جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

البناء الفني في الأعمال الشعرية لـ "محمد جربوعة"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذة**

حاتم أقطي **أ.د. سعاد طويل**

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
د. شهيرة برباري	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	رئيسا
أ.د. سعاد طويل	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
د. جميلة قرين	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مناقشا
د. آسيا تغليسية	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مناقشا
أ.د. دليلة مكسح	أستاذ	جامعة باتنة 1	مناقشا
د. فاطمة الزهراء عطية	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي بريكة	مناقشا

السنة الجامعية: 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والعرفان

الحمد لله على جزيل نواله وصلى الله على سيدنا محمد وآله.
عرفانا بما قدمه أستاذي الراحل 'لعلى سعادة'لقسم الأدب واللغة العربية عامة ولشخصي خاصة، أدعو الله أن يجعل ثمر أعماله في ميزان حسناته، وأن يدخله فسيح جنانه.
ثم تحية تقدير وشكر للأستاذة المشرفة "سعاد طويل"، نظير جهودها وتوجيهاتها ودعمها لي في هذا العمل، جزاها الله كل الجزاء.
كما أشكر الأستاذين "عبد القادر رحيم"و"دندوقة فوزية" اللذين أشرفاعلى التدقيق اللغوي لهذه الرسالة، بارك الله في علمهما وجهدهما.
وأوجه جزيل الشكر لكل من ساندني في مسيرة هذا البحر.
وشكر مسبق للجنة المناقشة على جهدهم في إثراء العمل.

مقدّمة

يحدد البناء الفني العلاقة بين أجزاء النص الأدبي نسبة إلى المدلول الكلي له، لذا فهو أساس تشكيلي لا يقوم النص من دونه، ولهذا لقي اهتمام النقاد والباحثين، كما أسهم بشكل فاعل في إبراز القيمة التعبيرية والجمالية للعمل الأدبي بعامة، والنص الشعري بخاصة.

ويتفرد كل نص ببناء نوعي يشكل جوهره، ويمنحه هويته ويحفظ له كيانه، فيمنعه من الذوبان أو الانصهار في بوتقة النصوص الأخرى، فكل نص نسيج قولي مغاير، ومدينة ضوئية يسعى القارئ للإقامة داخلها للكشف عن هندسة بنائها وإدراك طبيعة التجربة الشعرية.

وقد أطلق الشعراء والنقاد على مصطلح البناء الفني للقصيدة مصطلحات أخرى مثل: هيكل القصيدة، ومعمارية القصيدة، ووحدة القصيدة، ونظام القصيدة. كما حظي النص الشعري العربي المعاصر أكثر من غيره من النصوص الأدبية بدراسة البنية الفنية لكونه وحدة حداثية منسجمة.

وتمت مقاربة البناء الفني للنص الشعري وفق مداخل مختلفة باختلاف التوجهات الفكرية والنظريات الأدبية المتبناة، لعل أهمها من اتخذت له أربعة مستويات هي المستوى اللغوي والدلالي والبصري والإيقاعي، كما أنتج تداخل الأجناس الأدبية مستوى تحليليا آخر في البناء الفني؛ هو المستوى الدرامي.

ولأن القصيدة الجزائرية قد تمكنت من فرض حضورها في الساحة العربية، لعمق موضوعاتها وأهمية القضايا التي تطرحها، فإنه من الأجدر بأهلها قراءة ما تميز من إبداع شعرائها في مجالات لغوية وفنية ودرامية وإيقاعية، لذا اختار هذا البحث اسم كاتب وشاعر له ميثاقه الأخلاقي وشعره الملتزم، ليعنون بـ: **البناء الفني في الأعمال الشعرية لـ "محمد جربوعة"**.

ولقد تم إحصاء ستين مؤلفا شعرياعلى الأقل للكاتب 'محمد جربوعة' سواء المكتوب منه أو المسموع، فتميزت دواوينه بمحتواها المتنوع بين القصائد العمودية والحرة، التي عالجت مواضيع مختلفة استنبطها الشاعر من هويته الإسلامية والعربية والجزائرية.

وللإلمام بمختلف القضايا الدينية والاجتماعية والحضارية والأدبية التي تناولتها أعماله مع معرفة أبنيتها، تم اختيار ستة دواوين شعرية تتمثل في: ديوان "اللّوح"، و"قدر حبه"، و"ثم سكت!!"، و"ممّن وقع هذا الزر الأحمر؟"، و"وعيناها.."، و"مطر يتأمل القطة من نافذته"، ولعلها تعد عينة

ممثلة لإسهاماته الشعرية، نظرا لتعدد موضوعاتها، وتنوع سماتها الفنية، ورغم كونها صدرت خلال ذات الفترة، إلا أنّ قضاياه الشعرية اكتسبت سمة الاستمرارية، فلم تتقيد بحدود زمنية، ولم تتأثر بالأحداث الآنية.

وقد كان الدافع إلى هذا العمل هو أن دراسة أبنية مختلفة، من حيث الدلالة والتركيب والصرف والموسيقى، يمكنها منح فرص متنوعة لتعميق تكوين الباحث،ناهيك عن أن إبراز التشكيل الفني للقصيدة يمكّنها من تحسين أدائها وتحقيق أهدافها.

والقارئ لشعر 'محمد جربوعة' يجذبه ترويجه الضمني لأعماله، الذي تجلى في نصوصه الشعرية، فيشده الفضول إلى دراستها، وتزداد الرغبة في التعمق البحثي عند لمس حقيقة ذلك الاعتزاز من خلال إبداعاته الشعرية.

ويسعى هذا البحث إلى استكشاف الأبعاد الجمالية في التراكيب اللّغوية والصرفية والتصويرية، ومن ثمة إلى الإلمام بمختلف الجوانب الفنية في شعر 'محمد جربوعة'، مع اختيار عينة بحث من أعماله الشعرية. وبالتالي يمكن صياغة الإشكالية كما يأتي:

ماميزات البنية اللّغوية والدلالية والدرامية والإيقاعية في الأعمال الشعرية لمحمد جربوعة؟

وتقتضي الإجابة عنهتقسيمه إلى أسئلة فرعية هي:

- ما عناصرتكوين التركيب اللغوي والصرفيفي شعر محمد جربوعة؟ وهل يتكئ على تراكيب دون أخرى في نصوصه؟
- كيف أسهمت الصورة الشعرية في إثراء الجانبين الدلالي والجمالي في كتاباته؟وهل أثر توجهه الثقافي وتكوينه الديني في بنائه الشعري؟
- كيف تجسدت الدرامية في نص الشاعر؟وما خصائص الفضاء البصري والإيقاعي في شعره؟

ويكتسي موضوع البحث أهمية علمية وعملية؛ لأن دراسة البناء الفني تسهم في فك غموض القصيدة، وتمكن المتلقي من الغوص في عوالمها، ما يخلق مسارا توجيهيا يصل من خلاله القارئ إلى أعماق النص الشعري.

ولتحقيق أهداف البحث والإجابة عن الإشكالات المطروحة تم اعتماد المنهج البنيوي، إذ يعتبر أهم المناهج التي ينهض عليها البحث دون الاعتماد فقط على دراسة البنية الداخلية للنصوص، بل أيضا بما يتعلق بخارجها، بهدف كشف عوالم النصوص واستقراء الدلالات التي تؤثر فيها، كما استعنا بالمنهج الأسلوبي والسيميائي.

ويستدعي البحث الانتظام وفق نسق متسلسل ومتكامل، لذلك فقد قسّم إلى ثلاثة فصول. مسبوقة بمدخل تناول الإطار النظري لكل من البناء الفني وعناصره من لغة وصورة وإيقاع.

وخصص الفصل الأول لدراسة البناء اللغوي، فاحتوى كلا من بناء العتبة العنوانية دلالة وتركيبا، وركز على بناء الجملة الاسمية والفعلية والشرطية والطلبية، إضافة إلى العدول التركيبي من تقديم وتأخير وحذف، كما تضمن البناء الصرفي الذي تتبع بناء الأفعال والأسماءوالمفردات المعجمية.

بينما بحث الفصل الثاني في بناء الصورة الشعرية، واحتوى بناء الصورة الجزئية من تشبيه، وتبادل مجالات الإدراك، والتراسل الحسي، والمفارقة، ومزج المتنافضات، إضافة إلى بناء الصورة الكلية، ومصادر الصورة.

في حين درس الفصل الثالث المعنون بالبناء المعماري، البناء الدرامي من حيث الحوار الداخلي والخارجي والسرد القصصي، كما ركز بناء الفضاء البصري على كل من علامات الترقيم والتفاوت السطري والأشكال الهندسية والبياض، بينما اتصل البناء الإيقاعي بالإيقاعين العروضي والسمعي، وقف الأول على الأنساق الوزنية المهيمنة والتدوير والقافية، وعرض الثاني تواتر الأصوات بصوامتها وصوائتها من حيث التراكم والتجانس. وانتهى البحث بخاتمة تضمنت أهم نتائج البحث ومقترحاته.

ختاما أرفع جزيلالشكر إلى أستاذي الفاضل رحمه الله الأستاذ"لعلى سعادة"،لرسمهخطةهذا البحث، وأسأل الله أن يكون هذا العمل في ميزان حسناته، ثم أشكر بعده أستاذتي التي تبنت العمل ورافقتني خلال مساري البحثي هذا،الأستاذةالدكتورة:"سعاد طويل" التي لم تبخل علي بالنصيحة ولا بالكلمة الطيبة فجزاها الله كل الجزاء ولها وافر الثناء.

وأدعو الله أن يكون هذا البحث في مقام العلم النافع، فيفيد منه الطالب المطلع، وأنال به رضا المولى مع من أشرف عليه ومن صححه وقرأه ، فإن قصرت فمن نفسي وإن وفقت فمن الله سبحانه وتعالى له الحمد، وبه أستعين، والصلاة والسلام على نبيه الأمين.

مدخل: البناء الفني وعناصره

يستند أي عمل أدبي على بناء فني متكامل،وحتى نفك الغموض عن هذا المصطلح، نتطرق فيما يأتي إلى البناء الفني، وعناصره.

أولا. البناء الفني:

قبل تناول مفهوم البناء الفني، نركز بداية على مصطلح البناء، الذي يستخدم في مجالات مختلفة.

1. مفهوم البناء:

يعد مصطلح البناء واشتقاقاته من أكثر المصطلحات شيوعا ورواجا في شتى ميادين العلم والمعرفة، ونميز حضوره البارز في المجال الفكري والأدبي.

فعموم كلمة بنى يجعلها ترتبط بطائفة من المفاهيم والدلالات التي تعود إلى أصلها الواحد. ولعل المجال أو الاستخدام الوظيفي لهذه الكلمة هو ما يجعلنا نفرق بين هذه الاختلافات الدلالية لأصلها المشترك، وعليه يتحتم علينا تقفي أثرها في الجانبين اللغوي والاصطلاحي.

1.1. لغويا:

البناء مصطلح نقدي، وجذره اللغوي من الفعل: بنى، يبني، بنية، وبناءً، فقواميس اللغة تضيء لنا جانبا من هذا المصطلح الشائع في الدراسات المعاصرة.

وفي لسان العرب: كلمة (بناء) معناها: "**البنيُ، نقيض الهدم، بنى البَنَّاءُ البِنَاءَ، بنايةٌ وابتناءَ .... والبناءُ، المبنيُ، والجمع أبنية، وأبنياتٌ جمع الجمع**"[1]، وبالتالي اتصلت هذه اللفظة بالتشييد وإقامة الصرح أو الهيكل، بتجميع الأجزاء وضمها ورصها في مكان واحد لتعطينا وتشكل لنا منجزا نسميه البناء أو البنية.

أما في المعجم الوسيط: "**(بنى) الشيء-بنياً، وبناءً، وبُنياناً: أقام جداره ونحوه. يقال: بنى السفينة، وبنَى الحباءَ، واستعمل مجازا في معان كثيرة، تدور حول التأسيس**

[1]أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 14، 1883، ص-ص 93-94.

والتنمية. يقال: بنى مجده، وبنى الرجال. (البناءُ): المبنيُّ، (ج) أبنيةٌ، (جج) أبنيات. و(عند النحاة) لزوم آخر الكلمة حالة واحدة من اختلاف العوامل فيها"[1].

يتشعب البناء إلى معان مادية ومعنوية، فقد نبني المفاهيم والأسس ونقوم ونصنع الرجال، أي تكوين وزرع ثقافة البأس والقوة والثبات والاستمرارية التي تقوم عليها الحضارات. وفي النحو يكون البناء عند ثبات الحالة الإعرابية مهما تغيرت الظروف فيها. وفي القرآن الكريم جاءت هذه المادة بعدة معاني، فقد وردت بلفظة (بناها) في قوله تعالى: ﴿**أَأَنْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا**﴾ (سورة النازعات، الآية 27)، وهذا لتبيان عجز الإنسان أمام عظمة خلق الله، فمهما وصل من القوة والعلم لا يستطيع بناء واحدة من أعظم مخلوقات الله سبحانه وتعالى وهي السماء، فالإنسان لا يخلق من العدم بل يؤسس ويكوّن على أساس موجود. وعني بكلمة (بناها) رفعها فجعلها للأرض سقفا، وضرب الله بها مثلا للمكذبين بالبعث مشيرا إلى من خلق السماء وبناها هيّن عليه خلقهم وخلق أمثالهم وإحياؤهم بعد مماتهم.

وفي معجم تاج العروس: "**تعني ما بنيته... كأن البِنْيَة الهيئة التي بُنِيَ عليها[2]**"، ويعني المظهر والحالة النهائية التي تم على إثرها تركيب وصياغة هذا الكيان.

وفي المعجم الفلسفي: "**البنية في اللغة هي البنيان، أو هيئة للبناء، وبنية الرجل فطرته، يقول: فلان صحيح البنية، وعند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء: وتطلق البنية في علم التشريح على تركيب أجزاء البدن، لا على وظائف هذه الأجزاء**"[3]. ومعنى البناء هنا لا يختلف كثيرا، فهو الفطرة أي الخلقة الأولية التي أتى بها إلى الحياة، حيث جبل على فطرة سليمة عند الله سبحانه وتعالى. وجاء بمعنى ترتيب

---

[1] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، المكتبة إسلامية للنشر والتوزيع، اسطنبول، ط 2 ، 1972، ص 72.

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ،الكويت، ج 37،2001، ص 218.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج 1، 1982، ص-ص 2017-2018.

مكونات الأشياء سواء كانت مادية أو معنوية. وفي علم التشريح يطلق المصطلح على تموضع والتحام أجزاء البدن مع بعضها.

2.1. اصطلاحا:

تباين مفهوم البناء من مفكر إلى آخر، ولذا سنورد بعض من هذا لتتضح صورته:

عند ابن قيبة يلج البناء من زاوية الغرض: فيقول: "المديح بناءٌ والهجاء بناءٌ، وليس كل بانٍ يضرب بانياً بغيره"[1]، فاعتبر بن قتيبة أن الغرض الشعري يشكل بناء متفرد وقد نجد عدة بناءات في قصيدة واحدة.

أما شوقي صيف: فيرجع إلى مدونات الشعر قديما، ونخص بالذكر شعر الفرزدق لما سمع شعر الكميت فعلق عليه ورد "**إنه وجد آجُرًا وجصًا فبنى**"[2]، أي أنه وجد المادة الأولية من الموضوع والغرض والألفاظ والتعابير المناسبة فأحسن نظمها وتشكيلها في قالب معين فأنتج لنا بناءًا، ويفهم من هذا أن فكرة البناء الشعري متجذرة عند العرب قديما على شاكلة بناء بناء المأوى من المواد المتاحة والمتوفرة.

أما عند أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ: فارتبط عنده مصطلح البنية والبناء بصناعة الشعر فيقول: "**وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلائم الجزاء، سهلَ المخارج... أُفرغ إفراغا واحداً، وسُبِك سبكًا واحدًا... وكذلك حروفُ الكلام وأجزاءُ البيتِ من الشِّعر تراها متَّفقة مُلْسًا، وليِّنة المعاطف سهلة؛ وتراها مختلفة متباينة... وأخرى ... سلِسة النِّظام، خفيفة على اللِّسان، حتى كأن البيت بأسرِه كلمةً واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرفٌ واحد**"[3]، ومن هنا يتبين لنا البناء في الشعر هو انصهار كل المكونات ابتداء من الحروف وانتهاء بالعبارات والجمل التي تكون الأبيات في وعاء واحد يبسط ويسهل ويعدل

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، (تحقيق: أحمد محمد شاكر)، دار الحديث، القاهرة، 2001، ط 3، ج 1، ص 94.

[2] شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط 12، د ت، ص 324.

[3] أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ، البيان والتبيين (تحقيق: عبد السلام محمد هارون)،مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1، ط 7، 1998، ص 67.

ويعذب فيها حتى تخرج لنا في هيئة وتركيب نرغبه ويكون يسير الهضم يلبي الحاجة العقلية والروحية لمتلقيه.

ولا يبتعد ابن رشيق القرواني على هذا النحو في كتابه 'العمدة'، فيقول: "... **والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى من الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى عنها...**"[1]، وهنا ركز بن رشيق على البيت الشعري من حيث إنه بناءٌ مكتمل كسائر الأبنية المادية، ويكتمل بطباعته، وساكنه المعاني والزخرفة، وزينته الأوزان والقوافي.

أما صلاح فضل فيقول: "**إن البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى**"[2].

فالبناء والبنية هي علاقات متشعبة ومتعددة تربط بين الأجزاء ولا ينفك ترابطها وتماسكها مع الكل.

ويرى العالم الغربي السويسري 'فرديناند دي سوسور'(Ferdinand de Saussure)، الذي يختص في علم اللغة في دراساته اللسانية فاستقى مفهومه للبنية والبناء من جانب البنيوية التي تقوم على أبعاد النص وعزله عن العالم الخارجي وإبقائه في فلك بنيته الداخلية، فمفهوم البناء والبنية "**يشكّل كلا المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية، فالعمل الفني اعتبر نظاما كليا من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا**"[3].

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (تح محمد محي الدين عبد الحميد طه)، دار الجيل، بيروت، ج 1، 1981، ص 121.

[2] صلاح فضل، نظرية بنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، د ت، ص 176.

[3] المرجع نفسه، ص 176.

ومن هذا المنطلق يكون البناء من الداخل أي إنه الوسط الذي تنتمي إليه الأجزاء والمكونات اللغوية والعلاقات التي تشكل نظاما يؤدي دورا جماليا مطلوبا.

ويرى 'كلودليفي شتراوس'(Claude Lévi-Strauss) أن "**البنية –تحمل أولا وقبل كل شيء– طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى**"[1]، وبالتالي فكل بنية هي نسق محكم من العناصر، إن مس التغيير عنصرا واحدا حدث كذلك في العناصر الأخرى.

ويرى الناقد 'جان بياجيه'(Jean Piaget)، أن البنية "**تعني الشمولية والتماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلا لعناصر متفرقة... فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجميع، لأن كل مكوّن من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها الشمولية، ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول وتظل توّلد من داخلها بنى دائمة الوثب**"، أما التحكم الذاتي في لغة بياجيه، فهو أن تعتمد البنية على نفسها لا على خارج عنها[2]، فالبنية هنا تتميز بانفراد كل وحدة بتماسكها الداخلي واختلافها عن بقية الوحدات، وهذا ما يجعلها تتحول وتتغير مفرزة بنى جديدة، مستقلة عن خارجها.

2. مفهوم البناء الفني:

إنّ البناء الفني في العمل الأدبي هو عملية تشييد صرح متكامل ومتجانس يرى النور بعد أن تضافرت القدرة الإبداعية المتمثلة في المهندس المعماري (الشاعر)، وفي تكييف الموارد الأولية المتمثلة في المخزون المعرفي من التجربة الشعرية، واضطلاعه وتناغم موسيقاه وأحاسيسه وعواطفه، لأن القصيدة "**ليست خواطر مبعثرة، تتجمع في إطار موسيقي، إنّما هي بنية نابضة بالحياة، بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكوّن مزيجا لم يُسْبَق إليه من الفكر والشعور... إن القصيدة مجموعة من عناصر**

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د ت، ص 31.

[2] صلاح فضل ، نظرية بنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 293.

مترابطة متداخلة، تصوغها بصيرة الشاعر، لتصور خبرته ومعرفته إزاء حدث نفسي أو كوني أو يومي، حدث لا تزال نفسه تنفعل به، وتهتز إزاءه في خطوط واتجاهات مختلفة، حتى تتدفق عليه الإحساسات"[1]، وبذلك فإن البناء الفني لأي عمل أدبي يشترط فيه الجدة والسبق إلى توظيف الفكر والشعور، ما يحوله إلى ممارسة سلطة تأثيرية على عقل ووجدان مجموعة أو فئة من الحيّز الجغرافي الذي تصله هزات وذبذبات هذا العمل الأدبي.

إذن فالبناء الفني للنص الأدبي هو عملية إنشائه وتقديمه للملتقى في صبغة متكاملة ومترابطة،لذلك يمكن "**النظر إلى بنية القصيدة من زاوية وحدتها العضوية سواء اشتملت القصيدة على موضوع واحد أم عدد من الموضوعات، والالتفات إلى علاقات المعاني التي تحققها الأنساق في فضاء النص وعلاقة المعاني والألفاظ بالإيقاع، وتشكل وجهة نظر المتلقي جزءا من البناء الفني**"[2].

وقد أحيل على البناء الفني عند العرب قديما، حيث أشار 'الجاحظ' إلى أنه "**مِن الشعراء العرب مَن كان يدع القصيدةَ تمكث عنده حولاً كَريتا، وزَمناً طويلا يردِّد فيها نظَرَه، ويُجِيل فيها عقله، ويقلِّب فيها رأيَه، اتّهاما لعقله، وتتبُّعا على نفسه، فيجعل عقلَه زِماماً على رأيه، ورأيَه عِياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه**"[3]، وما استغراق هذا الوقت الطويل في إخراج القصيدة أو الشعر إلى الشارع أو الجمهور، إلا دلالة على أنّ عملية الإبداع في البناء والسبك والتشييد، من تنقيح وإخراج الغث من السمين، حتى تلقى صداها ولا تمجّها الأسماع، ويبقى هذا العمل صامدا خالدا لا تذروه رياح النقاد.

ويتطرق 'عبد القاهر الجرجاني' في "دلائل الإعجاز" في مستهل حديثه عن الشعر من خلال نظرية النظم إلى قضية بناء القصيدة، إذ يمثل "**نظم يعتبر في حال المنظوم**

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1962، ص 153.

[2] صلاح فضل، نظرية بنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 175.

[3] أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ،البيان والتبيين، مرجع سابق، ج 2، ص 9.

بعضه إلى بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظير النسج والتأليف، والصياغة والبناء، والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علّة يقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح، والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظوم، أنّك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[1]، فالبناء الشعري عنده مجموعة علاقات وارتباطات شبيهة بالنسج والتأليف فلا يمكن رص وربط الكلمات والمعاني اعتباطيا بما يبعدنا ذلك عن الشعرية والدلالة التي تجذب الأذواق إليها، فلكل نص شعري طريقة وفلسفة يتميز بها، فالترتيب والتنظيم والتناسق بين أجزاء ولبنات النص هي الكفيلة بإعطائنا منجزا شعريا له صدى وقبول لدى القراء.

والبناء الفني في الأدب بعيد كليا عن المادية، فهو "**تصور تجديدي من خلق الذهن، وليس للشيء، فهو نموذج يقيمه المحلل عقليا، ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة بالقوة لا بالفعل**"[2]، ومن هنا يتضح بأن البناء الفني في الأدب يكمن في النص بذاته، ويتمحور بين تمفصلاته وتركيبه، فهو مفروض في أي عمل أدبي، وما علينا في دراسته إلا إعمال فكرنا وقدراتنا الذهنية في استخراج منظور أو منحنى يساعدنا على تتبع وحدات وبنيات النص.

والبناء الفني حسب 'بينيديتو كروتشه'(Benedetto Croce)، لا يقوم في مضمون معين ولا في شكل محدد بالذات، وإنما يقوم في الرابطة بين المضمون والشكل معا، وعنده لا يوجد أي موضوع فني خارج الوحدة العضوية بين الخيال والعاطفة.[3]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص 141.

[2] صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1، 2 ، 1994، ص 439.

[3] عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج 2، ط 4، 1984، ص 259.

ويذهب 'يوري لوتمان'(Jurij LOTMAN)إلى أن تنظيم أي نص أدبي "**يمكن أن يتحقق عن طريقين، فعلى الصعيد اللغوي يمكن تحقيقه بخاصيتي الموقعية والسياقية، وعلى مستوى الرياضيات يتحقق ذلك بخاصيتي التكافؤ والتسلسل.....فالواقعية بانتقاء خيار أدائي وطرح بدائله، والسياقية التي تفرض ألا يتكون النص من عناصر عشوائية، بل يجب أن يكون كل عنصر من العناصر داخل النص له علاقة عضوية ببقية العناصر**".[1] وهذا يعني أن البناء الفني يكتمل بتلاحم الواقعية والسياقية، أو بتكامل انتقاء اللغة والمدلول مع نقل التجربة الشعورية إلى المتلقي.

كما عرّف 'جون كوهن'(Jean Cohen) البناء الشعري بأنه "**مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر مّا بأداء وظيفته اللّغوية**"[2]، وهو تمام ما ذهب إليه 'عبد القاهر الجرجاني' كما أشرنا سابقا، فالنص الشعري عندهما ليس مجموعة ألفاظ بل هو مجموعة من العلاقات المتناسقة، التي مكّن العمل الأدبي من ممارسه وظيفته الإلهامية والتأثيرية.

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 63.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986، ص 28.

ثانيا. عناصر البناء الفني:

أشار القيرواني إلى أن "**الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية**[1]، فهو يعطي للإيقاع النصيب الأكبر من البنية الجمالية للقصيدة.

بينما عدّ 'يوسف بكار' اللفظ والمعنى، واللغة والأسلوب، والموسيقى، هي أركان القصيدة. ثم قام بتقسيم بناء القصيدة إلى المطلع، مقدمة القصيدة، التخلص، والخاتمة.[2]

كما قُسّم العمل الأدبي إلى أربعة عناصر هي:[3]

- ✓ العنصر (العقلي)، ويتمثل في الفكرة التي يأتي بها الكاتب ليبني منها موضوعه، والتي يعبر عنها في عمله الفني.
- ✓ العنصر (العاطفي)، وهو الشعور (كائنا ما كان نوعه) الذي يثيره الموضوع في نفسه، والذي يود بدوره أن يثيره فينا.
- ✓ عنصر (الخيال) (ويشمل النوع الخفيف الذي نسميه الوهم fancy)، وهو في الحقيقة القدرة على التأمل القوي العميق. وبعمله سرعان ما ينقل إلينا الكاتب قدرة مماثلة على التأمل. وهذه العناصر تجتمع لتقدم للأدب المادة والحياة.
- ✓ العنصر (الفني)، أو عنصر (التأليف والأسلوب)، فمهما تبلغ المواد التي قدمتها التجربة من الغنى، ومهما يبلغ فكر الكاتب وشعوره وخياله من الجدة، فإن العنصر الفني يلزم الكاتب قبل أن يتمكن من إتمام عمله، إذ تشكل المادة وتهذب وفق مبادئ النظام والتناسق والجمال والتأثير.

بينما قسّم ابن طباطبا العناصر الداخلة في تكوين القصيدة وبنائها، كما يلي:[1]

---

[1] أبو على الحسن بن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص 119.

[2] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1982، ص، ص 113، 140، 158، 203.

[3] عز الدين اسماعيل، الأدب وفنون: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 9، 2013، ص 14.

- ✓ الألفاظ (جزالة وفصاحة ومناسبة للمعاني وانقيادا لما تراد له).
- ✓ المعاني.
- ✓ المبادئ والنهايات (مبادئ القصيدة ونهاياتها).
- ✓ المقاطع المختلفة في القصيدة.
- ✓ القوافي.
- ✓ الانتقال من معنى إلى آخر.

في حين لخص 'القرطاجاني' عناصر البناء الشعري في التخييل، الذي ينقسم إلى أربعة أنحاء: "**من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن**"[2]، فالشاعر يرسم صورة للمعاني مؤثرة في المتلقي على غير الصورة العادية في المعاني، ويرسم صورة للفظ والعبارة على غير اللغة العادية.

ويضع 'يوري لوتمان' للنص الفني ثلاثة محاور هي: المحور النموذجي للمعاني، المحور التركيبي، والتحليل الدلالي داخل النص.[3]

وتأسيسا على ما سبق يقوم البناء الفني على ثلاثة مستويات أساسية هي: اللغة، والصورة، والإيقاع. وفيما يأتي نتناول تطور مفهوم كل مكوّن على حدة:

1. اللغة:

يتطلب الحديث عن بناء النص الشعري الحديث عن اللغة، فيرى 'دي سوسور' أن اللغة "**(منظومة) مغلقة على نفسها، وظيفة كل عنصر فيها تتوقف على موقعه ضمن المجموع**"[4]، وكان هذا التعريف للغة تمهيدا لمفهوم البنية في مدرسة براغ، إذ قدم نظرة

---

[1] محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، (تحقيق: محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 3، د ت، ص 167.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 1981، ص 89.

[3] Jurij LOTMAN, The Structure of the Artistic Text, Translated-from the Russian by Ronald Vroon, MICHIGAN SLA VIC CONTRIBUTIONS, ANNARBOR, N 7, 1977, p 80.

[4] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 33.

نظامية للغة، تشي بأن وظيفتها النهائية تتشكل عن طريق مجموع الوظائف التي يمارسها ترابط أجزائها ضمن الخطاب الكلي.

وتطوّر النظر إلى اللغة الشعرية بين النقاد القدامى والمحدثين والنقاد الأجانب، فاعتبر 'القيرواني' أن "**اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً ..... وأن للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها**"[1]، كما اعتبر القدماء أن "**المختار من الكلام هو الذي يكون سهلاً جزلاً لا يشوبه شيء من كلام العامّة وألفاظ الحوشية**"[2]، ورغم أن هناك من نقاد العصر الحديث من يناصرون ذلك، إلا أن فريقا "**يطالب باقتراب لغة الشعر من الحياة اليومية**"[3]، متأثرين بتوجه الناقد الإنجليزي توماس ستيرنز إليوت(Thomas Stearns Eliot).

وانقسم النقاد الأجانب في مفهومهم للغة الشعرية بين تيارين الأول رومانسي والثاني سيميائي. فتبنى كلمن 'وليام ووردزورث'(William Wordsworth)، و' صامويل تايلور كولريدج'(Samuel Taylor Coleridge) المفهوم الرومانسي، ووجها نقدا للغة الشعرية الكلاسيكية فوصفاها بالتكرار النمطي للمخزون البلاغي، حيث دعا كلا منهما إلى حاجة ملحة لنظرية وممارسة جديدتين للغة شعرية مختلفة جذريا، فحث 'وردزورث' على الامتناع عن استخدام اللغة المبتذلة في الشعر، وكان 'كولريدج' واضحا في اعتبار اللغة الكلاسيكية لغة نثرية لا تليق بالشعر.[4]

لكنهما اختلفا في مفهومهما للغة الشعرية، فاعتبرها 'وردزورث' أقرب إلى لغة الإنسان العادي، لكنه في مفهومه يعتبر هذا الأخير مثالي تنشأ لغته من تجاربه المتكررة ومشاعره المنتظمة، فتسموا لغته لتكون أكثر فلسفية، ولذلك فإن الشاعر حسبه مطالب

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص، ص 127، 128.

[2] يوسف حسين بكار، مرجع سابق، ص 142.

[3] المرجع نفسه، ص 142.

[4] Lubomir DOLEZEL, The Idea ofPoetic Language: Wordsworth, Coleridge, Frege, Stylistyka IX, 2000., p 12.

باختيار الألفاظ التي تناسب الذوق والإحساس السليمين، فينجح بذلك في تجنب اللغة المبتذلة.وبهذا أنشأ'وردزورث' رابطا حيويا بين اللغة الشعرية واللغة العادية.[1]

بينما دعا 'كولريدج' إلى لغة شعرية موزونة مختلفة تماما عن اللغة النثرية، وبذلك ركز على الأسلوب في اللغة الشعرية، وكانت نظريته محاولة لفهم الخصائص الوظيفية والبنيوية للغة الشعرية، فاتسمت اللغة الشعرية عنده بوظيفة جمالية، وبأنماط بنيوية محددة.[2]

وكانت النظرية السيميائية لـ 'فريديريش لودفيج غوتلوب فريجه' (Friedrich Ludwig Gottlob Frege) إساهما تاريخيا في تقديم مفهوم جديد للغة الشعرية، فميّز بين اللغة العلمية ذات المرجعية المعرفية الحقيقية، واللغة الدلالية الشعرية التي تكوّن فيها الكلمات والجمل والأفكار والمشاعرالمعنى، وبذلك فإن الجمل التي تولّد معنى وليس لها مرجعية علمية هي لغة شعرية، أيإن اللغة الشعرية حسب فريجه، تتميز بالخصائص الآتية:[3]

- جمل اللغة الشعرية تفتقر إلى الحقيقة، فهي ليس صحيحة وليست خاطئة، كون أن ليس لها مرجعية علمية.
- اللغة الشعرية هي لغة المعنى الخالص، وهي تهتم بدراسة كل من: 1. الألفاظ ومرجعياتها والعلاقات بينهما، 2. اللغة الحسية (الصورة)، والتي تهتم بكيفية تكوين وتنظيم النصوص الشعرية لتعبّر عن الأفكار والمشاعر.
- للغة الشعرية وظيفية جمالية وليس وظيفة الوصول إلى الحقيقة، لذلك فإن قيمة اللغة الشعرية تتحدد بمستوى جماليتها، وتلك نتيجة حتمية لكونها لغة المعنى الخالص.

بينما يرى ابن طباطبا أن اللغة في القصيدة يجب أن تكون متجانسة ومن نوع واحد، إذ يقول "**وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم**

[1]Lubomir DOLEZEL, op.cit, p 13.
[2] Ibid, p 17.
[3]Ibid, p-p 19-23.

يخلط به الحضري المولّد، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة، الصعبة القيادة".[1]

وزاد الاهتمام بالجانب اللغوي في القصيدة، إذ شارك النقاد اللّغويون والنحويّون بتتبع أغلاط الشعراء النحوية والصرفية، واستعمالهم لدلالات الألفاظ، ما دلّ على اهتمامهم بالسلامة اللغوية التامة للقصيدة.[2]

وقد رأت 'نازك الملائكة' أن سلامة اللغة الشعرية في الشعر المعاصر أحد أهم شروط جمالية القصيدة.

وللغة الشعرية "**خصوصيتها تتحدد في كونها تراكيب من الكلمات تصنع بأنساق خاصة، ما يجعل جانبا كبيرا من الأهمية ينصرف إلى البنية ذاتها لا إلى المضمون**"[3]، فتتطلب دراستها ذلك التحليل الشامل كي يصل المتلقي إلى الجوانب النفسية والجمالية للمبدع.

وتمارس اللغة وظيفتين أساسيتين هما: التعبير والاتصال، فيركز الشاعر في وظيفة التعبير على نصه، إذ يكون ملكه، يتصرف به في معزل عن الآخر. بينما ضمن وظيفة الاتصال فإن طرفا آخر يدخل للعمل الشعري هو المتلقي.

والمتلقي الواعي يطلب من اللغة الشعرية أن تتجاوز ألفاظها المعجمية وهو بذلك يسهم في تجددها وجعلها مبتكرة، كما يحمّل الشاعر مسؤولية قد أخذها سلفا على عاتقه.

2. الصورة:

تضاربت الآراء في تحديد تصور شامل حول الصورة، فكان لدى النقاد القدامى إسهاماتهم، كما كان لدى المحدثين وجهات نظر مختلفة باختلاف مذاهبهم النقدية ومرجعياتهم الثقافية.

---

[1] محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، مرجع سابق، ص 6.

[2] يوسف حسين بكار، مرجع سابق، ص 146.

[3] صلاح فضل، نظرية بنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 234.

وقد تناول الجاحظ قضية الصورة عندما أشار في مقولته: "**والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ، وإنّما الشأنُ في إقامةِ الوزنِ، وتخيّرُ اللفظِ، وسهولة المخرج، وفي صحَّةَ الطبعِ وجودةَ السبكِ، فإنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنس من التصوير**"[1]، إذ من الأهمية بمكان انتقاء اللفظ بما يصنع تناسقا موسيقيا وأدبيا يجعل النص ثري التصوير ومفعم الخيال. كما شكّل التصوير مطلبا ضروريا في إنتاج الشعر.

وقد أكد 'عبد القاهر الجرجاني' على "**أهمية النحو في صناعة الصورة**"[2]، فذهب إلى أن جمال الصورة يرتقي بمقدر احتوائها للمتناقضات.

ولم يقف النقاد القدامى في دراستهم للصورة من زاوية قيمتها الفنية ومكانتها الأساسية، بل أضافوا مطلبا آخر حتى يكتمل جمالها الحسّي، وهو نقلها للمجال النفسي[3]، حيث يمزج كل شاعر تجربته النفسية بخياله الحسي، فأكسب هذا الانتقال رونقا للنص الشعري، وتنوع فيه بحسب اختلاف المبدعين ونفسياتهم.

وقد أشار'كمال أبوديب' إلى أن "**للصورة مستويين وظيفيين هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي... وأن قدرة الصورة على الكشف، والإثراء، وتفجير بُعدٍ تِلْوَ بُعدٍ من الإيحاءات في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذي المستويين للصورة**"[4]، وهذا يعني أن للصورة دورا يتمثل في إثراء النص والإيحاء والتكثيف والربط والاتساق.

---

[1] أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ،الحيوان، (تحقيق: عبد السلام محمد هارون)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ج 3، ط 2، 1966، ص-ص 131-132.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (تحقيق: محمد الفاضلي)، المكتبة العصرية، صيدا وبيروت، 1988، ص 69.

[3] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي)، ط 2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1966، ص 413.

[4] كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، مرجع سابق، ص 22.

وكذلك تستند الصورة الشعرية على الخيال، بل هي الناتج النهائي لعملية التخييل التي تتم عن طريق "**الفنون البلاغية من تشبيه واستعارة...**"[1]. فالصورة تجسيم للمناظر الطبيعية سواء أكانت حسية أم معنوية ناتجة عن خيال وفق أسس معينة لتنقل ما يجول في ذهن الناقل أو المرسل من خواطر نفسية وأفكار تجريدية.[2]

"**وقد بلغت دراسة الصورة في الشعر درجة من التعقد، والقدرة على الكشف، والذكاء، .... وقد يكون ذلك نتيجة لاتخاذ الصورة أساساً فنياً ومضمونياً لأبرز مدرستين في الشعر الأوروبي الحديث 'الرمزية' و"الصورية"؛ لكنه، أيضا، قد يكون سبباً في اتخاذ الصورة أساساً للخلق الشعري في هاتين المدرستين**".[3]

تأثر تكوين مفهوم الصورة الحديث بالدراسات السيكولوجية فتناولوا تشكل الصورة ودلالاتها، "**فمثلت الصورة بحسب مادتها إلى صورة بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية.... ويضاف إليها الصورة الحركية والعضوية.... والصورة المتكاملة**".[4]فالصورة هنا هي جمع لأنواع التجارب الحسّية ، كما تشمل الحركة مثل الصورة السيميائية، إضافة إلى الصورة المتكاملة التي تتكون عندما تشترك أكثر من حاسة في تشكيل صورة واحدة. فتبنى هذا التوجه مفهوم 'سيسل داي لويس' (Cecil Day-Lewis) للصورة، إذ يرى أنها مجموعة من الصور المنشئة من كلمات، لا يرتكز جمالها على الجانب البصري فقط، بل يعتمد أيضا على الجانب الحسي والشمّي والسمعي.[5]

---

[1] جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص 374.

[2] عز الدين إسماعيل،الأدب وفنون: دراسة ونقد، مرجع سابق، ص 129.

[3] كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي–دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1984، ص 20.

[4] علي بطل، الصورة في الشعر العربي (حتى لأخر القرن الثالث هجري، دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص 28.

[5] Fariha INAYATUL, Poetic Images as the Central Element in Early Imagist Poetry, Journal of English and Education, Vol. 3 No. 1, 2009, p 39.

وتوجه المحدثون أيضا إلى تعريف الصورة على أنها "**تجسد رؤية رمزية، ويهتم منها بالأنماط المكررة، التي سمّيت بعناقيد الصور**"[1]، فركزا في توجههم على عنصر الرمز في دراسة الصورة.

أما عند النقاد الغربيين المحدثين فالصورة تسهم في نقل الحقائق واكتشافها[2]، عند الكلاسيكيين، وهي الإبداع الذي ينهض به الخيال والذات الشاعرة، عند الرومانسيين. بينما ألغيت الحدود بين الماديات والمعنويات في تكوين الصورة عند الرمزيين، وذلك عن طريق التجسيد والتشخيص، أو ما يعرف بتداعي الحواس[3]، وبالتالي تطور مفهوم الصورة من كونها تتصل بالحقيقة إلى اتصالها بالذات ثم إلى جمعها بين المادي والمجرد والعاقل لتبحث في الكمال والانسجام والشمولية.

3. الإيقاع:

الإيقاع عنصر أساس من عناصر البناء الفني، وأداة إيحائية للنص الشعري، وهو عبارة عن "**حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى. وهو بلغة الموسيقى الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية**"[4]، إذ يضفي حيوية تمنح للمتذوق الإحساس بنمو حركة داخلية منسجمة.

وقد حدد الباحث الفرنسي 'بيير جيرو'(Pierre Giraud) طبيعة الإيقاع حين كتب "**إن العروض والنظم يشكلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائي دورانا، لأن موضوعهما**

---

[1] علي بطل، مرجع سابق، ص 28.

[2] ساسينعساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، ص 42.

[3] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص-ص 86-98.

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية في الشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص 231.

يتمثل في معرفة الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات"[1]، فيركز هذا التعريف على التكرار بوصفه مكوّنا أساسا في موسيقى الشعر، بل هو أكثر ما يحدد المعنى الاصطلاحي للإيقاع.

بعد الإصلاحات الذي قام بها "لومانوسف"(Ломоносов)، وطرحه لمفهوم التفعيلة، "**أصبح تكرار ما يتناوب من المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة يتناول بوصفه شرطا ضروريا لمعاملة النص على أنه شعر**".[2] وقدّم هذا النموذج توجها مختلف أحدث جدلا كبيرا في مفهوم الشعر ومقاربة بنيته.

كذلك قام الشعر العربي القديم على الوزن والقافية، واعتبرهما النقاد القدماء مادة أساسية في موسيقى القصيدة الخارجية التي يقيسها العروض وحده.[3] وقد ساعدت طبيعة اللغة العربية ذاتها على قوة التحكم في الوزن والقافية.

لكن القصيدة العربية الحديثة تحررت من قيود الشكل الموروث للقصيدة، نتيجة سعي الشعراء المحدثين إلى إخضاع التشكيل الموسيقي إلى الحالة النفسية والشعورية للشاعر. وبذلك أضحت القصيدة "**صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة**".[4] كما مارس تطوّر لغة الشعر دورا مهما في تجدد شكل موسيقى الشعر العربي الحديث.

والتشكيل الإيقاعي في القصيدة يتعامل مع اللغة بأصواتها وألفاظها وتراكيبها ومختلف مكوناتها الأخرى، ليوّلدها من جديد، إذ "**حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن**

---

[1] يوري لوتمان، مرجع سابق، ص 70.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] يوسف حسين بكار، مرجع سابق،ص 206.

[4] عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية،المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، 1994، ص 63.

العناصر اللّغوية الذي يتشكّل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي".[1]

قسّم النقد الحديث موسيقى الشعر إلى داخلية وخارجية:

1.3. الموسيقى الخارجية:

ويحكم الموسيقى الخارجية العروض وحده وتختصر على الوزن والقافية والتدوير بشكل أساس.

إذ اهتم النقاد العرب القدامى بالوزن، حتى أطلقوا على الشعر الكلام الموزون المقفّى. وظل الوزن يحظى بالاهتمام من قبل النقاد والباحثين، كونه يمكن البيت الشعري من بناء انتظام في ألفاظه وتراكيبه وفقا لزمن منتظم.

كما اعتد النقد العربي الحديث بالوزن، إذ ركز طه حسين على الوزن بوصفه "**الركن الثالث الذي لا بد للكلام أن يستوفيه ليكون شعر**"[2]. بل إنه يؤكد أن بلوغ الجمال الفني في القصيدة يكون بالوزن والقافية.

وتطرق 'شوبنهور'(Schopenhauer) إلى أهمية الوزن والقافية وتأثيرهما في تحريك الخيال، فضلا عن كونهما وسيلتان لإثارة الانتباه حين متابعة سماع الإنشاد.[3]

وقد تخلص العرب "**من عبء القافية الموَّحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي، ودُرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة**".[4] وبالتالي تم الابتعاد عن رتابة البيت التقليدي.

وما لا يمكن تجاهله بحديثنا عن الوزن والقافية، هو الحديث عن الروي، الذي يمثل "**آخر حرف في الشعر المقيّد (ما كان رويها ساكنا)، وما قبل الوصول في الشعر**

---

[1] يوري لوتمان، مرجع سابق، ص 96.

[2] يوسف حسين بكار، مرجع سابق، ص 159.

[3] عبد الرحمان بدوري، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965، ص 136.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط 3، 1967، ص 188.

المطلق (ما كان رويها متحركا)".[1]والروي هو صوت فارض لذاته من خلال متوالية التكرار التي يحققها في نهاية كل قصيدة، ولأهميته نسبت القصيدة قديما إلى رويها مثل قولنا: لامية الشنفرى ونونية ابن زيدون وسينية البحتري.

2.3.الموسيقى الداخلية:

يحكم الموسيقى الداخلية "**قيما صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين**"[2]، وقد أشار 'شوقي ضيف' إلى أن "**وراء الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات**"[3]، وبها تتميز القصيدة وتكتسب أصوات جميلة وألفاظ بديعة تستلذها الأذن الموسيقية وتغرى بجرسيتها اللافتة.

وقد اهتم أصحاب المذهب الرمزي بالموسيقى الداخلية، وأدركوا ما في ألحانها من ألوان باهرة، وبالتالي أصبح إيقاع الألفاظ مادة أساسية في الشعر الرمزي.

غير أن تقسيم الإيقاع إلى موسيقى خارجية وأخرى داخلية أضحى بترا ترفض الدراسات الحديثة الاعتراف به، لكونه يشطر لحمة الانسجام والتناسق في البنية النصية؛ لذا سنعمد إلى دراسة الإيقاع من خلال تقسيمه إلى عروضي وسمعي وهو تقسيم تستدعيه الضرورة البحثية لا غير.

---

[1] أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، (تحقيق: عوني عبد الرؤوف)، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، 1975، ص 64.

[2] يوسف حسين بكار، مرجع سابق، ص 193.

[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 97.

الفصل الأول: البناء اللّغوي في شعر "محمد جربوعة"

أولا. بناء العتبة العنوانية

ثانيا. البناء التركيبي في شعر "محمد جربوعة"

1- الجملة الاسمية والفعلية

2- الجملة الطلبية

3- العدول التركيبي (التقديم والتأخير والحذف)

ثالثا. البناء الصرفي في شعر "محمد جربوعة"

1- بناء الأفعال

2- بناء الأسماء

3- المفردات المعجمية

تمهيد:

تعد اللّغة نظاما من العلامات اللغوية وأداة للتواصل، وتنقسم إلى أربعة مستويات أساسية تتمثل في المستوى التركيبي والصرفي والدلالي والإيقاعي.

وقد حظيت لغة الشعر باهتمام الكثير من النقاد والباحثين، لما تتسم به من انحراف عن الطبيعة، فقد تعتمد الاختزال والإيجاز والتكثيف لتقديم المقصد، فهي "**لم تعد وسيلة للتعبير، بل خلق فني في ذاته.....وثروة اللغة تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة أن تعبّر عنها**".[1]

ولأن لكل لغة شعرية ما يميزها عن غيرها من السمات التركيبية والمقومات اللغوية التي تجعلها ترتقي إلى تطلع المتذوق، فإن الشاعر مطالب بتنويع لغته الشعرية ليشبع مختلف الحاجات الأدبية والثقافية للمتلقي، بشتى مستوياته وتوجهاته الفكرية.

وما بين اللغة الشعرية المتجذرة والمحدثة، منح "محمد جربوعة" لنصه الشعري التفرد والتميز، فجذب الباحثين ولفت اهتمام الدارسين. لذلك سيتم من خلال هذا الفصل التركيز على تحليل البنية التركيبية والصرفية لمجموعة من أعماله الشعرية،بداية من عتباتها النصية إلى غاية المتن.

أولا. بناء العتبة العنوانية

نالت العتبات النصية اهتمام الدارسين في الأعمال الأدبية والنقدية والسيميائية، لما حققته من أهمية تتصل بالوظائف المختلفة التي تؤديها.

والعنوان هو تجربة قصيرة أو طويلة تتحدد وفقا للنصوص والخطابات التي يمر أو يعيش حياتها، حتى يخرج ذلك المولود الذي يحمل في جيناته مراحل نموه، "**إذ أن العنوان في وجوده اللغوي الذي يتضاءل إلى حد تشكله من كلمة واحدة، لا يتمكن بلغته فحسب من القيام بتلك الإنتاجية، إذ ليس ثمة إلا معنى الكلمة، وبالتالي فلا بد أنه ينطوي على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات، بما يكفل له قدرة**

[1] محمد مندور، في الأدب والنقد، مطلعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 3، 1956، ص 18.

الاضطلاع بوظائفه"[1]، ومن ثمة فالعنوان بنية نصية مصغرة ذات علاقات التي تكفل لها تأدية وظائف عدة.

وتعد وظيفة الإغراء في مقدمة وظائف العنوان لتستفز القارئ نحو ولوج وقراءة المتن وتفحصه، ولعل ذلك ما دفع 'ليهوك' إلى تعريف العنوان تعريفا وظيفيا في قوله:"**العنوان مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحديده وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة**"[2]. من هنا فالعنوان رأس النص وبوابته، يُعتمد على رونقه وجماليته في دفع القارئ إلى الخوض في مسارات المتن، إنه ركيزة أساسية في جلب الاهتمام نحو أي عمل أدبي، وإن لم يحكم سبكه وبناؤه لا يمكنه أن يجذب القراء إليه، ولا يحقق وظائفه الإغرائية والإفهامية والتأثيرية والجمالية التي أشار إليها الناقد.

والعنوان يعبر عن المعنى العام للتنوع الموجود في متن النص من أفكار ومواضيع متشعبة في كلمات موجزة ودالة، لذا يعرفه محمد فكري الجزار بالعبارة الآتية:"**العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، و يدل به عليه، يحمل اسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه**"[3]، فالعنوان رمز لما يعبر عنه وهو المفتاح والدليل، فيكفي أن نقرأ العنوان، لكي يدلنا على دراسة أدبية أو نقدية لدارس معين ويقودنا إلى ما نبحث عنه، إنه وسيلة مختصرة ومميزة للأعمال.

---

[1] عبد الله بن محمد الغفيص، شعرية العنوان، دراسة في البنية والوظيفة: شعر محمد الحمد وسليمان العتيق أنموذجا، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 68 ، 347-388، 2021، ص 358.

[2] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان (مقاربة في خطاب محمود درويش)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013، ص 13.

[3] محمد فكري النجار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 15.

وهو على –أهميته– أصبح علما مستقلا له أصوله وقواعده التي يقوم عليها، فهو يوازي إلى حد بعيد النص، كما أنه لم يعد زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص، بل أصبح عضوا أساسا يستشار ويستأذن.[1]

ويمكن تقسيم العنوان إلى أنواع عدة بحسب المعايير، ومن أهم هذه التقسيمات معيار الأولوية، حيث يقسم إلى العنوان الرئيسي، والعنوان الثانوي والعنوان الفرعي.[2]

1. بناء عناوين الدواوين

يعد عنوان الديوان جامعا لنصوصه، مختزلا لدلالاته المتعددة، تستدعي الذهن لتفسير إيحاءاته والمخيلة لفهم إبداعه، وفيما يأتي دراسة للبنية التركيبية وتحليل سيميائي لعناوين دواوين الشاعر "محمد جربوعة":

1.1. عنوان ديوان "اللّوح":

سمى الشاعر 'محمد جربوعة' ديوانه بـ "اللّوح" لما فيه من إيحائية ورمزية تحفز القارئ على تتبع دلالته من خلال قصائد الديوان مجتمعة، فقد جاءت صيغة العنوان جملة اسمية غير تامة التركيب، وكلمة اللّوح خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)، وهذا الحذف دلّ على اغتراب لغوي إذ تسقط نهاية الجملة فتمنع اكتمالها ما يرمي إلى جزئية المعرفة العلمية التي لا بد أن تردف بمعرفة دينية، فالإنسان لا يكتمل علمه إلا بخلق.

وقد"**ذكر اللّوح المحفوظ في التنزيل الكريم مرة واحدة، وقد جّعل محلاً: للقرآن المجيد**"[3]**وهو رمز للثبات** ﴿ **بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ**﴾(سورة البروج، الآية 22–23).فعبر به الشاعر عن المبادئ الإسلامية الخالدة التي لا تفنى على الرغم من رياح الفتن الراغبة في استئصال جذورها. فالقرآن ركيزة أساس لدى أبناء الأمة الإسلامية

---

[1]محمد اسماعيل مصطفى حسونة، النص الموازي وعالم النص: دراسة سيميائية، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، المجلد 19، العدد 2 ، 2015، ص 8.

[2]عامر جميل شامي الراشدي، العنوان والإستهلال في موقف النفري ، (دراسة جمالية)، دار حامد للنشر والتوزيع، عمّان، 2012، ص 33.

[3]سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 995.

تستند إليه وتحتمي به من كل الفتن، فهو دستور المسلمين وصراطهم المستقيم، وهو حبل الله المتين وهدايته الدائمة. ولذلك يجب على الأمة الإسلامية أن تعود لتمسكها بمبادئها الدينية، إذا ما أرادت أن تقوم لها قائمة من جديد.

ولأن الحديث عن بنية العنوان باعتباره علامة سيميائية فلا بد من الإشارة إلى بنية أخرى شكلت حضورا في دواوين الشاعر، متمثلة في بنية التماهي ما بين عنوان الديوان والتشكيل البصري في صفحة الغلاف بوصفه عتبة قرائية ونصا موازيا يقرّب المعنى ويعرّف القارئ بنص العنوان.

وقد اختير اللّون البني لصفحة غلاف ديوان "اللّوح" ليركز بذلك الشاعر على أهمية جذور[1] الأمة الإسلامية، فهي خير أمة أخرجت للناس﴿**كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ**﴾(سورة آل عمران، الآية 110). كما رسم على جانب الغلاف صورة اللّوح بلون بني طيني، فكان اللّون رمزا للحبر والمداد الذي تُخط به الآيات القرآنية على اللّوح فتبعث الهدوء[2]، مما يشير إلى أن الشاعر استخدم ما كان يسهم في تدريس القرآن الكريم مع قلم الكتابة المصنوع من القصب،راغبا في تذكير الإنسان بأصل تكوينه الأول﴿**وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ**﴾(سورة الحجر، الآية 26)، لاسيما ذلك الذي عاث فسادا في الأرض وأكثر فيها الفتن.

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 1997، ص 195.

[2] المرجع نفسه، ص 186.

وكُتب عنوان الديوان بالأبيض الدال على طهارة ونقاء[1] آيات الذكر الحكيم وصدق كلام الله تعالى، ويمكننا القول أيضا إن الشاعر يحن إلى أيام صباه، حيث زمن البراءة والعفوية الذي يفتقده اليوم، كما يستذكر زمن الكتاتيب متحصرا على أفول نبراس لغة الضاد، ويبكي طريقة تعليمية أنجبت عديد العلماء، وكونت مختلف الأجيال.

ورسم اللّوح على شكل مستطيل يشي بشريعة الاعتدال والنظامية في الدين الإسلامي مع تقويس في الأعلى، رمزا للقبب الدالة على سمو الحضارة الإسلامية، ومإعادة كتابة اللّوح وتشكيل الظلال إلا تذكيرٌ وتأكيدٌ يسعى إلى بيان أهمية الشريعة الإسلامية.

2.1. عنوان ديوان "مطرٌ يتأمل القطة من نافذته":

جاء هذا العنوان جملة اسمية غير تامة التركيب، بحيث (وقع مطر) خبرا لمبتدأ محذوف (هو) (ويتأمل القطة) جملة فعلية في محل رفع صفة للمطر، من نافذته جار ومجرور ومضاف إليه.

نلمس في هذا العنوان خيالا تصويريا يكمن في تبادل مجالات الإدراك بحيث شخص الشاعر المطر، وهو شيء مادي نقله إلى إنسان عاقل يتأمل فرفع من قيمته، كما يحمل العنوان مفارقة ضدية تبادل الأدوار بين القطة والمطر.

وما يميز هذا العنوان أنه يحمل وظيفة إيحالية لدلالات بعض قصائد الديوان، وتمثلت القصائد التي تحمل معنى المطر، التأمل، والقطة في كل من: (أمسية شعرية، مطر ليلي، مطريات، على نوافذ الانتظار، وساوس أنثى في مساء مطر، هذيان مشتاقة في مساء شتوي، وساوس أنثى في مساء مطر، سر كبير لقطة حذرة، تخمينات حول قطة القصيدة).

وقدأدى عنوان الديوان وظيفة تفسيرية لحالة الشاعر، فالمطر يشير إلى انقلاب مناخي يماثله انفعال داخلي لدى ذات تشعر بالحزن، وتنهمر دموعها مع تساقط زخات

[1] أحمد مختار عمر، مرجع سابق، 185.

المطر، أما دال التأمل فيحيل إلى لحظات انبعاث الخيال ونشوء الإبداع وبلوغ الكتابة، والقطة دال يختزل عدة مدلولات تجتمع كلها لتصب في الانزلاق والمراوغة المغلفين بالوداعة. فهي القصيدة في قول الشاعر:

هي لا تبوحُ، ولن تبوحَ بسرّها

أبدا، وإن طالبتَّها، تتجنبُ[1]

وهي المرأة في قوله:

خَمشُ النساء إذا غضبنَ مصيبةٌ

وإذا لسعنَكَ – لا أراكَ...– فعقربُ[2]

وهي المدينة فيما كتبه الشاعر على الغلاف الخلفي للديوان:

مطرٌ

على شَعر المدينة يمسحُ[3]

أما من الناحية السميائية، فنجد على غلاف الديوان كتابة باللون الأسود مع صورة لقط أسود وراء نافذة خلفها قطرات مطر تدق على زجاجها. وكل هذا يحيلنا إلى توقع نوع القصائد في متن الديوان التي تحمل ظلال واقع وهمي تتصوره الذات في ليلة ممطرة ملهمة تحجب عنه الشعور بالحاضر، وتحمله إلى بحر من أحداث في لحظة من لحظات الغياب،فتعود به إلى زمن ماض جميل. وهذا ما يؤكده الشعر المكتوب على الغلاف الخلفي للديوان.

مطرٌ

على شَعر المدينة يمسحُ

مطرٌ رقيقٌ

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص 202..

[2] المصدر نفسه، ص 202.

[3] المصدر نفسه.

ناعمٌ لا يجرحُ

مطرٌ يذكّرني العواصم والهوى

فأغيب في الماضي الجميل

وأسرحُ[1]

وكأن المدينة تغتسل من درِنها كلما انهمر المطر، فتشعر بكيانها ووجودها المتجدد وتعود إلى نقائها الذي دنّس بنعال الزيف الإنساني.

فالمطر في نظر الشاعر لغة تأملية تخبرنا بجمال الأمل الذي يقمط السواد ويمحو انعكاس الظلمة التي تختفي أشعتها في دواخلنا.

3.1. عنوان ديوان "ثم سكت!!":

صيغ العنوان على شكل جملة فعلية (سكت) قبلها حرف عطف يفيد الترتيب (ثم)، سكت فعل ماض والفاعل ضمير مستتر تقديره (هو)، وهي جملة معطوفة على جملة محذوفة تتضمن قولا مجهولا، فلا بد أن فعل الصمت جاء بعد فعل قول تم إسقاطه ربما لعدم أهميته أو لعدم جدواه أو لكون الصمت أشد بلاغة من أي مقولة تقال.

والأكيد أن الشاعر من خلال هذا العنوان يميل إلى الصمت في زمن الصمت وتكميم الأفواه، لذلك استعان الشاعر بالتشكيل البصري للاقتصاد في الإشارة اللغوية

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق.

معتمدا على تكرار علامة الوقف نهاية الجملة الدالة على الحيرة والارتياب والبعثرة والتذبذب.

فإذا كان العنوان قد كتب قبل بداية القول الشعري فإن التعجب دال على أن الشاعر يرفض كتابة لا جدوى منها، إنما هي كلمات بائسة لا تغير وضعا ولا تبدّل واقعا والتعجب هو تساؤل يفضي إلى إشكال مفاده لماذا صمت، وهو لم يقل شيئا بعد.. أذلك خوف أم انقياد وتسليم؟ وإذا كُتب العنوان بعد نهاية القول الشعري فإن ذلك القول كفيل بالتعبير عن موقف الشاعر، وقد يعني أن القول الشعري لخص وضعا محبطا لا يحسن الكلام بعده.

وإذا ربطنا بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية وجدنا أن الشاعر أفرغ كل مكبوتاته وشحناته من غضب وسخط على حال الأمة العربية لكونها أمة مستهلكة لا منتجة، وأمة تابعة لا متبوعة، كما أدركنا أن اختيار الصمت كان لأمرين: الأول أن اللغة لا قيمة لها إلا إذا جسدها الشاعر ليرتقي بها من القاموسية إلى الإيحائية، فكان عنوانه إيحائيا مكثفا، والثانية أن مبرر صمته هو تحفظه وتحصره على قول لم يفهم وحقيقة لم يعتد بها.

وقد كتب العنوان بلون أحمر ليعانق لغة دموية تحمل فتنة وضغينة[1]، وتترجم صراعا وانقساما بين الأشقاء كان سببا في غياب الوحدة العربية.

[1] أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 184.

أما الصورة المجسدة على الغلاف فتحيل إلى شخص غابت ملامحه إشارة إلى غياب الهوية، أي أن الإنسان العربي لا قيمة له بين الأمم الأخرى، وتجلى ذلك في قول الشاعر:

ما من مطار أجنبيٍّ
يبتغي منكم سوى
(مال السياحة
والطبابةِ
والدراسةِ)
بالحرام وبالحلالْ[1]

وتدل طأطأة الرأس على القهر والذل والهوان، بينما يوحي البساط بألوانه النارية على احتراق ناتج عن فتنة داخلية تعيشها الأمة العربية والإسلامية،ونعده صراعا فكريا أنتج الانقسام، لذلك نجد دائرة الرأس منشطرة إلى أكثر من جزء، أما صورة الجسد فأخذت ملامحها من هندسة معمارية إسلامية، وكأنها تحيل إلى أن ذلك الصراع هو أيضا صراع ديني طائفي.

4.1.عنوان ديوان "وعيناها..":

صيغ العنوان جملة اسمية غير تامة التركيب نتيجة لحذف الخبر والإبقاء على جملة المبتدأ المضاف لوحده دالا على ذات مجهولة،وتشي الجملة المبتورةباغترابنفسي وشعور بالوحدة.

وجاء هذا العنوان موحيا ومحيلا إلى الشعر حيث يركز الشاعر على سحر العيون وكأنه يراها الباب المنقذ الذي يشعّ منه نور يسدل شباكه على القلب ليُذهب العقل فيسرح المرء مع تلك العيون في حوار وردي، وهو ما دلّت عليه عناوين بعض القصائد (عينا

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص 37.

امرأة سياسية، الأميرة المتحجبة، إلى ذات عينين جريئتين تقلّب صوري يوم عطلتها الأسبوعية).

يتراءىلنا أن عنوان الديوان ورد متبوعابنقاط توتر تدل على اضطراب الشاعر وهو ينظر إلى تلك العيون، وكأنه أراد إشراك القارئ في تخيل ما تحدثه العيون من ارتياب،فدفع المتلقي إلى منح أوصاف لهذه العيون أو توقع ما ستحدثه من ردود أفعال عند الناظر إليها.

أما من الناحية السيميائية نجد العنوان قد تموقع في غلاف بلون بنفسجي، وعليه صورة امرأة بالبرقع لا ترى إلا عينيها مستترة بنظارات وصورة لعين واضحة المعالم في اتساعها، كأن الشاعر أراد من خلال تلك الصورة تكريم المرأة المتحجبة لإيمانه أن الحجاب لا ينقص من جمالها شيئا، "والعين في اللغة الصوفية تدل على الحقيقة"[1]؛ أي أن الشاعر يجسد لحظة من لحظات التجلي، حيث ترتقي الذات لتتماهى في نور الحكمة الإلهية، فتعانق لحظات الكشف، وعندها تتمكن من رؤيا الحقيقة.

إن العين مجال تسبح الذات خلاله وتسمو منتقلة بين الأحوال والمقامات حتى بلوغ العوالم النورانية، وما الحجاب إلا ستر وبرزخ فاصل بين الذات والعوالم النورانية. أما اللون

[1] سعاد الحكيم، مرجع سابق، ص 831.

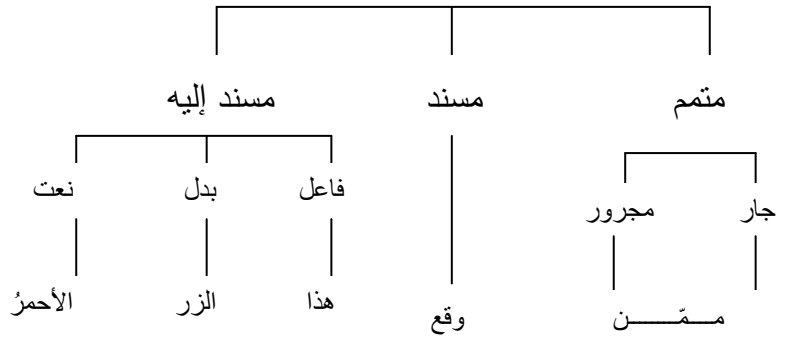
البنفسجي فيرمز إلى الطهارة والإيمان والطاعة، والإدراك والحساسية والمثالية[1]،وهذا ما يتطابق بشكل دقيق مع وصف ذات اتزنت أفعالها بعد هجرة عالمها الدوني.

وقدوضع الشاعر عنوانا فرعيا للديوان "شعر (والله أعلم)" وهي عبارة تصدم القارئ وتدفعه إلى التساؤل هل الشاعر يشكّك في نفسه؟ أم يشكّك في نصه؟ بل لعله يتأسف مثل كل مرة عن واقع لا يعطي للشعر قيمته ولا يدرك منافعه، أو أنه ينبه متلقيه إلى أن ثمة من النصوص الشعرية ما لا يعد شعرا.

كما اختار الشاعر في الغلاف الخلفي أحد نصوصه الشعرية في الديوان "فالنص المختار يمثل البنية الرئيسية للتجربة الشعرية العامة للديوان"[2]، فكان المقطع المختار من قصيدة "عينا امرأة سياسية" وما لفت الانتباه في هذا النص هو كتابة أحد الأبيات بلون بني طيني معبرا عن فحواه: فلتكسبي في الطين بعضَ ثوابِ كما كتب البيت الموالي بشكل مائل ليعطيه الوزن الأكبر فيجعله بمثابة عنوان بديل للديوان:**لا تُظهري عينيك..خافي ربَّنا**[3].

5.1. عنوان ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟":

وقد جاء تركيب الجملة كالآتي:



[1]أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص، ص 162، 185.

[2]محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004): بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" ، لنادي العربي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2008، ص 126.

[3]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، البدر السطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص 45.

ويفصح الغلاف عن أشكال مختلفة ترسمها الحروف والعلامات معتمدة"**التشكيل الطبوغرافي والواقعي والتجريدي الذي يُعنى بالرسم الكتابي**"[1]،فصيغ عنوان الديوان على شكل تساؤل، مما يوسّع أفق الدلالة، ويستثير القارئ في الخوض في الاحتمال، وقد اختار الشاعر عنوان الديوان من إحدى عناوين قصائده،لافتا انتباهنا إلى جزئيات قد نتغافل عنها.

أما سيميائيا فتتكرر عندنا صورة الذات المتأملة الحائرة المستفهمة، فكلمة الزر شكلت يدين ممدودتين، أما كلمة الأحمر فشكلت بقية الجسد. "**وقد تحيل الدوائر المفرغة والمرتبطة بالسكون المعلق على جسد الكلمات إلى عبء ما تعبر عنه من دلالات لكونها تصل بين المحيط والمركز؛ أي بين الروح والعاطفة**"[2].

وكتب العنوان باللونين الأصفر والأحمر على محيط أسود، فالشاعر من محبي اللون الأصفر لكونه يبعث بالنشاط والإيحاء[3]الذي يكتنف الشاعر وقت مخاض شعره، لكن يشوبه نوع من الضبابية والسواد موحية إلى مواجهة المجهول بذات يسومها القلق والتوتر، ويمتزج مع اللون الأحمر معبرا عن نار الحب[4]،فشكلت الأحاسيس المتناقضة نوعا من الجدل في العنوان يفتح أفق لحرية قراءته وبكل الاحتمالات الممكنة، ورسمت علامة الاستفهام بحجم كبير ملحة على الإجابة، مذكرة بعدم تجاوز أي احتمال.

---

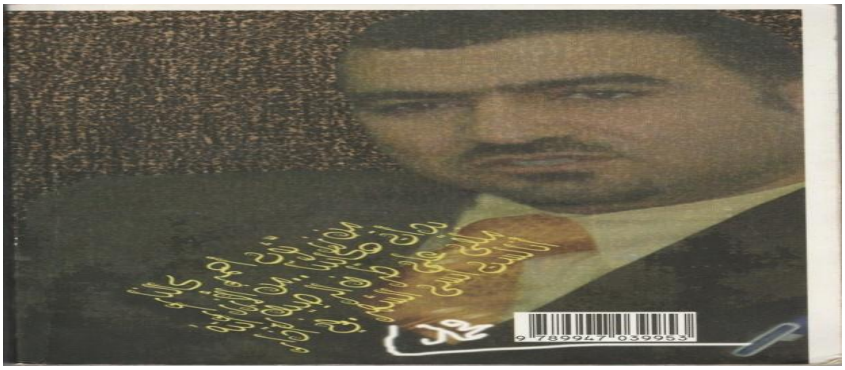
[1]مراد عبد الرحمان المبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص 126.

[2]نوال أقطي، سلطة الذات وتهميش الآخر في ديوان (ممن وقع هذا الزر الأحمر؟) لمحمد جربوعة، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 1 ، 2020، ص 625.

[3]أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 184.

[4]المرجع نفسه، ص 185.

ونرى في الغلاف الخلفي صورة غير واضحة للشاعر مع مقطع من قصيدة "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"،وضّح فيه الشاعر بداية حكايته مع الزر اللغز، ليثير انتباهنا إلى حالة الحيرة التي تنتابه، فكان السؤال هو أولى مصادر الكتابة الشعرية.



2. بناء عناوين القصائد:

1.2.المناص:

يعد التشكيل البصري أحد أساليب الدعاية للنص الشعري، فهو وليد "**الصراع بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية وثقافة الصورة، في مجالات الاقتصاد، والتعليم والإشهار، والإعلام، والسينما**"[1]. وأول ما يصطدم به الجمهور المستهدف في الشعر هو العتبات النصية، فالبحث في العلامات والأيقونات المصاحبة لبعض القصائد من شأنه أن ينير درب المتلقي ويعزز فهمه للمضمون، وتتمثل هذه الأيقونات في تاريخ ومكان كتابة القصيدة والإهداء والعبارات التي تذيّل بها بعض القصائد.

[1] محمد الصفراني، مرجع سابق، ص 6.

إن "**المقدمة بوصفها نصا موازيا تضع للنص محيطا وتقدم حوله إيضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائما، كما توفر للنص بعدا تداوليا، وتعمل على التأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي**"[1]، وإثر تفحصنا لدواوين 'محمد جربوعة' نجد أنه صدر ديوان "وعيناها.." بمقدمة يشرح فيها الشاعر علاقته الروحية بالشعر إذ هو صديق رحلته المتعبة، إنه بحاجة إلى وسادة شعر يتكئ عليها كلما أحس بثقل الحياة، لذلك يعود إليه مرغما رغم محاولاته الابتعاد عنه، فالشعر يسكنه وينتمي إليه، كما أرجع أصوله الأولى إلى البساطة والنقاء من جهة والترفع والسمو من جهة أخرى.

وقد ذيّل الشاعر جل قصائد ديوانه هذا بتاريخ الإيداع فذكر اليوم والشهر والسنة الميلادية؛لأن ذلك السياق الزمني قد يساعدالقارئ في فهم حيثيات كتابة النص ومبرراتها، وتثبت تلك التذييلات أن الشاعر قد كتب معظم قصائد الديوان في فترة لا تتجاوز الستة أشهر بين عامي 2012 و 2013م، وهي فترة الاحتجاجات المطالبة بالتغيير في الجزائر واندلاع ثورات الربيع العربي في الوطن العربي، وظهور الإساءة إلى الرسول ص من قبل الغرب.

واستخدم الشاعر التمهيد في خمسِ قصائد في الديوان وهي: (قولي لها، جرح عثمان، سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة، موصلية، ما في حدا)، وذلك لتسليط الضوء وشرح ما قد يستعصي فهمه، إذ سبق قصيدة "**قولي لها**" **تمهيد طويل يروى حدث بتفاصيله: "اتصلت بي إحدى الأستاذات الجامعيات..أخبرتني أن إحدى طالباتها سالتها عن معنى بيتي لي، وحين قالت لا تعرف شاعرا بهذا الاسم، ردت عليها تلميذتها: ....فكتبت:** "[2]. يثبت هذا التمهيد أن لنص الشاعر أثرا في المتلقي على الرغم من تجنب

[1] عبد الواحد بن ياسر، الخطاب المقدماتي: علامات في النقد، الجزء 47، المجلد 12، جدة ، 2003، ص 630.

[2] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 11.

قراءته ومعرفته من قبل البعض، فالتمهيد يجعل المتلقي في غاية الشوق إلى النص فيدفعه إلى معانقته قبل قراءته.

أما التمهيد الذي سبق قصيدة "ما في حدا" فقد أسفر عن دلالة اغتراب الذات وشعورها بالعزلة في مجتمع إسلامي نسي أهم مبادئه.في نص نثري متميز تميز النص الشعري يثبت تمكن الشاعر من النثر.

ويبدو أن الشاعر قد استخدم القاموس الشعري ليتبع نصوصه ببعض الشروح، حيث إن ثمة ثلاث قصائد من ديوان "وعيناها.." أتبعها في النهاية بشرح لبعض الكلمات، الصعبة غير المتداولة أو العامية المختصة بمنطقة معينة. وقد رقّم الشاعر قصيدتين من ديوانه هذا وهما: (سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة، عن الطفل الذي يسكنني ويسكنها).

والقارئ لديوان "**ثم سكت!!**" يلحظ أن قصائد الديوان كلها مرفقة بتاريخ الإيداع إلا قصيدتين: قصيدة "امرأتان، زمنان وقصيدة" كتبتا مندون أي تاريخ لمنحالقارئ حرية تامة في تأوليهما بعيدا عن سياقهما الزمني، أو لأنهما قدمتا شعره على أنه مرجع لا يقارن بما كتب عن امرأة في زمن آخر قد تختلف هي أيضا عن المرأة التي يكتب عنها الشاعر.

وتفردت قصيدة "إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد" التي ذيلت بتاريخين: هجري وميلادي وهذا تخليدا لذكرى الانقلاب الذي وقع في مصر وما رافقه من وحشية في قتل شعب أعزل، حيث وقعت هذه الأحداث في شهر رمضان المبارك والنّاس ركّع سجّد، وفي متن القصيدة تبرز دولتان؛الأولى: همجية، والثانية:هي دولة الورد ممثلة في الدولة الصائمة التي تنشر الفرح والسلام.

واستخدم التمهيدفي ثمانية قصائد، تميزتمنها قصيدة "في محطة الغياب"؛لأن تمهيدها متصلبالإهداء "**إلى كل منتظري قطار الورد في محطة الغياب .. شكرا لأعينكم المترقبة .. لأقدامكم المتعبة .. لقلوبكم التي وقفت قريبة .. ترفع شراييها إلى السماء ..وتدعو..**"[1]، إذ تقوم عتبة الإهداء "بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه متجاوزة

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 179.

الوظيفة التزينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر"[1]، لذاجسد هذا الإهداء شفقة الشاعر على حال كل منتظر لعزيز طال غيابه، فكان المرسل إليه كل مشتاق، مترصد، صابر، ومبتهل.

أما العلامة الفارقة في تمهيد قصيدة "حالان" هو وروده نصا شعريا مستحضرا من التراث، فقد تصدر القصيدة بيتان، الأول للشاعر 'علي بن عبد الغني الفهري الحصري':

يَا لَيْلُ الصبُّ مَتَى غَدُهُ

أَقِيَامُ السّاعَةِ مَوْعِدُهُ[2]

وبيت آخر لأمير الشعراء 'أحمد شوقي':

مُضناكَ جَفاهُ مَرقَدُهُ

وَبَكاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ[3]

إذ يركز البيت الأول على المعطى الزمني الذي شخصه الشاعر ليظهر قوة تأثيره على الذات الإنسانية، في حين أكّد البيت الثاني زمن الشجن والبكاء والألم، وعند الجمع ندرك أن للإنسان حياة سيزيفية نتيجة مأساة مستمرة، عاد الشاعر لوصفها في خاتمة القصيدة مستعينا ببيت للشاعر علي بن عبد الغني الفهري الحصري"**((مَا أَحْلَى الوَصْلَ وَأَعْذَبَهُ لَولا الأَيَّامُ تُنَكِّدُهُ))**"[4] أمّا باقي التمهيدات فهي عبارة عن كتابة نثرية شارحة للعنوان وللقصيدة.

كما توجد في هذا الديوان ثماني قصائد مختومة بتهميش يشرح فيها الشاعر بعض الألفاظ والعباراتغير المفهومة. إذ نلحظ في قصيدة "أنا لا أفكر في عهدة حب أخرى" أن الشرح في الهامش طويل لاحتوائه على أبيات لشعراء عدة منهم بيتين للصحابي 'عبد الله

---

[1] محمد الصفراني، مرجع سابق، ص 130.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 191.

[3] المصدر نفسه، ص 191.

[4] المصدر نفسه، ص 196.

بن رواحة رضي الله عنه' وشرح وتفسير للأديب الأندلسي 'ابن عصفور' وبيت للشاعر 'عمران بن حِطّان' وبيت للشاعر 'العجّاج'.

وقد اختتمت معظم قصائد ديوان "اللّوح" بتاريخ الإيداع، منها ما اكتفت بالتاريخ الميلادي فقط وعددها (عشرة قصائد)، بينما لم يرد التاريخ في ثلاث قصائد، إذ لم يرتبط فحواها بحدث ما، بل حملت ألفاظا صالحة لكل زمان ومكان.

وامتازت قصيدة "حسان بغداد وفتوى الحسن البصري" بذكر التاريخ الميلادي ومكان الإيداع، وفيها يتألم الشاعر عن حال وحيرة أهل العراق عندما فقدوا صاحب القرار والرأي والمشورة، حسن البصري، حيث يجمع بينهما قوة الشخص وقوة البلد في حقبته، وهذا ما ذكّره بوضع سوريا الحضارة وسوريا في 2010 إذ كتب القصيدة أثناء تواجده بدمشق:

وليس في البصرةِ (البصريُّ) يحسمها

أو امرؤ القيس يدعو المفتيِيْن" ((قفا

بين الدخول على شطآن دمعتها

نبكِ التبسّم حول الجرح إذ نزفا))[1]

ثمة خمس قصائد لها تاريخ ميلادي وهجري، فخصها بالتاريخ الهجري لكونها تختص بحدث ومعنى مميز في التاريخ الإسلامي، فقصيدة "فرسان بدريتان تتعبان قلب شفرة (الطيب)" كتبها الشاعر على إثر الذكرى الخالدة لغزوة بدر الكبرى، واختصت بعض القصائد بتخليد المناسبات الإسلامية منها قصيدة "إليك في ليلة القدر" وقصيدة "همزة العاشورائية".

بلغ عدد قصائد ديوان "**اللّوح**" التي مهد لها الشاعر عشر قصائد، تميزت منها قصيدة "إيفا" التياكتفى (الشاعر)فيها بجملة تمهيدية واحدة (عن محنة الحجاب في فرنسا) لخصّت كل أبيات القصيدة، وأبانت عن مصادرة الحرية في بلاد تعدُّ نفسها راعية لحقوق

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص 58.

الإنسان، فتنفيها عن البلدان الإسلامية التي استعمرتها ضاربة بمبادئ العقيدة عرض الحائط.

وهمّش الشاعر أربع قصائد من الديوان شارحا فيها بعض الألفاظ والعبارات، فأعلم المتلقى بالمثل –"مع الخيل يا شقرة"[1]– الذي كان مصدر تسمية مهرة الشاعر بشقرة في قصيدة "فرسان بدريتان تتعبان قلب (شقرة) الطيب"، وأعطى الأسماء الأخرى –درمشوق، وجلّق– لدمشق في قصيدة "عن قلب إبراهيم بن أدهم في فتنة دمشق"، كما عرّف بالهيل أحدُ نكهات القهوة في بلاد المشرق، تذكره رائحته بأوقات وأماكن يحن لها في دمشق.

وختم الشاعر خمسًا وعشرون قصيدة من ديوان "**مطر يتأمل القطة من نافذته**" بتاريخ الكتابة الميلادي منها ثلاث قصائد زاوج فيها بين التاريخ الميلادي والهجري وهي: "بائع الورد الجوال، "المزهرية المشروخة"، "سر كبير لقطة حذرة" ولم يقدم التاريخ الهجري أي دلالة مرتبطة بفحوى القصيدة، كما لم يؤرخ الشاعر لأربع قصائد هي: "عطلة إجبارية" "وإذا سألنكِ"، "عينان"، "تخمينات حول قطة القصيدة"، في حين ذكر في قصيدة "وصايا" التاريخ بكل تفصيل (السنة، الشهر، اليوم، الساعة والدقيقة) رغم عدم ارتباط تاريخ كتابتها بأي مناسبة، سوى شيطان الشعر الذي زار الشاعر في منتصف الليل.

ولم يمهد الشاعر في الديوان للكثير من قصائده إلا ثلاثة منها هي: "عطلة إجبارية" كتب في تمهيدها عبارة "لسيدة تقفز من نافذة في جبين شاعر تجهل علوه"[2]جاء تكملة للعنوان فأزال عنه الغموضرغبة من الشاعر في وضع قصيدته وسط سياقها الدلالي المقصود، فهو يؤمن بقوة شعره ويعي حجم التطاول عليه من المتطفلين الناقمين.

وكان تمهيد قصيدة "وساوس أنثى في ماء مطر" توضيحا؛ لأنها وليدة ردود الأفعال حول قصيدة "على نوافذ الاختيار" فكما كانت الأولى تصف شوقه للقصيدة جاءت الثاني

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 7.

[2]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 51.

لتصف شوقها له،فختمها بوثيقة تصالح وتسامح بين شاعر وشعره الذي أضحى توأمه بفعل الزمن.

وقد همّش الشاعر لخمس قصائد هي: "لحظات من صباحها الخريفي" علّق في هامشها على شطر ليبرأ ثقافتنا من الألفاظ الواردة في البيت، ويبرأ نفسه من الدعوى إلى ما يرمز له ويبعد أي لبس في المعنى ((في صحة الشعراء والأحباء))[1].

واعتمد الشاعر نظام التفريع النصي في ثلاث قصائد هي: "تلميذ.. وظروفي الصحية لا تحتمل عينيك"، "خماسيات الزنبق"، "محنة قصيد قرطبي في أزمنة محاكم التفتيش"، فيضع رقما في نهاية كل مقطع قصد "**تكوين نص متفرع يبدأ من موضع الرقم في النص الأصل**"[2]، وهو أحد علامات التشكيل البصري التي تسمح بفهم النص المتفرع بوصفه تجسيدا بصريا.

وقد تميز ديوان "**ممن وقع هذا الزر الأحمر**" بوضع تاريخ الكتابة في كل قصائده البالغ عددها إحدى وثلاثين قصيدة، منها قصيدتا "عطر" و "عن ناقصة عقل وشعر" اللتان أقرن فيهما الشاعر بين التاريخ الهجري والميلادي، حيث كتب قصيدة "عن ناقصة عقل وشعر" في الخامس من رمضان، وفيها ينوّه الشاعر إلى عدم قدرته على اعتزال الشعر في شهر رمضان.

و مهّد الشاعر لخمس قصائد من هذا الديوان هي: "عطر"، قلب أخير لسيدة القلب الأخيرة"، "رسالة مقايضة ماكرة"، "مهد الصبي الذي أصبح شاعرا"، "عن ناقصة عقل وشعر" في شكل فقرات نثرية يوضح فيها الشاعر دوافع كتابته للقصائد، فيقول في تمهيد هذه الأخيرة: "**هكذا وُلدتْ هذه القصيدة.. دافعتْ فيها الكلمات فغلبتني وانسكبت..ترددت في نشرها.. لكنها فاجأتني في عيون القراء.. متبرجة بإثم زينتها في الشهر المبارك..**

[1] المصدر نفسه، ص 78.

[2] محمد الصفراني، مرجع سابق، ص 141.

أتعبني الشعر الغلاب"[1]،فالشاعر يصل الإثم بالقصيدة المتبرجة التي غالبته في إبداء زينتها إلى المتلقي، وكأن النص يكتب نفسه، وتلك نظرية رددها كثير من الشعراء.

ويضيف قائلا: "**تكفير عن إثم القصيدة: لا تنسوا ختمات القرآن في هذا الشعر الكريم.. فإن خير الكلام ليس هو الشعر، بل كلام الله تعالى** .."[2]،فلم يستطع الشاعر التوقف عن كتابة الشعر حتى في شهر العبادة والعزيمة الصادقة، وقد حاولتبرئة ضميره والقفز فوق إثم القصيدة، بتنبيه المسلمين إلى عدم الغفلة واغتنام أوقاتهم في المبادرة بالخيرات.

كما قدّم الشاعر تمهيدالقصيدة "عطر" تفكيرا تجاريا خياليا نابعا عن تراسل حسي يثبت تذوق الشعر بحاسة الشم، التي لها الأثر الأعمق والأبقى في الذاكرة، فأقترن خيال الشاعر بطموح ابتكاري مباح، فيقول في التمهيد:"**هذه ليست مجرد قصيدة.. ويعرف من حولي أنني منذ مدة أفكّر في التعاقد مع أي شركة متخصصة لإنتاج عطر له صلة بقصائدي..بالشعر.. لكي تتداخل القصيدة بحناء العرائس وعطور الأميرات..ولكي يكون الشعر حياة لا لحظات..عطر تكفي خمس قارورات منه لتعطير كوكب الأرض وسبع قارورات لتعطير المجرة..**"[3].

كما همّش الشاعر لثمانية قصائد، فقصيدة "(موناليزا) أنت" رافقتها إحالة بشكل ملحوظة يعتذر فيها الشاعر عن وصف قلب المرأة باليهودي. وامتازت قصيدتا "قلب أخير لسيدة القلب الأخيرة" و"استقالة" بوضع عناوين فرعية مرقمة لهما، فكان في الأولى عنوانان فرعيان هما: -1- قلب ، -2- رحيل، وفي الثانية عنوانان فرعيان هما: -1- الرسالة، -2- الرد، منح الشاعر فيها لكل جزء من القصيدة عنوانا فرعيا ليمارس وظيفته الإخبارية والإغرائية والإنتباهية والتناسبية والتعاضدية والتنميطية وحتى الدرامية، فتتم

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014، ص 155.

[2]المصدر نفسه، ص 155.

[3]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر، مصدر سابق، ص 49.

الوظيفة بكفاءة وفعالية معتمدة على الدمج بين الفواتح والخواتم[1]، فكان المعنى تناسبيا وتعاضديا بين الجزئين. بينما حمل التفريع النصي في قصيدة "استقالة" بعنواني رسالة ورد وظيفة حوارية درامية وإغرائية.

2.2.البناء التركيبي لعناوين القصائد:

يعد البناء التركيبي من السمات الفنية التي تميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأدبية، وهو "**الصورة اللفظية التي تطوي في ثناياها فكرة تامة صدرت عن المتكلم ليصل بها إلى المخاطب**"[2]، ولأنه يهتم باللفظ فهو يركز على الاسم والفعل والحرف.

بتأملنا إلى البناء التركيبي لعناوين القصائد في دواوين الشاعر نجدها صيغت في شكل جمل اسمية غير تامة التركيب بنسبة كبيرة، والمركب غير التام هو "**ما لا يصح السكوت عليه**" أي يحتاج في الإفادة إلى لفظ آخر ينتظره السامع[3]. بينما تنوعت البقية بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية تامة التركيب.

ونعلم أن الجملة الاسمية لها دلالة الثبوت التي تتجاوز حدود الزمن، وقد ورد كثير من عناوين القصائد جملة اسمية غير تامة التركيب سواء أكان العنوان لفظة مفردة معرفة أو نكرة مع اختلاف في دلالات كل منها، وذلك بوقوع اللفظ خبر لمبتدإ محذوف حذفه الشاعر ليفتح المجال للمتلقي في تأويل المبتدأ، وقد يكون العنوان في الجملة الاسمية غير تامة مكوّنا من كلمتين أو أكثر (مضاف ومضاف إليه) خبر لمبتدإ محذوف أو خبر مكوّنا من شبه جملة (جار ومجرور) أو ظرف.

---

[1] شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010، ص 75.

[2] مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط 2، 1986، ص 225.

[3] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، (تحقيق: محمد صديق المنشاوي)، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د ت، ص 176.

أما العناوين التي أتت جملة اسمية تامة التركيب من مبتدأ وخبر، أو جملة فعلية من فعل وفاعل فكانت بنسبة قليلة جدا. وللجملة الفعلية دلالة النمو والتطور بفعل الزمن. وهذه الجمل التامة في بنيتها اللغوية قد تتكون من مسند أو مسند إليه فتكون ثنائية التركيب، أو قد تتكون من أكثر من ذلك، وهذا ما يرتبط به من علامات ومتعلقات فتكون ثلاثية التركيب أو أكثر.

ولهذه الجمل وجه تركيبي آخر من حيث الدلالة فقد تكون جملة خبرية أو جملة إنشائية ولكل منها دلالتها وإيحاءاتها، إلا أن الجملة الإنشائية تمتاز بكونها ممتدة المعنى غير محددة الدلالة، لانفتاحها على التأويل والإيحاء، كما تتميز بوظائف تعبيرية تتنوع بتعدد أساليبها طلبية كانت أو غير طلبية، كأسلوب الأمر والنهي والاستفهام...الخ.

والجداول الآتيةترصد المكوّن التركيبي من حيث البناء والدلالة لعناوين القصائد في الدواوين:

الجدول (01): البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "وعيناها.."

عنوان القصيدة	البناء التركيبي	نوعه من حيث الدلالة
تخيلات	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)	خبرية
قولي لها	جملة فعلية/ فعل أمر مبني على حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة + ياء المخاطبة ضمير متصل في محل رفع فاعل + لها (جار ومجرور) متعلقان بالفعل قولي	جملة إنشائية
قولي له	جمل فعلية/ فعل أمر مبني على حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة + ياء المخاطبة ضمير متصل في محل رفع فاعل + له (جار ومجرور) متعلقان بالفعل قولي	جملة إنشائية
حوار متوتر بين قلبي والشاعر في	خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة+مفعول فيه مبني على الظرفية المكانيةوهو مضاف + مضاف إليه مضاف	جملة خبرية

	وياء المتكلم ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف + جار ومجرور	
ثم إن والدتي تكره قصائدي	جملة اسمية/ (ثم) حرف عطف + (إن)حرف نصب + (والدتي) مضاف + الياء مضاف إليه + (مركب إسنادي) فعل مضارع (تكره)+ الفاعل ضمير مستتر (هي) + (قصائدي) مفعول به (مضاف) + الياء مضاف إليه	جملة خبرية
خطوات (كيدكن لعظيم) في التسلل إلى القصيدة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف	جملة خبرية
عينا امرأة سياسية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف مرفوع بألف الاثنين لأنه مثنى تقديره (هما)+ مضاف إليه+ صفة/ خبر محذوف	جملة خبرية
الأميرة المتحجبة	جملة اسمية/ مبتدأ+ صفة/ الخبر محذوف	جملة خبرية
أحوال مغامرة تجاوزت ربع القصيدة	خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + مضاف إليه+ جملة فعلية في محل جر صفة (فعل ماض+ ضمير متصل (فاعل)+بدل مقدم+ مفعول به)	جملة خبرية
جرح عثمان	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) وهو مضاف + مضافإليه/	جملة خبرية
عصيان	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	جملة اسمية / خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + مفعول فيه مبني على الظرفيةالمكانية + اسم مجرور + مضاف إليه	جملة خبرية
خديجة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي)	جملة خبرية
عن متهمة تجمع أدلة الإثبات	جملة اسمية (شبه جملة،جار ومجرور)/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية

أسرار النساء	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
موصلية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي)	جملة خبرية
استعداد استثنائي لحضور أمسية شعرية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه + صفة	جملة خبرية
اعترافات طفلة تغرق في شبر ماء	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه +جملة فعلية في محل جر صفة (فعل مضارع والفعل ضمير مستتر تقديره هي+ جار ومجرور متعلقان بالفعل تغرق+ مضاف ومضاف إليه)	جملة خبرية
إلى ذات عينين جريئتين تقلب صوري يوم عطلتها الأسبوعية	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هما) + مضاف إليه + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به + ظرف زمان + مضاف ومضاف إليه	جملة خبرية
لو لم أكن شاعرا	جملة فعلية/ أداة شرط+ أداة نفي وجزم + فعل مضارع ناقص +اسم أكن ضمير مستتر + خبر أكن منصوب/ جملة جواب الشرط محذوفة	جملة إنشائية
عن الطفل الذي يسكنني ويسكنها	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هو) + اسم موصول + فعل مضارع + فاعل ضمير متصل + حرف عطف + فعل مضارع + فاعل ضمير متصل	جملة خبرية
أكذب علي	جملة فعلية/ فعل أمر + فاعل ضمير مستتر + مفعول به	جملة إنشائية
إشاعات	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)	جملة خبرية
(ما في حدا)	جملة اسمية (شبه جملة جار ومجرور) + أداة نفي + جار ومجرور	جملة إنشائية
الطريق إلى اللازورد	جملة اسمية/ مبتدأ + شبه جملة (جار ومجرور) في محل	جملة خبرية

	رفع خبر	
اعتراف	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية

وردت أغلب عناوين قصائد ديوان "وعيناها.." جملة اسمية غير تامة التركيب من خلال حذف المبتدأ وتقديره وتثبيت الخبر في العنوان ما عدا أربعة عناوين صيغت جملة فعلية وهي: "قولي لها"، "قولي له"، "لو لم أكن شاعرا"، "أكذب عليّ"، بينما العناوين التي جاءت جملة اسمية فقد تراوحت بين الخبر المفرد المعرف بـ 'الـ' مثل "الأميرة"، "الطريق"، والخبر المفرد المعرف بالإضافة "خطوات (كيدكن لعظيم) في التسلل إلى القصيدة"، "عينا امرأة سياسية"، "أحوال مغامرة تجاوزت رُبع القصيدة"، "جُرحُ عثمانَ"، "أسرار النساء"، "اعترافات طفلة تغرق في شبر ماء")، في حين جاء الخبر المفرد النكرة في: ("تخيلات"، "نسيان"، "خديجة"، "موصلية"، "إشاعات"...الخ)، و قد أكثر الشاعر من العناوين بصيغة الخبر المفرد النكرة لإبهام دلالة النكرة وعدم تحديده المعنى المراد ما ينشط خيال القارئ ويسترجع ثقافته.

كما أن حذف المبتدأ والاكتفاءبالخبر في العنوان يجعل دلالة المحذوف مفتوحة للتأويل، ذلك أن لغة العنوان تمتاز بالاقتصاد اللغوي، فالشاعر يريد إيصال الخبر مسندا إلى مبتدأ ترك تقديره للمتلقي، وبذلك تتحقق ذرائعية العنوان من خلال الصلة بين الشاعر والمتلقي وسياق الاتصال، وهذه الرؤيا تنطبق على جل عناوين قصائد الدواوين الأخرى التي وقع فيها العنوان جملة اسمية غير تامة التركيب.

الجدول (02): البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"

عنوان القصيدة	البناء التركيبي	نوعه من حيث الدلالة
العابدة	جملة اسمية/خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي)	جملة خبرية
تلميذ.. وظروفي الصحية لا تحتمل عينيك	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (أنا) + حرف عطف + اسم معطوف مبتدأ + مضاف إليه + جملة فعلية في محل رفع خبر(أداة نفي +فعل مضارع + فاعل	جملة خبرية

	ضمير مستتر + مفعول به وهو مضاف + و كاف الخطاب مضاف إليه) استئنافية مبتدأ + مضاف اليه لا تحتمل جملة فعلية ...	
خماسيات الزنبق	جملة اسمية/خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
ذكريات	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)	جملة خبرية
سهرة أخرى لامرأة تفتش عن نفسها في القصيدة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + جار ومجرور + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + جار ومجرور وهو مضاف + مضاف إليه + جار ومجرور	جملة خبرية
وصايا	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تديره (هذه)	جملة خبرية
رسالة بيضاء	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + صفة	جملة خبرية
عطلة إجبارية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + صفة	جملة خبرية
تغيير جذري غير سياسي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + أداة نفي + ...	جملة خبرية
لحظات من صباحها الخريفي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + حرف جر + اسم مجرور + مضاف ومضاف إليه	جملة خبرية
سؤالها الكبير	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + مضاف ومضاف إليه	جملة خبرية
رعشة الياسمين	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديه (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
محجوبة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)	جملة خبرية
وإذا سألنك	جملة فعلية/ أداة شرط + فعل ماضمبني على السكون لاتصاله بنون النسوة+ ونون النسوة ضمير متصل مبنى على الفتح في محل رفع فاعلفاعل + مفعول به (كاف الخطاب ضمير متصل)	جملة إنشائية

أمسية شعرية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + صفة	جملة خبرية
الهاتف المقفول	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (إنه) + صفة	جملة خبرية
بائع الورد الجوّال	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة	جملة خبرية
محنة قصيد قرطبي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة	جملة خبرية
عينان	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هما)	جملة خبرية
غضبة عربي حاقد على الزجاج	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة + حرف جر + اسم مجرور	جملة خبرية
معلقة خرائط الجمال العربي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة	جملة خبرية
المزهرية المشروخة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (إنها) + صفة	جملة خبرية
عطر ليلي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة	جملة خبرية
مطريات	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)	جملة خبرية
هذيان مشتاقة في مساء شتوي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + حرف جار + اسم مجرور + صفة	جملة خبرية
على نوافذ الانتظار	جملة اسمية (شبة جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
وساوس أنثى في مساء ممطر	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
سر كبير لقطة حذرة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + جار ومجرور + صفة	جملة خبرية
تخمينات حول قطة القصيدة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + مفعول فيه مبني على الظرفيةالمكانية + مضاف إليه وهو	جملة خبرية

	مضاف + مضاف إليه	

وقدجاءت معظم عناوين قصائد ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته" جملة اسمية غير تامة التركيب ما عدا عنوانا واحدا "وإذا سألنكِ" صيغ جملة فعلية، وأراد الشاعر من غزارة العناوين التي صيغت خبر لمبتدإ محذوف إعمال الفكر ومخيلة المتلقي لتأويل المعنى، أما الجملة الفعلية الوحيدة سالفة الذكروإن كانت تدلّ على التحوّل وعدم الثبات لارتباطها بالزمن إلا أنها تفيد معنى الذات فقط، في حين تدل الجملة الاسمية على الذات والموضوع وكان حضورها غالبا في عناوين الشاعر.

ويبدو أن الحذف قد حقق فجوة لغوية وأخرى دلالية تشي بمسافة تأملية تناسب أجواء العزلة والخيال حيث يتفاعل العاطفي والذهني وتتجسد لحظة من لحظات الكتابة تلقي بشبكتها على العناوين الفرعية جلها (وساوس– هذيان– معلقة–تخمينات– أسرار– أسئلة– لحظات وتغير وذكريات).

الجدول (03): البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "اللّوح"

عنوان القصيدة	البناء التركيبي	نوعه من حيث الدلالة
فرسان بدريتان تتعبان قلب شفرة الطيّب	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هما) + صفة + فعل مضارع + فاعل ضمير متصل + مفعول به + بدل وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
محنة الحميراء حية وميتة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + حال + حرف عطف + اسم معطوف	جملة خبرية
رسائل الله إلى أمنا الأرض	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
الكعبة الشريفة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (إنها) + صفة	جملة خبرية

حسان بغداد وفتوى الحسن البصري	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف وهو مضاف + مضاف إليه + بدل	جملة خبرية
ورود الله المائية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + تمييز	جملة خبرية
إليك في ليلة القدر	جملة اسمية (شبة جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) + حرف جر + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
اسمّي منارة قطبية حبيبتي	جملة فعلية/ فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به + صفة وهو مضاف + مفعول به ثان+ مضاف إليه	جملة خبرية
الهمزية العاشورائية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (إنها) + صفة	جملة خبرية
عن قلب إبراهيم بن أدهم في فتنة دمشق	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) وهو مضاف + مضاف إليه + بدل + حرف جر + اسم مجرور + صفة	جملة خبرية
كلمات لعاشقة إنجيلية	جملة اسمية/ مبتدأ + شبة جملة، جار ومجرو (خبر) + صفة	جملة خبرية
على رصيف المدينة المنورة	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) وهو مضاف+ مضاف إليه + صفة	جملة خبرية
تأملات في بعير مالك بن أنس	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + حرف جر + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إليه + بدل كل من كل/ نعت+ مضاف اليه	جملة خبرية
إيفا	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)	جملة خبرية
طلب من امرأة حبها من المفطرات	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + حرف جر + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إليه + جار ومجرور	جملة خبرية

نقاش في علم (الحب)	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + حرف جر + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
سافيس الإرمية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
اللّوح	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية

كما جاءت عناوين قصائد ديوان "اللّوح" جملة اسمية غير تامّة التركيب ما عدا عنوان "اسمّي منارة قطبية حبيبتي" الذي وقع جملة فعلية فعلها مضارع يفيد الاستمرار، وقد وظّفه الشاعر توظيفا وجدانيا يصف حبه لذلك المكان (المنارة القطبية)، بينما جاء العنوان "كلمات لعاشقة إنجيلية" جملة اسمية تامة التركيب من مبتدأ وخبر ثابتين.

الجدول (04): البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"

عنوان القصيدة	البناء التركيبي	نوعه من حيث الدلالة
الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه دائما	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف + صفة + جار ومجرور + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به وهو مضاف + مضاف إليه+ حال	جملة خبرية
جهنم جديدة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + صفة	جملة خبرية
حكمتها حين تبوح	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + ظرف زمان + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر	جملة خبرية
ممن وقع هذا الزر الأحمر؟	جملة فعلية/ اسم استفهام (جار ومجرور) + فعل ماضي + فاعل (اسم إشارة، هذا) + بدل + نعت	جملة إنشائية
خطيرة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (إنها)	جملة خبرية
شاعر جوّال يبيع الزهر في بوادي الملح	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به + حرف جر + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية

عشرة أقلام	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + مضاف إليه	جملة خبرية
نشمية من بغداد	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي) + جار ومجرور	جملة خبرية
عطر	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
الحكيمة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (إنها)	جملة خبرية
جميلة فوق العادة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي) + ظرف مكان + مضاف إليه	جملة خبرية
قلب أخير لسيدة القلب الأخير	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + جار ومجرور وهو مضاف + مضاف إليه + صفة	جملة خبرية
استقالة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + صفة + مضاف إليه	جملة خبرية
سفيرة النوايا السيئة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة	جملة خبرية
مهد الصبي الذي أصبح شاعرا	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + اسم موصول + فعل ماضي ناقص + فاعل ضمير مستتر اسم أصبح+ خبر أصبح	جملة خبرية
(موناليزا) أنت	جملة اسمية/ خبر مقدّم + مبتدأ	جملة خبرية
حيرة امرأة أمام خزانة ملابسها	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + ظرف مكان + اسم مجرور وهو مضاف + مضاف إلية أول + مضاف إليه ثاني	جملة خبرية
قصاصات صبيحة من أول الصيف	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + صفة + جار ومجرور + مضاف إليه	جملة خبرية
إذا	أداة شرط	جملة إنشائية
من سائلة متوترة	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)+ صفة	جملة خبرية

محامي الزهور	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هو) وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
من ناقصة عقل وشعر	جملة اسمية (شبة جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف	جملة خبرية
بداوة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)	جملة خبرية
عصام	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
أرق ليلي لامرأة مخملية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + جار ومجرور + صفة	جملة خبرية
فضول	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
انتظار	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
عتاب	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
اعتذار	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
هيام وانتقام	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + حرف عطف + اسم معطوف	جملة خبرية

ووردتكذلكمعظم عناوين قصائد ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟" أيضا جملة اسمية غير تامة التركيب إلا في بعضها مثل: عنوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟ الذي صيغ بجملة فعلية استفهامية فعلها ماض يفيد حدثا واقع في زمن سابق، وعنوان "(موناليزا) أنت" الذي جاء جملة اسمية تامة التركيب من خبر مقدّم ومبتدأ (أنت) لأجل إبراز التشبيه، كما نلحظ وقوع عنوانين جزئيين في قصيدة "قلب أخير لسيدة القلب الأخيرة" أوله بعنوان (قلب) والثاني (رحيل) وكلهما جملة اسمية غير تامة التركيب، خبر لمبتدإ محذوف ترك للمتلقي فضل تأويله.

الجدول (05): البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "ثم سكت!!"

عنوان القصيدة	البناء التركيبي	نوعه من حيث الدلالة
آخر	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي) + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به + جار ومجرور+ مضاف إليه	جملة خبرية
فراق	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا)	جملة خبرية
غضب شاعر من الشرق الأعمى	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) وهو مضاف + مضاف إليه + جار ومجرور + صفة	جملة خبرية
امرأة فيها شيء من (حتّى)	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي) + جار ومجرور وهو مضاف + مضاف إليه + جارومجرور	جملة خبرية
نصائح شاعر لقلبه المخضرم	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + جار ومجرور وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
أنا لا أفكر في عهدة حب أخرى	فاعل مقدم + أداة نفي + فعل مضارع + جار ومجرور + صفة وهي مضاف + مضاف إليه	جملة إنشائية
من أجل الذين واللواتي في مزهرية الياسمين	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هؤولاء) + اسم موصول + حرف عطف + اسم معطوف + جار ومجرور وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + ظرف مكان + اسم مجرور + بدل	جملة خبرية
ثم إن والدتي تكره قصائدي	جملة اسمية/ (ثم) حرف عطف + (إن)حرف نصب + (والدتي) مضاف + الياء مضاف إليه + (مركب إسنادي) فعل مضارع (تكره)+ الفاعل ضمير مستتر (هي) + (قصائدي) مفعول به (مضاف) + الياء مضاف إليه	جملة خبرية

أسئلة.. أسئلة.. أسئلة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + توطيد لفظتين	جملة خبرية
كلمات إلى حاكم عراقي ليس من (نحن أهلها)	جملة اسمية/ مبتدأ +شبه جملة (خبر) وهو مضاف + مضاف إليه + أداة نفي + جار ومجرور	جملة خبرية
نبض مفاجئ بعد سن اليأس	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + ظرف زمان + مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
حسناء مدينتي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
إلى امرأة خليجية تشتري الورد ولا تحسن قرائته	جملة اسمية (شبه جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هي) + صفة + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به + حرف عطف + أداة نهي + فعل مضارع + فاعل ضمير مستتر + مفعول به وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
تصعيد خطير في مطالب عاطفية	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + جار ومجرور + صفة	جملة خبرية
هروب حبيبة شاعر نثري	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة	جملة خبرية
القلب العربي	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (إنه) + صفة	جملة خبرية
مرافعة عاشق زيدوني	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة	جملة إنشائية
تذكر (ولادة) ليلة العيد	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذا) + صفة + ظرف زمان + مضاف إليه	جملة خبرية
خطوات (كيدكن عظيم) في التسلل إلى القصيدة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه + صفة + جار ومجرور + جار ومجرور	جملة خبرية

في محطة الغياب	جملة اسمية (شبة جملة، جار ومجرور) متعلق بمحذوف خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) وهو مضاف + مضاف إليه	جملة خبرية
نيروما.. فتنة العزف بالنار	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه) + مبتدأ + مضاف إليه + خبر شبه جملة (جار ومجرور)	جملة خبرية
حالان	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هما)	جملة خبرية
امرأتان، زمنان، وقصيدة	جملة اسمية/ خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هما) وهو مضاف + مضاف إليه + حرف عطف + اسم معطوف	جملة خبرية

ولم يحد ديوان "ثم سكت!!" عما سبقه من الدواوين، إذ جاءت معظم عناوين قصائده جملا اسمية غير تامّة التركيب مكوّنة من كلمة مفردة أو أكثر، إلا عنوان "كلمات إلى حاكم عراقي ليس من (نحن أهلها)" فقد وقع جملة اسمية تامّة التركيب؛ مكونة من مبتدأ وخبر، كما وقع عنوان "أنا لا أفكر في عهدة حب أخرى" جملة فعلية مثبتة وخبرها جملة فعلية منفية.

ثانيا. البناء التركيبي:

يُدرس في هذا المستوى تموضع الكلمات في الجمل، فكل تركيب هو ترابط بين كلمتين أو أكثر في الجملة. وللتركيب أنواع فرعية هي: التركيب الإسنادي، والتركيب الإيضاحي، والتركيب الوصفي.

ويعد 'رومان جاكبسون'(Роман Осипович Якобсон) من الرواد في اعتماد علم التركيب لتحليل النصوص الشعرية، وهو يشير في بداية تحليله لقصيدة "قططي" لبودلير(Charles Baudelaire)، "**إلى العلاقة الوثيقة بين النحو والقافية في تركيب القصيدة فيدرس القوافي ملاحظا أن كلها أسماء... ثم يردف بالنظر في جمل القصيدة التي تحوي على ثلاثة جمل كبرى مركبة. ويبحث في مقاطع القصيدة الأربعة فيبين العلاقة بينها وهي علاقة تناظر وتوازن**"، **ويختم جاكبسون تحليله "بالتأكيد على أن هذه المظاهر الشكلية التركيبية تنطلق في أسس دلالي، وأن كل المستويات النحوية والصوتية والدلالية تتراكب لتكوّن نسيجًا واحدًا**"[1]. فيتطلب البناء التركيبيحسب جاكبسون دراسة الأسماء والأفعال والجمل والعلاقة بين المقاطع بالتركيز على المظاهر الشكلية والصوتية وأسسها الدلالية.

ونركز في دراستنا هذه على تحليل الجمل والأسماء والأفعال، ونتطرق في أثناء ذلك إلى العدول التركيبي والمفردات المعجمية، مرجئين البحث في الصوت إلى فصل آخر من فصول البحث.

1. الجملتان الاسمية والفعلية

ذهب ابن الخشاب في تعريف الجملة إلى جعلها مستقلة عن الإسناد، فيرى أنها"**كل لفظ أفاد السامع فائدة يحسن سكوت المتكلم عندها**"[2]، كما يربأبو الحسن الرماني بأن

[1]توفيق الزبيدي، أثر الليسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1989، ص76.

[2]محمد عبد الله بن أحمد بن الخشاب، المرتجل في شرح الجمل، (تحقيق: علي حيدر)، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1972، ص 27.

الجملة "**هي المبنية على موضوع ومحمول للفائدة**"،[1] وبالتالي فالجملة تنتهي بانتهاء الفائدة من الكلام.

1.1. الجملة الاسمية وصورها

يستخدم مصطلح (الجملة الاسمية) في التراث النحوي للإشارة إلى أنواع متعددة من الجملة العربية، تجتمع معا في صدارتهابالاسم مع وقوعه ركنا إسناديا فيها.[2]

وتتكون الجملة الاسمية من مسند إليه ومسند، وهما "**ما لا يُغني واحد منهما من الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدا فمن ذلك الاسم المبتدأ أو المبني عليه. وهو قولك: عبد الله أخوك وهذا أخوك**".[3]والمسند إليه في الجملة الاسمية هو المبتدأ أو ما كان أصله مبتدأ، والمبتدأ هو "**كل اسم ابتدأته وعريته من العوامل اللفظية وعرضته لها وجعلته أولا لثان يكون الثاني خبرا من الأول**".[4]

1.1.1. الجملة الاسمية المثبتة البسيطة:

يذهب عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الإثبات إلى القول: "**أو لما ينبغي أن يعلم منه أنه يقسم إلى خبر وهو جزء من الجملة لا تتم الفائدة دونه، وخبر ليس بجزء من الجملة ولكنه زيادة في خبر آخر سابق....**".[5] أي أن الإثبات هو الإخبار عن شيء ثابت، وهذا الإخبار إما أن يكون جزءًا من الجملة لا يمكن الاستغناء عنه؛ لأن الفائدة تتم بوجوده، أو يكون ليس بجزء من الجملة، ولكنه زيادة في المعنى السابق.

وردت الجملة الاسمية المثبتة البسيطة في قول الشاعر في قصيدة "أسمي منارة قطبية حبيبتي":

---

[1] علي أبو المكارم، المدخل إلى دراسة النحو العربي، درا الوفاء للطباعة، القاهرة، 1982، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 237.

[3] سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، (تحقيق: وشرح عبد السلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ج 1، 1988، ص 23.

[4] أبو الفتح عثمان بن جني، اللمع في العربية، دار الكتب الثقافية، الكويت، د ت، ص 25.

[5] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 173.

أنا هاهنا

كي أُعينَ الشيوخَ

على حلمهمْ

في الوصول إلى ربّهمْ

في طريق الرجاء

أنا هاهنا

لأقول لهمْ

يظهر العبدُ

في مسجدٍ فارعا

لحظة الانحناءْ

.....

أنا –دون فخر– هنا

مدرجُ القلب للهِ

معراجُ أيد بأجنحةٍ

حاملاتِ دعاءْ

أنا هاهنا أختهمْ

أطردُ الحزنَ

كي يحسوا

بأنهمُ هاهنا غرباءْ[1]

ورد التشكيل النحوي في هذا المقطع الشعري للجملة الشعرية وفق النظام التركيبي الآتي:

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص،ص 116، 118، 119.

(أنا): مبتدأ، (هنا): خبر (ظرف)، (كي أعين الشيوخ على حلمهم، لأقول لهم، كي يحسوا): جمل سببية.

استخدم الشاعر الجملة الظرفية فاصلا بين المبتدأ والخبر، لينبهنا إلى كل من المبتدأ والخبر، فندرك أن عزم الذات على تلقين الآخر صدق الرجاء وحب الخالق سعيا نحو بلوغ منزلة التقوى من خلال التوبة والخشوع والتضرع.

ويتكرر حضور الأنا ليعتلي صدارة الجملة، رغبة من الذات في البروز والتبوء، وهو إعلان الثبات في مقابل حركية الخبر وتحوله.

كما وردت الجملة الاسمية المثبتة البسيطة في قول الشاعر في قصيدة "قولي لها":

قولي: احتياطكِ كاللاشيء.. أنت هنا

تحاولينَ تفادي النار بالشررِ[1]

تمثل التركيب الاسنادي للجملة (أنت هنا تحاولين تفادي النار بالشرر):

أنت (مبتدأ) + هنا (خبر$_1$) (ظرف) + تحاولين (خبر$_2$) (جملة فعلية).

أراد الشاعر من خلال هذا التركيبإثبات أنه لا مفر من الهروب من شعره وكلماته السارقة التي تجذب كل متذوق للإبداع، فبمجرد الاقتراب منها تتحول إلى وقود يسعر لهب المتذوق. لذا اتخذ الجملة الاسمية مطيته لإثبات حضور الذات، وقد أردفها بجملتين فعليتين يثيران حركية استمرار المحاولة.

كما وردت الجملة الاسمية المثبتة البسيطة في قصيدة "بائع الورد الجوال":

أنا بائع الوردِ

جوّالُ كل الدروبِ

الرقيقُ الأنيقُ

أنا النرجسيّ الشريدْ

أنا بائع الوردِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 11.

لا (لاعبُ النردِ)

شكرا لمحمود درويشَ

شكرا كثيرا لسيدةٍ

ظهرت فجأةً

قرب (بيت القصيدْ)

.....

أنا بائع الفل، والأقحوانِ

صديق الزنابقِ

تاجر هذي البلادِ الوحيدْ[1]

ورد التشكيل النحوي للجملة الاسمية في هذا المقطع كما يلي:

(أنا): مبتدأ، (بائع الورد): خبر؛ (جوّال كل الدروب) خبر لمبتدإ محذوف تقديره (أنا)؛ (الرقيق الأنيق): خبر لمبتدإ محذوف تقديره (أنا).

يستخدم الشاعر الجملة الاسمية مكررا ضمير الأنا ليظهر مدى تعلق الذات بنفسها مما يشي باغتراب نفسي، نتيجة اللاتوافق الكامن بين الشعوري والمادي. ومن أجل درأ هذه الفجوة يسافر الشاعر باتجاه المادي (بائع الورد).

كما أن تكرار ضمير المتكلم (أنا) (وهو المسند إليه) أدى للميل إلى الذاتية اللامتناهية، ليدل على اتحاد الشاعر بموضوعه، هذه الذات التي تبدع ليَشْعُرَ الآخرون بالراحة.

ووردتالجملة الاسمية البسيطة المثبتة في قول الشاعر قصيدة "قولي لها":

القصيدة:

هذي، صديقتكِ الحسناءُ، ساذجةُ

لا تفهمُ الأمرَ.. أمرَ القتل بالصورِ[1]

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص، ص 107، 108، 120.

فكان التركيب النحوي للجملة (هذي صديقتك الحسناء..) كما يلي:

(الهاء حرف تنبيه) + ذي (اسم إشارة مبني في محل رفع مبتدأ) + صديقة (خبر) + ك (ضمير متصل مضاف إليه) + الحسناء (مبتدأ ثان) + ساذجة (خبر).

أراد الشاعر من خلال هذا التركيب الاسنادي التأكيد على كلمة (صديقتك) بتوظيفه لاسم الإشارة والبدل، وهو توكيد لفظي غايته إبراز صفة المعني بالأمر–الذي خص به الصديقة–المتمثلةفي السذاجة؛ كونها لا تعي حقيقة سحر الكلمة ولا تدرك أنهلا مفر من الوقوع في شراك الشعر.

2.1.1. الجملة الاسمية المثبتة المنسوخة:

النواسخ هي "**جملة من الأفعال الناقصة أو المشبهة بالفعل، تدخل على الجملة الاسمية فتحدث فيها تغييرا على مستوى نظامها التركيبي**"[2].والجملة الاسمية المثبتة المنسوخة هي "**الجملة التي تتصدرها أفعال أو حروف من النواسخ**".[3]؛أي أن الجملة الاسمية المثبتة المنسوخة هي الجمل الاسمية المسبوقة بالأفعال الناقصة أو الحروف الناسخة، وتركيبها الأصلي يتكون من (الناسخ + اسمه + خبره).

وقد وردت في قول الشاعر في قصيدة "قولي له":

فإنّي اتصلْ

فاليصطفلْ

أو فاليجرّبْ

ما يشاءُ

من المكائدِ

---

[1]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 12.

[2]ابن الأحمر أبو الوليد إسماعيل، نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، تحقيق محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1976، ص 237.

[3]ابراهيم ابراهيم بركات، دلالة التركيب بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد 8 ، 1988، ص 167.

والمصائدِ

والحيلْ[1]

المتأمل في هذا البيت الشعري يجد أن الشاعر استخدم أداة التوكيد 'إن' (إنّي اتصل)، فمن حيث التركيب فإن الجملة الاسمية المؤكدة هي كالتالي:

أداة توكيد (إنّ) + الاسم (ضمير المتكلم) + الخبر (جملة فعلية) (اتصل)

ويصفهذا التركيب الاسنادي حال الحبيبة وهي تداري حبها،وتضغط على قلبها ومشاعرها، فاعتمدت اللغة التأكيدية (إنّي اتصل) لتقنع الآخر بنسيانها؛ أي أنا مصّرة وملحّة على موقفي تجاهك، ولا اهتم بك وبأخبارك سواء نجحت أو فشلت، فلا تحاول إغرائي بشعرك.

كما يقول الشاعر في قصيدة "حوار متوتر بين قلبي والشاعر في":

أنا لستُ ضدّكَ

غير أني

قد تعبتُ

وكنتَ أنتَ مصيبتي

و(محيطَ دائرة) الجنونِ

على الدوامْ

لو كنتَ تعمل بالنصيحةِ

كنتُ قلتُ، أنا المجرّبُ:

دعكَ مِنْ هذا الطريقِ

وكن على حذرٍ

فإنّكَ

في اتجاه الاصطدامْ[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص-ص 21-22.

استخدم الشاعر في هذا المقطع الفعل الماضي الناقص (كان)،إذ وردتبنية التركيب النحوي لهذه الجمل الاسمية (كنت أنت مصيبتي)---- الناسخ (كان) + اسمها (الضمير المتصل: تَ) + التوكيد (أنتَ) + الخبر (مصيبتي). (لو كنت تعمل بالنصيحة)----- (حرف امتناع للامتناع + كان + التاء اسمها+الجملة الفعلية الواقعة في محل رفع خبر: (فعل مضارع+ الفاعل ضمير مستتر+ الجار والمجرور)، وجملة (كنت قلت، أنا المجرب)---- جملة جواب الشرط المكونة من (كان + التاء اسمها + الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ 'التاء' + الخبر جملة فعلية 'قلت + جملة مقول القول مفعول به(أنا مجرب مبتدأ وخبر).

دلّتهذه البنى على براعة الشاعر في توظيف لغة التضاد والمفارقة لإجلاء ما يكتنف الموقف الوجداني أو الفكري للشاعر من متناقضات، حيث ينشأ التقابل بين زمني الماضي والحاضر وبين ضميريالذاتي والموضوعي،فقلب الشاعر يقودهنحو مسلك الحب والهوى ممّاأذاقه شتى أنواع الألم والأذى، بينما يذكر حديث الوعي الناصح الأمين الشاعر بتجاربه وما كابده في السابق،حتى لا يعيد الكرة، ويحذره داعيا إيّاه إلى إعمال العقل والتبصر وعدم الانجرار وراء العواطف الجارفة.

3.1.1. الجملة الاسمية المنفية المنسوخة:

لا تكون الجمل منفية بالمعنى اللغوي الذي يترتب عليه الخضوع لنظام معين في تلك الجملة، إلا حين تكون مصدرة بأداة النفي، ذلك أن النفي من المعاني العامة التي تصيب الجمل، وإن جميع الأدوات تحتفظ برتبة خاصة بالكلام، وإن رتبة أدوات الجمل جميعا هي الصدارة؛ أي ليتقدم على هذه الجمل حتى تفيد معانيها الوظيفية.[2]وعرفبن

[1]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 28.

[2]مصطفى النحاس، أساليب النفي في اللغة العربية، الكويت، 1979، ص 15.

يعيش النفي بقوله "**اعلم أن النفي على حسب الإيجاب؛ لأنه إكذاب له، فينبغي أن يكون على وفق لفظه لا فرق بينهما، إلا أن أحدهما نفي والآخر إيجاب**".[1]

وأدوات النفي هي: لا، ما، إن، هل، لم ولما، لن، ليس، لات" ، فتتصدر الجملة وتسيطرعلى معناها.

والجملة الاسمية المنفية المنسوخة هي الجملة الاسمية المسبوقة بأداة نفي، وقد ورد هذا النمط في قول الشاعر من قصيدته "أكذب علي":

حدثتهنَ وقلتُ

لا رجُلٌ سواهُ

يهزَ لي

في الوجه شعرةَ حاجبٍ

لا غيرهُ أختارُ

مِن كل الرجالِ

وأثرتُ غيرةَ صاحباتي[2].

ورد التركيب النحوي للجملتين الاسميتين (لا رجل سواه يهز لي في الوجه شعرة حاجب)----('لا' نافية للجنس، 'رجل' اسم لا النافية للجنس منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، 'سواه' خبر لا النافية للجنس مرفوع على الضمة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر، وهو مضاف والهاء مضاف إليه مجرور، والجملة 'يهز لي في الوجه شعرة حاجب' جملة فعلية في محل رفع خبر ثان لـ لا النافية للجنس)، و(لا غيره أختار من كل الرجال)-----('لا ' نافية للجنس، 'أختار' فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا، 'من كل' جار ومجرور "كل اسم مجرور" وهو مضاف، 'الرجال' مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة

[1] يعيش بن على بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، عالم الكتب، بيروت، 2001، ج 8، ص 107.

[2] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص-ص 148-149

الظاهرة، والجملة 'أختار من كل الرجال' جملة فعلية في محل نصب اسم لا النافية للجنس، 'غيره' خبر لا النافية للجنس مرفوع وعلامة رفعه الضمة، وهو مضاف والهاء مضاف إليه).

والمتأمل في هاتين الجملتين يجدهما قد اشتملتا على أداة النفي (لا)،وتصدرتفي الجملة الأولى على اسم نكرة فأفادت نفي الجنس قصد المبالغة في إظهار المحبوبة لعظمة حبها وعشقها لهذا الرجل، الذي هز كيانها،وسحرها وذهب بعقلها، فرسمت لها حياة بين أبيات قصائده، وهي لا تتخيل امرأة أخرى تنازعها ملكها.

2.1.الجملة الفعلية وصورها:

يعد الجرجاني من أوائل من دل على الفرق الدقيق في المعنى بين الجملة الاسمية، والجملة الفعلية، وهذا الفرق يقوم على أساس ملاحظة دلالة أهم ركن في الإسناد وهو المسند؛ ومرد هذا الفرق إلى أن المسند في الجملة الاسمية يدل على الثبوت، المسند في الجملة الفعلية يدل على الحدث والتجدد. وقد ذكر الجرجاني هذا الفرق بدقة في كتابه – دلائلالإعجاز–.

فالجملة الفعلية هي "**التي تبتدئ بفعل، ويسند إليه اسم بالضرورة**"[1]. وتتألف من "**فعل + فاعل أو فعل + نائب فاعل**"، والفعل في الجملة إما أن يكون فعلا ماضيا أو مضارعا غير مبدوء بالهمزة أو النون أو التاء للمخاطب الواحد أو فعل أمر لغير المخاطب الواحد، والفعل في هذه الجملة إما أن يكون اسما أو ضميرا أو نائب فاعل[2].

كما يمكن تعريفها على أنها الجملة "**التي يكون السند فيها فعلا يدل على الحدوث، سواء أكان متقدما المسند إليه أم متأخرا عنه**"[3]، ويتم فيها إسناد فعل يتسم بالصدارة

[1]ابراهيم ابراهيم بركات، مرجع سابق، ص 167.

[2]صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص 111.

[3]سناء حميد البياني، قواعد النحو العربي في ظل نظرية النظم، دار وائل، عمان، 2003، ص 426.

إلى فاعل أو إلى نائب فاعل، وأحيانا يطول التركيب بفضلما ينضاف إليه من عناصر متكملة.

1.2.1.الجملة الفعلية المضارعة:

هي نمط متميز من أنماط الجملة الفعلية وقد تفرع عنها ما يأتي:

1.1.2.1.الجملة الفعلية المضارعة البسيطة المثبتة:

يمكن أن نفرق الإثبات في الجملة الاسمية والفعلية، "**وإذ قد عرف هذا الفرق، فالذي يليه من فروق الخبر، الفرق بين الإثبات إذا كان بالاسم، وبينه إذا كان بالفعل، وهو فرق لطيف تمس الحاجة في علم البلاغة إليه، وبيانه، أن موضوع الاسم على أن يثبتبه المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء**"[1]؛ أي أن إثبات المسند في الجملة الاسمية يجعل السامع يحس بأن المسند إليه يتصف بالمسند اتصافا ثابتا، بينما في الجملة الفعلية نجد أن المسند إليه يتصف بالمسند (الفعل) اتصافا متجددا.

ووردت الجملة الفعلية المثبتة البسيطة في قول الشاعر من قصيدته "فرسان بدريتان تتعبان قلب (شفرة الطيب)":

أغلى مِن العينينِ، إنّهما هُما

فَرَسانِ –لو تدرِينَ– ما أحلهما

تتمايلانِ، كظبيتينِ، وكلّما

نظرَ الرسولُ، تهادتا، فتبسّما

والخيل تؤنس حين تضبحُ في الوغى

وتهزّ قلبا أحمديا مُسلما

مختارتانِ ليوم بدرٍ، مثلما

[1]عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 174.

كُتبَ القتالُ مع النبيّ عليهما[1]

تتكون جملة (تتمايلان، كظبيتين) من مكوّن إسنادي واحد، فالمسند هو الفعل المضارع (تتمايل)، والفاعل (ألف المثنى) بالإضافة إلى ما تعلق بهما من مركبات غير إسنادية (جار ومجرور) (كظبيتين).

وقد أسهمت الجملة في رسم صورة حيوية –لهاتين الفرسين المشاركتين في غزوة بدر– وأخرى فنية ارتقت بجمال الخطاب الشعري.

2.1.2.1.الجملة الفعلية المضارعة البسيطة المؤكدة:

التوكيد أسلوب لغوي يعمل على ترسيخ فكرة معينة في ذهن السامع وتقويتها لإبعاد ما علق في ذهنه من شكوك، وإزالة ما خالجه من شبهات، وقد عرفها الزمخشري بقوله: "**وجدوة التوكيد أنك إذا كررت فقد قررت التوكيد، وما علق به في نفس السامع، ومكنته في قلبه، وأمطت شبهة ربما خالجته، أو توهمت غفلة، أو ذهابا عما أنت بصدده فأزلته**".[2] وللتوكيد أدوات كثيرة: إن، لام الابتداء، القسم، وأما الشرطية، حرف التنبيه؛ ألا وأما ، وقد، السين وسوف، ونون التوكيد، وتكرير النفي، وإنما ، ولام الجحود، والحروف الزائدة، إن، وأن، وما، ومن.

لم يستخدم الشاعر الجمل المضارعة إلا قليلا، وإنّما استخدم توكيد الفعل الماضي، وسنشير إلى أهم ما ورد من تأكيدات لهذه الجملة:

- التوكيد بلام الأمر: استخدم الشاعر التوكيد بلام الأمر وذلك في قوله من قصيدة "إليك في ليلة القدر":

فلتغمضي عينيكِ.. طيري.. وارتقي

مثل الملائكة الكرام، وزقزقي

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص–ص 5–6.

[2] محمود بن عمر الخوارزمي الزمخشري، المفصل في علم العربية، تحقيق فخر صالح قدارة، بيروت، ج 1، 2، 2002، ص 111.

شدي على القلب الضعيفِ بقبضةٍ

هي ساعةُ الهزّ الشديدِ الأعنفِ[1]

وظّف الشاعر في جملة (فلتغمضي عينيك) لام الأمر + فعل المضارع + الفاعل (ياء المخاطبة) + المفعول به (عيني منصوب وعلامة نصبه الياء لأنه مثنى وهو مضاف) +كاف الخطاب مضاف إليه.

وجاء التوكيد هنا رغبة في ارتقاء الذات نحو عالمها النوراني الذي ينتشلها من برك العفن السفلي.

- التوكيد بلقد:وردت في قول الشاعر من قصيدة "عن الطفل الذي يسكنني ويسكنها"

في عكا

بظل الاحتلالْ

ولقد كبرتَ

لقد كبرتَ كما كبرنا

في خداع البئرِ

ننتظرُ الحبالْ

ولقد تكسّرَ

في عيون الطفلِ فيكَ

تَوَهُّمي

وتبخّرَ التلميذُ

وانشطرَ الخيالْ [2]

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 103.

[2]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 137.

استخدم الشاعر الجملة الفعلية المؤكدة (لقد تكسر)، ليقرر حقيقة ترعرع الطفل الفلسطيني في ظل الاحتلال، كما يشير إلى خيبة أمل تهز عواطف الذات، بعد صحوتها على وضع التشظي والانشطار.

ولقد تمكن الشاعر من رسم تمام الحدث وصولا إلى خيبة الرجاء، بصورة بارعة تنم عن فاعلية التجربة ووعي الذات بما تكتب.

وما تكرار الفعل (كبرت)، إلا صيغة تأكيدية أخرى تصف المدد الزمنية الحياتية التي استهلكتها الظروف المحمومة المحيطة بالإنسان في ظل اللااستقرار.

- التوكيد بلام الابتداء: ومن أمثلة وقوعه قول الشاعر:

ولسوف تشهد لي بخيرٍ وردةٌ

بنَدَى (شباطَ) على النوافذِ اقطرُ

ولسوف تشهد لي ثيابكِ كلُّها

ولسوفَ يشهد لي المزاج (أصفرُ)

ولسوفَ تشهد لي خواتمكِ التي

تبقى تشيعُ بأننا (....)، وتثرثرُ

ولسوف يشهدُ ما بقلبك من دمي

والعطرُ في قارورةٍ، والمبْخرُ[1]

أكد الشاعر خطابه بتكرار أداة التسويف والاستقبال المتصل بالفعل المضارع في شبكة فعلية تتوزع على الفاعل لتظهر التصاقه بالذات، وتبرز ما بين المحب ومحبه من انسجام ووفاء وصدق.

ويبدو أن صيغة التوكيد المتكررة تثبت امتداد الشهادة زمنا بعيدا، مما يشي بثقة الشاعر التامة في عواطفه، وضمان عدم ارتيابها أو تحولها.

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 22-23.

3.1.2.1. الجملة الفعلية المضارعة المنفية:

ورد النفي في الجملة الفعلية المضارعة بعدة أدوات أهمها: لا، ولم:

- النفي بـ لا: وتجلى في قول الشاعر من قصيدة "إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد":

تسيئينَ لي

حين لا تؤمنينَ

بأنّ الورودَ

هي الماءُ

والخبزُ والأكسجينْ

تسيئين لي

حين ارسم بالشّعرِ

قصرَ ورودٍ

ولا تفتحينَ

ولا تدخلينَ

ولا تسكنينْ[1]

النظام التركيبي للجمل المنفية الآتية: (لا تؤمنين)، (لا تفتحين)، (لا تدخلين)، (لا تسكنين)، تكونت من أداة النفي (لا) + المسند (الفعل المضارع مرفوع وعلامة رفعه ثبوت النون لأنه من الأسماء الخمسة) + المسند إليه (الياء ضمير متصل في محل رفع فاعل).

وقد تكرر النفي في هذا المقطع الشعري ليظهر مدى الإساءة التي يتعرض لها الشاعر ممن لا يفقه لغة الحب والشعر، وعبّرت الجمل المنفية على رفض الذات لواقع مادي لا يدرك قيمة المعنويات.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 13-14.

- النفي بـ لم: ويرد في قول الشاعر:

أظنّكِ لم تقرئي مرةً وردةً

للأخيرِ

ولم تلمسي مرةً

نبضة العطرِ في معصم الياسمينْ

فهل تعلمينَ

بأنّ ثلاثَ زنابقَ في المزهريةِ

تُسعدُ في اليومِ ألفَ حزينْ؟[1]

النظام التركيبي الغالب على الجمل الفعلية المنفية بلم هو: أداة النفي (لم) + الفعل المضارع + الفاعل (ياء المخاطبة) + متعلقات الجملة.

لقد عبرتصيغة (لم يفعل) عن نفي الزمن في الماضي. أما من الناحية الدلالية فقد أسفرت عن إصرار الشاعر على أهمية نشر الحب والأمل؛لأن رسم الحياة بالكلمة حينماينبع من رحم لم تلوثه براثن حياة يسودها الظلم والاستبداد والقهر والحرمان، هو تعبير عن الصفاء والنقاء والعودة إلى البراءة والطهر من كل الخطايا والذنوب.

كما وردت الجملة المنفية في قول الشاعر:

يا ليتني كنتُ المعطّرَ.. ليتني

مرّرتُ كفّي في الحرير الأجملِ

ولأنّ ذنبي كالجبالِ..فإنني

أدري بأنّكِ ربّمت لن تقبلي

مَن لم يولّ الوجه نحوكِ قائما

في ركعة.. فكأنه لم يفعل

مِن وقتِ إبراهيم.. تعبد ربما

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 18.

ذات القراءةِ والقيامِ الأطولِ

لم تسترحْ.. لم تستندْ في وقفةٍ

لمْ تعتذر للهِ.. لم تتململِ[1]

والنظام التركيبي في الجمل الفعلية (لم تسترح، لم تستند، لم تعتذر، لم تتململ) هو: لم (أداة نفي وجزم) + فعل مضارع مجزوم + الفاعل (ضمير مستتر هي).

تحوي هذه البنية منظومة من الأفعال المضارعة المنفية بأداة نفي، تعيد زمنها إلى الماضي (لم)، أو بأخرى تصله بالمستقبل (لن/ لن تقبلي)، لترسم لوحة تشخيصية تنفي عن المكان التهاون أو التراجع أو التفريط، وبالتالي يصبح المكان المقدس أسمى مكانة منالإنسان الحامل لخطيئته والمقصر في عبادته.

2.2.1.الجملة الفعلية الماضية:

وسيتم التركيز في دراسة الجملة الفعلية الماضية بنوعيها: بسيطة مثبتة وبسيطةمنفية:

1.2.2.1. الجملة الفعلية الماضية البسيطة المثبتة:

هي نوع من الجمل المجردة من أداة التوكيد والنفي، وقد تحققت هذه الصور في النماذج القادمةلتغطيمواضع عديدة كوصف الجمال، والغرور، والسلطة، والبحث عن الذات.

إذ يقول الشاعر:

حاولتُ فهمَ الشمعِ.. قالتْ شمعةٌ:

باسم النبيّ، بدون نار أوقدُ

حاولتُ فهمَ الماءِ.. قالت قطرةٌ

حبّا أسيلُ.. ودهشةً أتجمّدُ

حاولتُ فهمَ الضوءِ، قالت نجمةُ:

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 52.

أَصْلُ السنا.. نبعُ الضياءِ.. الفرقدُ

حاولتُ فهمَ الحب فينا نحوهُ

الأمر صعبٌ، غامضٌ، ومعقّدٌ[1]

تعددت الجمل الفعلية بفعلها الماضي المسند لتاء الفاعل المتحركة، لتكتب عديد المحاولات التي قامت بها الذات، من أجل فهم حب الرسول الكامن في الموجودات (شمع يوقد من غير نار، وضوء هو أصل السنا، ونبع الضياء والفرقد، وماء يسيل حبا ويتجمد)، وتؤول هذه المحاولات إلى الفشل لأن حب الرسول غامض ومعقد.

ويقول أيضا في قصيدة "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟":

مِن زرّ ثوب أحمرٍ كالنارِ

بدأتْ حكايتُنا.. من الأزرارِ

مُلقى على جنب الطريق رأيتهُ

أنا لست أنسى الشهرَ.. في آذارِ

من دون كلّ الناس، سِرت، أخذتهُ

ماذا سأفعل؟ هذه أقداري

دلّكته بأصابعي.. ومسحتهُ

مما به من مُغرةِ الأمطارِ[2]

نلحظ أن الجمل الفعلية الماضية حافظت في نظامها التركيبي على الشكل الآتي: فعل ماضي + فاعل ظاهر أو مستتر + متممات الجملة.

واستخدم الشاعر هذه الشبكة من الجمل الفعلية بفعلها الماضي ليسترجع لنا قصة الخطيئة التي كانت قدرا على الإنسان الحامل لثقل الأمانة والمؤمن برحلته المرهقة.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص–ص 64–65.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 23.

وتسهم أفعال الماضي في سرد الحدث وتناميه بشكل تصاعدي عبر تقنية الاسترجاع الزمني وقوفا على قراءة جديدة للحدث الذي تم وقوعه.

2.2.2.1.الجملة الفعلية الماضية المنفية:

ورد النفي في قصيدة "جميلة فوق العادة" في قول الشاعر:

جرعاتُ هذا الحسنِ فوق تحمّلي

ما عدتُ أصمدُ للجمال المبهرِ

وغرورِكِ الوقِحُ الرهيبُ، عواصفٌ

مجنونةٌ تجتاحني كالصرصرِ

.....

ما عدتُ أعرفُ كيف أُمضي جملةٌ

لجميلةٍ، جاءت إليّ بدفترِ

ما عدتُ أفهم ما يُدسُّ لشادنٍ

مِن نجرسات الموت بين الأسطرِ

ما عدتُ أشعلُ في القصيدة قلبها

مِن بصمةٍ في كفّها من بنصري[1]

تمثل النظام التركيبي للجمل الماضية المنفية في النموذج السابق كما يلي: أداة النفي (ما) + المسند الفعل الماضي (عدت) + المسند إليه (فاعل) تاء الفاعل) + متممات الجملة.

استخدم الشاعر متوالية من أفعال الماضي المنفية، وأردف إليها جملة من الأفعال المضارعة (أصمد، أعرف، أفهم، أشعل)، ليشي باستمرارية النفي وسلبيته، التي تفصح عن عجز الذات وأزمتها النفسية إثر تراجع وهجها الكتابي المألوف.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص، ص 67، 70، 71.

2. الجملة الشرطية وصورها:

الشرط أسلوب لغوي يقوم على تعليق وحدتين إسناديتين غالبا ما تكون الأولى سببا للثانية، ولا يمكن الفصل بينهما؛ بحيث تسمى الأولى شرطا والثانية جوابا، مقدما عليهما أداة شرط تربط بينهما.

1.2. أدوات الشرط الجازمة:

تقترن الجملة الشرطية الجازمةبجملة جواب الشرط بالفاء أو إذا الفجائية، كما يؤكده ابن هشام: "**وهي الواقعة بعد الفاء، أو إذا الفجائية جوابا لشرط جازم**".[1]

وتكون عوامل الجزم إما حرفا (إنْ، وإذْ ما)، أو اسما (مَنْ، وما، وأيّ، ومهما)، أو ظرفا (أين، ومتى، وأيّان، وحيثما).[2]

1.1.2. أنماط إنْ الشرطية:

تفيد (إن) الشك في حدوث الفعل، لذلك فهي تستعمل في زمن المستقبل.[3]ونورد أهمها في ما يأتي:

النمط الأول: أداة شرط (إنّ) + عبارة الشرط/ فعلها ماضي + عبارة الجواب/ فعلها ماضي. ونجدها في قول الشاعر في قصيدة "محنة الحميراء حية وميتة":

فبأيّ ظهرٍ سوف تحملُ حزنها
هنا الكبيرَ، وأيَّ فَتْق ترتِقُ؟
عاشت على جوع السهام للحمها
إن غاص في أضلاعها ما يخرِقُ
عضت على أسنانها وتوجعتْ
في سرّها.. مهمارأتْ.. لا تنطقُ[4]

---

[1] جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 481

[2] أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة، ج 2، 1994، ص 45.

[3] مهديالمخزومي، مرجع سابق، ص 290.

[4] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 12.

تكون النظام التركيبي للجملة (إن غاص في أضلاعها ما يخرق عضّت على أسنانها وتوجعت) من: (إنْ) الشرطية جازمة وفعل الشرط فعلٌ ماض (غاص)، وجاء جواب الشرط فعلا ماض وهو الفعل (عضّت)، وعباراتا الشرط والجواب متماثلتان في الزمن الماضي(دلالة على الوقوع والحصول قطعا)، وأما العلاقة بينهمافهي قائمة على الارتباط السببي، لأن الجواب ناتج عن الشرط ومترتب عليه. فصبر وحلم عائشة (رضي الله عنها) عظيم على أذى وغدر المنافقين مهما بلغ منهم من تجريح، فهي المرأة المؤمنة المتمسكة بعروة الله تشكو إليه بثها وحزنها المكنون في سرها.

لذلك أردف الشاعر هذا الشرط بشرط ثان (مهما رأت... لا تنطق) لتعميم الشرط الذي يقع على كل شيء دلالة على قبح الجرم المقترف من قبل أهل الزور، وتحقيقا لما تتمسك به هذه السيدة الطاهرة من إيمان بالله.

النمط الثاني: أداة الشرط (إنْ) + عبارة الشرط/فعل ماضي + عبارة الجواب/ فعلها مضارع.

وتجلي في قول الشاعر في قصيدة "سقوط":

لا شعرَ عندكَ، لا جمالَ ولا هوى

لا حرّةٌ من قلبها تهواكا

لا ذاتَ كحلٍ إن مرَرْتَ بحيّها

ستمدّ كفّا تفتح الشبّاكا

ستكون وحدك في الزوايا باردا

بين الكؤوسِ تبثّها شكواكا[1]

بنى الشاعر النظام التركيبي للجملة الشرطية(إن مررت بحييها ستمد كفها تفتح الشباكا)كما يلي: (إنْ) الشرطية الجازمة وفعل الشرط فعل ماض هو الفعل (مررت)، وجاء جواب الشرط فعلا مضارعا (ستمد)، وفعل الشرط وجوابه مختلفين زمنيا،وقد دلت

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 99.

هذه الجملة الشرطية على الوقوع والتحقق، فكل إنسان حاقد مؤذ بفعله لا يجد من يلتفت إليه إلا منيوافق طينته. والثاني فعل الجواب مضارعًا.

النمط الثالث: أداة الشرط (إنْ) + عبارة الشرط/ فعلها فعل ماضي ناقص + عبارة الجواب/ فعلها أمر.

ووردت في قول الشاعر في قصيدة "آخر":

إن كنتَ تعرفهُ كنفسكَ قل لهُ

يا ويلهَ مِن حُبها يا ويلهُ

لو جاء يسألني لكنتُ نصحتهُ

فأنا فُتنتُ بمقلتيها قبلهُ

سيقول لي: (هي مهرةٌ مغرورةٌ

ستلينُ بالترويضِ).. أعذر جهلهُ[1]

تركّب نظام الجملة الشرطية (إن كنت تعرفه كنفسك قل له يا ويله من حبها يا ويله) من أداة الشرط (إنْ) الشرطية جازمة 'كن' فعل الشرط فعل ماض ناقص، 'التاء' ضمير متصل في محل رفع اسم كن، 'تعرفه' فعل + فاعل + مفعول به، 'كنفسك' جار ومجرور وهو مضاف، والجملة (تعرفه كنفسك) في محل نصب خبر كن، 'قل له' جواب الشرط فعل أمر مجزوم، والهاء ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، 'يا' حرف نداء وتعجب، 'ويله' منادى متعجب به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف، والهاء ضمير متصل في محل جر مضاف إليه، 'يا ويله' مكرر لتوكيد التعجب، 'من حبها' جار ومجرور وهو مضاف، والهاء ضمير متصل في محل جر مضاف إليه/ شبه جملة مقدم.وجاء الجواب فعل أمر (قل)، وعباراتا الشرط والجواب مختلفتان، مما يشي بمصير علاقة الحب التي ستؤول إلى الفشل وستصدر الألم.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 5.

ويردف الشاعر هذه الجملة الشرطية بأخرى (لو سألني لكنت نصحته) ليظهر مغامرة المحبين بعزوفهم حتى عن السؤال.

2.1.2. أنماط (مَنْ) الشرطية:

(من) هي كناية عن العاقلين[1]. وجاءت أهم صورها كما يأتي:

الصورة الأولى: أداة الشرط (من) + عبارة الشرط/جملة مضارعة + عبارة الجواب/ جملة مضارعة.

ونجد هذه الصورة في قول الشاعرفي قصية "نشمية من بغداد":

والطفل يولد في الرصافةِ عارفا

بعلومِ أهل الحبّ.. كالشيطانِ

والمرء يصبحُ عاشق من نظرةٍ

من قوّة العيني في النسوانِ

من يجهلُ الشاهينَ يشوي لحمهَ

ويدرّب الأعمى على الألوانِ[2]

تكوّن النظام التركيبي للجملة الشرطية (من يجهل الشاهين يشوي لحمه ويدرّب الأعمى على الألوان) من: اسم الشرط (مَنْ)، عبارة الشرط فعلها مضارع مجزوم وعلامة جزمه السكون المقدر على آخره بسبب التقاء الساكنين (يجهل)، وجواب الشرط فعلها مضارع (يدرّب)، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان؛ لأن كليهما بصيغة المضارع، والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط السببي.

الصورة الثانية: أداة الشرط (مَنْ) + جملة الشرط فعل ماضي + تاء التأنيث + مفعول به+ جار ومجرور + جملة معطوفة (فعل + فاعل + مفعول به) وهي شبه جملة مقدم.

كما في قول الشاعر قصيدة "رسالة مقايضة ماكرة":

---

[1] مهدي المخزومي، مرجع سابق، ص 291.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 45.

أنا لستُ أنكر أنّه في شعرهِ

جنٌّ،ويذبحُ بالزهور ويفرمُ

مَن مرّرتْ عينين في بيتٍ لهُ

وتأمّلتهُ، في ثَوان تُغرمُ[1]

ورد اختلاف في عبارتي الشرط للجملة الشرطية (من مررت عينين في بيت له وتأملته/ في ثوان تغرم)، لأن الأولى جاءت بصيغة الماضي والثانية بصيغة المضارع، لكن العلاقة بينهما تبقى قائمة على الارتباط السببي.إذ يحدث الإغراء والتأثر بمجرد قراءة نص الشاعر، فكل متأمل له يدركه الحب والأمل.

ولا شك أن ثمة مبالغة في هذه الصيغة الشرطية التي تصف سرعة الاستجابة والتأثر وتحقق قوة الكلمة التي تبوح بتعالي الشاعر واعتزازه بنفسه.

3.1.2. أنماط (مهما) الشرطية:

ورد منها ما يلي:

الصورة الأولى:وتكون صورتها كما يلي: مهما + عبارة الشرط/جملة فعلية + عبارة الجواب/جملة فعلية.

وردت في قول الشاعر في قصيدة "إليك في ليلة القدر":

هي ليلةٌ القدرِ، كيف أقولها؟

مهما حشدتُ من كلام فلن أفي

هي لوحةٌ وشهادةٌ شرفيةٌ

تاجٌ لأهل الله، فلتتشرفي[2]

وتمثل النظام التركيبي للجملة الشرطية (مهما حشدت من كلام فلن أفي) في ما يلي: أداة الشرط (مهما) تلاها فعل الشرط فعل ماضي + تاء الفاعل المتحركة(حشدت)،

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 86.

[2]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 101.

وجواب الشرط جملة فعلية مقترنة بالفاء ولن ناصبة الفعل المضارع (أفي)، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان من حيث نوع الجملة الفعلية، فكانت الأولى ماضية والثانية مضارعة، والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط التصاعدي؛ لأن عظم ليلة القدر لا يمكن حصره بكلمات، فهي راقية وعالية المنزلة، ميزها الله سبحانه، فجعلها خيرًا من ألف ليلة، ويحاولكل مؤمنأن يتشرف بسمو إدراكها.

الصورة الثانية: عبارة الجواب/جملة فعلية + مهما + عبارة الشرط/جملة اسمية.

وتجلت في قصيدة "غزالة" حينقال:

رآني في السلاح فمال نحوي

كذا الأرآمُ تعشقُ من يصيدُ

لها جيدٌ إذا التفتتْ خطيرةٌ

ونصف الحُسْن في الغزلانِ جيدُ

وتجرح حين تنظرُ دون قصدٍ

ومهما المرءُ يهرُب أو يحيدُ[1]

نلحظ في الجملة الشرطية (ومهما المرء يهرب أو يجيد) تقدم عبارة الشرط التي أتت جملة فعلية، وفعل الجواب فعل مضارع (تجرح)، ثم تأتي أداة الشرط (مهما)، ثم عبارة الشرط (المرء يهرب أو يجيد) وهي جملة اسمية، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان فجملة الشرط اسمية وجواب الشرط جملة فعلية، والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط التنازلي. لتعبر عن سرعة الاستجابة وحتمية وقوع الانجذاب والتجاوب.

وبشكل عام فإن الشاعر قليلا ما يستخدم أداة الشرط (مهما) في دواوينه المدروسة.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 8.

2.2. أدوات الشرط غير الجازمة:

تتمثل أدوات الشرط غير الجازمة في: لو، لولا، لوما، كلما، إذا، لما، أما.

تستعمل الأداة "لو"، في الزمن الماضي؛ للدلالة على عدم حدوث الفعل، وامتناع وقوعه[1]. وقد وردت لو الشرطية غير الجازمة في عدة أنماط أهمها:

النمط الأول: أداة الشرط (لو) + عبارة الشرط/جملة اسمية + عبارة الجواب/فعلها ماضي.

كما في قول الشاعر من قصيدة "قولي لها":

أنا أؤكد لو أني أقول لها

بيتا، لمزّقت الصحراءَ في أثري[2]

تكون النظام النحوي للجملة الشرطية غير الجازمة (لو أنني أقول لها بيتا، لمزقت الصحراء في ثواني) من: (لو) حرف شرط غير جازم مبني على السكون لا محل له من الإعراب + (أنني) أن حرف مصدري شبه بالفعل، والياء ضمير متصل مبني على السكون في محل نصب اسم أن + (أقول) فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على أخره، والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره أنا + (لها) جار ومجرور، والجملة الفعلية (أقول لها) في محل رفع خبر أن.

جاءت (لو) أداة للشرط تفيد الامتناع، وجملة الشرط (أقول) جملة اسمية مكونة من الياء الضمير المتصل اسم أن، وخبر أن جملة فعلية فعلها مضارع، والفعل (لمزقت) هو فعل جواب الشرط وجاء فعلًا ماضيًا مقترنا باللام. واستخدم الشاعر (لو) التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، لكونهالم تمزق الصحراء؛لأنه لم يقل لمحبوبته بيت شعر واحد، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان من حيث البناء؛لكون الأولى جاءت جملة اسمية والثانية جملة فعلية بفعل ماضٍ.

---

[1] مهدي المخزومي، مرجع سابق، ص 291.

[2] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 12.

النمط الثاني: أداة الشرط (لو) + عبارة الشرط/ جملة منسوخة+ عبارة الجواب/جملة منسوخة.

وتجلت في قصيدة "حوار متوتر بين قلبي والشاعر في":

لو كنتَ تعمل بالنصيحةِ

كنتَ قلتُ، أنا المجرّبُ:

دعكَ مِنْ هذا الطريقِ

وكن على حذرٍ[1]

وجاء التركيب النحوي للجملة الشرطية (لو كنت تعمل بالنصيحة كنت قلت، أن المجرب) كما يلي: (لو) حرف شرط غير جازم، (كنت) فعل ناسخ، فعل ماضٍ ناقص مبني على السكون لاتصاله بالتاء، والتاء اسمه، (تعمل) فعل الشرط فعل مضارع والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، والجملة الفعلية (بالنصيحة تعمل) جار ومجرور في محل نصب خبر كان، (قلت) فعل جواب الشرط، فعل ماض مبني على السكون لاتصاله بتاء الفاعل المتحركة، والتاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، والجملة الفعلية في محل نصب خبر كان، (أنا المجرب) مبتدأ و خبر.

في هذا النموذج نجد أن (لو) دلت على امتناع الجواب لامتناع الشرط، فلم تكن النصيحة قد قدمت؛ لأنه ما كان ليعمل بها، وجاءت عبارتا الشرط جملتين فعليتين،فعلاهما مختلفان (الأول مضارع 'تعمل'، والثاني ماضٍ 'قلت')، والجواب مختلف من حيث نوع الفعل (فعل ماضٍ ناقص).

النمط الثالث: أداة الشرط (لو) + عبارة الشرط/جملة فعلية مقدمة + عبارة الجواب/جملة اسمية.

كما في قول الشاعر في قصيدة "نسيان":

اِنسيهِ شهرا.. قد يعيد حسابهُ

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 28.

ويقول- لوْ في السرّ- ((ما أقساني))[1]

وتشكل التركيب النحوي للجملة الشرطية (ويقول: لو في السر ما أقساني) كما يلي: (يوق) فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو) + (لو) أداة شرط غير جازمة + (في السر) شبه جملة + ما أداة تعجبية نكرة في محل رفع مبتدأ + (أقساني) فعل ماضٍ جامد لإنشاء التعجب مبني على الفتح، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا، والياء ضمير متصل في محل نصب مفعول به، والجملة الفعلية في محل رفع خبر.

أفادت أداة الشرط (لو) الامتناع، وعبارتاالشرط بفعلها المقدم (يقول) + شبه جملة (في السر) وجوابهجملة اسمية (ما أقساني)، إشارة إلى أن امتناع النفس عن محاسبة ذاتها يمنعها من التراجع أو الاعتراف بالخطأ. كما أن ترك الفرصة للآخر علّه يراجع أمره ويعود الوصل من جديد، وإن امتنعت محاسبة النفس تمتنع عودتها عن فعلها.

وبالتاليفالتسرع في اتخاذ القرار أمر بعيد عن الحكمة؛ لأن منح الفرصة للآخرين من نبل الكرم.

3. الجملة الطلبية:

الأسلوب الطلبي هو "**ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب**"[2]، ويكون بخمسة أنواع هي: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء.

وقد وردت الجملة الطلبية بالأنواع الآتية:

1.3. الجملة الاستفهامية:

الاستفهام أسلوب لغوي، يستخدم لطلب الفهم، ويتميز عن غيره من الأساليب الطلبية تصدر الجملة بواسطة أدوات الاستفهام. وعرّفه السكاكي على أنه "**طلب وليس**

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 67.

[2] حقي ناصف، محمد دياب، سلطان محمد، مصطفى طموم، دروس البلاغة، (شرح: الشيخ محمد بن صالح العثيمين)، مكتبة أهل الأثر، ط 1، 2004، ص 58.

بخفي أن الطلب إنما يكون بما يهمّك، ويعنيك شأنه لا لما وجوده، وعدمه عندك بمنزلة".[1] وقسّمه النحاة إلى استفهام عن نسبة المسند إلى المسند إليه أو الاستفهام عن المفرد؛ إذ تكون النسبة محققة الوقوع فيختص الاستفهام بالمفرد المتقدم.[2]

- **الأداة** "أيّ": كما في قول الشاعر في قصيدته"محنة الحميراء حية وميتة":

تعبتْ ويا ما خبّأت في قلبها

والحزن يفتك بالقلوب ويرهقُ

أيّ النساءِ يكون في مقدورها

أن لا تئنَّ وقلبها يتشقّقُ؟

كثُرتْ عليها في الحياة سهامُهمُ

لا مَن يحُسّ بجرحها أو يَرفَقُ.

والقلب يَتعَبُ لو يكون حديدةٌ

إن عاشَ يُحمى في اللهيبِ ويُطرَقُ

فبأيّ ظهرٍ سوف تحملُ حزنها

هذا الكبيرَ، وأيَّ فَتْق ترتِقُ؟[3]

يبدي الشاعر حسرته وتأثره حول ما لحق السيدة عائشة من إفك وزور، متسائلا أي النساء يمكن أن تتحمل ما تحملته سيدتنا عائشة (رضي الله عنها) التي نهش لحمها من قبل المنافقين،فحتى عرض سيد الخلق تم المساس به وطالته الألسنة الحاقدة المريضة.

وقد وظّف الشاعر بكثرة الأداة (أيّ) دلالة على حجم التأثر والحيرة في الوقت نفسه من جنس هذا البشر. فالاستفهام هنا حقق حيرة الذات وقلقها من فعل أصحاب الكفر

[1]أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1937، ص 136.

[2]سناء حميد البياتي، مرجع سابق، ص 320.

[3]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص–ص 11–12.

والبهتان، كما أسهم في بيان قيمة الصبر والقوة الواجب على المرء التحلي بهما لمواجهة الحياة.

- **الأداة "الهمزة"**: اهتم عبد القاهر الجرجاني بالاستفهام من خلال الهمزة أكثر دون غيرها من أدوات الاستفهام، وجعلها الأساس في دراسته، كونها تتميز بأنه "**يجوز حذفها، وأنه ترد لطلب التصور، وأنها تدل على الإثبات والنفي، وتحتل الصدارة، كما أنها لا تكون بعد أم التي للإضراب**".[1]كما في قول الشاعر من قصيدة "تخيلات":

تقول صديقتي: انسيْ رجاءً

فبعد محمدٍ يأتي البديلُ

فأنهرُها، أقول لها: محالٌ

حبيبُ القلب ليس له مثيلُ

أأتركُ سحرَ قُمريّ رهيب

جميلِ الزجْل، فتنته الهديلُ؟[2]

وظّف الشاعر الاستفهام بغرض مدح أحسن الخلق حبيب الله محمد (صلى الله عليه وسلم).

- **الأداة "لماذا"**: كما في قول الشاعر من قصيدة "شاعر جوال يبيع الزهر في بوادي الملح":

فقط، طمئنيني عليكِ رجاءً

دعي عنكِ لومي، ومُرَّ انتقادي

لماذا العنادُ؟ (فلا حول إلا...)

أهذا برأيكِ وقت العنادِ؟[1]

---

[1]صالح بلعيد، مرجع سابق، ص157

[2]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 8.

يعاتب الشاعر في هذين البيتين الحبيبة عن كثرة انتقادها لهمندهشا من عنادها، فكان الاستفهام هنا بغرض الاستغراب والعتاب، وقد جسد حيرة الذات ورغبتها في الاطمئنان على المحبوب.

- **الأداة "ما"**: كما في قول الشاعر من قصيدة "آخر":

سيقول لي: (هي مهرةٌ مغرورةٌ

ستلينُ بالترويضِ).. أعذر جهلهُ

لا تشبه الخيلُ النساءَ.. فما الذي

أدرى بذاك الفرقِ شخصا مثلهُ؟[2]

استخدام الشاعر الاستفهام هنا بغرض نفي الدراية بالنساء وبكيفية الوصول إلى قلبهن من طرف رجل غريب عن أرض النساء، لا يفرق بين جموح المرأة وجموع الخيل.

- **الأداة "ماذا"**:تضمن الاستفهام معنى الأمر في قول الشاعر من قصيدة "عن متهمة تجمع أدلة الإثبات":

ماذا ستخسرُ لو كتبتَ رسالةً؟

فلربما أقنعتُهنّ بذاكا

أنا لا أريدُ سوى مكالمةٍ هنا

تقضي على إرجافهنّ هناكَا[3]

فالاستفهام الوارد هنا جاء استنكاريا غايته حث الشاعر على كتابة رسالة تستخدمها حبيبتهلإقناع الآخرين على أمل تصديقها.

كما ورد فيقول الشاعر من قصيدة "الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه دائما"

ماذا سيحدثُ لو حملتُ حقيبتي

---

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 32.

[2]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 5.

[3]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 89.

وقصدتُ مدرستي .. عليّ المئزرُ؟[1]

جاء الاستفهام في هذا البيت إنكاريا يحاول الشاعر من خلاله أن ينفي صفة كبر السن؛ لأنهصغير الروح، لا زالت تغمره لذةالحنين إلى ماضي المدرسة،ولا زال يخالجه عبير الزمن الطفولي.

- **الأداة "هل"**:ورد في قول الشاعر من ذات القصيدة:

هل سوف يمنعني المديرُ بحجةٍ

أني كبيرٌ؟..سوف طبعا أنكرُ[2]

أكثر الشاعر في هذه القصيدة من الاستفهام الإنكاري بمختلف أنماطه، فهو المناسب لتوصيل ما أراد البوح به من حنين واشتياقلفترة الطفولة، وهي مرحلة الدراسة التي تعد أحلى وأمتع مرحلةللبراءة وصفاء السريرة.

- **الأداة "من"**:استخدم الشاعر أداة الاستفهام (من) بغرض التعجيز في قوله:

من يا ترى سيعيدُ قلبي رائعا

كنشيد ماءِالأمسيات بجدولِ؟

مَن بعد شعري الكارثيّ عزيزتي

سيلوّنُ المنقوشَ فوقَ المخملِ؟

مَن بعد أبياتي الرهيبةِ يا ترى

سيلفّ خصر البان كي تتدللي؟

.....

من سوف يفهمُ ما تسِرّ عباءةٌ

لمباخر مجنونة بالصندلِ؟[3]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

[3] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص، ص 64، 65.

يحاول الشاعر إبراز قدرته على كسب قلب حبيبته وتلوين حياتها وإزكاء رائحتها بشتى أنواع الزهور.

كما استخدم الشاعر أدواة الاستفهام (من) في قوله:

ومَن ذوّب في (أمّ القرى) كل فؤادِ

في صدور الأتقياءْ.

مَن هدى اللمْسات في الأيدي إذا حَجَّتْ

لِما في حجْمِ وجهِ المرءِ صخْرا

لونُهُ المسكيُّ يَسبي

يدهش الحُجّاجَ؟؟

مكسُوًّا ضياءْ؟[1]

تتوالى الجمل الاستفهامية في القصيدة لتبرز أمر الله وحكمته في تقدير كل شيء، وتقترح على كل جاحد التدبر في عظمة الخالق الرازق، ثم التقرب إليه لنيل رضاه والسير على هداه.

وما الاستفهام إلا صيغة تنبيهية لافتة تستدعي اهتمام المخاطب بالخطاب الملقى إليه.

كما جمع قول الشاعر في قصيدة "تغيير جذري غير سياسي"، العديد من أدوات الاستفهام:

ألم تتعبي من جنونكِ دهرا؟

أنا قد تعبتُ برغم اصطباري

لماذا تسمّينَ حربكِ حبا

وفي كل يومِ

تقولينَ ننقذُ ما قد تبقّى

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 86.

ببعض الحوارِ؟

ونحن وصلنا هنا للجدارِ

فأي حوارِ؟

تريدي ماذا؟

.....

تريدين ماذا؟

أنا لا أريد سوى بعض وقتي

وبعض هدوئي[1]

استخدم الشاعر جملا استفهامية عدة منوعا في أدوات الاستفهام (ألم، لماذا، أي، ماذا)، مشيرا إلى قلق نفسي يشي بعجلة الذات المرهقة مع دعاة الحوار والشعارات المضيئة.

وعموما يمكن القولإن الشاعر 'محمد جربوعة' استخدم الجملة الاستفهامية بمختلف أنماطها ومعانيها كالإنكار والتعجيز والمدح والتهكم والتعجب والقلق والتنبيه والنصح.

2.3. جملة النداء:

عرّف المخزومي النداء على أنه: "**تنبيه المنادى، وحمله على الالتفات**"[2]، فهو يعبّر عن موقف انفعالي يقوم به المتكلم من خلال الإفصاح عن أمر معين بلفت انتباه المنادى.

ولأدوات التنبيه قسمان قسم يشمل أدوات النداء القريبة (الهمزة، أي)، وقسم يشمل أدوات النداء البعيدة (أيا وهيا، وا، يا). واختصت الياء بالنداء البعيد لكونها "**تنتهي**

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص–ص 61–62.

[2] مهدي المخزومي، مرجع سابق، ص 301.

بحرف مد يعين المنادى على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه حقيقة أو حكما".[1]ووردت لأغراض عديدة أهمها:

قول الشاعر فيقصيدة "الكعبة الشريفة":

ذاتَ القطيفةِ والحجاب الأكحلِ

يا كعبةَ البيت العتيق الأوّلِ

أحلى إماء اللهِ في جلبابها

أرقى مطهّرةٍ في أطهر منزلِ[2]

النظام التركيبي لأسلوب النداء في الجملة (ذات القطيفة والحجاب الأكحل)هو: حرف نداء محذوف + منادى مضاف + جملة معطوفة + جملة نداء محذوفة (يا ذات) + مركب وصفي (الحجاب الأكحل).

وأما في الجملة الثانية (يا كعبة البيت العتيق) فكان مركبها النحوي: (يا) حرف النداء + منادى مضاف + مركب وصفي (البيت العتيق).

فالشاعر يدعو القارئ لإدراك الدلالة عبر الحذف، ثم أردف جملة من الصفات لتكثيف الدلالة وتصوير المنادى، وكل ذلك يشي بفخر الشاعر بهذا المكان المقدس، ثم قوة شوقه وحنينه إلى البقاعالمقدسة، التي تحن إليها القلوب كلها، فما أعظمه من بيت وما أطهره من ركن.

ومن التنويعات التي يستخدمها الناس في جملة النداء ما ورد في قوله:

أستاذُ..

أشعر أنه مازال عندي

بعض أسئلةٍ

وبي نهمٌ شديدْ

---

[1]مهدي المخزومي، مرجع سابق، ص 301.

[2]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 51.

هل سوف نكملُ

في المساء كلامنا؟[1]

فالنظام التركيبي لجملة النداء في هذا المثال: حرف نداء محذوف + منادى معرفة + جملة جواب الشرط نداء محذوفة + تكملة الجملة مضمون النداء (جملة فعلية، جواب النداء).

جاءت جملة جواب النداء المكمّلة لجملة النداء المحذوفة جملة فعلية يحاور بها المخاطب مناديه، فيفضي الحوار إلى جملة استفهامية غرضها التنبيه إلى عدم انتهاء الحوار، وعدم فهم الدرس الملقى من جهة، وفضولية المتعلم ونهمه في الاستزادة بكثرة السؤال للبحث عن المعرفة من جهة أخرى.

كما وردت جملة النداء في قول الشاعر من قصيدة "جرح عثمان":

عثمان يا جرحي الذي يبقى على

مرّ الزمانِ تمزّق وتقطّعي

يا ليتَ موتك يا أخي موتي أنا

أو ليتَ مصرعَكَ اصطبارا مصرعي

من قلبك الطفيليّ تسقط قطرةٌ

في مصحف القرآنِ، ورد الركّعِ[2]

فالنظام التركيبي لجملة النداء (عثمان يا جرحي الذي يبقى على مر الزمان تمزق وتقطعي) هو: حرف نداء محذوف + منادى اسم علم + حرف نداء (يا) + منادى مضاف + جملة موصوفة لا محل لها من الإعراب.

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

والنداء هنا يصف جرح الفاروق بعد حادثة الغدر والاغتيال، ويسجل قانون الفتنة الذي جرح الأمة الإسلامية، ولا زال كذلك كما يثبت مقام جامع القرآن الذي احتضن المصحف دمه من خلال التنبيه والتمني والتقديم والتأخير والوصل بين المنادى والمنادي.

3.3. جملة الأمر:

وقد وردت جملة الأمر في قول الشاعر من قصيدة "الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه دائما"

فلتدخليني الصفّ.. خمس دقائقٍ

أحتاج خمس دقائق.. لا أكثرُ

وأريد فرجارا.. لأحفرَ أحرفا

في الطاولاتِ.. ومَن تعلّقَ يحفِرُ

عذري بأنّ الذكرياتِ رهيبةٌ

ويهيجُ قلبي حينما أتذكّرُ[1]

جاءت جملة الأمر بالنظام التركيبي الآتي: (تدخل) فعل مضارع مجزوم وعلامة جزمه حذف حرف النون، لأنه من الأفعال الخمسة مسبوق بلام الأمر+ فاعل (ضمير مضمر) + مفعول به (ضمير متصل، يا المتكلم).

كان هذا التركيب بغرض الالتماس، فالشاعر يستعطف المعلمة حتى تسمح له الدخول إلى القسم؛ لأنهأراد تغيير وضعيته النفسية المتأزمة عبر الشعور بالحنين الدائم إلى أيام الدراسة والطفولة التي يفتقد لذتها اليوم.

كما وردت جمل الأمر في قصيدة "شاعر جوال يبيع الزهر في بوادي الملح":

إذا ما مررنا ببعض البلادِ

وحرّك فينا المواجعَ حادِ

فقومي أطلّي علينا قليلا

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 10.

بقدر الذي نحوكمْ في فوائدي

تخافينَ عنف القبيلةِ، أدري

وقانونَ وأدِ الهوى في الرمادِ

ولكن أطلي، أطلي، وقولي

ولو بالنصيفِ وهزّ الأيادي[1]

تتوالى الجمل الأمرية في هذا المقطع، وقد وردت وفق النظام الآتي: فعل الأمر (قومي/ أطلي/ قولي/هزي) + فاعل (يا المخاطبة) + شبه الجملة.

وهذا التكثيف للبنى الأمرية يزاحم بنية تكرارية تحدث وتيرة نغمية جرسية من شأنها بعث الإيقاع الموسيقي في البنية النصية. أما غرض الأمر فهو الالتماس؛ لأن الشاعر يستعطف المخاطبة ويرجو وقوفها معه لشعوره بالاغتراب وهو يعيش مشتتا ضائعا في البلاد العربية، باحثا عن ذاته.

لقد أسهم فعل الأمر في ربط وصال بين الذات والآخر لكون الأنا بحاجة إلى سند وارتباط وتفاعل.

كما ورد الأمر في قصيدة "فراق":

أعذريني.. لم أجد أيّ كلامٍ

كانَ فصلا من جنونٍ وانتهينا

فاستُري منا خطايانا رجاءً

واذكري بالخيرِ ما كنا جنينا

هي خطْواتٌ مشيناها، قضاءً

هي أحلى ما قد مشينا[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 31.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 27.

استخدم الشاعر صيغة الأمر مرة في البيت الأول (أعذريني.. لم أجد أي كلام)، ومرتين في البيت الثاني (فاستري منا خطايانا، واذكري بالخير ما كنا جنينا، في بنية تضاد (استري # اذكري)، إذ تدل الأولى على الإخفاء والتورية بينما تعني الثانيةالذكر والإفصاح لتحقيق ارتياب بيني في العلاقة القائمة بين المحب ومحبوبته.

واعتمد الشاعر أيضا الأمر في قصيدة "غضب الشاعر من الشرق الأعمى":

دعني من الأجدادِ

دعني من حكايات البطولةِ

إنني لا أشتهي (أوهام)

أفلام خيالْ

أنا لستُ أؤمنُ

في الرجالِ بعنترٍ

أنا معجبٌ بمؤذّنٍ

يُدعى بلالْ

اللهُ أرسلَ أنبياء في الشرقِ

لكنّ الحقيقةَ

أنّ هذا الشرق أعمى

لا يرى غير الضلالْ[1]

استخدم الشاعر الجملتين الأمريتين (دعني من الأجداد) و (دعني من حكايات البطولة)، بفعل الأمر المسند إلى ياء المخاطب، بداعي اللّوم ثم التكذيب وكذلك الحزن والأسى على حال العرب،إذ لا زالوا يعيشون على أطلال الماضي وأساطير البطولات المنتهية.

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 43-44.

وواضح أن دور الأمر في هذه البنية هو تنبيه العرب إلى وضعهم الآني، ودعوتهم للتحلي بمبادئ الإسلام، رغبة في استعادة شرق المجد التليد.

وترد جملة الأمر في قول الشاعر:

احفظْ وصايا

جدة كانت تغارُ عليكَ:

((خبئْ نصف قلبكَ

عن بنات الشام

لا تنظرْ إلى أشفارهنَّ

وما تيسّرَ في البآبي مِن نصالْ))[1]

وتكون نظام الجمل الأمرية (احفظ وصايا، خبئ نصف قلبك، لا تنظر إلى أشفارهن) من: فعل أمر + فاعل مضمر + مفعول به + مضاف إليه.

استخدم الشاعر الأمر وأردف إليه النهي ليدعو إلى مزيد من الحيطة والحذر أمام غواية الجمال وفتنته، وتسيطر على الخطاب قوة تعبيرية شعورية غرضها النصح والردع.

ولم يكتف الشاعر بذلك، بل أتم جمل الأمر بالنهي ليؤكد طلبه، رغبة في إقناع المخاطب.

وقد أمدت هذه الأفعال البنية النصية بانسجام لفظي وتوافق دلالي، إذ أن هذه الأفعال المستخدمة كلها ثلاثية تدل على الصيانة والإخفاء والحفظ.

كذلك ورد الأمر في قصيدة "نصائح شاعر لقلب مخضرم":

إني أراك غبيًا.. صرتَ تزعجني

كالطفل تدفعكَ الأوهامُ والنزقُ

سلْ مَن تفتّتَ في أقسى تجاربهِ

وذاب، ذوّبهُ الإرهاق والقلقُ

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 84-85.

تَراهُ يلثِمُ في الجدران مَن هجرتْ

ويُبردُ القلبَ في بابٍ، ويلتصِقُ[1]

جاءت الجملة الأمرية (سل من تفتت في أقسى تجاربه) مكونة من: فعل أمر (سل) + فاعل مضمر + جملة صلة الموصول (من تفتت).

نصح الشاعر قلبه المتعب منتجاربه مع النساء بالنظر إلى حال من أظناه هذا الطريق الذي سيكابد صاحبه القلق والإرهاق، ويعاني أزمة الهجر ولوعة البين.

وقد أوحى أسلوب هذه البنى الشعرية القائمة على ثراء الفعل على الوحدة اللغوية الواحدة أكثر من مرة بحركية رهيبة نبهت الذات إلى صعوبة مواجهة المصير، كما حققت علاقات فنية بلاغية جمعت بين التشبيه والتشخيص والتجسيد (كالطفل تدفعك الأوهام، من تفتت في أقسى تجاربه، ذوبه الإرهاق والقلق، يبرد القلب في باب ويلتصق).

4. العدول التركيبي:

1.4. التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير انزياحا عن قانون رتبة الوحدات اللغوية، وينتج عنها علاقات جديدة تفتح آفاقا واسعة القراءة والتأويل أمام المتلقي؛ لأن ترتيب الوحدات اللغوية «**غالبا ما يخضع إلى العرف اللغوي المألوف؛ لذا فإن الخروج على هذا النمط المتداول يعد خرقا وانحرافا عن معايير اللغة الأصلية، ما يعطيه فجوات واسعة الدراسة تحمل أبعادا وقيم جمالية فنية**»[2]، ويعمد إليها المبدع لإنتاجوتوليد دلالاتجديدة تستفز المتلقي بقوة إيحائها، وعمق تأثيرها اللغوي والجمالي والدلالي.

ولقد حظي التقديم والتأخير في الدراسات العربية النحوية بدراسة شاملة ودقيقة، في مختلف أبعاده وغاياته الدلالية والجمالية والنفسية،وقد تنبه "عبد القاهر الجرجاني"إلى

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 52.

[2] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، 1995، ص 73.

فاعلية التقديم والتأخير وشدة تأثيره من الناحية التركيبية والبلاغية، في البنى النظمية بقوله: «**باب كثير الفوائد،جم المحاسن، واسع التصرف،بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي لك عن لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك إن قدم شيء فيه وحول اللفظ من مكان إلى مكان**»[1].

فالتقديم والتأخير يتعدى جذب اهتمام القارئ،ويزيد الخطاب الشعري غزارة وثراءً، إذيحقن المعنى بجرعة بلاغية تخلصه من الأطر المبتذلة وتهبه لمسة جمالية آسرة، يضاف إلى ذلك أنه يحفز المخيلة الذهنيةللقارئ، عبر كسر أفق توقعه وإحداث المفاجأة.

ولظاهرة التقديم والتأخير مواضيع متنوعة في دواوين 'محمد جربوعة'، سنقدم منها أمثلة يتصدرها قول الشاعر في قصيدته "آخر":

سيحبّها ظُهرَ الخميس .. كحالتي

وتُحِلّ في الاثنين عصرا قتلهُ

ولسوف يندم حين يعرف أنها

سلبتهُ في أسبوعِ حبٍّ عقلهُ[2]

قدّم الشاعر أشباه الجمل على المفعول به، وأصل الجمل (تُحِلّ قتله في الاثنين عصرا)، (سلبته عقله في أسبوع حبٍّ)، ليسارع وقوع حدث الجنون إشارة إلى نهاية العاشق المفجوع، و يعجّل زمن القتل المحتوم.

كما يسهم التقديم والتأخير في تجسيد بنية زمنية قاهرة (تحل – سلبته هي/ في الاثنين – في أسبوع/ قتله – عقله هو) تقع الذات تحت سطوتها وتصطدم بلحظاتها الحتمية الآسرة.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص 83.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 6.

وورد تقديم الجار والمجرور في قول الشاعر في قصيدة "الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه":

وأنا هنا في شرفتي.. متوتّرٌ

جدًا.. وفي سبتمبرٍ أتوترُ

في الرأسِ تكبر فكرةٌ مجنونةٌ

والمرءُ يهبل حينما يتأثّرُ[1]

تقدمت شبه الجملة (في سبتمبر)/ الجار والمجرور على الفعل (أتوتر) والفاعل المضمر؛ للاهتمام بالزمن أيضا، وهوهنا شهر سبتمبر محور الحديث، فهو شهرالدخول المدرسي الذي يدور حوله موضوع القصيدة، وهو زمن ملهم لشاعرنا يأخذه إلى عالمه المفضل فيعود به إلى الماضي الجميل ليسرحبخياله فيه،

وتلك الذكرى تشعر الذات بلاوجودها الآني؛لأنها حين تمسك بالماضي تضيع حاضرها وارتباكها يؤدي حتما إلى خلخلة الرتب في جملها،فيجسده على تلك الأرض الخصبة أفكارها المتداعية عنبراءة وسحرعالمهاالجميل الآسر.

كما ورد ذات التقديم في قول الشاعر في قصيدة "غزالة":

هناكَ برَبوةِ الموت التقينا

وسهم الصيد جامعُنا الوحيدُ

وما كنا تواعدنا، ولكنْ

على (المكتوب) يلتئمُ البعيدُ[2]

تقدم الجار والمجرور (على المكتوب) على الفعل (يلتئم) والفاعل (ضمير مستتر)؛ لأن الشاعر رغب في إعطاء القدر حقه، كأنه أراد الاحتفاء بيوم وزمن الالتقاء بالحبيبة دون سابق موعد، فوصف ذلك الزمن الجميل لما يحمله من عنصر المفاجأة.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 6.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 7.

وجاء تقديم الجار والمجرور كذلك في قصيدة "ثم إن والدتي تكره قصائدي":

ألا ترى الشيبَ في المرآةِ؟)) قلتُ: بلى

قالتْ: وعيناكَ بعد الموج كالزبدِ

أرضى عليكَ، فقلّلْ مِن كتابتهِ..

فتلك أمنيتي.. لا أن تبوس يدي

في الفجر أدعو عسى الحنّانُ يقبلني

الله يهديكَ.. قل (آمينَ) يا ولدي[1]

استخدم الشاعر الاعتراض (الله يحفظها) والتقديم والتأخير فأصل الجمل (فقلل من كتابته أرضى عليك فتلك أمنيتي لا أن تبوس يدي)، و(أدعو في الفجر عسى يقبلني الحنان، يهديك الله يا ولدى، قل آمين)، وهذا ليعيد تأثيث جمله الشعرية بصياغة مختلفة لا تخضع للرتابة اللغوية، مثبتا أن الشعر انزياح وخروج عن السائد، لا يمكن للآخر تدبره بسهولة.

وفي وجه آخر من أوجه التقديم والتأخير يقول الشاعر في قصيدة "قولي لها":

كوارث الفتكِ في التاريخِ أجمعهِ

وأغلب القتلِ في السنوانِ، بالنظرِ

هذا، أخونا، غرور الشعر يقتلهُ

ومعجباتُ سنينِ البُعد والسفرِ[2]

تقدّم الفاعل (الغرور) على الفعل والمفعول به(يقتل)، ليدل على صفة الافتخار والاعتزاز بالنفسوالاختيال التي تفسرها بعض قصائد الشاعر، وربما هي أيضا شدة الثقة بالنفس وبتمكنها وشموخها، التي تجمح بالذات فتعتلي منزلة الصدارة.

وفي مثال آخر عن التقديم والتأخير يقول الشاعر في قصيدة "القلب العربي":

---

[1] المصدر نفسه، ص 91.

[2] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 14.

أليسَ القلبُ مِن لحمٍ؟

أجيبي يا ابنة العمِّ

ويَلحسُ جرحَهُ صبرا

كمثل القطِّ إذ يَدمي

أليسَ القلبُ(صدّيقا)

بجُبّ الضيق والغمِّ[1]

يبادل الشاعر الجمل في البيت الأول قولنا (يا ابنة العم أجيبي أليس القلب من لحم)، مقدما الاستفهام والأمر على النداء، معلنا استنكاره لهذا القلب العربي الذي قهرته المحن والمواجع دون أية هدنة تمنحه الطمأنينة.

إن القلق والارتياب الذي تعانيه الذات يطفو على البنية التركيبية للجملة، فيزعزع المراتب، ويمحو النظم مؤسسا تمردا لغويا رغبة في حدوث تجاوز واقعي يعيد الاعتبار للذات العربية، ويمنحها الحق في الاستقرار النفسي والعاطفي.

وفي قصيدة "العابدة" تقدم الحال (ماشيا) وتأخر المفعول به (سكك القطار) في قول الشاعر:

وتنصحُ قلبَها قلَقا كطفلٍ

سيقطَعُ ماشيا سكك القطارِ

تقبّله، وتوصيه: ((تلفّتْ

بربّكَ لليمين ولليسارِ[2]

أراد الشاعر بهذا النوع من العدول التركيبي إبراز حجم خطر المجازفة العاطفية فالمشهد يرسم حذر القارئ الذي يُخشى عليه الوقوع في أسر الشعر، فتكون النتيجة تغير نمط حياته.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 155.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 9-10.

إنه المتلقي المراوغ العبثي المراود الملتصق بالنص/ اللعبة لا يمكنه التخلي عنها، وتقديم اسم الفاعلليلتصق الحال بالفعل والفاعل دالا على رعب صاحبه الفاقد للخبرة في هذه الحياة.

كما أسهم الانزياح التركيبي في وصل حركة (المشي) بالقلب القلق، لكونها من طبيعته، فهو العنصر الحي في جسم الإنسان، وإصابته تعني إصابة الجسم كله.

كما اعتمد الشاعر التقديم والتأخير في قوله:

"وإذا حدثتِ يا إيفا

فقولي الصدقَ في كل الكلامْ

يغضب الله إذا نحن كذبنا

ويجافينا نبيّ اله في يوم الزحامْ

فلتقولي: فعليه الله صلى والسلام"..[1]

ويشير التقديم والتأخير في البنية التركيبية إلى خلخلة النظام المألوف لكتابة نظام مختلف تسعى من خلاله الذات إلى تغيير السائد، وهو انبهار الغربي ببساطة الشرقي لا العكس.

إذ يسبق الحديث النداء (إذا حدثت يا إيفا)، ويتقدم الجزاء على العمل (يغضب الله إذا نحن كذبنا)، فيفصل النداء بين الشرط وجوابه في الجملة الأولى، ويتأخر الفعل عن جوابه في الجملة الثانية، لتعلن الذات أهمية القول الصادق وعاقبة الإنسان الكاذب.

كذلك قدّم الشاعر الخبر على المبتدأ في قصيدة "حكمتها.. حين تبوح":

وَتَرٌ أنا واللحن يسكنُ دمي

إن قلتَ بيتا عاطفيا أرجُفُ[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 155.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 17.

فجاء الخبر (وتر) متقدما على المبتدأ (أنا) ليتجلى وقع الشعر على القلب والروح، وكان المبتدأ (أنا) مؤخرا إيحاء إلى أن المقصود بالتأثر بالقصائد قد يكون شخص آخر من جمهور القراء لا المتكلم.

كمااستخدم الشاعر التقديم والتأخير في قصيدة "جرح عثمان":

عثمان يا جرحي الذي يبقى على

مرّ الزمانِ تمزّق وتقطّعي

يا ليتَ موتك يا أخي موتي أنا

أو ليتَ مصرعَكَ اصطبارا مصرعي

من قلبك الطفليّ تسقط قطرةٌ

في مصحف القرآنِ، ورد الركّعِ[1]

قدّم الشاعر (يا) التنبيه بدل من (يا) النداء وجملة التمني (يا أخي يا ليت موتك موتي أنا، تسقط قطرة من قلبك الطفليّ في مصحف القرآن)، ليبرز قيمة الصحابي الجليل ويظهر حبه للتضحية التي برزت حينما أراد الصحابة ردع المنافقين وقتلهم غير أن جامع القرآن رفض ذلك.

ثم إن التقديم الثاني –للقلب الطفلي على تسقط قطرة في مصحف القرآن–، يظهر اهتماما بقلب الصحابي الجليل جامع القرآن وقارئه، الذي قتل وهو يحمل المصحف، فالتقديم دليل البراءة والطهر والنقاء والصفاء في قلب مات مغدورًا.

2.4. الحذف:

يعرّف عبد القاهر الجرجاني الحذف بقوله: «**هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفسح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك ألطف ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيان إذا لم**

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 62.

تبن»[1]، فالحذف ظاهرة لغوية أسلوبية يفضل استخدامها أحيانا؛ لأن عدم الذكر قد يكون الأنسب في قول الشعر ليزداد إيحاء وجمالية، إذ أن هذه الظاهرة اللّغوية تحمّل النص معاني يسعى القارئ لتكملتها بنباهته وتتبعه للكلام المقصود.

كما يعرف الحذف على أنه «**تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النص الغائب أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جماليا ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والابتعاد بغية تعددية الدلالة، وإنتاجية الخطاب على آفاق غير محدودة، إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالته**»[2]، فالحذف يحفزالتفكير، ويدعو إلى إشراك المتلقي في عملية بناء النص، ونقله من متلقٍ سلبي إلى آخرإيجابي،كما يسمح بانفتاح النص على آفاق جديدة ويضمن عدم انغلاقه.

ويرد الحذف معلنا أو غير معلن، وهو أكثر اعتمادا في قصائد 'محمد جربوعة':

1.2.4. الحذف غير المعلن:

ورد الحذف غير المعلن لتحقيق غايات عدة، إذ تخلل قصيدة "حكمتها..حين تبوح":

قلبي بحجم الفولِ .. حلوٌ، أبيضٌ

أبوابه مغلوقة.. متعففُ[3]

حذف الشاعر المبتدأ وهو الضمير المنفصل (هو) وأصله (قلبي بحجم الفول.. هو حلوٌ، هو أبيضٌ....هو متعفف) فاكتفى بذكر الخبر (حلو، أبيض، متعفف) بالنظر لتعدد صفات القلب المقصود من وراء الضمير، والتي تشي بنقائه وطهره وعفته وصفائه.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص112.

[2] عبد الباسط محمود الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لـ أدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 1، 2007، ص 52.

[3] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 19.

كما ورد النوع ذاته من الحذف في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض":

يجنّنها جزءُ (عمّ)

وتحفظهُ

.....

وكم تعشق (الزلزلهْ)

طفلةٌ مذهلهْ

ترتّلهُ وهي في (التختِ)

حين تقومُ

حين تسيرْ[1]

حذفت الجملة الفعلية (ترتله) وأصلها (ترتله حين تقوم)، وجاء هذا الحذف لذكر مختلف الأماكن والوضعيات والأوقات التي يجب فيها الذكر، إشارة إلى وجوب تعلق قلب المخلوق بخالقه في كل مكان وزمان، فالإنسان خُلق للعبادة إذا ما رغب في بلوغ الطمأنينة والسكينة ﴿ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَتَطۡمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكۡرِ ٱللَّهِۗ أَلَا بِذِكۡرِ ٱللَّهِ تَطۡمَئِنُّ ٱلۡقُلُوبُ﴾ (سورة الرعد الآية 29)، وما خلق الله الإنسان إلا ليعبده.

ومن هنا حقق الحذف بلاغة النصح حينما أوضح قيمة قراءة القرآن، حتى يسارعالإنسان إلى التوبةوينعمبالفوز برضا الله.

كما نجد الحذف في قصيدة "غضب شاعر من الشرق الأعمى":

تبا لكمْ

من لابسي البذلاتِ

والربطاتِ

للبؤساء في الخِرق القديمةِ

للعمائمِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 19.

للعقالْ[1]

حذف المفعول به المطلق (تبا) وأصل المقطع الشعري: (تبا للبؤساء في الخرق القديمة، تبا للعمائم، تبا للعقال).

جاء هذا الحذف لتجنب التكرار ولرصد سلسلة من الأوصاف دفعة واحدة، يعبّر بها الشاعر عن حجم السخط والأسف الذي تعاني منه الأمة العربية.

ويظهر أن الشاعر يعاني كآبة مطلقة نتيجة وضع الأمة الإسلامية، وواقعها المرير المزري، الذي تتحكم فيه الشكليات وتعلوه الخطابات الزائفة التي لا تسمن من جوع ولا تغني عن أسف.

كما نجد الحذف في قصيدة "تغيير جذري غير سياسي":

خذي قفَص الطيرِ

ما تشتهينَ

فقط اتركي لي

غناء الهزارِ[2]

حذف الشاعر فعل الأمر (خذي) وأصل الجملة (خذي ما تشتهين)، فبعد ذكر الفعل في الجملة الأولى تم الاستغناء عنه في الجملة الثانية، وهذا لأن الشاعر بصدد تعداد صور المنح، ليبين سعة الكرم والتنازل الذي يقدمه في سبيل تركه حرا طليق اللّسان لا تقيد كلماته تحت أي نظام.

ويستخدم الشاعر الحذف أيضا في قصيدة "موصلية":

يليق بسيدةٍ

لم تجد في البلاد حبيبا أميرا

فعادت إلى

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 35-36.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 64.

الزمن السومريّ

إلى حمورابي

إلى عزّ حكم الرشيدِ

عساها تلاقي الأميرْ[1]

حذف الفعل الماضي (عادت) فذكر في الجملة الأولى وحذف في الجملتين التاليتين، وهذا تجنبا للتكرار؛ لأنه يعيق تتابع الأفكار فأراد الشاعر التنويه إلى رفعة بلد الحضارة ذات التاريخ الطويل والمجد التليد.

كما ورد الحذف غير المعلن في قصيدة "بكائية الحب الرسولي":

سأكتبُ للبناتِ الشُّقرِ

في (فيينا)

وللزنجيّ في (مالي)

أكتبُ للهنودِ الحمرِ

للجولوازِ

للغجرِ

سأكتبُ عنْ (جميل القلبِ)

عنْ أحلى (هدايا اللهِ)

للبشرِ[2]

حذف الشاعر الفعل (أكتب) من**السطرين (للجولوازِ للغجرِ)** ليعدد الشعوب والأمم التي سوف يكتب لها عن الهادي سيدي بني آدم محمد (صلى الله عليه وسلم) المبعوث رحمة للبشرية جمعاء. ليبرز أن فعل الكتابة لن ينتهي، ثم إنه مهما كتب يظل قوله أدنى مما يفي الرسول الشفيع حقه.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 100.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 136.

وتستمر الكثير من أشكال الحذف غير المعلن المعتمدة، إذ حذف المبتدأ، في قول الشاعر:

زمرّدة من الذهب المصفى

ثمينِ النوع، مرتفِع العيار[1]

حذف الشاعر المبتدأ (هي) في بداية الجملة بغية إبراز الخبر (زمردة)، حيث يمارس الخبر هنا سلطة الحضور، لقدرة إيصال ما في أعماق الشاعر من مكبوتات ورغبات دفينة لا يمكن إخراجها إلا عبر ميزة الحذف، التي ساعدته على كيل المدح والثناء على العابدة.

كذلك نجد الحذف في قصيدة "تلميذ.. وظروفي الصحية لا تحتمل عينيك":

عيناك نارٌ، حاذري، لا تلعبي

ولئن أردتِ الخيرَ لي، فتبقّي[2]

حذف الشاعر هنا المبتدأ لغاية إثبات الخبر (عيناك) لكونهما مصدري الشرر الذي أحرق العاشق وأضناه.

إن الاقتصاد في الكلمات بأقل عدد منها له بلاغته ووقعه على النفس، دون إغفال تقيد الشاعر بضابط الوزن والقافية.

وقد حذف الشاعر الفعل في قصيدة غزالة":

هناكَ برَبوةِ الموت التقينا

وسهم الصيد جامعُنا الوحيدُ[3]

حذف الشاعر الفعل الماضي الناقص لما يحدثه ذكره من خفوت بلاغي، فهو يعبر عن زمن محصور (الماضي)، لكونه رغب البقاء مع الحبيب لأمد طويل.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص 11

[3] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 7.

كما حذف الشاعر الفعل أيضا في مقطع آخر من ذات القصيدة:

وتجرح حين تنظرُ دون قصدٍ

ومهما المرءُ يهرُب أو يحيدُ[1]

حذفالشاعر الفعل المضارع (تجرح) في آخر عجز البيت: (تجرح حين تنظر دون قصد *** ومهما المرء يهرب أو يحيد تجرح)، وهذا تجنبا للتكرار وتسليما للضرورة الشعرية.

وكذا حذف الشاعر المفعول به في القصيدة نفسها، حين قال:

إذا (دنّقتُ) (2) فيها مِتّ فيها

وإن فكرتُ أعرضُ، لا أجيدُ[2]

وأصل القول: (إذا دنقت فيها مت فيه *** وإن فكرت أعرض لا أجيد التفكير)، فكان الحذف تسهيلا للكلام واحتراما لموسيقى الشعر.

كما ورد الحذف في قصيدة "تخيلات"، في قول الشاعر:

وتُخرجُ من حقيبتها كتابا

وتلقي فوقهُ يدَها تجولُ

تمسّحهُ..تدلله برفقٍ

تقرّبهُ.. تقبّلهُ، تطيلُ

تشمّ غلافهُ وتقول: ويلي

بعطركَ سوفَ أذبحُ يا ملولُ[3]

حذف الشاعر شبه الجملة (فيه) من البيتين محافظا على الوزن والقافية وتجنبا لخلل الصوت لدينا وتمام وصول المعنى.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص 8.

[3] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 8.

كما حذف الموصوف من القصيدة نفسها:

فأنهرُها، أقول لها: محالٌ

حبيبُ القلب ليس له مثيلُ[1]

وأصل البيت هنا: (فأنهرها، أقول لها: محالٌ *** محمدٌ حبيبُ القلب ليس له مثيل)، إذ حذف الشاعر الموصوف (محمد) لغلبة الصفة وتملكها من القلب، فأصبح ذكر صفاته دالا عليه مباشرة، فلا يوجد حبيب قلب آخر غيره.

كما تم حذف حرف الجر في قصيدة "الدراويش والعاشقون"، في قول الشاعر:

سيقول: (لا أرضى).. ويبكي حرقةً

لمساجدي، وحدائقي، وقصوري[2]

وأصل البيت قولنا: (لا أرضى.. ويبكي حرقة ***لمساجدي، ولحدائقي، ولقصوري)، فحذف حرف الجر تجنبا للتكرار الذي لا فائدة منه، واحتراما للوزن والقافية.

كذلك حذف الشاعر المفعول به في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض"، في قوله:

كم تحبُّ (الضحى.. سبّح اسمَ)

وكمْ تعشق (الزلزلةْ)

.....

وحين تسيرْ[3]

حذف الشاعر المفعول به (سورة) لتجنب التكرار، ولبيان معرفة القرآن الكريموحفظ منزلته عند ذاكره، كما حذف المضاف إليه (ربك) للغرض نفسه.

وفي القصيدة نفسها تم حذف الموصوف في قوله:

وماذا سيملكُ ضُعفُ القلوبِ

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 44.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 18.

[3] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 19.

أمام كتابٍ

تسللَ نورا

مِن اللهِ سبحانهُ

في السماءْ؟[1]

وأصله: (وماذا يملك المؤمنون ضعف القلوب)، فحذف الموصوف وتركت أقوى الصفات الدالة عليه.

كما تم حذف الخبر في قصيدة "نشمية من بغداد": حيث يقول:

لو كان قلبي باردا لعرفتها

لكنّ قلبي كانَ في النيرانِ[2]

وأصل البيت (لو كان قلبي باردا لعرفتها***لكن قلبي كان في النيران ملتهبًا)، فتم حذف الخبر لأن الجار والمجرور دال عليه، فما وُضع في النار سيلتهب.

كما حذف حرف العطف (الواو) في القصيدة نفسها، فيقول:

مَن دوّخَ التجّارَ في أسواقهِ

بالمسك بالحنّاء بالريحانِ[3]

وأصل البيت: (من دوخ التجار في أسواقه***بالمسك وبالحناء وبالريحان)، وهذا من أجل تعداد السلع التي تنتجها هذه الأرض الطيبة (العراق)، معبرا عن رواج التجارة واتساعها.

وطالما أن الربط بحروف العطف يبطئ حركية النص، فقد وردت الكلمات متسلسلة دون حروف العطف تناسبا مع الشحنة العاطفية المتدفقة، أسفا على ما كانت عليه بلد الحضارة العربية.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 20.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 42.

[3] المصدر نفسه، ص 44.

وقد ورد الحذف أيضا، في قصيدة "بائع الورد الجوال":

أنا بائع الوردِ

جوّالُ كل الدروبِ

الرقيقُ الأنيقُ

أنا النرجسيّ الشريدْ

أنا بائع الوردِ

لا (لاعبُ النردِ)

شكرا لمحمود درويشَ

شكرا كثيرا لسيدةٍ

ظهرت فجأةً

قرب (بيت القصيدْ)

.....

أنا بائع الفل، والأقحوانِ

صديق الزنابقِ

تاجر هذي البلادِ الوحيدْ[1]

حذف الشاعر المبتدأ من الجملتين (جوال كل الدروب)، (الرفيق الأنيق) بعدما ذكره في الجملة الأولى (أنا بائع الورد)، والجملة الأخيرة (أنا النرجسي الشريد)، مثبتا غياب الذات الحاضرة، والتي تشعر باغترابها (جوال، نرجسي، شريد)، لكونها لا تجد من يوافق مذهبها الروحي في زمن طغيان المادي.

وورد الحذف كذلك في قول الشاعر:

ذاتَ القطيفةِ والحجاب الأكحلِ

يا كعبةَ البيت العتيق الأوّلِ

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص، ص 107، 108، 120.

أحلى إماء اللهِ في جلبابها

أرقى مطهّرةٍ بأطهر منزلِ[1]

سعى الشاعر إلى حذف أداة النداء، ثم حذف جملة النداء في الجملة المعطوفة والتقدير (يا ذات الحجاب الأكحل/ يا ذات القطيفة)، كما حذف من البيت الثاني المبتدأ (أنت، أحلى إيماء الله) والتقدير (وأنت أرقى مطهرة)، ليترك للقارئ مساحة تأملية يدرك من خلالها قيمة المنادى وقدسية المبتدأ المحذوف، لاسيما أن الشاعر جعل الخبر اسم تفضيل مضاف ليسوق مجموعة من الصفات التي يخصص بها بيت الله. ثم أردف صورة تشخيصية تجعل من المكان عاقلا حيا، فأعلت من شأنه ليصبح أكثر الأمكنة أهمية بالنسبة للمسلم.

ويظهر من الوصف المقدم أن الكعبة الشريفة هي ذاتها المرأة المحجبة العابدة الطاهرة، إنها الدرة النادرة والمصونة.

2.2.4.الحذف المعلن:

أحيانا يترك الشاعر للقارئ مسافة نقطية تعلن عن حذفه لبعض الوحدات اللغوية وينتظر من المتلقي استيعاب المحذوف.

وقد اعتمد الشاعر هذا النوع من الحذف في مواضع عديدة نأخذ بعضها على سبيل المثال لا الحصر. استخدامه في قصيدة "وساوس أنثى في مساء مطر"، التي يقول فيها:

كانت تكلّم نفسها في سرّها

تغلي كإبريقٍ.. تفوُر، وتشتمُ:

((الحقّ ليس عليكَ، أعرف جيّدا

فأنا التي دقدقتُ بابك ...أعلمُ[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 51.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 195.

يسرد الشاعر غضب المرأة من الشعر، فيرمز بالمرأة إلى كل قارئ متذوق، يحاول تبرئة نفسه بغضبه، فليس خطأ الشاعر أن يكون القارئ متذوقا لا يستطيع هجر الشعر.

ويكتفي الشاعر بذكر طرق الباب كأحد مبادرات التقرب، ويترك نقاط حذف ليجتهد القراء في إكمال سرد الأشكال الأخرى للدنو من الشعر.

كما نجد الحذف في قصيدة "سرّ كبير لقطة حذرة"، فيقول:

هي قطةٌ بريّةٌ روّعتَها

جَنَّنتَها، حاصَرْتها، وستغضبُ

خَمشُ النساء إذا غضبنَ مصيبةٌ

وإذا لسعنَكَ –لا أراكَ...– فعقربُ[1]

استخدم الشاعر الشرط والتقديم والتأخير والاعتراض والحذف، فقد قدم (خمش النساء) والأصل: (إذا غضبن فخمشهن مصيبة)، كما أردف إلى الشرط شرطا ثانيا (وإذا لسعنك فلسعهن عقرب)، وفصل بين جملة الشرط وجوابها باعتراض، إذ أبانت الجملة المعترضة حدة الغضب ومعاني أخرى يستدعيها الموقف. وفتح الحذف الباب على احتمالات عدة تعقب غضب النساء وتتلو ردة فعلهن.

وبالتالي فإن هذه الأساليب جلها (الشرط، التقديم والتأخير، الحذف، الاعتراض)، قد أسهم في الإيجاز والتكثيف بأسلوب جمالي بليغ.

ويصف الشاعر كبرياء النساء ويحذّر من غضبهن وخطورتهن، وقد جمع بين الشرط والاعتراض، فكان دقيقًا في وصف كل تفاصيل الغضب وردود الفعل، وفي تلك الدقة استطرد؛ ليتمنى النجاة من هذا الغضب،ويدعو بلفظ (لا أراكَ) متبوعة بنقاط حذف مستدعيا المتلقي لإعمال فكره وتخيل مختلف احتمالات ما لا يحمل عقباه من غضب الأنثى، وهو استطراد مكمل لتفاصيل صورة المرأة المحاصرة الغاضبة.

كما اعتمد الشاعر الحذف الصريح في قصيدة "قولي له"، حين قال:

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 202.

قالوا لها: (.....)

غضبتْ

وقالت: يصطفلْ))[1]

وضع الشاعر نقاط الحذف في هذا المقطع حتى يجعلنا نبحث في سراب عن ماهية الخبر المُغضِب، إذ لم يذكر أي تلميح عنه، تاركا القارئ يتوقف لحظة أمام المحذوف.

وندرك أن الشاعر تعمد تجاهل أي كلام يمكن قوله، فالاستماع إلى ثرثرة الآخرين قد يسبب الانكسار، ويعمل على بتر العلاقات والروابط الإنسانية، وهنا نستنتج أن الشاعر أوصل من خلال هذا الحذف رسالة توحي بعدم قيمة المحذوف.

ويبدأ الشاعر في قصيدة "...ثم إن والدتي تكره قصائدي"، الحذف هذه المرة من عنوانهاويجيب في المتن عن السبب، فالأم تخشى على ابنها، وتدعوه لترك الشعر، لكنه لا يقوى على ذلك، ويعود للحذف في آخر القصيدة، فيقول:

ستفهم الأمرَ.. كانتْ في طفولتنا

أميرةَ الحسنِ... لا زالتْ... إلى الأبدِ[2]

فكان في هذا الحذف وصفا مضمرا وتعدادا لمحاسن والدته السابقة والآنية، فما وجد من كلام يفيها حقها عبر المدح والثناء والحب الذي يكنه لها، لكن حبه للقصيدة كبير أيضا ولا يمكنه هجرها. وربما يكون لهذا الحذف رغبة في إرضائها، وهو على يقين من تفهمها، لذا يمنحها فسحة من الزمن الكفيل بعودتها إليه.

ويطوق الشاعر الحذف بين قوسين في قصيدة "دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع"، معبرا عن عجزه متحسرًا عن أسر مسرى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، لذا جعل الحذف منشأ من ركام البنية اللّغوية:

قولوا له كي لا يدقّ بكفّه

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 17.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 93.

في القدس بابا.. أو يحرّكَ منبرا

فالقدس صارتْ (...)، (كيف نشرحها له)؟

والمسجد الأقصى يباع ويشترى[1]

يشعر الشاعر بالخجل على وضع القدس والمسجد الأقصى، ويترك نقاط حذف ليشرك القارئ في آلامه وإحساسه بالقهر على وضع مر لا يمكن وصفه في كلمة، فالقدس أضحت مستوطنة، سبية أسيرة في أيدي اليهود، فما السبب؟ وما ردة فعل العرب؟... وهنا ندرك فعلا أن الحذف أبلغ من ثرثرة لا نفع منها.

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 34.

ثالثا. البناء الصرفي:

يعرّف الصرف بأنه "**علم بأصول تعرف بها صياغة أبنية الكلم وأحوالها وما يعرض لآخرها مما ليس بإعراب ولا بناء**"[1].

ويرى حسان تمام أن "**المباني الصرفية (morphemes) تعبر عن المعاني الصرفية الوظيفية.. هذه المباني نفسها أبواب تندرج تحتها علامات تتحقق بواسطتها لتدل بدورها على المعاني. فالمعاني الصرفية والمباني من نظام اللغة لكن العلامات المنطوقة أو المكتوبة تنتمي إلى الكلام**".[2]

ومن ثمة فالأبنية الصرفية هي بمثابة الأثر والأصل في اللغة الذي نتبع فيه أشكال وأوزان البنية المراد دراستها بالتشخيص والضبط الدقيق لجذور البناء والتحولات التي تطرأ عليه. ويقرب لنا 'الأستربادي' مفهوم البنية الصرفية بقوله: "**المراد من بناء الكلمة ووزنها وصيغتها وهيئتها التي يمكن أن يشاركها فيها غيرها، وهي عدد حروفها المرتبة وحركاتها المعينة وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة والأصلية كل في موضعه**"[3].

وطالما أن الكلمة تنقسم إلى الاسم والفعل والحرف، فإن دراسة هيئتها وصيغها وحروفها الزائدة والأصلية يقتضي بحرًا واسعًا من التحليل، سنكتفي في هذه الدراسة بأبنية الأسماء والصيغ الصرفية البسيطة للأفعال.

1. بناءالأفعال:

اكتفت الدراسة الحالية بتتبع تواتر الدلالة الزمنية للأفعال في قصائد 'محمد جربوعة'؛ لأن بناء الأفعال يحتاج دراسات عدة معمقة ليتم الكشف عن البنى المختلفة لها.

---

[1] ركن الدين محمد بن الحسن الأستربادي، شرح شافية بن الحاجب، (تحقيق: محمد نور الحسن وآخرون)، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، 1982، ص 30.

[2] حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدا البيضاء، 1994، ص 82.

[3] ركن الدين محمد بن الحسن الأستربادي، مرجع سابق، ص 2.

والفعل "**كلمة تدل على معنى بحروفها مع اقترانها بزمن... ولها ثلاثة أقسام هي: الماضي والمضارع والأمر**"[1].وذلك يعني أن كل فعل يرد مقترنا بحدث وزمن.

والفعل المضارع: "**قولك مخبر: يقتلُ ويذهبُ ويضربُ، وكذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت**"[2] ويبدأ هذا الفعل "**بأحد حروف المضارعة ويقبل لام الأمر ونوني التوكيد والإناث ويضام السين وسوف ولم ولن**".[3]

وهو ما ذهب إليهابن يعيش، إذ عرّفه على أنه"**ما يعتقب في صدره الهمزة والنون والتاء والياء.....ويشترك فيه الحاضر والمستقبل. واللام.....مخلصة للحال كالسين أو سوف للاستقبال، وبدخولهما عليه قد ضارع الاسم، فأُعرب بالرفع والنصب، والجزم مكان الجر**[4]".

ويمكن إحصاء حجم استخدام الشاعر للفعل المضارع والماضي والأمر في الجداول الآتية:

الجدول (06): حجم الأفعال المضارعة والماضية والأمر في قصيدة "العابدة" من ديوان "مطر يتأمل قطة في نافذته"

الأفعال المضارعة	العدد	النسبة%	الأفعال الماضية	العدد	النسبة %	أفعال الأمر	العدد	النسبة %
تعضّ، تقوم، تصلّي، تحب، تصوم، تشهد، تبكي، تعقد، تطلب، تشاء، يجيء، تُراعي، تغضب، تُجاري، يُدمر، تنظر، تمشي، تخجل، تخاف، تكرهني، تمرّ،	40	83.33	صرت، خربت، حجت، غنّت، نمت، عاشت	06	12.5	حاذري، تنقبي	02	4.17

[1]حسان بن عبد الله الغنيمان، الواضح في الصرف، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، (د ت)، ص 13.

[2]سيبويه، مرجع سابق، ص 12.

[3]حسان تمام، مرجع سابق، 105.

[4]يعيش ين علي بن يعيش، مرجع سابق، ص 210.

تدخل، تهرب، يخاف، يهرب، تخصّ، تعرف، أُبقي، تنصح، يقطع، أُقبّله، تُوصيه، يكوي، تشمت، تُحب، تصير، أفقد، يخرج، أدري، تبقى								

من خلال الجدول أعلاه نجد أن الشاعر أكثر من استخدام الفعل المضارع، ليعبّر عمّا يجول في ذهنه من أفكار يرغب في تحقيقها دون حاجته إلى اعتماد أنواع الأفعال الأخرى بكثرة، كما نلحظ أن القصيدة كادت تخلو من فعل الأمر، مما يجعل الصورة الفنية في شعر 'محمد جربوعة' تعتمد أساسا على الفعل المضارع، حيث لا يكاد أن يخلو بيت منه في هذه القصيدة خاصة أبياتها الأولى:

تَغُضّ الطرفَ... مُسْبَلةُ الخمارِ

تقوم الليلَ... صائمة النهارِ

تصلي الفرضَ... حجتْ منذ عامِ

تحبّ الله... طاهرة الإزارِ

تصومُ(البِيض) نفلا كلّ شهرٍ

وإن غنّتْ فالسُّوَر القِصارِ[1]

وظّف الشاعر في هذا المقطع كمًا كبيرا من الأفعال المضارعة المتصاعدة في اتجاه واحد عزمًا على تحطيم جدران الصمت والانعزال والرهبنة التي تصف حال الحبيبة، فرغم الحياء والاستقامة في الأقوال والأفعال والتمسك بالمبادئ الدينية، فإن لها قلب لا تملك له قيدًا ولا أسرًا، حينما تجد كلمات شعر تفك أغلاله وتحمله إلى عالم آخر، فجاءت الأفعال المضارعة مناسبة للحركية والاستمرار.

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 5.

الجدول (07): طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "ثم سكت!!"

القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
حالان	44	80	11	20	00	00
هروب حبيبة شاعر نثري	63	69.23	22	24.18	06	6.59
أنا لا أفكر في عهدة حب أخرى	21	63.64	12	36.36	00	00
تصعيد خطير في مطالب عاطفية	44	81.48	8	14.82	02	3.7
إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد	66	86.84	10	13.16	00	00
المجموع	**238**	**77.02**	**63**	**20.39**	**08**	**2.59**

تراءى لنا من خلال الجدول (07) طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "ثم سكت!!"، إذبلغ في قصيدة "حالان" نسبة 80% ولم يرد الماضي إلا بنسبة 20%بينما انعدم فعل الأمر في القصيدة.

والشاعر في هذه القصيدة بصدد وصف حالة العشق والصبابة التي آل إليها من فرط تمسكه بالمحبوبة، فأكثر من الأفعال المضارعة التي يصوّر من خلالها ما يرجوه وما يرغب في تحقيقه، كما يعّبر عن قلبه دائم الخفقان الذييبنبض بالحياة والحركة والاستمرارية، إذ يقول في مقدمة القصيدة وهو يعّبر عن تباين حالان إحداهما نشوة الاقتراب والوصل بين الحبيبين، والأخرى ألم الشوق والبين:

يدنو، أحتاطُ وأبعدهُ

ويسلُّ السيفَ وأغمِدُهُ

ويوارب بابا في ولهٍ

فأردّ الباب وأوصِدهُ

ويذيبُ القلبَ بلهفتهِ

وأنا بالصبر أبرّده[1]

تعبّر الأفعال المضارعة (يدنو، أحتاطُ، أبعده، يسلّ، أغمده، يذيب، أبرده) على الحركة الدائبة التي يبعثها الحب، فمحاولة الاقتراب بشتى السبل للوصول إلى الحبيبتجعلهيحتاط بداعي التقصير فيه.

الجدول (08): طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"

القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
عطر	45	86.54	06	11.54	01	1.91
استقالة	28	71.80	10	25.64	01	2.56
قصصات صبيحة أول صيف	25	71.43	06	17.14	04	11.43
محامي الزهور	75	68.81	33	30.27	01	0.92
صيام وانتقام	41	64.06	14	21.88	09	14.06
قلب أخير لسيدة القلب الأخير	24	61.54	10	25.64	05	12.88
من ناقصة عقل وشعر	32	54.14	23	41.07	01	1.07
عشرة أقلام	23	85.18	02	7.41	02	7.41
المجموع	**293**	**69.60**	**104**	**24.70**	**24**	**5.70**

نلحظ في ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر" الاستخدام الهائل للأفعال المضارعة من قبل الشاعر، خاصة في قصيدتي "عطر" بنسبة فاقت 86% و"عشرة أقلام" بنسبة فاقت 85%.

ولم تخرج قصيدة "عطر" عن حالة الوصف، لذا آثر الشاعر استخدام الأفعال المضارعة، فهو مرهف الحس، يتفنن في تشكيل قصائده وتلوينها، وقد حضر في ذهنه

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 192.

صنع عطر من أبياته الشعرية وقوافيها وصورها وأجراسها الموسيقية، وذهب بعيدا في البحث عن اسم هذا العطر وعن مميزاته وخصائصه التي يرغب في أن تفتن الفتيات والأميرات، فيقول:

أفكّر فعلا بعطرٍ

كثيرِ التمرّدِ

يحرقُ شمّامهُ

يوقظ الذكرياتِ

ويشفي جراحَ الرحيلْ

يعيد إلى السيّداتِ

اهتمام الذي قد يمرّ قريبا

ويشعلُ شعرَ التغّزلِ

فوق شفاهِ الخجولْ[1]

شكلت متوالية الجمل الفعلية صورا شعرية متتابعة تتكاثف وتتناوب بين تراسل الحواس (بعطر كثير التمرد)، وصور التشخيص (يحرق، يوقظ، يشفي، يعيد، يشعل)؛ وبالتالي فقد أسهم الفعل المضارع في بعث حركة تصويرية متتابعة تتدفق شعرية وعطرًا نغميًا آسرًا المتلقي.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر، مصدر سابق، ص-ص 57-58.

الجدول (09): طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "اللّوح"

القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
رسائل الله إلى أمنا الأرض	151	86.28	23	12.43	01	0.57
لقطات تقول يا الله	65	50.39	46	35.66	18	13.95
الكعبة الشريفة	19	86.36	03	13.64	00	00
سافيس الأرمية	31	62	19	38	00	00
أسمي منارة قطبية حبيبتي	62	92.54	05	7.46	00	00
الهمزية الآشورية	11	64.71	06	35.29	00	00
المجموع	**339**	**73.69**	**102**	**22.17**	**19**	**4.13**

وقد طغت في ديوان "اللّوح" صيغ المضارعة أيضا، خاصة في قصيدتي "أسمّي منارة قطبية حبيبتي" بنسبة فاقت 92%، و"رسائل الله إلى أمنا الأرض" بأكثر من 86%.

ناسب اعتمادُ الشاعرِ الفعلَ المضارع في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض" استمرارية الحركة والعيش في الحاضر والمستقبل؛ ليجسد لنا المواقف والمشاعر النبيلة والفترة النقية التي حبانا بها الله سبحانه وتعالى، فقد جبلنا على حب كل ما هو صافٍ ونقي وطاهر، فالطفل الصغير إذا شبّ على كلام الله بقي قلبه مرهفانابضا بالإيمان الذي يلطّف الروح، ويهذّب الأخلاق.

وأراد الشاعر تصوير ذلك النور والضياء الذي بعثه الله لنا عن طريق الوحي إلى سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) في قوله:

يجنّنها جزءُ(عمّ)

وتحفظهُ

وهي بنتُ ثلاثِ سنينَ

ويحلف والدها أنه روحها

كم تحبُّ (الضحى... سبّح اسمَ)

وكم تعشق (الزلزلةْ)

طفلةٌ مذهلةْ

ترتّلهُ وهي في (التختِ)

حين تقومُ

حين تسيرْ

ويَسكنها

ثم يسكنُ الياسمينةَ

سِحرُ العبيرْ[1]

عبّر الشاعر من خلال الأفعال الآتية: (يجنّنها، تحفظه، يخلق، تحب، تعشق، ترتل، تقوم، تسير، يسكن) عن الأثر الذي تركه القرآن الكريم في هذا الملاك، مظهرًا وجوب ارتباطنا بالذكر واستمرارية تلاوته لبلوغ مسك عبيره.

الجدول (10): طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "وعيناها.."

القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
حوار متوتر بين قلبي والشاعر في	49	66.22	17	22.92	08	10.81
جرح عثمان	31	49.21	24	38.09	08	12.70
عينا امرأة سياسية	12	60	03	15	05	25
الطريق إلى اللازورد	69	83.13	12	14.46	02	2.41
ثم إن والدتي تكره قصائدي	20	68.97	08	27.58	01	3.45
إشاعات	53	67.09	26	32.91	00	00

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح ، مصدر سابق، ص-ص 19-20.

لو لم أكن شاعر	53	63.86	30	36.14	00	00
خديجة	16	51.61	14	45.16	01	3.23
قولي لي	37	55.22	30	44.88	00	00
المجموع	**340**	**64.27**	**164**	**31.00**	**25**	**4.73**

ثمة كم كبير من الأفعال المضارعة في ديوان "وعيناها.."، فقد بلغت نسبتها 83.13% في قصيدة "الطريق إلى اللازورد"، إذ تكاثفت هذه الأفعال في القصيدة من خلال ظهورها في البنية اللّغوية الواحدة أكثر من مرة، لتنعش آمال الشاعر في الوصول إلى مبتغاه، وهو الحجر الكريم (اللازورد) الذي يعبّر به عن حبيبة أضنتها الليالي الطوال في العشق والسهر تفكر في شكل حبيبها وحياته، وترسم ملامحه في محيطها:

تراكَ

تمرّ بها في الغيومِ

وتنقر شبّاكها حين زخّةِ ماءْ

وفوق الرفوفِ

تراك بكعبية لكتاب (الأغاني)

لصاحبه (الأصفهاني)

وفي (ماكيافلي) إلى الأمراءْ

تراك بكل العناوينِ

في الشعرِ

في الرسمِ

في أي مخطوطةٍ في المذاهب للفقهاءْ[1]

شكّل تواتر الأفعال المضارعة في البنية النصية ترنيمة نغمية تشي بنرجسية متفاقمة عند شاعر تزداد ثقته بما يكتب، فنراه شديد الأثر. فتصوّر الآخر المتلقي الحبيب مهووسًا عاشقا يتخيل طيف حبيبه حاضرًا في الأمكنة كلها ويلاحقه.

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص-ص 173-174.

الجدول (11): طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"

القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
سهرة أخرى	31	60.79	14	27.45	6	11.76
وصايا	38	56.72	18	26.86	11	16.42
الرسالة البيضاء	47	81.03	11	18.97	00	00
عطلة إجبارية	31	68.89	10	22.22	4	8.89
تغيير جذري غير سياسي	78	66.10	27	22.88	13	11.02
لحظات من صباحها الخريفي	21	67.74	10	32.26	00	00
بائع الورد الجوال	90	83.33	15	13.89	3	2.78
مطر ليلي	31	67.39	08	17.39	07	15.22
تخمينات حول قطة القصيدة	36	75.00	08	16.67	4	8.33
المجموع	**403**	**70.46**	**121**	**21.15**	**48**	**8.39**

وذات الحال من طغيان الأفعال المضارعة تكرر في ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته" خاصة في قصيدتي "بائع الورد الجوال" بنسبة فاقت 83% و"الرسالة البيضاء" بنسبة 81.03%.

واستخدمه الشاعر في قصيدة "الرسالة البيضاء" رغبة في إيصال تدفق الأحاسيس الجياشة، ففي قوله:

هل سوف تفهمُإن بعثتُ رسالتي

بيضاءَ.. تبسط عذرها، تتأسّفُ؟

فيها نقاطُ الكحلِ.. سوف تحبّها

سالتْ برغمي من عيون التذرفُ

قَرّاءَ، دمعي أنتَ.. حاولْ فهمَها

فالدمع فصحى.. حين يبكي مدنفُ[1]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على الأفعال المضارعة (تفهم، تبسط، تتأسف، تحبها، يبكي) لبيان أن الصمت عن الكتابة هو تعبير عن الحالة النفسية والشعورية، وهو دليل أن الكلمات والأحرف لا تكفي لإيصال رسالة الحزن والاشتياق إلى الحبيب.

ومما سبق يتضح أن 'محمد جربوعة' كثّف اعتماد الأفعال المضارعة في شعره، لكونها أسعفته فيوصف ما في ذهنه من آمال ورفض للراهن، وتعبير عن الاستمرارية والحركية، ولثراء الصور الشعرية باختلافها.

أما في ما يتعلق بالفعل الماضي فيعرّف بكونه: "**بناء ما مضى فذهب وسَمِعَ، ومكُثَ، وحُمِدَ**"[2]، وعلامته هي: إلحاق تاء التأنيث الساكنة به واتصال تاء الفاعل به[3].وهو أيضا"**الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك، وهو مبني على الفتح، إلا أن يعترضه ما يوجب سكونه، أو ضمه، فالسكون عند الإعلال ولحوق بعض الضمائر، والضم مع واو الضمير**".[4]

ونلخص في الجدول الموالي عدد قصائد 'محمد جربوعة' المثقلة بأفعال الماضي:

الجدول (12): القصائد التي طغت فيها الأفعال الماضية

الديوان	القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
ثم سكت!!	Don't disturb	15	39.47	23	60.53	00	00
اللّوح	اللّوح	01	16.67	5	83.33	00	00
	نقاش في علم (الحب)	11	42.31	14	53.85	01	3.84
ممن وقع هذا الزر	عتاب	11	31.43	19	54.29	05	14.28

[1]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 50.

[2]سيبويه، مرجع سابق، ص 105.

[3]حسان بن عبد الله الغنيمان، مرجع سابق، ص 13.

[4] يعيش بن علي بن يعيش، مرجع سابق، ج4، ص 207.

الأحمر؟							
وعيناها..	عن الطفل الذي يسكنني ويسكنها	40	45.55	48	54.55	00	00
المجموع		78	35.08	109	61.25	06	9.33

وردت نسبة الأفعال الماضية أكثر من المضارع والأمر في بعض القصائد من دواوين "ثم سكت!!، اللّوح، وعيناها..، ممن وقع هذا الزر الأحمر؟" فكانت أكثر القصائد اعتمادا للفعل الماضي قصيدة "اللّوح" التي يعود فيها الشاعر إلى زمن الصبا،حيث نشأ في الكتّاب على كلام الله وتعلم مبادئ دينه وأساسياته اللغوية، وهو ما يبرر سبب تشبثه بالصلاة:

أنا يا صبيةُ قد وُلدتُ بـ (آبِ)

وقضيتُ جلّ صبايَ في الكُتّابِ

مِن جزء (عمَّ) بدأتُ كلّ حكايتي

وأخذتُ كلّ مبادئ الإعرابِ[1]

لقد تيقن الشاعر أن الفعل الماضي أكثر الأفعال تناسبا مع ذكر مراتع الصبا، ووصف حنين الشوق إلى النقاء الطفولي الذي تفتقده الذات اليوم.

ويبدو أن الشاعر معتزٌ بحفظه للقرآن الكريم، وبكونه قد قوّم لسانه، ليظهر مفتخرا بلغته السليمة.

وفيما يتعلق بفعل الأمر فيمكن تعريفه على أنه "**بناء ما لم يقع فإنه قولك آمرًا: اذهب واقتل واضربْ**".[2]وعلامته هي: دلالته على الطلب بحروفه مع قبوله "ياء" المخاطبة أو "نون" التوكيد.[3]وهو الذي على"**طريقة المضارع للفاعل المخاطب لا يخالف بصيغته**

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 186.

[2]سيبويه، مرجع سابق، ص 105.

[3]حسان بن عبد الله الغنيمان، مرجع سابق، ص 14.

صيغته، إلا أن تنزع الزائدة.....مما أوله متحرك. فإن سكن، زدت لئلا تبتدئ بالساكن همزة وصل".[1]

ويعرض الجدول الموالي مكمن كثافة فعل الأمر في شعر 'محمد جربوعة':

الجدول (13): القصائد التي طغت فيها أفعال الأمر

الديوان	القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
اللّوح	إليك في ليلة القدر	15	35.71	04	9.52	23	54.76

قلّما استخدم الشاعر فعل الأمر في قصائده، لكنه خص قصيدة "إليك في ليلة القدر" بحضور فعل الأمر بكثرة (صُفّي، قومي، رتّلي، تبسّمي، اكتفي، تزعزعي، حاذري، ألقي، أصغي...الخ)، ليصف حال العابد الناسك في ليلة القدر مقدرا قيمتها:

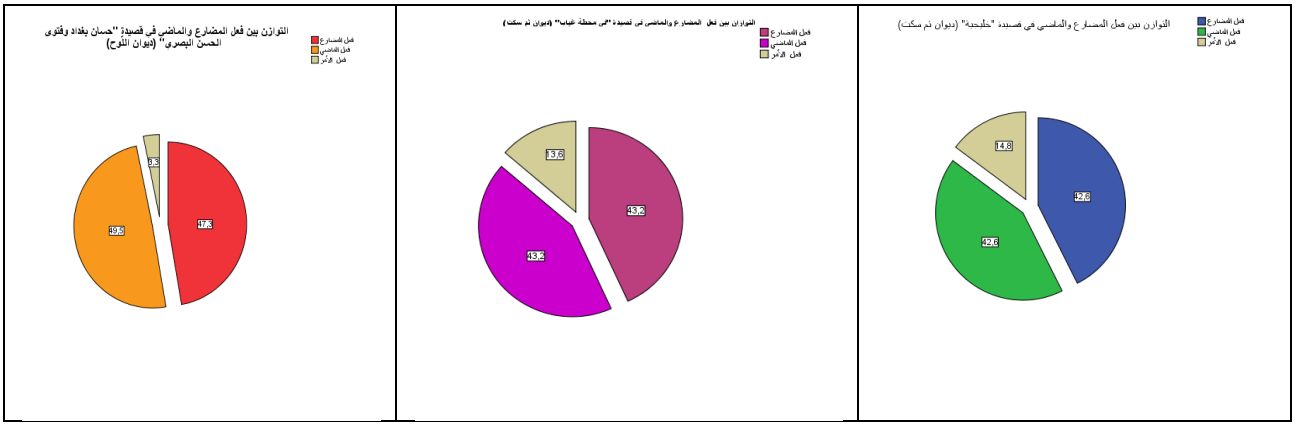
صُفّي لها رجليكِ.. قومي رتّلي
مما تيسّر في أواخر (يوسفِ)
وتبسّمي في كلّ (رُبْع) بسمةَ
لينال ثغرُك أجرَهُ، ثمّ اكتفي
وتزعزعي عند (الطواسين) التي
إن جئتِها لا بدّ مِن أنْ تذرفي
لا بأس بالمنديلِ: لكن حاذري
أن تُغمضي العينين أو أنْ تطرفي
فإذا بلغتِ (الفجرَ)، ألقي نظرةً
أَصغي بحِسّ العابداتِ المرهفِ
فتسمعين رفرفاتِ خفيفةَ
ترقى إلى باب السماء وتختفي[1]

[1] يعيش بن علي بن يعيش، مرجع سابق، ج 4، ص 289.

يدعو الشاعر إلى قيام الليل وقراءة ما تيسر من الذكر الحكيم لبلوغ الأجر. وهو في هذه المساحة الروحانية التي يعلوها الخشوع وتلفها الطمأنينة والارتياح النفسي، يصور جمال ارتقاء الذات إلى عالم نوراني محلّق؛ وبالتالي شكلت متوالية فعل الأمر ترتيلة وعظية هدفها التقرب إلى الخالق والتعلق بذكره.

كما توازنت الأفعال المضارعة والماضية في عدد قليل من القصائد، مثلما هو موضّح الدوائر المثلثية الموالية:

الشكل (01): التوزان بين فعل المضارع والماضي في بعض القصائد



والدوائر الآنفة نفصل نتائجها في الجدول الموالي:

الجدول (14): التوازن بين الأفعال المضارعة والماضية

الديوان	القصيدة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة %	عدد الأفعال الماضية	النسبة %	عدد أفعال الأمر	النسبة %
ثم سكت!!	خليجية	23	42.53	23	42.53	08	14.82
	في محطة الغياب	19	43.18	19	43.18	06	13.64
اللّوح	حسان بغداد وفتوى	43	47.25	45	49.45	03	3.30

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 102

	الحسن البصري						
المجموع		**85**	**44.32**	**87**	**45.05**	**18**	**10.58**

توازنت الأفعال المضارعة والماضية في بعض القصائد كما هو موضح في الدائرة المثلثيةوالجدول، فقداعتمد الشاعر 19 فعلًا مضارعًا ومثله ماضيا في قصيدة "في محطة الغياب" من ديوان "ثم سكت!!" بنسبة 43.18% لكل منهما:

في كل أمسيةٍ أجيءُ لموعدي

وأدقّ باكيةً على الأبوابِ

وأقول للجدرانِ: طال غيابهُ

وأبوسها شوقا إلى الأحبابِ

.....

ما كانَ كان كسجدةٍ ليليةٍ

مرتْ مبلّلةٌ على محرابِ

حطّتْ على سجّادةٍ أحمالها

وتوسّلتْ لله في الأعتابِ[1]

جاء هذا التوازي ليعبّر الشاعر من خلاله عن حالة التحسر عن الماضي،ثم يأتي إلى زرع الأمل عبر التطلع إلى مستقبل مشرق جديد يحمله قطار الحب، فوظّف الأفعال الماضية ليسرد الأحداث والوقائع الجميلة،ويصف لوعة الفراق والبعد، بينما حملتالأفعال المضارعة الأمل في الوصل واللقاء والعودة إلى ذلك الزمن المملوء بالحب والهيام.

[1] محمد جربوعة، ديوان : ثم سكت!!، مصدر سابق، ص–ص 181–182.

2. بناءالأسماء:

إنّ الاسم "**كلمة تدلّ على معنى بحروفها من غير اقتران بزمن**"[1]، وله علامات مثل: دخول 'ال' التعريف، والتصغير والتنوين والإخبار.

تزخر دواوين 'محمد جربوعة' بالمشتقات والأسماء التي تنحو إلى الكشف عن المخزونات الدلالية والمعرفية التي يهدف إليها الشاعر.

1.2. جمع التكسير:

جمع التكسير هو "**ما دلّ على أكثر من اثنين بتعبير ظاهر كرجُل ورجال أو مُقدر كفُلكٍ –للمفرد والجمع– والضمة التي في المفرد قُفل والضمة التي في الجمع كضمة أُشد**".[2]

غلبت صيغ جمع التكسير على الدواوين، وكان لها دور في تأدية وظائف صرفية خادمة لبعض الدلالات، وهذا التنوع في طرح الصيغ الصرفية جعل من القاموس اللغوي للشاعر ثريا. وبإمكاننا تتبع تواتر هذه الجموع عبر دواوينه في الجدول الآتي:

[1] حسان بن عبد الله الغنيمان، مرجع سابق، ص 13.

[2] محمد يحي عبد الحميد، شرح ابن عقيل، دار العلوم الحديثة، بيروت، ج 2، 2015، ص 452.

الجدول (15): جمع التكسير في نماذج من الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'

القصيدة	جمع التكسير	المفرد	الصيغة	القصيدة	جمع التكسير	المفرد	الصيغة	القصيدة	جمع التكسير	المفرد	الصيغة
عشرة أقلام (ديوان ممن وقع هذا الزر الأحمر؟)	أقلام أصابع أهرام أنعام أعوام أحلام أقدام الآرام إعدام عيون أصنام قشور	قلم أصبع هرم نِعم عام حلم قدم أرم عدم عين صنم قشرة	أفعال أفاعل أفعال أفعال أفعال أفعال الفَعال إفعال فُعول أفعال فُعول	**"لحظات من صباحها الخريفي " (ديوان مطر يتأمل القطة من نافذته)**	الأثواب أشياء أبواب طقوس قلوب أهداب أعصاب شعراء أحباب كؤوس الأنخاب الألعاب أسراب عناقيد أعناب الأغراب تعاويذ الأخشاب	الثوب شيء باب طقس قلب هَدَب عصب شاعر حبيب كأس نخب لعبة سِرب عنقود عنب غريب تعويذة خَشَبة	الأفعال أفعال أفعال فُعول فُعول أفعال أفعال فُعلاء فَعلال فُعول الأفعال الأفعال أفعال فعاليل أفعال الأفعال فعاليل الأفعال	**بكائية الحب الرسولي (ديوان قدر حبه)**	ألفاظ جمل هدايا أولاد زوايا سجون خيّام دقائق بقايا ممالك نجوم كلاب فنون ألوان أمطار أنوار جرائد عزائم إخوان سبل الجند مراعي صغار أجداد العير أثواب الأزهار الأقباط الأطفال أشجار	لفظ جملة هدية ولد زاوية سجن خيمة دقيقة بقية مملكة نجمة كلب فن لون مطر نور حجر عزيمة أخ سبيل جندي مرعى صغير جد بعير ثوب زهرة قبط طفل شجرة	أفعال فُعَل فَعالا أفعال فعالا فُعول فِعال فعائل فَعالا فعاليل فُعول فِعال فُعول أفعال أفعال أفعال أفعال فعائل فعائل فِعولن فُعل فعالي فِعال أفعال العِيل فعال الأفعال الأفعال الأفعال أفعال

										أقوام شعوب قلوب	قوم شعب قلب	أفعال فُعول فُعول

إنّ المتتبع لدواوين 'محمد جربوعة' يلحظ غلبة جمع التكسير على باقي الجموع، وهو ما لمسناه في النماذج السابقة، كما نلحظ ميزة تعدد الصيغ وتنوع الأوزان التي تدل على القلة والكثرة ومنتهى الجموع وجمع الجمع.

هذا الثراء منح بعدا دلاليا لا نلمسه في جمع المذكر والمؤنث السالمين. ومن المعاني التي عبرت عليها هذه الجموع مشاهد الرحيل وأجواؤها في قصيدة "أشواق بعير على طريق المدينة المنورة":

بعيرٌ أبيضٌ، تعِبٌ، نحيلُ

ودونَ العيرِ أدمعهُ تسيلُ

بعيرٌ جنّنَ القنديلَ فينا

فار الزيتُ واشتعل الفتيلُ

.....

يمدّ بشوقهِ عُنُقا ويرمي

إلى الآفاق عينيهِ، يجيلُ

يقول لنفسه (قد عيل صبري

متى نلقي الرحالَ؟ متى الوصولُ؟

متى تبدو (المدينة) من بعيدٍ

وقاماتُ المآذن، والنخيلُ؟)

.....

إذا الأسحارُ أشعلت المطايا

وداعبه الصَّبا الحلوُ العليلُ

وألقى الليلُ رهبتَهُ وسالتْ

سواقي الصمتِ، والتقت السيولُ

ونادت من هوادجها الصبايا:

(بَلغْنا دارهُ.. أذِنَ الدخولُ)[1]

نلمس في هذا المقطع الشعري ألفاظًا دالة على الحنين إلى مكان القرار، فقد وصف الشاعر قوة الصبر ومدى تحمل مشقة السفر والتطلع إلى الآفاق علّ ملامح المدينة تبدو من بعيد، من خلال الصيغ: (أدمع، أدرب، الآفاق، الرحال، الأسحار، هوادج، صبايا، أنفاس، قلوب، عقول).

ويصف الشاعر التتابع الزمني خلال رحلة طويلة تمتد إلى عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم).

2.2. جمع المذكر السالم:

يعرّف جمع المذكر السالم بأنه "**الجمع الذي على هجاءين (كالزيدون) من الأسماء (والمسلون) من الصفات وأتى بالمثال مع الجار مرفوعا لأنه أول أحواله وهو معرف خلاف للزجاج (فإنه يرفع بالواو والمضموم ما قبلها لفظا نحو جاء الزيدون أو تقديرا**

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص، ص 37، 39.

نحو (أنتم الأعلون) ويجر بنصب الياء لمكسور ما قبلها لفظا نحو (رأيت الزيدون ومررت بالزيدون) أو تقديرا نحو (رأيت المصطفين وإنهم عندنا لمن المصطفين".[1]

وجمع المذكر السالم لم يرد كثيرا في دواوين 'محمد جربوعة'، ونقدم فيما يلي مثالًاممّا ورد في قصيدة "اسمي منارة قطبية حبيبتي":

نخشى الغيوراتِ

والحاسدينَ

ويمنعنا أن نقول الحقيقةَ

خوفُ (الرياءْ)

.....

مخلّفةَ الفاتحينَ

لتحرس الحدود

وتعلفَ تلك الجياد

وتشعل زيت الفوانيسِ

.....

وتنشدَ من شدة الانتشاءْ

لتَسعَدَ بالعابرينَ

ومم يقرأونَ حجارتها

.....

لتنظرَ

للقائمينَ بصف الصلاةِ

وهو ينصتونِ بأول ركعة فجرِ

[1]خالد بن عبد الله الأزهري، شرح التصريح على التوضيح للأزهري على ألفية ابن مالك لابن هشام الأنصاري، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ج 1، 1954، ص 69.

لِما قد تيسّرَ

من سورة (الشعراءْ)[1]

صيغ جمع المذكر السالم في هذه القصيدة لتحقيق بعض الدلالات الأسلوبية منها الافتخار بانتشار الإسلام في أصقاع الأرض وأطرافها مثل: (الفلاحين، العابرين، القائمين)، إذ تعبّر هذه الصفات عن وصول الإسلام إلى مناطق بعيدة، وإن قل سكانها، فستبقى المساجد شامخة تسمو فوق كل الجبال، وتعبر عن رفعة ومكانة من حمل لواء لا إله إلا الله، محمد رسول الله.

3.2. جمع المؤنث السالم:

إن جمع المؤنث السالم "**هو ما جمع بألف وتاء زائدتين مثل هندات كاتبات**".[2]

وقد وردهو الآخر بنسبة أقل من نسبة جمع التكسير،ونمثل له بما ورد في قصيدة: "سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة":

لم تعرفي (صفَدا)

نساءَ الدهشةِ الكبرى

ذواتِ الموجِ

في صمت العيونِ

ومغرياتِ القلبِ

بالشيء المحالْ

الخاطفات الروحِ

بالضوء المدمّرِ

في العيونِ القاتلاتِ

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 108-114.

[2] محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، ط 3، 2018، ص 256.

نعوذ بالله العظيمِ

من التقاتلِ والقتالْ[1]

تجلى جمع المؤنث السالم بكثرة في هذه القصيدة، إذ عبّرت الجموع: (مغريات، الخاطفات، القاتلات) عن الجمال الذي يلاحقه الشاعر لكونه مثيرا للدهشة، محدثا في صمت، فهو ملهمه، والكتابة الشعرية لا تولد إلا لتلاحق جمال الوجود متجاوزة المعتاد، هائمة بنشوة المباغتة والخلق المتجدد.

3. المفردات المعجمية:

تصف المفردات المعجمية أصل الألفاظ والمفردات المعتمدة من قبل الشاعر، وهي تستنبط من مصادر عديدة فتكوّن معجمه الشعري، حيث عُرّف عند شعراء المدرسة الحديثة بأنه "**ذلك الرصيد الضخم من الكلمات الشعرية مما سلس لفظه، وعذب معناه، وألفاظ السابقين ومما تحتاجه لغة الشعر من الألفاظ الشعرية، كي يؤدي الشعر رسالته كاملة في الحياة**"[2].

1.3. أسماء الأعلام التراثية:

حفل المعجم الشعري الذي استخدمه الشاعر بطائفة ضخمة ومتنوعة من الشخصيات التاريخية التي كان لها يدٌ في صناعة وتحويل مجريات التاريخ، فقد خلدت اسمها بما منحته من بعث وتجديد للروح.

لقد كانت الشخصيات بقعًا ضوئية استنار بمنارتها الشاعر ليضيء بها نصه، وينير عبرها ظلامًا قابعا في سماء الأمة العربية. وينتظم هذا الرصد في شكل حقول معجمية تبوح بما يلح على الذات من مفردات وألفاظ تفصح عن توجهات الشاعر وانتماءاته المذهبية.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص-ص 81-82.

[2] محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، 1986، ص 112.

واستوحى الشاعر هذه الأسماء التراثية من مصادر عديدة منها ما يحسب على التاريخ أو الأدب العربي، ومنها ما يعود إلى التاريخ الإسلامي، ولقد أسهمت تلك الشخصيات في إثراء النص الشعري وإنتاج دلالات رمزية وإيحائية عميقة.

ومن الأسماء التراثية التي استحضرها الشاعر من الأدب العربي نذكر: (البحتري، امرؤ القيس، قيس بن زيدون، الخنساء، كعب بن زهير، زنوبيا، الأصفهاني، عنترة بن شداد)، إذ مثلت محطات وقوف وجب على المتلقي التمهل عندها، لاسترجاع الصور واستذكار آثار المحامد التي تركتها في تاريخنا التليد، حتى إنها نثرت عبقا يهيج الروح والفؤاد، وضخت طاقة حيوية لشحذ الهمم.

ومن أبرز النماذج في ذلك ما ورد في قصيدة "مرافعة عاشق زيدوني تذكر (ولاّدة) ليلة العيد":

كُحل المناديل إرثٌ في قبائلنا

وكية الهجرِ عُرفٌ في بوادينا

وسكتة القلبِ في العشاقِ ظاهرةٌ

مِن قيس ليلى.. فما أشقى المحبينا

.....

يقول بالهمس: لا (وَلاّدةٌ) فهمتْ

ولا ابنُ زيدونَ قد دسّ المضامينا[1]

ولقد استخدم الشاعر جملة من أسماء أعلام الشخصيات التراثية الإسلامية، أبرز ما ذكر منها: الرسول (صلى الله عليه وسلم)، هارون الرشيد، عائشة أم المؤمنين، إبراهيم عليه السلام، أيوب عليه السلام، يعقوب عليه السلام، موسى عليه السلام، هود عليه السلام، عثمان بن عفان، حسن البصري، النسائي، صحيح البخاري، بلال بن رباح، مالك

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص، ص 162، 163.

بن أنس، خديجة، ذي النون، بلقيس، رابعة العدوية، صلاح الدين الأيوبي، الحسين، زولخية، والعزيز.

ولقد استدعى الشاعر شخصية زوليخة والعزيز في قصيدة "عطلة إجبارية":

أنا لا أمارسُ غير حقوقي

ولستُ أبالي

بما تنسجينَ

وما ينسجونْ

ولا بالعزيز

ولا بزليخا

ولا بالسجونْ[1]

استوحى الشاعر من قصة سيدنا يوسف (عليه السلام)، آية من آيات الشموخ والصمود وبقاء الفرد متشبثًا بمبادئه وأخلاقه رغم كثرة المؤامرات والقهر والظلم في ظل حاكم كان مستبدًا.

لقد تقمص الشاعر شخصية سيدنا يوسف (عليه السلام)، لكونه حاملا رسالة الحق، لا يبالي بما سيلقاه من مشاق وصعوبات في سبيل تبليغ رسالته المغلفة في إطار جمالي، والحاملة في طياتها لفسائل يغرسها في أراضٍ جرداء قاحلة، فيعيد لها بهجتها ورونقها. وهو شاعر يبعث بكلماته الحياة في مجتمع يعيش الأفول والذبول والاصفرار، عبر نثره لعبق الكلمة التي تعد مهدًا لإصلاح الأمة.

وليس غريبا أن نجد كثيرًا من أسماء الأماكن الإسلامية حال أسماء الشخصيات الإسلامية في دواوين شاعر يعتز بأصوله الدينية، فيجعلها مكمن إلهامه وإستراتيجيته الثابتة مهما حدث في محيطه من تقلبات. فقد طعم الشاعر نصه بإدراج أماكن مختلفة شهدت أحداثا وفتوحات إسلامية منها: (قاسيون، إرما، كربلاء، بغداد، الشام، مصر،

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 59-60.

روما، قرطبة، الأندلس)، ومنها أماكن إسلامية مقدسة: (مكة المكرمة، الكعبة الشريفة، المدينة المنورة، القدس، المسجد النبوي)، وأماكن إسلامية أخرى (المحراب، الأزهر، الفراديس، منارة مسجد...الخ).

ومن المقاطع الثرية بأسماء الأماكن الإسلامية ما ورد في قصيدة "دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع":

قولوا له كلَّ الحقيقةِ، ربما

يبقى بمكةَ بعد ذلكَ لو درى

قولوا له: كل الدروب خطيرةٌ

قولوا له: في الليل تصبح أخطرا

وعواصم الأعراب تذبح نفسها

والدّم يجري في الشوارع أنهرا

قد خُيّرتْ بين الثياب جميعا

فاختارتِ الثوبَ الأثيم الأحمرا

قولوا له كي لا يدقّ بكفّه

في القدس بابا.....أو يحرّكَ منبرا

فالقدس صارتْ (...)، (وكيف نشرحها له)؟

والمسجد الأقصى يباع ويشترى[1]

يتحسر الشاعر ويعتصر قلبه ألما، وهو يحاول تخيل موقف الرسول (صلى الله عليه وسلم) لو كان حيا بيننا، خاصة إذا أدركما حل بأولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين جراء تقاعس المسلمين وانشغالهم بالطائفية وقتل بعضهم بعضا.

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 33-34.

وقد غاص الشاعر بعيدا بخياله حاملا على كتفه صخرة جرحه العميق، بعدما انتشرت رائحة الخيانة والولاء لليهود بالتطبيع والتمييع، حتى إنه ليس ثمة من تهزه الغيرة للدفاع عن عِرض وشرف الأمة الإسلامية.

إن استخدام الشاعر لعدة أسماء مكانية (عواصم العرب، مكة، القدر، المسجد الأقصى...الخ)، أضفى الكثير من الواقعية على نصه، كما جسّد التجربة الشعرية وزكى صورها الشعرية.

2.3. أسماء الأعلام الحديثة:

ورد ذكر الشاعر لبعض الشخصيات الحديثة من الأدب العربي مثل: (محمود درويش، السيّاب، ونزار قباني)، وهي رموز خالدة في الشعر العربي استحضرها الشاعر وفاء لعطائها الإبداعي، فمنحها حقها من التبجيل والرفعة، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة "لحظات من صباحها الخريفي":

كانت تغنّي وهي تنفضُ تختها

أبياتَ شعرٍ لي، وللسيّابِ

غُرَف النساءِ تذوب في ترنيمةٍ

وتُرقّصُ الكتفينِ بالإطرابِ[1]

ضمّ الشاعر شعره إلى شعر السيّاب، فبينهما دلالات مشتركة، لأن كلا منهما هائم في العشق والحنين إلى مسقط رأسه؛ عين آزال بالنسبة لمحمد جربوعة التي لا ينفك عن ذكرها في قصائده، و(جيكور) قرية السيّاب. فكلا القريتين تمثلان طمأنينة وراحة نفسية وبراءة وطهرًالكونها مرتع ذكريات الطفولة.

ونلمس في هذا التزاوج المجاورة في شعر الفخر والاعتزاز بنفس الشاعر لما وصل إليه منبوغ في الشعر، حتى يقرن ذاته بالسيّاب المجدد ورائد الشعر الحر في الوطن العربي.

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 75.

3.3. أسماء البلدان والمدن العربية:

ذكر الشاعر العديد من البلدان العربية منها (الجزائر، سوريا، تونس، المغرب، ليبيا، مصر، الأردن، لبنان، فلسطين)

وقد جاب الشاعر البلاد العربية في أكثر من قصيدة بحثا عن الجمال الذي اشتهرت به قبيلة بني عذرة، منها ما ورد في قصيدة "سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة":

إني أظنُّ

بأنّ أهلي في الجزائرِ

.....

في المغرب الأقصىالنساءُ

يقلنَ في أُذُن العروسِ بفخرهنَّ:

....

في تونسَ الخضراءِ

ألفُ إمارةً للحسنِ

.....

في ليبيا

أمرُ الجمال معقّدٌ

.....

في مصرَ

نار الكحل هادئةٌ

.....

حُسنُ العراقِ تبغدُدٌ

.....

في فتنة الأردنْ

تهربُ نحو نفسك

.....

يا لبنانَ ما خلقَ العليمُ

....

في سوريا

لا تلتفتْ

.....

ما في فلسطينَ الحبيبةِ

مِن نساءً باسماتٍ[1]

تتبع الشاعر أثر الجمال في البلدان العربية، إذ تميزت كل منها بخصائص جمال مختلفة، وهو دليل الأصل الواحد الذي تعود إليه، والمتمركزة في جزيرة العرب من بحر العرب شرقا إلى المحيط غربا.

ويعتقد الشاعر أنه مهما انقسمت هذه الأقطار ووضعت الحدود بينها إلا أن الأمة العربية واحدة بصفاتها ومميزاتها المعروفة منذ القدم من عفة وطهارة ونقاء فمعدنها وأصلها طيب لا تذروها الرياح شمالا أو جنوبا، وسيظل الوطن العربي كتلة واحدة عصيًا عن الاقتلاع من الجذور.

4.3. الألفاظ العامية:

الفصاحة والجزالة هي سمة طبعت شعر 'محمد جربوعة'، حيث تظهر الأصالة والحداثة في تراكيبه التي تميزت بالقوة والرصانة، فالشاعر لم يهمل المعاجم اللغوية والفنية الحديثة، ولم يستخدم الألفاظ العامية إلا نادرا، إما لتقريب المعنى إلى المتلقي، أو لتحريك مشاعره، واستثارة خياله باعتماد ألفاظ متداولة عند منطقة معينة.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 74-86.

و"**تفسر المفردات العامية –جميعها– بأنها من الأخطاء الغوية الخارجة عن قواعد اللغة أو دلالتها**"[1]، رغم أن المعجم العامي قد يحمل عدة "**مفرداتفصيحة ولكن كثرة استعمالها وشيوعها بين العامة أفقدها نظارتها وجدتها التي تتمتع بها، فأصبحت من الكلمات المبتذلة التي تضاف إلى معجم اللغة العامية**"[2].

وقد استخدم الشاعر الألفاظ العاميّة في قصيدة "ذكريات":

وهذي بقاياكَ في عالمي

شظايا (أمير) ولا أدّعي

(يلخبطُ) في العطر تركيبهُ

وينسيه قارورة المصنعِ[3]

إن لفظة (يلخبط) متفشية عند العامة ومصدرها من 'اللخبطة' وتعني البعثرة، أي إفساد وخلخلة الشيء وجعله غير منتظم أو متجانس.

ويقول في قصيدة "الهاتف المقفول":

جلستْ تحدّثُ نفسها وتقولُ:

إن متُّ مِن شوقي، هو المسؤولُ

أخذتْ من الفنجان رشفة قهوةٍ

وتبسّمتْ إذ تمتمَتْ: (مهبولُ)[4]

وردت عدة ألفاظ عامية في هذا المقطع والتي ترد أيضا في الفصحى منها: (فنجان، قهوة، رشفة، مهبول) ، وتدل كلمة مهبول التي مصدرها الفعل 'هبل' على الجنون والخبل في منطقة المغرب العربي.

---

[1]محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمد درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة، 2000، ص 155.

[2]المرجع نفسه، ص 155.

[3]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 24.

[4]المصدر نفسه، ص 103.

ويبدو أن الشاعر استخدم هذه الألفاظ اليومية والبسيطة لوصف مشهد التناغم بين الطرفين، ولتقريب الصورة إلى المتلقي، وهي سمة من سمات الشعر الحداثي.

كما وردت عبارات وألفاظ عامة أخرى في دواوين 'محمد جربوعة' مثل: (شاطرات، شوبدك، التولدن، على نياتي، خربة، ما في حدا...الخ)، وما نلحظه عن بعض العبارات أنها تعود إلى المشرق العربي، وليس ذلك بغريب على شاعر يعشق الشام ويحسب انتمائه عربيا.

5.3. الألفاظ الدخيلة:

استخدم الشاعر بعض الألفاظ التي استوطنت اللغة العربية من مفردات أعجمية أصبحت متداولة على الألسن، وافدة غريبة على اللغة العربية. وما هذا الانغراس الشائع إلا دليلٌ على الحياة والحركة التي تمارسها اللغة، فلم تبق جامدة، بل أخذت من هنا وهناك ما عززت به صلابتها وقوتها، بفعل الاحتكاك الثقافي والسياسي والاقتصادي لمختلف الشعوب.

ولقد استعمل الشاعر هذه الألفاظ الدخيلة مبرزا شساعة ثقافته، ومنها لفظة (الإيتكيت) التي ورد ذكرها في قصيدة "استعداد استثنائي لحضور أمسية شعرية":

خطرتْ عليها فكرةٌ مجنونةٌ:

((أو ليسَ يَذكرُ

في القصائِدِ

أنهُ

يهوى رقيَّ (الإيتكيت) بطبعهِ

والخيلُ تسكنُهُ

وتسري في الدماءْ؟[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 106.

أصل لفظة الإيتكيت فارسي وتعني اللباقة والسلوك السليم، واستخدمها الشاعر للتعبير عن ميوله للتعامل بتهذيب ولطف مع جمهوره وقرائه، فهو يزف قصائده كالأميرات، لذا وجب أن تكون مواكبهن من مقامهن، كما لا بد أن يكون الحضور من ذوي الثقافة الواسعة، ليتمكنوا من استيعاب نصه وفهمه.

وردت أيضا لفظ (اللازورد وفيروز) في قصيدة "الطريق إلى اللازورد":

حبيبة روحكَ أغلى

من الملكات اللواتي

يجنّنها اللازوردُ

اليواقيتُ

فيروزُ إيرانَ

لمعتهُ في عقود الظباءْ[1]

اللازورد هو حجر كريم ذو لون أزرق. أخذ مصطلح (اللازورد) إلى اللغة العربية من اللغة الفارسية Lagevardوالتي جاءت منها كلمة لازول Lazulثم أزور Azur.[2]

وتعود كلمة (فيروز) إلى القرن الرابع عشر بالصيغةturkeys، والتي تعني "التركي" أيضًا، واستبدلت بـturqueiseمن الفرنسية في القرن الخامس عشر. ويسميه العرب الفيروزجal-firuzadjوهو حجر كريم معروف ذو لون يتراوح بين الأخضر الفاتح إلى الأزرق السماوي، وله ملمس ناعم مثل الشمع.[3]

---

[1]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص-ص 178-179.

[2]محي الدين النادر أبو العز، تجارة اللاّزورد وأثرها على علاقات مصر بممالك شرق البحر المتوسط حتى نهاة الدولة القديمة، مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 18، 2018، ص 629.

[3]جي بريل، (تحرير: م.ت. هوتسما، ت.و أرنولد، ر. باسيت، ر. هارتمان)، (إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشناوي، عبد الحميد يونس)، موجز دائرة المعارف الإسلامية، ج 25، 1994، ص 937.

واستخدم الشاعر اللفظتين متصلتين بالعرش الملكي؛ ليظهر اهتمام السلطة بالغالي والثمين، فالشاعر يرى قصائده بمنزلة هذه الأحجار الكريمة وأكثر، فالكتابة الشعرية، تسحر العيون وتذهب بالألباب، ولا يفقهها إلا من أدرك قيمة الشعر ومنزلته.

وثمة عديد العديد من الألفاظ الدخيلة التي استعملها الشاعر نذكر منها: هيدروأكسجين، خريطة، جغرافيا، الكلست، الزئبق، قرميد، فانوس...الخ.

6.3. الألفاظ المحدثة:

تتطور اللغة العربية بمرور الزمن وتواكب العصر في متطلباته من صناعة وسياسة وثقافة وغيرها، فثمة ألفاظ ظهرت مع استحداث وتطور وسائل النقل مثل: الباخرة، السيارة، الطائرة. وألفاظ ظهرت مع التطور التكنولوجي مثل: الهاتف، الجوال...الخ. ففي قصيدة " في محطة الغياب":

عُدْ يا قطار الوردِ.. قفْ لو لحظةً

بمحطةٍ زعلتْ على الركّابِ

ناموا بوقت العصر فوق ترابها

متوسّدي البُقجاتِ كالأغرابِ[1]

تتعلق كلمة (قطار) بحقل وسائل النقل، وهي عبارة عن عربات متصلة تستخدم لنقل المسافرين أو البضائع مسارها سكك الحديد.

أسس قطار سكة الحديد بالعراق في أيام حكم العثمانيين،وكانت اللغة الفرنسية أشيع اللغات الغربية فيه،فسموه (شمن دفر) بالاسم الفرنسي،وبعد الاحتلال الإنكليزي للعراق ترك الناس الاسم الفرنسي وسموه(ريل واي) ثم استطالوه فقالوا (ريل) حتى وضع له بعض الأدباء اسم (القطار)،أخذا له من الجمال المقطورة وهي القطعة من الإبل يلي بعضها بعضا في السير على نسق.وقد شاع اسم القطار في مصر قبل العراق،إلا أن المصريين

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 183.

كانوا يسمونه بالجمع (القطر) وهو جائز؛ لأن كل قسم من العربات يؤلف قطارا،وكان يضاف فيقال(قطار السكة الحديدية)، ثم اكتفي بالقطار وحده.[1]

إن استخدام الشاعر لفظ 'القطار' بنقلها من المادي إلى المعنوي، يرمي إلى شدة الاغتراب وفوات أوان الزمن الوردي الحالم.

ويقول الشاعر في قصيدة "لأجل الذين واللواتي في مزهرية الياسمين":

ولربما من حظها أن تلتقي

بقليلِ حظّ، نرجسيّ، أعزلِ

برصاصتيْ بارودِ عينيها رمتْ

أحلى جوادٍ مدبر أو مقبلِ[2]

الألفاظ المحدثة هنا هي:(رصاص، بارود)، وقد استعارها الشاعر من حقل الحرب والمعارك، لتغادر مساحة المادي متعلقة بسحر معنوي يصف جمال لغة العيون القاتلة.

ونخلص إلى أن الشاعر محمد جربوعة قد نوّع في مفرداته المعجمية حسب ما تتطلبه القصيدة ومقتضياتها. فهو يطوّع شعره كيفما شاء، ويشكله ويعجنه ويسقيه من مختلف الروافد المعجمية، وهذا ما سما به إبداعيا. فالثراء اللغوي والتصوري، والتوظيف الجيد المتجدد بتجدد السياق، جعل من بنائه الشعري متعدد الدلالات، آسرًا للقراء.

وفي خلاصة هذا الفصل يمكننا القول إن أوّل ما يصطدم به القارئ لأي عمل أدبي هو العنوان، فهو بطاقة الهوية بالنسبة للنص، وإشهار مضمر لصاحبه، لذلك فإنه تم تناول دراسة العتبة العنوانية لمجموعة من دواوين'محمد جربوعة' من خلالالتركيز على بنيته التركيبية وسيميائيته وكذلك تشكيله البصري. إذ جاء البناء التركيبي لمعظم العناوين جمل اسمية متحررة في دلالاتها أبانت أحوال متعددة لذات سوية مسلمة بالفطرة، معتزة

[1] مصطفى جواد، في التراث اللغوي، (تحقيق: محمد جميل شلش وعبد الحميد العلوجي)، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ط 1، 1975، ص 164.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 63.

بدينها، متحسرة على وضع أمتها، تعيش المجهول وتعانق الحقيقة، متقلبة في أحاسيسها...، فأبدع الشاعر في وصفها معتمدا تشكيلا بصريا غاية في الدقة والإبهام.

كما أبانت البنى التركيبية للجمل الاسمية والفعلية في الأعمال الشعرية المدروسة استخدام الشاعر المكثف للجملة الطلبية بأنواعها الاستفهامية والأمرية وجملة النداء، فتنوعت أنماط الجملة الاستفهامية ومعانيها كالإنكار والتعجيز والمدح والتهكم والتعجب والقلق والتنبيه والنصح. كذلك نوّع الشاعر في استخدام أنماط الجملة الاسمية المثبتة البسيطة والمثبتة المنسوخة والجملة الاسمية المنفية المنسوخة. إضافة إلى أنه لفت انتباهنا الاعتماد القوي على الجمل الفعلية المضارعة المؤكدة من خلال أدوات توكيد متنوعة.

وقد كثّف الشاعر اعتماد الأفعال المضارعة في شعره؛لأنها أسعفته في وصف ما في ذهنه من آمال ورفض للراهن، وتعبير عن الاستمرارية والحركية، ولثراء الصور الشعرية باختلافها. بينما نلمح الفعل الماضي في بعض القصائد التي من خلالها يعود الشاعر بحنينه إلى زمن الطفولة.

ومكنت ظاهرة التقديم والتأخير الشاعر من إبراز توجهاته وأحاسيسه، فأسهمت في وصف القلق والارتياب والحزن والاستنكار، كما ألقت الضوء على مدلولات الصدق والتضحية. كذلك ربط الحذف بنوعيه المعلن وغير المعلن المتلقي بالنص الشعري، وفتح مجالات تأويل متشعبة لجملة من الصفات والأحوال كالتأسف والسخط والخجل، والسكينة والكرم والحضارة والحب.

وتزخر دواوين الشاعر بالمشتقات والأسماء التي تنحو إلى الكشف عن المخزونات الدلالية والمعرفية التي يهدف إليها الشاعر. وقد غلب جمع التكسير على باقي الجموع، حيث نلحظ ميزة تعدد الصيغ وتنوع الأوزان التي تدل على القلة والكثرة ومنتهى الجموع وجمع الجمع، هذا الثراء منح بعدا دلاليا لا نلمسه في جمع المذكر والمؤنث السالمين.

وقد اختتم هذا الفصل بدراسة المفردات المعجمية، إذ أبانت أسماء الأعلام التراثية التزام الشاعر بالقصائد ذات التوجه الديني، فوردت العديد من الشخصيات الإسلامية، كما كان للثقافة الشاعر اللغوية والأدبية بروزا من خلال أسماء الأعلام الأدبية، كذلك أبانت قلة الألفاظ العامية عن فصاحة الشاعر وأصالة تراكيبه وحداثتها.

الفصل الثاني: بناء الصورة في شعر "محمد جربوعة"

أولا. الصورة الجزئية

1. التشبيه

2. تبادل مجالات الإدراك (التجسيم، التجسيد، والتشخيص)

3. تراسل الحواس

4. المفارقة

5. مزج المتناقضات

ثانيا. الصورة الكلية

ثالثا. مصادر الصورة

1. المصدر الديني

2. الواقع والطبيعة

3. التراث والتاريخ

4. المصدر الأدبي

تمهيد:

تعد الصورة الشعرية وسيلة الشاعر لإيقاظ النفس وتهييج العاطفة، بتجربة شعورية ذات نمط فني إبداعي «**يجمع الشاعر فيها حقائق الكون الخارجية المختلفة، يوحدها ويعيد خلقها وفق رؤيا نفسية عميقة**»[1] تعبر عن بؤرة فكرية وجدانية؛ فهي تمكن الشاعر من صناعته الشعرية بما يمتلكه من قوة الملكة اللغوية، التي تنفذ إلى معان جمالية «**إنها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص،ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة،التركيب،الإيقاع،المجاز،الترادف،التضاد وغيرها من وسائل التعبير الفني**»[2].

وذهب "محمد غنيمي هلال" مذهبًا آخرا، حيث لا يشترط مجازية الكلمة أو العبارة لتشكيل الصورة، بل يرى أن العبارات الحقيقية قد تكون دقيقة التصوير، خصبة الخيال وإن لم تتوسل بوسائل المجاز، «**فالصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ والعبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب**»[3]، فتوظيف الصورة الشعرية مرتبط أشد الارتباط، بأبعادها ومراميها الجمالية والشعورية، التي وضعت من أجلها لجذب اهتمام القارئ وإثارة عاطفته وخياله.

من هنا فالصورة هي تجسيد لكل الأفكار، ولما يجول في النفس سواء أكانت ألفاظها حقيقية الكلمة أم مجازية، وهذا في إطار الترابط والتعالق فيما بين عناصرها،إذ يشترط فيها إيصال التعبير المناسب بفضل قوة الإيحاء التي تضفيه على الخطاب.

---

[1] عبد القادر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، النهضة العربية، بيروت، 1978، ص 435.

[2] المرجع نفسه، ص 433.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص 442.

وذهب الباحثون والدارسون للصورة إلى تقسيمها إلى صور جزئية وكلية، وهو ما اعتمدته الدراسة في تحليلها لبناء الصورة عند 'محمد جربوعة'، كما تم تحليل مصادر الصورة الشعرية عنده.

أولا. الصورة الجزئية

تمثل الصورة الجزئية "**لقطة تصويرية فنية سريعة وخاطفة، معتمدة على الوميض العابر في داخل القصيدة، وتمنح المتلقي أكثر من شكل في النص الواحد، وذلك يجعل ما بقي منسجما لا تنافر فيه مع الفكرة والعاطفة**".[1]

وهي تصدر من المنبع الكبير لألبوم الصور الخاص بالشاعر، مثل قطع فسيفسائية تتشكل لتكمل الصورة الكلية للقصيدة. أو هي "**كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص فيها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الحقيقي**"[2]،ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصلها أو قطعها من النسق العام للنص، وأي تدخل لمحاولة تشظي وتحييد كل عنصر أو جزء منه لا تخرج عن المجال الدراسي والنقدي الذي قد يفيدنا في سبر أغوار النص بمعاول الجمال.

وتكشف لنا الصورة الجزئية عن أيقونات ومرصعات تتكاثف فيما بينها لتشكل لنا لوحة فنية إبداعية لا نفهم جودتها وإتقانها إلا بالتفكيك والتجزيء، "**ويتبع هذه الفكرة في طبيعة الصورة الشعرية أن تتجاوب أصداؤها، سواء أقامت على تشبيه أم استعارة أم رمز أم مزيج بينهما في كل مكان من القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموع الصور الأخرى أكسبها هذا التساند الحيوية والخصب**".[3]

---

[1] كمال أحمد غنيم، الأدب العربي المعاصر، الرابطة الأدبية، غزة، ط 2، 2006، ص 27.

[2] محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 364.

[3] عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 4، 1988، ص 100.

ولا يتوقف تشكيل الصورة الجزئية لدى الشاعر عند الحشد لمشاهد تصويرية، وإنما يتعدى ذلك "**فتتحول المفردات الحسية في الصورة الشعرية من مجرد مفردات جامدة ذات إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية**"[1]، فكل جزء من أجزاء الصورة شكلمكوّنًا أساسيًانرسم بوساطته ملامح التجربة الشعرية التي تكونت من تلاقح أفكار الشاعر واصطدامها بمواقف ومواقع عديدة، أنتجت لديه مخزونًا هائلًا من الصور التي أثثت تجربة الشاعر وخبرته الإبداعية.

وفيما يلي حشد لأهم الصور الجزئية البارزة في الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة':

1. التشبيه:

يعد التشبيه لونا من ألوان التعبير الأنيق الذي تعمد إليه النفوس بالفطرة، وهو من الصور البيانية التي لا تختص بجنس ولا بلغة؛ لأنه من الخصائص الإنسانية.

وهو يعني بصورة دقيقة:«**الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة عن سياق الكلام**»[2]، وبالتالي لا بد أن تكون ثمة علاقة بين المشبه والمشبه به.

وللتشبيه روعة وجمال وموضع حسن في البلاغة العربية؛ وذلك لإخراجه المعنى من الخفي إلى الجلي، فهو يكسبه قوة ووضوحا وتأكيدا، إذ يقول "عبد القاهر الجرجاني"في هذا السياق:«**فإن كان التشبيه مدحا كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم وأهز للعطف وأسرع للإلف وأجلب للفرح وإن كان ذما كان مسه أوجع وميسمه ألدغ ووقعه أشد**».[3] فجمال النص من جمال صوره التشبيهية.

---

[1]السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط 3، 1989، ص 133.

[2]الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، (تحقيق: إبراهيم شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 64.

[3]عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص 54.

لذلك يعد التشبيه من أهم محاور علم البيان، حيث يوظف في الشعر بطرق متنوعة وقوالب متنوعة على حسب تنوع الأغراض، من أجل إضفاء لمسة جمالية ذات أبعاد فنية وشعورية تزيد من عمق وقوة تأثير التصوير الشعري، في القارئ شكلا ومعنى.

وللتشبيه مواضع محددة في دواوين الشاعر'محمد جربوعة' نجدها على النحو الآتي:

يأتي التشبيه موجزا مختصرا في قول الشاعر:

سيقول لي: (هي مهرةٌ مغرورةٌ

ستلينُ بالترويضِ) .. أعذر جهلهُ

لا تشبه الخيلُ النساءَ.. فما الذي

أدرى بذاك الفرقِ شخصا مثلهُ؟[1]

ورد التشبيه مؤكدًا، حينما أُطلق على المرأة اسم المهرة، مع ذكر وجه الشبه (الترويض) في الشطر الثاني من البيت، ثم نفي هذا التشبيه في الشطر الأول من البيت الثاني (الخيل لا تشبه النساء)، لأن المرأة ليست سهلة الترويض في نظر الشاعر.

ويبدو أن ثمة لعبة بلاغية تورد الصورة ثم تمحوها، لتظهر سلوك المراوغة الذي تتصف به المرأة التي لا يسهل تملكها ويصعب التعامل معها.

كما نجد التشبيه المفصّل بصورته الكاملة في قصيدة "فرسان بدريتان تُتعبان قلب (شفرة) الطيّب"، في قوله:

أغلى مِن العينينِ، إنّهما هُما

فَرَسانِ–لو تدرِينَ– ما أحلاهما

تتمايلانِ، كظبيتينِ، وكلّما

نظرَ الرسولُ، تهادتا، فتبسّما

والخيل تؤنس حين تضبحُ في الوغى

وتهزّ قلبا أحمديا مُسلما[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 5.

شبه الشاعر فرسين محظوظتين شاركتا في غزوة بدر بالظبيتين، فذُكرت أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه (التمايل)، ليظهر جمال الفرسين واعتزازهما بقوامهما، وهما تشاركان في واحدة من أهم الأحداث الإسلامية لنصرة الإسلام.

ووردت مجموعة من التشبيهات المفصلة في قصيدة "أكبر من غرامك.. أصغر من حبّ المكي"، التي يقول فيها الشاعر:

مَن أنتِ؟ قلبي مِن غرامكِ أكبرُ

يحتاج حبّا مستحيلا يُبهرُ

مثل المحيط الأطلسي جوانحي

وكبحر (ايجةَ) أضلعي تتفجّرُ

أنا كالجواد الشركسيّ تمرّدي

بالنار أشهقُ إن عشقتُ وأزفِرُ[2]

يستخدم الشاعر متوالية من التشبيهات في سياق وقوفه على حقيقة قلبه، الذي أُفرغ من حب الجماد ليملأ بحب خير البشر (محمد صلى الله عليه وسلم)، فلا شيء يسد تفرعاته الخاوية الظامئة إلا الحب المحمدي، لذلك منح الشاعر له أوصافا عديدة من خلال تشبيهه بالمحيط الأطلسي في الكبر والشساعة، وببحر إيجة الذي يتوسط اليابسة فيتغذى بمياه مجموعة من الأنهار.

كما شبه الشاعر نفسه بالجواد الشركسي الصعب الترويض، فكان وجه الشبه قوة التحمل والجلد والإقدام، بما يدل على الاستعداد للتضحية بالنفس في سبيل إعلاء كلمة الله.

كما يتكرر التشبيه المفصّل في قصيدة "العابدة":

مدلَلةٌ، وتشهق حين تبكي

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص–ص 5–6.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 21.

وتعقد حاجبيها كالصغارِ

وتطلبُ ما تشاءُ.. يجيء فورا

على الترحيب، لو لَبَنَ الكناري[1]

في تنويه إلى مكانة وجمال المرأة العابدة، شبهها الشاعر بالصغار في تصرفاتها، كثيرة البكاء بدلالها، معقودة الحواجب ما يبرز غضبها، وكثيرة الطلبات ملحاحة، وكل ذلك يعكس وقار المكانة وقوة الحب والحماية التي تتلقاها كل ملتزمة في الدين الإسلامي. ويصف جمال عفويتها وبراءتها.

كذلك يرد التشبيه المفصل في قول الشاعر في قصيدة "الدراويش العاشقون":

الحبّ لا يحتاج للتفسيرِ

أبدا، ولا رأي لأيّ خبيرِ

هو نظرةٌ فصحى: تذيبُ، رقيقةٌ

حنّانةٌ، وشديدةُ التأثيرِ

هو لقطةٌ كالكهرباءِ، سريعةٌ

مِن عاشقٍ متحرّقٍ مضرورِ[2]

شبه الشاعر الحب بلقطة كهرباء، فاستخدم أركان الشبه تامة، حيث حضر المشبه (الحب) والمشبه به (لقطة الكهرباء) وأداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه (السرعة).

ويبدو أن الشاعر قد رسم بالشبه صورة فيزيائية للحب تثبت سرعته وسريانه في كامل الجسد فتظهر تأثير العاطفة على المحب، ناسجًا رؤية تخيلية، وصورة حية للحياة التي يهبها الحب للجسد.

كما نلحظ التشبيه البليغ في ذات الأسطر الشعرية (هو نظرة فصحى...)، إذ يظهر الشاعر خبيرًا بشؤون القلب، حين أعطى وصفا جازما لذلك الشعور الذي يتسلل إلى

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذنه، مصدر سابق، ص-ص 5-6.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 10.

جوانح القلب، فمثّل الحب بالنظرة الخاطفة التي تجذب صاحبها وتوقعه في الشباك وتقوده إلى التعلق بها، بعد تحريكها لذبذباته وتموجاته لترسم له مساره.

كما ورد التشبيه البليغ في قصيدة "إلى محبطة تسيء الظنّ بدولة الورد":

تسيئينَ لي

حين لا تؤمنينَ

بأنّ الورودَ

هي الماءُ

والخبزُ والأكسجينْ[1]

يمنح الشاعر لرسالته النبيلة–التي يؤمن بها– صفة وصورة الورود التي تعبق الجو بأزكى العطور، وتبعث على التفاؤل وتنشر الحب والخير في الحياة، ناهيك عن الجمال والبهاء والرقة وصفات أخرى لا يسع المقام لذكرها. كما شبهه أيضا بأساسيات الوجود (الماء والخبز والأكسجين)، وذلك يعني أننا لا نستطيع الاستغناءعن هذا الشعر لتحقيقه ثنائية المتعة والمنفعة معا.

وهكذا ارتقى الشاعر بشعره من خلال هذا التشبيه الحسي الحركي رغبة في انتزاع الشك من قلب كل ناكر لوظيفة الكلمة وجماليتها.

ويرد التشبيه المجمل أيضا في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض":

يمزّقُ قلبَ شيوخٍ كبارٍ

بليلِ شتاءٍ

يقومونَ مثل النخيلِ

بقريتهمْ

خلف صوت جهيرْ[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 13.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 35.

مثّل الشاعر الشيوخ الكبار أثناء أداء الصلاة خلف الإمام بأشجار النخيل، ليظهر القوة والطاقة التي يبثّها التعلّق بالخالق، ويبرز صورة الذاكرين وحفظة القرآن الكريم، فاستخدم النخلة مشبها به بوصفها شجرة مباركة معمرة تتحمل العطش وقسوة المناخ الحار، حالها حال الشيخ المسن المتعطش إلى كتاب الله، الذي يصارع ليتحمل ثقل الزمن وبرودته وهو يخطو خطوات ثابتة إلى المسجد طالبا للارتواء من نبع الإيمان.

وقد اعتمد الشاعر التشبيه الضمني في قوله من قصيدة "محنة الحميراء حية وميتة":

هي وردةٌ مظلومةٌ لبياضها

ويخافُ حُسّادَ البياض الزنبقُ

ذنبُ الصبيةِ أنّ أحمدَ زوجُها

ويصابُ في جيرانهِ من يُرشَقُ[1]

استعان الشاعر بهذا النوع من التشبيه، ليصف صفاء وطهر زوجة الرسول (عائشة رضي الله عنها)، مبينا ما يتعرض له كل تابع وقريب من سيد الخلق محمد (صلى الله عليه وسلم)، فهي (وردة مظلومة لبياضها). كما أراد الشاعر تصدير صورة المنافقين أصحاب الإفك وهم (حساد البياض)، مظهرًا عاقبة أصحاب الزور الخائفين من الزنبق، لأن هذا الزهر سام إذا أكل، وكذلك هو حال زهرة محصنة من أمهات المؤمنين، أخبر القرآن الكريم ببراءتها.

كما اعتمد الشاعر التشبيه التمثيلي في قصيدة "العابدة":

لها رمشٌ (يهوديٌ) جميلٌ

يدمّر حين تنظر بازورارِ

وأقسى الفتكِ في النسوان عينٌ

كمثل المنجنيقِ، وذاتُ نارِ[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 13.

شبه الشاعر عيون النساء بالمنجنيق ورمشها باليهودي الذي لا يرحم، فكان وجه الشبه منتزعًا من متعدد، إذ وصف حدة وقع نظرات الحياء والحشمة على كل من طالته (إنها رموش مدمرة ذات نار ترمي سهامًا قاتلة)، لأن هذه المرأة لا تنظر إلا بازورار.

وقد أسهمت الصورة التشبيهية في تقديم ثناء للمرأة المتحجبة المصونة، إذ وصفت مقامها المحفوظ ودعت إلى الالتزام الديني.

كما نجد أيضا ذات النوع من التشبيه في قصيدة "سهرة أخرى لامرأة تفتش عن نفسها في القصيدة":

سقطَ الديوانُ من كفّكِ في الفجرِ

كجنديّ جريحٍ

أسند الرأسَ إلى المتراس

أرخى يده اليمنى عن الرشاشِ

في الفجر ونامْ[2]

شبه الشاعر وضعية العاشقة التي نال منها التعب –وقصد بها جمهورَه ومتذوقي شعره– بالجندي الجريح الذي أرهقته جبهة القتال فاستسلم إلى النوم، ووجه الشبه هنا هو ارتخاء اليدين وسقوط ما كان يمثل الحياة (الرشاش) للمشبه (المتلقي) والمشبه به (الجريح). فالديوان بالنسبة للمتذوق وسيلة للحياة، لكونه لا يرى لنفسه متنفسا غير مكوثه بين دواليب الألفاظ والعبارات، مثله مثل جندي حامل سلاحه وأداة استمراريته.

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص–ص 31–32.

2. تبادل مجالات الإدراك

يعبّر تبادل مجالات الإدراك عن صور الاستعارة، التي تضفي جمالية على النص الشعري وتمنحه دلالات أعمق،وهي أهم الظواهر التي يلجأ إليها الشعراء المعاصرون في نصوصهم، لغايات فنية وأبعاد اجتماعية وأخرى نفسية تتعلق بمشاعر وأحاسيس الشاعر، التي استلهمها من قضايا وطنه وأمته وبحثه عن ذاته.

وأبرز دليل على ذلك نصوص 'محمد جربوعة' التي تتسم بالثراء اللّغوي، مفعمة بالإيحاءات النفسية العميقة، فتبادل مجالات الإدراك يشكل انزياحا بعيدا عن اللغة المعيارية المألوفة، وهو تحقيق لجمالية النص وبعث لجوانب الإثارة فيه.

وتبادل مجالات الإدراك يتم بعلاقة الاستبدال والتحويل التي تنتجها الصور الاستعارية، إذ يرى بن رشيق القيرواني أنه "**ليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها**".[1]

ويعرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: "**هي عواطل، وكواكب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل، فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية**"[2]، لذلك لا بد أن استخدام هذه الصور يكون بحذق فني، وإلا سيحدث وجودها نشازا تصويريا يفسد المعنى ويعطل الدلالة.

وسنركز في دراستنا لمجالات الإدراك على التجسيم والتجسيد والتشخيص، متجاوزين صور التجريد التي تنقل المحسوس إلى مجرد؛ لأنورودها قليل في دواوين الشاعر، ولعل سبب ذلك إيمانه بأن الواقعي والفعلي أشد تأثيرا من المجرد.

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، مصدر سابق، ص 235.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 37.

1.2. الصورة التجسيمية:

وفيها ينتقل المعنى المجرد إلى المستوى المحسوس الحي، أو هي التي «**تظهر تحولا بين طرفي مجرد معقول يتضمن المعنى إلى طرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي، بحيث تبدو عملية التحول فيها منطقية من المشبه إلى المشبه به، لخلق الترابطات التي تكسب الصفات الحسية الحية من حيث الحركة والسكون والحيوية**».[1]

وقد ألبس الشاعر المعاني المجردة صورا حسية حية في كثير من دواوينه الشعرية على نحو يناسب دفقاته الشعورية، ونسوق مثالا لذلك من قصيدة "الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه دائما":

(أوتٌ) مضى.. ثم ابتدأ (سبتمبرُ)

وسينتهي كي يبتدي (أكتوبرُ)

هي لعبة للوقتِ، يخدعنا بها

لتذيبنا -إذ لا نحسّ- الأشهرُ

عامٌ دراسيٌّ أتى، في جيبهِ

قلمٌ، ومقلمةٌ، كتابٌ، دفترُ

ألوان رسمٍ، محفظاتٌ، لُمجةٌ

كوسٌ، ومسطرةٌ، غلافٌ، مِدورُ[2]

جسّم الشاعر الوقت وهو معنى مجرد،فنقله إلى كائن حي (إنسان) قد أرهق مشاعره وأحاسيسه بالمضي،حتى إن شبح الكبر أرعبه؛ لكونه لا يزال يعيش طفولة في داخله.

وجسد الوقت في صورة مصدر حراري بإمكانه إذابتنا، لنكون نحن مادة قابلة للذوبان. وتلك صورة حركية تفصح عن جمالية تحويلية كيميائية، ينتقل فيها المجرد إلى محسوس حي ومحسوس مادي في الآن ذاته.

---

[1] نعمة الطيب أحمد عباس، وعباس بشير بشير، الصورة البيانية القائمة على الاستعارة في ديوان (قلب وتجارب) للشاعر محمد أحمد محجوب، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، المجلد 19، العدد 1 ، 2018، ص 86.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 5.

ويستمر الشاعر في إلباس المعاني المجردة للصور الحسية الحية بما يتناسب وزخم عواطفه، إذ أكسب العام الدراسي وهو معنى مجرد، صفة الإنسان الذي يدرس وفي جيبه مجموعة من الأدوات المدرسية (القلم، المقلمة، الكتاب).

وتبرز صورة أخرى من صورة الاستعارة التجسيمية في قول الشاعر في قصيدة "حكمتها حين تبوح":

أنا زهرةٌ نبتتْ بشِعركَ فجأةً

ومنَ القصيدةِ.. تستحمُّ وتغرفُ

قد لا تصدّقُ ما أقولُ، حقيقةً

ما في يدِي حلٌّ.. تُرى هل أحلفُ؟

وَتَرٌ أنا، واللحن يسكنُ في دمي

إن قلتَ بيتا عاطفيا أرجُفُ[1]

تزخر هذه البنية بجملة من الصور التشبيهية (أنا زهرة، أنا وتر)، والاستعارية (القصيدة تستحم وتغرق)، (اللحن يسكن في دمي)، (إن قلت بيتا عاطفيا أرجف).

ليبادل الشاعر بين المعنوي والمحسوس الجامد –تجسيد– (القصيدة نهر)، ثم بين المعنوي والمحسوس الحي –تجسيم– (اللحن إنسان)، وفي الأخير يقوم بتشخيص كل من الزهر والوتر (الزهر يغرف والوتر يرجف) ليتم تعقيل غير العاقل، وهذا ما يثري التجربة الشعرية ليصل النص إلى مدى أعلى من الفاعلية في بعث الحياة وبلورة العواطف.

كما جسّم الشاعر الهوى فيقصيدة "شاعر جوّال يبيع الزهر في بوادي الملح":

تخافينَ عنف القبيلةِ، أدري

وقانونَ وأدِ الهوى في الرمادِ

ولكن أطلي، أطلي، وقولي

ولو بالنصيفِ وهزّ الأيادي[1]

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق،ص 17.

ألحق الشاعربالهوى وهو معطى معنوي ما يلحق بالفتاة في قانون العرف الجاهلي، وهو الوأد، فاستعار هذه العادة المذمومة ليصف صعوبة اعتراف البيئة العربية الشرقية المحافظة بعاطفة الحب.

وقد أبدع الشاعر في رسم بلاغة صورته الشعرية عبر قانون التحويل الجامع بين المجرد المحسوس الحي، ليضم متباعدين (الهوى والموؤدة) رغبة منه في تجريم ناكري لغة العواطف.

وواضح أن الشاعر يملك قدرة فائقة في إحياء المجردات ليسقينا من زخم إبداعاته الفنية والجمالية بصفات الإعجاب بحضارة بلاد الرافدين:

أمِن العراق؟ –صرختُ فيها مُربكا

مَن رقّصَ الدنيا بلا ألحانِ

مَن دوّخَ التجّارَ في أسواقِه

بالمسك بالحنّاء بالريحانِ[2]

قد أنسن الشاعر الدنيا ونقلها من عالم المعنويات المتسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات، لتبدو الصورة واضحة جلية في الأذهان بما فيها من فلسفة بلاغية تأتي لتذكر بعزة العراق وأرض الحضارة الأولى التي تسبق كل حضارة أخرى.

ومن أعمق صورة التجسيم أيضا التي قدمها الشاعر ما ورد في قصيدة "قولي لها":

قولي لها: قال: للغزلان عادتها

تجيء للماءِ تخشى رمية الخطرِ

بين التلفّت تدنو غير واثقةٍ

وتشربُ السمَّ –بعد الأمن– في النهرِ[3]

---

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

[3] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 12.

تحوّل الخطر بفعل التركيب الاستعاري التجسيمي من المعنى المجرد إلى المعنى المحسوس الحي المتمثل في الصياد الذي يقتنص فرائسه بالرمي، فتشكلت هذه الصورة لتصف ثقة الشاعر في أثر كلماته الساحرة، والفتاكة، والمقتنصة لكل من يقترب من حماها، لهذا فالقارئ لا يمكنه تجاوز البنية النصية، لأنه يحيا بوجودها.ثم إن الشاعر أضاف إلى هذه الصورة صورة تشخيصية للغزال (تدنو غير واثقة)، لكن الصورة الأخيرة التي تجمع بين الريم والماء فيها نوع من الأفول التصويري الناتج عن فقد الحياة التي أشير إليها سابقا.

وفي تجسيمالقصيدة، يقول الشاعر:

تضعُ القصيدةَ جنبَها

في تختها

تحكي لها أسرارها

ولنرجساتٍ

في رسوم الشرشفِ[1]

جسّم الشاعر القصيدة وهي معنى مجرد، فنقله إلى محسوس حي(إنسان عاقل) بإمكانه الاستماع والإصغاء لدرجة التأثر، وبذلك تصبح القصيدة أنيسة ذات اندمجت معها وأودعتها أسرارها وآمالها، بما يترجم قوة التفاعل مع الكلمة.

ومن صور التجسيم أيضاما وردفي قصيدة"عن الطفل الذي يسكنني ويسكنها":

يا أيها الطفل الذي

أعطي لبعض الشيب مفرقهُ

وأغمضَ عينَهُ

كي لا يرى

ما تفعلُ الأيامُ

[1]محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 127.

في صُوَرِ الرجالْ[1]

تمثلت الصورة الاستعارية في قول الشاعر: (ما تفعل الأيام في صدور الرجال)، فيصبح الزمن نابضا بالحياة،إذ بإمكانه الحركة والفعل وتغيير ما في صدور الرجال بإرهاقها. وهذا التركيب التحويلي أظهر رفض الذاتللتتابع الزمني ورغبتها في التمتع بزمن البراءة والطفولة.

ومن الأيام إلى الليالي، يقول الشاعر في قصيدة "نبض مفاجئ بعد سن اليأس":

قلتَ لي، والليلُ يغزو حيّنا

ونهار السبت عنا يرحلُ:

((أنتِ يا أحلى الصبايا مِن هنا؟))

قلتُ مسكينٌ غريبُ يَسألُ[2]

استعار الشاعر لفظ (الغزو) من الإنسان (العدو)، وأقرنه بالليل وهو ظاهرة فيزيائية مجردة، من أجل تصوير الحال التي كانت عليها الحبيبة من كدر وقلق قبل وقوعها في الحب، لكن قدومهيشكل خلاصا، إذ يضيء عتمة الليل ويهدئ الكيان ويحي الروح من جديد.

ويستعين الشاعر بالتصوير الاستعاري، لينقل لنا واحدا من الأحداث الدينية التي كان لها أثرها في المجتمع الإسلامي:

تعبتْ ويا ما خبّأت في قلبها

والحزن يفتك بالقلوب ويرهقُ

أيّ النساءِ يكون في مقدورها

أنْ لا تئنَّ وقلبها يتشقّقُ؟[3]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص-ص 138-139.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 113.

[3] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 11.

أراد الشاعر أن يصوّر لنا حالة أمنا عائشة (رضي الله عنها)،بعدما كابدته من ظلم وقذف للمحصنات من قبل المشركين والمنافقين، فحمل التصوير قبح وحوش تفترس ضحيتها، وبشاعة صورة مؤلمة، جسّم فيها الحزن ليصبح حيوانًا تتحكم فيه غرائزه دونكبح عقلي ولا عاطفة سليمة، وتمثل المنافقين بدونية تبعدهم عن صفة الإنسانية.

ويستمر الشاعر في مذهبه الإسلامي ليذكرنا بمآل الإنسان ووضعه في القبر، فيقول في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض":

تُرى

حين يعبرُ

فوق قبورٍ لنا

رمضانُ

ستذكُر تلك العظامُ تراويحها

وتَهَجُّدَها

قبل وقت السُّحورْ؟[1]

جمع الشاعر بين صورتين الأولى تجسيمية وتتمثل في عبور رمضان على القبور، والثانية تشخيصية تتعلق بالعظام التي ستتذكر تراويحها وتهجدها قبل وقت السحور.

ويبدو أن الشاعر يسيطر عليه التساؤل ويقتله الفضول حول مصير الإنسان في القبر. وقد بلغ الخيال عنده أقصاه حينما جعل العظام متذكرة وتساءل عن دوام العبادة واستمراريتها والذات رميم.

وترد الصورة التجسيمية في قول الشاعر أيضا:

إذا قلت يوما

بأني بوقت مخاض القصيدةِ

فورا دعيني

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 30.

ولا تزعجي بالكلام قريني

فإن القصيدة تولد في صمتها مرتينِ

ككل جنينِ[1]

لقد شبه الشاعر القصيدة بالجنين، فتشكلت صورة استعارية تجسيمية تصف كيفية ميلاد القصيدة، التي تأتي على مرحلتين من الصمت، صمت أول يمثل لحظة الإلهام إذ تجتمع الأفكار والرواسب والمعطيات والتجارب السابقة،لتهيكلملامح القصيدة التي تتشكل ببطءمع مرور الزمن، ويأتي وقت الصمت الثاني في المرحلة الثانية ليوافق لحظة الميلاد وخلق السلام، إذ تتم صياغة وكتابة النص الشعري.

2.2. الصورة التجسيدية:

ويتم فيها "**إضفاء صفة الماديات إلى ما هو مجرد**".[2]

وقد استخدم الشاعر عديدا من الصور التجسيدية، ونسوق مثلا لذلك في قوله من قصيدة "محنة الحميراء حية وميتة":

جرحوا يديها مزَّقوا ما مزقوا

مِن عِرضها وتضاحكوا وتفرّقوا

عاشتْ تَمسّحُ دمعَها بخمارها

وتشمّ أثواب النبيِّ وتشهقُ[3]

لجأ الشاعر هنا إلى تجسيد العِرض وهو صورة مجردة،فنقله إلى صورة حسية جامدة (شيء مادي) يمكن تمزيقه، وذلك في سياق إبراز مآسي سيدتنا عائشة (رضي الله عنها)، من إفك نسجه المشركون والمنافقون مؤذين إياها بعنف ملموس (جرح اليدين)،وآخر معنوي من (قذف للعِرض والشرف بكل سخرية).

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 37.

[2] نعمة الطيب أحمد عباس، وعباس بشير بشير، مرجع سابق، ص 86.

[3] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 9.

ولقد عايش الشاعر هذا الأذى كأنه حاضر في صدر الإسلام، فتملكه غضب شديد من أفعال الجاهلية.حتى إنه كتب عن الألم المصاحبلأم المؤمنين، والتي بلسمت جراحها وواست نفسها بكل أثر متصل بزوجها النبي محمد (صلى الله عليه وسلم).

وفي صورة تجسيدية أخرى من القصيدة ذاتها يقول الشاعر:

دمُها الصحابيّ الجليلُ بضعفهِ

يبكي على ظمإِ السيوفِ ويُهرقُ

قدّيسةُ الفتياتِ.. يُمضغ لحمها

ظلما وتُجلد بالكلامِ، وتُحرقُ[1]

يواصل الشاعر تصوير معاناة أم المؤمنين من تلك الحادثة الفضيعة، إذ وظف عدة صور استعارية في هذا المقطع،ليجعلنا نشعر معه بذلك الإحساس الرهيب الذي عاشته رضي الله عنها، فقد أحيا الجماد (الدم) وجعله يبكي على ظمأ السيوف التي شخصت بدورها، كما أنزل الكلام المجرد منزلةالحسيالمادي (السوط) لعنف اللفظة. وكل هذه الصورة المركزة خير دليل على التأثر وصدق العاطفة ونخوة الشاعر ووقوفه مدافعا على بيت أهل النبي (صلى الله عليه وسلم).

وغير بعيد عن مواقفه الدينية، يقول الشاعر في قصيدة "الكعبة الشريفة":

يا أختَ قلبي.. ليس ذنبي أنني

أحسستُ سهم الشوقِ منك لمقتلي

أنا قد عقرتُ جمال شوقي حسرةً

وكسرتُ أعواد الهوى في مخمِلي

لي مضغةٌ ستذوب فعلا إن أنا

بجمالكِ المكيّ لم أتغزّلِ[2]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 53.

نقل الشاعر الحنين وجمال الشوقمن التجريد إلى عالم الجماد والمادية (السهم والأعواد)، وهذا في سياق التعبير عن شغفه للكعبة الشريفة وتغزله بها، إذ أحس الشاعر كأن الشوقَسهمٌ أصابه بمقتل، والهوى عود يمكنه كسره، وجمال الشوق يمكن عقره. وكان ذلك رمزا لقوة الشغف بالبيت العتيق الذي تربع على عرش قلبه، ودعوة صريحة إلى القارئ لزيارة الكعبة الشريفة والتعلق بها.

وفي اعتزاز الشاعر بقصائده يقول في قصيدة "سهرة أخرى لامرأة تفتش عن نفسها في القصيدة":

تسألينَ النصّ عن معنى حفيٍّ

تقلبين الأحرف السوداء كالأحجارِ

تَلوينَ بألفاظي الزمامْ

تدفعين الأسطر البلهاءَ بالمنكبِ

في ذاك الزحامْ:[1]

خرج الشاعر عن المألوف حينما جسّد الألفاظ وهي معنى مجرد وجعلها شيئا ماديايمكنه أن يُلوى، فنقل الأسطر إلى المحسوس إذ أصبحت تُدفع بالمنكب. وأنشأ حوارًا بين النص والمتلقي ليقنعه بالغوص في البنية العميقة بعيدا عن القراءة السطحية والعابرة والتأويل الخاطئ.

ويهيم الشاعر بالصور التجسيمية، فيسافر في عالم المجردات ويحط رحاله كثيرًا عند جمال الكلمة، فيقول:

دعني لمِطرقة الجَمال دقيقةً

فهي التي ستدكُّني وترمّمُ

إني سئمتُ قرى الجمال وريفَها

وأريد (عاصمة الجمال).. واحلمُ[1]

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص–ص 29–30.

ربط الشاعر في صورة تجسيدية بين المجرد والمحسوس، فقد جعل للجمال مطرقة وقرى وعواصم، فجمع بين المجرد والأجسام الصلبة، وبينه وبين المكان الريفي والمدني، ليعبر عن قوة الجمال في صورة تجسيدية فاعلة (مطرقة الجمال ستدكني وترمم)، وعن تحول الجمال من البساطة والانسجام والتناسق إلى التعقيد والفوضوية والبعثرة في صورة حالمة تشي بلغة الرفض والقلب والتحوير.

وقد أبدع الشاعر في هذا التركيب الصوري ليقول: إن وقع الكلمة الجميلة عميق في القلوب، فهي قد تمحي كل العقد والأزمات النفسية لتعيد تركيب الذات وتصفية النفس والروح.

وفي صورة أخرى من الصور التجسيدية يقول الشاعر في قصيدة "وساوس أنثى في مساء مطر":

إنّ المحبّ وإن تفتّقَ حبّهُ

يبقى، يحاولُ رتقهُ، لا يسأمُ؟

والصبُّ يرضى كالصغار، بغمزةٍ

وعلى البياض بدون غمزةٍ يبصمُ[2]

جسد الشاعر الحب ونقله من المستوى المجرد إلى المستوى الحي المادي على سبيل الصورة التجسيدية، بحيث يصور لنا قمة التسامح، فترى المحب يسعى دائما إلى الإصلاح ونسيان الخلافات وتجاوز العيوب والأخطاء، فهو مرهف حساس عاطفي متفهم. وقد أردف الشاعر إلى هذه الصورة صورة أخرى تجسيمية جعلت الحب (يبصم من دون غمزة)، معبرا عن طواعية المتسوق وإذعانه للمعشوقة.

كما يقدم الشاعر صورة تجسيدية أخرى في قوله من قصيدة "فراق":

لو ملأنا اللّوم كأسينِ، ولُمنا

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 145.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 200.

ورشفنا كل كأس وارتوينا؟

ربما نُشفى قليلا.. ذاك رأيي

ثم ذاك الحلُّ أقصى ما لدينا[1]

أسفرت الصورة المستخدمة في هذا المقطع عن دقة التصوير وعمق التجربة ودرجة استنباط الأمور،من خلال تمثيل الشاعر للعتاب بين المحبين، مجسدا إياه في صورة دواء يشرب في الكأس بحثا عن الشفاء من السقم، فبوح كل معاتب بما يداري، وإخلاص النية والثقة في الطرف الآخر، قد يجعل الطريق سالكة واضحة، ويعيد أواصر العلاقة إلى عهدها.

وتتابع صور التجسيد عند الشاعر المبدع، فيقول في قصيدة "غضب شاعر من الشرق الأعمى":

تبا لكمْ

يا آكلي وسخ القمامةِ

لابسي بَرد الملاجئ

في بلاد النفط والغاز المسالْ

تبا لكمْ

ما عندكمْ شرفٌ

وكل نسائنا

أمسينَ في سوق النخاسةِ

لاجئاتٍ[2]

ورد دال البرد مجسدًا لينزاح من دلالته الصورية المتخلية إلى حيز الصور المجسدة المحسوسة، مما أضفى على النسق الشعري قوة وعمقا في تصوير المشهد الشعري.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

وقد جسد الشاعر البرد في صورة ملابس يرتديها الإنسان في الملاجئ، مشيرا إلى قمة التعاسة التي يعيشها العرب بعد صمتهم على الاحتلال، وعدم وحدتهم في درء الذل عن أنفسهم.

وتلك صورة ينكرها الشاعر عبر متوالية المفعول المطلق المسند للفعل المحذوف(تبا)، وقد حل العرب محل الجار والمجرور في خطاب سخرية دال على التبعية والانبطاحية والانهزامية.

وفي تجسيد الجمال يقول الشاعر في قصيدة "سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة":

في سوريا

لُبُّ الجمالِ مقطرٌ

كالزهرِ في تلك القواريرِ التي

في (الحكيِ) تقطرُ بالدلالْ[1]

يتلاعب الشاعر بالكلمات كيفما شاء من خلال تحويل إدراكنا،عبرهجرة الجمال بفعل التركيب الاستعاري التجسيدي إلى مستوى محسوس مادي (ماء الزهر المقط)، ليجعل هذا الجمال خالص النقاوة.

وأردف الشاعر إلى هذه الصورة تجسيدًا آخر، حينما جعل الدلال يقطر لنلمسه مرئيا، ومن ثمة فهو يعنى بالأسلوب الفني الجمالي ليثير انفعال المتلقي مستميلا إياه إلى موقفه.

كما جسد نوعا آخر من الجمال، وهو اللهجة، فيقول في قصيدة "موصلية":

أنا شاعرٌ

غربيٌّ حزينٌ

وأنتِ عراقيةٌ

تذبحينَ بلكنتك الموصليةِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 85.

حتى الصخورْ[1]

جسد الشاعر اللهجة الموصلية على شكل خنجر محسوس بإمكانه اغتيال حتى الصخور، مما عبّر عن افتخاره بقوة لهجات اللغة العربية من جهة، وشموخ نساء الموصل وثقتهن بأنفسهن من جهة أخرى.

ولعل الشاعر من خلال هذه الصورة معتز بانتمائه، ساعٍ إلى إثبات الهوية وبعث الروح الوطنية في جمهوره القارئ.

ويحكي الشاعر في قصيدة "الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه دائما"عن أيام طفولته التي يحن إليها:

لا زلتُ أحمل في يدِي طبشورةً

وأخطّ في سبورةٍ ما يبهرُ

وأدسّ في الكلمات بعض رسائلي

لزميلةٍ ستحسّ بي وستشعرُ[2]

لقد شبه الشاعر الكلمات بالدرج الذي توضع فيه الأشياء، فجسد المجرد ونقله إلى ملموس محسوس وهذا لأهمية المخبوء. وهو يريد بذلك تجسيد قوة الحنين إلى أيام الطفولة – على نهج السرياليين– بصورة تلميحية يفهمها من عاش معه ذات الذكريات،

وصورة التذكرهذه تأتي لتعوض زمنا يغيب عنه النقاء والصفاء، ويكدر صفوه الإفك والنفاق.

ويستمر الشاعر في توظيف الصورة التجسيدية، فيقول في قصيدة "بداوة":

كلامكِ المرُّ في أُذْنَيَّ لم يزلِ

فكيفَ فكّرتِ في رقمي لتتّصلي؟

مسَحتُ ذِكراكِ كالطبشور مِن زمنٍ

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، ص–ص 97–98.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 8.

وما كتبتُ على الجدرانِ مِن غزلٍ

ما كنتِ في مستوى عِطري وقافيتي

واستفدتِ مِن الأضواء في جُملي

نسفتِ بالشكّ جسرا كادَ يجمعنا

وكم ذبحتِ طيورَ الشّعر بالجدلِ[1]

استخدم الشاعر جملة من الصور الشعرية يريد بها تصوير وقاحة الطرف الآخر، وعدم مرونته، وقلة تهذيبه، وضعف لباقته، وهذا الآخر قد يكون شخصا محددا عند الشاعر، أو ربما قصد به كل قارئ لا يتقن لغة الشعر.

وقد بدأ الشاعر سلسلته التصويرية بالتراسل الحسي حينما جعل الكلام مرا، فجمع بين السمعي والذوقي، ليجعل طعم ما يقذف به علقما يحدث غصة يشعر بمرارتها الإنسان في حلقة.

ينضاف إلى هذا وصله بين البصري (الأضواء) والشمي (عطري/ شعري) والسمعي(القافية) في قوله: (ما كنت في مستوى عطري وقافيتي واستفدتي من الأصوات في جملي)، ليصف جمال شعره الذي أضحى مرادفا بديهيا للعطر والضوء والجرس، وتلك رؤية جمالية خاصة لها إشاراتها المحققة.

كما استخدم الشاعر أيضا الصورة التشبيهية (مسحت ذكراك كالطبشور)، فجعل الذكرى مجرد غبار متناثر لا قيمة له، لكونه أراد تجازوها.

وأخيرا استخدم الصورة التجسيدية ليجعل الشك قنبلة ناسفة لجسور الوصل، ويعانق بين المجرد (الشك) والمحسوس (القنبلة) ليعبر عن تذمره من خيبة الظن وخيانة الضمير لمن وفى له ومنحه هدف الاهتمام وعمق المحبة، بل جسد أيضا الجدل سكينا قاطعا لأعناق طيور الشعر الجميلة، ليشي بهمجية الآخر وبعده عن الإحساس والشعور.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 163.

3.2. الصورة التشخيصية:

الصورة التشخيصية هي التي «**تظهر تحولا من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء التي تتصف بالحياة إلى طرف يتمثل في العالم الحسي الحي**»[1]، وبالتالي يهاجر المحسوس الجامد إلى المحسوس الحي.

وقد برع الشاعر 'محمد جربوعة'في تحويل المحسوسات الجامدة إلى كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، فيقول في قصيدة "خديجة":

عطرُ النبيّ، حبيبِ قلبك، في إزارِكْ

والطفلة (الزهراء) ترقدُ في يسارِكْ

ودموع أحمدَ لم تزلْ مذعورةً

من يوم (اِقرأ)، لا تجفُّ على خمارِكْ

ذاك (السكينُ) الذي أحببتِهِ

ألقى الرحال ويُتمَ عمرٍ في جوارِكْ[2]

تحولت الدموع وهي مركّب حسي جامد بفعل التركيب الاستعاري التشخيصي إلى مركب حسي حي يتمثل في إنسان أصابه الذعر، ليعود بنا الشاعر في هذا المقطع الشعري إلى عصر النبوة وزمن نزول الوحي على سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم)، الذي لجأ إلى أمنا خديجة (رضي الله عنها) لتدثّره وتهدأ من روعته. فألبس الشاعر دمع النبي صور الخوف ليسوق لنا ذلك الموقف الجلل الذي غيّر مصير البشرية.

وقد وردت صورة تشخيصية أخرى في قصيدة "إلى ذات عينين جريئتين"، وهذا في قول الشاعر:

لو كان كُحلكِ في أشفارِ آنسةٍ

حييّةِ الطرفِ، قلتُ الشّعرَ في الكُحُلِ

---

[1] فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية، في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد 15، العدد 1، 1997، ص 87.

[2] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 85.

أحبُّ في أعين الغزلانِ ذابلَها

وما يجولُ بطرفِ الظبيِ مِن وجلِ[1]

شخص الشاعر الكحل وجعله آنسة حييّة الطرف، كما شخص الطرف أيضا، فأضحى فارغًا خائفا، مستخلصا صورة كلية من الصورتين الجزئيتين، وهي المرأة الظبي والشعر الكحل.

والشاعر يعيد تشكيل عالمه الفعلي والشعري بطريقة استفزازية تدهش القارئ بما تحمله من دفقة إبداعية لها بريقها المختلف.

وفي إحدى صور التغزل ببغداد، يقول الشاعر في قصيدة "كلمات إلى حاكم عراقي ليس من (نحن أهلها)":

اِلزَمْ حدودكَ.. إنها بغدادُ

الشّعرُ، والتاريخ، والأمجادُ

والحبّ، والقلقُ المسائيّ الذي

ما جرّبتهُ على الجسورِ بلادُ

ورموشُ (دجلةَ) حينَ تغمزُ عينُها

فتذوب مِن غمزاتها الأكبادُ[2]

يعدد الشاعر مناقب بغداد ومزاياها بين الأمم بعد تشخيصها، حتى إنه ألبس نهر دجلة عباءة المرأة الفاتنة حين غمزها برموشها، فبغداد هي أرض الشعر والتاريخ والمجد والحب.

إن إحياء الجماد وتشخيصه في هيئة المرأة، له دورٌ في إبراز القيمة والمنزلة التي يحتلها العراق في قلب الشاعر، وهو ينتظر أن يحكمها عراقي أصيل لا ينقاد لأياد خارجية.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 121.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 105.

ومن نهر الدجلة إلى نهر النيل ليقول الشاعر في قصيدة "شاعر جوّال يبيع الورد في بوادي الملح":

بمصر أنا؟ لا أصدّق أني

بمصرَ... هنا ليس غير الرمادِ

رأيتُ دم النيلِ يا (بعد روحي)

ومصر تباع بسوق المزادِ[1]

وهب الشاعر نهل النيل الحياة بفعل التركيب التشخيصي، فجعله ينزف دما إشارة إلى الجرح العميق الذي أصاب مصرَ وحوّلها إلى لعبة تعبث بهاالأيادي الناطقة باسم مصائر الشعوب.

كمارسم أيضا صورة تشخيصيةلمصر التي جعلها بضاعة تباع بأرخص الأثمان، دلالة على المهانة التي لحقت بـ:"أم الدنيا" مستخدما إلى جانب التصوير، التقديم والتأخير، وكذا الحذف صيغة تنبيهية للمتلقي تهدف إلى انتشاله من ركام الغفلة.

وترد الصورة التشخيصية أيضافي قصيدة "إلى أميرة خليجية تشتري الورد ولا تحسن قراءته":

يحبّ البنفسجُ رقةَ أنثى

تداعبُهُ في حنان وتيهِ

ويكرهُ جدا أميرةَ نفطٍ

تزايد بالمال كي تقتنيهِ

وللورد عزة نفسٍ، وقلبٌ

يميلُ اشتهاءً لمن يشتهيهِ[2]

[1] محمد جربوعة، ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 35.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 131.

يعبر الشاعر عن غضبه من أصحاب المال والعيش المترف، لكونهم فاقدين للغة الإحساس، وليس كل شيء قابل للبيع في مزاد علني. لذا شخص ورد البنفسج وجعل له مشاعرعبر متوالية الأفعال المضارعة (يحب، يكره، يميل)، ليصبح الورد كائنًا حيًا عاقلا له عزة نفس، وضمير، وميولات، وآراء، ومواقف.

ولقد أسهمت هذه الصور أيضا في صناعة صورة تقابلية بين الأنثى الرقيقة الحنونة المهذبة والمرأة الصلبة، الفظة، العاتية.

واستخدم الشاعر الاستعارة التشخيصية أيضا في قوله من قصيدة "عشرة أقلام":

هاتي لي عشرةَ أقلامِ

وأصابعَ شيخٍ رسَّامِ

وجدارا يشرَب قهوتهُ

مجنونا مثل الأهرامِ

يتهجىّ الحرف ويفهمهُ

مِن قبل مجيء الإسلامِ[1]

لقد شبه الشاعر الجدار بالإنسان يشرب القهوة، فشخص هذا البناء (الجدار والقهوة) ليدل على مكان للراحة والاسترخاء، يستطيع من خلاله تجميع شتات أفكاره،وعصارة إلهامه، لتخرج في كامل زينتها إلى المتلقي، فتكون أكثر دلالة وبلاغة في الإيضاح.

وفي تصويره لرسائل الله إلى هذه الأرض، يقول الشاعر:

وسار كنهرٍ

يكحّلَ في أمّنا الأرضِ أشفارها

كي تحسَّ

كسيدة بعد حزن الطلاقِ

ببعض الغناءْ[1]

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 37.

تحولت الأرض بفعل التركيب الاستعاري التشخيصي إلى سيدة، وكان القرآن الكريم بمثابة الكحل الذي يزين أشفارها،لتعيش فرحة بعد طلاق أبعدها وأبعدالأمة عن الكلام الحق ودين الله القويم، لأن الرسالة المحمدية أعادت إلى الأرض بهرجها وزخرفها، فزينت قبحها.

كما نلمح صورة تشخيصية أخرى حين يقول الشاعر في قصيدة الرسالة البيضاء":

قلمُ الرصاصِ على الرسالة يرجُفُ

يحتارُ، يكتبُ، ثم يرجعُ يحذفُ

روحي تُمزّقُ مِن غيابكَ ثوبَها

والقلبُ منكَومِن كلامكَ ينزفُ[2]

أسقط الشاعر ذاته على قلم الرصاص ليشخص دوره ومسؤوليته أثناءالكتابة، فسلط الضوء على أكثرحالات التردد والشرود والحزن الذي يلم بالفوائد إذا ما بدأ الكتابة، فيحتار أي الكلمات ستفي بالوصف والتصوير وستقنع المتلقي.

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 21-22.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 47.

3. تراسل الحواس:

يعد تراسل الحواس "**أحد المفهومات التي تميزت بها المدرسة الرمزية وأطلق عليه مفهوم correspondance**وترجم إلى **عدة مصطلحات منها "تراسل الحواس"، "تزامن الحواس"، "توافق الحواس"، "التوافق" وترجم حسبه حتى بـ "نظرية العلاقات" ودُرس "التمازج في التفاعل الحسي"، وأفضل من تحدث عن تجربة تراسل الحواس هو الأديب والمؤلف الموسيقي الألماني 'هوفمان'(E. T. A. Hoffmann) في معرض حديثه عن موسيقى بيتهوفن(Ludwig van Beethoven)".**[1]

اعتمد الشاعر منذ القدم التحام المدركات الحسية ليصنع منها إبداعا ناتجا عن انصهار سمات وظائف الحواس، فتصبح في مدرك واحد لأن "**عملية تبادل مدركات الحواس عملية تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية، وهذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس حتى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل وكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى**".[2]

واهتم أصحاب المدرسة الرمزية بصور التراسل الحسي،إذ "**انتقلت عن طريقهم إلى الآداب العالمية، بما فيها أدبنا العربي الحديث**"[3]، واستمر اعتماد ظاهرة تراسل الحواس في الشعر العربي لتكون أكثر توظيفا في الشعر المعاصر، فظهر بأنماط متنوعة وبدلالات مختلفة.

---

[1] جعفر زروالي، تراسل لحواس في الشعر السبعيني الجزائري. مجلة امارات في اللغة والأدب والنقد، المجلد 4، العدد 1، 2020، ص 136.

[2] عبد الرحمان محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الأدب، القاهرة، 2003، ص 47.

[3] علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط 4، 2002، ص 78.

إن تمازج الحواس هو بمثابة لعبة يمتلكها الشاعر، تنقله من حاسة إلى أخرى «**فتذوب الفواصل،وتلغى الحواجز فيما بينها بقناعات يوفرها الشاعر؛ ليقربها من ذائقة المتلقي ويقنعه بتقريب حاستين منفصلتين، على الرغم من تباعدهما الواقعي**».[1]

وتنوعت آراء الباحثين والنقاد حول توظيف التراسل الحسي بين من رآه "**ترفا زائدا وخروجا على نظام اللغة وعرفها**"[2] فهو أمر عاد لا يثير الدهشة، وبين من عده جزءا مسلما به لا يتجزأ من اللغة، إذ ذهب تشارل بودلير (Charles Baudelaire)إلى القول: إن تراسل الحواس"**أمر مقرر يمكن إثباته ابتداء بدون أي تحليل أو مقارنة**"[3].

ومن الأدباء من رأى في استخدام التراسل الحسيكثيرًا من الإبداع، لأنه يقدّم العديد من الإضافات لكل من الشاعر والقارئ وحتى اللغة، فهو "**يعطي للشاعر فرصة استثمار إيحاء في حاستين أو أكثر وبذلك يكثف مشاعره ويركزها في الاتجاه الذي ينشده، يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينميها؛ لأنه يعني ضمنا أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة**"[4]، وهذا يعني أن هذا الثراء اللغوي الذي يضفيه التراسل الحسي مع امتزاجه بكثافة وتنوع مقاصد الشاعر يعطي للقارئ مجالا رحبا للتفسير والتأويل ثم الاستمتاع بالحيرة والغموض.

وقد انقسم التراسل الحسي المستخدم في شعر 'محمد جربوعة' إلى نوعين: تراسلات داخلية (متلازمة)وهي: "**تراسلات تتم بين الحواس الخمس لا غير، أي تلتزم فيها الحاسّة الواحدة بالعلاقات المباشرة مع صاحبتها في الجوار، فتأخذ الواحدة منها وظيفة**

---

[1] أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس، مكتبة لبنان البصائر، بيروت، 2010، ص 19.

[2] شلتاغ عبود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 1998، ص 196.

[3] علي عشيري زايد، مرجع سابق، ص 78.

[4] وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر محمد أبو ريشة، دار مكتبة الحياة –مؤسسة الخليل التجارية–، بيروت، 1997، ص 36.

جارتها مباشرة (عين تسمع، أذن تتذوّق أو تشم، أنف يرى...)"[1]،وتراسلات خارجية (متعدية) "**تتم خارجيا بين خمستها أو بين ما يرتبط بها، دون المرور على بعضها بعض، أي تتعدى فيها الحاسة الواحدة نحو ما تقع عليه وظائف كل واحدة منها**"[2]،وهو الأكثر استخداما في قصائد 'محمد جربوعة'. ونورد منه نوعين في الأنماط الآتية:

1.3. الصورة البصرية/السمعية أو العكس:

لعل أول ما يعتمده الفرد في الملاحظة والإدراك هو البصر لتتبعه باقي الحواس، رغم أنه ليس كل ما يصل البصيرة يدرك بالعين، فقد تحل وظيفتها الأذن أو القلب ...الخ، لذلك نجد في الشعر اعتماد تحويل حاسة البصر إلى حواس أخرى رغبة في الوصول إلى أعمق الدلالات وأبلغ التصوير، حيث إن الصورة الشعرية تحاول "**أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية**"[3] لتجسد خيالا أوسع للقارئ.

ويؤكد نعيم اليافي أن "**أغلب العلاقات في الصورة المتجاوبة تكون في اتجاهين اثنين: اللون المسموع واللحن المرئي، وفيها تتجاوب الأصوات والألوان وتتداخل**".[4]

وقد استخدم 'محمد جربوعة' تحويلات حسية كثيرة، منها ما ورد في قصيدة "قولي له":

أصغتْ إليها في اهتمامٍ

لم تقل شيئا

وقد ظنتْ صديقتُها

بأنّ كلامها الورديَّ أقنعها

---

[1] جعفر زروالي، مرجع سابق، ص 125.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

[3] أحلام شمري ورابح طبجون، التشكيل البصري في القصيدة الجزائري المعاصرة: الأبعاد والدلالات، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 4، العدد 3 ، 2021، ص 213.

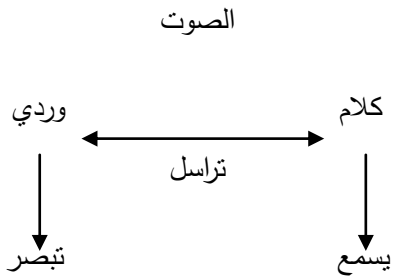
[4] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ت، ص 195.

ومالت كي تداعبها

وفاجأها الجواب المنفعلْ:

فاليصطفلْ[1]

مزج الشاعر بين حاستي السمع والبصر فغيّر مدلول كل منها في السياق الشعري (كلامها الوردي)، كما هو موضح في المخطط الآتي:



أصبح الكلام يدرك بحاسة البصر بعدما كان يدرك بالسمع، فبفعل الخيال تداخلت الحاستان وألّفت صورة تراسلية بديعة. أراد الشاعر عبرها منح الكلام منزلة خارج نطاقه المحسوس السمعي، فنقله إلى نطاق آخر يمكنه من استفاء حقه في الجمال والروعة، معبرا عن اللغة الشعرية المحلقة التي استخدمتها الصديقة لإقناع صديقتها.

لقد أنتجت حاسة البصر صورة موحية للون الوردي المعبّر عن جمال[2]ولغة شعرية تصل للقلب وتخرق التوازن الفكري فتجعل المرء أقل عقلانية، إذ يعجب باللون الزهري من هو غير ناضج.[3]

فتح هذا النمط التصوري التراسلي مجالا رحبا في متناول الشاعر، حيث انصهرت حاسة السمع والبصر في النسق الشعري بشكل مكثف، فاستعاض عن كل حاسة بأخرى أو العكس،مما أسهم في تحريك مخيلة القارئ وإثارة دهشته، فكان لهذه الصورة التراسلية قيمة جمالية كسرت قواعد الصورة المألوفة.

واستخدم الشاعر التراسل الحسي أيضا في قصيدة "سافيس الإرمية"، حين قال:

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 20.

[2] أحمد مختار عمر، مرجع سابق، ص 137.

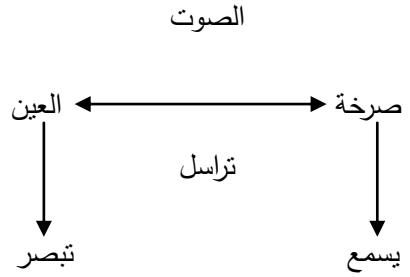
[3] المرجع نفسه، ص 185.

وضعتْ يُمنى على فيها

وطارتْ صرخةُ العينينِ كالهدهدِ

في ذعرٍ شديدٍ[1]

أضاف تراسل الحواس في هذا النموذج إيحائية إلى الصورة التشبيهية فارتقى بالدلالة من المستوى اللغوي العادي إلى مستوى رمزي أرفع، حيث وظّف الشاعر حاستي السمع والبصر وغيّر مدلول كل منهما في السياق الشعري (صرخة العينين)، كما في المخطط الآتي:



ومن هنا أصبح الصراخ يدرك بحاسة البصر بعد أن كان يدرك بالسمع، وذلك للتعبير عن حالة استثنائية تجسد الواقع بشكل دقيق وتصف لغة العيون التواصلية، فصراخ العين نلمسه في انشدادها وبروزها دلالة على الدهشة والخوف.

كما اعتمد الشاعر تراسل الحواس في قصيدة "(شو بدّك)؟.. إنه قنديل آمنة":

ماذا أقول لـ (ستّ الحسن) إن حزنتْ

لكيْ يرفرفَ في أشفارها الكُحُلُ

وما أقول لمن بالشكِّ تحصرني

في (خانة إليك)..طول الوقت تتصلُ؟[2]

حدث تبادل لمجالات الإدراك وتراسل بين حاسة البصر (الكحل) وحاسة السمع (الرفرفة) التي إن أدركت دلت عن الفرحة.

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مرجع سابق، ص 178.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 91.

وقد انشغل الشاعر في حزنه وألمه بحال نبينا وزوجه أم المؤمنين التي طعنت في شرفها، فما وجد من كلام يفيها حقها المحفوظ فبقي في حيرة يبحث عما يعيد به الفرحة إليها، حتى إنه أصبح محطمَ القلبِ حزينًا يتألم لحادثة الإفك التيعطلت آلة الإبداع لديه،فعلقت متأثرة بما مس سيد الخلق وزوجه.

وعجزت لغة الشاعر عن استيعابشغف قارئ متطلع إلى جديد القول الشعري يقتله الشك عبرقراءة كل لفظ وفق سلم الاحتمال.

2.3. صورة لمسية/بصرية أو العكس:

قد يصبح المعنى أوضح إذ انتقل من المجرد إلى المحسوس البصري في آن واحد، وربما يعطي للقارئ مجالا واسعا ليسرح في مدلولاته المبتكرة لو تم تبادل للأدوار المرئي والملموس، وهو ما استطاع الشاعر تحقيقه في قصيدة "غزالة" بقوله:

لها جيدٌ إذا لتفتت خطيرٌ

ونصف الحُسْن في الغزلانِ جيدُ

وتجرح حين تنظرُ دون قصدٍ

ومهما المرءُ يهربُ أو يحيدُ[1]

تجلى التداخل الحسي بين اللمس والبصر في عبارة (تجرح حين تنظر) دلالة على قوة تأثير العيون وقد كان لتشكل الصورة التراسلية دور في زيادة فاعلية الأداء الأدبي، حين أراد الشاعر وصف براءة الريم (تجرح دون قصد)، الذي تستدعي نظراته قصة الألم التي يعيشها لكونه دائما هو الضحية.

ولعل الريم هو رمز لكل فرد برئ يقع فريسة طاغية أو ظالم أو طامع، فاختزلت الصورة الحسية الرواية المفصلة لحال لا يمكن تجاهله ولواقع لا يمكن الهروب منه.

ووردت صورة تراسل الحواس أيضا في قصيدة "سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة":

في سوريا

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 8.

احفظْ وصايا

جدة كانت تغارُ عليكَ:

((خبئِ نصف قلبكَ

عن بنات الشامِ

لا تنظر إلى أشفارهنَّ

وما تيسّر في البآبئ من نصالْ))[1]

عمد الشاعر إلى تحويل وظائف حاستين،حينما وصل لفظتي البآبئ والنصال جامعا بين البصري واللّمسي المتمثل في فعل التقطيع والتشريح، مشيرا إلى قوة تأثير لغة العيون الجارحة الآسرة، فكانت الصورة الأنسب للتغزل بعيون بنات الشام القادرة على بتر كل ناظر إليها.

ويرد التراسل الحسي في قول الشاعر من قصيدة "الحكيمة" أيضا:

لكنّ دكتورةً حوراءَ فاتنةً

أنيقة الشكلِ..في الخمسين..كالقمرِ

تنهّدتْ..وهي تلقي لي بنظرتها

على حياءٍ..وترميني على حذرِ[2]

شكّل التصوير الإستعاري صورة تراسلية في هذا المقطع الشعري، حيث إن للفعلين (تلقي وترميني) خاصية لمسية، و(النظرة) ذات بعد بصري مرئي، واستخدام لفظ الإلقاء يوحي بتمام وقوع الأمر كله بشكل فجائي سريع، كما يدل على مدى تأثير هذه الحوراء الفاتنة وحذرها الواشي بحيائها ورفعتها.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 84-85.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 61.

3.3. صورة سمعية/ذوقية:

اجتمع السمعي مع الذوقي في أحد أنماط التراسل الحسي الخارجي حينما قال "محمد جربوعة" :

كلامكِ المرُّ في أُذْنَيَّ لم يزلِ

فكيفَ فكّرتِ في رقمي لتتّصلي؟[1]

أسهم نقل الدوال من مستواها المألوف إلى مستوى العدول بتراسل حاستي السمع والذوق في تكثيف الدلالة، حيث انتقل دال الكلام وهو صوت يدرك بالسمع إلى مستوى يدرك بالذوق ((المر) معمقا حالة التأسف والألم التي حزت في نفس الشاعر عندما لم تُدرك أهمية كتاباته.

وانتقال الكلام من خاصية السمع إلى خاصية الذوق ليزيد من قوة الإحساس، فالذوق أكثر صدقا ومدلولا من السمع، وبهذا نجح التراسل في تصوير الحالة الشعورية، وكشف عن عمق الحزن الذي لم يكن ليدرك لو بقي في دائرة السمع المتلاشى، لكنه صار مذاقا يزعج حلق الشاعر ويشعره بغصة تخنقه كلما أراد النطق.

وعادة ما يحيد التراسل الحسي عن الطبيعة "**فلا يشترط في العلاقات الحسية أن تخضع للمنطقية**"[2]، وورد هذا في قول الشاعر في قصيدة "محاولة لشرح امرأة":

ويقال تأكلُ بالعيونِ وتشتهي

وبِرقّةِ الأذنينِ فيه تشربُ[3]

أدَّى تراسل الحواس هنا دورا في تعميق الدلالة، حيث تبادلت الحواس وظائفها في عملية الإدراك فانتقل الأثر الشعري من دائرة الحس السمعي إلى حيز حاسة الذوق، مما يوقع المتلقي في حلقة الحيرة(فالعيون لا تأكل والأذنان لا يشربان).

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، ص 163.

[2] عبد الله بن متروك بن مصيليخ الرويلي، الصورة الشعرية في شعر صالح عودة. مجلة الذاكرة، المجلد 10، العدد 1، 2022، ص 234.

[3] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 191.

وبرقة الأذنين تحمل دلالات على التعطش إلى سماع الكلام الجميل الرقيق، إذ عدلت هذه الدلالة إلى مستوى حسي آخر، وهو الذوق الذي تشير إليه كلمة (الشرب)، كون سماع الكلام اللبق يعيد للروح نشاطها كأنما ارتوت بماء عذب زلال.

4.3. صورة ذوقية/لمسية:

لم يوظف الشاعر هذا النوع من التراسل كثيرا فقد يكون للذوق مستوى دلالي أعمق في الغالب من اللمس.

وفي القليل مما ورد يقول الشاعر في قصيدة "قلب أخير لسيدة القلب الأخير":

وما تنعّم في أيدٍ مخضّبةٍ

وأسكرتهُ بلمسٍ فهو يمتثلُ[1]

انتقل اللمس بتراسل الحواس إلى الإدراك بحاسة الذوق (السُكر)، ليحول إلى صورة ذوقية تمنح مشهد النشوة وغياب العقل تعبيرا عن الأثر الذي يخلفه القرب من الحبيب عكس ما يتركه الرحيل والابتعاد من مرارة الطعم.

5.3. صورة سمعية/لمسية:

يقول الشاعر في التداخل بين الصوت والحركة من قصيدة "تخمينات حول قطة القصيدة" :

فأخبرتها أنّ ربي تعالى

يقول: (يقولون ما لا ...))، فكُفّي

أنا شاعرٌ، لا أحرّك لحنا

بدونِ أصابع أنثى لعزفي[2]

تحول الكلام من السمع إلى اللمس في تراسل للحواس، حيث جعل الشاعر (اللّحن) الذي يدرك بالسمع يتحرك ليمنحه وظيفة لمسية، فأكد- رغم غموض مقصده- أن ثمة

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 76.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 210.

حدثًاخلف الكتابة يحفز الخيال ويحرك شغف الانفعال فيأتي ميلاد القصيدة، ولذلك فقصائد الشاعر تُخفي خلف حروفها خوفا أو استجابة لسيادة القصيدة أو تمتعا بالتخفي وراء أنثى.

واستخدم الشاعر صورة التراسل الحسي في قصيدة "هروب شاعر نثري"ليظهر أن حضور القصيدة الموزونة يبطل الشعر النثري بطلان التيمم في حضور الماء:

وأنا على آرائه سُنّيّةٌ..

بحضورِ ماء الشِّعر، لا أتيمّمُ[1]

حولت صورة التراسل الحسي الشعر الذي يمثل نسقا صوتيا يدرك بحاسة السمع، إلى حاسة اللمس بحيث صار الشعر المسموع ماء يتوضأ به الشاعر،ليؤكد أهمية الوزن لكونه أساس تحريك الوجدان، والقصيدة في رأييه لا تتخلى عن جرسيتها الآسرة؛ لأنها بمثابة الذكرى التي يحن لها القارئ في كل مرة.

6.3. صورة شمية/بصرية:

ويحضر هذا النوع من التراسل الحسي في قصيدة "مطر ليلي"، وذلك في قول الشاعر:

هل صحيحٌ

أنّكِ استنشقتِ وجهي

وأن الآن كريّاتُ اخضرارٍ

مشرقاتٌ في الدماءْ؟[2]

تحوّل الوجه بفعل تراسل الحواس من معطى حسي لمسي بصري إلى معطى شمي عطري بعناق لفظتين متباعدتين (وجه–هواء) على نحو غريب، لتوحي هذه الصورة بحال

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 146.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 168.

متقلب يأتي كل مرة فيحرك جميع أنواع المشاعر الغامضة المركبة التي تعجز الكلمات عن وصفها.

7.3. صورة سمعية/لمسية أو العكس:

ورد التبادل بين السمع واللمس في قول الشاعر في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض":

تُرى هل ستذكرهُ

في الغياب الأصابعُ

كانت تقبّله

إذ تقلّبه

كي تمسّ بصفحاتهِ

بعض سحر العطورْ؟[1]

حصل انتقال حاسة السمع للمس فأصبحت الأصابع والمسامات الجلدية المختصة بالتحسس واللمس من خلال هذا التحول تؤدي وظيفة السمع التي نستقيها من الكلام (ستذكره)، وبفعل هذا التبادل بين الحاستين الموظفتين في هذا المقطع الشعري نقلنا الشاعر إلى عالم البرزخ في حديث عن القبور ويوم البعث، حيث سيُنطق الله جميع أعضاء الجسد لتشهد اليد بما بطشت والقدم بما سلكت من سبل خير أو شر واللسان بما نطق والجلد بما تحسس ولمس.

وورد التراسل في قول الشاعر في قصيدة "لقطات تقول: يا الله":

أخبريني

مَن إذا القنديلُ في الشارعِ

أنهى الزيتَ..

والحارسُ قد نام قليلا

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 29.

يرسلُ البدرَ ليأتينا بحفْناتِ ضياءْ؟[1]

وقع تراسل بين خاصيتي اللمس والبصر ليجمع الشاعر الضوء في الحفنات (حفنات ضياء)، وورد التبادل في مجالات الإدراك في هذا المقطع الشعري ليؤكد لنا عبقرية إيصال أفكاره. فمهما ضاقت بنا الدنيا من ظلم وجور واسودت في أعيننا الحياة ثمة الخالق سبحانه وتعالى يرسل لنا رحماته من السماء فتقشع عن العين الظلمة وتهتدي إلى مسلك التوفيق والأمان.

8.3. صورة شمية/سمعية/بصرية:

يرى بودلير أن "**الروائح والألوان والأصوات تتجاوب في وحدة معتمة عميقة، ويتعجب من الذين يرون أنه من غير الممكن أن تتبادل الحواس معطياتها، وأنه لا ينبغي أن يكون مثار دهشة لأحد لأن الذي يثير الدهشة بحق هو أن لا يستطيع النغم أن يوحي باللون، وأن تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما**"[2]، فتبادل الحواس حسبه هو أمر مسلم به يستدعيه التشابه الموجود في الأشياء. وإن كان تراسل الحواس أمرا لا بد منه فلا يمكن نكران وظائفه الدلالية والجمالية، ولعل ما يقدمه المقطع الشعري الآتي من قصيدة "إذا" خير مثال:

إذا لم تجدْ للقصيدةِ

لفظا يناسبُ أيّ فراغٍ

فضعْ زهرةً في محلّ مضاف إليهِ

ستعرفُ كيف تصير الزهورُ كلاما[3]

تتحول الزهور وهي ذات معطيات تشير إلى حاستي الشم والبصر إلى الكلام الذي يمثل حاسة السمع، فاللغة الرمزية التي يستخدمها الشاعر هي لغة غير مألوفة يسعى

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 79.

[2] علي عشيري زايد، مرجع سابق، ص 78.

[3] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 126.

عبرها إلى تكثيف المعنى، إذ يتصل جمال الكلمة بجمال الطبيعة وتصبح القصيدة سنفونية يعزفها الوجود كله، وحين ذاك تمنح اللغة الشعرية نفحا طيبا لمستنشقيها.

كماورد التراسل الحسي في قول الشاعر من قصيدة "(شوبدك)؟.. إنه قنديل آمنة":

أين القصائدُ كانت زينتي، وبها

في الليل أسهرُ بين الشمع أحتفلُ؟))

الشعر يأبى.. فما ذنبي إذا امتنعتْ

قصائدُ العطرِ.. أو قد ردّها الخجلُ؟[1]

اشتركت أكثر من حاسة في هذا المقطع الشعري (قصائد العطر) فالقصائد تدرك بحاستي البصر والسمع، بينما العطر يدرك بحاسة الشم.

وقد وظّف الشاعر هذا التراسل في الحواس بغرض الفخر والاعتزاز بقصائده، فالمتعطش لشعره الذوّاق لقصائده يتساءل عن الانقطاع، فيُجيبه الشاعر بلغة معبرة عن قمة إبداعه حيث يزاوج حاسة الشم في القصائد (قصائد العطر)، لتجعلها مكتملة التناسق والإبداع في الروعة والجمال لا ينقصها سوى رشة عطر لحضور حفل الاستقبال الذي أعده لها جمهورها.

4. المفارقة

تعد المفارقة من الإنزياحات اللغوية التي تحرك المعنى وفق مسارات عديدة. ويعرفها محمد العبد نقلا عن فلايشر(Fleischer) وميشيل (Michel)،على أنها "**نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية. إنها تصور آخر للمعنى، يمئ إلى المعنى العكسي ، ونم أجل ذلك يترجم –أو يحول– إلى ضده، فتقويم السلبيات مثلا يلمع–في ظاهراه– إلى الضد الإيجابي**".[2]إذيتمخض مفهوم ودلالة مغايرة عن التلامس الأولي المعرفي

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 92.

[2]محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، 16.

للأشياء والمفاهيم، وهذا التحول أو التغير ناتج عن تفحص وتمحص يخلص إلى المغزى المستتر وراء التناقض أو المعنى العكسي.

والمفارقة"**أسلوب بلاغي يقوم على التضاد، يبرز فيه المعنى الخفي في تضاد ملموس مع المعنى الظاهري، معتمدا على المفارقة اللفظية أو مفارقة الموقف أو السياق، وهو أمر يحتاج إلى مجهود لغوي وذهني، وتأمل عميق للوصول إلى التعارض وكشف دلالاته بين المعنى الظاهري والمعنى الخفي الذي يتضمنه النص وفضاءاته البعيدة**".[1]وبالتالي تبقى اختلاف المفارقة من لفظية إلى مفارقة موقف أو سياق أو مشابهة في الوقوف على قاعدة التضاد في هذه الأنواع جلها.

وليس من السهل نهج سبيل المفارقة أو استخراجها، إذ تبدو سهلة بسيطة ولكنها تحتاج في حقيقتها إلى درجة من التمكن، لا ينتبهإليهاإلا من يملك روح الكشف والبحث فيما وراء الأسطر والأشياء التي تبدو على ماهيتها ولكنها تخفي نقيضها تماما.

وترى نبيلة ابراهيم المفارقة "**لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم ببعضها البعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بالا، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده**".[2] إذ يوجد تشارك وتبادل معرفي بين صانع المفارقة ومتلقيها، فبعد أن يقوم الصانع بافتتاح لعبته بحبك ونسج خيوط هذا المدلول اللغوي يأتي القارئ، الذي استثاره ذلك المنتوج فيقوم بفكه وحله ونزع اللّثام عنه ليكشف عن مدلول لغوي قد يكون مضاد للأول.

ويبدع شاعرنا في تقديم المفارقة في قصيدة "قولي لها":

قولي لها: قال: (رغمَ الخوفِ، فانتظري

[1]نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع دسوق، 2014، ص 14.

[2]نبيلة ابراهيم، المفارقة، مجلة فصول، العدد (3-4) ، 1987، ص 132.

فسوفَ يأتيكِ هذا الشِّعرُ بالخبرِ)

قولي لها: هل يفيد الجُبنُ سيّدةً

تعالجُ الخوفَ مِن عينيَّ بالحذرِ

قولي: احتياطكِ كاللاشيءِ.. أنت هنا

تحاولينَ تفادي النار بالشررِ[1]

تظهر المفارقة حجم الثقة والتمكن من الشعر الذي كله خير. وتتجلى المفارقة عند المتلقي في الخوف من إدمان الشعر، فالحذر منه وأخذه خلسة قد يشعل لهيب ناره فلا تطفأ النار بالشرر.

وتبرز المفارقة حجم الحزن والأسى على حضارة العراق في قصيدة "موصلية":

لنفترض الآنَ

أني رأيتُ العراقَ

بعينيكِ يُخرج من جيبهِ

ويُرى بائعَ التمر والحاضرينَ

وثائقَهُ وشهاداته الشرفيةَ

منذ عصورْ

تدخلتُ، قلتُ

((السيّدتي

ذكرياتُ العراق الطويلِ

بهذا العراقِ القصيرْ[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 98-99.

إن الجمع بين ذكرى العراق الطويل والعراق القصير، يكشف عن مفارقة يخاطب بها الشاعر تحوّل المكان والامتداد الزمني، حتى إن المجد والسؤدد أضحى ذكرى جميلة لعراق تمتد حضارته لتمتد قامته.

بينما يشكّل حجم الدمار والألم اليوم، العراق القصير الذي تقلص حجمه بتقلص موقعه ودنو منزلته.

ويستمر الشاعر في إبراز المشاهد والأحداث ليبرز حجم المفارقة بين العراقين، فيقول:

لسيّدتي صورةُ الجدّ

وهو يقيم الصلاةَ

لتنسي الحفيدَ المرابطَ

بين كؤوس الخمورْ[1]

فصورة الجد وهو يقيم الصلاة تبرر مدى التمسك بالدين القويم في ارتقاء روحي سائد في العراق القديم، بينما يصور الشاعر العراق الحالي في صورة الحفيد المدمن المعاقر للخمر، بما يفسر الانحلال والسقوط في كأس الرذيلة. وهي مفارقة تجمع بين النقيضين (روحية متعالية ودونية مؤسفة).

ويواصل الشاعر استغلال المفارقة لتطوير الواقع، فيقول:

لنفترض الآن

أني سألتكِ:

كيف هي الموصل الآنَ؟

قلتِ:

((على حد علمي

جميع السجونِ بخيرٍ

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 99.

وكل الصبايا بها ملكات قصورْ))[1]

شكل الشاعر مفارقة سخرية تزيح مكان الأسر نحو أرقى درجات التحرر، فيصبح موضع خير، ليبرز انقلاب الأوضاع في العراق الحزين.

ويستمر الشاعر في حشد المفارقات في هذا المقطع الشعري فيرمز بملكات القصور إلى المرأة في هذا الزمن، التي تعيش الاستعباد منمقا بغلاف التحرر.

ونرى الشاعر يبدع في نوع آخر من المفارقة فيبحث في عمق المشاعر، قائلا:

حدّثتهنّ

وقلتُ: يعرفُ

كيف يفتكُ بالقلوبِ

وكيف يُلقيها

ببئرِ النارِ

من دون احتراقٍ

وابتلالِ[2]

تظهر المفارقة في حجم العشق والهيام، ففي الوقت الذي تعد فيه النار مصدرًا للهلاك والاحتراق، تصبح بردًا وسلاما،بينما لا يصيب البلل من أُلقي في البئر،وهكذا هي لعبة الحب بين يدي العشاق، وكذلك هي الحيلة البلاغية للمفارقة.

وقد تنوعت موضوعات المفارقات عند الشاعر ومسّت قضايا اجتماعية عدة، فنجده يقول في قصيدة "إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد":

لماذ تلومينني؟

أأنا من يدمّر معنويات الشبابِ

لينقذهمْ بالحشيشِ

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 102.

[2] المصدر نفسه، ص 148.

لتوسع دائرة المدمنينْ؟[1]

تجلت المفارقة هنا في تبرئة قصائد الشاعر من إدمان الشباب، بل قد تكون سببا في إنقاذهم، وبالتالي جمعت الصورة بين وظيفتي الأفيون والشعر، إذ جعلت كِلَيْهِما مانحا للنشوة والراحة والإحساس بالمتعة، لكن هيهات فمتعة الشعر متعة سامية تنتج قارئا مشاركا ناجحا مدركًا، بينما تنتج لنا الثانية متعة عابرة وشخصا فاشلا وعاجزا وعاطلا ومدمنًا، وهنا كانت المفارقة ناسجة لشبكة متشعبة من الدلالات.

وفي قضية أخرى تعني كل العرب يعالجها الشاعر بمفارقات ساخرة ضاحكة من مرارة الوضع مرة، وساخطةمنتفضة مرات عديدة، فيقول في قصيدة "غضب شاعر من الشرق الأعمى":

تبا لكمْ

يا آكلي وسخ القمامةِ

لابسي بَرد الملاجئ

في بلاد النفط والغاز المسالْ[2]

تكمن المفارقة هنا في غنى الوطن العربي بالثروات، بينما يقبع شعبه في ملاجئ الغرب منتظرا إعانات ملغومة بقيود التبعية، ويهاجر شبابه في قوارب الموت باحثا عن النجاة. وتقدم الثروات خاما ومصنعة وفي كل أنواع الأطباق إلى الغرب.

وتلك قصة فساد حكام العرب التي يرويها الشاعر في هذا المقطع بشيء من السخرية وبكثير من الغضب، فتقع ألفاظه كالسمّ في حلق من كان السبب في قتل روح شعبه، ودواء مسكنا لألم الضحايا.

وهذه الجملة من المفارقات يمكن استنباطها من القصيدة كلها. حيث يطفو أسف الشاعر عن حال الوطن العربي الغني بالموارد المادية والبشرية، والفقير في كل مظاهر

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

حياته الاجتماعية لكونه يعيش بالقلة، ويفتقد الحرية، وتُدمر حضاراته، ويُمحى تاريخه يوما بعد يوم، بينما يُخدّر شبابه حتى لا يدرك مأسوية واقعه. هكذا صار الوطن العربي أضحوكة بين الأمم، لذا يضيف الشاعر متحسرا:

تبا لكمْ

ما عندكمْ شرفٌ

وكل نسائنا

آمسينَ في سوق النخاسةِ

لاجئاتِ

عند أوباش الملاهي

في الجنوب والشمالْ

يا لابسي فضلاتِ أهل الغربِ

يا شرق التوسل باليد السفلى

لسائحةٍ تذلّ بقطرة ((البقشيش))

مُركِبها الجِمالْ[1]

بحسرة يقص علينا الشاعر وضع نساء العرب، اللاتي أصبحن غير مصانات فاقدات لكرامتهن وحريتهن بين يدي تجار الرقيق. وإن كان هذا وضع نسائنا فما وضع بلدنا ببعيد، لكوننا شعبا مستهلكًا نتسول صدقة السوّاح، وتلكم صور عديدة ترسم مظاهر الذل في الوطن العربي.

وما استعان الشاعر بالمفارقة لكونها صورة شعرية منمقة لخطابه، بل لأنها الأنسب للتناقض الموجود والمصدرلحقيقة الوطن العربي.

وينتقل الشاعر من حاضر الذل إلى زمن ما قبل الذل، وهو زمن لعل البداية كانت منه، فيقول في قصيدة "محنة قصيد قرطبيّ في أزمنة محاكم التفتيش":

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 33-34.

لمحاكم التفتيش جرحٌ غائرٌ

في كلّ أندلسٍ.. بكل زمانِ

وأنا القصيد القرطبيُّ، وصورتي

مطلوبةٌ لمشانقِ الإسبانِ

الياسمينُ فضيحتي.. فتصوّري

شعبا يُدينُ شقائقَ النّعمانِ[1]

وردت المفارقة هنا في شكل مقارنة تراثية–معاصرة يكرر فيها التاريخ نفسه. فكما رفض الأسبان الإسلام والمسلمين وهم الذين أخرجوه من جهلهوأسهموا في نموه وتطوره، يحارب اليوم أعداء الانفتاح والتطور الشعر والشاعر وهو الذي لا يقدم غير المفيد، ففي كل عصر يوجد من يعاني مرض وعقدة النجاح.

كانت المفارقة هنا مركبة بين الجهل والحضارة قديما وبين الانفتاح والانغلاق حاليا، فالإسلام قديما سمح ببناء دولة عظيمة حكمت نصف الكرة الأرضية بما فيها الأندلس وبنت حضارات وحاربت شتى أنواع الجهل، كذلك الشعر حاليا هو رسالة نبيلة تدعو إلى الرقي وتسمو بالنفس البشرية إلى أعلى المنازل.

قدم الشاعر مفارقة أخرى في قصيدة "غضبة عربي حاقد على الزجاج"، ليبدي تأثره دوما بانكسار الأمة العربية:

تبا لأنظمةٍ تحوّل أمةً

تتسوّلُ (اللقيماتِ) في الأبوابِ

البوم والغربان أفضل طيرِنا

ورموزنا الأحلى ذواتُ النابِ[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص–ص 124–125

[2] المصدر نفسه، ص–ص 136–137.

تحول البوم والغربان في مفارقة صريحة تصدّر رمز التشاؤم والموت إلى رمز التفاؤل والتفاخر، ليجسد لنا الشاعر صورة أفول رقي الأمة العربية وانحدارها الحضاري من أمة رائدة قائدة تحلق في السماء كنسر كاسر يتربص بكل من تسول له نفسه الدنو منها، إلى أمة خانعة واقعة فريسة لأمم أخرى، ينتشر فيها الإحباط الناجم عن التدهور في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية، فكان البوم عند الشاعر أبلغ وصفلعدم التطلع إلى المستقبل، في حينصورت الغربان موت الإرادة وعزيمة الشباب.

بينما جعل الشاعر رمز هذه الأمة ذوات الناب، آكلات لحوم بعضها بعضا، مثال أمة عربية تغيب فيها الوحدة وتسودها الفتنة المستمرة.

5. مزج المتناقضات

يحمل الإنسان المعاصر معه تناقضات الحياة، فتجده فرحا مسرورا مواكباتقدم عصرهالتكنولوجي،الذي أتاح له الراحة والانبساط لما وجده في دأبه على البحث والتزود بالمعارف وسبر المجاهيل، سواء وجدها في عالم الرقمنة أو في وسائل النقل الحديثة. ولكن كل هذا الترف والسهولة لم يمنع مشاعر الانقباض والضيق والحزن من التسلل إلى قلب إنسان اليوم.

وتلك المشاعر خلفتها سلبيات العصر وقوانينالعولمة وصدور أساليب جديدة لتكبيل الأمة العربية والإسلامية، فصدح الشاعر بمكنوناته ومخزوناته المعبّرة عن هذه المواقف التي يصطدم بها من ألم وفرح وحزن في صور تخلط بينالمتضادات، "**ويخلق التضاد حركة بين النقيض تثري الصورة وتجعل بين طرفيها تأثيرا، ويعكس تشكيل الصورة الشعرية بهذه الطريقة ثنائية الواقع، حيث يجمع الشاعر بين ثنائيات متقابلة ولكنها تخدم دلالة واحدة**".[1]

إن الجمع والضم الذي أتاحته الصورة الشعرية دليل قاطع على خصوبة أرضيتها لتنمو فيها حشود المتناقضات التي لم تجد لها مكانًا على أرض المنطق والواقع الفعلي.

[1] مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984، ص 72.

وليست النصوص الشعرية لمحمد جربوعة أقل حشدا لمزج المتناقضات فنجده يقول في قصيدة "غضب شاعرٌ من الشرق الأعمى":

تبا لهاتيكِ الشواربِ

وهي تُكرم داخليا

خارجيا

بالبصاق وبالنعالْ

ما من مطار اجبيٍّ

يبتغي منكم سوى

(مال السياحة

والطبابةِ

والدراسةِ)

بالحرام وبالحلالْ[1]

امتزج دال الكرامة الذي يحمل معنى العفة والأنفة والرقي بدالَيْ البصاق والنّعال،الحاملين لمعاني الإهانة والخنوع والذل، فأوحى هذاالامتزاجبالثورة والغضب في وجه أمة عربية متخاذلةعن نصرة دينهاونفسها معا.

وقد لجأ الشاعر هنا إلى التناقض الأكثر بلاغة لإيصال معنى الذل والعبثية التي يعيشها الشرق، فهو في تيه وظلام، إذأغرته ثروة لم ينتجها وجاه زائف، فسخر منه الغرب وأهانه،لكونهتابعا، لأنظمتهمطبقا لسياسته، منبطحا أمام سطوته، إنه جثة يعبث بها كيفما شاء بعدما جردها من روحها.

كما ورد مزج المتناقضات في قصيدة "الطريق إلى اللازورد"، فيقول:

ستأتي تجرُّ الحدائقَ

خلف ذيول للرداءُ

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 37.

ستنشر فوضى الجمالِ

وتربكُ كل أناقة هذا المكانِ[1]

تقدم الصورة المبنية علىالمزج بين المتناقضات مشهد الانبهار الذي خلفه الحب، فصارت الفوضى التي توحي بالقبح منظرًا محببا جميلا يبعث في النفس الارتياح والطمأنينة، في الوقت الذي تبعث البعثرة انقباضًا وضيقًا في الأنفس.

فناقضها الشاعر وجعلها محببة وفق منطق إ(ذا زاد الشيء عن حده انقلب إلا ضده)، فقمة الجمال تصيب الأفئدة والعقول وتحدث خللا بين الموقف والسلوك. وبالتالي تلتقى المتناقضات لتثير ارتباكا نفسيا يوافق ذلك الارتياب اللغوي والدلالي.

وفي ذات السياق يرد التداخل الضدي في قصيدة "محنة قصيد قرطبي في أزمنة محاكم التفتيش"، فيقول:

وأنا القصيد القرطبيُّ، وصورتي

مطلوبةٌ لمشانقِالأسبانِ

الياسمينُ فضيحتي.. فتصوّري

شعبا يُدينُ شقائقَ النعمانِ[2]

امتزج دال الياسمين الذي يشي بالجمال والأناقة والافتخار بدال الفضيحة الذي يوحي بالقبح والعار والإذلال، ليحيلنا المزج إلى تلك الغصة التي تخنق الشاعر، فقد أعاد فتح جرح الأندلس الذي لم يندمل في أعماقنا، زمن محاكم التفتيش والعنصرية. ويقصد بالياسمين شعره الذي جعله معادلًا موضوعيًا* للهوية العربية والإسلامية التي تفضح ساكني الأندلس.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص–ص 177–178.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 125.

*إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإحساس في قالب فني إنما تكمن في إيجاد «معادل موضوعي» لهذا الإحساس، وبتعبير آخر إيجاد مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث التي تشكل وعاء لهذا الإحساس

كما مزج الشاعر بين المتناقضات في قصيدة "سر كبير لقطة حذرة"، فيقول:

والناس تعرف مِن قديمٍ أنّ مَنْ

يُغري الصبايا، النرجسيُّ الطيبُ

أنظر إليها حين تكذبُ، حلوةٌ

جدا، تحاولُ نصْبَ ما لا يُنصبُ

والغيد إن كذَبَتْ تَصيرُ جميلةٌ

وتروق في كلّ العيون، وتُعجِبُ[1]

هناك تناقض بين دالي الكذب والحلاوة، فالكذب سلوك يبعث النفور والاشمئزاز ولا يمت للحلاوة بشيء.

وقد أراد الشاعر من خلال هذا المزج أن يخرق أفق التوقع ويبني أسلوبًاجماليا يسمح له بإيصال دفقاته الشعورية، فكان معجبًا بالمرأة حين تعاند وتداري حبها بكذب لتتستر عن حب صادق صاف، ولهذا استحسن الشاعر الكذب الحاجب لجوهرة منشودة، واستحسنه لأنه حمل معاني البراءة والحياء وفضح المخفي المرغوب.

كما وقع المزج بين المتناقضات في قصيدة "محامي الزهور":

أدافعُ عن زهرةٍ

كنبيٍّ عليه السلامُ

إذا خُيّرتْ

بين لغمٍ جميلٍ

وزنبقة مُرةٌ

تحسنُ الاختيارْ[1]

الخاص؛ بحيث يتجلى هذا الإحساس بمجرد أن تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث مقدمة في شكل تجربة حسية.

Thomas Stearn Eliot, The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism, METHUNE , LONDON, 1920, p 23.

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 203.

مزج الشاعر بين دالي اللّغم والجمال، وهذا لا يستقيم في المنطق،فإذا أحال اللغم إلى الحرب والدمار والبشاعة والفضاعة، فإنالجمال يحيل على الحب والرونق والانشراح.

وامتداد النقيض لعناق نقيضه يثري اللغة الشعرية فتجتاز حقيقة المنطق، لتعبر عن خلجات ومنعطفات شعورية لها حقيقتها الخاصة.

وقد تحدث الشاعر في هذا المقطع الشعري عن المرأة الشريفة التي لا تقبل إلا بالحياة من دون الكرامة والعفاف، فقصد باللغم الجميل الموت الشريف، الذي هو أفضل من العيش ذلا وانقيادا (الزنبقة المرة).

ولعل عنوان قصيدة "هيام وانتقام" قد أحال إلى تناوب المتناقضات،إذ جمع بين مصدرين مختلفين ويقول الشاعر فيها:

وأحسّ بأني غارقةٌ

في بحر هواك إلى ذقني

وأدقّ على كتفي بيدي

وأغنّي.. أرقصُ في حزنِي

وأهزّ برأسي ذائبةً

في شِعْرِكَ يرقصُ في لحني[2]

ثمة امتزاج بين دوال الغناء والرقص والحزن في هذا المقطع الشعري، بما يمنحنا تناقضًا صريحًا،لكون الغناء والرقص يناقضان الحزن. وهذا يدليبفاعلية الشعر المفعم بالكلمات الرقيقة، التي تنفذ إلى أعماق القلب مثل سحر يبدل الحال من النقيض إلى النقيض.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 152.

[2] المصدر نفسه، ص 197.

ثانيا. الصورة الكلية

إن الصورة الكلية هي "**مجموعة من الصور المفردة البسيطة في تآلف وانسجام تتضمن فكرة ما، أو عاطفة، أو حالة معينة، أو موقفا يفرضه الباحث الآني مع الغرض الرئيسي**"[1]، وتتمخض عن اجتماع طائفة من الصورة الجزئية، التي تتآلف فيما بينها وتترابط مشكلة الصورة الكلية.

إنللصورالجزئية طابعها الخاص وحركتها المميزة، وتتضافروتندمج ممتزجة في كل متكامل، لتمنح لحنا متناغما مميزا يطلق عليه الصورة الكلية، المشكلة من تناسل صور بلاغية عدة تجتمع في نسق متكامل، إنها (رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة)،"**ومع ذلك فالصورة هي الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في حد ذاتها صورة**".[2]

ويقول داي لويس: "**نحن نحكم على القصيدة بالجودة، ونشعر أنها ترضينا عندما تعطينا إحساسا بأنها شيء كامل، شيء تام، لا يمكن أن يضاف إليه أي شيء، ولا يمكن أن يفرع من أي شيء دون النيل من قيمته، أو حتى الذهاب بحياته**".[3] بمعنى أن القصيدة كيان كامل بحد ذاته له طبيعته وميزاته الخاصة، أي إضافة أو نقص في أحد مركباته أو أجزائه يشوّه صورته.

ومن بين القصائد التي شملت على الوحدة والترابط في العاطفة والتكاثف في الصور الجزئية لتعطي صورة جامعة من التناسق والتناغم قصيدة "اعتذار"، وعنوان هذه الصورة يعبّر عن الحسرة والحزن على حال الأمة الإسلامية:

حبيبي الذي قبرهُ في المدينةِ

---

[1]صحاب خليل ابراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام "دراسة"، منشورات اتحاد الكتب العرب، 2000، 271.

[2]محمد حسن عبد الله، الصورة.. والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 12.

[3]جابر عصفور، الصورة الشعرية تاليف سيسيل (دي لويس)، المجلة، العدد 135 ، 1968، ص 86.

ماذا تريدْ؟

قصيدةَ حبٍّ؟

آنا آسفٌ ..

لم أجدْ في القوافي فصوص عقيقٍ

لـ (عقدٍ فريدْ)[1]

ابتدأ الشاعر قصيدته بالسؤال (ماذا تريد؟ قصيدة حب؟) وأتبعها بالأسف، وهذه الصورة تعبر عن اليأس والإحباط الذي تملك الشاعر، فلم يصل إلى الكلمة التي ينصر بها نبيه، ولم تحضر جمله لتستوعب واقع وحاضر اليأس الذي آلت إليه الأمة الإسلامية من تداع وانهيار.

ويستمر الشاعر في حبك الصورة، فيقول:

إني أجيءُ..

أرمّم قلبي

أضمّدُ بالصبر جرحَ الوريدْ

وأحمل بعض القصائدِ تبكي

اغترابَ النبيّ بأرض القصيدْ[2]

تتابع الصور الجزئية الرابطة بين المحسوس والمجرد (أرمم قلبي/أضمد بالجرح) والمعقلة غير العاقل (القصائد تبكي)، لتشكل لنا مشهدا مكتملا من الأسف، فنزول المعنوي إلى المحسوس يحيل إلى تراجع الروحي وطغيان المادي، ويجسد المأساة الروحية والنفسية التي ضربت قلب المسلمين، فشكلت اغتراب الأمة بعد تضييعها لبوصلة الصراط المستقيم.

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 169.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 169-170.

إن أمة المليار مسلم، يعجبك عددها ويسوءك وضع تشتتها وتشظيها، فما صارت ذلك الكل الذي إن اشتكى منه عضو تداعى له باقي الأعضاء، إنها أمة أضحى فردها غريبًا موجعًا ومتكسرًا.

ويتشكل مشهدًا آخر للصورة الكلية يتغزل فيه الشاعر بالكعبة الشريفة:

ذاتَ القطيفةِ والحجاب الأكحلِ

يا كعبةَ البيت العتيق الأوّلِ

أحلى إماء اللهِ في جلبابها

أرقى مطهّرةٍ بأطهر منزلِ

والمسكُ يذبحُ حينَ يعصفُ واثقا

مِن نفسهِ مِن تحت ثوب المخملِ

يا حزن يمناي التي لم يسترحْ

منها على تلك الشريفة مفصلي

يا ليتني كنتُ المعطّر.. ليتني

مرّرتُ كفّي في الحرير الأجملِ[1]

لا يجد القارئ للأبيات السابقة صعوبة في فهم عناصر الصورة، فالشاعر يرسم بدقة صورة الكعبة الشريفة في أبهى حللها، إذ ابتدأ بوصفها خارجيا ثم ينتقل إلى سرد تاريخها. فهي أول بيت وضع في الأرض من قبل سيدنا إبراهيم (عليه السلام).

وانتقل الشاعر إلى صورة تشخيصية تجعل من الكعبة الشريفة امرأة مسلمة عابدة، لقبها بالمطهرة، التي تنقي النفوس والأرواح من الخطايا، فمن زارها يأتي كيوم ولدته أمه بإذن الله تعالى. كيف لا وهي تقع في أطهر بقاع الأرض مكة المكرمة أرض الوحي الذي أنزل على سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم).

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 51-52.

ويستمر الشاعر بالتغزل بالكعبة الشريفة والطقوس التي تحيطها في تطيب وتعطر، ويجمع بين الشمّي واللّمسي في تراسل حسي جمالي، ثم ينتقل بكل سلاسة ليصف قوة التعلق بها والاشتياق لها وعدم الاكتراث بالتعب ومشقة بلوغها، بل بلغ الشغف لها حد التمني بدوام القرب منها وخدمتها وتزيينها وتعطيرها والتمتع بلمس حريرها الأجود اللائق بكساء درة الإسلام والمسلمين.

كل هذا الحشد من الصور الجزئية (الحركية واللونية والحسية والشمّية) لم يخرج عن إطار الصورة الكلية الواحدة للقصيدة وهي صورة حب بيت الله وقبلة المسلمين.

وتعزف الصورة الجزئية على لحن وإيقاع واحد لا تحيد عنه وهو القصيدة، فتتكاثف وتتناسق هذه الصور فيما بينها لتسفر عن صورة مركبة جمالية لها سحرها البديع الذي يستدرج القارئ ويثير اهتمامه.

وقد تجلت صورة كلية مغايرة في قصيدة "نسيان"، تترجم شعرية مكابدة شاعر حاول مرارا النأي بنفسه عن الشعر، لكنه لم يستطع مقاومة إغراء الكلمة ورونق الموسيقى، فوجد نفسه غارقا يعاني تموجات البحر.

ونلمس تراكمًا وزحامًالمجموعة من الصور الجزئية التي تتحد وتتعاضد لتجسد موقف صاحبها:

اِنسيهِ.. يُشفَ القلبُ بالنسيانِ

وضعي عليه حجارةَ السلوانِ

لا تنظري للخلفِ، سيري خطوةً

وتخلّصي مِن حالةِ الأحزانِ

لا تمسحي عينيك في منديلهِ

قد يهمس المنديل للأجفانِ

فيُجنُّ في ذكراه كُحْلٌ نائمٌ

وتذوبُ في منديله العينانِ

لا تقرئي أشعارهُ ولتسألي

ما تفعل الأشعارُ بالنسوانِ

وإذا التقيتِ به بدربٍ فجأةً

ميلي بنفسك نحو درب ثانٍ[1]

تفضي الصور هنا إلى صراع ذاتي وقلق نفسي ينتاب الشاعر نتيجة اختلافه مع الآخر، ويبدو أنه يعاني وتدمى قريحته في إيصال كلمته وصوته إلى العالم استجابة لضميره الأدبي والأخلاقي، رغم ما تواجهه القصيدة من قمع واغتيال مقصود.

فقلب الشاعر مجروح يرغب من القارئ التراجع إلى الخلف إلى ما قبل إدمانه على كتاباته كي لا يقهره تأنيب الضمير.

وفي صورة كلية تعكس الاعتزاز بأمجاد العراق وتأسف عن وضعها الحالي، يقول الشاعر في قصيدة "نشمية من بغداد":

وسألتُها هل أنتِ من لبنانِ

يا حلوة العينين والأسنانِ؟

فتبغددتْ بغرورها ودلالها

ومشت تميلُ ككفتيْ ميزانِ

قالتْ ألا تدري..؟ ظننتكَ شاعرا

أُحُزُرْ ودقّقْ فيَّ في إمعانِ[2]

انطلق الشاعر في قصيدته بالسؤال عن المكانية التي لم يهتد إليها، فجمع بين لبنان والعراق، لأنهما بلدان اشتركا في فخر الماضي وألم الحاضر، مؤثثا لنا مجموعة من الصور المترابطة مع بعضها، لتكوّن صورة واحدة.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 65.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 41.

ولقد كانت أوّل صورة ذكرها الشاعر هي صورة الغنج والدلال، ليقُصبها تباهي بغداد برفعتها وعلوهاوافتخارها بعبق تاريخا المجيد، فهي قلب الدولة العباسية ورمز الرقيوالازدهار.

ويستمر الحوار بين الشاعر والمرأة التي نبهته إلى يقظة وحذق الشعراء كونها من بلد الشعر والشعراء.

وفي ثاني صورة يفصح الشاعر عن حالته النفسية السيئة واليائسة من وضع العراق خاصة والأمة العربية عامة، فيقول:

لو كان قلبي باردًا لعرفتها

لكنّ قلبي كانَ في النيرانِ[1]

فالشاعر متوتر يشعر بعدم الاستقرار، فهو قلق ثائر عن واقع لن يستطع تقبله، حيث يبررعدم معرفته للعراق، لأنه لم يتمكن من محو صورة مجدها من ذاكرته، بل يأبى أن ينسى بغداد الشموخ والعزة.

وتتابع الصورة الجزئية التي تحيلنا إلى الصورة الكلية بتتابع الحوار مع المرأة التي ترمز للبلد (العراق):

أمِن العراق؟- صرختُ فيها مُربكا

مَن رقّصَ الدنيا بلا ألحانِ

مَن دوّخَ التجّارَ في أسواقهِ

بالمسك بالحنّاء بالريحانِ

مَن لمّعَ الأحجارَ في جدرانهِ

كلآلئٍ بالمجد في الجدرانِ

منْ جنّنَ الشعراءَ، شلّ عقولهمْ

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص-ص 43-44.

بالسحرِ فوق مسارح الغزلانِ

أمِن العراقِ أبي الفنونِ، وخالِها

العبقريّ المذهلِ الفنّانِ؟

من علّم الإنسانَ بعد الهـهِ

أسرارَ تفشي الصوتِ في الصّوانِ[1]

جمع الشاعر بين الصورة الحسية والحركية، ليكتب مرثية للمكان المجيد والموضع المزدهر التليد، سيد الحضاراتوصاحب البريق الآسر لعبير الكلمة.

ويستمر البكاء على العراق باستذكار أمجادها، فقد كانت الحضارة التي أثرت على العالم أجمع بعلومها وفنونها التي نهلت منها كل الدنيا واستندت إليها بلدان العالم لتقوم حضاراتها.

إنه العراق ذلك المركز التجاري الضخم وبوابة العبور وطريق الحرير، الرابط بين بلاد فارس والهند والسند والصين، فتجتمع فيه أرقى السلع.

وينتقل الشاعر من الحديث عن فن العمارة وصقل الحجارة إلى الحديث عن فن الكلمة وصقلها وتزيينها وتنميتها بالعراق جامع كل الفنون.

ويستمر توالي هذه الصور إلى غاية نهاية القصيدة:

شرفُ العراقِ بفقهه، وبنحوهِ

بالأنبياءِ.. بجامعي القرآنِ

شرفُ العراق بما تبقّى صامدا

في الفتنة الكبرى من البنيانِ

شرفُ العراقِ بمن تبسّمَ ثابتا

في الفجر يوم النحرِ في العيدانِ

الواقفِ العربيِّ رابطِ جأشهِ

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 42.

حلوِ التبسّمِ.. مرعبِ الساسانِ[1]

يستخدم الشاعر جملة من الصور المجزأة، ليكتب قصة أرض الشجاعة والتضحية، إنها أرض مكرمة بنزول الأنبياء وعظيمة بفقهائها ونُحاتها وجمعة القرآن فيها.

وتبقى العراق صامدة لا تهتز أركانها في أحلك الظروف، حتى مع تلاطم الفتن وتناحر المذاهب والمراجع.

وينتقل الشاعر إلى مشهد إعدام الزعيم العربي 'صدام حسين' الذي لم يأبه بمصيره المحتوم مبتسما مستهزأ بجلاده رغم محاولته إهانته وإذلال الأمة العربية والإسلامية، بإعدامه في عيد الأضحى.

وصدام حسين زعيمقد نشر الرعب والدهشة في قلوب العدو في أعز لحظات نصره، فمات صلبًاحيث اكتسب جيناتهالوراثية من عظمة أجداده الذين بنوا حضارة وعلما وتطورا في شتى ميادين الآداب والفنون.

في صورة كلية أخرى لمعاناة الوطن العربي من توالي الأحزان والمحن، يقول الشاعر في قصيدة "القلب العربي":

أليسَ القلبُ مِن لحمِ؟

أجيبي يا ابنة العمِّ

ويَلحسُ جرحَهُ صبرا

كمثل القطِّ إذ يَدمي

أليس القلبُ (صدّيقا)

بجُبّ الضيق والغمِّ؟

وما في القومْ من ساقٍ

يَهزّ الدلوَ أو يرمي

يشيخ القلبُ في عامٍ

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص-ص 46-47.

مِن الأحزانِ والهمِّ

ويغزو الشيبُ لحيتهُ

بلونِ الليل والفحمِ[1]

ابتدأ الشاعر قصيدته بالسؤال عن طبيعة القلب مشيرا إلى ضعفه وعدم قدرته على التحمل في ظل توالي الأرزاء، وقدمثله الشاعر في صورة قط يداوي جرحه باللعق معبرا عن قلة الحيلة والضعف الذي آلت إليه الأمة العربية، التي لم تعد تنتظر أحدًاليعالج جراحها، فأضحت كالقط منطوية معزولة وحيدة كاتمة لآلامها.

ويستمر الشاعر في تصوير 'القلب' رمز حياة الأمة العربية، ليجسده هذه المرة في هيئة (صديق) يلوم تمزق العرب وشتاتهم، فالكل منشغل بنفسه غير مهتم لكرب أخيه وألمه نتيجة نيران الفتة التي تفتك برابط الأخوة.وقد جعل هذا الانفصال كل طرفغارقا في أضيق بئر للمحن.

ويردف الشاعر صورة أخرى عن حجم المعاناة مشخصا القلب في هيئة إنسان يشيخ من تتابع الأحزان، فتظهر عليه ملامح التقدم في السن، ويغزوه شيبأسود على غير طبيعته، وتلك مفارقة تصف سواد الهموم التي تعيشها الأمة العربية.

ويستمر الشاعر في حشد الصور الجزئية التي تترابط فيما بينها لتكتمل الصورة الكلية فيقول:

وما في القلب مُتكأٌ

مِن الغضروف والعَظمِ

له أيضا تجاعيدٌ

وتاريخٌ من الإثمِ

وحُبٌّ متعِبٌ باقٍ

على جنبيه كالوشمِ

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 155-156.

وأيّ قلوبنا سلِمتْ

مِنَ الآثام واللؤمِ؟

كذلك القلب سيّدتي

فكفّي الآن عن لومي

فقلبي الآن ممتلئٌ

بما في (الشرّق) من ظلمِ[1]

رمزت التجاعيد إلى وهن الوطن العربي الذي ألم العجز بكل أجزائه ودونالتاريخ قصص التخاذل والهوان والانكسار، ومعطى الخيانة والتآمر.

ويتساءل الشاعر مرة أخرى مبديا امتعاضه عن الوضع السائد فلم يسلم عضو من تلطخ يمناه في مستنقع الآثام. فالجميع يتحمل مسؤولية الوضع ولا يستثنى أحدا من محاكمة، ستعقد جلساتها عند الله تعالى.

وتتوالى صورة الحزن واليأس، في هذه القصيدة:

أنا أُخفي تمزّقهُ

وأبدي الوردَ للشمِّ

ولو قد كان حدّادا

لعاف الطَّرَقَ من سأْمِ

حدودُ الصبر واضحةٌ

وضوحَ الخطّ في الرسمِ

وما في القلب مِن نبضٍ

ولكنْ ضربةُ اللطمِ

أليس القلب معذورًا

إذا أمضى على بصمِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 156-157.

وهزهزَ راية بيضا

ءَ يرجو نعمه السلمِ[1]

لملم الشاعر جملة من الصور الجزئية التي تتناغم لتنتج لنا مساحة واسعة من اليأس والإحباط المكلل بصورة الحداد العام.

فقد حاول الشاعر أن يواري قهره وحرقته بعبير قوله الشعري، لكن نبضات القلب المتحولة إلى ظلمات قد شوهت وجه الحياة في النص لتزرع محنة الوجع. وحينها تشخص القلب رافعا راية السلام يرجوا نعمة السلم، حرصا على أمن الأمة العربية المموه.

ولا تتوقف مشاهد الحزن عند الاستسلام بل تستمر عند الشاعر، فيقول:

قلوب العُرب نابتةٌ

كقتلى الحرب في الدمِّ

تبيتُ الليلَ باكيةً

تراودُ غمضةَ النوم

وتصبحُ كلهّا صُفرا

كليمونٍ مِن السَّقمِ

بكل دقيقة جرحٌ

يزيد معدّلَ السمِّ

فكيف القلبُ قولي لي

يعيشُ العمر في وهمِ

بلا ورد ولا فرحٍ

ولا شيء من الحلمِ؟

دوام الحزنِ قتّالٌ

وأدنى الفتكِ أن يُعمي[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 157-158.

يرسم الشاعر في هذه الأبيات أقسى صور الحالات المزرية التي اعتاد عليها المواطن العربي، فأضحت روتينه اليومي، إذ يصبح ويمسي على أخبار القتل والظلم، حتى إن القلوب قست لقبح ما ألفت.

ويعبّر الشاعر عن مشاهد عدم الأمن والفوضى والدمار التي جعلت الكل سقيما يعيش في جو مضطرب تعصف به الأهوال من كل صوب وجانب، فلا وقت لالتقاط الأنفاس وتجديد الطاقة، ولا قدرة على استمرار الحياة، أمام مشهد موت الضمير وعمى الأبصار.

ويرى الشاعر أن الحياة تحتاج إلى جرعة أمل، لتنقعش بالأحلام من جديد، وتستمر برؤيا الجمال وترياق السعادة، لكن دوام الحرب يقتلها. وبالتالي لملم الشاعر كثيرا من الصور المجزأة في صورة كلية.

ونرصد صورة كلية أخرى عن مصادرة الكلمة والتضييق عن حرية التعبير في قصيدة "محنة قصيد قرطبي في أزمنة محاكم التفتيش":

لا تسأليني، فالذي أعياني

والله ليسَ الكحلُ، والعينانِ

أنا متعب مثل القصيدةِ، مثلَها

مثل القصيدةِ يا ابنة السلطانِ

أفلا ترينَ حواجبي معقودةً

ومظاهرَ الإرهاق في أجفاني؟

عل تعرفينَ طريقةً مضمونةً

كي أطردَ الغربان من أغصاني؟

أو كي أهرّبَ بيتَ شعر واحدٍ

في معطفي عن حاجز الغربانِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 159-160.

أو كي أحوّلَ مهنتي من شاعرٍ

وأغيّر الأرقام في عنواني؟[1]

نلمس في القصيدة مجموعة من الصور الجزئية (التشبيه والاستعارة)، التي تتراكم وتتشابك فيما بينها لترسخ صورة واحدة معبرة عن الكل.

إذ نلمح صور الغضب والاستياء من الرقابة التي تخنق قريحة الشاعر ممن يحوم حوله، فيحجب صوته، ويمحو رسائله النبيلة (الغربان)، حتى إن كلمته أضحت سلعة ممنوعة تصادر قبل سفرها:

لمحاكم التفتيش جرحٌ غائرٌ

في كل أندلسٍ.. بكل زمانِ

وأنا القصيد القرطبيُّ، وصورتي

مطلوبةٌ لمشانقِ الإسبانِ

الياسمينُ فصيحتي.. فتصوّري

شعبا يُدينُ شقائقَ النعمانِ

لو كنتُ في اليونانِ كنتُ مكلّفا

بشؤون رفع الذوق في اليونانِ

ولصنّفوني ثروة قوميةً

ولرصّعوا دستورهم ببياني

أو كنتُ في بلدٍ يذوبُ بزهرةٍ

لرأيتِ كل الشعب في بستاني[2]

يضرب لنا الشاعر أبلغ صور التضييق والممارسات العنصرية ونبذ الآخر التي تعرض لها الإنسان في محاكم التفتيش التي أقامها الإسبان من خلال النفي والتطهير

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 123-124.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 124-126.

العرقي الممارس على المسلمين، فاستحضر هذه المعاناة ليصور لنا مدى إحساسه بالظلم والقهر الممارس عليه فكلمته المراقبة مع أنه لا يتقن إلا لغة الحب والأمل والحياة:

لنثرتُ بيّاعي الزهور بشارعي

بدلَ الجنودِ وقامعي العصيانِ

لعملتُ في مقهى المدينةِ نادلا

لأقدّمَ الأزهار في الفنجانِ

لرأيتِ شعري في الكنيسة ثورةً

في راهباتِ الدير والرهبانِ

لنشرتُ سرّكِ وسْط أكبر ساحةٍ

وكتبتُ حرفينا على الجدرانِ

وصرختُ في الشرطيِّ تلك حبيبتي

أرأيتَ كيف الحظ قد أعطاني؟

تهوى النساءُ الشعرَ.. أدري جيدًا

وأحسُّ فِعل الشعر بالنسوانِ[1]

يرسم الشاعر صورًا عديدة للأمنيات التي يرغب في تحقيقها لو تُرك حرا غير مكمم الفم، فتراه ناثرا لزهور الحب والسعادة والأمل بدل الكراهية والحزن والضيق الذي يمارسه المغتصب.

ويستمر في إبراز قدرة شعره على تغيير كثير من الأوضاع وصناعة واقع أفضل، إذ يكسر قوقعة الجمود والانغلاق على العقول والقلوب.

وتتوالى الصور الحركية (شعري ثورة)، (القصيدة المرأة) والمفارقة (أقدم الأزهار في الفنجان) لتقدم نسخة من الحرية لها تأثير كبير وتغيير جذري في الحياة، فتنزع الخوف من الفؤاد وتمحو من الأذهان صورالفزع والخوف والقهر.

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 126-128.

ويختم الشاعر قصيدته لوصف منزلة الشعر، فيقول:

مَن هنّ؟ دمياتُ الكآبةِ.. واللظى

وعرائسُ الأوجاع والأحزانِ

من هنّ؟ زهراتٌ يجفَّفُ قلبُها

بدفاترِ الاسمنت والقطرانِ

لو كنّ يعرفن القصيدة جيّدا

لرمينَ بأنفسهنّ في أوزاني

أنتِ الرنينُ، وكلهنّ أساورٌ

في معصميكِ ورسغكِ الرنّانِ[1]

تنبني هذه البنية النصية تأسيسا على قاعدة تصويرية سمعية حركية (رمين بأنفسهن في أوزاني)، تشخيصية (زهرات يجفف) جامعة بين المحسوس والمجرد لتشكل صورة كلية ناطقة بجمال الكلمة.

إن للكلمة فعلها لأنها تغيّر مصير أمة، وتحرر شعبا بأسره، لذا ينزل الشاعربشعره منزلة عظيمة، لعمق صداه عند الجمهور المتلقي، فيجعل صوته الأكثر تأثيرا والأشد قولا، والأعظم صدقا لكونه يسعى للكشف عن الحقيقة.

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 130.

ثالثا. مصادر الصورة:

المصدر "**هو المادة التي تغذي الشاعر بموارد الإبداع، فتمده بالصور، وعلى قدر شاعرية الشاعر يستطيع استغلال ما حوله من تلك المصادر فيستنبط منها أدق الصور**".[1] وبالتالي تتعدد مصادر الصورة في النص الشعري بتنوع مصادر الإبداع الشعري، وقد اعتمد 'محمد جربوعة' مصادر مختلفة نوردها فيما يأتي:

1. المصدر الديني:

تعجّ دواوين 'محمد جربوعة' بالومضات الدينية،وما ذلك إلا دليلٌ على ثقافته الإسلامية الواسعة وتشبعه بتعاليمها،ثم رسوخها في تربيته وبيئته، فقد خصص بعض دواوينه لتكريم ديننا الحنيف مثل ديواني اللّوح وقدر حبه.

ومما ورد من مصادر دينية إسلامية ما جاء في قصيدة "الدراويش العاشقون"، حيث يستحضر قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) من القرآن الكريم في تشكيل صورته الشعرية، فيوظف قوله تعالى: ﴿فَاسْتَجَابَ لَهُۥ رَبُّهُۥ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُ﴾ (سورة يوسف، الآية 34)، من خلال ترديد عبارة (فاستجاب له ربه) ليكيّفها ويوظّفها في متن حديثه، مازجا الماضي بالحاضر، ليقرب الصورة ويجعلها أكثر واقعية وملامسة للفطرة فيفهمها المتلقي، في إشارة منه إلى استمرار التمسك بفرج الله سبحانه وتعالى، رغم الهم والغم والعقبات، فيبقى الإنسان المؤمن مخلص النية والثقة في الله، فهو القائل: ﴿وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدْعُونِىٓ أَسْتَجِبْ لَكُمْ ۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِى سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ﴾ (سورة غافر، الآية 60).

وفي ذات السياق القصصي الديني يقول الشاعر في القصيدةنفسها:

شيخٌ سجينٌ، جائعٌ، قدّامَهُ

خبزٌ قديمٌ، فوق رثّ حصيرِ

[1] زيد محمد الجهني، الصورة الفنية في المفضليات (أنماطها، موضوعاتها، مصادرها، وسماتها الفنية)، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ج1، 2004، ص 618.

يبكي ويشرب دمائه، ودعاؤهُ

لمن استجاب ليوسفٍ في البيرِ[1]

يجمع الشاعر في هذه الأبيات الشعرية بين قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) والشيخ السجين، لما فيهما من تشابه في الظروف الصعبة، فسيدنا يوسف رُمي في الجب وهو صغير ضعيف لا قوة له لتخليص نفسه، وكذلك الشيخ الذي لم يُرحمه كبر سنه وضعف حليته، فأكله نزير ومرقده حصير، وقلبه كسير. وبالتالي فقدشكّل استحضار الشخصية الدينيةوصفا لحالتي الضعف، وتجسيدا لثابت التعلق بالخالق وتفويض الأمر له بالتضرع والدعاء.

ويستحضر الشاعر الآية الكريمة: ﴿وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (سورة البقرة، الآية 114)، في قصيدة "زهرة القرشي":

يهدي الزهرةَ رجلٌ أعمى

مدَّ الكفّ وقال بهمسٍ:

((أين تولّوا.. وجهُ اللهِ

وأين تمُدّوا .. كفّ حبيبٍ

تقبل أزهار العميانُ[2]

يوظف الشاعر من خلال هذه الأسطر الآية الكريمة المشار إليها في رسم صورته الشعرية التي تدغدغ الروح والفطرة الإسلامية فتحيك المعنى.

وتذكر هذه الآية بأن الله موجود في كل مكان، وهو ذات ما أراد أن يقدمه الشاعر في إشارته لحب النبي (صلى الله عليه وسلم) المغروس في القلوب، فكانت الصدقة التي أُعطيت للشيخ الأعمى جسرا يربط قلب المتصدق بقلب النبي، وهي دعوة صريحة للتشبث بأخلاق نبينا محمد وتتبع آثاره وسننه.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

يتوالى الشاعر في الغرف من القرآن الكريم، ولا عجب في ذلك فهو بن الكتاتيب، وآيات الله منسوخة في قلبه منذ الصغر، وزادته قراءاته وإطلاعه على الأحداث والقصص الدينية قدرة على توظيف المصدر الديني، وهذه المرة نجده يعيد حادثة ارتبطت بالآية: ﴿فَإِنَ اٰمَنُواْ بِمِثْلِ مَآ ءَامَنتُم بِهِۦ فَقَدِ إِهْتَدَواْۖ وَّإِن تَوَلَّوْاْ فَإِنَّمَا هُمْ فِے شِقَاقٍۖ فَسَيَكْفِيكَهُمُ ٱللَّهُۖ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُۖ﴾ (سورة االبقرة، الآية 136)، فيقول الشاعر في قصيدة "لقطات **تقول يا الله**":

يحفر البئرَ ولا يشرب منها..؟

وعلى المصحف كناتْ قطرةُ الأحمر تتلو:

"فسيكفيكَهُمُ اللهُ ..."

انتصارا الحَيِيِّ الخلفاءْ[1]

حملت الآية الكريمة صورة رائعة عن إسناد الأمور كلها لله جلّ جلاله، فقد وظّف الشاعر المعنى واستقاه من الحادثة التي استشهد فيها الصحابي الجليل 'عثمان بن عفان' وهو صائم، إذ وقع دمه الشريف على هذه الجملة من المصحف (فسيكفيكهم الله) لتكون نصرة له من الله، وهذا ما أراد الشاعر أيضا تلقينه، فالله ناصر للمؤمن في كل زمانومكان، ومهما بلغت به الدنيا من قسوة وظلم وغدر من العباد في مختلف الظروف والمواقف، فلا بد للنفس أن تطمئن، لأن الله سيكفل لها نصيبها وحقها ورزقها.

وكثيرة جدا هي المصادر الدينية، فالانتماء الإسلامي للشاعر، واطلاعه على الديانات الأخرى وثقافته المتسامحة تترجم في جزء وافر من أعماله الشعرية، إذ لم يستقِ من القرآن فحسب بل من السنة، ومن الأحداث، والرموز الدينية أيضا.

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 76-77.

2. الواقع والطبيعة

"**يستمد الشعراء المادة الأولية لصورهم من مصادر شتى، بعضه مما يعايشونه في بيئتهم، كالطبيعة التي تحيط بهم**".[1] فالشاعر ابن بيئته فهو يتلون بحسب المحيط الذي يعيش فيه، إذ نلمس هذا منذ القدم، من خلال الصور الفنية الواردة في الشعر القديم، حيث استقى الشعراء من بساطة المكان الصحراوي وشساعته صور قسوة الطبيعة، والرمال والجِمال، ورحلات البحث عن الماء والعشب، والنجوم الدالّة، والسراب...الخ، كما استلهمشعراء العصر الحديث صورهم من المدينة ببريقها ومبانيها ومصانعها ونواعيرها وجسورها وملابس أهلها وعطورهم...الخ، ونهلوا من بساطة الريف صور نسمات الجبال والخمائل والجداول والمروج الخضراء والحيوانات بين الأشجار والمراعي...الخ.

كذلك زخرت قصائد شاعرنا من هذه الصور واستمدت من الطبيعة الحية جمالها، فلا يخلو شعره منها، وسنمثل ببعض النماذج:

1.2. الطبيعة الحية:

الشاعر فنان بطبعه لذا لا نستغرب في كيفية إلمامه بتفاصيل الطبيعة كلها من حوله، وهذا ما يجعل صوره دقيقة متقنةالصياغة تفنن في بلاغتها، فقدم لنا مشهدا يَعُجُّ بالحياة في كامل ألوانها وأصواتها وحركاتها.

ونرى الطبيعة الحية في قصيدة"العابدة"، حيث يقول:

تُهرّبُ قلبها عنّي كرئمٍ

يخاف الصيدَ يهرب في البراري

وتحضن جرّةً في الصدر خوفا

من المجنون كسّار الجرارِ[2]

[1] زيد محمد الجهني، مرجع سابق، ص 617.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 8.

فالعابدة درة مصونة مكرمة تخشى انتزاع حياتها إذا ما تعلق قلبها بمجنون لا يفقه طهر القلوب.

يستخدم الشاعر الصورة التشبيهية (تهرب قلبها كرئم) ليصف العابدة التي تواري جمالها هروبا، وتداري قلبها مثل غزال جريح يخشى صيادًا يحوم حوله، ثم يردف هذه الصورة بأخرى استعارية، تصور القلب جرة قابلة للانكسار. ومن الصورتين تنشأ صورة كلية حركية تصدّر نقاء العابدة المتعلقة بحب الخالق.

كما نلمس الطبيعة الحية في قصيدة "ذكريات":

وأهديتَني مرةً (ظبيةً)

إلى اليوم ترقدُ في أذرعي

وأنتَ كما كنتَ مبتسما

وبعض ابتسامكَ بالأدمعِ[1]

يجمع الشاعربين القصيدة والظبية التي أهديت إلى من يقدّر قيمتها ويدرك جمالها وجمال قائلها، فكانت هدية لمن استحقها، وكانت القصيدة الكائن الحي الجميل الذي ليس من السهل الظفر به.

ومن الريم إلى الظبية ثم المهرة والخيل، يقول الشاعر في قصيدة "آخر":

إن كنتَ تعرفهُ كنفسكَ قل لهُ

يا ويلهُ مِن حُبّها يا ويلهُ

لو جاء يسألني لكنتُ نصحتهُ

فأنا فُتنتُ بمقلتيها قبلهُ

سيقول لي: (هي مهرةٌ مغرورةٌ

ستلينُ بالترويضِ).. أعذر جهلهُ

لا تشبه الخيلُ النساءَ.. فما الذي

[1]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 24.

أدرى بذاك الفرقِ شخصا مثلهُ[1]

رسم الشاعر مظهر الغرور وصعوبة المراس في هيئة مهرة فاتنة وخيل جميلة تنتظر الترويض،فهي المرأة المراوغة المغرورة المفتتنة بنفسها التي يصعب وصلها.

2.2. الطبيعة الصامتة:

أخذت الطبيعة الصامتة حيزًا من دواوين الشاعر، فنراه يندمج مع كل مكوناتها من تضاريس وجبال وسهول ورمال صحراوية، بل حتى الفضاء وما يحتوي من شمس ونجوم وقمر، قد ورد ذكرها في نص الشاعر، ومثال ذلك قوله من قصيدة "خماسيات الزنبق":

وإن ضاع وجهي سأختار نهرًا

يمرّ ليسقيَ في البُعدِ عشبكْ[2]

لقد منح الشاعر للذكرى والحنين صورة النهر الذي يحمل معه كل الخيرات من تغذية للتربة بالمياه العذبة والرواسب الخصبة والأسماك، وهو ما تماثله تغذية العاطفة والحنين إلى الوطن الحبيب.

ويستعين مرة أخرى بالطبيعة الصامتة، فيقول:

وتمنّتْ..

ثم دسّت في جيوب الرملِ في شبه ارتباكٍ

بعض تلك الأمنياتْ

أورقَ الرملُ..

فألغت باكتمال الصيف تاريخ السفرْ

ما من الصحراء للغيد مفرْ

بعد شهر يا بناتِ

صارت النخلات في الرمل وإيفا

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 5.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 21.

-بعد شهرٍ..-

أخواتْ[1]

يستقي الشاعر صورًا من الطبيعة الصامتة، متفاعلا معها باعثا فيها الحياة (دست في جيوب الرمل بعض الأمنيات)، (أورق الرمل ببذور الأمنيات)، (وصارت النخلات في الرمل لإيفا أخوات)، ومن هنا يشكل الشاعر تناغما فريدا بين الذات والطبيعة، تفصح عن مدى ألفة الذات لعناصر الفطرة والبساطة والنقاء والطمأنينة، وتلك عناصر قد باتت مفقودة في زمن صاخب مأساوي.

كما نجد صورة أخرى للطبيعة الصامتة في قصيدة "تخيلات":

وأعرفُ كيف يعصرها غيابي

وأدركُ كيف توقعها الطلولُ

وأفهم كيف تحرجها الصبايا

كسنبلةٍ تحاصرها الحقولُ[2]

يمنح الشاعر محبوبته صورة السنبلةوسطمجموعة من الحقول، تحاصرهاوتخفيها عن الأنظار،بينما تتمسكهي بحبها وفاء لذكراه، فتهددها الصبايا (الحقول)فتعتقلن شعورها النبيل.

وبين السماء والأرض يسبح الشاعر بفكره، فيقول في قصيدة "الحكيمة":

لكنّ دكتورةٌ حوراءَ فاتنةً

أنيقة الشكلِ.. في الخمسينَ.. كالقمرِ

تنهّدتِ وهي تلقي إلى بنظرتها

على حياءٍ.. وتمريني على حذرِ

مشيُت أحسستُ أنّ الحسنَ يلحقُ بي

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص،ص 151، 152.

[2] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 7.

ويزرعُ الأرضَ بالنسرين في أثري

.....

رأيتُ ما يُفسدُ العُبّادَ، واقتربتْ

كغيمةِ الصيف بين الصحو والمطرِ[1]

في صورة تشبيهية يجمع الشاعر بين القمر والدكتورة ، ليصف جمالها وعلو شأنها وكمال أوصافها وجاذبيتها المبهرة.

ويشكّل بإبداع في البيت الثالث صورة حركية تشخيصية للحسن والجمال الذي يرد في ثوب فلاح يزرع الأرض بالورود، وهذا الانبهار يترجم شدة تأثير المرأة على عواطف وخياله.

3. التراث والتاريخ

التاريخ هو اللبنة الأولى التي يبنى عليها مجدنا وحاضرنا ومستقبلنا، لذا يشكل الاعتزاز به عنصرا هاما يجعلنا نستلهم منه إعادة البناء وفق متطلبات الراهن.فهو "**ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها، بل إنه إدراك إنساني معاصر أو حديث له، فليس هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأي فترة من هذا الماضي**".[2]

ولهذا يجتهد الشاعر المعاصر في تتبع الماضي بكل أحداثه وظروفه ليكيفها وفق مستجدات ورهانات عصره، محركا عواطف المتلقي.

وكثيرا ما كانت المعارك والفتوحات الإسلامية ومضات مضيئة في التاريخ العربي الإسلامي، يستحضر الشاعر عينات منها ليلقي بها بعض العزة والكرامة في نفوسنا،ويعيد النظر في وضعنا الآني، فتهتز شخصياتنا لتنفض عنها غبار الإنبطاحية والخنوع، وهنا يأتي حضور التاريخ في النص الجمالي ليغوص في الوظيفي.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص-ص 61-62.

[2] مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص-ص 205-206.

إنه لغة تحريض وترويض وتحريك للهمم تسعى الذات عبرها نحو واقع أفضل باحثة عن تحقيق وجودها حضاريا ومعرفيا:

يهديها نجّارٌ يصنعُ

كرسيّا لقراءة ورشٍ

في غرناطة

كي يرضي جدا أمويا

أخرجه ملكُ الإسبانْ[1]

سافر بنا الشاعر في هذه الأسطر إلى أشهر مدن الأندلس، 'غرناطة'، ليذكرنا بامتداد جذورنا في آخر الدول الإسلامية وأطولها عمرا، وينبه المتلقي إلى وضع مقابلة بين الحالين، حالة هزيمة اليوم، وحالة انتصارات الأمس، فتهتز مشاعره نحو التغيير.

وليس بعيدًا عن الأحداث الدينية يستعين الشاعر بمصدر تاريخي أثري حين يقول في قصيدة "قنديل بني هاشم":

لعابدٍ فتنة الأحجار ينقشها

على جلود عبيد اللات إن وشموا

لباسط الكف للفرعون يطلبهُ

ذي المومياءُ.. وهذا عندك الهرمُ[2]

استحضر الشاعر شخصية تاريخية تشكل رمزا للطغيان والتجبر، إذ ادّعى فرعون الألوهية، فنُسجت صورة افتتان كثير من الخلق بهذا المخلوق ومدت إليه الأيادي طالبة الرزق والرحمة، لكن الله سبحانه وتعالى تركه عبرة للعالمين، فحفظ جسده وترك آثاره وصروحه كالأهرام لتذكرنا بحكمة الله تعالى فلا قوة أعظم من الخالق، وكل حضارة آفلة وكل متجبر سيخلد في العذاب المهين.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 85.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 128-129.

وينتقل الشاعر إلى حدث تاريخي آخر، ليقول في قصيدة "إشاعات":

يقولون إنَّ (زنوبيا)

رمت تاجها واستقالتْ

وجاءت تجرّ الإزار إلى عرش شعري

يرافقها للقصيدة نهر (الفراتْ)[1]

يغادر الشاعر إلى بلاد الشام دمشق، وإلى مدينة 'تدمر'القديمة التي مرت عليها الحضارات ليقدم ملكتهازنوبيا،التي تأتي شاهدة على عظمة شعره،تاركة ملكها العظيم متخلية عن تاجها ومنزلتها مقبلة مع نهر الفرات على شعره.

وقدأبدعالشاعر في تصوير جمال قصائده، وليس ذلك أمرا غريبا، إنما هي هجرة للجمال إلى موطنه الذي يستطيع التكيف فيه.

4. المصدر الأدبي

تعد ضخامة التراث الأدبي تربة خصبة لنمو واخضرار التجارب والرؤى الفكرية للشاعر العربي المعاصر، فهو يأخذ ويستلهم منها صورا ظلت راسخة في تجاربه الشعرية. ولقد سار شاعرنا على هذا المنوال، لينهل من الينبوع الأدبي في قصائد عدة، نسوق مثلا عنهامن قصيدة "لحظات من صباحها الخريفي":

كانت ترشُّ العطرَ في الأثوابِ

وتضيف لمساتٍ إلى الدولابِ

وتخلّصُ الأشياءَ مِن (روتينها)

في الأرض، في الديكور، في الأبوابِ

كانت تغنّي وهي تنفضُ تختها

أبياتَ شعرٍ لي، ولسيّابِ[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 159.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 75.

استدعى الشاعر شخصية 'السيّاب' لتشكيل صورته الشعرية، فالسيّاب رائد الشعر الحر العربي، الذي نهض على أعقاب القصيدة العربية القديمة فكسر روتينها من التزام بنمطها العمودي وببحورها السائدة. وهو وصف يناسب سياق التجديد فنفض الغبار والتجمل سمة من سمات القصيدة الحديثة. إذ تتطور وتتجدد طرق وأدوات تجميلها لتكون في أبهى منظر، تماما كتطورطرق وأدوات تجميل المرأة.

كما يستدعي الشاعر شخصيات أدبية رائدة في قصيدة "حسان بغداد وفتوى الحسن البصري"، حينما قال:

وليس في البصرةِ (البصريُّ) يحسمها

أو امرؤ القيس يدعو المفتيِيْن: ((قفا

نبكِ التبسّم حول الجرح إذ نزفا))

.....

كل الرعاة رأوا قرميد مسجدها

والموت يولد لا أمٌّ توسّدهُ

والبدرُ "عَسعس" فوق النخلِ منكسفا

بين امرئُ القيس والخنساء مشكلةٌ

هذا يجرجمُ كأس الخمرِ مترعةً

وتلك تشرب كأس الدمع منتصِفا[1]

يستعين الشاعر بحضور شخصيتي امرئ القيس والخنساء وهما شاعران مختلفان، فبينما اشتهر شعر الأول بالإباحية وشرب الخمر ووصفه، شربت الثانية من كأسها دموع الحزن والبكاء على فراق أخويها صخر ومعاوية.

وهاتان الصورتان استدعتا شاهدا على العراق الجديد الذي انتشرت فيه الفتن والطائفية وغابت فيه الحقيقة وهو ما يمثل صورة الخمر في شعر امرئ القيس،كما

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص،ص 58، 65.

استدعى الشاعر بيتا من معلقة امرئ القيس "قفا نبك": "**قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ**"[1]، فاختزل في هذا الاستدعاء صورا شعرية في المعلقة من حزن وفاجعة، هروب من الواقع المؤلم، ومحاولة الصبر، والشجاعة، والصعلكة والفروسية ...الخ. ثم ركز على صورة الحزن والألم والشجاعة، وهو ما يصفه شعر الخنساء ورثاؤُها.

[1] عبد الكريم سليمان الخصيرات، معلقة امرئ القيس، رؤية جديدة، المجلة العربية للنشر العلمي، العدد 47، 2022، ص 469.

هكذا تأثث شعر 'محمد جربوعة' بمجموعة من الصور الفنية، التي أبانت بعدا جماليا عميق الدلالات. وقد حشدنا في هذا الفصل الصورالجزئية المتنوعة بين التشبيه والصور التشخيصية والتجسدية والتجسيمية، وكذا التراسل الحسي، إذ قدمت كلٌ منها إثراء للمعنى ورونقا للكلام.

وكان للمفارقة ومزج المتناقضات حضورا بارزا في أعمال الشاعر، حيث مارست هذه الصور سلطتها في تنبيه المتلقي بما يحيط بالظاهرة الجمالية من أبعاد.

ولم يكتف إشباعنا الفني بالوقوف على الصور الجزئية، بل نما وتطور عند استكشاف ذلك التكامل بينها مكونًا صور كلية جمعت بين الموضوع والعاطفة.

كما تم البحث في مصادر الصورة التي استدعاها الشاعر، فاستلهم من الطبيعة ومن التراث الأدبي ملحا على هيمنة المصدر الديني بشكل واضح، فكان لثقافته وانتمائه الإسلامي حيزابارزا في بناء صوره الشعرية.

الفصل الثالث: البناء المعماري والإيقاعي في شعر "الحاجري"

أولا. البناء المعماري

1. البناء الدرامي

1.1. الحوار الداخلي والحوار الخارجي

1.2. السرد القصصي

2. بناء الفضاء البصري

2.1. علامات الترقيم

2.2. الأشكال الهندسية

2.3. الأطوالالسطرية المتفاوتة

2.4. البياض

ثانيا. البناء الإيقاعي

1. الإيقاع بناء عروضي

1.1. الوزن والأنساق المهيمنة

1.2. القافية

1.3. التدوير

2. الإيقاع بناء سمعي

2.1. تواتر الأصوات

2.2. تواتر الصوامت

تمهيد:

لا يكتمل بناء القصيدة دون تناول المستوى الإيقاعي السمعي والبصري، ولأن جمال الصورة وقوتها البلاغية مرهونة بتكامل كل جوانبها، فإن معمار القصيدة هو المستوى الثاني الذي يلفت انتباه المتلقي بعد عنوانها، لذلك تم تخصيص هذا الفصل بدراسة البناء الإيقاعي والمعماري لأعمال الشاعر.

وما لا يمكن تجاهله في دراسة البناء المعماري للقصيدة هو التحليل الدرامي لتلك القصائد التي فتحت معبرا ألغى الحدود بين الأجناس الأدبية.

وبناء على ذلك تم تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مستويات بدءا بالبناء الدرامي، ثم بناء الفضاء البصري، وانتهاء عند بناء الفضاء الإيقاعي.

أولا. البناء المعماري

"**إن معمارية القصيدة الجديدة قد تطورت على أيدي الشعراء أنفسهم في الاتجاه الدرامي... واستمر هذا التطور حتى ظهرت القصيدة الدرامية... فالشعر العربي لم يتطور من داخله تطورا حقيقيا إلا في التجارب الجديدة الأخيرة..**".[1]ورغم أن النزعة الدرامية تتجلى أكثر في القصيدة الطويلة، إلا أنها لا تخلو من القصيدة الغنائية القصيرة، رغم أنها تكون في اتجاه عاطفي موحد.

1. البناء الدرامي

عُرِّفَتْ الدراما من المنظور الإبستمولوجي، بأنها"**نشاط معرفي واع، حركي، جماعي، تمثيلي – بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع**".[2] فالنظرة الابستمولوجية للدراما تجعل

[1]عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، مرجع سابق، ص 240.

[2]نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1986، ص 19.

منها ممارسة معرفية بين الواقع والافتراض، تنطلق من تكوينها للفكرة الدرامية وتستمر حتى انتهاء الخط الدرامي.

من هنا لم تبقَ الدراما في جنس أدبي واحد، بل تعدت إلى أجناس أخرى ودخلت الشعر منذ مئات السنين، وأحتل الشعر الدرامي "**مكانة متميزة بين الأجناس الشعرية الأخرى. إنه أكمل أنواع الشعر أو أنه شعر الشعر، يجمع بين العالمين الظاهري والباطني، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس، ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة**".[1] إذ اتجهت القصيدة الحديثة "**اتجاها واضحا نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بناءها الفني**".[2]

ويعتمد البناء الدرامي على التفاعل المزدوج بين ذات الشاعر ومحيطه الخارجي، إذ ينتقل في إبداعه الشعري من التجربة الذاتية إلى الإلهام الواقعي المستنبط من الأحداث بما تحويه من تصادمات وتناقضات تعزز تجربته الشعرية.

وقد تمثلت التقنيات الدرامية التي وظّفها الشاعر في بناء قصيدته في كل من الحوار الداخلي والخارجي والسرد القصصي.

1.1. الحوار الداخلي والحوار الخارجي

يمثل الحوار قيمة ثابتة في النص الشعري لأنه ينتقل به من الغنائية إلى الدرامية مجنبا الشاعر تلك المواجهة المكشوفة مع المتلقي.

1.1.1. الحوار الداخلي:

يكشف الحوار الداخلي عن الصراع الباطني الموجود لدى الشاعر، فيتجلى التناقض المضمر بين الضمير والوجدان أو بين الشعور واللاشعور، لذلك "**يلعب المونولوج دورا مهما في الدراما الشعرية، نتعرف من خلاله ملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها**

[1] جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص 13.

[2] علي عشيري زايد، مرجع سابق، ص 189.

الداخلية".[1]وهذا يعني أن الحوار الداخلي بيان قارئ لضمير الشخصيات ودليل للتعرف عليها.

وفي الحوار الداخلي "**يستخدم الشاعر صوتا خارجيا يخاطب به الآخرين، وصوته الداخلي الذي يبرز الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور والتفكير لإغرائنا بما يقول وتعميق الفكرة في نفوسنا**"،[2]وبالتالي يمارس المونولوج وظيفة إغرائية افهامية.

وفيما يأتي حوار داخلي تخللقصيدة "الرسالة البيضاء"، إذ يقول الشاعر:

يزدادُ خوفي حين: أسألُ: ((نفترضْ

ما عاد.. كيفَ أقول أو أتصّرفُ؟))

لله أشكو نصفَ ضرّ غير موجعٍ

خَجلا من الباقي، وربك يُنصفُ

أبكي كما تبكي النساءُ بحرقةٍ

ظلمَ الرجال لهنّ، يا متعسّفُ

أبكي وتسألني الزهور حزينةً:

ماذا جرى؟ فأجيبها: ((لا يرأفُ))[3]

تدفع مشاعر الخوف والارتباك الشاعر إلى الدخول في حوار ذاتي يرسم فيه خطط ردود الفعل أمام سيناريوهات الغياب الممكنة، لكنها خطط نسجت بخيوط الخوف، فكان الخجل مداها الزمني والحزن أكثر الاحتمالات فيها تحققا، وجاء القرار النهائيبإلغائها وطرح القضية إلى القاضي الأول الذي لا يظلم عنده أحد.

ويظهر الصوت الثاني في سؤال باطني للضوء في كل ظلمة وللأمل في كل يأس وللجمال في كل فوضى، فخرج الصوت الظاهر إلى العلن ليفصح عن المضمر الصريح.

---

[1]أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 19.

[2]عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، مرجع سابق، ص 252.

[3]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 48-49

وفي نموذج آخر عن الحوار الداخلي، يقول الشاعر في قصيدة "تغيير جذري غير سياسي":

سئمتُ احتجاجَ القصيدةِ فيَّ

تقولُ بصوتٍ خفيفٍ

لئلا هنا تسمعيها:

((إلى الآن لا زلتَ تكتب فيها؟

ولا زال ينبض ما في اليسارِ؟))

ويعرف قلبُ القصيدةِ

يشعرُ

أفضل من شاعرٍ (ليس يدري)

بما في بآبئ أنثى

من المكر والغدرِ والانشطارِ

أقول لنفسي:

((أهذي التي كنتُ يوما

أدللها كدلال الصغارِ؟

أهذي التي كنتُ يوما

أزخرفها في القصيدةِ

أحلى الصبايا

وأبدي بها في الجميع افتخاري؟

أهذي التي

أرهقتني كثيرًا

بذاك الصداع الجميلِ

الذي يبتدي بانتهاء الشجارِ؟[1]

ثمة صراع داخلي تؤججه أبجديات العزلة والوحدة، بما أن الذاتتسترجعذكريات الحبوالوفاق الجميل ممزوجة بصوت الإحباط والندم على تضييع البوصلة وسفر التيه اللامتناهي.

حين ذاك تصرح القصيدة معلنة رفضها للعنة الشجون العاطفي، وهي التي تكتب نفسها لتلقن شاعرها لغة الرفض والتخطي في بنية استفهامية تعزف على وتر الحيرة والقلق.

لذلك يطفو صوت الشاعر الداخلي على سطح القصيدة عبر هذاالسؤال:

تقولُ بصوتٍ خفيفٍ

لئلا هنا تسمعيها:

((إلى الآن لا زلتَ تكتب فيها؟

ولا زال ينبض ما في اليسارِ؟))[2]

وبالتالي يلوم الشاعر ذاته على بقائه وفيا للكلمة والوزن، فينشأ حوار بينه وبين نصه ليجيب قائلا:

ويعرف قلبُ القصيدةِ

يشعرُ

أفضل من شاعرٍ (ليس يدري)

بما في بآبئ أنثى

من المكر والغدرِ والانشطارِ[3]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 68-70.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 68-69.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

وهذا دليل على أن الشاعر مدرك لمصداقية القصيدة، مؤمن بقدرتها على الوصول إلى الحقيقة، بل إنها تفوقهفطنة ويقظة، فهي لا تنخدع مثله بالعيون الفاتنة ولا تغرف من العسل المسموم.

حينها يتوجه الشاعر بالخطاب إلى بواطنه قائلا:

أقول لنفسي:

((أهذي التي كنتُ يوما

أدللها كدلال الصغارِ؟

أهذي التي كنتُ يوما

أزخرفها في القصيدةِ

أحلى الصبايا

وأبدي بها في الجميع افتخاري؟

أهذي التي

أرهقتني كثيرًا

بذاك الصداع الجميلِ

الذي يبتدي بانتهاء الشجارِ؟[1]

إن صحوة الشاعر جاءت بعد فترة من التخدير، حينما لمس الحقيقة المؤلمة بقلبه، فقدّم سلسلة من الأسئلة تظهر الندم على لحظات مضت من عمره وهو ينام تحت جسور الألم العاطفي.

ولعلك تجد من النخوة والمروءة عند أبسط الناس ما لا تجده عند غيرهم من النخب الذين يملؤون الدنيا بتدرج ألوان الخداع والغدر والجبن، فيكتب الشاعر عنهم ضاربا مثالا بالراعي الذي يحدّث نفسه في قصيدة "الدراويش العاشقون":

راعٍ يحدّث نفسه في سرهِ:

[1]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 69-70.

((أهْوى النبيَّ، ومثل كلّ فقيرِ

ما في يدي ما قد يليقُ بشأنهِ

مِن عاشقٍ متعفّفٍ مستورِ

ماذا سيحدثُ لو أتيتُ لبابهِ

وعرضتُ ما عندي بلا تقصير:

((ماذا سأفعلُ كي أردّ جميلكمْ؟

يا تاج رأسي، سيّدي، وبشيري[1]

الواضح أن هذا الحوار الداخلي هوتعظيم للرسول صلى الله عليه وسلم، إذ لا يجد كل مؤمن ما يقدمه لمقامه الرفيع ولا يمكن له رد فضله. فيأتي الجواب بصوت الراعي القائل:

((ماذا سأفعلُ كي أردّ جميلكمْ؟

يا تاج رأسي، سيّدي، وبشيري

لو كان عندكَ ناقةٌ لرعيتها

معْ ناقتي، وعلَفتها شعيري

وقضيتُ يومي في أمورِكَ ساعيا

وتركتُ كل مشاغلي وأموري))[2]

يحاول الجواب ترميم رضوض النفس بمواساتها عبر إيفاءالرسول صلى الله عليه وسلم واجبه برعاية شؤونه ليتفرغ لحمل الرسالة المنزلة من الخالق سبحانه وتعالى، وفي ذلك تجند واستعداد لتقديم كل ما تملكه الذات مساندةلأعظم الخلق.

ويحاور الشاعر قلبه معاتبا وناصحا، بعدما خبر الحياة وتقلباتها، فيقول في قصيدة "نصائح شاعر لقلبه المخضرم":

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 11-12.

إن كنتَ تَفهمُني، أو كنتَ بي تثقُ

فلا تُحِبَّ، ولو ضاقت بكَ الطرقُ

وإن رأيتَ رموشا جدَّ رائعةٍ

فمِلْ قليلا.. ولا تنظرُ.. ستحترقُ

لواحظُ الغيد كالبارود قاتلةٌ

منها جنونُ رصاصِ الكحل ينطلقُ

فتتقِ اللهَ يا قلبي.. وكُن حذِرا!

ماذا استفادَ-أجبني- كلُّ مَن عشقوا؟[1]

هي هبة حوارية خطابية تحاول عبرها الذات فهم بواطنها، أو على الأقل خلق سلام داخلي وطمأنينة نفسية.

ويتخذ الشاعر من الأسلوب الإنشائي مطلبه فيجمع بين الشرط والأمر والنداء والاستفهام.

وقد أتى الجواب لتوضيح عاقبة التفكير بالقلب وإتباع الهوى:

إني أراك غبيّا.. صرتَ تزعجني

كالطفل تدفعكَ الأوهامُ والنزقُ

سلْ مَن تفتّتَ في أقسى تجاربهِ

وذاب، ذوّبهُ الإرهاق والقلقُ

تَراهُ يلثِمُ في الجدران مَن هجرتْ

ويُبردَ القلبَ في بابٍ، ويلتصِقُ

قد عشتَ في زمني عشرينَ تجربةً

ما عاد فيكَ لحِبّ آخرٍ رمقُ

لهنّ فيك وإن أنكرتَ وشمُ هوى

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!! ، مصدر سابق، ص 51.

تغدو النساء ويبقى الصوت والعبقُ

للآنَ تذكرُ.. لا تنسى.. كفى كذبا

عليَّ، إنّكَ في ذكراك تختنقُ[1]

يحمل الجواب حجما لاقتناع القلب بترك الميول وتحكيم العقل، وضرورة الاستفادة من الخطاء؛ ففي كل تجربة منحنى نمو تراكمي مزدوج يجمع بين التعلم وتكرار السلوك. وتحتاج كل عملية تعلم إلى ذاكرة نشطة، يتكلم عنها الشاعر في صراعهالداخلي، فيقول:

ذكرى الجميلات قيدٌ أنت تعرفهُ

فكيفَ قل لي إلى أخرى ستنطلقُ؟

ما ربع قرنٍ بآرائي تخالفني

متى برأيك يا مجنون نتفقُ؟[2]

والواضح أن صوت الوعي لا يسمع عندما يسترجع المرء ما علق في ذاكرته من مواقف؛ ولأن الزمن محور أساس في منحنى التعلم، يجعله الشاعر سلاحا يتغلب به العقل على القلب، وهو لا يدري كم يحتاج من ذخيرة للفوز بالمعركة، فتجيبه الأبيات اللاحقة:

كم قد قددتَ قميصا في مطاردتي

كم قد جرينا إلى الأبواب نستبقُ

كم قد تساقط من أزراره غضبا

كنّا نحاول أن نبقى.. ونفترقُ

مشيتُ خلفكَ عمرا غيرَ مقتنعٍ

وطال خلفكَ هذا الدري والنفقُ

ما لي بمَيلكَ للأرآمِ من ثقةٍ

جربتُ ميلكَ –عفوا– فيك لا أثق

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 53.

فأنتَ لحمٌ رقيق الحسّ، تخذلني

يهزّكَ العطرُ، والخلخالُ، والحَبقُ

(في كل واد نهيمُ)، الأمر يُتعبني

عليكَ ما ذكرَ القرآنُ ينطبقُ[1]

يعدد الشاعر المواقف التي عانى منها إثر طيشه بتفاصيلها،والتي تبرر كيف يمكن أن تحدث عملية التعلم، بعدماوزنها ووضعها بين كفتي القلب والعقل.

وهنا يمكننا القول إن الشاعر بنى حوارا داخليابكثير من الإبداع الفني والعلمي اعتمد فيه المنهج الكمي والكيفي في تبرير مواقفه ووصوله إلى المعرفة الصحيحة.

وتجلى الحوار الداخلي أيضا في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض"، على شكل تساؤلات متتالية يطرحها الشاعر حول أعظم كتاب نُزّل على سيد البشرية، فكان هذا السيل من الأسئلة دليل الإحساس بالمسؤولية وثقل الأمانة:

وماذا سيملكُ ضُعفُ القلوبِ

أمام كتابٍ

تسلسلَ نورا

مِن اللهِ سبحانهُ

في السماءْ؟

تسلسلَ من ربنا

نحو جبريلَ

ألقاه جبريلُ

في قلب هذا النبي الجميلِ

عليه السلامُ

فأُلحِقَ في خَزَرِ السّمْط بالأنبياءْ[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 53-54.

ضمّ الحوار وقفة إيمائية تأملية في معجزة القرآن الكريم المنزل على الرسول (صلى الله عليه وسلم)، إعجازًا في كل جوانبه، في تأثيره على القلوب المتعطشة إلى السكينة، فما المكتسبات التي يمكن أن يضنيها القرآن الكريم على الخلق والخليقة؟

يجيب الشاعر في قوله:

تربّى عليه الصحابةُ خُضرا

كطير الفراديسِ

تحت قباب الضياءْ

وسار كنهرٍ

يكحّلَ في أمّنا الأرضِ أشفارها

كي تحسَّ

كسيدة بعد حزن الطلاقِ

ببعض الغناءْ

وسارَ

على جانبيهِ

بما الرائعونَ

من النرجسِ المسجديِّ

المتوّجِ تحت الندى

في حياءْ[2]

جاء الجواب متسلسلا مثل السؤال، يظهر آثار القرآن الكريم اللامتناهية على الخليقة، فلقد أزهرفي قلوب الصحابة الذين زامنوا الرسالة، فغردوا به في المساجد،حيث شبههم الشاعر بطيور خضراء من الجنة لصفاء سريرتهم.

---

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح ، مصدر سابق، ص-ص 20-21.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 21-22.

وواصل القرآن الكريم مساره ليصل إلى القلوب الصافية، زارعا في الحياة الجمال.

وقد شبه الشاعر عودة الروح والألفة في القلوب التي عرفت القرآن الكريم براحة وسعادة مطلّقة ودّعت حزن الفراق، معطيا بذلك وصفا لحالة الود والانسجام بين المؤمن وكتاب الله،الذي نشأ عليه الأجيال فكان أعز ما يملكون وأقوى منهاج يتبعون.

في قصيدة "كلمات لعاشقة إنجيلية" يخلو الشاعر مع نفسه مخاطبا إياها:

أنتِ عينُك فوق وجه متوحّدٍ

وأنا عيوني..

فوق وردة ملحدِ

ماذا أحبُّ..؟[1]

نشأ هذا الحوار نتيجة التناقض الموجود في دواخلنا حينما نعجب بما حققه الآخر من تطور ونمو من جهة، ونمقت الحياة التي لا تعرف مذهبا ولا شريعة من جهة أخرى. وهو تناقض ليس فيه حدا فاصلا بين ذلك الإعجاب والمقت، ولا بين الانبهار والسخرية، وينم عدم التجانس هذاعن التقاء المشاعر المتضادة في آن واحد.

ويكشف الشاعر فحوى هذا الصراع، فيقول:

وأنتِ أمركِ ممكنٌ

إنْ تعشقيني هكذا

لكنّ أمري كالمحال تأكّدي

ولأنتِ أدرى..

بالقتيلِ

إذا هوَتْ بُقعُ الدماءِ

على قميص المعتدي[2]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح ، مصدر سابق، ص 134.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 134-135.

ولأن سبيل المسلمين صحيح بالفطرة، ويدرك ذلك كل عقلاء الأرض، ويسهل على من عرف شريعته أن يتبناه، لكن ذلك لا يمكن أن يحدث لمن عاش الحقيقة وتعايش مع الزيف.

ويستمر الشاعر في تبرير جملة الانحرافات والفواصل بين الطريقين، فيقول:

لكنّ رأيي

أنّ مفعولا به في جملةٍ

لا بدّ أن يختار (واو الجمعِ)

قبل المفردِ

أنا لا أراكِ

سوى ذؤابة خنجرٍ

وأنا جراحُ منارةٍ من مسجدِ[1]

يثبت الشاعر أن خياره سيكون واو الجمع قبل المفرد، لأنه فرد في المجتمع الإسلامي، وعضوا صالحا في أمته، متشبث بدينه لا يحيد عنه، فلمعان الحضارة الغربية وتبعية العربي لا تلغي الوجود الذاتي ولا تعني انقياد المسلم، إنه الذات التي تدرك منهجها جيدا ولا يمكنها إتباع غير الإسلام دينا.

ويستمر الحوار الباطني عند الشاعر، فيقول:

هل نستوي؟!

أم كيف يجمعنا الهوى

جمْعَ النواقضِ حولَ ماء المورِدِ؟!

ماذا نسمّى

-لو كسرنا حاجز الممنوع فيما بيننا-

ولَدًا سيُقصفُ

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح ، مصدر سابق، ص 136.

أنتِ طبعا أمُّهُ

وأنا أبوهُ

-على افتراضِ-

في الغدِ؟!

طفلا شهيدا؟

أمْ (عليه اللعنُ) مِن متمرّدِ؟![1]

يرتقي الحوار الداخلي في هذه المرحلة إلى تعداد القضايا التي تفصل بين الذات والآخر، بل تبني سورا متينا بين الغرب والمسلمين، سور بُنيَ بحجارة المواقف المتناقضة ورُصَّ بقضايا الظلم المنتشرة، بحيث لا يمكن هدمه أو تخطيه.

لذا فالاستفهام الاستنكاري في قول الشاعر لا ينتظر ردا وإنما يؤكد حجم التباين بين الأنا والآخر.

ويجيب الشاعر في قوله:

خالُ الصبيِّ أخوكِ

يسحقُ طفلَنا..

ويروح يوم السبتِ

يحمدُ ربَّه في المعبدِ

أنا يا جميلةُ

مُتعَبٌ..

إذ موقعي جغرافيًّا..

في الكونِ ليس بجيّدِ

وبصفحة التاريخِ حظّي عاثرٌ

من (أمّة الإرهابِ)..

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 136-137.

متهَمٌ على كل المحاورِ

قاتلٌ..

ومعقّدٌ..

مِن نسلِ كلّ معقَّدِ[1]

ينتهي الحوار الذاتي بنتيجة مسلم بها، إذ لا أمل في بناء مستقبل مصيره الهدم المحتم، بل ليس هناك استعدادٌ لمن وُصف بالإرهابي أن ينسى كل الظلم ويدخل في تزاوج قطبين متماثلين، فلا يمكن للخطوط المتوازية الالتقاء في منطق الرياضيات.

2.1.1.الحوار الخارجي:

يعد الحوار أحد أشكال البناء الفني للقصيدة، يرقى بها من خيال اللّحن الذاتي إلى واقع التجربة في شتى ميادين الحياة، فيجسد "**الحوار الخارجي حركة الواقع الإنساني، المادي والذهني تجسيدا حيا**".[2]

ومن نماذج الحوار الخارجي قصيدة "سؤالها الكبير"، حيثمثّل الشاعر أحد أطراف الحوار وكانالمتلقي الطرف الثاني فيه،ورمز إليهبالمرأة التي تستفتي حول الحب وتستغرب تعلق الشاعر به:

قالت لديّ إذا سمحتَ سؤالُ:

ما الحب؟ قل لي أيها القتّالُ

فأنا اطّلعتُ على كتاب كاملٍ

لم أقتنعْ ظُفُرا بما قد قالوا

وأريد منكَ إجابةً مجنونةً

وبمثلها لا ينطق العُقّالُ

فيها أردُّ على النساء بحيّنا

---

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 137-138.

[2]صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة الونشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 122.

وأجيب مَن يسألن: (كيف الحالُ؟)[1]

يبدو أن المتلقي قد وضع ثقته في شاعر مرهف الإحساس واسع الاطلاع بارع في قراءة ما بين السطور؛ إذ إن معرفة الخبير تفوق معرفة المتعلم. والبنية الاستفهامية دالة على حيرة الذات وقلقها ورغبتها في البحث عن مخرج.

ومن ثمة يصف الشاعر حاله بعد تجربة الحب، فيقول:

إني أموتُ بما تقولُ حقيقةٌ

وتذوب من كلماتكَ الأوصالُ

أحلى كلامكَ ما يُزَوبع دهشتي

وكذاك تفعل داخلي الأقوالُ

وأُحبّ جهلي حين تربكُ فكرتي

وتصيرُ عُرضا عندكَ الأطوالُ

في نصف بيتٍ تستثيرُ تمرّدي

ويضجّ حول بآبئي الشلالُ

فأُجنّ منكَ.. أشقّ ثوبي ثورةً

والشَقّ في غير البكاء حلالُ[2]

تفعل الكلمات فعلها في قلوب المحبين، فإن أدركوا من يحسن صياغتها في أروع الصور كانتإدمانا لهم.

هكذا هو حال المتذوق المنجذب إلى رقيق الكلام، المندهش المستغرب الذي لا يملك إلا التسليم والانقياد.

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص 80.

والواضح أن الشاعر يبرر دور الكلمة وقيمة الشعر في زمن لم يدرك أثره. كما يثبت معرفة الشاعر وقدرته على الإثارة وإحداث الثورة، فهو يطوّع المعاني والمفاهيم بنصف بيت، ليصل متلقيه إلى أعلى مستويات النشوة:

وأقول في نفسي بكلّ ميوعةٍ:

يوما ستسقط أيها التمثالُ

عندي اندفاعٌ جارف لجريمةٍ

لو أنني قابلته... أغتالُ

فلتعتبريني طفلةً درويشةً

والأصلُ أن يتعلّمَ الأطفالُ

أو لستَ تفهم؟ مَن أكلّمُ؟ صخرةً؟

قلبي لقلبكَ يا أخي ميّالُ[1]

إن تلك اللغة الشعرية الراقية خلقت دافعا قويالدى المتلقي لتفكيك قيود القصيدة واغتيال روحها، لكنه الطفل العاجز أمام المخضرم الذي امتدت خيوط تجاربه لأزمنة عديدة.

ويستمر التوتر بين الشاعر والمتلقي الذي يعلن عجزه عن فك ألغاز القصيدة،فيستسلم لسحرها معترفا برضوخه لأسر اللغة الشاعرية وجذبها الإغرائي المستفز.

وينهي الشاعر خطابه بقوله:

فأجبتها وأنا أُدَلّكُ أضلُعي

لأشُدَّ ما قد يضربُ الزلزالُ:

حرّكتِ فينا كل جرحٍ نائمٍ

وتململتْ مِن أمسنا الأطلالُ

لي ألفُ ذكرى إن تحرّكَ جُرحها

[1]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 81.

تنهالُ مثل الملح إذ ينهالُ

والعاشقونَ إذا رياحٌ حرّكتْ

أغصانَهمْ كانت لهمِ أحوالُ

ليسَ الرجولةُ قوّةٌ في عَضْلةٍ

أو شاربٌ في الوجه أو سروالُ[1]

في جواب الشاعر الأخير اعتراف بآليات التحريض عن الكتابة، إنها إثارة الجراح ومخاطبة الذكريات وحديث الخوالي وثورة المشاعر والأحاسيس.

لذا يرى الشاعر أنه ليس كل ناظم شاعر، والمظاهر لا تمنح جوهر الحقيقة أبدا، وبالتالي يقول:

إن الرجولةَ موقفٌ وشهامةٌ

وأناقةٌ خُلقيةٌ وجمالُ

والحبّ ليس رسالةً ليليةً

يأتي بها في شاشة نقّالُ

الحب شيءٌ ماله في جيبيهِ

عنوان بيتٍ أوله جوّالُ

والحب ليس رسالةً في هاتفٍ

وكلامَ شِعر للحبيبِ يقالُ

في القلب يولد، لا قِماطَ يضمهُ

ما عنده عمٌّ ولا أخوالُ

الحبُّ حسب مشايخي عصفورةٌ

لا يشتريها الجاهُ والأموالُ

إن غادرتْ صدرا تطير حزينةٌ

[1]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 82.

فتدكُّهُ من بعدها الأهوالُ

لا تسكنُ الأقفاص رغم جمالها

إن كان في أبوابها أقفالُ

إن كان في الرحمن فهو كرامةٌ

أو كان في الشيطان فهو وبالُ[1]

منح الشاعر لذاته قيمة معنوية، من خلال وجوب التحلي بمكارم الأخلاق والتميز بالشهامة والمروءة واللين. كما رفع من منزلة الشعر، وبرّءه من مظاهر الحداثة الزائفة، فالكتابة عنده موهبةٌ فطرية متنامية، والقصيدة عنده إدمان جميل؛لأنها تحلق بصاحبها في عوالم التحرر، فيغدو قاهرا للحدود متجاوزًا للمألوف، لكنه في الآن ذاته حذر من الإنزياح نحو الجانب المظلم من تلك العوالم.

ففي هذه القصيدة صورة من التشبيه بين ثلاثة أطراف امرأة تتكلم على لسان المتلقي وشاعر وقصيدة ترمزللحب،وبينهما نشأ حوار خارجي مسترسل قدّم فيه الشاعر نظريته حول مفهوم الشعر والشعراء.

ويستخدم الشاعر الحوار بين الأب وابنته في قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض"، لندرك من خلاله التربية الصحيحة المستندة إلى القرآن الكريم:

تقول لهُ

وهي تلعب في حجرهِ:

((يا تُرى يا أبي

ثَوْفَ تثتاقُ لي دميتي

والحِثانُ الثغيرُ

ومُثحف (عمَّ)

وخُمُّ الطيورْ؟))[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 83-84.

إن هذا التساؤل دليل تعلق الفتاة الصغيرة بالقرآن الكريم؛ لأنها فطمت عليه ونشأت على تلاوته، إنه براءتها وأجمل ما تملك في عالمها الملون الصغير.

ويجيبها الوالد جوابا مختصرا لكنه شافٍ، فيقول:

يقول لها:

((سوف تشتاق جدا

لوجهكِ

هذا الجميلِ المنيرْ))[2]

من المسلمات جهلنا بما يوجد في حياة البرزخ، لكن من تشبث قلبه بنور الله سوف لن يجد غير ما يتمناه، فكيف إن كان القلب صافيا بريئا، وهذا ما كان مصدرا لمصداقية الجواب.

ويتعاقب السرد والحوار في صورة جمالية تجمع بين الهدوء والتوتر وتستنزف المصير:

((سوف أشتاق يا سيّدي))[3]

إذ تعلن الحكاية الليلية امتزاجا بين الشعر والحديث، لتمنح للحديث شرعية القبول عند المتلقي، فيدرك قيمة حب الرسول الكريم:

فيقول له:

((.. سوف يجمعنا الحبُّ

عند اللطيف الخبيرْ))[4]

إن إجابة الرسول لصحابيه تحمل راحة نفسية وشفاءً للسائل، فالمرء مع من يحب يوم القيامة، ومن كان محبا لسيد الخلق سيبعث معه.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 16-17.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

[4] المصدر نفسه، ص 18.

لقد كشف الحوار عن تلك العلاقة الجامعة بين المؤمنين في الحياتين وأظهر مصير من امتلأ قلبه بنور القرآن وحب النبي، فكان هذا الحوار تذكيرًا ووعظًا.

لا ينتهي المغزى من الحوار بين طرفين عند مرمى موضوع الجدل بينهما، بل يتقمص دورا يتعدى مغزاه إلى قضايا الواقع، **ويرتبط هذا الواقع بالأنظمة المعرفية للمتلقي، لكن عادة ما تتحد أنظمة المتلقي وكاتب الدور، فلا يكشف التأويل إلا حقيقة واحدة**[1]، وهذا ما نستشفه في الحوار الذي قدّمه الشاعر في قصيدة "إيفا" بين جدة الفلاح في إحدى بوادي الأرياف مع فتاة تدعى إيفا قادمة من بلاد الغرب (فرنسا).

وقبل الولوج إلى فحوى الحوار، نلمس من عنوان القصيدة بعدا دراميا فـ "إيفا" هي شخصية تاريخية كونت حياتها موضوع المسرحية الدرامية "إيفيتا"، التي "تعد أخطر وأهم حدث مسرحي عالمي في أواخر السبعينات، وهي دراما موسيقية تتخذ موضوعها من حياة إيفا بيرون الزوجة الأولى للدكتاتور الأرجنتيني السابق خوان بيرون وشريكته منذ توليه الحكم... فكانت المرأة خلف العديد من قراراته ومواقفه السياسية"[2]، فجعل منها "محمد جربوعة" عنوانا للقصيدة التي اتخذت منحًى دراميًا سياسيًا:

علّمتها جدّة الفلاح أسماء نباتات المراعي:

"زيّني كفّك بالحناء يا بنتي..

ورنّي بالخلاخلْ"..[3]

تجمع البنية النصية بين الوصف والحوار، لتظهر نقاء الجدة الفلاحة وعفويتها وهي تقدم النصيحة بكل أمانة، حرصًا على تلقين الفتاة إيفا معالم الطبيعة البسيطة.

ويبدو التآلف بين الطرفين في هذا الحوار (الشرق والغرب)، العجوز التي تمثل الفطرة والطبيعة العذراء، والفتاة التي تحمل مشاعر الضيق والكآبة وتبحث عن خلاص من ضياعها المستمر.

---

[1] نهاد صليحة، مرجع سابق، ص 23.

[2] سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، د ت، ص 159.

[3] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 154.

وتواصلالجدة نصحها، فتقول:

"وإذا حدثتِ يا إيفا

فقولي الصدقَ في كل الكلامْ

يغضب الله إذا نحن كذبنا

ويجافينا نبيّ اله في يوم الزحامْ

فلتقولي: فعليه الله صلى والسلام"..[1]

فتتكلم الفطرة السليمة على الصدق بوصفه أساس الطهر والبراءة، محذرة من قبح الزور والإفك، مرهبة من عذاب يوم الآخرة، مشيرة إلى وجوب الصلاة على النبي الصادق الشفيع الأمي.

ونتفاجئ بجواب الفتاة إيفاالمختصر الحامل لمعنى الاقتناع والتسليم:

قالت البنت: "أقول الصدقَ..

أهوى.. (...)

إنني أهواه..."[2]

يتجلى في الإجابة استعداد الفتاة لسماع ما قيل، وكأنها كانت تخفي شيئا في صدرها، وما قدومها من بعيد إلا تلبية لنداء قلبها. وتترك علامات الحذف فراغًا يجعلنا نرتاب في أمر الحبيب الذي تقصده الفتاة.

بينما تقاطعها الفلاحة فلا تترك لها مجالا لتخرج ضيق صدرها، لكنها تركتها تفكر في نصائحها، فتقول:

"يا إيفا تعالي نحلب الشاةَ

دعينا يا (فتاة الحب) من هذا

فنحن الآن في شهر الصيامْ"[1]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 155.

[2] المصدر نفسه، ص 155.

بصفاء النية تعتقد العجوز أن الفتاة ستسرد لها مغامراتها العاطفية وهذا لا يجوز في اعتقادها في شهر رمضان، وتكمل نصحها، فتقول:

"يغضب الله من الفلاحِ

يصطاد قُبيل الصيف يا بنتي الحمامْ

من لبيض العشّ؟

للأفراخ في العش يتامى..

وبلا أي طعامْ؟

من لقلب الفرخ حزن مساءٍ

دون أمٍّ؟!

من لمنقار صغيرٍ..

يشرح الجوعَ..

ويبقى ممسكا بالحبل إن حلَّ الظلامْ؟![2]

يقدم الحوار درسا آخر عن الإنسانية والرفق بالحيوان تلقيه العجوز المتشبعة بقيم دينها الإسلامي لتعلمه لفتاة الحضارة. وهي صورة يمكن امتدادها لتشمل زمننا الآني، إذ يمكن أن يأخذ الصياد دور القوى الغربية الاستعمارية المستبدة للشعوب المقهورة، السارقة لثرواتها، مخلفة اليتامى والمشردين وراءها دون أدنى اعتبار.

وتستمر منظومة الحكم التي تلقنها العجوز للفتاة، فتقول:

نحن يا إيفا هنا..

كالريحِ في كل اتجاهٍ

وبلا أي قيودٍ

وبلا أي إطار

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 155-156.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 157-158.

وبلا أي ظِلالٍ للعصا أو للحسامْ

نحن يا إيفا هنا دون ممرات عبورٍ

...مثل قطعان الغمامْ

نحن كالبدر إذا يسري

وكالنجمات إذا تجري..

بليل الشفع والوترِ

ومثل الخيل من دون لجامْ[1]

تحدّث الفلاحة الفتاة عن الحرية الحقيقية موجهة كلامها لكل من يدعي التحرر، مشيرةإلى دين قد حرّر البشرية من العبودية وحفظ للمرأة حقوقها، كما حرّر الأفكار قبل أن يحرّر الأجساد، ومنح للإنسان كرامته. وتلك حرية فعلية وليست زائفة في ثوب العلمانية، تدمر الشعوب وتمارس مختلف أشكال الاضطهاد والقمع.

انتقل الحوار بين نموذجين مختلفين (شرق/غرب)، إلى حوار آخربين طرفين من البلاد نفسها (غرب/غرب):

طلب الشرطي منها:

"أكشفي الوجه فهذا للبرقع الأسود الممنوع لدينا

نحن في أرض فرنسا

بلدِ الجنّ وأصناف عطور الأرضِ

والنورِ..

وقوس الانتصارْ"..[2]

يرتدي الشرطي لباس النظام والغطرسة الغربية في وجه العالم الإسلامي، بحيث يطلب من الفتاة نزع غطاء الحياء، وهو الذي ينتمي إلى بلاد الحرية والمساواة.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 158-159.

[2] المصدر نفسه، ص 162.

ونلمس سخرية درامية في كلام الشاعر على لسان الشرطي، حيث وصف فرنسا ببلد الجن والعطور والنور وقوس الانتصار. وهذا التهكم مفادهأن كل ما توصف به فرنسا سيظل شعارات بالنظر لتاريخها المستبد، وحاضرها القامع للحريات التي تتغنى بها. وهي سخرية درامية لأنها أنشأت "**موقفا دراميا**"[1] جذوره ذلك التناقض الموجود بين الفعل والقول في النظام الغربي.

وكان رد إيفا الجديدة غاضبا صارخًا في وجه الظلم والاستبداد:

صرختْ:

"إنّ فرنسا صادرتْ ريح رئاتي

حاصرت عشبة قلبي بفصول من جفافٍ

أيها الشرطيُّ

عذرا..

ففرنساك تسير الآن في درب الدمارْ

خانق هذا الحصارْ

وسواقي الشرقِ..

والطيبةَ

والبدر إذا يسري..

بليل الشفع والوترِ

وآفاق مراعي الخصب والجدبِ بهاتيك الديارْ

هي عمري وحياتي..

وشروحات انطلاقي

بعد كل الاختصارْ

[1] س. و داوسن، الدراما والدرامية، (ترجمة: جعفر صادق الخليلي)، (مراجعة: عناد غزوان اسماعيل)، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 1989، ص 58.

ليست الجنة يا هذا شعارْ..

ليست الجنة يا هذا شعارْ".[1]

ويكشف الحوار عن همجية المجتمع المتحضر وادعائه الكاذب، لأنه أكثر المجتمعات اعتداءً على حقوق الإنسان.

فقد تسلحت الفتاة إيفا بإيمانها فثارت بكلماتها على نظام مصادر للحرية والعقائد، وزارع لبذور الانهيار والفناء، معتبنيهلشعارات كاذبة يجعلها ذريعة وتبريرًا لممارساته الشنيعة.

إن إيفافتاة عرفتحريتها في العالم الإسلامي الذي كفل كرامتها، فوجدت ضالتها وراحة قلبها بين أهله، حتى أضحت مستعدة أن تحارب بما أتيت من قوة لتحافظ على ما آمنت به.

وقد استعان الشاعر بالحوار ليبرهن على لسان الفطرة السليمة براءة الإسلام من الاتهامات الموجهة له من قبل الغرب، الذي يدرك تماما صحة ديننا الحنيف،مما جعل بعض يعترف والآخر يمنعه الغرور.

وجسّد هذا الحوار قصة تائبة باحثة عن السكينة التي وجدتها في الدين الإسلامي، مما جعلها تقتنع به وتتبناه وتجعله قضيتها التي ستدافع عنها، كما أظهر قبح ما تضمره الحضارة الغربية من الزيف.

ويقدم الشاعر في قصيدة "امرأتان، زمنان، وقصيدة" حوارًا خارجيًّا بين امرأتينمن جيلين مختلفين لكل منهما ميوله وانجذابه إلى الشعر، فيقول عن المرأة الكبيرة:

((لم تخبريني عنه، أهوَ (عراقي)؟

أمْ مِن دمشقَ مدينةِ العشّاقِ؟

فالحب ينبت مشرقيا دائما

والشِّعرُ كالنعناع في الأسواقِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 163-164.

أحببتُ في زمني (نزارا).. ربما

لا زال بعضَ الشيء في أعماقِي))[1]

تسأل المرأة من الجيل الأول الصبية عن الشاعر الذي أحبته وعشقت قصائده، وحصرت لها الخيار في منطقة واحدة (المشرق العربي)، وفي ذلك إبراز للاعتقاد السائد بأن الشعر ولد مشرقيًّا وينتهي هنالك، وهو إلغاء لأي شاعر أو شعر خارج المنطقة، فأتاها الرد من الصبية، حين قالت:

قالتْ لها: ((يا جدتي وحبيبتي

يا ريحَ عصر الرائعين الباقي

لا تؤمن النبضات بالجغرافيا

واللونِ والبلدان والأعراقِ

والشمسُ مِن قبل القيامة، جدتي

ستعود نحو الغرب في الإشراقِ

وأنا مِزاجي مغربيّ في الهوى

والناسُ مختلفون في الأذواقِ

لو تقرأينَ لهُ.. يؤثَثُ دولةً

بالضوءِ والكلماتِ في الأذواقِ

أنا ما شعرتُ لدى قصيدةِ غيرِهِ

أني مدمّرةٌ، على الإطلاقِ

يدري بجدّ كيف يقتلُ، ساحرٌ

في الذبح والتخريبِ والإحراقِ

وأنا ضحيته.. أحب إبادتي

بجنونهِ الحلو الجميل الراقي

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص197-198.

أحلى عبودية النساءِ قصيدةٌ

يرفضن فيها فرصة الإعتاقِ))[1]

إن رد الشاعر يثبت احترام شعراء المشرق، لكنه في الآن ذاته يدافع بقوة عن شعراء المغرب العربي.

والحوار يحيل إلى تجدد الشعر وعدم ارتباطه بمكان أو زمان، فالقصيدة هي شمس حرة قد تشرق من جهة المغرب، والنفوس من شتى أنواع العسل تشتهي فتتذوق. لذلك لا يجب أن يؤمن المرء بالعصبية والقومية والنظرة المتطرفة.

والمتذوق يستسلم لبراعة الشعر المغربي، كأنه أفيون صار المنتشي لا يقدر مفارقته، بل هو جلاد أحبه الأسير وقبل بعذابه الجميل.

وتعترف المرأة من الجيل الأول بما قرأت من الشعر المغربي، فكان ردها على الصبية:

قالت لها: ((هذا رهيبٌ، رائعٌ

حلوٌ، يجنّنُ.. كالندى الرقراقِ

لو كان من جيلي، لكنت عشقتهُ

ونقشتُ أحرُفه على أطواقي

سأقول شيئا فأسمعيني جيّدا

إني أخاف عليكِ، لا تنساقي

من تعشق الشعراءَ ماتت حسرةً

ما في بلاء الشعر من ترياقِ))[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 198-200.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 200-201.

أعجبت المرأة من الجيل السابق بما وصلها من هذا الشعر، فأقرت بأنه يضاهي ما كانت مدمنة عليه في جيلها من الأشعار،وصِدق انبهارها جعلها تحذر الصبية من الانجراف في سيول الشعر والشعراء.

وفي هذه الإجابة يضع الشاعر قصائده في مقام عال، رافضا أي استهانة أو تقليل بمكانة الشعراء المغاربة، فالتلميذ يتغلب على معلمه أحيانا.

وهكذا فإن القصيدة المعاصرة لم تعد تكتفي بصوت الشاعر فقط، بل صارت تحمل أصوات عدة تنسج نظامًا قصصيًا يصدر دلالات متنوعة.

2.1. السرد القصصي

الشعر القصصي جنس أدبي يتداخل في تشكيله نوعين أدبيين، هما الشعر والقصة، ويرجع جذوره إلى الشعر الملحمي. ويعتمد الشعر القصصي في سبكه على السرد القصصي، وهو أسلوب تقرير الأحداث، وسوقها في سياق يوقعه الشاعر وفقا لطبيعة الانفعال.[1]

أصبحت التقنيات السردية واحدة من الجماليات الجديدة التي يتكئ عليها النص الشعري[2]، إذ تداخلت تقنيات الزمان والمكان والشخصيات والحدث والموضوع، لتقدم جملة من الانفعالات الوجدانية. وأصبح الأسلوب القصصي يستخدم لإبراز "**الصراع وتناقضات الحياة**"[3]، مما أسهم في صياغة التجربة الشعرية بلغة درامية تجسد واقع توتر الأحداث.

وقد أسهم السرد القصصي المستخدم في قصيدة "دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع"، فينقل حدث إسلامي سابق إلى زمن جديد تغيرت فيهالمعطيات، فكانالسرد

---

[1]طارق ثابت، الدلالة في تداخل السرد القصصي بالشعر –شعر إيليا أبو ماضي أنموذجا–، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 18، 2013، ص 15.

[2]عبد الناصر هلال، آليات السرد في النص الشعري العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، القاهرة، 2006، ص 10.

[3]عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، مرجع سابق، ص 243.

بصبغة درامية حزينةتنفض الغبار عما غفل عنه المسلمين عجزا وتهربا وخذلانا، إذ استعان الشاعر بتجربته الشعرية ليصف مرارة الواقع:

متعلّقا بالبيتِ في (أمّ القرى)

أبكي وأسأل ما به؟ ماذا جرى؟

قالوا: (سرى).. أمسكتُ رأسي حائرا:

أخشى عليه من اليهودِ إذا سرى

لا، كيف يسري؟ سوف يؤذى ما بالكمْ؟

وإذا تأذّى.. من سنعشق في الورى؟

أفما علمتمْ أنّ قلب نبيكمْ

مِثلَ الحريرِ إذا أحسَّ تأثّرا؟

والذنب في عنق الذي لم يعترفْ

لَزِمَ السكوت.. ولم يقلْ... وتستّرا[1]

ينقل الشاعر إلينا أولى المشاهد عبر بوابة البيت العتيق، حيث جسد لنا حالة التسليم لأمره سبحانه وتعالى، بقوله:**(متعلقا بالبيت)**،وثمة رسالة مباشرة إلى الأمة بضرورة الرجوع إلى الله والتمسك بحبله عز وجل. إذ لن يجني الإنسان من شتاته سوى الخراب والتداعي.

ثم ينتقل الشاعر إلى البوح بمشهد البكاء عبر الفعل **(أبكى)** الذي يوحي بالأسى والحسرة، نتيجة الخوف على نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد رأى وضع الأمة الإسلامية اليوم ولمس ما لحق بالقدس الشريف.

وقد جاءت الإجابة في شكل حوار خارجي مع جماعة من المسلمين**(يسرى)**حول حادثة الإسراء الثانية،وكان وقعُ هذا الحوار على الشاعر كبيرًا، فعايش ذكرى الإسراء والمعراج كأنها حدثت في حاضره،وسرد الأحداث مبادلا زمنها بين الماضي والحاضر،

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 32.

ونستشف ذلك من إمساكه لرأسه حائرا، وهو ما ينم على المعايشة ونقل الأحداث السابقة إلى الوقت الراهن أو العكس.

وقد كشف الشاعر عن سبب الاندهاش، وهو تسلطُ اليهود واستيلاؤهم على بيت المقدس، غير مراعين لا لحرمة الدين الإسلامي ولا لنبي المسلمين، وما ذلك غريبا عن قتلة الأنبياء والمرسلين.

إن تلك العودة إلى الحدث الماضي هي استعارة لأحد تقنيات الرواية وتتمثل في الارتداد الذي يعني"**قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي**"[1]، وهذا ما حصل في البنية النصية حين بادل الشاعر بين زمنين فنقل الماضي إلى الحاضر.

ويستمر الشاعر في نشر سلسلة من التساؤلات الدالة على رفضه لواقع الأمة الإسلامي، فهو ينقل مخاوفه عن تجربة ودراية بقبح أعمال اليهود،وعدم رأفتهم بالمجتمع الفلسطيني لكونهم لا يحترمون عهودًاأو قيودًامتجاوزين كل الحدود.

ويذكر الشاعر الأمة أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) غير راض عن الحال الذي آلت إليه أولى القبلتين وثانية الحرمين الشريفين عبر سؤاله، كما يلوم أمته على عدم اهتمامها وسكوتها وتغافلها على نصرة المسرى ولو إقرارًا بالذنب والتمسك بميثاق الله، وذلك لعله أولى جرعات الدواء نحو الشفاء.

وقد نقل إلينا الشاعر مشهد مزامنة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) لهذا الحاضر المزري بما يجري فيه من أحداث،إذ لم يسره الأمر فلزم السكوت تعبيرًا عن الغضب والسخط، لاسيما أنه أقام على أمته الحجة وبين لها مقدساتها وحرمات الله في أرضه، وهاهو يقيمها ثانية في نص الشاعر.

ويعود الشاعر مرة أخربلسرد الأحداث الماضية متأثرا بها، فيخاطب أمته بل يأمرها بإخبار النبي بما حلّ بمسراه، وبالوضع الذي لم يعد مثل ما تركه، فيقول:

[1]علي عشيري زايد، مرجع سابق، ص 210.

قولو له.. كي لا نبوء بحزنهِ

ويقال: (يُعذرُ في الورى من أنذرا)

قولوا له كلَّ الحقيقةِ، ربما

يبقى بمكةَ بعد ذلكَ لو درى

قولوا له: كل الدروب خطيرةٌ

قولوا له: في الليل تصبح أخطرا

وعواصم الأعراب تذبح نفسها

والدمّ يجري في الشوارع أنهرا

قد خَيّرتْ بين الثياب جميعها

فأختارتِ الثوبَ الأثيم الأحمرا[1]

عرض الشاعر الوضعية التي أضحت عليها الأمة الإسلامية، واستعان بفعل الأمر (قولوا) الذي يفيد الحاضر والمستقبل. مبينا أن البوح بالحقيقة وسيلة للتخلص من عقدة الذنب التي قد تلاحقمن استمر في التستر.

ثم اعتمد الشاعر الفعل المضارع (تصبح، تذبح، يجري) مشيرا إلى استمرارية التجدد الحيوي في المشهد السردي ليجذب الانتباه بهذا العرض الابتدائي.

ويتابع الشاعر فيقول:

قولوا له كي لا يدقّ بكفّه

في القدس بابا.. أو يحرّكَ منبرا

فالقدس صارتْ (...)، (كيف نشرحها له)؟

والمسجد الأقصى يباع ويشترى

وسلالم المعراجِ تغمض عينها

مِن هول ما ترى كي لا ترى

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 33.

قولوا له الأقصى المحاصَرُ مغلقٌ

والوصلُ يا حلو السجودِ تعذّرا

وكمن يزورُ مدينة مهجورةٌ

ويمرّ في أحيائها متحسّرا[1]

يستمر تكثيف حضور الفعل المضارع (يدق، يحرك، شرحها، يباع، يشتري، تغمض، ترى، يزور، يمر)، وفي هذا استفاضة لتعميق مشاهد الأسى والحسرة وعدم الرضا على الوضع الراهن.

فكان الكشف عن الجرح نوعًا من عدم الاستسلام والرفض لهذا الواقع المرير والبحث عن بلسم لتلك الجروح، لذا بدا الاستفهام أسلوب بحث عن مخرج (كيف نشرحها له؟) يقرع به الشاعر باب النجدة.

ويأتي المشهد الختامي ليجعل الشاعر منه بارقة أمل يتمسك بها وأمته ليداوي الجراح:

سيمرّ ياسينُ النبيُّ بكفّهِ

فوقَ القبابِ مواسيا ومصبّرا

سيمدّ يمنى في تشوّقِ غائبٍ

عادت به أيامه فتذكّرا

سيقوم في المحرابِ يذكرُ ليلةً

صلى بها بالأنبياء وكبّرا

ولسوف يسمعُ في النوافذِ آهها

ويقول: (قَفَلَ الباب كيف تغيّرا؟)[2]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

أراد الشاعر أن تكون نهاية الأحداث الحزينة سعيدة، فكان أمله في كف النبي الشافية، أن تنقذ القدس وتخلصه من براثن تغول الصهاينة، فبيده الشريفة تندمل كل الجراح.

وقَرَنَ الشاعر الفعل المضارعبحرف السين للتأكيد على قرب فجر الانعتاق بحرية الأقصى من جديد. والشاعر على يقين من رجوع الحق إلى أهله وعودة فلسطين المغتصبة إلى الحياة الحرة، ويقينه ذلك نابع من تشبع فكره بالثقافة الإسلامية، لكن ذلك الأمل ترافقه مرارة التقصير في الدفاع عن المقدسات، فيقول:

خَجَلي إدا مسحَ النبيّ دموعهُ

فبأيّ وجهٍ سوفَ أُقبِلُ يا ترى؟

خجلي إذا زفرَ النبيّ بحرقةٍ

متنهدا مسترجعا مستغفرا

خجلي أنا.. خجلُ الذي مِن حزنهِ

دخلَ المرايا، كانَها، وتكسّرا[1]

تكررت صفة الخجل لتعطي وزنا أثقل لحجم التقصير. ورغم أن أحداث السرد عند الشاعر تظهر كأنها انتهت، إلا أنه لم يريد نوم المسلمين وحلمهم بالنهاية السعيدة، إذ كان ختام السرد نصحًا ببث روح الغيرة على مقدساتنا، وعتابًاللأمة الإسلامية، ودعوة للخجل من الوضع.

اختزل الشاعر الزمن في القصيدة، فامتزج الماضي بالحاضر، ماضي حادثة إسراء محمد (صلى الله عليه وسلم) إلى بيت المقدس، وحاضر احتلال الصهاينة للقدس الشريف (الذي رسمه الشاعر بعدة مشاهد في قصيدته).

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 36.

وطالما كانت حادثة الإسراء كرمًا من الله سبحانه وتعالى على نبيه ومواساة له بعد عام الحزن الذي مر به، فقد استعان الشاعر بهاعبر رؤيا لإسراء ثانٍ، يكون مخرجا وخلاصا من بوتقة الألم السائد في جسد الأمة الإسلامية.

وامتزج المكانان بصورة المشاق والصعاب التي واجهت النبي في تبليغ الدعوة الإسلامية، وصوّر حال الأمة في حقبتها المعاصرة، ليكون الزمنان زمنا واحدا والمكانان كذلك،يتناغمان في دلالتهما لتجسد تجربة شعورية عميقة من خلال تطور الأحداث وفق آلية صراع حركي متتابع حتى بلوغمستقبل يوحي بسقوط قلاع الظلم والطغيان، وحلوللحظة التحرر، وهي الرؤية المتجسدة في القصيدة.

وقد اكتملت مكونات الخط الدرامي في قصيدة "على رصيف المدينة المنورة تأملات في بعير مالك بن أنس" فنجد الأحداث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع، كما نلمس حركة النمو أو التعقيد حيث يستمر الصراع، ثم تأتي نقطة التحول حين يحصل جانب من الجوانب المتعارضة على الفوز،وعند ضمان نصره تتم حركة تنازل الحدث أو الحل. وذلك يناسب ما تشمل عليه الدراما التي تتكون من مراحل تسير فيها الأحداث باتجاه النصر النهائي، وأخيرا الخاتمة التي ينتهي فيها الصراع[1].

وابتدأت الحوادث في القصيدة من خلال مشاهد الحزن العديدة التي قدّمها الشاعر:

ربيعا..

وإلا الحكاية وقت الشتاءْ

أنا لم أجدْ أيّ وقتٍ في كتابٍ

وماذا تهمّ الفصولُ الجراحَ

على رسغ شيخٍ..

وكل فصول الحزينِ سواءُ[2]

---

[1]أحمد أمين، النقد الأدبي –بحث تقديم محمد الطاهر مدور–، موفم للنشر، 1992، ص 186.

[2]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 142.

يبدأ الشاعر سرد أحداث القصة بإهمال عنصر من عناصر السرد والمتمثل في الزمن، إذ إن الزمن المشار إليه (ربيعا، الشتاء) وهمي،وهذا لرسم فجوة في ذهن القارئ تشده إلى التركيز على جميع الأحداث. فكان في الحذف تشويقٌللقارئ وفتًا لباب التأويل وكسر أفق التوقع، سعيا نحو الاستفزاز الهادف إلى استدراج المتلقي نحو دخول جو النص.

وقد كشف الشاعر عن عدم اهتمامه بالزمن في بنية النص، وتغاضيه عن تحديده، فأرجعه إلى شدة الحزن والعذاب الذي يفقد الوعي بالزمن وبكل مكونات المحيط، فتتساوى خلاله المسافات الزمنية والمكانية.

ويسدل الشاعر الستار عن أول مشهد فيقول:

ومن طرقات المدينةِ

جاء الجنود إلى بيت مالكَ..

كان على حِبره عاكف كهلالٍ

وفي وجهه روعة الفقهاءْ[1]

صوّر الشاعر الشيخ 'مالك بن أنس' في صورة الزاهد الفقيه الذي تقوس ظهره من كثرة الانكباب على كتب العلم والتفسير، ولم يسلمه ذلك من مضايقات يد الظلم والاستبداد، التي حضرت في أول مشهد بدخول الجنود إلى بيته، وهنا تبدأ الشخصيات في الظهور فكان أولها الجنود والشيخ مالك بن أنس.

ثم يأتي المشهد الثاني ليعبر عن تصاعد الحدث،ويقول فيه الشاعر:

على طرقات المدينةِ

مرّ البعيرُ الحزينُ

على ظهره مالكٌ

لا (الموطّأ) في يدهِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 142.

لا بما قد تيبّس من فمهِ فم ماءْ[1]

يظهر المكان جليا متمثلا في طرقات المدينة المنورة، حيث تجري مجريات الحدث الثاني لتكشف عن تعذيب الشيخ، مما استدعى وصف وضعية البعير الحزين، لتشيبغياب الرحمة من القلوب وتجليها في الحيوان الذي حمل معاني الألفة والوفاء والعطف، في مقابل قسوة الإنسان.

وأبرزت الصورة مرثية الإنسان الذي سلب حقه وحريته في تحصيل العلم، فذُكر (الموطأ) وهو كتاب مالك بن أنس الفقهي الذي دأب على إنجازه. ثم تتابع تفاصيل التعذيب والمعاملة غير الإنسانية في هذا المشهد، عبر حرمان الشيخ من إرواء عطشه، (عطش الماء وعطش العلم الذي لم يرو منه بعد).

وفي المشهد الثالث تأتي نقطة التحول حينقال الشاعر:

وفي طرقات المدينةِ

كان التلاميذ أفواهُهُم تحت أيديهِمْ..

وأطلتْ خلال الشقوق النساءْ[2]

انتقل الشاعر في هذا المشهد ليصور حال تلاميذ الشيخ مندهشين مذهولين مما رأوه من وضع شيخهم وقدوتهم، كاتمين أنفاسهم خوفا من الجنود. كما تظهر صورة النسوة اللاتي يسرقن النظر في وضع يدل على الضوضاء والجلبة في صوت الجنود وحوافر خيولهم.

ينضاف إلى ذلك ما يتجلى في هذا المقطع من شخصيات إضافية تحرك المشهد في صمت، وتمثلت في تلاميذ الشيخ، ونسوة المدينة.

وفي المشهد الرابع، يبلغ الصراع ذروته، حيث يقول الشاعر:

على طرقات المدينةِ..

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 143.

[2] المصدر نفسه، ص 143.

قد طوّفوهُ..

وأغرَوا به الفتية السفهاءْ

وكان كبيرا..

يردد دون ارتجافٍ:

((وليس على مكرهٍ في طلاقٍ طلاقٌ..)

يُحلّ المكلّفَ وقْعَ البلاءْ[1]

يتجلى من خلال الوصف الخارجي تطور أحداث إهانة وتعذيب الشيخ، فكان تعريضه لسخرية الفتية السفهاء أحد مظاهر هذه الإهانة، إذ لم يراع كبر سنه ولا عمق علمه.

ويأتي الشاعر إلى إثبات شجاعة الشيخ حتى وهو تحت سوط التعذيب، حين قال ((وليس على مكره في طلاقِ طلاقٌ))، لينفي بذلك إبعاده على علمه الذي بقي ضوءًا يُهتدى به إلى يومنا هذا.

وتتضاءل حدة الصراع شيئا فشيئا في المشهد الختامي، وهذا حين قال الشاعر:

يُحلّ المكلّفَ وقْعُ البلاءْ

لجعفر في قصرهِ هزّةٌ

حولهُ الوزراءُ وبعض العمائمِ

جاءتْ تؤوّل أن الفقيه أراد (الولاءْ)

وأن الفقيهَ (...)

ويقصد بيعة جعفرَ حصرا

ويدعو إلى ثورة الفقراءْ[2]

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 144.

[2] المصدر نفسه، ص 144.

انتقل الشاعر في هذا المشهد من وصف حال الشيخ، الذي يمثل نموذج الحق والخير إلى تجسيد صورة الشر والباطل في شخصية الأمير جعفر بن منصور، حيث أوصى بجلد الإمام، عندما ألبس سدنتهمن وزراء وعمائم مال الحق باطلا،وكالوا للشيخ الفقيه النصب والكذب والبهتان بإدعائهم أنه حرض الفقراء طمعا في الحكم؛ لأنه ألغى بيعة جعفر المنصور، حينما نعتها ببيعة الإكراه غير الجائزة مثل طلاق المكره.

وقد اعتمد الشاعر في السرد القصصي السابق أحد التقنيات السينمائية، إذ شكل أسلوب السيناريو السينمائي أحد الأوجه البارزة في قصيدته، فهيأ مشاهد "**القصة لتصبح فيلما، يحمل مناظر، ولقطات، وتفاصيل عديدة**"[1]، فوصف التلاميذ وأفواههم تحت أيديهم، والنسوة التي تطل على الشقوق، والبعير الحزين، وجعفر في قصره وحوله وزراؤه...الخ، وهي مشاهد متحركة جعلت القصيدة جاهزة لتكوّن توظّف تقنية المونتاج السينمائي.

واتخذت قصيدة "ما في حدا" شكل قصة قصيرة تظهر مجريات أحداثها مشابهة ببداية الدعوة الإسلامية، فيمتزج الماضي بالحاضر ويصبح لدينا زمنان ومكانان، زمن الماضي في حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، والزمن الحاضر استمرار انتشار الدعوة الإسلامية، والمكان بين مكة والمدينة المنورة. كما استغل الشاعر في هذه القصيدة السرد المباشر لنقل أحداث حصلت قبل زمن السرد، إذ كان ملما بجوانب الأحداث المسرودة:

خلف الجدارِ

وخائفينَ

سمعْتُهم يتهامسون بأنهُ

أرسى معالمَ (قريةٍ ضوئيةٍ)

وأقام صرحا

بالنجومِ ممرَّدا

ورأيتُ من ينسلُّ

[1]علي عشيري زايد، مرجع سابق، ص 221.

ليلا نحوهُ

يتلو الشهادةَ في الطريقِ

مُوحِّدا[1]

جاء هذا المقطع في شكل مشهد سردي يصور بداية الدعوة الإسلامية التي كانت سرًا خوفا من بطش اضطهاد الكفار، ثم بلغت الأسماع حتى قيام دولة الحق والقانون، وهو ما تجلى في الكناية (قرية ضوئية)، (ويدور في فلك هذه الدولة النجوم)، كناية عن الأخيار من الصحابة الأوائل، ثم وصف الشاعر التحاق عامة الموحدين والمسلمين بذلك الركب والكيان منسلّين ليلا، وخلف هذا الانسلال تنجلي المضايقات والصعوبات التي عانوا منها في سبيل الهروب بدينهم بعيدا عن صخب النهار.

وفي وسط هذا الزخم يظهر منتجو الريبة والخوف، فما كان لشاعرنا إلا أن ينسل داخل القصيدة ويصبح فاعلا في أحداثها معتمدا السرد الذاتي، حتى إنه نصّب نفسه متحدثا عن شخصيات قصته وأفعالها وأفكارها وحالاتها النفسية، عن طريق القص الخارجي:

لم أستطعْ دفعَ الذي

قد شدّني مِن حبلهِ

فسريتُ أطلبُ

في المدينة (أحمدا)

كل الدروب إلى هناك خطيرةٌ

مزروعة بالشوكِ

يحرسها الردى

لكنّ أخبار الصحابةِ في المدينةِ

جنّنتْ

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 109-110.

في القلب رقرقةَ الندى[1]

في هذا المشهد وصف لهجرة النبي إلى المدينة، إذ كانت أخبارها وما حققته من إنجازات على يد الصحابة الأخيار الدافع القوي الذي هانت أمامه المخاطر.

وتتطور الأحداث بعد الرحلة الشاقّة إلى المدينة ليفاجأ الشاعر بالسواد الذي يعبّر عن الحزن، فيقول:

قبل الدخولِرأيتها

كان السواد يلفها

نجديةَ العينينِ

تحمل مصحفا

والثغر يخبرُ عنهمُ:

((ما في حدا

رحلوا جميعا يا أخي

ما في حدا

ما في حدا))[2]

وظف الشاعر في هذا المشهد صورة الكعبة الشريفة التي شخصت امرأة ذات رداء أسود حاملة للمصحف، وهو تعبير عن بقاء الإسلام ما دامت الكعبة الشريفة قائمة، فللبيت رب يحميه، والله سبحانه وتعالى أنزل هذا الدين وكتب له البقاء والاستمرار في الانتشار، ويأتي خطاب المرأة إلى الشاعر ليسدل على ذهنه ذهولًا.

وفي مشهد عدم التصديق بحث الشاعر عن الإسلام والمسلمين في دور عبادتهم، وتدخلت مرة أخرى المرأة في حوار معه لتشتكي وضع اليوم، وصورة الهجران والابتعاد

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 110-11.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

عن الدين والصلاة. وفي هذا الانتقال تسلسل زمني سلس من بداية الدعوة حيث بدأ الإسلام غريبا حتنزمننا اليوم إذ أصبح الإسلام غريبا، فيقول الشاعر:

لا لن أصدقَ

سوف أقصدُ –كي أراهمْ–

في العِشاء المسجدا

قالتْ وقد يممتُ وجهي

نحو ضوءِ المنارةِ:

((ما في حدا

لا تنتظرْ

ما في حدا))[1]

عبّر هذا المقطع على حدث تكذيب الواقع، والعزم على المضي قدما في إتبّاع سيرة نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم) وأصحابه الأشراف، ليظهر صوت المرأة من جديد ((ما في حدا)، وتلك سيمفونية موسيقية تعكس لحنًا حزينا يوافق الصراع النفسي الذي يواجهه الشاعر في سبيل السير على نهج السلف الصالح، ويشي بضياع المسلمين.

وفي لحظة تأمل ينقلب حال الشاعر فيدخل في جو من الانهيار والتأثر، إذ وصف هذا المشهد صورة الجمال المجروح، ليظهر تبعثر الأحاسيسالنفسية العميقة، ويترجم حدة الشوق لرؤية النبي والتحسر والأسى على حال الأمة.

وتتدخل المرأة التي ترمز للدين الإسلامي الشامخ، فتقطع بعثرة الشاعر وتجره إلى الحقيقة المؤلمة، لم يبق الرسول صلى الله عليه وسلم ولاصحابته في هذه الديار، فقد بُلّغت الرسالة لهذه الأمة، فكان في هذا التدخل مواساة لقلب الشاعر:

كانت دموعُ العينِ

تُمطر (رابطةَ العنقِ) الجميلةَ

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 113.

فوق صدرِ (المغربيِّ)

وما ارتدى

قالتْ

وأقسمَتِ الفتاةُ بأنهمْ

قد غادروا للهِ

لبّوا الموعدا[1]

لكن نفسية الشاعر تتأزم أكثر، ويظهر ذلك حين قال:

وصرختُ في ليل المدينةِ

((لا أصدّقُ..

لا تقولي

أنني قد بِعتُ كلَّ قصائدي

وتركتُ حبي للجيادِ

رهنتُ سردَ (المهرة الشقراءِ)

ثم أتيتهُ

بالشوق أختصرُ المدى

لا...

كيف يمكنُ أن أجيءَ

ولا يمدّ يمينهُ نحوي

ولا تمتدُ في كفّ النبيّ أصابعي

في بيعةٍ شعريةٍ

(ماذا عدا مما بدا؟))[2]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 114.

[2] المصدر نفسه، ص 115.

يبرز الشاعر في هذا المقطع الحدث الذي أزّم حدة الصراع النفسي داخله، وهو الذي تخلى عن كل غالٍ، فقد ترك قصائده، وتنازل عن هويته وهوايته، وفي ذلك تأكيد للزهد في الحياة الدنيا بترك ملذاتها في سبيل الدعوة واقتفاء أثر ركب السلف الصالح.

ويأتيسؤال الشاعر متحسرا عن عدم حصوله على بركة النبي (صلى الله عليه وسلم)، إذ لم يتمكن من ارتداء بردته، في مشهد يعود بنا إلى زمن الشاعر كعب بن زهير الذي عاد إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) معتذرا منشدا فيه بردته (بانت سعاد)، في شكل مبايعة شعرية، فما كان من الرسول سوى قبول اعتذاره وإلباسه بردته المباركة دليلًا على رضاه واستحسان كلماته.

ويبرز في هذا المشهد صوت الفتاة التي تعاتبالشاعر ، فتصف وضعيته المتعبة من الإحساس بالضياع والفقد من غير الرسول (صلى الله عليه وسلم) وصحبته، فيقول:

قالتْ:

((فلا تمددْ يدًا

ما في حدا

أو لستَ تفهمُ؟

يا أخي ما في حدا))

كم قد بقيتُ هناكَ أسألُ..

لستُ أدري

كل ما أدريه أني

فظامئُ..

كبدٌ على عطشٍتذوبُ

وقد أضعتُ الموردا[1]

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 116.

رغم اليقين والتحقق من الرحيل يصور الشاعر المشهد كتائه في الصحراء يتبع خيط الأمل الرفيع عله يجد ماء يروي عطش شوقه وحبه للنبي وصحبته، فاستخدم التشبيه البليغ لمنح الموقف صورة أكثر إيضاحا وجلاء في ذهن القارئ.

ويقول أيضا:

أسندتُ ظهري للجدارِ

أظننُّي

خربشتُ شيئا في الترابِ

وقلتُ لي:

((صبرا محمدُ

إذْ فقدتَ محمدا..

إن لم تفز بالصوتِ

يكفيكَ الصدى))[1]

في مشهد الاستسلام يظهر الشاعر مواسيا لنفسه، إذ إن إسناد ظهره للجدار دلالة على خور قواه وضعفه، وفي خربشته بالتراب معاني الإرهاق ولحظات الشرود بعيدا عن الواقع، ليجد في الكتابة نوعًا من الإقامة التي تحتضن شتاته بعدما تدون أثر السيرة العطرة، وتنشر ما تركه فينا الرسول من قدوة.

ويقول أيضا:

قالتْ

وقد رقتْ لخدّي

بالدموع تورّدا:

((مَكِيُّكَ القرشيُّ

غادرَنا هنا

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 117.

لكنهُ لم يأخذ الفانوسَ

بل تركَ الهدى))[1]

يعلو مرة أخرى صوت الفتاة التي استخدمها الشاعر لتتكلم بضمير الأمة الإسلامية، ليطمأن النفوس ويبعث الأمل، فنبي الله غادر إلى الرفيق الأعلى، لكنه ترك القرآن الكريم والسنة نورا يهتدى به، ومن تمسك بهما لن يضيع أبدًا.

ويقول الشاعر في المشهد الختامي:

لممتُ نفسي

في اتكاءِ محطّمٍ

وأجبتها

وأنا أجرّ الظِلَّ نحو الصوتِ

أتّبعُ النِّدا:

((نِعمَ الهُدى

لكنني متشوقٌ لعيونهِ الحوراءِ

آهٍ

(لا يحسّ الجمر إلا

من يطيلُ السير شوقا

مُتْهِما حينا

وحينا مُنْجِدا)

ومضيتُ في ريح الجنوبِ

كريشةٍ مكسورةٍ

وعلى لساني قولُها

((ما في حدا

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 118.

تركوا أخاهمُ..

سافروا

ما في حدا

ما في حدا))[1]

تحل العقدة وينتهي الصراع النفسي الذي كان يعاني منه الشاعر، إذ كان في جوابه للفتاة تحاملًا على النفس وجمعًا للشتات حين قرر إتباع سيرة نبينا وأثره، والاستمرار على هدى كتاب الله.

وكانت النهاية بترديد السيمفونية الموسيقية الحزينة ذاتها التي عزفت على ألحان الشوق والحنين لوجه نبينا الكريم من جهة، وكانت مرثية تبكي غياب الأمة الإسلامية لغياب أثرها من جهة أخرى.

2. بناء الفضاء البصري

يتسم الأدب بسمة التجدد والتطور إذ انتقل من السمعي إلى البصري مع ظهور الطباعة واشتغال القصيدة على الهندسة النقطية، فأضحى عنوانا لها، كونه"**يمنح للنص رؤية سواء على مستوى العين المجردة أو على مستوى البصيرة**".[2]

وقد أصبح النص الشعري لوحة تشكيلية "**تدعو المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري للنص، حتى ينفعل معه ويتعرف إلى قضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي أيقظت هواجس الأديب النفسية**".[3]لذلك استغل الشعراء الأساليب البصرية المتعددة، التي قدمت إبداعا في الحركة التعبيرية ناتجة عن بعدي الجمالية والسيميائية لبصرية النص الشعري.

ولقد أسهمت أدوات بناء الفضاء البصري مثل علامات الترقيم والأشكال الهندسية والتفاوت السطري والبياض...الخ، في تعديل العلاقة بين اللّفظ والمعنى، فلم تعد تمثلها

[1]محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 118-120

[2]أحلام شمري ورابح طبجون، مرجع سابق، ص 525.

[3]عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 4، 1988، ص 5.

دوال خطية، بل تعقدت لأنواع أخرى من الدوال، فقد تستدعي دوال الجب والتجب للوصول إلى المبتغى، لكنها أضفت مع ذلك التعقد الرقمي والشكلي جمالا هادفا، مكّن اللغة الشعرية من تحقيق التجديد والابتكار.

1.2. علامات الترقيم:

تعد علامات الترقيم مكونا من مكونات الفضاء البصري، لكنها أيضا تعكس الإيقاع التعبيري للقارئ، كونها قاعدة محددة "**للتباطؤ والتوقف والتلبث،** ...."[1]، من خلال إشعارها بما يلزم أو يفضل القطع والاستئناف والتمهيد لفكرة قادمة ...الخ، وهي بذلك تتدخل في تعديل أو توطيد العلاقة بين المقصد والسياق وما يصل من معنى إلى المتلقي.

وترتبطعلاماتالترقيمبسياقالنصوصمنالناحيةالذهنيةوالوجدانيةوالحركية،وتندرجضمنالخط ابالبصري،فتشكلدوالأًبصريةتتفاعلمعالدّوالاللّغويةفيإتماممعنىوإنتاج الدلالة.[2]

ولأن اللغة الشعرية مطالبة أكثر من غيرها بتجاوز ألفاظها المعجمية، فإنها أكثر دقة ومسؤولية في اعتماد الترقيم التعبيري، وخير مثال على ذلك ما وردفي قصيدة "حسن بغداد وفتوى حسن البصري":

كان الوقارُ يعيدُ الصمتَ مبتسما

لمجلس الفقهِ..

سوّى العمامةَ:

- ((ما المسؤول يا ولدي

بأعلمَ اليومَ ممن كسّر الخزفا

وأخرجَ السرَّ للطلابِ يفتنهمْ

بما تلجلج في عينيْ مراهقةٍ

---

[1] فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية (بحوث ودراسات في علوم العربية والأدب)، دار الملتقى، حلب، 2007، ص 56.

[2] السعيد ضيف الله، آليات التشكيل البصري عند الشاعر نجيب جحيش من خلال ديوانه (عناقيد النشيج)، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، المجلد 5، العدد 1 ، 2022، ص 2068.

من أمنيات شرودِ الليل إن زحفا..))

- ((ياسيدي الشيخُ لكنْ..))..

قال: ((يا ولدي

يهديك ربكَ، قل آمين يا ولدي))..

ساد السكوتُ

فقام الشيخُ متكئا..

ألقى التحيةَ..

ردَّ القومُ وانصرفا

مِن يومذاك وأمرُ العشق مندفنٌ

لا يجرؤ الناسُ (...)

للبصريِّ هيبتُهُ

ما بعد ذلك مَن قد قصّ قصتهُ

ومن تجرّأ، هزّ الكأس وارتشفا[1]

تبرز في هذا المقطع الشعري علامات الترقيم: من نقاط التوتر (..)،ونقطتي القول (:)،والفاصلة (،)، ثم نقاط الحذف (...)، وقد تعدّت كل علامة من هذه العلامات"**وظيفتها الخاصة،لتشارك في إنتاج معنى النص ودلالته**".[2]

وعُبقت القصيدة بنقاط التوتر المناسبة لزخمها بالمواقف والأحداث التي ترافق هيبة وجلالة قدر الشيخ حسن البصري، وهذا ما يعبر عن المكانة والقدر الرفيع الذي اكتسبه العلم والعلماء لكننا نفتقده اليوم.

فلما ذكر مجلس الفقه وردت نقاط التوتر التي أبرزت حسرة الشاعر وتأسفه، مما أرغمه على التوقف للحظات، ثم يستمر سرد أحداث المجلس، ونصطدم مرات أخرى

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 62-64.

[2]لخميسي شرفي، التشكيل البصري وحداثة النص الشعري: أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد 1 ، 2020، ص 530.

بنقاط التوتر، لنتصور الحالة النفسية المرتابة التي تزاحمت فيها الأفكار المتشظية، ونعرف زمنها، إذ إنها تزداد تأزما عندما يرخي الليل سدوله.

ووردت الفاصلة في قوله: (يهديك ربك، قل آمين يا ولدي)، فكان في ذلك إشارة للتمهل بين الدعاء والأمر بقول آمين، فترجمت الفاصلة جو الهدوء والوقار الذي يتمتع به الشيخ.

كما حضرت الفاصلة في الجملة (...ومن تجرأ، هز الكأس وارتشفا)، فكانت حدا فاصلا بين مشهد حسم الموقف الذي يتبعه الصمت برهة لاستيعاب جواب الشيخ على الأمر الذي أستفتي فيه، ثم يستكمل بعد ذلك المجلس.

وعملت نقطتا القول في قوله: (سوى العمامة:) عمل الفاصل الزمني الذي يضفي الحماسة والشغف عما سيصدر من الإمام بعد تهيئه للحديث، وجعل ذلك القارئ أكثر اندماجا واستعدادا لسماع الخطاب.

كما وظّف الشاعر نقاط الحذف في الجملة (لا يجرؤ الناس... للبصري هيبته)، فاستدعى من خلال صمته بنقاط الحذف خيال القارئ ليرسم ويكمل المواقف والمشاهد التي يمكن أن يقع فيها الناس من شدة احترامهم للشيخ الجليل، فقد تكون همسات كلام، أو حركات.

والشاعر هنا ترك المجال واسعا خصبا خدمة للفكر من جهة، وتلقينا لكيفية احترام العلماء من جهة أخرى.

ونسوق مثلا على ورود الفاصلة في قصائد الشاعر، قصيدة "سهرة أخرى لامرأة تفتش عن نفسها في القصيدة":

تعبَ الكرسيُّ، والديوانُ،

والنصُّ، وأنتِ،

الشايُ و(التوليبُ)

ملّتْ (زهرةٌ الخشخاش) وانهار الظلامْ[1]

تأتي الفاصلة "**للوقوف على القليل من الجملة الواحدة**"[2]، إذ تسمح للقارئ بالتأني، ليتعمق في القيمة والحدث، حيث أسهم حضورها – بين الألفاظ (الكرسي، والديوان، والنص، وأنت، والشاي والتوليب)– في ترك فسح قصيرة بين العبارات، تمكن المتلقي من إعمال الخيال واستيعاب الصور التي تسبح في المقطع الشعري، إذ انتقل من خلالها الشاعر من المهم إلى الأهم، فابتدأ بتعب الكرسي الذي يشي بطول الجلوس عليه، ثم الديوان الذي مكث زمنا طويلا يُقلب بين الأصابع، والنص الذي جلب الانتباه والتركيز الكبير، وأشار أحيرا إلى المعنى (المرأة) التي يعود عليها هذا الجهد والتعب.

وما هذا الالتفاف والطول في الوصول إلى المراد إلا تقنية اعتمدها الشاعر مبرزة حذقه في استخدام الخيال.

وقد وظّف الشاعر نقاط الحذف والتوتر معا في قصيدة "إيفا"، وهذا في قوله:

عشقتْ...

حتى أواني الطينِ..

أصداء البوادي

عشقتْ فقر الأهلي..

ورغيف الخبز في كفّ صبيٍّ

عشقتْ صوف المغازلْ[3]

يصمت الشاعر مع نقاط الحذف ليشارك القارئ في إنتاج النص واستخلاص ما يمكن للمرء أن يعشقه في البوادي، فتتعدد اللوحات والمناظر والصور التي يمكن أن يرسمها المتلقي في ذهنه، لتكون في أبهى الحلل وفقا لتعدد أذواق القراء والمتتبعين.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 32.

[2] عبد الستار عوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مج 26 ، ع 2 ، 1997، ص 281.

[3] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 154.

وقد مارس الصمت هنا وظيفة اللغة، بل كان أبلغ منها فلسفة، فلو وجدت لأحجمت عن توضيح المعنى، وسببت تعقيدافي ذهن المتلقي.

كما ظهرت نقاط التوتر بعد لفظة الطين، لتؤكد أن هذه اللفظة ليست كغيرها من الألفاظ الأخرى، إذ يعود الشاعر لأصل تكوين الإنسان مبرزًا الحالة الشعورية المتوترة.

وكأن الشاعر يعيش غربة يبحث فيها عن ذاته لعله يجدها، حيث اهتز نتيجة الحنين إلى أصل التكوين الأول، أو ربما إلى حقيقة مطلقة اختصرت رحلة الإنسان في ثلاثة حروف ونقطتين.

ويعود الشاعر ليعدّد صور البوادي التي أحبتها إيفا، فيفصل بينها بنقطتي توتر، تثبت انجذابه للبساطة والتواضع، فتجره تلك الكلمات إلى قريته عين آزال، ليجد نفسه يصفها دون وعي.

وتظهر نقطتاالقول والتوتر في قول الشاعر:

علّمتها جدّة الفلاح أسماء نباتات المراعي:

-"زيّني كفّك بالحناء يا بنتي..

ورنّي بالخلاخلْ"..[1]

أثارت نقطتاالقولالانتباه، فجعلت القارئ في وضعية الاستعداد لاكتشاف ما عسى أن تعلّمه الجدة الأمية لإيفا المثقفة، غير أن المفاجأة أن الدرس كان مقنعا، لاختصاصه بالعودة إلى الأصلوالفطرة البشرية البسيطة، بل فطرة الخلق الأولى التي بثها الله في عباده.

كما اعتمد الشاعر الفاصلة ليضع وقفًا للحظات بين الجملتين حين قال:

حدثتها الجدة الخضراء كالعشبِ

وكالحقل، بذي الحجة يوما:

-"يغضب الله من الفلاحِ

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 154.

يصطاد قُبيل الصيف يا بنتي الحمامْ[1]

أبرزت الفاصلة بداية الحديث، ومنحته أهمية حينما دعت القارئ إلى التوقف والتركيز فيما سوف يقدم من مواعظ. كما فصلت بين شخصية الجدة النقية والغضب الإلهي.

ومن علامات الترقيم التي ظهرت أيضا في قصيدة "إيفا" علامة الاستفهام، في قول الشاعر:

مَن لبيض العشّ؟

للأفراخ في العش يتامى..

وبلا أي طعامْ؟

من لقلب الفرخ في حزن مساءٍ

دون أمٍّ؟!

مَن لمنقار صغيرٍ..

يشرح الجوعَ..

ويبقى ممسكا بالحبل إن حلّ الظلامْ؟![2]

ينساب في هذا المقطع لون من الحيرة والشفقة والتساؤل عن مصير فراخ الطيور، مما ترجم صورة إنسانية جسدتها العجوز بعقيدتها الإسلامية، فضربت من خلالها درسا في الرحمة والرفق بالحيوان.

وعلى خلاف العادة كان الجواب على الأسئلة سابقا لها، إذ قدم فيه الشاعر بعدًا حضاريا عندما عرض وقت أصول الصيد في الدين الإسلامي.

وزخمت قصيدة "زهرة القرشي أو.. قدر حبه (الثانية)" بعلامات الترقيم، نقدم جزء منها في المقطع الموالي:

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 157.

[2] المصدر نفسه، ص-ص 157-158.

يهديها مرميٌّ فوق رصيف الليلِ

حزينٌ جدا، منكسرٌ، قلقٌ، جوعانْ

يجمع (ثمن) الزهرة عاما

مِن صدقاتِ ذوي الإحسانْ[1]

استعمل الشاعر الفاصلة في هذا المقطع بين مجموعة من الألفاظ التي تصف حالة محب الحبيب المصطفى،فلا يخفى على أحد ثقل الرسالة التي حملها على كتفيه، وقد اعتذرت السموات والأرض على حملها؛ فوصف الشاعر أحد فئات المجتمع التي يتعلق قلبها بالرسول، وقدم وصفا دقيقا لحالتها، فاستعان بالفواصل لمنح كل وصف الوقت الكافي ليصل إلى ذهن المتلقي.

ويقول الشاعر أيضا في مقطع آخر من ذات القصيدة:

ألقى بيتا من شطرينِ

وسلّمه بنتَ الجيرانْ

صرخت: ((قلبي

قلبي..

قلبي..

قلبي تأكله النيرانْ))[2]

وردت نقطتا القول في قول الشاعر: (صرخت: ((قلبي..)، إذ لزم السكوت تأهبا واستعدادا لورود الكلام الذي سيبرر سبب الانزعاج من كلماته وأبياته التي تفيض بمنابع العشق والحب النبوي المحرك لوجدان قلوب القراء.

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مرجع سابق، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

وقد نما هذا الحبلبلغدرجات من الشوق، تفسر توتر الذات التي تعيش حالة من الاغتراب، وتبحث عن مخرج لها، مدركة أنه لا خلاص من دون الاقتداء بما تنص عليه الرسالة المحمدية.

ويمكننا القول إن الاستخدام المتنوع لعلامات الترقيم عند الشاعر جعل من نصوصه الشعرية أكثر نظامية، فكانت تلك العلامات قواعد تنظيمية وقوانين تشريعية لنظام القصيدة، تفرض على القارئ احترامها، لتحميه من الوقوع في متاهات التأويلات الخاطئة، ولتقدم له مجالا لتطوير المعنى، ثم لتؤسس لجمهور واع قادر على فك أكثر الخيوط تشابكا.

2.2. الأشكال الهندسية

إن ظاهرة الاعتماد على الرسم الهندسي قديمة في الشعر العربي، لكنها تطورت بعد العنايةبالفضاء البصري الشعري، فأصبحت القصيدة أو بعض أجزائها تجسد أشكالا هندسية مختلفة كالدوائر والمربعات والمثلثات، أعطت متعة جمالية وعمقًا دلاليًا.[1]

بين الاتزان والهدوء ثم التوتر وزخم المشاعر، تبلورت ثلاثة أشكال رئيسية في شعر 'محمد جربوعة'، هي المربع والمستطيل والمثلث.

ونجد شكل المربع في قصيدة "إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد"[2]:

أنا من يعلّق قسمُ المباحثِ صورتهُ
لاشتباهٍ بنشر (زنابق ثورية)
نصف آليةٍ في صفوف اليمينْ
أنا من يحرّضُ قراءهُ الطيّبينَ
على الشعر والعطر والياسمينْ

[1] لخميسي شرفي، مرجع سابق، ص 534.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 23.

ترتسم في هذا النص ملامح شكل رباعي متساوي الأضلاع وهو المربع، وقد جنح الشاعر إلى هذه التقنية ليجسد للقارئ بصريا حالة التساوي في الانفعال وانتظام التدفق الشعوري الذي نلمسه في المقطع الشعري، حيث دافع فيه الشاعر عن الشعر والشعراء، فكان في شكل مربع يحيل إلى الرزانة والثقة التامة في النفس، وإلى هدوء وثبات في الرؤى والتوجهات.

كما تشكل المربع في قصيدة "لقطات تقول يا الله"[1]، يقول الشاعر:

مَن هوى الكفّينِ في الشامِ
لتبني (درمشوقَ الروحِ)
في بابلَ تبني برجَها المجنونَ
في القدس لرفعِ المسجد الأقصى
وفي روما لإحراقِ البناءْ؟

الشاعر في كامل هدوئه واتزانه كبحر لا تكدره الدلاء مستوي السطح، ما يفسر هبوب نسمات تتهادى وتتراقص معها الدفقات الشعورية في تناغم منتظم ومتقايس، ليتشكل مربع ينم عن خلو الشاعر إلى نفسه وصفاء قريحته، ما جعله متأملا سارحا في ملكوت الله.

كذلك تراءى لنا شكل المربع في قصيدة "حسان بغداد وفتوى الحسن البصري"[2]:

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 85.

[2] المصدر نفسه، ص 58.

وليس في البصرةِ (البصريُّ) يحسمها
أو امرؤ القيس يدعو المفتيّن: ((قفا
بين الدخول على شطآن دمعتها
تبكِ التبسّم حول الجرح إذ نزفا))

هناك توازن وتساوٍ تقريبي في حجم الأسطر بما شكل لنا مربعًا أشار إلى الانتظام في الدفقات الشعورية التي تحيل إلى الاعتدال وعدم التطرف، فالوسطية في المنهج هي أسلوب سامٍ في التعامل بين البشر، يفصل بينها وبين اللامبالاة خط رفيع، لذلك فهي تستدعي الدقة في قياس الأمور من كل جوانبها وزواياها، حتى نضمن بناء ذلك الإطار المتساوي، الباعث في شكله إلى العدالة والإنصاف في الحب.

وقد اعتمد الشاعر شكل المستطيل في قصيدة "بكائية الرسولي"[1]:

كلابُ تسحبُ العرباتِ
فوق ممالكِ (الفايْكينجِ)
ثلجُ القطبِ يعجبها
وتهديها نجومُ أواخرِ الليلِ
وتعرفُ قصّةً تُروى
تخلّدُ جدّها العطشانَ
تنقذه بغيٌّ مِن ذوات السوءِ
تسقي الكلبَ في النعلِ

جاءت هذه الأسطر متقاربة في الطول وبشكل متتالٍ ما رسم لنا مستطيلاً، وهو ما لجأ إليه الشاعر لإيصال خطابه الشعري الطويل المتواصل، الذي تتعدم فيه علامات

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 144.

الترقيم، مبررا الزخم في الدفقات الشعورية التي تتخللها هذه الأسطر، فهي تلخص الرحمة والمهداة والهداية المجزات إلى سائر البشرية، حيث ضرب لنا الله مثلا في قصة المرأة البغي والكلب العطش، فحملت هذه القصة عدة معانٍ وقيم منها الصبر وعدم القنوط من رحمة الله، وكذا عدم استصغار أي خير.

كذلك تشكل المستطيل في قصيدة "تغيير جذري غير سياسي" في المقطع الموالي[1]:

بكل اقتناعي، ومحض اختياري
تعالي لنعقدَ أيّ اتفاقٍ
ونُمضيَ بالحبر أيّ قرارِ
ألم تتعبي من جنونكِ دهرا؟
أنا قد تعبتُ برغم اصطباري

تتهادى الأسطر الشعرية في شكل متتالٍ متقاربة في الطول، كأنها أمواج بحر ترتطم باليابسة لتحف وتصقل جوانبها مغيرة هيئتها، فالشاعر مضطرب تتدافع شحناته وتموجاته لترسم للجنون سبيلا.

كما نلمس شكل المستطيل في قصيدة "حسان بغداد وفتوى الحسن البصري"[2]:

تلويحُ بغدادَ ينأى في قوافلهمْ
والحُب بغدادُ والنبضات بغددةٌ..
ما بعد بغداد اِسم يعتلي الصحُفا
ما قد رأيتَ بأنَّ الأمر مختلفٌ
نرجوك نرجوك أمر البصرة اختلفا

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 61.

[2] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص–ص 64–65.

تولدت الدفقات الشعورية بشكل طولي، لتستمر في تواترها حتى شكلت لنا مستطيلًا، وهذا ما يحيلنا إلى حالة الشاعر الذي ألّم به الحزن والتحسر على حال العراق، فترجمت الأسطر طول الهوان واستمرار أزمة القهر والمعاناة التي يشعر بها كل عراقي وعربي.

ونلمس شكل المثلث في قصيدة "سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة"[1]:

في ليبيا
أمرُ الجمال معقّدٌ
لكنَّ في ألفٍ تصادفُ غادةً

تهيكل الأسطر مثلثا رأسيا، ينم عن هدف الشاعر في البحث عن الجمال، إذ تولد الفكرة رأسا، ثم تتضخم، وعلى القاعدة يُجسد الهدف في السعي وراء تحقيق الغاية.

كذلك نجد المثلث الذي قاعدته في الأعلى في قصيدة "ما في حدا"[2]:

قالتْ وقد يممتُ وجهي
نحو ضوءِ منارةٍ:
((ما في حدا
لا تنتظرْ
ما في حدا))

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 78.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 113.

يمثل رأس المثلث المتجه إلى الأسفل الأفق الفوقي[1]، حيثيتطلع الشاعر إلى الرفيق الأعلى بعد أن ذاقت به الأرض بما رحبت، فلم يجد ما كان يأمله، حتى لجأإلى الارتقاء الروحي والتمسك بالقدوة الإلهيةوالحكمة الربانية في تسيير الكون، فكانت في السيرة العطرة لخير الأنام وصحابته رضوان الله عليهم قدوة مثلى.

ونجد الشكل ذاته في قصيدة "سهرة أخرى لامرأة تفتش عن نفسها في القصيدة"[2]:

تفتحين العُلَبَ الملأى ضياءً

وشبابيكَ قصيداتي جميعا

وصناديق الأميراتِ

وأبراج الحمامْ

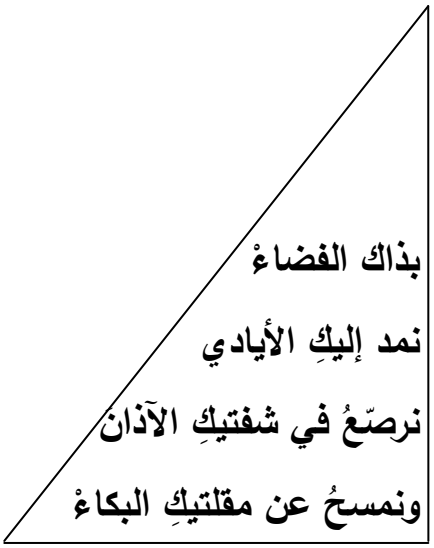
ينطلق الشاعر من قاعدة الواقع التي تحمل أثقاله وهمومه وتجاربه بمختلف تمفصلاتها لينتقل بها بفعل فطرته وحذقه الشعري إلى مكان عالٍ، فيسمو بأفكاره ليصل إلى مرحلة الإبداع في تأثيث مملكته الخاصة، ويفرض على القارئ والدارس أن يرقى معه، فهو شاعر لا يطرح غبار طلعه وشهده في الطرقات، بل يتخذ قمم الجبال مقرا لها.

ويتكرر شكل المثلث في قصيدة "أسمي منارة قطبية حبيبتي"[3]:

[1] محمد الصفراني، مرجع سابق، ص 43.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 30.

[3] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص 108.



يظهر لنا المثلث الرأسي ذو القاعدة الأرضية، حيث تطوّق الذات في زاوية تنحبس خلالها، فتنطلق تدريجيا تمد الأيادي وتسترجع الأنفاس وتتحرر رسائلها لتصل إلى الأرض مثل رسالة سماوية مهداة إلى البشرية.

3.2. الأطوال السطرية المتفاوتة

يظهر التشكيل البصري المعتمد في السطر الشعري من خلال الكلمات الموجودة في السطر الواحد وطريقة توزيعها والمسافة التي يقطعها السطر الشعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة التوقف[1]؛ وقد تتشكل بذلك أطوال سطرية متفاوتة، تنعكس في عدد الكلمات.

1.3.2. التفاوت الموجي

يطلق مصطلح التفاوت الموجي على "**تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجه الشعورية المتدفقة عبر كل سطر**"[2]. إذ "**يعمل هذا الشكل الكتابي على استثارة حاسة البصر لدى المتلقي ويحفّزها على التفاعل مع الشكل المنصوص عليه، ويحفّزها على مساءلته، وهذا يعود إلى طريقة بين الربط بين حركة السطر والدلالة اللغوية للنص**".[3]

ولقد سجل 'محمد جربوعة' التفاوت الموجي بصريا في قصيدة "إذا" حين يقول:

إذا كنتَ يوما

بصحراءَ..

جرّبْ

وألقِ إلى الرمِل سوسنتينِ

وقفْ فوقَ جذع أراكٍ

ونادِ الخياما

سترقصُ وهي تلفّ على وجهها

مثل عادة بدو الرمال اللثاما

إذا زرتَ مشفى

---

[1] محمد الصفراني، مرجع سابق، ص 171.

[2] المرجع نفسه، ص 171.

[3] أياد عبد الودود عثمان، و إسراء إبراهيم محمد، سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا)، مجلة ديالي للبحوث الإنسانية، المجلد 3، العدد 63 ، 2014، ص 104.

فقل للمريضِ:

((سيزهر قلبكَ مثل جميع الحقولِ

ولا تلتفت للخريفِ، سيمضي

وأيّ خريفٍ لأتانا دواما؟))

سيضحكُ من قلبهِ..

قل له: ((هل تحب الزهورَ؟))

سيومئ: (طبعا، وأهديتها حين كنتُ غلاما)..

أجبهُ بإبهام يمناك أو مطة في الشفاهِ:

((إذن ستكون تماما))[1]

يتفاوت التدفق الموجي المعبّر عن اختلاف الشحنات الشعورية وارتيابها في دواخل ذات تحاول زرع الأمل في طريقها، فنتثر الزهر في كل مكان متجاوزة قبح الواقع، متعالية على اغتراب نفسي يعيشه الإنسان التائه العاجز.

وكأن الشاعر في مسار بحثه عن السكينة ومداواة الجرح الذي خلفه الزمن، يتقدم بخطى ويتأخر بأخرفي برزخ الكتابة، فتمتد أسطره وتتقلص مماثلة حركية المد والجزر في دواخله، فتحاكي حركات التنفس من شهيق وزفير.

لتزداد الأسطر مع تواتر شحناتهالشعورية التي نمت بفعل متناقضات هذا العالم ولا توازناته.

ويستخدم الشاعر نموذجا آخر للتدفق الموجي في قصيدة "سافيس الإرمية"، حين قال:

وأدارتُ جيدَها سافيسُ للقريةِ

والجيدُ عناقيدُ عقيقٍ يمنيّر

وقصوصٌ في قلادات ثقالْ

[1]محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص-ص 121-122.

وضعتْ يثمنى على فيها

وطارتْ صرخةُ العينينِ كالهدهدِ

في ذعرٍ شديدٍ

ثم نادت بانفعالْ

((أيها الناسُ أفي عينيَّ زيغٌ

أم أتى موعودُ (هودٍ) بالوبالْ؟))

هزّت الكفينِ في صوت ارتجاف الفضة البيضاءِ

مدت يدها في حاجبيها

تتقي الشمسَ

وهزت لحظةُ الخوفِ الغزالْ

رمت الجرةَ للأرضِ

ولم تعرفْ إلى أيّ جهات الأرض تجري

من جنوبٍ

أو غروبٍ

أو شروقٍ

أو شمالْ[1]

يطلعنا الشاعر من خلال هذا التموج السطري على حقيقة زوال النعم وشح الخيرات عن العباد والبلاد، ويضرب لنا مثلا من القرآن الكريم عن مدينة "ارم" التي سخط الله تعالى على جحود قومها وتجبرهم في الأرض، فأرسل عليهم ريحًا صرصرا دمّرتهم وهو داخلالمدينة المحفورة في الجبال، وكان ذلك مشهد العذاب الذي رسمه الشاعر في نصه.

لقد تفاوتت الأسطر الشعرية أثناء تصوير المشهد مع تفاوت الدفقات الشعورية، إذ بدأ الشاعر القصيدة باستحضار المدينة الرمز (ارم)، مركز الضغط والتوتر، فاكتفى

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 178-180.

بالإشارة إليها لأنها تحمل مخزونًا عاليًا من الرهبة والخشوع الذي يسكن جوانح الذات، ثم انطلق بعد هذه الهزة من الدفقة الشعورية إلى سطر شعري أطول، واستمرت تلك الهزات لتبلغ قوتها في لحظات وقوع الوبال **(هزّت الكفينِ في صوت ارتجاف الفضة البيضاءِ)**، حيث تطلب المشهد الإفصاح والبوح بعد إدراك الصدمة فطال السطر ليكشف محور الكلام.

2.3.2. التفاوت السطري الدرامي

يقصد بالتفاوت السطري الدرامي "**تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الموظفة للدلالة على صوت معين، وتسجيله بصريا**"[1]، وقد وظّفه الشاعر في قصيدة "قولي له":

قالت لها:

((هل تقبلين نصيحتي؟

قولي أجلْ))

قالت: أجلْ

قالتْ:

((جميعُ الناس تعرفُ

أنَّ للشعراءِ فصلا

خامسا في العامِ

أشهُرهُ (حزيرانٌ،

وآبٌ والغزلْ)

لن تفهمي (تقويمَ عام الشعرِ)

إن لمْ تخلعي نعليكِ

في باب الجُملْ))

أصغتْ إليها في اهتمامٍ

[1] محمد الصفراني، مرجع سابق، ص 175.

لم تقل شيئا

وقد ظنتْ صديقتُها

بأنّ كلامها الورديَّ أقنعها

ومالت كي تداعبها

وفاجأها الجوابُ المنفعلْ:

فليصطفلْ[1]

تخلّل المقطع الشعري السابق حوارٌ، ما جعل أسطره تطول وتقصر بحسب حجم ما تصرح به كل شخصية محاورة، وترسم هذه المتوالية السطرية وتيرة التدفق الشعري المنهمر مثبتة قصور الفهم عند بعض القراء. وغموض الشعر الذي يتخذ لغة التكثيف والاختزال سبيلا في الإشارة، إذ يومض ويختفي، ومن تجمع الومضات يُولد النص.

ونجد في قصيدة "زهرة القرشي" مثالا آخر عن التفاوت السطري الحواري:

تمتص الشفتينِ..

وتسألُ:

مَن يُهديني؟

مَن يُهدي عينيَّ

لصلى الله عليه وسلّمَ

أحمدَ، طه، القرشيّ العدنانْ؟

قال البحرُ أنا أُهديكِ

وقال النهر أنا أهديكِ

وقال الرملُ

وقال السروُ

وقال الصمتُ

[1]محمد جربوعة، ديوان: ثم وعيناها.. مصدر سابق، ص-ص 19-20.

الراقد في الحجر الصوّانْ

لكن أعطِينا العنوانْ[1]

كذلك تتفاوت الأسطر الشعورية بتفاوت الجمل الحوارية عن طريق الشخصيات المحاورة، فقد كان مثلا السطر الشعري طويلا في شخصية الوردة التي تقول:

مَن يُهديني؟

مَن يُهدي عينيَّ

لصلى الله عليه وسلّمَ

أحمدَ، طه، القرشيّ العدنانْ؟[2]

ثم قصر السطر الشعري في حوار الشخصيات الموالية: (البحر والنهر والرمل والسرو والصمت) فكان جوابها واحدا، إذلا يمكن أن يختلف حي أو جماد حول حب رسول الله (صلى الله عليه وسلم).

4.2. البياض

يمثّل البياض فراغا نصيا ووسيلة تعبيرية، كونه لا يفصح على مكنوناته بصوره واضحة، وقد نوّه الماكري إلى ضرورة الاهتمام بالبياض على اعتباره لعبة في يد الكاتب لها قواعدها ولا تأتي بالصدفة، لأن "**عدم الاحتفاء بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة**".[3] فتوزيع البياض والسواد يحمل دلالات عميقة، كون البياض "**ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايدًا، أو فضاء مفروضًا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته**".[4]

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 68-69.

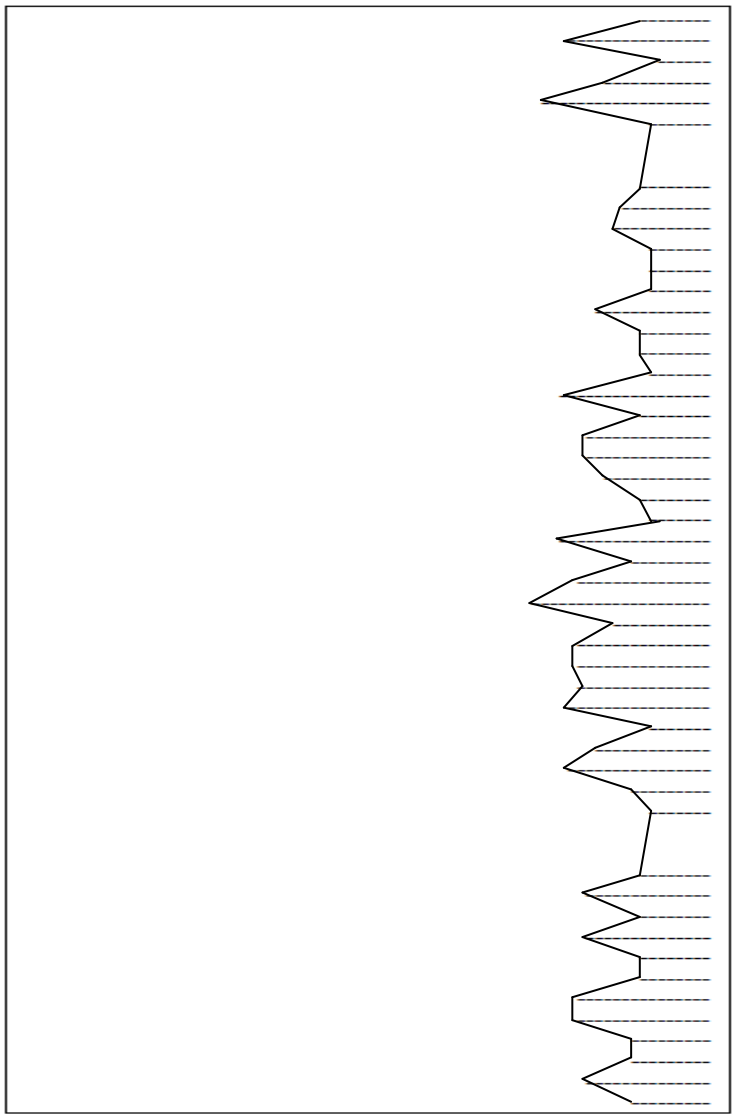
[2] المصدر نفسه، ص 68.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص221.

[4] رضا ابن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التّشكّل البصري، الحياة الثقافية، العدد 96-70 ، 1995، ص 17.

ويمنح البياض القارئ فرصة "**محاورة النص، ومحاولة تأويله**"[1]،وقد اعتمد شاعرنا لعبة البياض في قصيدة "وصايا"[2]، كما هو موضح الشكل الآتي:

الشكل (02): البياض في قصيدة "وصايا"



جاءت الأسطر على شكل مقاطع يفصل بينها بياض يوقف تدفق بعضها، وكانت هذه المقاطع مختلفة في الطول والقصر الذي يحدده هذا البياض معبرا عن غياب صوت الشاعر، ما يفتح المجال واسعا لتعدد القراءات والتأويلات.

[1] عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (الشعر اليمين أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 201.

[2] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص-ص 37-42.

وقد كشف النص عن ضغط وإرهاق نفسي يعاني منه الشاعر، وما كانت تقنية البياض إلا وسيلة لتخفيف حدته، والاستراحة من الشحنات والتوتر النفسي العالي.

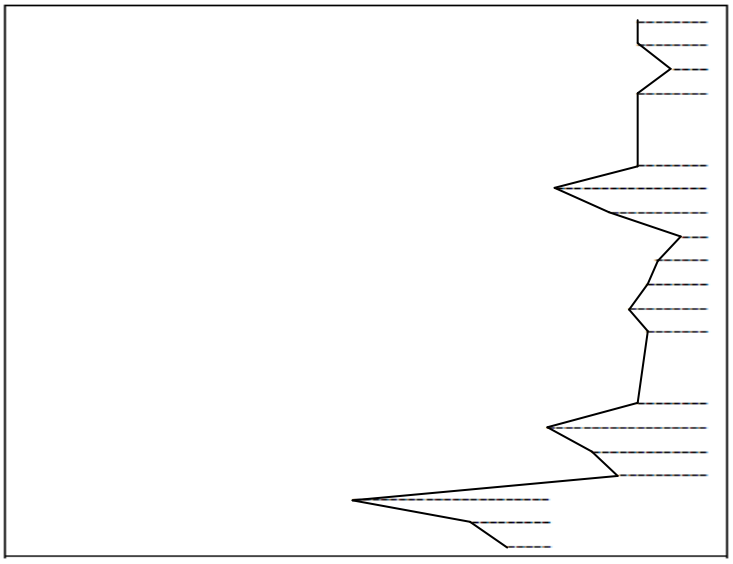
فكانت الأسطر الأولى قصيرة يحدها البياض، الذي كان دالا عن الوضعية النفسية المتأزمة؛ فالشاعر يعاني من ضغط الجمهور والقراء دائمي البحث عن جديده من الشعر، وهو بحاجة إلى الركون لجمع شتات أفكاره وغرسها في أرض خصبة وسقيها بما حوته غيوم تجاربه لو تكاثفت ووجدت الزمن والأرض المناسبة لهطول قطرات إبداعه وفنه.

وتتوالى الأسطر في تدفق غزير إلى أن تتوقف عند البياض الذي ترك فضاء لإفراغ الشحنات عالية التوتر، والتي فصّل فيها الشاعر سبب لجوئه إلى الصمت والابتعاد عن ميادين الشعر ليأخذ نفسا عميقا، وكأنه أزاح بهذا المقطع ثقلا رهيبا عن صدره.

بعد هذا البوح والكشف عن الحاجة إلى السكون، نلحظ تناقص حجم الأسطر، وهو دليل على الهدوء النسبي في الحالة النفسية للشاعر.

ومن نماذج اعتماد البياض نورد مقطعا من قصيدة "محامي الزهور"[1]، في الشكل الموالي:

الشكل (03): البياض في قصيدة "محامي زهور"



[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص-ص 137-138

جاءت الأسطر الأولى قليلة ومقتضبة تنتهي بالبياض الذي عبر عن الضياع والتشتت، وجسد أزمةالقلق وسؤالالمصير، حيث تتوالى مصاعب الحياة، وتتأزم وضعية الإنسان وتغيب الحلول، فيعم الصمت في لحظة انفجار نقف خلالها مندهشين أمام لزوم اتخاذ القرارات الصائبة.

ثم يأتي المقطع الثاني من الأسطر التي يختمها بدوره البياض، بعد أن لمّح الشاعر إلى تكون العزيمة من العدم، وإلى ضرورة خوض معركة الحياة بكل تحد دون الاعتماد على وكيل أو كفيل؛ فعبر البياض عن الدخول في صراع وتجاذب صعاب الحياة.

وينتقل الشاعر إلى إبراز الكفاح والصبر على تعقيدات الحياة، مجسدا صورتها في شكل أم تتحمل تربية أبنائها، وزوجة تسهر على راحة شريكها، فتدفع سنوات شبابها ثمن النجاح في تكوين نساء المستقبل، ثم يأتي البياض ليمنح القارئ نفسا يتأمل فيه السكينة التي تمنحها المرأة في الوجود.

ثانيا. البناء الإيقاعي

نبدأ في دراسة هذا البناء من خلال الوقوف عند الإيقاع العروضي، ثم نأتي إلى تتبع الإيقاع الصوتي.ونشير في البدء إلى مفهوم الإيقاع:

- **تعريف الإيقاع:**

إن النص الشعري لا يمكنه بلوغ الجمالية إلا بتكامل عناصره الفنية من لفظ ودلالة وبناء، ولا يتحقق ذلك الكمال من غير الإيقاع، الذي يعمل على تحقيق الجمال الصوتي والدلالي.

والإيقاع لغة: هو "**إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقّع الألحان وبينهما**".[1] ويعرف صاحب قاموس المرام بأنه "**مصدر أوقع النّقر على الطبلة بإتقان مع الأصوات والألحان**"[2]،

أما اصطلاحا فيمكن أن نفرق بين مفهوم الإيقاع بشكل عام، والإيقاع الشعري، فالإيقاع العام هو "**تناوب منتظم، أما الإيقاع الشعري فهو تناوب المقاطع في تنسيق منتظم الإيقاع، وحركة الوزن شكل من أشكالها**".[3]

ويرى علوي الهاشمي أن الإيقاع "**يعني انتظام النّص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كّلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يعيره من بنى النّص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجّلى فيها**"[4]، حيث يركز هذه التعريف على دور الإيقاع الشعري في بناء الترابط العضوي بين أجزاء القصيدة.

---

[1] مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادى، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، 1999، ص 127.

[2] مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام والقاموس الكامل، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2000، ص 150.

[3] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، مرجع سابق، ص 70.

[4] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع الشعري، مملكة البحرين، وزارة الإعلام للثقافة والتراث العربي، 2006، ص 53.

أما كمال أبو ديب فقد ذهب إلى القول إن الإيقاع يعني: "**الفاعلية التي تنقل إلى المتلّقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معّقدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشّكل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص مميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه**"[1]، وبالتالي يتعلق الإيقاع الشعري بتنامي حركية داخلية تصل إلى المتلقي من خلال التشكل الوزني.

ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتى، فهو التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة. وهو أحد أنواع الوحدة؛ لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة. فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها. ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه[2]، وهو قائم من حيث النوعية على مبدأ الوزن، ومن حيث الكمية على مبدأ النسبية، ومن حيث التوزيع والكيفية على مبدأي النظام والتناسب.[3]

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 230.

[2] روز غريب، تمهيد في النقدالأدبي، دار المكشوف، بيروت، 1971،ص 107.

[3] بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 9، العدد 1، 1991، ص 43.

1. الإيقاع بناء عروضي:

يتصل الإيقاع العروضي بالوزن الذي يعد عنصرا مهما في البناء الموسيقي للقصيدة العربية، لكونه حسب "ابن رشيق" أهم ما يميز الشعر عن النثر،وأحد الأركان التي لا يستقيم الشعر إلا بها. لذا يقول: الناقد عن الوزن إنه: "**أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها**"[1]،ومعنى ذلك أن الوزن والقافية ركنان مرتبطان بالقصيدة العمودية.

واشترط ابن طباطبا أن يكون الشعر موزونا، قائلا: "**وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه**"[2]، فجعل الوزن ملازما للإيقاع، ليحدث ذلك التلازم أثرا قويا، وليدا للانتظام والتناسق بينهما.

في حين ربط القرطاجني بين الوزن والزمن في قوله: "**الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب**".[3]

وتأسيسا على ما قيل نجد أن الوزن يقوم على ترتيب عدد من المقاطع على أساس الكم، ويختلف هذا الترتيب من بحر إلى بحر، ومن تكوين إلى تكوين آخر،[4] ليناسب الحالة الشعورية لدى الشاعر وينسجم مع موضوعه.

1.1. الفرق بين الوزن والإيقاع:

إن الإيقاع جزء من الموسيقى في حين أن الوزن جزء من الإيقاع، بيد أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر[5]، فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية.

1أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص 134.

[2]العلوي ابن طباطبا، مرجع سابق، ص 21.

3أبو الحسن حازم القرطاجاني، مرجع سابق، ص 154.

[4]علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعرالعربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 26.

[5]محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 24.

والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن.[1]

وقد تنبه ابن سينا إلى مسألة التوافق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري، حين فرق بين الإيقاع الشعري (الوزن) ووحدته (التفعيلة) المؤّلفة من حروف، حيث يقول : "**الإيقاع تقدير لزمان النّقرات فإذا اتّفق أن كانت النّقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيًا، وإذا اتّفق أن كانت النّقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا**".[2]

وهو ذات ما ذكره جميل صليبا في قوله: "**إذا كانت الحركات متساوية من حيث أزمنتها سمي الإيقاع موصلا أو ما يطلق عليه (الوزن الكمي)، أما إذا كانت الحركات متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار سمي الإيقاع مفصّلا أو ما يطلق عليه (الوزن الكيفي)**[3]، وهذا يعني أنه إذا انضبط الإيقاع في نسب محددة متساوية متكررة كان وزنا، وإذا كانت نسبه مختلفة ظل إيقاعا كيفيا.

كما فرق أدونيس بين الإيقاع والوزن بقوله:"**الوزن نص يتناهى،قواعد محددة. حركة توقفت.علم. تآلف إيقاعي معين، وليس الإيقاع كله، والإيقاع فطرة، حركة غير محدودة. حياة لا تتناهى. والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية، تناوب في نسق**"[4]، وبالتالي ننتقل في هذه الدراسة من الوقوف على القاعدة المحددة عبر دراسة الأوزان المهيمنة والقوافي إلى الحديث عن حركية الإيقاع.

وفيما يأتي إحصاء لأهم الأوزان المستخدمة ونسب استخدامها في عينة الدراسة:

---

[1] محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 25.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص 247.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، بيروت، ج 2، 1992، ص 185.

[4] أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 5، 1982، ص 164.

الجدول (16): توزيع الأوزان وفقا لورودها في الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'

القصيدة العمودية							
الديوان	عدد البحور						
	الكامل	الوافر	مجزوء الوافر	البسيط	الرمل	المتقارب	المتدارك
ثم سكت!!	8	1	1	5	3	3	1
قدر حبه	12	1	0	3	1	0	0
وعيناها..	9	1	0	4	0	0	0
ممن سقط هذا الزر الأحمر؟	20	1	1	3	0	2	2
اللّوح	9	0	0	0	0	1	0
مطر يتأمل القطة من نافذته	16	1	0	1	0	4	0
المجموع	**74**	**05**	**02**	**16**	**04**	**10**	**03**
القصيدة الحرة							
الديوان	عدد البحور						
	المتقارب	الكامل	الرجز	الرمل	البسيط	الوافر	المتدارك
ثم سكت!!	1	3	1	0	0	0	0
قدر حبه	1	1	1	0	0	1	1
وعيناها..	3	9	0	0	0	0	0
اللّوح	3	0	0	3	0	0	0
مطر يتأمل القطة من نافذته	3	1	0	0	1	0	0
ممن وقع هذا الزر الأحمر؟	4	0	0	3	0	0	0
المجموع	**15**	**14**	**02**	**06**	**01**	**01**	**01**

نلحظ في هذا الجدول أن عدد البحور المستخدمة في الدواوين المدروسة للشاعر هي سبعة بحور من أصل ستة عشر بحر.

ولكن رغم ذلكبلغت نسبة استخدام الشاعر للبحور الصافية 88,95 % (129 قصيدة)، وذلك يظهر أهمية وحدة التفعيلة في شعره.

الجدول (17): إحصاء عدد القصائد وفقا لنوعها في الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'

الديوان	عدد القصائد العمودية	عدد القصائدة الحرة	المجموع
ثم سكت!!	22	05	**27**
قدر حبه	17	05	**22**
وعيناها..	14	12	**26**
ممن وقع هذا الزر الأحمر؟	29	03	**1+31**
اللّوح	11	08	**19**

مطر يتأمل القطة من نافذته	22	07	**29**

أولى الشاعر الاهتمام بالقصيدة العمودية التي شكلت نسبتها74,19%، بينما لم تشكل نسبة القصيدة الحرة 25,81 %، وعلى الرغم من كون الشاعر قد رجح كفة الشعر العمودي فقد استخدم البحور الصافية أكثر من المركبة.

الجدول (18): نسبة استخدام البحور في الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'

البحر	العدد في القصيدة العمودية	نسبة الاستخدام	العدد في القصيدة الحرة	نسبة الاستخدام	المجموع	نسبة الاستخدام
الكامل	74	64,35	14	35	**88**	**57,14**
المتقارب	10	8,69	15	37.5	**25**	**16,23**
البسيط	16	13,91	01	2,5	**17**	**11,04**
الرمل	04	3,48	06	15	**10**	**6,49**
الوافر	05	4,35	01	02,50	**06**	**3,89**
مجزوء الوافر	02	1,74	00	00	**02**	**1,30**
الرجز	00	00	02	5	**02**	**1,30**
المتدارك	03	2,61	01	2,5	**04**	**2,60**

شكلت نسبة استخدام بحر الكامل أعلى النسب استخداما في الدواوين المدروسة(57٪)، وذلك راجع لأهميته في التعبير عن الاسترسال والانسيابية، بل إنه يعبّر عن الذات الإنسانية بوصفه دورة دموية متحركة باستمرار ومؤشرا على حقيقة الذات والوجود.

واحتل بحر المتقارب المرتبة الثانية في استخدامات الشاعر من البحور بنسبة(16,23٪)، فيما حل البسيط المرتبة الثالثة بنسبة(11,04٪)، وجاء بعده الرمل بنسبة (06,49٪)، وبالتالي لم يستخدم الشاعر في أوزانه المهيمنة إلا بحرا مركبا واحدا وهو البسيط.

هيمنت أربعة بحور شعرية على الوحدات الوزنية في الدواوين المدروسة للشاعر وهي (الكامل والبسيط والمتقارب) في القصيدة العمودية، و(المتقارب والكامل والرمل) في قصيدة التفعيلة، وبذلك يمكن القول إن الكامل والمتقارب حجرا أساس في التجربة الشعرية للشاعر 'محمد جربوعة'.

ويمكن عرض البحور ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته" في الجدول الآتي:

الجدول (19): بحور ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"

القصيدة العمودية	البحر	القصيدة الحرة	البحر
العابدة	الوافر	سهرة أخرى لامرأة تفتش عن نفسها في القصيدة	الرمل
تلميذ وظروفي الصحية لا تحتمل عينيك	الكامل	وصايا	المتقارب
خماسيات الزنبق	المتقارب	عطلة إجبارية	المتقارب
ذكريات	المتقارب	تغيير جذري غير سياسي	المتقارب
الرسالة البيضاء	الكامل	بائع الورد الجوّال	المتقارب
لحظات من صباحها الخريفي	الكامل	مطر ليلي	الرمل
سؤالها الكبير	الكامل	مطريات	الرمل
رعشة الياسمين	الكامل	المجموع (07)	الرمل(3) المتقارب(4)
غجرية	الكامل		
وإذا سألنك	الكامل		
أمسية شعرية	الكامل		
الهاتف المقفول	الكامل		
محنة قصيد قرطبي	الكامل		
عينان	البسيط		
غضبة عربي حاقد على الزجاج	الكامل		
معلقة خرائط الجمال العربي	الكامل		
المزهرية المشروخة	الكامل		
هذيان مشتاقة في مساء شتوي	الكامل		
على نوافذ الانتظار	المتقارب		
وساوس أنثى في مساء مطر	الكامل		
سر كبير لقطة حذرة	الكامل		
تخمينات حول قطة القصيدة	المتقارب		
المجموع (23)	**الكامل (16)، المتقارب (4)، الوافر (1)، البسيط (1)**		

بينما يوضح الجدول الموالي بحور ديوان "اللّوح":

الجدول (20): بحور ديوان "اللّوح"

القصيدة العمودية	البحر	القصيدة الحرة	البحر
فرسان بدريتان تتعبان قلب (شفرة) الطيب	الكامل	رسائل الله إلى أمنا الأرض	المتقارب
محنة الحميراء حية وميتة	الكامل	حسان بغداد وفتوى الحسن البصري	البسيط
الكعبة الشريفة	الكامل	لقطات تقول يا الله	الرمل
ورود الله المائية	الكامل	اسمية منارة قطبية حبيبتي	المتقارب
سقوط	الكامل	كلمات لعاشقة إنجيلية	الكامل
إليك في ليلة القدر	الخفيف	على رصيف المدينة المنورة تأملات في بعير مالك بن أنس	المتقارب
الهمزية العاشورية	الكامل	ايفا	الرمل
عن قلب إبراهيم بن أدهم في فتنة دمشق	الكامل	سافيس الإرمية	الرمل
طلب من امرأة حبها من المفطرات	المتقارب		
نقاش في علم (الحب)	الكامل		
اللّوح	الكامل		
المجموع(11)	**الكامل (9)، الخفيف (1)، المتقارب (1)**	**المجموع (8)**	**الرمل(3) المتقارب(3) الكامل(1) البسيط(1)**

كما يوضح الجدول الموالي بحور ديوان "قدر حبه":

الجدول (21): بحور ديوان "قدر حبه"

القصيدة العمودية	البحر	القصيدة الحرة	البحر
برقية إلى كعب بن زهير	الكامل	زهرة القرشي أو قدر حبه الثانية	متدارك
الدراويش العاشقون	الكامل	ما في حدا	الكامل
أكبر من غرامك.. أصغر من حبي المكي	الكامل	بكائية الحب الرسولي	الوافر
الأسود يلقي بنا–اعتراف مطردو من مدينة النبي	الكامل	اعتذار	المتقارب

دمعة أحمدية على الإسراء والمعراج	الكامل	قدر حبه ولا مفر للقلوب	الرجز
أشواق بعير على طريق المدينة المنورة	الوافر	زهرة القرشي أو قدر حبه الثانية	المتدارك
حبيب المآذن صلى الله عليه وسلم	الكامل		
درس في تدريب العينين على حب بن آمنة	الكامل		
عودة	الكامل		
قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها	البسيط		
محمد	الكامل		
(شوبدك)؟ إنه قنديل آمنة	البسيط		
زهور لرسم سيد الزهور	الكامل		
سباعيات لمعشوق الندى وقباب الحمام	الكامل		
طريقي	الكامل		
قنديل بني هاشم	البسيط		
بانت سعاد	الرمل		
المجموع (17)	**الكامل (12)، البسيط (3)، الرمل (1)، الوافر (1)**	**المجموع(5)**	**الكامل(1)، المتدارك (1)، المتقارب (1)، الوافر (1)، الرجز (1)**

ويعرض الجدول الموالي بحور ديوان "وعيناها..":

الجدول (22): بحور ديوان "وعيناها.. "

القصيدة العمودية	البحر	القصيدة الحرة	البحر
تخيلات	الوافر	قولي له	الكامل
قولي لها	البسيط	حوار متوتر بين قلبي والشاعر في	الكامل
ثم إن والدتي تكره قصائدي	البسيط	خطوات كيدكن العظيم في التسلل إلى القصيدة	الكامل
عينا امرأة سياسية	الكامل	سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	الكامل
الأميرة المتحجبة	الكامل	موصلية	المتقارب

أحوال مغامرة تجاوزت ربع القصيدة	الكامل	استعداد استثنائي لحضور أمسية شعرية	الكامل
جرح عثمان	الكامل	لو لم أكن شاعرا	الكامل
نسيان	الكامل	عن الطفل الذي يسكنني ويسكنها	الكامل
خديجة	الكامل	أكذب علي	الكامل
عن متهمة تجمع أدلة الإثبات	الكامل	إشاعات	المتقارب
أسرار النساء	الكامل	(ما في حدا)	الكامل
اعترافات طفلة تغرق في شبر ماء	الكامل	الطريق إلى اللازورد	المتقارب
إلى ذات عينين جريئتين تقلب صوري يوم عطلتها الأسبوعية	البسيط		
اعتراف	البسيط		
المجموع (13)	**الكامل (9)، البسيط (3)، الوافر (1)**	**المجموع(12)**	**الكامل (9)، المتقارب (3)**

بينما يعرض الجدول الموالي بحور ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟":

الجدول (23): بحور ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"

القصيدة العمودية	البحر	القصيدة الحرة	البحر
الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه دائما	الكامل	عطر	المتقارب
جهنم جديد	الكامل	إذا	المتقارب
حكمتها حين تبوح	الكامل	محاكي الظهور	المتقارب
ممن وقع هذا الزر الأحمر؟	الكامل		
خطيرة	الكامل		
شاعر جوّال يبيع الزهر في بوادي الملح	المتقارب		
عشرة أقلام	المتدارك		
نشمية من بغداد	الكامل		
الحكيمة	البسيط		

جميلة فوق العادة	الكامل		
قلب أخير لسيدة القلب الأخير	الكامل + البسيط		
استقالة	(الرسالة) الكامل + (الرد) الكامل		
رسالة مقايضة ماكرة	الكامل		
سفيرة النوايا السيئة	الكامل		
مهد الصبي الذي أصبح شاعرا	الكامل		
موناليزا (أنت)	الكام		
حيرة امرأة أمام خزانة ملابسها	الكامل		
قصاصات صبيحة من أول الصيف	مجزوء الوافر		
عن سائلة متوترة	الكامل		
عن ناقصة عقل وشعر	الكامل		
بداوة	البسيط		
خصام	المتقارب		
أرق ليلي لامرأة مخملية	الوافر		
فضول	الكامل		
انتظار	الكامل		
عتاب	الكامل		
محاولة لشرح امرأة	الكامل		
هيام وانتقام	الكامل		
المجموع (28)	**الكامل (20)، البسيط (3)، المتقارب (2)، المتدارك (1)، الوافر (1)، مجزوء الوافر (1)**	**المجموع(3)**	**المتقارب (3)**

ويوضح الجدول الموالي بحور ديوان "ثم سكت!!":

الجدول (24): بحور ديوان "ثم سكت!!"

القصيدة العمودية	البحر	القصيدة الحرة	البحر
آخر	الكامل	إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد	المتقارب
غزالة	الوافر	غضب شاعر من الشرق الأعمى	الكامل
فراق	الرمل	سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	الكامل
امرأة فيها شيء من حتى	المتقارب	حسناء مدينتي	الرجز
نصائح شاعر لقلبه المخضرم	البسيط	خطوات كيدكن لعظيم في التسلل إلى القصيدة	الكامل
أنا لا أفكر في عهدة حب أخرى	الكامل		
لأجل الذين واللواتي في مزهرية الياسمين	الكامل		
ثم إن والدتي تكره قصائدي	البسيط		
Don't disturb	البسيط		
أسئلة..أسئلة..أسئلة	البسيط		
كلمات إلى حاكم عراقي ليس من (نحن أهلها)	الكامل		
نبض مفاجئ بعد سن اليأس	الرمل		
إلى امرأة خليجية تشتري الورد ولا تحسن قراءته	المتقارب		
تصعيد خطير في مطالب عاطفية	المتقارب		
هروب حبيبة شاعر نثري	الكامل		
خليجية	الكامل		
القلب العربي	مجزوء الوافر		
مرافعة عاشق زيدوني تذكر (ولاّدة) يوم العيد	البسيط		
في محطة الغياب	الكامل		
نيروما.. فتنة العزف بالنار	الرمل		
حالان	المتدارك		
امرأتان، زمنان، وقصيدة	الكامل		
المجموع (22)	**الكامل (8)،**	**المجموع(5)**	**الكامل (3)، المتقارب**

	البسيط (5)، الرمل (3)، المتقارب (3)، المتدارك (1)، الوافر (1)، مجزوء الوافر (1)		(1)، الرجز (1)

ولم يستخدم الشاعر البحور المنهوكة أو المشطورة، واكتفى باستعمال مجزوء الوافر فقط في قصيدتين هما: (القلب العربي)و(قصاصات صبيحة من أول الصيف)، مما يشي بأنه شاعر متريث يمنح قضاياه الزمن الوافي، حتى يطرحها بشكل واضح وحاسم، بعيدا عن نطاق السرعة الإيقاعية أو الاندفاعية المفرطة، وتلك رزانة إيقاعية تثبت نظامية الاستخدام الشعري.

أثبتت الإحصائيات أن الشاعر متفرد في ذائقته الشعرية، غير أنه أميل إلى بعض شعراء المدرسة المهجرية، لكونه شاعرا رومانسيا يتعالى عنده صوت الذات في أحيان كثيرة.

2.1. الأنساق الوزنية المهيمنة في القصيدة العمودية

خيمّ بحر الكامل على مجموع القصائد العمودية في المدونات المدروسة ، كونه يقوم على وحدة التفعيلة السباعية (///0//0)، التي تتقلب لتأخذ صورا مختلفة (مستفعلن-/مستفعل-/متفا-/مُتْفَا/)، والشاعر في هذا لا يخرج عن نسق الشعر الجزائري الحديث الذي مثلت نسبة الكامل فيه 70,96٪.

بينما احتل البسيط المنزلة الثانية وهي ذاتها التي احتلها في الشعر القديم، غير أن الشاعر تفرد باستخدامه لبحر ثالث في القصيدة العمودية كانت نسبته فيها قديما وفي الشعر الحديث ضئيلة جدا وهو بحر المتقارب.

1.2.1. البحر الكامل:

سمي الكامل كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره،والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل فإن في الكامل

زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجئ على أصله، والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر فسمّي بذلك كاملا، ومفتاحه كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن ست مرات.[1]

وبالتالي يعرف هذا البحر بسرعة إيقاعه غير أن التغيرات التي تطرأ عليه تختزل عدد الحركات فيه، فقد تزيد من تسارعه أوقد تبطئ.

ونظم الشاعر معظم نصوصه على هذا الوزن حبا منه لبيان نظريته وطرح أفكاره وترويج طموحات،إذ استخدمه في قصيدة " دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع" في صورة حالمة ترنو لعودة الإسراء من جديد:

سيمرّ ياسينُ النبيُّ بكفّهِ ///0//0 /0//0/ 0//0///

فوقَ القبابِ مواسيا ومصيّرا /0//0/ 0//0/// 0//0///

سيمدّ يمنى في تشوّقِ غائبٍ ///0//0 /0//0/ 0//0///

عادت به أيامه فتذكّرا /0//0/ /0//0/ 0//0///

سيقوم في المحرابِ يذكرُ ليلةٌ ///0//0 /0//0/ 0//0///

صلى بها بالأنبياء وكبّرا /0//0/ /0//0/ 0//0///

ولسوف يسمعُ في النوافذِ آهها ///0//0 ///0//0 0//0///

ويقول: ((قُفلُ الباب كيف تغيّرا؟))[2] ///0//0 /0//0/ 0//0///

استخدم الشاعر تفعيلة الكامل السباعية المتكررة، الدالة على الاستمرارية والتتابع تناسبا واستمرارية الزمن (الماضي والحاضر والمستقبل) المستخدم في نصه.

فقد استرجع ذكرى الإسراء والمعراج ليستشرف عودة النبي إلى القدس في زمن الاحتلال.

كما نسوّق مثالا ثانيا على تبني وزن الكامل من قصيدة " مهد الصبي الذي أصبح شاعرا":

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1994، ص 57.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 35.

أإذا مررتُ بقربهِ الآن اكتوى ///0//0 0//0/// 0//0/0/

وجرى لأجلي دمعُهُ مدرارا؟ ///0//0 0//0/0/ 0/0/0/

أترى يمدّ يمينهُ في شوقهِ ///0//0 0//0/// 0//0/0/

ليمسّتة.. ويضمّني استذكارا ///0//0 0//0/// 0/0/0/

أترى له قلبٌ يحنّ، كحالتي ///0//0 0//0/0/ 0//0///

متأملا ما صِرتُهُ محتارا ///0//0 0//0/0/ 0/0/0/

جَدّ الصبيِّ اختاره لحفيدهِ /0/0/0/ 0//0/0/ 0//0///

يا حُسن ما أهدى له.. واختارا /0/0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/

هذي البقايا هاهنا أعوادهُ /0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

أمستْ بركنٍ مهملٍ آثارا[1] /0/0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/

يتأسس هذا المقطع الشعري على تفعيلة الكامل المتغيرة الدالة على الاختلاف، ليصف تبدل الأحوال والأوضاع، من ماضي الاحتواء والانتماء إلى حاضر الانزواء والانطواء، فما حل المهد إلا حال صاحبه الذي يشعر باغتراب واضح تطرزه حكاية زمن الفرقة والشتات.

لذلك ينتقل الشاعر من الأسلوب الإنشائي الاستفهامي، بوصفه منبها مثيرا لاستدراج المتلقي إلى أسلوب خبري سردي ينقل لنا تفاصيل الماضي، وبالتالي فالشاعر ينتقل من حيرة وقلق إلى هدوء وطمأنينة، لذا تدل متوالية المد والجزر على اضطراب النفس وتقلبها.

ووفقا للبنية الدلالية تتراوح البنية الإيقاعية أيضا بين سرعة وبطئ إلى غاية انتهاء النص، إذ يمكن تقسيم المقطع إلى جزئين، الجزء الأول يحوي تسعا وسبعين حركة، والجزء الثاني يحوي ثلاث وأربعين حركة.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 97.

2.2.1. بحر البسيط:

سمّي البسيط بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطا، وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه[1]، أو لأنه "**انبسط على مدى الطويل وجاء وسطه فَاعِلُن وأخره فَعِلُن**".[2] وهو على ثمانية أجزاء: مستفعلن فاعلن أربع مرات.

ويبدو أن الشاعر سار على نهج الإحيائيين وجماعة أبولو في استخدامهم لهذا البحر المركب وان كانت رتبته قد تقدمت في شعره بعدما احتل الرتبتين الثالثة والرابعة على التوالي عند الجماعتين.

وبالتالي فقد قوض الشاعر القاعدة التي ذهب إليها عبد الله الطيب في قوله: إن البسيط بحر معرض عنه بين المعاصرين ولا يكاد ينظم فيه إلا من يدعون بأصحاب المدرسة القديمة.[3]

ونورد مثالا على هذا الاستخدام من قصيدة" إلى ذات عينين جريئتين تقلب صوري يوم عطلتها الأسبوعية":

أحبُّ في أعين الغزلان ذابلَها //0//0 /0//0 /0//0/0/ 0///0
وما يجولُ بطرفِ الظبيِ مِن وجلِ //0//0 ///0 /0//0/0 ///0
أحبُّ في شادنٍ تهريبَ نظرتِها //0//0 /0//0 /0//0/0/ ///0
عند التصادم بالعينينِ والمقلِ /0//0/0 ///0 /0//0/0 ///0
أحبُّ فاتنةً يحتاطُ بؤبُؤُها //0//0 ///0 /0//0/0 ///0
خطفِ) بالإرباكِ في عجلِ //0//0 /0//0 /0//0/0 ///0
ما لا يقالُ، سيبقى دائما حُلُما /0//0/0 ///0 /0//0/0 ///0
وما يقال سيلغي دهشة الأملِ[4] //0//0 ///0 /0//0/0 ///0

---

[1] الخطيب التبريزي، مرجع سابق، ص 39.

2أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص 136.

[3] عبد الله الطيب، المجذوب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دت،ج1، ص 537.

[4] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 121.

يستخدم الشاعر بحر البسيط المكون من تفعيلتين (//0//0/0 – //0/)، إحداهما جزء من الأخرى، ليصف علاقة تكامل جامعة بين الأنثى والرجل.

وتأتي متوالية فعل الحب ركيزة أساسية لبناء تلك العلاقة، المستندة إلى لغة عاطفية تأثيرية صامتة أساسها الألحاظ والمقل، معززة تلك الرابطة (أعين، ذابلها، طرف، نظرتها، العينين، المقل، بؤبؤها، نظرة الخطف، الغزلان، الظبي، شادن، فاتنة).

وواضح أن الشاعر لا يخرج عن الوصف الحسّي المتوارث من القصيدة العربية القديمة، حتى إن تشبيهاته مألوفة (المرأة، بالفاتنة، الغزال، والظبي).

لذلك يستخدم وزنا اعتادت الذائقة الشعرية العربية على جرسيته (البسيط)، ولولا تلك الصور القائمة على تبادل مجالات الإدراك المستخدمة لكانت صوره نمطية لا جدّة فيها.

كما نظم الشاعر أيضا قصيدة " نصائح شاعر لقلبه المخضرم" على وزن البسيط

ذكرى الجميلات قيدٌ أنت تعرفهُ /0//0/0 /0//0 /0//0/0 ///0

فكيفَ قل لي إلى أخرى ستنطلقُ؟ //0//0 /0//0 /0//0/0 ///0

مِن ربع قرنٍ بآرائي تخالفني /0//0/0 /0//0 /0//0/0 ///0

متى برأيك يا مجنون نتفقُ؟ //0//0 ///0 /0//0/0 ///0

كم قد قددتَ قميصا في مطاردتي /0//0/0 ///0 /0//0/0 ///0

كم قد جرينا إلى الأبواب نستبقُ /0//0/0 /0//0 /0//0/0 ///0

كم قد تساقط من أزراره غضبا /0//0/0 ///0 /0//0/0 ///0

كنّا نحاول أن نبقى.. ونفترقُ[1] /0//0/0 ///0 /0//0/0 ///0

ونفترقُ[1]

يستند الشاعر إلى بحر مركب قائم على التنوع والاختلاف، وهو البحر البسيط، إذ يتكون من تفعيلتين (//0//0/0 – //0/)، ليسرد لنا قصة مراودة قلبه له وأزمنة صراع العقل والقلب، حيث تسعى العاطفة لانتهاك المنطق.

[1] مجمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 53.

ويبدو أن الشاعر يعاني اغترابا نفسيا، لكونه يعيش دراما متحركة، ترهقه رضوض الفقد وتطبق الأحاسيس بفكيها على منطقه، فتخذله الأهواء في زمن لا يؤمن إلا بالمادي.

ويتشكل المقطع الشعري من اثنتي وثلاثين تفعيلة منها أربع عشرة تفعيلة على وزن (//0//0/0)، واثنين على وزن (//0//0) بعدما أصابها زحاف الخبن، واثنتي عشرة تفعيلة على وزن (///0)، وأربع صحيحة على وزن (//0//0).

وبالتالي فهناك تناسب بين عدد التفعيلات الزاحفة والصحيحة، بما يشير إلى محاولة خلق توافق نسبي بين الذات وبواطنها، لذا جاءت القصيدة موسومة بـ "نصائح شاعر إلى قلبه المخضرم".

3.2.1. بحر المتقارب:

سمّي المتقارب بهذا الاسم لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتِدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد، فسمي لذلك متقاربا، وهو على ثمانية أجزاء، أصله فعولن فعولن أربع مرات.[1]

ولم تبلغ نسبته في القديم إلا بنسبة 7,9 وتنازلت إلى ما دون ذلك عند الإحيائيين وجماعة أبولو (Apollo)، مما يثبت أن الشاعر قد تميز باستخدامه في الشعر العمودي مع أنه استخدم في الشعر الحر أكثر.

وقد نظم الشاعر على وزن المتقارب قصائد عدة، ننتقي منها مقطعا من قصيدة " ذكريات":

مضى الوقتُ يعبر صفحاتنا //0/0 //0/ //0/0 //0

وشِبنا على هامش المرجعِ //0/0 //0/0 //0/0 //0

وسرنا كنبضٍ على وترٍ //0/0 //0/ //0/0 //0

إلى منتهى اللحن في المقطعِ //0/0 //0/0 //0/0 //0

لكَ الله من شاعر رائعٍ //0/0 //0/0 //0/0 //0

ولي ذكريات الهوى الأروعِ //0/0 //0/0 //0/0 //0

[1] الخطيب التبريزي، مرجع سابق، ص 129.

ستبقى تسرّ إلى نفسها //0/0 //0/ //0/0 0//

مدى الدهر في دفتر المبدعِ[1] //0/0 //0/0 //0/0 0//

يستخدم الشاعر في هذا المقطع الشعري تفعيلة المتقارب (//0/0 – //0/ – 0//)، صحيحة متكررة إحدى وعشرين مرة، بينما تظهر صورة (فعول //0/) المقبوضة ثلاث مرات، وصورة (فَعِل //0) المحذوفة ثماني مرات.

وتناظر تلك المراوغة الإيقاعية مراوغة الشاعر للزمن الماضي، باستدراجه إلى نصه رغبة في الاستعانة بذكراه الجميلة على حاضر موجوع يهز عواطف الشاعر ويضرب كيانه.

ويستخدم الشاعر وزن المتقارب أيضا في قصيدة "إلى أميرة خليجية تشتري الورد ولا تحسن قراءته"بصورة مختلفة:

وحبّكِ عيبٌ عليَّ وعـــــارٌ وليسَ يليق سوى بالسفيهِ

0/0// //0/ 0/0// /0// //0/ //0/ 0/0// /0//

وقلبي أنا ليسَ خاتمَ لولو بأرقى محلّ..لكيْ تشتريهِ

0/0// /0// 0/0// //0/ 0/0// //0/ 0/0// 0/0//

ولا هو جيشٌ بمصرَ رخيصٌ لكي ندفعي المال كي تملكيهِ

0/0// /0// 0/0// //0/ 0/0// //0/ 0/0// /0//

ولا هو (رابعةٌ).. كي تبيدي ضحاياه فيهِ بفتوى فقيهِ[2]

0/0// //0/ 0/0// //0/ 0/0// //0/ 0/0// /0//

تتأسس هذه البنية النصية على وزن المتقارب الملازم لزحاف القبض وعلة القصر، التي تختزل تفعيلة (فعولن) إلى (فعولُ) اختزال الشاعر لهذه المرأة المادية المتملكة، لذا

[1] محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 25.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 130

يرد أسلوب الالتفات السريع محدثا نقلة نوعية ترجح ضمير الغائب على المخاطب لاستبعاده.

وإذا كان قلب الشاعر يتصل بالمادي حينا وبالحي حينا آخر، فذلك لأن المخاطب يضعه في منزلة بين المنزلتين، ولهذا يأتي رفض الشاعر –بأسلوب النفي– لأفعال المقايضة أو الإبادة والتملك.

3.1. الأنساق الوزنية المهيمنة في القصيدة الحرة:

اعتمد الشاعر البحور الصافية في القصيدة الحرة، فأسقط البسيط ليعوضه بالرمل، حيث نسج معظم قصائده الحرة على المتقارب والكامل والرمل، وتلك بحور ثلاثة لا تنتمي إلى الدائرة العروضية ذاتها، مما يعني أن الشاعر ينوع في استخدام وحداته الإيقاعية ويجيد الانتقال بينها بكل سهولة.

1.3.1. بحر المتقارب:

يقوم المتقارب على تنامي تفعيلة واحدةمكررة، التي تتابع محققة صلابة البنى النصية بفضل بدئها بوتد مجموع، والشاعر لم يستخدم التفعيلات الأصول إلا في هذا البحر وبحر الوافر الذي ورد بنسبة ضئيلة جدا(1,73%).

وقد استخدم هذا البحر في القصيدة الحرة بنسبة 37,5٪ بينما لم يستخدم هذا البحر إلا بنسبة 18,95 في الشعر الجزائري الحديث وبنسبة 3,7 عند الإحيائيين وبنسبة 6,6 عند جماعة أبولو.

ونورد مثالا من قصيدة "رسائل الله إلى أمنا الأرض" على استخدام هذا الوزن:

تُرانا //0/0

سنشتاق يوما //0/0 0/0//

ونحن هناكَ /0// //0/

لأحلى كتابٍ //0/0 0/0//

وأغلى كلامٍ //0/0 0/0//

وأندى سطورْ؟ //0/0 0/0//

تُرى 0//
حين تُطوى السماءُ /0// 0/0// 0/
كطي السجلِّ 0/0// 0/0//
وترتجف الأرضُ / 0/0// /0//
مثل إناءٍ على الرّفِّ / 0/0// 0/0// /0/
هل يذكرُ الرّاقدونَ /0// 0/0// 0/0/
بكلّ المقابرِ / /0// 0/0//
ما قد تيسّرَ مِن سوَر الذكر / 0/0// /0// /0// 0/0/
في لحظات النّشورْ[1] 00// 0/0// /0/

تشكل متتالية تفعيلة المقارب حركة انسيابية تغمر الأسطر الشعرية بدفقة راجفة تمسح شحوب وجه الصورة التشبيهية المستخدمة (وترجف الأرض مثل إناء على رف)، لتكسب البناء النصي شحنة موسيقية جرسية، تستعرض فتنتها على المتلقي لتعيد تعلقه بالنص.

وتتعاضد هذه البنية الإيقاعية بمنبه الأسلوب الإنشائي في نهاية المقطع، لتعيد تعلق المتلقي بكتاب الله.

وبالتالي فهذا النمط من بحر المتقارب التام، الذي يوافق عروضه ضربه في علة الحذف اللازمة على طول القصيدة، مما يجسد مراوغة إيقاعية تهدم صرح التفعيلة الصحيحة وتتجاوز نمطيتها.

ويرد استخدام بحر المتقارب أيضا في قصيدة "إذ":

[1] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 25-26.

إذا خيروك بمؤتمر

0// /0// //0/ //0/0//

بين رسم الزهور

/0// 0/0// //0/ 0/

ورسم الحمام

/0// 0/0//

عليك برسم الزهور

/0// 0/0// //0/

فطيلة ستين عاما رسمنا الحماما

0/0// 0/0// 0/0// //0/0// //0/

ومحاتهم خلف أقلامنا

0// 0/0// 0/0// //0/0//

لا تريد السلاما[1]

0/0// 0/0// //0/ 0/

استعان الشاعر بإيقاع المتقارب استنادا إلى وتده لتحديد موقف صارم عبر الكف عن زرع لغة السلام أمام من لا يفقهها، والالتفات إلى لغة مغايرة هي(لغة الزهور) ليزهر القلب عبرها حبا ويحيا ليغير واقعه من قبح إلى جمال.

ويتبنى الشرط في جوابه اسم فعل الأمر(عليك) لإلزام الآخر بفعل الرسم بوصفه فعل إثبات في مقابل سياسة المحو التي ينتهجها العدو، كما يسهم هذا الأسلوب في الربط بين جملتي فعل الشرط وجوابه للإحالة إلى مستقبل يمسح غفلة الماضي.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 125.

2.3.1. بحر الكامل:

يتأسس بحر الكامل على تفعيلة واحدة تتكون من سبب ثقيل وآخر خفيف ووتد المجموع تتكرر ممثلة جانبا من السيولة والانسيابية والاستمرارية، راسمة حركة تواصلية منتظمة.

وقد بلغت نسبة استخدامه في القصيدة الحرة 35٪ مما يعني عناية الشاعر بهذا الوزن لترجمة عواطفه وآماله.

ونسوق مثالا على استخدام هذا البحر في القصيدة الحرة وهو قول الشاعر:

لوْ أنني لم أقترفْ /0//0/0/ /0//0/0/

مدَّ الأصابع للقصيدةِ /0//0/0/ /0//0/// //

كي تُختتَمَ واحدا من بينها /0//0/0/ /0//0/// /0//0/0/

لو لم أعاهدْها بأنْ /0//0/0/ /0//0/0/

أبقى لها /0//0/0/

مجنونَ عينيها الوفي /0//0/0/ /0//0/0/

ماذا برأيك كنتُ؟ /0//0/0/ /0///

ضابط شرطةٍ؟ /0 /0//0///

أو حارسًا /0//0/0/

بمحطة للحافلاتِ بقريتي؟ /0//0/// /0//0/0/ /0//0///

أو باحثا في المتحفِ؟[1] /0//0/0/0//0/0/

ينفلت المقطع الشعري من أسر التفعيلة الصحيحة ليعانق التفعلية المضمرة الزاحفة، متخفيا وراء جلبابها، مراوغًا، متجاوزا، محيلًا إلى توتر ذاتي وانفعال ارتيابي، عند شاعر لا يحسن إلا أن يكون مجنون القصيدة، ولو أراده الآخر غير ذلك.

وفي هذه الحالة شكلت بنية التفعيلة المضمرة 65% من جل التفعيلات المستخدمة، والتي لا تبلغ إلا 35%، وفي ذلك تجسيد مغاير لسرعة إيقاعية تتبدى نشاطا من نوع

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 125.

مختلف يخرج بنا تدريجيا من ماء اللغة المفعم بالإشارة إلى جرسية مترجمة لسطوة التشظي واللاهدوء.

ويستخدم الشاعر أيضا بحر الكامل في قصيدة "غضب شاعر من الشرق الأعمى"

تبا 0//

لإنسانٍ يعيش حياتهُ //0/0/0/0///0//

ما بينَ صفعٍ /0/0//0/0

واتّهامٍ /0/0//0

واغترابٍ /0/0//0

واعتقالْ /0//0

تبا لإنسان يعيش حياتهُ //0/0/0/0// 0//0/// ///0//

في حفرةٍ /0//0/0

باسم التقشفِ /0//0/0 //

والخشونـةِ /0//0 //

والنضالْ /0//00

تبا لإنسانٍ //0/0// /0/0

يفكّرُ لو يكونُ //0 ///0// /

بيتِ أرملة بلندنَ //0/0// ///0// //

(جرو كانيشٍ) /0/0// /0/0

لينعمَ بالحنانِ وبالنقانق //0 ///0// ///0// //

والدلالْ[1] /0//00

يجمع المقطع بين خمس تفعيلات مختلفة وهي: [/0/0//0 – //0// – ///0// – 0//0/// – /0/0//00 – ///0//00]، ليتخلص الشاعر فيها من الرقابة الموسيقية، مانحا التفعيلة تقلباتها المتاحة، ناسفا قانون النمطية والتكرار، وهو ما يناسب لغة تجاوزية، تحاول تقويض راهن الذل والتبعية الذي يعيشه الإنسان العربي.

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 40-43.

3.3.1. بحر الرمل

سمّي بحر الرمل بهذا الاسم لأن ثمة نوعًا من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل سمّي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج، وأصله فاعلاتن ست مرات.[1] وهذا في القصيدة العمودية.

وقد مثلت نسبة الرمل في القصيدة الحرة 15٪ وقد احتل هذا الرتبة ذاتها والنسبة نفسها في شعر جماعة أبولو.

ومن استخدامات الشاعر لهذا البحر القصيدة ذات النزعة الصوفية المعنونة بـ "لقطات تقول: يا الله"

ضاع ما ضاع من العمرِ /0/0// 0/0/// /

على كل خطوط الطول والعرضِ //0/0/ 0/0/// /0/0// 0/0//0/ /

وها.. أدركُ نفسي //0/0/ 0/0///

مثل طفل غجريٍّ /0/0// 0/0///

ضائعٍ في الريحِ يجري /0/0// 0/0//0/

فوق خط الاستواءْ /0/0// 0/0//00

طارت السكرةُ.. /0/0// //

والفكرةُ جاءتْ /0/0/ 0/0///

والتقى المدّ بجزْرينِ /0/0// 0/0/// /

وفسّرتُ كتاب الماءِ بالماءِ //0/0/ 0/0/// /0/0// /

وهمزين بلامين وهاءْ //0/0/ 0/0/// 00///

إنّ لفظّ (اله) أحلى /0/0// 0/0//0/

بينما التأنيثُ شيءٌ /0/0// 0/0//0/

مِن ضرورات النساءْ[1] /0/0// 0/0//00

[1] الخطيب التبريزي، مرجع سابق، ص 83.

ينقسم هذا المقطع إلى ثلاث جمل شعرية، تنقل الأولى أزمة الضياع والتيه التي يعيشها الإنسان بعيدا عن الخالق، بينما تثبت الثانية معرفة المخلوق للخالق بعد التفكير والتبصر، وتدون الثالثة حالة التصوف الحقيقية عبر التشبث بعروة الله الوثقى.

وتأتي تفعيلة الرمل هنا على صور أربع، واحدة صحيحة وثلاث ناقصات(فعلاتن المخبونة ووردت ثلاث عشرة مرة///0/0، وفاعلات بعلة القصر ووردت مرتين/0//00، وفعلات بعلة القصر وزحاف الخبن ووردت مرة واحدة///00).

وفي المجمل يمثل التناسب الجزئي محور توزيع هذه التفعيلات؛ إذ تتكرر التفعيلات الصحيحة أربع عشرة مرة، بينما ترد غير الصحيحة ست عشرة مرة وهذا يوافق منطق الضياع والتوبة.

ولعل هذا الانقسام الجملي يثبت أن الشعر يبتكر حقائقه البيولوجية الخاصة، حيث تتبادل الجمل الشعرية حركة الزيادة والنقص بين التفعيلة الصحيحة والمجنونة [ج$_1$ (6-6)، ج$_2$ (3-7)، ج$_3$ (8-0)].

ويستخدم الشاعر بحر الرمل أيضا في قوله:

حينما تمطرُ /0//0/0 //

يأتيني اشتعالُ الشّعرِ /0/0 /0//0/0 /0/

مِن كل الجهاتْ /0/0 00//0/

إنني الآنَ على الشبّاكِ /0/0 0/0/// 0/0//0/ /0/

في شبه ذهولٍ /0/0 0/0///

أحمل الدفترَ في كفٍّ /0/0 0/0/// 0/0//0/ /

وأُفشي 0/0//

لخيوط المطر الليليّ /0/0 0/0/// 0/0/// /0/

سرَّ القطراتْ[2] /0/0 00///

[1]محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص-ص 70-71.

[2]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته، مصدر سابق، ص 175.

تقوم البنية الإيقاعية في هذا المقطع على ستة عشرة تفعيلة من بحر الرمل، تتساوى فيها التفعيلة الصحيحة مع المخبونة، وتتضاف إليهما تفعيلتانواحدة بعلة القصر وأخرى بعلة القصر وزحاف الخبن، لخلق توازن موسيقي جرسي يعادل ذلك التوازن النفسي القائم لحظة ميلاد القصيدة.

ويبدو أن الشاعر قد استخدم جملتين شعريتين الثانية فيهما أطول من الأولى، لينتقل من زمن البدء والتهيؤ إلى لحظة الدهشة والذهول حتى زمن الكشف والتجلي، حيث بلوغ سر الكتابة.

وربما يكون بحر الرمل بسرعته الإيقاعية مناسبا لتتبع تلك التحولات الزمنية التي تصفها القصيدة (حينما تمطر – خيوط المطر الليلي – سر القطرات/ يأتي – أحمل – أفشي).

4.1. القافية:

القافية هي منبه صوتي مكمل للنظام الإيقاعي، يلفت عناية المستمع ويشد انتباهه، وتقول صفاء خلوصي: إن القافية مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت، وهي الفاصلة الموسيقية، التي يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة،بحيث يحدث تواترها نغما موسيقيا يتدفق بشكل انسيابي جمالي له جرس يستولي على السمع، ويسهم في تحقيق التآلف والتناسق، وإضفاء التماسك على بناء النص الشعري[1].

وتؤدي القافية وظيفة جمالية بتواترها المتتابع، بما يحدث نوعا من الاسترسال، إذ تعمل على بعث ديمومة النص، وتشعر المتلقي بلذة الانتظار المسبق إذا كانت موحدة، فتشده بترجيعاتها النغمية المكررة، أما إذا كانت منوعة فهي تحقق صدمة جمالية ومباغتة فجائية تتأتى من كسر أفق التوقع، ومن ثمة فالقافية عنصر مهم يتفاعل مع عناصر الإيقاع الأخرى لإنتاج دلالة خاصة تبوح بشحنات الانفعال الداخلي.

[1] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ج 1، 1977، ص 215.

وعلم القوافي علم تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصاحة وقبح، وهو العلم الذي يبحث عن حروف القافية وحركاتها وما يلزم لها من لوازم وما يعرف لها من عيوب.

ومن هنا يشترك هذه العلم مع علم العروض في تحديد الموسيقى الخارجية إن صح القول لكونها تمثل عددا من القيم الموسيقية والصوتية التي تؤسس إيقاع البيت بشطريه معا أو إيقاع الجملة الشعرية.

ينضاف إلى ما سبق أن القافية في النص بمثابة نقطة القوة والصلابة في كيان الشطر[1]، فالشعر لن يرقى إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة، ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة، التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيبا لا يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له.[2]

وقد جمع الخطيب التبريزي بين تعريف الخليل والأخفش للقافية فقال: "والقافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن له مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية".[3]

وهكذا يمكن النظر إلي القافية على أنها مركز الالتقاء، أو نقطة التقاطع في بنية الإيقاع الخارجي بين حركته الأفقية وحركته الرأسية، إضافة إلى أهميتها باعتبارها

---

[1] نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية 98، مصر، 2000، ص 102

[2] إلزبيت دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، منشورات مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، 1961، ص 45.

[3] الخطيب التبريزي، مرجع سابق، ص 149.

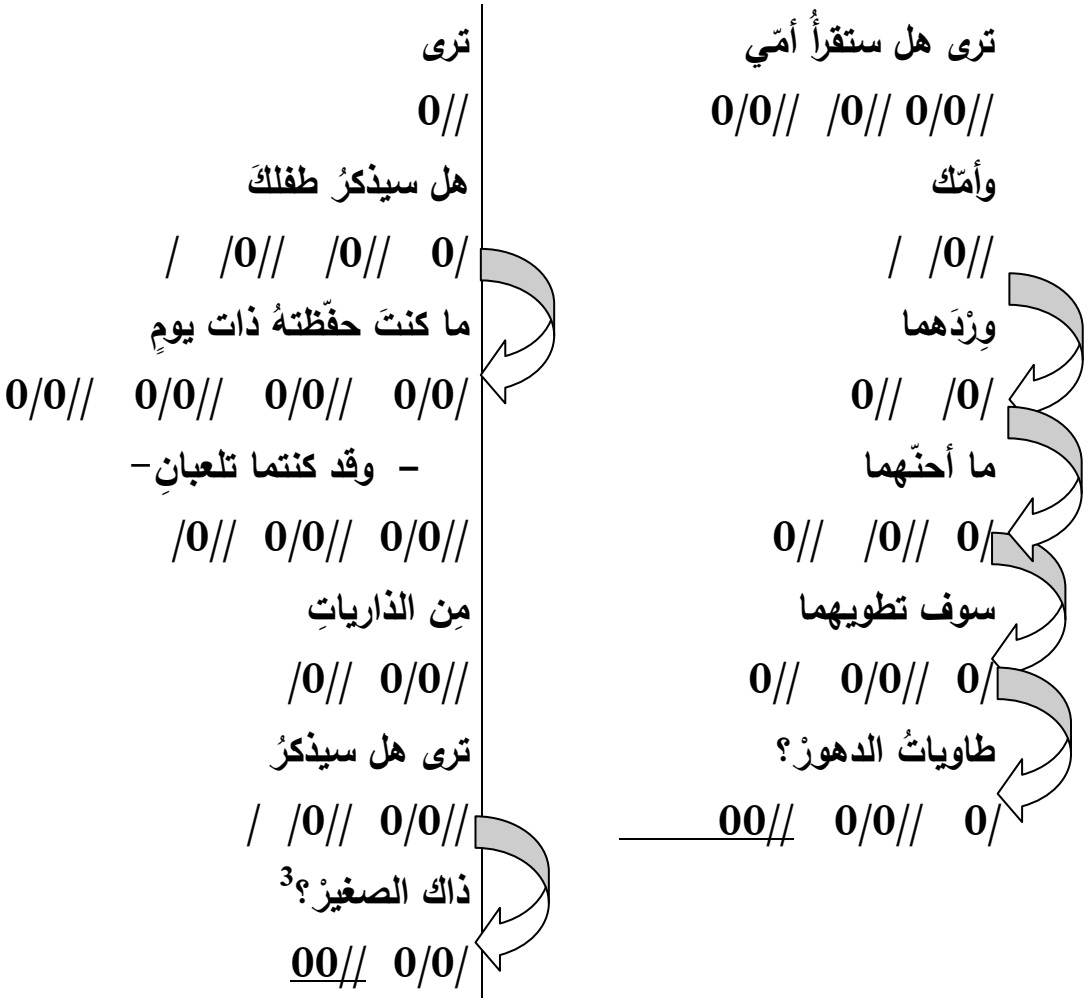
عنصر ربط في البنية العامة[1]، إذ تقف على حافة الأبيات والأسطر فتسيج البنية بطوقها الجميل لترسم لوحة معمارية هندسية لها نظاميتها الخاصة.

1.4.1. ألقاب القوافي:

استخدم الشاعر أشكالا مختلفة من القوافي وكانت لها وظائفها وأبعادها التعبيرية والجمالية في نصه حيث توجت هندسته المعمارية بقبب المجانسة والمشابهة.

1.1.4.1. القافية المترادفة:

ترتبط القافية المترادفة بكلّ لفظٍ قافيةٍ توالى ساكناه بغير فاصلٍ (//00).[2]ويرد هذا النوع من القوافي كثيرا في شعر محمد جربوعة، ونضرب مثالا على استخدامه من قصيدة



[1] الهاشمي علوي، مرجع سابق، ص 68.

[2] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، 1987، ص 203.

[3] محمد جربوعة، ديوان: اللّوح، مصدر سابق، ص–ص 31–32

يتكون هذا المقطع من جملتين شعريتين بنيتا على وزن المتقارب، وقد وقع التدوير في الأولى ليصل الأسطر فيما بينها، مبرزا رباط التآلف بين الوالدتين التاليتين للورد القرآني، بينما يأتي في الجملة الثانية، ليصل بين فعل التذكر وفعل الحفظ مظهرا أن النشاط الذاكري يزداد بالمعاودة والتكرار، كما ينمو عند الطفل أكثر من غيره.

وقد استخدم الشاعر القافية المترادفة القائمة على تجانس حركتين وساكنين مؤكدا حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) ((يبعث كل عبد على ما مات عليه.))، فالاستفهام هنا مجازي غرضه التشويق لمعرفة الغامض والمجهول والتنبيه إلى قيمة تلاوة القرآن.

2.1.4.1. القافية المتداركة:

هي كلّ لفظِ قافيةٍ فصَلَ بين ساكنيه حركتانِ متواليتان (/0//0).[1]وبرزت في المثال الآتي:

وجريتُ أوسِعُ في الزحام لنوره — بعض الممر.. وفجأة.. ووجدتُني..

0//0/// 0//0/// 0//0/// — /0//0/ 0//0/// 0//0///

فضممتهُ وشممتهُ ورجوتهُ — فدنا إليّ يشمني ويضمّني

0//0/// 0//0/// 0//0/// — 0//0/// 0//0/// 0//0///

قلت: ((الرسولُ؟)).. فمال يرسم بسمةً — نبويّةً أنهتْ جميع تكهّني

/0//0/ 0//0/// 0//0/// — 0//0/// 0//0/ 0//0///

قال: ((الرسولُ)).فسِرتُ في أصحابهِ — ووهبتُ عمري للخيار الأيمنِ[2]

/0//0/ 0//0/// 0//0/// — 0//0/ /0//0/ 0//0/

نظّم الشاعر قصيدته هذه على وزن الكامل، فاستخدم القافية المتداركة الجامعة بين المتحركين، والمستبعدة للساكنين ليترجم تعلقه بسيد الخلق، إذ يجتمع شخص الشاعر

[1] عدنان حقي، مرجع سابق، ص 202.

[2] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص123

بالنبي الكريم في صورة حالمة تصدر متعة عظيمة، وتدون قصة عمق التشوق إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم).

ويؤثث الشاعر صورته الحالمة بالاستناد إلى مجموع الصور الحسية الواردة، ليسوقها نحو الحقيقة معلنا فخر انتمائه إلى الخيار الأيمن المحب للتسامح والمقتدي بشفيع الأمة.

3.1.4.1. القافية المتواترة:

هي كل لفظِ قافيةٍ فصَلَ بين ساكنيها حركة واحدة (/0/0)[1]، ومثالهاما ورد في قول الشاعر من قصيدته "نشمية من بغداد":

قالت وقد رأت ارتباكي: إنني — يا فاشل التحرزير من بغدان

0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ — 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/

ضربت باليمنى جبيني كي أعي — وفركت تحت أصابعي أجفاني

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ — 0//0/// 0//0/// 0/0/0/

دققت فيها..للنساء بآبئ — كبطاقة التعريف.. كالعنوان

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// — 0//0/// 0//0/0/ 0/0/0/

تخفي الكثير، ولا تجود بسرها — إلا لعاشق أعين ولهان[2]

0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ — 0//0/0/ 0//0/// 0/0/0/

يستغل الشاعر بحر الكامل الذي تصاحب ضربه علة القطع وزحاف الإضمار، مما جعل القافية تنتقل من قافية متداركة إلى أخرى متواترة معلنة عن انتقال محور الحديث عن المرأة إلى محور الحديث عن الأرض والوطن.

ومن هنا يتجسد الحب الحقيقي الذي يربط الإنسان بوطنه الصامد في بنية حوارية تصف أكثر الأوطان تعبيرا عن الهوية العربية (رمز الجمال والشموخ والشرف)، فالعراق بؤبؤ العين العربية لكونه مكننا من إبصار ضوء الحقيقة.

---

[1] عدنان حقي، مرجع سابق، ص 202.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 42.

4.1.4.1. القافية المتراكبة:

هي كل لفظِ قافيةٍ فصَلَ بين ساكنيه ثلاث حركات متوالية،[1] نحو:

يدنو، أحتاطُ وأُبعدهُ ويسلُّ السيفَ وأُغمِدُهُ

0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0///

ويوارب بابا في ولهٍ فأردّ الباب وأوصِدهُ

0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0///

ويذيبُ القلبَ بلهفتهِ وأنا بالصبر أبرّده

0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0///

يبني في الرمل وأنقضُهُ ويُعِدّ الأمر وأفسدهُ

0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0///

وأخاف وأخشى أُدمنهُ وأخافُ وأخشى أَفقدهُ

0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0///

وأفرّ، وأهرُبُ في فزعٍ منه، وأعود فأرشدهُ[2]

0/// 0/// 0/// 0/0/ 0/// 0/// 0///

تتبني هذه القصيدة على وزن المتدارك الغريب، الذي تهجر فيه التفعيلة الصحيحة /0//0 نحو///0 فعلن المخبونة و/0/0 فاعلْ المقطوعة، فتختفي كليا مسفرة عن ارتياب شامل يتوافق وحركية اضطراب العواطف بين المتصاعدة المحمومة الجامحة والهادئة المثبطة المتزنة.

ويستخدم الشاعر القافية المتراكبة المتحملة لثقل تراكم الحركات، بما يناظر ذاتًا قهرتها تموجات العواطف ودقات القلب المتراكمة المتتابعة الجامعة بين الفعل ورده.

[1] عدنان حقي، مرجع سابق، ص 202.

[2] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 192-193.

وسنتجاوز في تطبيقاتنا **القافية المتكاوسة** وهي: كل لفظِ قافيةٍ فصَلَ بين ساكنيه أربع حركات متوالية، لأنها نادرة الحدوث في شعر محمد جربوعة، ونأتي إلى نوع أخير يظهر كثيرا في قصيدة التفعيلة القائمة على التنويع في القوافي وهي القافية المختلطة.

5.1.4.1. القافية المختلطة:

ويتم توزيع هذا النوع من القوافي وفقا للدفقة الشعورية، ونسوق مثالا عليه قول الشاعر:

أحدّثُ هِرّةٌ في الحبلِ
// 0/0/0/ //0///0 /
عن رجلٍ سيطلقها
/0///0 //0///0
ويسقيها
//0/0/0
لأجل الواحدِ الأحدِ
//0/0/0 //0///0
أحدّثُ عن شعاع الفجرِ
// 0/0/0/ //0///0 /
مَن مرتْ بمِرْوَدها
/0///0 //0/0/0
على العينينِ
// 0/0/0/ /
تدفع ظلمة الرمدِ
/0///0 //0///0
أحدّث في زوايا الكونِ
// 0/0/0/ //0///0 /

أحدّثُ في سجون القهرِ
/ 0/0/0/ //0///0 //
مظلوما
/0/0/0
يغمّسُ في صحون الذلِّ
/ 0/0/0/ //0///0 //
بعض الخبز بالزيتِ
/0/0/0 //0/0/0
أحدّثُ في خيامِ البردِ
/ 0/0/0/ //0///0 //
عائلةٌ
/0///0
بلا وطنٍ
//0///0
ولا أملٍ
//0///0
ولا بيتِ[1]
//0/0/0

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 140-142.

مقتولا

0/0/0/

يردّدُ في ارتجافِ الموتِ

//0///0 //0/0/0 /

اِسمَ الأمِّ والبنتِ

/0/0/0 //0/0/0

تأتي متوالية المشاهد الوصفية، لتجسد لوحات تصويرية لحالات مختلفة تسوق لغموض الحياة وفتنتها، لذا يستعين الشاعر بالقوافي المختلطة المتغايرة المنتقلة مابين المتراكبة والمتواترة، من أجل تتبع قراءات متباينة لتلك اللوحات الفنية المشبعة التي تروي مرة تراجيديا الإنسانية المعذبة (الظلم والقهر والأسر)، والمنهكة (الذل/لا أمل)، والمنطوية (المنفى)، والمتصارعة (المقتول)، وأخرى تسجل قصة برد طويل(خيام البرد) وصمت آسر(الموت، يغمس)، وثالثة تدون قانون الرحمة (الهرة) وتؤصل لفجر جديد (تدفع ظلمة الرمد).

إنها قصة سردية لا يحدها زمن، تكتب حياة إنسان حاد عن سبيله الصحيح نحو هاوية الفساد والظلم.

5.1. التدوير:

نشأ التدوير بوصفه مصطلحاً فنياً وبشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية "التقليدية" وتطورها، إذ كان دالاً على اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي (الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني[1]، ويعني ذلك انقسام كلمة تقع بين عروض البيت من الشعر العمودي وبداية عجزه؛ في لقب البيت حينئذ بأنه مدور.

ولم يستخدم مصطلح (التدوير) لدى النقاد القدامى، فقد استخدم ابن رشيق مصطلحي: "المُداخل" و"المُدّمج"، معبرا بهما عن مناقض التدوير، فيقول: "**المداخل من**

[1] محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 163.

الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف".[1]

ولم يعرف التدوير تطورا كبيرا عبر العصور إلا مع ثورة الشعر الحر، لتعرّفه نازك الملائكة: بكونه" ما اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني"؛[2] أي أنه يقوم على أساس كسر تفعيلة بين سطرين.

من هنا تجاوزت وظيفة التدوير في القصيدة المعاصرة الربط الإيقاعيلتتعداه إلى الربط الدلالي، محققةنسفا للغموض في المعنى عبر إلحاقه بدلالته الإيقاعية، إذ أن"**الربط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل بنية التدوير، يجب أن يتحقق في ظل انسجام تام**".[3]

وتحذّر نازك الملائكة في المواقع التي لا يصلح فيها التدوير، فتقول: "**التدوير يصبح ثقيلا ومنفرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن)، و (مستفعلن)، و(متفاعلن)....لذلك قلما نجد التدوير في بحر (البسيط)، أو (الطويل)، أو (السريع)، أو (الرجز)، أو (الكامل)**".[4]

وقد يقتصر التدوير على جزء من القصيدة أو يمتد إلى كل أجزائها، "**فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتاً واحداً**".[5]والتدوير أنواع نشير إليها مفصلة.

1أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، مرجع سابق، ص 177.

[2]نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، مرجعسابق،ص 91.

[3]حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 55.

[4]نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص 93.

[5]عبد العزيز المقالح، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث، مجلة الثقافة العربية (الليبية)،العدد 11، 1976، ص 65.

1.5.1. أنواع التدوير:

تم حصر أكثر أنماط التدوير انتشاراً ووضوحاً في القصيدة العربية الحديثة في ثلاثة هي: التدوير الجملي، والتدوير المقطعي، والتدوير الكلي.

1.1.5.1.التدوير الجملي:

يقوم التدوير الجملي على تدوير الجملة الشعرية الكاملة، بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدويرا آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها.

وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية.[1]

ومثال ذلك ما استخدمه الشاعر في قصيدته:

يقولون تسهر

//0/0 //0/ / فعولن / فعولُ، ف

نافذة البنت تكشفها

/0/ //0/0 //0/ //0 عول فعولن فعولُ فعو

ببصيص الضياء

/ //0/0 //00 ل/ فعولن فعولْ

وليست من العابدات

//0/0 //0/0 //0/ فعولن فعولن فعولُ

لكي تدعي أنها

//0/0 //0/0 //0 فعولن فعولن فعو

أسهرت شمعها

/0 //0/0 //0 لن فعولن فعو

[1] محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 169.

فوق سجادة للصلاة

/0 //0/0 //0/0 /0// لن فعولن فعولن فعولُ

كما يفعل الأتقياء

//0/0 //0/0 //00 فعولن فعولن فعولْ

وليست بشاعرة

//0/0 //0/ //0 فعولن فعولُ فعو

كي تقول لهم إن بيتين

/0 //0/0 //0/0 / لن فعولن فعولن ف

قد جنناها

/0/0 //0/0 عولن فعولن

وتأتي القصائد ليلا

//0/0 //0/ //0/0 فعولن فعولُ فعولن

ويأتي التوجع في أي وقت يشاء[1]

//0/0 //0/ //0/0 //0/0 //00 فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولْ

يتضمن هذا المقطع ثلاث جمل شعرية، الجملة الأولى قصيرة مدورة لضرورة لغوية دلالية تتمثل في إنهاء عناصر الجملة لكونها تربط بين الفعل والفاعل وتتم المعنى.

أما الجملتان الثانية والثالثة فهما طويلتان نوعا ما، إذ تتكونان من خمسة أسطر يقع التدوير فيها مرتين للغرض السابق ذاته، ويفعّل التدوير امتداد الأسطر الشعرية حتى يصل عدد التفعيلات ثمانية كأكثر تقدير، بما يناسب منطق السرد المصدر لصورة الفتاة الساهرة التي ليست هي العابدة ولا الشاعرة.

وفي هذه الفاتحة النصية عنصر تشويق يجعل القارئ يستمر في القراءة باحثا عن هوية الفتاة التي يتضح في الأخير أنها رمز متعال لا وجود له، ولا يتصل بأية امرأة

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص 171.

عادية.

2.1.5.1. التدوير المقطعي:

يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة، بحيث تنشغل به انشغالاً كلياً، وبذلك فإن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر، قد يأتي أحد مقاطعها مدوراً تدويراً كاملاً، أو مقطعين أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامه التدويري الخاص.[1]

ومن أمثلته ما ورد في قول الشاعر:

أدافع عن زهرة

0// 0/0// /0//

أخرجت جيبها

0// 0/0// 0/

للذين يريدون غير الشذى

0// 0/0// 0/0// /0// 0/

من قرنفلة

0// /0// 0/

ما لها غير سحر الشذى

0// 0/0// 0/0// 0/

من خيار

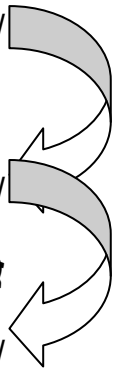
00// 0/

أدافع عن زهرة

0// 0/0// /0//

رفعت يدها

[1] محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 174.



/ //0/ //0

ورمت حجرا

/ //0/ //0

لا شذى

/0//0

عند رمي الجمار[1]

تتكون هذه البنية النصية من مقطعين مدورين تدويرا شاملا، مما أسهم في بيان التماسك النصي، من خلال عطف الأسطر الشعرية والربط بينها في تراسل خطي ودلالي.

وبينما يجرد المقطع الأول الزهر من كل خيار غير الشذى ليوضح جمال لغة الورود المروجة للحب والدفء والألفة والطيبة، يقدم المقطع الثاني خيارا آخر وهو رمي الجمار ومن ثمة تتحول لغة الجمال إلى لغة رجم لكل فاسد ومحتال ومعتد ضال أثيم.

3.1.5.1. التدوير الكلي:

ويقوم النظام التدويري في هذا النمط من أنماط التدوير على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة. وهو ينحو على المستوى الشكلي منحى دائرياً، إذ أن نظامها الشكلي والكتابي يحدده مستوى وطبيعة تدويره فيها، ويخلق لفضاء القصيدة حدوداً معينة تتكثف التجربة ويعمل الفعل الشعري داخل محيطها.

وتتميز قصيدة التدوير الكلي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى.[2] ومثل هذا النوع لم يرد عند الشاعر في عينة الدراسة المنتقاة.

---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، مصدر سابق، ص 141-142.

[2] محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 180.

2. الإيقاع بناء صوتي:

تهيمن على البنية السمعية بعض الأصوات بشكل مكثف وبشكل متلاحق أحيانا، لتعبر عمايلح على الشاعر من أحاسيس، وبذلك تبوح هذه البنية بالحالة النفسية والشعورية للمبدع فنقرأ عبرها طبيعة الموقف الشعري.

1.2. تواتر الأصوات:

ندرس تواتر الأصوات عبر تكرار الصوامت والصوائت لمعرفة طبيعة الأصوات المهيمنة وصفاتها.

- **تعريف الصوامت:**

تحدث الصوامت إذا صادف الهواء الصادر من الرئتين بضغط من الحجاب الحاجز عائقا يمنع عبوره كليا أو جزئيا إلى الخارج في موضع ما، وعُرف الصوت الناشئ بهذا الوصف بالصامت، نحو:/ب/ت/ج/... الخ.

وقد أطلق عليه العرب مصطلح "الحروف الأصول" ومنها يتكون جذر الكلمة، وعددها في اللغة العربية "ثمانية وعشرون" صوتا، يدخل فيها الواو والياء غير المديتين. وتخضع الأصوات لتيارات التأثير التي تهب عليها من الصوائت، وصور الحركات الطيفية تتعدل بشكل تكيفي عند ملامستها سطوح الصوامت.[1] كما أُطلق عليها تسميات مختلفة هي: الأصوات الجامدة، والأصوات الصحيحة.

وتتعدد تصنيفات الصوامت، منها تقسيمها حسب طريقة النطق، أي حسب حالة ممر الهواء عند موضع النطق إلى: الانفجارية أو المتفجرة، الانفجارية الاحتكاكية، الغناء أو الأنفية، المنحرفة، المكررة، المستلبة أو المستلة أو المفردة، الاحتكاكية، المتمادة غير الاحتكاكية، أشباه الصوائت أو أنصاف الصوائت[2]، وهو التقسيم الذي تم اعتماده في الدراسة بانتقاء نموذج واحد من العينة المختارة.

---

[1] عبد القادر عبد الجليل،الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمّان، ط 2، 2014، ص، ص 209، 270.

[2] محمود السعران،علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، دت، ص–ص 152–153.

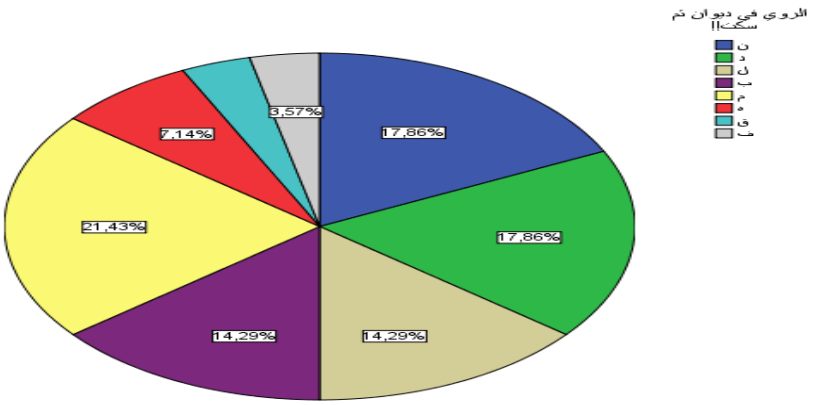
1.1.2. أصوات الغنة:

الغنة تشكيلة صوتية يوحي نطقها بالرنين الدال بدوره على الفرح والحزن، فمن الفرح الغناء ومن الحزن الرنين[1]،وتتكون صوامت الغناء بأن يحبس الهواء حبسا تاما في موضع الفم، ولكن يخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف، من أمثال الصوامت الغناء (الميم والنون):[2]

- الميم صامت مجهور شفوي أغن (غنة).
- النون صامت مجهور سني أغن.

ونعرض فيما يلي نسب الروي في ديوان "ثم سكت!!، إذ تصدر حرف النون نسب الروي التي اعتمدها الشاعر في الديوان:

الشكل (04): الروي في ديوان "ثم سكت!!"



ويفصّل الجدول الموالي الروي في كل قصيدة من قصائد ديوان "ثم سكت!!":

الجدول (25): الروي في ديوان "ثم سكت!!"

القصيدة	الروي	القصيدة	الروي	القصيدة	الروي
آخر	هـ	سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	ن/ل	هروب حبيبة شاعر نثري	م
غزالة	د	ثم إن والدتي تكره قصائدي	د	خليجية	د

[1] محمد العيمش، صفات الأصوات اللغوية: بين وقف القدماء وإثبات المحدثين، جامعة الشلف، ص 88.

[2] محمودالسعران، مرجع سابق، ص 168.

إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد	ن	Don't disturb	ب	القلب العربي	م
فراق	ن	أسئلة.. أسئلة.. أسئلة	ب	مرافعة عاشق زيدوني تذكر (ولاّدة) يوم العيد	ن
غضب شاعر من الشرق الأعمى	ل	كلمات إلى حاكم عراقي ليس من (نحن أهلها)	د	خطوات (كيدكن لعظيم) في التسلل إلى القصيدة	د
امرأة فيها شيء من (حتى)	ن	نبض مفاجئ بعد سن اليأس	ل	في محطة الغياب	ب
نصائح شاعر لقلبه المخضرم	ق	حسناء مدينتي	م	(نيروما).. فتنة العزف بالنار	ب
أنا لا أفكر في عهدة حب أخرى	ر	إلى أميرة خليجية تشتري الوردة ولا تحسن قراءته	هـ	حالان	هـ
لأجل الذين واللواتي في مزهرية الياسمين	ل	تصعيد خطير في مطالب عاطفية	ف	امرأتان زمنان وقصيدة	ق
الروي السائد في الديوان					
ن (5)، د (5)، ل (4)، ب (4)، م (3)، هـ (3)، ق (2)، ف، ر					

ونختار شاهدا على كثافة أصوات الغنة من قصيدة "حسناء مدينتي"

رجعتُ بعدها لقريتي

مكسّرا

مثل قطارٍ متعبٍ

يدفنُ في جنبيهِ

ذكرياتهِ

ويكتم الحطامْ

لا شيءَ

غير الشعرِ في دفترهِ

ونيّة الصلاة والصيامْ

فوجئت يوما أنها

قد أرسلتْ تخبرني عن نفسها

أضنها

تعيش في أوهام حسنٍ

قد مضى

كقطعة الغمامْ[1]

تسبح البنية السمعية لهذا المقطع في نهر أصوات الغنة التي تكررت تسع عشرة مرة، لتعبر عن أزمة نفسية تعيشها الذات المنكسرة المتعبة، التي لا تجد سوى ذكرياتها أنيسا مستعينة بالذكر علها تتمكن من تجاوز حطامها، حيث ترافقها الكتابة الناطقة بمحنتها.

وتأتي قصة المرأة التي تجاوز الزمن حسنها تأكيدا لأزمة الإنسان الآني، الذي يتملكه حس مأساوي عميق ناتج عن شعوره باللاجدوى، فبالكاد يمكنه التعبير والبوح وهو يشعر بالاختناق.

2.1.2. الأصوات التكرارية:

تتكون نتيجة لطرْقات سريعة متتابعة من عضو مرن: مثل طرف اللسان. إذ يتكون الراء بتتابع طرْقات طرف اللسان على اللثة تتابعا سريعا، ومن هنا جاءت تسميته بالصوت المكرر، وكأن طرف اللسان يرتعد بها، وهذا –واقعا– شعور الإنسان حال نطق بهذا الصوت.[2] فالراء صامت مجهور لثوي مكرر.[3]

وقد تصدر حرف الراء الروي في ديواني "مطر يتأمل القطة من نافذته"، و"ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"، ويمكن عرض الروي في الديوانين في الشكل الآتي:

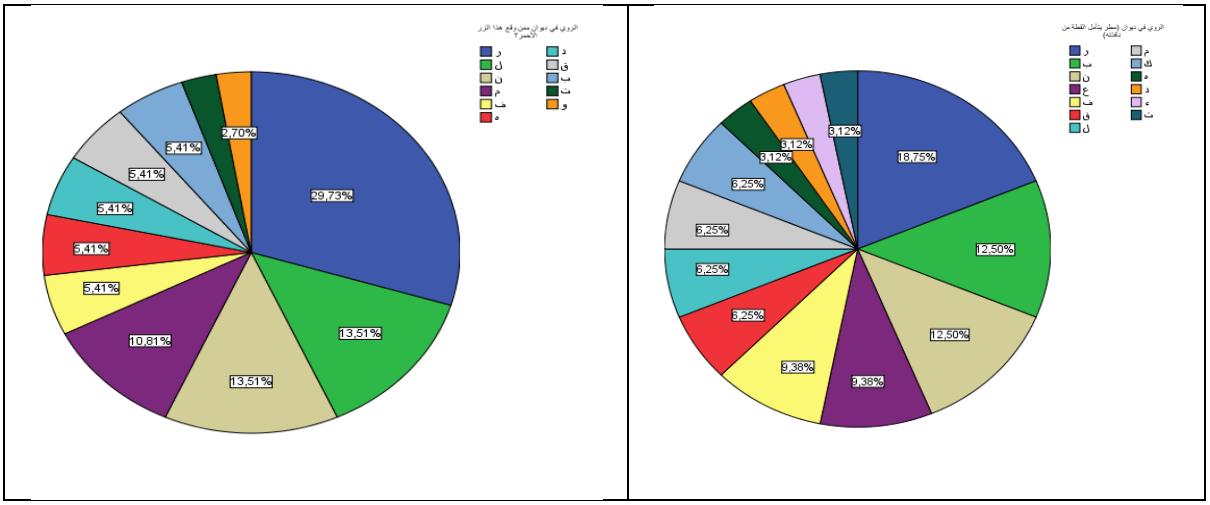
---

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص–ص 123–124.

[2] عبد القادر عبدالجليل، مرجع سابق، ص 281.

[3] محمود السعران،مرجع سابق، ص–ص 170–171.

الشكل (05): الروي في ديواني "مطر يتأمل القطة من نافذته، وممن وقع هذا الزر الأحمر؟"



ويفصّل الجدول الآتي الروي في كل قصيدة من قصائد ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته ":

الجدول (26): الروي في ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"

القصيدة	الروي	القصيدة	الروي	القصيدة	الروي
العابدة	ر	سؤالها الكبير	ل	معلقة خرائط الجمال العربي	ر
تلميذ.. وظروفي الصحية لا تحتمل عيناك	ب	رعشة الياسمين	ك	المزهرية المشروخة	ر
خماسيات الزئبق	ق/ف/ ر/ك	محجوبة	ع	مطر ليلي	ء
ذكريات	ع	وإذا سألتكِ	ه	مطريات	ت
سهرة أخرى لامرأة تفتش عن نفسها في القصيدة	م	أمسية شعرية	ق	هذيان مشتاقة في مساء شتوي	ر
وصايا	ن	الهاتف المقفول	ل	على نوافذ الانتظار	ع
الرسالة البيضاء	ف	بائع الورد الجوال	د	وساوس أنثى في مساء مطر	م
عطلة إجبارية لسيدة تقفز في نافذة في جبين شاعر تجهل	ن	محنة قصيد قرطبيّ في أزمنة محاكم التفتيش	ن	سر كبير لقطة حذرة	ب

علوه					
تغيير جذري غير سياسي	ر	عينان	ن	تخمينات حول قطة القصيدة	ف
لحظات من صباحها الخريفي	ب	غضبة عربي حاقد على الزجاج	ب		
الروي السائد في الديوان					
ر (6)، ب (4)، ن (4)، ع (3)، ف (3)، ق (2)، ل (2)، م (2)، ك (2)، هـ، د، ء، ت					

كما يعرض الجدول الآتي الروي في كل قصيدة من قصائد ديوان "ممن وع هذا الزر الأحمر؟":

الجدول (27): الروي في ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"

القصيدة	الروي	القصيدة	الروي	القصيدة	الروي
الدخول المدرسي لشاعر ينسى سنه دائما	ر	قلب أخير لسيدة القلب الأخير	ل/هـ	عن ناقصة عقل وشعر	ف
جهنم جديدة	ر	استقالة	ر	بداوة	ل
جكمتها.. حين تبوح	ف	رسالة مقايضة ماكرة	م	خصام	ن
ممن وقع هذا الزر الأحمر؟	ر	سفيرة النوايا السيئة	ن	أرقٌ ليلي لامرأة مخملية	ل
خطيرة	هـ	مهد الصبيّ الذي أصبح شاعرا	ر	فضول	ل
شاعر جوال يبيع الزهر في بوادي الملح	د	(موناليزا) أنت	د	انتظار	ر
عشرة أقلام	م	حيرة امرأة أمام خزانة ملابسها	ر	عتاب	ق
نشمية من بغداد	ن	قصاصات صبيحة من أول الصيف	م/ت/ و/ر/ ب/ن	محاولة لشرح امرأة	ب
عطر	ل	إذا	م	هيام وانتقام	ن

الحكيمة	ر	عن سائلة متوترة	ق		
جميلة فوق العادة	ر	محامي الزهور	ر		
الروي السائد في الديوان					
ر (11)، ل (5)، ن (5)، م (4)، ف (2)، ه (2)، د (2)، ق (2)، ب (2)، ت، و					

وتظهر الأصوات التكرارية بشكل لافت في قصيدة "المزهرية المشروخة" وهذا في قول الشاعر:

إني على جرف الضياعِ

وآخر الوقفات قبل الانهيارْ))

وسألتها في نبرةٍ مهمومةٍ:

ما كانَ ما أرداكِ في هذا القرارْ؟

قالتْ: أغارْ

إني أغارْ[1]

في بنية حوارية تؤثثها لغة البوح والاعتراف، تفصح الأنثى عن ضياعها وانهيارها نتيجة الغيرة التي تشعر بها، لذا تتواتر الأصوات التكرارية المعبرة عن البكاء والترجيع لترسم مرثية ذات تدون تجربتها العاطفية المؤلمة.

3.1.2.الأصوات الانحرافية:

تتكون الصوامت المنحرفة بوضع عقبة في وسط المجرى الهوائي، مع ترك منفذ للهواء عن طريق أحد جانبي العقبة أو عن جانبيها، ومن هنا كانت تسميتها بالمنحرفة، أو الجانبية، ومن أمثلتها صوت اللام، إذ يكون اللام مفخما في مواضع ومرققا في مواضع أخرى.[2]وقد وصفه سيبويه على أنه "**حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة**".[3]

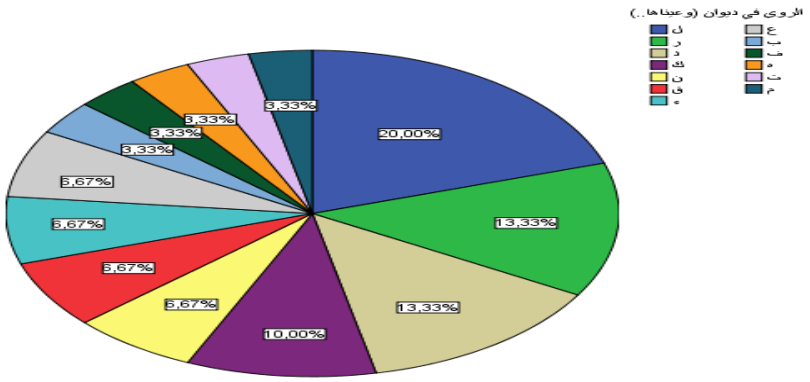
[1]محمد جربوعة، ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته؟، مصدر سابق، ص 156.

[2]محمود السعران، مرجع سابق، ص 169.

[3]سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر"رجعسابق،ج 4،ص 435.

وقد تصدر حرف اللام الروي في ديوان "وعيناها.."، ونعرض فيما يأتي نسب الروي في هذا الديوان:

الشكل (06): الروي في ديوان "وعيناها.."



ويفصّل الجدول الآتي الروي في كل قصيدة من قصائد ديوان "وعيناها..":

الجدول (28): الروي في ديوان "وعيناها.."

القصيدة	الروي	القصيدة	الروي	القصيدة	الروي
تخيلات	ل	جرح عثمان	ع	إلى ذات عينين جريئتين تقلب صوري يوم عطلتها الأسبوعية	ل
قولي لها	ر	نسيان	ن	لو لم أكن شاعرا	ف
قولي له	ل	سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	ن/ل	عن الطفل الذي يسكنني ويسكنها	ك/ه/ل/ر
حوار متوتر بين قلبي والشاعر في	م	خديجة	ك	أكذب عليّ	ل
..ثم إن والدتي تكره قصائدي	د	عن متهمة تجمع أدلة الإثبات	ك	إشاعات	ت
خطوات (كيدكن لعظيم) في التسلل إلى القصيدة	د	أسرار النساء	ق	(ما في حدا)	د
عينا امرأة سياسية	ب	موصلية	ر	الطريق إلى اللازورد	ء
الأميرة المتحجبة	ع	استعداد استثنائي لحضور أمسية شعرية	ء	اعتراف	د

أحوال مغامرة تجاوزت ربع القصيدة	ر	اعترافات طفلة تغرق في سبر ماء	ق		
الروي السائد في الديوان					
ل (6)، ر (4)، د (4)، ك (3)، ن (2)، ق (2)، ء (2)، ع (2)، ب، ف، ه، ت، م					

ويتجلى الصوت الانحرافي بشكل واضح في قول الشاعر من قصيدة "زهور لرسم سيد الزهور صلى الله عليه وسلم":

أسكنهُ فيكَ، مع الدماء بدورةٍ

سلّم عليهِ إذا جُرحتَ وسالا

واجعله في (النقّالِ)، وافرحْ كلّما

شغّلتَ ذاك الهاتف النقّالاَ

واكتبه بالأزهار فوق قطيفةٍ

في شكل قلبٍ، قد أحبّ فمالا[1]

يستخدم الشاعر الأصوات الانحرافية الدالة على الالتصاق والتعلق، ليعبر عن عمق حب الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ويحث على الالتزام بالصلاة عليه في كل زمان ومكان.

ويحدث تواتر صوت اللام نغمة موسيقية لافتة تنتشل القارئ من غفلته، فيستشعر المعنى مدركا قيمة التعلق بشفيع الأمة، كما يسهم في تجسيد التجربة الانفعالية بانسيابها في وحدة إيقاعية جمالية.

[1] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص 99.

4.1.2. الأصوات المهيمنة الأخرى:

تتكون الأصوات الانفجارية بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الوقف، أن يضغط الهواء، ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا. وحروفه هي: ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، همزة القطع.[1]

ومواضع الأصوات الانفجارية هي:[2]

- الشفتان –وذلك بأن تنطبقا انطباقا تاما– في حالة الباء.
- أصول الثنايا العليا –وذلك بأن يلتقي بها طرف اللسان– في التاء والدال والطاء والضاد.
- أقصى الحنك الأعلى –بأن يلتقي به أقصى اللسان– في حالة الكاف، وفي حالة الجيم القاهرية في العامية.
- أدنى الحلق بما في ذلك اللهاة –بأن يلتقي به أقصى اللسان– في القاف.
- الحنجرة وذلك في همزة القطع.

وقد تكررت لدينا الصوامت الانفجارية (د، ب، ق، أ)، وتوصف على أنها:[3]

- الدال صوت صامت مهموس سنّي انفجاري.
- الباء صامت مجهور شفوي انفجاري.
- القاف صوت صامت مهموس لهوي انفجاري.
- همزة القطع صوت صامت حنجري انفجاري.

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا توالت الصوامت الانفجارية دون فاصل بينهما من صامت أو صائت، فالانفجاري الأول لا يفجر، وهذا ما يسمى بالصوامت الانفجارية الناقصة.

---

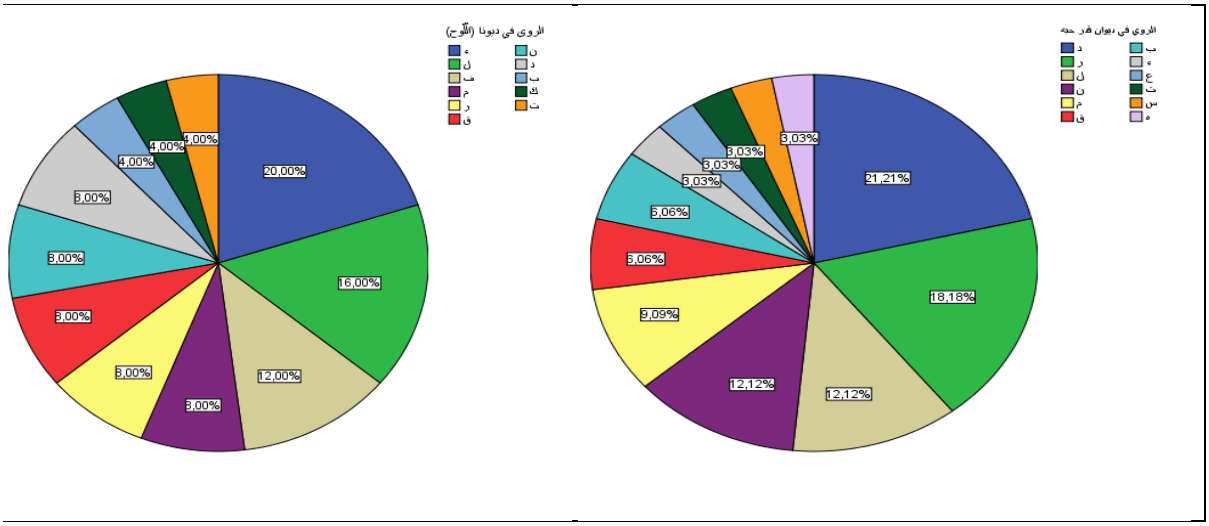
[1] محمود السعران، مرجع سابق،ص 153.

[2] المرجع نفسه،ص 154.

[3] المرجع نفسه، ص–ص 154–157.

وقد سيطر حرفا الدال والهمزة على الروي في ديواني "قدر حبه"، و"اللّوح"، ونعرض فيما يأتي نسب الروي في الديوانين:

الشكل (07): الروي في ديواني "قدر حبه" و"اللّوح"



ويفصّل الجدول الموالي الروي في كل قصيدة من قصائد ديوان "قدر حبه":

الجدول (29): الروي في ديوان "قدر حبه"

القصيدة	الروي	القصيدة	الروي	القصيدة	الروي
برقية إلى كعب بن زهير	د	عودة	ر	طريقي	ن
الدراويش العاشقون	ر	قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها	س	قنديل بني هاشم	م
أكبر من غرامك.. أصغر من حب الملّي	ر	محمد	د	بكائية الحب الرسولي	ل/ر/ د/ع/ م/ن/ ت/ق
الأسود يليق بنا (اعتراف مطرود من مدينة البني)	د	زهرة القرشيّ أو .. قدر حبه (الثانية)	ن	بانت سعاد	ن
دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع	ر	(شوبدك)؟ إنه قنديل آمنة	ل	اعتذار	د/ء
أشواق بعير على طريق المدينة المنورة	ل	زهور لرسم سيد الزهور صلى الله عليه	ل	قدر حبه ولا مفر للقلوب	م/ر

		وسلم			
حبيب المآذن (صلى الله عليه وسلم)	د	سباعيات لمعشوق الندى وحمام القباب	هـ/ق /ب		
درس في تدريب العينين على حب ابن آمنة (صلى الله عليه وسلم)	ب	(ما في حدا)	د		
الروي السائد في الديوان					
د (7)، ر (6)، ل (4)، ن (4)، م (3)، ق (2)، ب (2)، ء، ع، ت، س، هـ					

بينما يعرض الجدول الآتي الروي في كل قصيدة من قصائد ديوان "اللّوح":

الجدول (30): الروي في ديوان "اللّوح"

القصيدة	الروي	القصيدة	الروي	القصيدة	الروي
فرسان بدريتان تتعبان قلب (شقرة) الطيّب	م	سقوط	ك	إيفا	ت/ل /م/د/ ف/ر
محنة الحميراء حية وميتة	ق	إليك في ليلة القدر	ف	طلب من امرأة حبّها من المفطرات	ن
رسائل الله إلى أمنا الأرض	ر/ء	اسمي منارة قطبية حبيبتي	ء	نقاش في علم (الحب)	ن
الكعبة الشريفة	ل	الهمزية العاشورائية	ء	سافيس الإرمية	ل
حِسان بغداد وفتوى الحسن البصري	ف	عن قلب إبراهيم بن أدهم في فتنة دمشق	ق	اللّوح	ب
ورود الله المائية	ل	كلمات لعاشقة إنجيلية	د		
لقطات تقول يا الله	ء	على رصيف المدينة المنورة تأملات في بعير مالك بن أنس	ء		
الروي السائد في الديوان					
ء (5)، ل (4)، ف (3)، م (2)، ر (2)، ق (2)، ن (2)، د (2)، ب، ك، ت					

ونقدم شاهدا على هيمنة صوتين من الأصوات الانفجارية من قصيدة في "محطة الغياب" التي يقول فيها:

قالتْ: أتتركُني على أعصابي

وتزيدُني تعبا على أتعابي؟

وتغيبُ أياما، أحسّ بأنها

مرّت عليّ كأطول الأحقابِ

ماذا أصاب العندليبَ ليختفي؟

بالله ريّحْني.. ورُدّ جوابي[1]

تتواتر الأصوات الانفجارية في هذا المقطع بشكل بارز، إذ يعتمد الشاعر بنية صوتية قائمة على هيمنة صوت الباء الشفوي وصوت الهمزة الحنجري، ليدون قلق الذات وتوترها نتيجة ما تعانيه من لوعة الفراق والبين.

ولبيان الاضطراب أكثر يستند الشاعر إلى الأسلوب الإنشائي، فيتكرر الاستفهام معززا بصيغة القسم بحثا عن الطمأنينة والراحة.

2.2. تواتر الصوائت:

الأصوات اللغوية وحدات صوتية منطوقة تصحب الحروف الصوامت، وتدرك بحاسة السمع كسائر الأصوات، ويصفها المحدثون بأنها: "**صوت مجهور يحدث في أثناء النطق به أن يمر الهواء حرا طليقا خلال الفم، دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا**".[2] وتُعرف في العربية بالحركات؛ كالفتحة والضمة والكسرة، إضافة إلى أصوات الواو والألف والياء(ما يعرف بحروف العلة في التراث العربي)، وأطلق على الصوائت تسميات أخرى

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص 179.

[2] كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات، دار المعارف، مصر، 1980، ص 105.

كالأصوات الذائبة، وأصوات المد، والأصوات اللينة، والأصوات الطليقة، والحركات، والطليقات، والأصوات المتحركة.[1]

وتصنف الصوائت من حيث الكمية إلى صوائت طويلة وقصيرة، حيث تكون أعضاء النطق في مدة أطول عند نطق الصوائت الطويلة نحو: (كو) منها عند نطق الصوائت القصيرة نحو: (كُ)، فتمثلت الصوائت القصيرة في الحركات، والصوائت الطويلة في حروف المد.[2] ولأن الصوائت الطويلة هي الأكثر توضيحا للتنويعات الإيقاعية، سيتم التركيز عليها في بحثنا هذا.

ونقتطع من قصيدة " اعتذار" هذا المقطع المجسد للتوازن النسبي بين صائت المد المتسع وصائت المد الضيق:

(..ألا مِنْ يمينٍ

تسنّدُ ظهر النبيِّ

وتكسرُ بالنخل ريح الأعادي..؟)

نفختُ الرمادَ..

الصدى كان صرخةَ وادِ

وقلت لنفسي:

فماذا مقامكِ في مدنٍ للرمادِ؟

وعدتُ..

أرتّق قلبي

تفتّقَ كالثوبِ جوفي[3]

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، مرجع سابق، ص 197.

[2] عبد العزيز أحمد علام، وعبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، بيروت، 2009، ص، ص 155، 254، 255.

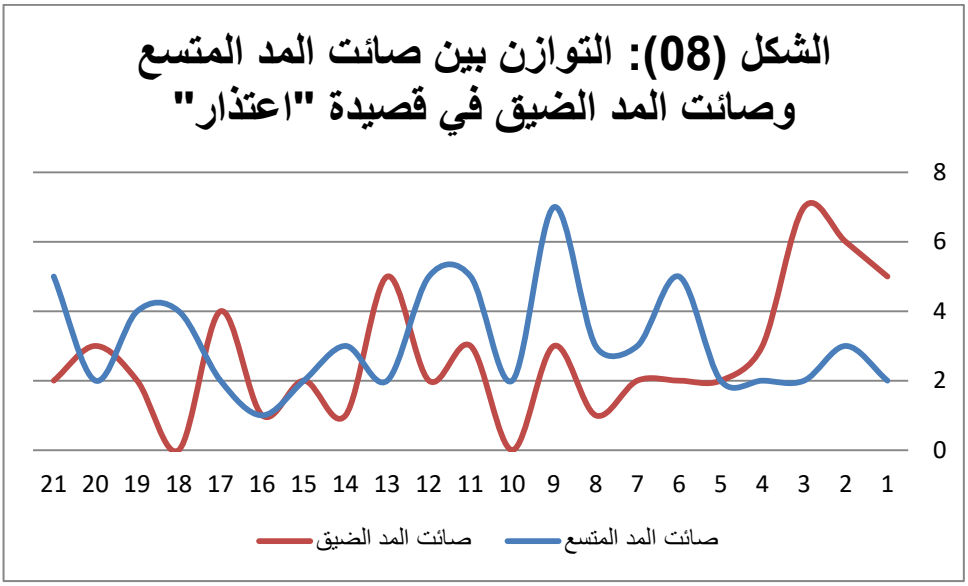
[3] محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه، مصدر سابق، ص-ص 174-175.

تتوازن صوائت المد الضيق والمتسع في هذه القصيدة مشكلة فجوة خلاص (صائت المد المتسع)، تسترجع عبرها الذات من جديد نفسها بعد اختناقها، بما سجلته من ذل وقهر لأمة أشرف الخلق التي أبيدت حضارتها الإسلامية وتحولت مدنها إلى رماد.

والقصيدة بطاقة اعتذار تحمل على كتفيها ثقل خزي الأمة الإسلامية، وتعود فيها الذات إلى نفسها، لترتق قلبا أذابه الحزن والجوى بعد رحلتها المرهقة في عوالم الضياع والتيه بحثا عن هوية فقدت، وعن صوت يعلن لنصرة خير الأنام، لذا جسد صائت المد الضيق في بطء الإيقاع بما يناسب ثقل ما تبوح به البنية النصية.

وفيما يلي مخطط يوضح التوازن بين الصائتين في القصيدة:

الشكل (08): التوازن بين صائت المد المتسع وصائت المد الضيق في قصيدة "اعتذار"



كما يعرض الجدول الآتي مجموعة القصائد التي ورد فيها التوازن بين الصائتين:

الجدول (31): التوازن بين صائت المد المتسع وصائت المد الضيق

الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق	الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق	الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق
قصيدة "اعتذار" (ديوان قدر حبه)			قصيدة "عطلة إجبارية" (ديوان مطر يتأمل القطة من نافذته)			قصيدة "كيدكن لعظيم في التسلل إلى القصيدة" (ديوان وعيناها..)		
01	2	5	01	7	6	01	1	4

3	5	02	7	9	02	6	3	02
1	4	03	4	11	03	7	2	03
3	2	04	4	3	04	3	2	04
4	3	05	7	3	05	2	2	05
2	1	06	5	4	06	2	5	06
2	2	07	8	6	07	2	3	07
2	4	08	3	1	08	1	3	08
2	3	09	4	2	09	3	7	09
5	1	10	6	2	10	0	2	10
1	3	11	5	6	11	3	5	11
1	3	12	5	3	12	2	5	12
4	3	13	2	3	13	5	2	13
3	8	14	4	4	14	1	3	14
4	3	15	9	2	15	2	2	15
2	1	16	1	1	16	1	1	16
2	2	17	5	5	17	4	2	17
2	2	18	4	5	18	0	4	18
3	3	19	5	3	19	2	4	19
2	6	20	5	6	20	3	2	20
3	2	21	6	1	21	2	5	21
5	9	22	2	3	22	**56**	**66**	**المجموع**
4	1	23	2	3	23			
4	6	24	5	2	24			
3	3	25	4	6	25			
3	4	26	3	4	26			
2	3	27	2	4	27			
76	**88**	**المجموع**	**123**	**109**	**المجموع**			

ويمكننا أن نلحظ كثافة استخدام صائت المد الضيق في قصيدة "إلى محبطة تسيئ الظن بدولة الورود":

تسيئين لي

حين أرسم بالشّعرِ

قصرَ ورودٍ

ولا تفتحينَ

ولا تدخلينَ

ولا تسكنينْ

تسيئين لي

حين أرسم (شَعر البناتِ)

على دفتر بالحروفِ

ولا تلحسينْ[1]

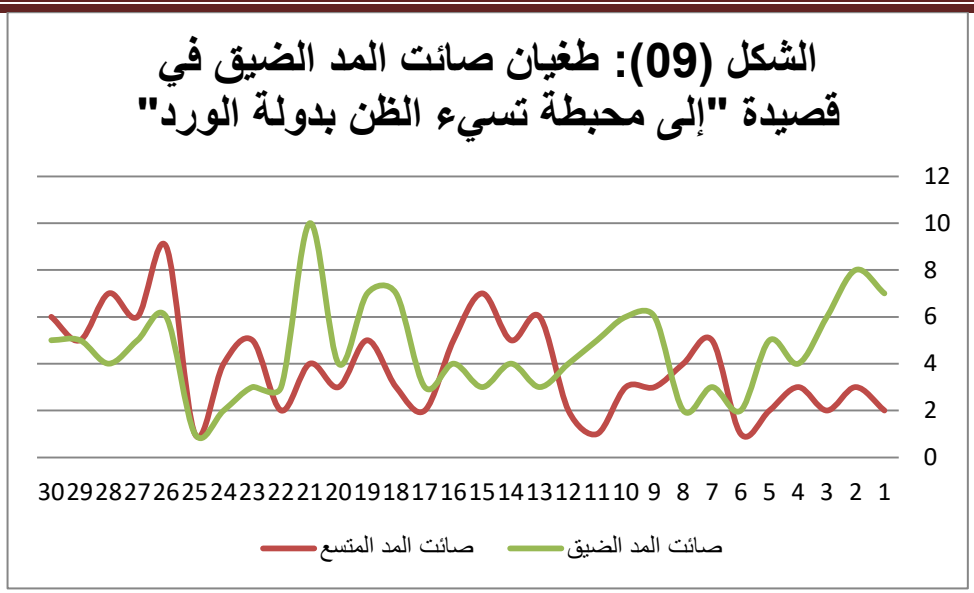
يتواتر النفي المتصل بالفعل المضارع المسند إلى ياء المخاطبة، ليرسم عبره الشاعر ترتيلة عتاب لمتلق يسيء الظن بالشعر ولا يثق في قوة الكلمة ولا في لغة الصمت التي تمثل مساحة خضراء تنمو على تربتها زنابق الثورة.

وتهيمن صوائت المد الضيق على البنية الصوتية لتجسيد ما يوفره الشعر من دواء يعالج به صداع الواقعي والفعلي.

ويوضح المخطط الآتي طغيان صائت المد الضيق في القصيدة:

[1] محمد جربوعة، ديوان: ثم سكت!!، مصدر سابق، ص-ص 13-14.

الشكل (09): طغيان صائت المد الضيق في قصيدة "إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد"



كما يعرض الجدول الآتي مجموعة القصائد التي هيمن فيها صائت المد الضيق:

الجدول (32): طغيان صائت المد الضيق

الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق	الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق	الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق
قصيدة "وصايا" (ديوان مطر يتأمل القطة من نافذته)			قصيدة "إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد" (ديوان ثم سكت!!)			قصيدة "عطر" (ديوان ممن وقع هذا الزر الأحمر؟)		
01	3	4	01	2	7	01	2	7
02	2	3	02	3	8	02	6	9
03	1	4	03	2	6	03	3	3
04	4	4	04	3	4	04	1	3
05	1	5	05	2	5	05	3	7
06	4	2	06	1	2	06	3	6
07	3	4	07	5	3	07	0	9
08	2	3	08	4	2	08	0	6
09	1	2	09	3	6	09	3	3
10	1	6	10	3	6	10	9	5
11	2	4	11	1	5	11	5	1
12	4	8	12	2	4	12	4	3

2	5	13	3	6	13	3	2	13
2	7	14	4	5	14	5	5	14
5	3	15	3	7	15	3	1	15
4	4	16	4	5	16	4	1	16
4	5	17	3	2	17	2	0	17
2	1	18	7	3	18	2	1	18
1	2	19	7	5	19	4	3	19
6	2	20	4	3	20	6	2	20
3	3	21	10	4	21	6	2	21
91	**71**	**المجموع**	3	2	22	9	3	22
			3	5	23	4	4	23
			2	4	24	5	2	24
			1	1	25	4	2	25
			6	9	26	6	3	26
			5	6	27	4	6	27
			4	7	28	3	2	28
			5	5	29	7	1	29
			5	6	30	5	0	30
			137	**116**	**المجموع**	3	6	31
						3	3	32
						3	3	33
						7	1	34
						6	3	35
						6	1	36
						3	0	37
						162	**85**	**المجموع**

وتزداد وتيرة المد عبر متوالية صائت المد المتسع في قول الشاعر:

قالت لها:

((هل تقبلين نصيحتي؟

قولي أجل))

قالت: أجل

قالت:

((جميع الناس تعرف

أن للشعراء فصلا

خامسا في العام

أشهره(حزيران، وآب، والغزل)

لن تفهمي(تقويم عام الشعر)

إن لم تخلعي نعليك

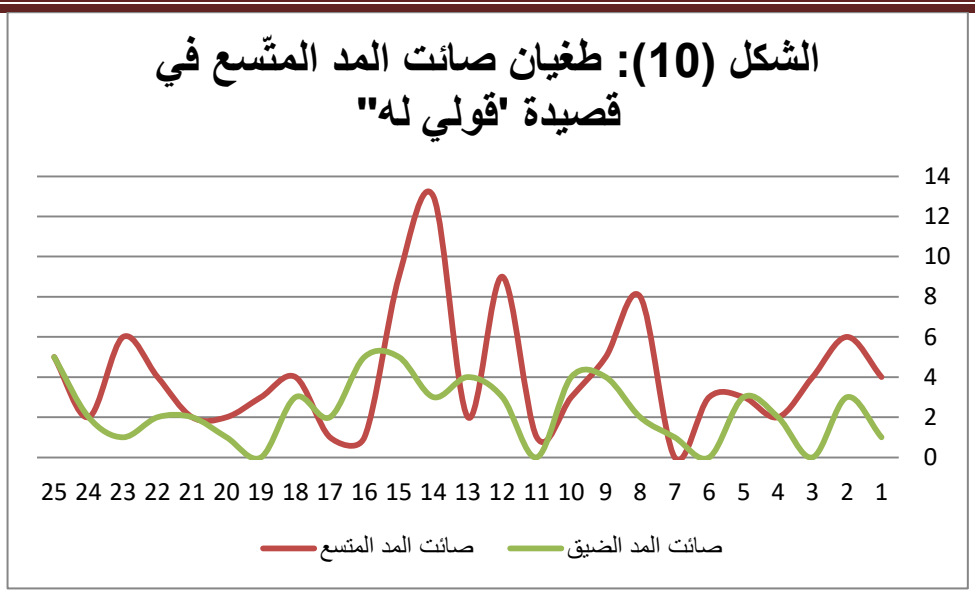
في باب الجمل))[1]

يعبّر الشاعر عن غموض الشعر، وعجز المتلقي غير المدرك لقداسة الكلمة على ولوج مملكته، في بنية حوارية قائمة على الاستفهام والأمر والنفي والشرط.

لذلك يستخدم صوت المد المتسع، الذي يعين على الإفصاح والبوح (قالت/ قولي)، كما يسهم في امتداد الأسطر وطول الفترات الزمنية خلال الكتابات الشعرية بما لا يوافق التقويم المعروف. والمخطط الآتي يوضح طغيان صائت المد المتسع في قصيدة "قولي له":

[1] محمد جربوعة، ديوان: وعيناها..، مصدر سابق، ص-ص 19-20.

الشكل (10): طغيان صائت المد المتّسع في قصيدة "قولي له"



كما يعرض الجدول الآتي مجموعة القصائد التي هيمن فيها صائت المد المتسع:

الجدول (33): طغيان صائت المد المتسع

الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق	الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق	الأسطر	صائت المد المتسع	صائت المد الضيق
قصيدة "غضب شاعر من الشرق الأعمى" (ثم سكت!!)			قصيدة "قولي له" (ديوان وعيناها..)			قصيدة "إذا" (ديوان ممن وقع هذا الزر الأحمر؟)		
01	9	3	01	4	1	01	5	3
02	9	7	02	6	3	02	5	1
03	8	2	03	4	0	03	5	1
04	10	3	04	2	2	04	6	3
05	6	2	05	3	3	05	4	2
06	7	3	06	3	0	06	8	0
07	6	4	07	0	1	07	6	0
08	10	5	08	8	2	08	7	6
09	9	1	09	5	4	09	4	3
10	9	2	10	3	4	10	5	2
11	6	2	11	1	0	11	5	4
12	6	0	12	9	3	12	8	2
13	5	3	13	2	4	13	3	1

14	7	3	14	13	3	14	6	4
15	5	5	15	9	5	15	4	3
16	7	4	16	1	5	16	7	3
17	7	1	17	1	2	17	7	5
18	4	3	18	4	3	18	6	1
19	6	2	19	3	0	19	11	4
20	10	3	20	2	1	20	7	4
21	8	6	21	2	2	21	10	4
22	9	4	22	4	2	22	9	1
23	7	5	23	6	1	23	6	2
24	5	2	24	2	2	**المجموع**	**144**	**59**
25	6	2	25	5	5			
26	3	3	**المجموع**	**102**	**58**			
27	5	0						
المجموع	**183**	**80**						

من هنا شكلت البنية الصوتية قصة الذات الباحثة عن متلق يفقه أبعاد خطاباتها الشعرية، فيسهم في تغيير واقعه محدثا ثورة زنبقة، لا تقوم على الصراع بقدر ما تعيد تنظيم العالم والوجود وفق ما يناسبها.

وبالتالي عمل الامتداد السطري على ملاحقة لغة العواطف، وترجمة الانفعالات المتصاعدة، فثبط من حدة التسارع الإيقاعي ليمح القضايا المطروحة قيمتها الفعلية.

ويمكننا القول ختاما إن الشاعر قد لجأ إلى البناء الدرامي –متبنيا بذلك تداخل الأجناس الأدبية– لتقديم مشاهد مفصلة عن مواقفه الدينية وتوجهاته الاجتماعية، متتبعا تطور أحداثها اعتمادا على السرد القصصي. كما استخدم الشاعر الحوار الداخلي مفصحا عن حالة الصراع الذاتي التي خلفتها تناقضات الوجود.

وحينما يشتد الصراع بالشاعر يخرج بصوته معلنا عن حوار خارجي، تهيكله شخصيات طبيعية ومعنوية حاورها مانحا إياها أدوارا وسناريوهات متنوعة.

وكان للفضاء البصري حظ من عناية الشاعر، إذ جعلت علامات الترقيم البنية النصية أكثر نظامية، وأشركت المتلقي في التأويل والفهم. وكان للعبة البياض والتفاوت السطري، وكذا الأشكال الهندسية (المثلث والمربع والمستطيل)، إسهاماتها في الكشف عن مكنونات الشاعر وترجمة دفقاته الشعورية، مما أكسب نصه جمالية مرئية وسموا يناسب اعتزاز الشاعر برسالته النبيلة.

وقد أضفت البنية الإيقاعية جمالية أثْرَت المستوى الدلالي، من خلال تداعي الألفاظ واتصالها. وقدمت لحنا متناغما جذب المتذوق وغاص به في أغوار النص. فكانت الموسيقى الداخلية والخارجية بمثابة الأمواج المتحركة التي يستمتع المتلقي بامتطائها وهي التي تلقي به نحو جميع زوايا البنية النصية، فتمكنه من تذوقها ولمس جمالياتها.

الخاتمة

تبنى هذا البحث توجه 'ابن طباطبا' في تقسيمه لعناصر البناء الفني من لغة ومعنى وإيقاع، وهو ما أكدته 'نازك الملائكة'، كما تتوافق الدراسة مع ثورة 'كورتشيه' الأدبية التي قضت بتداخل الأجناس الأدبية، فبحثت الدراسة في البناء الدرامي وجعلته مكمّلا للإيقاع السمعي والبصري مؤلفة بناء معماريا للقصيدة.

تم تتبع العناصر سابقة الذكر في مجموعة من الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'، بوصفه أنموذجا من الشعر الجزائري المعاصر، وخلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- اختيرت عناوين الدواوين بتنسيق بصري وسيميائي غاية في الدقة والغموض. فوردت مفردة نحو "اللّوح"، "وعيناها.." جمعت الأولى بين الفطرة البشرية وعظمة الدين الإسلامي المبلور في سمو كتاب الله، وكشفت الثانية عن ذات هاجرت عالمها الدوني وسمت إلى عوالم ومقامات تبغي من خلالها معانقة الحقيقة.
- وتتكرر في هذه العناوينصور الإيحاء لتجسدقصة ذات متأملة حائرة مستفهمةوهي طريحة أحاسيس متضاربةتتخبط عواطفها بين القلق والحب مسفرة عن توتر وارتياب داخلي عميق ، تُرجمت كلها في عنوان الديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟".
- لم يكن الشاعر بمعزل عن حال الأمة العربية، فأفرغ كل عبارات الغضب والسخط في صمت بعد طول كلام أو ربما هو ردة فعل صائبة بديلة عن قول لم ولن يغير وضعا فكان عنوان الديوان "ثم سكت!!".
- وبعتبة نصية حملت مفارقة ضدية وإدراكا تشخيصيا –"مطر يتأمل القطة من نافذته"– اختزلت القطة مدلولات مختلفة لتكون المرأة والقصيدة والمدينة، فتشيبأحوال الذات المتقلبة في لحظات الإبداع والكتابة.
- تزين الأعمال الشعرية لمحمد جربوعة بعتبات نصية فرعية تمثلت في علامات الترقيم ونظام التفريع النصي وتاريخ ومكان كتابة القصيدة والمقدمة المفردة للديوان

والعبارات التي ذيلت بعض القصائد، فكانت لها أهميتها في البوح والاعتراف كما أسهمت في تفسير وإنتاج معنى القول الشعري.

- من جانب البناء التركيبي صيغت معظم عناوين القصائد جملا اسمية فوردت غير تامة التركيب سواء كانت لفظة مفردة معرفة أو نكرة مع اختلاف في دلالات كل منها، أو مكوّنة من كلمتين أو أكثر (مضاف ومضاف إليه)، خبرالمبتدإ محذوف بتقدير أو خبرا مكوّنا من شبه جملة (جار ومجرورأو ظرف)، للتعبير عن اغتراب لغوي يوافقه اغتراب نفسي صارخ بمعاناة الذات وتأزمها نتيجة التزامها بقضايا أمتها الجوهرية.
- اعتمدت بعض العناوين جملا اسمية تامة التركيب؛ فجاءت ثنائية التركيب أو ثلاثية أو أكثر، كما وردت خبرية أو إنشائية ممتدة بدلالاتها وفقالأسلوب الأمر أوالنهي أوالاستفهام، وقليلة هي القصائد التي وردت عناوينها جملا فعلية محددة بزمن يتطور مدلولها وفقه.
- كثيرا ما لجأ الشاعر إلى اعتماد الجمل الاسمية المثبتة البسيطة التي تتصدرها أفعال أو حروف نواسخ، مما وشى بميله إلى الذاتية المتناهية في استخداماته للضمير (أنا)، كما أفصح عن تنوع المخاطب (الآخر) من خلال تنوع أسماء الإشارة، مع غلبة خطاب الأمر والنصح على باقي الخطابات.
- كما أكثر الشاعر من الجملة الاسمية المثبتة المنسوخة، من خلال أداة التوكيد (إنّ)، المناسبة في معظم حالات الوصف التي اعتمدها.
- لم تخل قصائد الشاعر من الجملة الاسمية المنفية المنسوخة، فنوّع في أدوات النفي، رافضا للواقع أحيانا، مدافعا عن قضاياه في أحيان أخرى.
- كثيرا ما وردت الجمل الفعلية المضارعة المسبوقة بأدوات التوكيد، في خطابات الشاعر رغبة في محاولة استشراف المستقبل بنوع من الأمل، إذ اعتمد على خبرته الشعرية في تمديد السيناريوهات، ما اقتضى منه استخدام الجملة الفعلية الماضية

أيضا لتبرير تقديراته. فانطلقت الجمل الفعلية الماضية من وصف مواضيع عديدة كالجمال، والغرور، والسلطة، والبحث عن الذات، وهي مؤشرات دلالية عن التوجه نحو مستقبل مأمول عند الشاعر،ودلّت الجملة الفعلية الماضية المنفية، رفضالشاعر للكثير من القضايا، التي لا يرغب استمرارها في واقعه.

- إن الانتقال المدروس للشاعر بين حاضره ومستقبله، فرض عليه دراسة العلاقات السببية، فترجم ذلك في عديد من أنماط الجملة الشرطية، التي هيمنت على جملة من المقاطع الشعرية بمختلف أدوات الشرط الجازمة نحو: (إن، من، مهما)، وكذلك (لو) غير الجازمة.
- وقدكثّف الشاعر اعتماد الأفعال المضارعة في شعره، لكونها أسعفته فيوصف ما في ذهنه من آمال ورفض للراهن، وتعبير عن الاستمرارية والحركية، وأثرت صوره الشعرية باختلافها.
- مال الشاعر في قضاياه الشعرية إلى التراث الديني، فاستدعى منه ذلك اعتماد الاستفهام، باحثا عن المعرفة الصحيحة حول دينه في بعض المرات، ومحتارا في حال الأمة الإسلامية التي تخلت عن مبادئها واستكانت للذل والقهر، فكان الاستفهام لغة إنكار وتنديد وثورة.
- ولإبراز اعتزازه بانتمائه العرقي والديني والثقافي، وظّف الشاعر أسلوب النداء والأمر بغرض إرشاد من يجهل هويته إلى رموز السمو والمكانة الراقية لذاته، سمو مذهبه الديني والأدبي.
- تميز الشاعر بالمراوغة اللغوية فمارس لعبة الانزياح بنوعيه، بما كثف الدلالة وارتقى بها منازل الجمالية، فأمتع المتلقي بهذه اللعبة، وأشركه فيها من خلال فتح آفاق التأويل والفهم أمامه.
- تجلت قوة الأسلوب عند الشاعر 'محمد جربوعة' بفضل تنوع مصادر لغته الشعرية، فكان معجمه اللغوي مستندا إلى القرآن الكريم ليزيد من شرعية قبوله،

ومن الأدب العربي القديم، الذي أبان معرفة واطلاعا أدبيا واسعا متّن اللغة وأثرى بلاغتها.

- وجال الشاعر بفضل معجمه في جغرافيا الدول العربية. ولم ينفصل عن مستجدات عصره بل خاض في اليومي، ما برّر وجود بعض الألفاظ العامية والدخيلة المسهمة في إبلاغ رسالته الشعرية.
- أدلت اللغة الشعرية بجودة الصور الجزئية التي استخدمها 'محمد جربوعة' في شعره، فنوّع كثيرا في التشبيه بين المؤكد، والمفصّل، والبليغ، والضمني، والتمثيلي.
- وقد ألبس الشاعر المعاني المجردة صورا حسية حية في كثير من دواوينه الشعرية على نحو يناسب دفقاته الشعورية، فجسّم الزمن باختلافه، والعواطف، والنص والكلمة.
- وهجر الشاعر بكثير من المعاني المجردة نحو صفة مادية، فجعل الكلام سوطا وعلقما، واللّهجة سكينًا، والشوق سهمًا ...، لكونه يرى نفسه مدافعا عن أمته ودينه وعن كلمة الحق وعن أفكاره.كما برع الشاعر أيضا في تحويل المحسوسات الجامدة مثل (الرِّجل، والنهر، والغبار، والورد، والجدار، والسهام، والقلم، إلى كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة ليزيد من التأثير.
- ورغم اعتماد الشاعر على التشخيص والتجسيم والتجسيد في التعبير عن مكنوناته وعواطفه، إلا أنه قليلا ما استخدم التجريد في دواوينه الشعرية، فهو يبحث عن الحركة والتفاعل ويبتعد عن الساكن الجامد، إلا ما قصد منه إثراء وتعميق وإضفاء قوة في تعابيره.
- إن أكثر أنماط التراسل الحسي اعتمادا عند الشاعر هو التبادل الحسي البصري/السمعي، الذي عبّر عن تفاعل بين الشاعر وجمهوره فهو يلومه لوم

العزيز الغيور إن لم يهتد بنور جمله وعطر قافيته. كما أوصل التراسل الحسي السمعي/الذوقي ألم الشاعر إذا لم تدرك أهمية كتاباته.

- تمثّل المفارقة أداة بلاغية تنقل المعرفة الأولية إلى إدراك مغاير تماما، في شكل من التضاد الملموس، وقد مارست أغراضا عديدة في شعر 'محمد جربوعة'، فصورت قوة الثقة في القصيدة بصبغة الخوف والحذر منها، كما مكنت الشاعر من تقديم مقارنة بين الحضارة العربية سابقا وحاليا بصبغة من الحزن والألم، والغضب والسخط ، ثم التهكم والسخرية، وأخيرا الاعتزاز والافتخار...الخ، وهي مشاعر ما كانت لتجتمع في آن واحد لدى عاقل، لولا الدور الذي مارسته المفارقة في هذا الانتقال بين المشاعر.
- حملت الذات كثيرا من المتناقضات فوجدناها تشعر بالاعتزاز والكرامة ثم بالذل والهوان من انتمائها، كما لمسناها في حالة فوضى ثم راحة وطمأنينة بفعل ما تعيشه من هيام وعشق. ولم تتناقض الذات في شعر 'محمد جربوعة' في أحاسيسها، بل حتى في سلوكياتها ومارست نشوة المحو والكتابة، وخاضت في جدل الإخفاء والتجلي، فخلقت بذلك صورا إبداعية ممتعة للقارئ.
- ولا تكتمل جودة القصيدة إلا عبر اكتمال الإحساس واتساقه، وقد امتازت قصائد الشاعر بالوحدة والترابط في العاطفة وتكاثف الصور الجزئية المانحة لصورة جامعة من التناسق والتناغم، ترسم عنوانا واحدا للخلجات الشعورية المتنوعة، وما بين الاعتزاز والفخر بأمجاد الحضارة العربية، ثم التحسر على حال الأمة العربية، والثناء علىالرموز الدينية، ومدح رسول الله صلى الله عليه سلم، تكونت تلك الصور الكلية لتبوح بطبيعة التجربة الشعرية.
- تعجّ دواوين الشاعر بالومضات الدينية الدالة على ثقافته الإسلامية الواسعة وانغماسه فيها وترسخها في تربيته وبيئته، بل قد خص بعض دواوينه لتكريم ديننا الحنيف والذود عن سيد الخلق وشفيع الأمة مثل ديواني "اللّوح" و"قدر حبه".

- تمثلت التقنيات الدرامية التي وظّفها الشاعر في بناء قصيدته في كل من الحوار الداخلي والخارجي والسرد القصصي، إذ كشف الحوار الداخلي عن صراع باطني متكرر بين الضمير والوجدان، وقد عززه الإحساس بالخوف من المجهول، وبرهاب العزلة والتيه اللامتناهي، أو الندم على الماضي، والبحث عن السلام الداخلي، بينما استدعى الحوار الخارجي شخصيات عديدة قدّم فيها الشاعر للمتلقي فرصة الظهور والحديث عن حاجاته الأدبية، إضافة إلى شخصيات أخرى، أدّت دور الناصح والخبير في الشؤون الدينية والأدبية. وقد نسجت تلك القصائد نظاما قصصيا اتخذت من السرد أداة لوصف الأحداث بكل تفاصيل المعطيات الزمكانية، ومكنت الشاعر من تقديم مشاهده وفق خط درامي تام.
- اهتم الفضاء البصري، بترجمة انفعالات المبدع ومشاعره واستفزاز القارئ بصريا، عن طريق الصورة واللون المفعم بدلالات تأويلية عدة.
- مارست علامات الترقيم، وتفاوت طولالأسطر، وهندسة الأشكال وظائف إغرائية وإفهامية وتشخيصية، في حين كان للعبة البياض دورها الفعّال في إتمام أركان التفسير، وإضفاء الجمالية إلى بنية القصيدة.
- عكست حركة الإيقاع التمكّن القوي للشاعر من ترجمة دفقاته الشعورية وفق تناغم تكراري، يأسر قلب المتذوّق، ويبهر الناقد الباحث بجرسية آسرة.
- غلبت أربعة أوزان على التجربة الشعرية عند محمد جربوعة وهي على الترتيب الكامل ونسبته57,14٪ والمتقارب ونسبته16,23٪ والبسيط ونسبته 11,04٪الرمل ونسبته 6,49٪ وقد تميز الشاعر باستخدامه بحر المتقارب في القصيدة العمودية، وهو ما لم تعتمده الذائقة العربية سابقا، كما تفرد في إسقاطه بحر المتدارك من القصيدة الحرة التي طالما نظمت على إيقاعه، وعموما فالشاعر لن يخرج عن سبعة بحور من مجموع البحور الخليلية وهي بعد الأربعة المذكورة أعلاه الوافر والمتدارك والرجز ومجزوء الوافر.

- رجّح الشاعر المعاصر الاستخدام العمودي فبلغت نسبته 74,19، أما الشعر الحر فبلغت نسبته25,81، ولم يستخدم المزج بين البحور مطلقا وإنما استخدم التنوع بين الأوزان وفقا للمقاطع، مما يعني أن الشاعر يتميز برزانة إيقاعية ويميل إلى الانتظامية والتناسق الوزني.
- على الرغم من كون الشاعر يعتمد نظام القصيدة العمودية فهو لم يمارس تقنية التناوب مطلقا إذ لم يجمع بين العمودي والحر في قصيدة واحدة كما استخدام الأوزان الصافية أكثر من المركبة معتمدا البساطة والتتابع والانسيابية، ونوّع في الأوزان لكونه دار في أربعة دوائر عروضية (المؤتلف والمتفق والمختلف والمجتلب) وأسقط دائرة واحدة وهي دائرة المشتبه.
- تنوع استخدام التقفية في البنية الشعرية بين المترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب وندر المتكاوس لاعتماده على توالي أربع حركات، وذلك يحدث ثقلا وزنيا لا يميل إليه الشاعر
- بينما خرج نظام التقفية إلى التنويع باعتماد القافية المختلطة التي تسهم في التعبير عن خوالج الذات وما يؤرقها بكل حرية.
- عمد الشاعر إلى استخدام التدوير غير أنه توقف عند الجملي والمقطعي، دون لجوئه إلى الكلي بالرغم من استخدامه البنى السردية رغبة منه في مجانبة النثرية.
- أسهم التدوير في تجسيد مواقف الشاعر والتعبير عن تجربته الانفعالية فجسد الحوار والمشهد التصويري ورافق بنية الحكي محدثا تماسكا واتساقا نصيا.
- خلقت التكرارات الصوتية في القصائد تماوجا إيقاعيا يضفي الجمالية، ويثري البنية الدلالية، من خلال تماثل الألفاظ وتوزيعها بشكل توافقي توالدي.
- لم تقف الآفاق الموسيقية عند هندسة الترتيب المتوالي للحركات والسكنات، وإنما وصلت هذه الهندسة بطاقتها الانفعالية، لتساير سرعتها الاهتزازية أو بطءَها أو توقفها المفاجئ.

وبناء على النتائج السابقة، نقدم مجموعة من **الاقتراحات** لكل من المتلقين والباحثين، وكذلك مجموعة من **التوجيهات** لبحوث مستقبلية، فيما يأتي:

- لا يمكن للشعر أن يقدم رسالته النبيلة دون اعتماد التسويق الصادق، ويعني ذلك ضرورة إيجاد آليات تقنع المتلقي بالإقبال على تذوق الشعر باعتباره فنا ممتعا يحمل أهدافه التوعوية والإعلامية والثقافية.
- للباحث المتخصص دور في إبراز العلاقة بين الواقع والقضايا الشعرية، وليس في ذلك دعوة للابتعاد عن المنهج الأدبي الفني في التحليل، بل للانتقال نحو البحث في مواضيع تمس اهتمام كل أفراد المجتمع. فمثلا قد نجد من النماذج الشعرية ما يسهم في تطوير السياحة الوطنية، أو ما يعالج آفات اجتماعية أفسدت المجتمع، أو ما يدعو إلى سلوكيات لها الأثر الإيجابي في قضايا الأمة العربية... إلى غير ذلك من القضايا الراهنة التي تطرح نفسها بقوة في أوساط جميع فئات المتلقي الكامن.
- يعاني الشاعر الجزائري تهميشا كبيرا، إذ بقي شعره بين دفّات المكتبات، لذلك من المهم خلق هيئات تضمن الربط بين الكاتب والشاعر والأديب والباحث والناقد، تلك السلسلة المفقودة من حلقاتها من شأنها –لو رممت– أن تسهم في تحسين جودة البحوث العلمية الأدبية، وتوجيه آراء الشعراء والأدباء، وإرسال إشارات مرئية لأهمية ما يقدمونه من إنجازات.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

1-المصادر:

1. محمد جربوعة،ديوان: اللّوح،البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.
2. محمد جربوعة،ديوان: ثم سكت!!،البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.
3. محمد جربوعة، ديوان: قدر حبه،البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.
4. محمد جربوعة،ديوان: مطر يتأمل القطة من نافذته،البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.
5. محمد جربوعة،ديوان: ممّن وقع هذا الزر الأحمر؟،البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.
6. محمد جربوعة،ديوان: وعيناها..،البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.

2- المراجع باللغة العربية:

1. أحمد أمين، النقد الأدبي –بحث تقديم محمد الطاهر مدور–، موفم للنشر، 1992.
2. أحمد كشك، التدوير في الشعر: دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب، القاهرة، 1989.
3. أحمد مختار عمر،اللغة واللون،عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 1997.
4. ابن الأحمر أبو الوليد إسماعيل، نثير الجمان في شعر من نظمني وإيّاه الزمان، (تحقيق: محمد رضوان الداية)، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1976.
5. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 5، 1982.
6. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
7. أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس، مكتبة لبنان البصائر، بيروت، 2010.
8. أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ،الحيوان، (تحقيق: عبد السلام محمد هارون)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ج 3، ط 2، 1966.
9. أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ، البيان والتبيين،(تحقيق: عبد السلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1 + ج 2، ط 7، 1998.
10. توفيق الزبيدي، أثر الليسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1989.
11. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974.

12. جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة، 1978.
13. جاسم محمد جاسم،جماليات العنوان (مقاربة في خطاب محمود درويش)،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013.
14. جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
15. جمال الدين ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
16. جميل صليبا،المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج 1، 1982.
17. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، بيروت، ج 2، 1992.
18. حسان بن عبد الله الغنيمان، الواضح في الصرف، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، (د ت).
19. حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدا البيضاء، 1994.
20. أبو الحسن حازم القرطاجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تحقيق: محمد الحبيب بن خوخة،) دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 1981.
21. حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
22. حقي ناصف، محمد دياب، سلطان محمد، مصطفى طموم، دروس البلاغة، (شرح: الشيخ محمد بن صالح العثيمين)، مكتبة أهل الأثر، ط 1، 2004.
23. عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (الشعر اليمين أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، 2013.
24. خالد بن عبد الله الأزهري، شرح التصريح على التوضيح للأزهري على ألفية ابن مالك لابن هشام الأنصاري، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ج 1، 1954.
25. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994.
26. الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، (تحقيق: إبراهيم شمس الدين)،دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
27. عبد الرحمان بدوري، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965.

28. عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج 2، ط 4، 1984.
29. عبد الرحمان محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الأدب، القاهرة، 2003.
30. ركن الدين محمد بن الحسن الأستربادي، شرح شافية بن الحاجب، (تحقيق: محمد نور الحسن وآخرون)، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، 1982.
31. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
32. روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، 1971.
33. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، د ت.
34. زيد محمد الجهني، الصورة الفنية في المفضليات (أنماطها، موضوعاتها، مصادرها، وسماتها الفنية)، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ج1، 2004.
35. ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.
36. سعاد الحكيم،المعجم الصوفي،دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
37. السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،دار النهضة العربية، بيروت، ط 3، 1989.
38. سمير سرحان، دراسات في الادب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، د ت.
39. سناء حميد البياني، قواعد النحو العربي في ظل نظرية النظم، دار وائل، عمان، 2003.
40. سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، (تحقيق: وشرح عبد السلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ج 1 + ج 4، 1988.
41. شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.
42. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، (تحقيق: محمد صديق المنشاوي)، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، د ت.
43. شلتاغ عبود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 1998.
44. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1962.
45. شوقي ضيف،العصر الإسلامي،دار المعارف، ط 12، د ت.

46. صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.
47. صحاب خليل ابراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام "دراسة"، منشورات اتحاد الكتب العرب، 2000.
48. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ج 1، 1977.
49. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة الونشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
50. صلاح فضل، نظرية بنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، د ت.
51. عامر جميل شامي الراشدي،العنوان والإستهلال في موقف النفري ، (دراسة جمالية)،دار حامد للنشر والتوزيع، عمّان، 2012.
52. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة، ج 2، 1994.
53. عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، 1987.
54. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.
55. عز الدين اسماعيل، الأدب وفنون: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 9، 2013.
56. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 4، 1988.
57. عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية،المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 5، 1994.
58. عبد العزيز أحمد علام، وعبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، بيروت، 2009.
59. علي أبو المكارم، المدخل إلى دراسة النحو العربي، درا الوفاء للطباعة، القاهرة، 1982.
60. علي بطل، الصورة في الشعر العربي (حتى لأخر القرن الثالث هجري، دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981.

61. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،(تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد طه)،دار الجيل، بيروت، ج 1، 1981.
62. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي)، ط 2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1966.
63. علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط 4، 2002.
64. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
65. أبو الفتح عثمان بن جني، اللمع في العربية، دار الكتب الثقافية، الكويت، د ت.
66. فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية (بحوث ودراسات في علوم العربية والأدب)، دار الملتقى، حلب، 2007.
67. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور،لسان العرب،دار صادر، بيروت، ج 14، 1883.
68. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط 2، 2014.
69. عبد القادر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، النهضة العربية، بيروت، 1978.
70. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (تحقيق: محمد الفاضلي)، المكتبة العصرية، صيدا وبيروت، 1988.
71. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.
72. ابن قتيبة،الشعر والشعراء،(تحقيق: أحمد محمد شاكر)،دار الحديث، القاهرة، ط 3، ج 1، 2001.
73. كمال أحمد غنيم، الأدب العربي المعاصر، الرابطة الأدبية، غزة، ط 2، 2006.
74. كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات، دار المعارف، مصر، 1980.
75. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية في الشعر العربي:نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
76. كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي–دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 3، 1984.

77. عبد الله الطيب، المجذوب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دت،ج1.
78. مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ج 1، 1999.
79. مجمع اللغة العربية،معجم الوسيط،المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، اسطنبول، ط 2، 1972.
80. محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، (تحقيق: محمد زغلول سلام)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 3، د ت.
81. محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، ط 3، 2018.
82. محمد حسن عبد الله، الصورة.. والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، د ت.
83. محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، 1986.
84. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
85. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004): بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" ، لنادي العربي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2008.
86. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمد درويش (دراسة أسلوبية)، مطبعة المقداد، غزة، 2000.
87. محمد العبد،المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة،مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.
88. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973.
89. محمد فكري النجار،العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
90. محمد عبد الله بن أحمد بن الخشاب، المرتجل في شرح الجمل، (تحقيق: علي حيدر)، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1972.
91. محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
92. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (تحقيق: مصطفى حجازي)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ،الكويت، ج 37، 2001.

93. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، 1995.
94. محمد مندور، في الأدب والنقد، مطلعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 3، 1956.
95. محمد يحي عبد الحميد، شرح ابن عقيل، دار العلوم الحديثة، بيروت، ج 2، 2015.
96. محمود السعران، علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، د ت.
97. محمود بن عمر الخوارزمي الزمخشري، المفصل في علم العربية، تحقيق فخر صالح قدارة، بيروت، ج 1، 2002.
98. مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984.
99. مراد عبد الرحمان المبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
100. مصطفى النحاس، أساليب النفي في اللغة العربية، الكويت، 1979.
101. مصطفى جواد، في التراث اللغوي، (تحقيق: محمد جميل شلش وعبد الحميد العلوجي)، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ط 1، 1975.
102. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
103. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط 2، 1986.
104. مؤنس رشاد الدين، المرام في المعاني والكلام والقاموس الكامل، دار الراتب، 2000.
105. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط 3، 1967.
106. نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية 98، مصر، 2000.
107. عبد الناصر هلال، آليات السرد في النص الشعري العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات، القاهرة، 2006.
108. نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع دسوق، 2014.
109. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ت.

110. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1986.

111. الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع الشعري، مملكة البحرين، وزارة الإعلام للثقافة والتراث العربي، 2006.

112. وجدان عبد الإله الصائغ، الصورة البيانية في شعر محمد أبو ريشة، دار مكتبة الحياة –مؤسسة الخليل التجارية–، بيروت، 1997.

113. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1937.

114. أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، (تحقيق: عوني عبد الرؤوف)، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، 1975.

115. يعيش بن على بن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، عالم الكتب، بيروت، 2001، ج 4، 8.

116. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1982.

3- المراجع المترجمة:

1. إلزبيت دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، منشورات مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، 1961.

2. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، 1986.

3. جي بريل، (تحرير: م.ت. هوتسما، ت.و أرنولد، ر. باسيت، ر. هارتمان)، (إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشناوي، عبد الحميد يونس)، موجز دائرة المعارف الإسلامية، ج 25، 1994.

4. س. و داوسن، الدراما والدرامية، (ترجمة: جعفر صادق الخليلي)، (مراجعة: عناد غزوان اسماعيل)، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 1989.

5. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، 1995.

4- المجلات والدوريات:

1. المجلة، العدد 135، 1968.

2. مجلة الثقافة العربية (الليبية)، العدد 11، 1976.

3. مجلة فصول، العدد (3–4) ، 1987.

4. مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد 8 ، 1988.
5. مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 9، العدد 1، 1991.
6. مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1، 2 ، 1994.
7. مجلة الحياة الثقافية، العدد 96-70 ، 1995.
8. مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد 15، العدد 1، 1997.
9. مجلة عالم الفكر، مج 26، ع 2 ، 1997.
10. علامات في النقد، الجزء 47، المجلد 12، جدة ، 2003.
11. مجلة الأدب الإسلامي، السعودية، ، العدد 83، 2004.
12. مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 1، 2007.
13. مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 1+2 ، 2011.
14. مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 18، 2013.
15. مجلة ديالي للبحوث الإنسانية، المجلد 3، العدد 63 ، 2014.
16. مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، المجلد 19، العدد 2 ، 2015.
17. مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 18، 2018.
18. مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، المجلد 19، العدد 1 ، 2018.
19. مجلة إمارات في اللغة والأدب والنقد، المجلد 4، العدد 1 ، 2020.
20. مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 20، العدد 1 ، 2020.
21. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 12، العدد 1 ، 2020.
22. مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 68، 2021.
23. مجلةجسور المعرفة، المجلد 7، العدد 3 ، 2021.
24. مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 4، العدد 3 ، 2021.
25. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 15، العدد 1 ، 2022.
26. مجلة الذاكرة، المجلد 10، العدد 1، 2022.
27. مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، المجلد 5، العدد 1 ، 2022.
28. المجلة العربية للنشر العلمي، العدد 47، 2022.
29. مجلة النص، المجلد 8، العدد 1 ،2022.
30. مجلة جامعة الشلف، د ت، ص-ص، 81-97.

5- المراجع الأجنبية:

1. Fariha INAYATUL, Poetic Images as the Central Element in Early Imagist Poetry, Journal of English and Education, Vol. 3 No. 1, 2009, pp 37-52.

2. Jurij LOTMAN, The Structure of the Artistic Text, Translated-from the Russian by Ronald Vroon, MICHIGAN SLA VIC CONTRIBUTIONS, ANNARBOR, N 7, 1977.
3. Lubomir DOLEZEL, The Idea of Poetic Language: Wordsworth, Coleridge, Frege, Stylistyka IX, 2000, p p 11-31.
4. Thomas Stearn Eliot, The Sacred Wood Essays On Poetry and Criticism, METHUNE , LONDON, 1920.

المحتوى	الصفحة
الشكر والعرفان	
قائمة الأشكال	
قائمة الجداول	
الملخص	
Abstract	
مقدمة	أ
مدخل: البناء الفني وعناصره	
أولا. البناء الفني	06
1. مفهوم البناء	06
1.1. لغويا	06
2.1. اصطلاحا	08
2. مفهوم البناء الفني	10
ثانيا. عناصر البناء الفني	14
1. اللغة	15
2. الصورة	18
3. الإيقاع	21
1.3. الموسيقى الخارجية	23
2.3. الموسيقى الداخلية	24
الفصل الأول: البناء اللغوي في شعر "محمد جربوعة"	
تمهيد	26
أولا. بناء العتبة العنوانية	26
1. بناء عناوين الدواوين	28
1.1. عنوان ديوان "اللّوح"	28
2.1. عنوان ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"	30
3.1. عنوان ديوان "ثم سكت!!"	32
4.1. عنوان ديوان "وعيناها.."	34
5.1. عنوان ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"	36
2. بناء عناوين القصائد	38
1.2. المناص	38

2.2. البناء التركيبي لعناوين القصائد	46
ثانيا. البناء التركيبي في شعر "محمد جربوعة"	61
1. الجملتان الاسمية والفعلية	61
1.1. الجملة الاسمية وصورها	62
1.1.1. الجملة الاسمية المثبتة البسيطة	62
2.1.1. الجملة الاسمية المثبتة المنسوخة	66
3.1.1. الجملة الاسمية المنفية المنسوخة	68
2.1. الجملة الفعلية وصورها	70
1.2.1. الجملة الفعلية المضارعة	71
1.1.2.1. الجملة الفعلية المضارعة البسيطة المثبتة	71
2.1.2.1. الجملة الفعلية المضارعة البسيطة المؤكدة	72
3.1.2.1. الجملة الفعلية المضارعة المنفية	75
2.2.1. الجملة الفعلية الماضية	77
1.2.2.1. الجملة الفعلية الماضية المثبتة البسيطة	77
2.2.2.1. الجملة الفعلية الماضية المنفية	79
2. الجملة الشرطية وصورها	80
1.2. أدوات الشرط الجازمة	80
1.1.2. أنماط إنْ الشرطية	80
2.1.2. أنماط (من) الشرطية	83
3.1.2. أنماط (مهما) الشرطية	84
2.2. أدوات الشرط غير الجازمة	85
3. الجملة الطلبية	88
1.3. الجملة الاستفهامية	88
2.3. جملة النداء	94
3.3. جملة الأمر	97
4. العدول التركيبي	101
1.4. التقديم والتأخير	101
2.4. الحذف	107
1.2.4. الحذف غير المعلن	108

2.2.4. الحذف المعلن	117
ثالثا. البناء الصرفي في شعر "محمد جربوعة"	121
1. بناء الأفعال	121
2. بناء الأسماء	136
1.2. جمع التكسير	136
2.2. جمع المذكر السالم	139
3.2. جمع المؤنث السالم	141
3. المفردات المعجمية	142
1.3. أسماء الأعلام التراثية	142
2.3. أسماء الأعلام الحديثة	146
3.3. أسماء البلدان والمدن العربية	147
4.3. الألفاظ العامية	148
5.3. الألفاظ الدخيلة	150
6.3. الألفاظ المحدثة	152
الفصل الثاني: بناء الصورة في شعر "محمد جربوعة"	
تمهيد	157
أولا. الصورة الجزئية	158
1. التشبيه	159
2. تبادل مجالات الإدراك	166
1.2. الصورة التجسيمية	167
2.2. الصورة التجسيدية	173
3.2. الصورة التشخيصية	181
3. تراسل الحواس	186
1.3. الصورة البصرية/السمعية أو العكس	188
2.3. صورة لمسية/بصرية أو العكس	191
3.3. صورة سمعية/ذوقية	193
4.3. صورة ذوقية/لمسية	194
5.3. صورة سمعية/لمسية	194
6.3. صورة شمية/بصرية	195

7.3. صورة سمعية/لمسية أو العكس	196
8.3. صورة شمية/سمعية/بصرية	197
4. المفارقة	198
5. مزج المتناقضات	206
ثانيا. الصورة الكلية	211
ثالثا. مصادر الصورة	226
1. المصدر الديني	226
2. الواقع والطبيعة	229
1.2. الطبيعة الحية	229
2.2. الطبيعة الصامتة	231
3. التراث والتاريخ	233
4. المصدر الأدبي	235
الفصل الثالث: البناء المعماري في شعر "محمد جربوعة"	
تمهيد	240
أولا. البناء المعماري	240
1. البناء الدرامي	240
1.1. الحوار الداخلي والخارجي	241
1.1.1. الحوار الداخلي	241
2.1.1. الحوار الخارجي	254
2.1. السرد القصصي	268
2. بناء الفضاء البصري	286
1.2.علامات الترقيم	287
2.2. الأشكال الهندسية	294
3.2. الأطوال السطرية المتفاوتة	301
1.3.2. التفاوت الموجي	301
2.3.2. التفاوت السطري الدرامي	304
4.2. البياض	306
ثانيا. البناء الإيقاعي	310
1. الإيقاع بناء عروضي	312

1.1. الفرق بين الإيقاع الوزن	312
2.1. الأنساق الوزنية المهيمنة في القصيدة العمودية	322
1.2.1. بحر الكامل	322
2.2.1. بحر البسيط	325
3.2.1. بحر المتقارب	327
3.1. الأنساق الوزنية المهيمنة في القصيدة الحرة	329
1.3.1. بحر المتقارب	329
2.3.1. بحر الكامل	332
3.3.1. بحر الرمل	334
4.1. القافية	336
1.4.1. ألقاب القوافي	338
1.1.4.1. القافية المترادفة	338
2.1.4.1. القافية المتداركة	339
3.1.4.1. القافية المتواترة	340
4.1.4.1. القافية المتراكبة	341
5.1.4.1. القافية المختلطة	342
5.1. التدوير	343
1.5.1. أنواع التدوير	345
1.1.5.1. التدوير الجملي	345
2.1.5.1. التدوير المقطعي	347
3.1.5.1. التدوير الكلي	348
2. الإيقاع بناء صوتي	349
1.2. تواتر الأصوات	349
1.1.2. أصوات الغنة	350
2.1.2. الأصوات التكرارية	352
3.1.2. الأصوات الانحرافية	355
4.1.2. الأصوات المهيمنة الأخرى	358
2.2. تواتر الصوائت	361
الخاتمة	373

قائمة المصادر والمراجع	382
الملاحق	399

الملاحـــق

الملحق (1): التعريف بالشاعر "محمد جربوعة"

محمد جربوعة شاعر وكاتب وإعلامي جزائري، من مواليد 1967/08/20م في قرية الثنايا الواقعة بين مدينتي صالح باي وعين آزال بولاية سطيف شرق الجزائر. تلقى تعليمه الأوّل في مدارس الجزائر، عاش فترة من حياته في دمشق، اشتهر بمدائحه في الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وبالشعر الغزلي العفيف، وهو أحد أهم المدافعين عن الشعر الملتزم، ويحذر الشعراء الملتزمين من الوقوع في وهم الشعر المتفلت.

يعد من مؤسسي المدرسة الكعبيّة التي تدعو إلى إحياء النهج الإسلامي في الشعر على طريقة كعب بن زهير.[1]

تكوينه التعليمي:

تلقى 'محمد جربوعة' تعليمه الأول في مدينة عين آزال. حفظ القرآن الكريم مع إتقانه لثلاثة قراءات (ورش، حفص، وقالون).

كانت لكل من الأجرومية، المزهر، السيوطي، ألفية بن مالك، الخصائص لابن جنّي، أثرها البالغ في إثراء تكوينه اللغوي. كما تأثر شعره بما قرأه من معلقات الجاهليين، وشعر 'محمود درويش' حديثا.[2]

تحصل على شهادة الليسانس في الزراعة من جامعة الفاتح ليبيا. وعاش سبعة عشر سنة في سوريا.

مهنته:

عمل 'محمد جربوعة' في مناصب إعلامية عدة، أهمها:

- مستشار إعلامي في ليبيا.
- مذيعا ومعد برامج في إذاعة صوت الوطن العربي الكبير في ليبيا سنة 1999م-2000م.

[1] عبد الله لالي، حوار مع محمد جربوعة، مجلة الأدب الإسلامي، السعودية، 2004، العدد 83، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

مدير تحرير في مجلة سومر بسوريا سنة 2000م-2001م.

- باحثا في مركز التوثيق القومي بسوريا.
- مديرا عاما ورئيس مجلسة إدارة قناة اللافتة الفضائية.
- مديرا عاما ورئيس مجلس قناة العربي الفضائية.
- رئيس تحرير مجلة العنوان الدولي القبرصية.
- رئيس تحرير مجلة الشاهد.
- المحرر الرئيسي ورئيس تحرير (الموسوعة الحمراء).

بداياته مع الشعر:

يرى 'محمد جربوعة' أن الشعر قدره الذي ولد معه، وكانت أولى تمتماته الشعرية أثناء دراسته في المرحلة الابتدائية دون إدراك منه أنه ما يقوله شعر.

كتب أولى قصيدة له في مرحلة دراسته بالمتوسط عن "فلسطين"، ثم يتبعها بمجموعة من القصائد عن حبيبة اسماها (قَدْسَى).[1]

ويُعرف محمد جربوعة برفضه للحداثة، إذ يرى أن لا ثمار لها، وأن جميع شعراءها عاشوا في عزلة، فحسبه أن القصيدة التي لا يفهمها حتى صاحبها لا يمكن أن تكون شعبية.[2]

وقد فاز محمد جربوعة بالمرتبة الأولى في مسابقة قناة المستقبل لأحسن قصيدة في مديح النبي (صلى الله عليه وسلم)، عن قصيدته "قدر حبه".[3]

إنتاجه الأدبي:

[1] عبد الله لالي، مرجع سابق، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 28.

يعد 'محمد جربوعة' من أكثر الإعلاميين والكتاب العرب إنتاجا، حيث تنوعت أعماله بين الروايات والدواوين الشعرية، والكتب الأدبية والفكرية والسياسية، وتجاوزت إصداراته الشعرية الستين مؤلفا نذكر منها:

- رماد القوافي، الجزائر 1997.
- آه، دار الشمس، طرابلس، ليبيا، 1999.
- وزراء الدفاع سأشتمكم بعد الفاصل، دمشق 2006.
- جالسا على حقائب السفر، قبرص، 2009.
- معلقات صفراء، ج 1.
- السّاعر.
- حيزية.
- مطر يتأمل القطة من نافذت، الجزائر، 2014.
- ممن وقع هذا الزر الأحمر؟، الجزائر، 2014.
- وعيناها..، الجزائر، 2014.
- قدر حبه، الجزائر، 2014.
- ثم سكت!!، الجزائر، 2014.
- اللّوح، الجزائر، 2014.
- خيول الفجيعة (ديوان مسموع)، قبرص.
- وقال نسوة في المدينة (ديوان مسموع)، قبرص.
- حوار مع كلب (ديوان مسموع)، قبرص.
- وتحسبونه هيّنا، (ديوان مسموع)، قبرص.
- حكايات أنثى، (ديوان مسموع)، قبرص.

قائمة الأشكال

الرقم	العنوان	الصفحة
01	التوزان بين فعل المضارع والماضي في بعض القصائد	134
02	البياض في قصيدة "وصايا"	307
03	البياض في قصيدة "محامي زهور"	308
04	الروي في ديوان "ثم سكت!!"	350
05	الروي في ديواني "مطر يتأمل القطة من نافذته وممن وقع هذا الزر الأحمر"	353
06	الروي في ديوان "وعيناها.."	356
07	الروي في ديواني "قدر حبه واللّوح"	359
08	التوازن بين صائت المد المتسع وصائت المد الضيق في قصيدة "اعتذار"	363
09	طغيان صائت المد الضيق في قصيدة "إلى محبطة تسيء الظن بدولة الورد"	366
10	طغيان صائت المد المتّسع في قصيدة "قولي له"	369

قائمة الجداول

الرقم	العنوان	الصفحة
01	البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "وعيناها.."	48
02	البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"	50
03	البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "اللّوح"	53
04	البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"	55
05	البناء التركيبي لعناوين قصائد ديوان "ثم سكت!!"	58
06	حجم الأفعال المضارعة والماضية والأمر في قصيدة "العابدة" من ديوان "مطر يتأمل قطة في نافذته"	122
07	طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "ثم سكت!!"	124
08	طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"	125
09	طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "اللّوح"	127

10	طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "وعيناها.."	128
11	طغيان الأفعال المضارعة في ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"	130
12	القصائد التي طغت فيها الأفعال الماضية	131
13	القصائد التي طغت فيها أفعال الأمر	133
14	التوازن بين الأفعال المضارعة والماضية	134
15	جمع التكسير في نماذج من الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'	137
16	توزيع الأوزان وفقا لورودها في الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'	314
17	إحصاء عدد القصائد وفقا لنوعها في الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'	314
18	نسبة استخدام البحور في الأعمال الشعرية لـ 'محمد جربوعة'	315
19	بحور ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"	316
20	بحور ديوان "اللّوح"	317
21	بحور ديوان "قدر حبه"	317
22	بحور ديوان "وعيناها.. "	318
23	بحور ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر؟"	319
24	بحور ديوان "ثم سكت!!"	321
25	الروي في ديوان "ثم سكت!!"	350
26	الروي في ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته"	353
27	الروي في ديوان ممن وقع هذا الزر الأحمر؟	354
28	الروي في ديوان "وعيناها.."	356
29	الروي في ديوان "قدر حبه"	359
30	الروي في ديوان "اللّوح"	360
31	التوازن بين صائت المد المتسع وصائت المد الضيق	363
32	طغيان صائت المد الضيق	366
33	طغيان صائت المد المتسع	369

ملخص:

هدف هذاالبحثالموسوم بـ: البناء الفني في الأعمال الشعرية لـ "محمد جربوعة"، إلى تحليل مستويات البناء الفني في مجموعة من الأعمال الشعرية لأحد أهم الشعراء الجزائريين المعاصرين (محمد جربوعة).

وتتبع البحث كلًا من البناء اللّغوي والصورة والبناء المعماري للقصيدة، إذ تم اختيار ستة دواوين شعرية للشاعر هي: ديوان "اللّوح"،و"قدر حبه"،و"ثم سكت!!"،و"مطر يتأمل القطة من نافذته"،و"ممّن وقع هذا الزر الأحمر؟"،و"وعيناها.."."

ولتحقيق أهداف البحث تم الاعتماد بشكل أساسيعلى المنهج البنيوي بغرض تحليل جماليات البنية الفنية الداخلية والخارجية للنص الشعري.

قُسّم البحث إلى ثلاثة فصول، خصص الأول منه للبناء اللّغوي واحتوى كل من بناء العتبة العنوانية، والبناء التركيبي، والبناء الصرفي، والمعجم اللغوي. في حين اتصل الفصل الثانيببناء الصورة الشعرية، واحتوى على بناء الصورتين الجزئية (تشبيه، وتبادل مجالات إدراك، والتراسل الحسي، والمفارقة، ومزج المتنافضات) والكلية. إضافة إلى مصادر الصورة. بينما كشف الفصل الثالث عن البناء المعماري، وتم البحث فيه من خلال ثلاث أبنية (الدرامي، والبصري، والإيقاعي).

واشتملت الخاتمة نتائج البحث التي تمحورت حول سمات البناء الفني عند الشاعر 'محمد جربوعة' وأهم خصوصياتها. كما قدمت مجموعة من الاقتراحات ذات الصلة بالموضوع.

الكلمات المفتاحية: البناء الفني، البناء اللّغوي، الصورة الشعرية، البناء المعماري، البناء الدرامي، البناء البصري،البناء الإيقاعي.

Abstract:

This research, that entitled “The Artistic Structure in the Poetical Works of Mohamed Jarboua,” aimed to analyze the levels of artistic construction at the poetic works of one of the most important contemporary Algerian poets (Mohamed Jarboua). The research focused on six poetry collections by the poet: “The Tablet”, “The Destiny of his love”, “Then he was silent!!”, “Rain Contemplating the cat from its window”, “Who signed this red button?”.

To achieve the research objectives, we relied on the structural approach in order to to analyze the aesthetics of the internal and external artistic structure at the poetry text.

The research was divided into three chapters. We devoted the first chapter to the linguistic structure. It contained the title threshold structure, the syntactic structure, the morphological structure, and the linguistic lexicon. While the second chapter dealt with the construction of the poetic image, and it contained the construction of the global and partial images (simile, exchange of perception fields, sensory correspondence, paradox, and mixing contradictions, and image sources). The third chapter revealed the architectural structure, and it investigated in three structures (dramatic, visual, and rhythmic).

The conclusion included the results of the research, which focused on the features of the artistic structure of the poet 'Mohamed Jarboua' and its most important characteristics. It also presented a set of suggestions related to the research topic.

Keywords: artistic structure, linguistic structure, poetic image, architectural structure, dramatic structure, visual structure, rhythmic structure.