وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة البصرة – كلّيّة الآداب

قسم اللغة العربية

مصطفى عبدالله

– دراسةٌ في فنّهِ الشعريّ –

رسالةٌ يتقدّم بها الطالب :

رياض مصطفى عبدالله الماضي

إلى مجلس كلّيّة الآداب – جامعة البصرة

وهي جزءٌ من متطلّبات نيل شهادة الماجستير

في اللغة العربيّة وآدابها

بإشراف

أ . م . د : ضياء الثامريّ

١٤٣١هـ ٢٠١٠م

أنا أنتظر

مثل أحجار الشاطيء

أنْ يأتيَ البحر

ويصنع من اسمي تمثالا .

" مصطفى عبدالله "

الإهداء

إلى روح مصطفى عبدالله :

الذي هو أبي

وإلى روح مصطفى عبدالله :

الذي هو الشاعر

شكرٌ وتقديرٌ :

لأستاذي الفاضل الأستاذ المساعد الدكتور ضياء الثامريّ الشكرُ خالصا ، كِفاءَ ما أنفق من وقتٍ في قراءة هذا البحث ، ومن جهد في مناقشتي ، وكفاء ما حباني به من تشجيع واهتمام .

أمّا أستاذاي الجليلان الأستاذ المساعد الدكتور فهد محسن فرحان ، والأستاذ المساعد الدكتور لؤي حمزة عباس فإنَّ فضلهما لا يقتصر على ما أمدّاني به من دراسات وبحوث ، لأنّني طالما اغترفت من علمهما ، وأفدت من سديد نصحهما .

ولابدَّ من شكرٍ للأستاذ الفاضل الدكتور " مجيد حميد الجبوريّ " أستاذ التأليف المسرحيّ المساعد في كلّيّة الفنون الجميلة من جامعة البصرة ، الذي جشّم عناء قراءة النصّ الشعريّ الذي عرضه عليه الباحث ، وأبدى فيه توجيهاتِه السديدةَ .

ويشكر الباحث عائلة الشاعر على ما قدّمته من ترحيبٍ ، وما أبدته من معلوماتٍ عن حياة الشاعر الراحل ، ولا سيَّما الأستاذ خالد عبدالله والأستاذ أنس عبدالله ، أخوَي الشاعر ، اللذَينِ لم يبخلا بما بين أيديهما من دراساتٍ ومقالاتٍ عن الشاعر .

ولا ينسى الباحث كلَّ من مدَّ له يد العون من أصدقائه ، ووفَّر له النادر من مراجعَ ، وخاصّة الصديق الكريم السيّد كامل عبدالمحسن جاسم ، والزميلين العزيزين : السيّد سلام كريم ملك ، والسيّد سعد سامي ، الزميلين في الدراسات العليا ، داعيا لهما الله تعالى بالتوفيق والنجاح .

الباحث

٢٠١٠

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد الرسالة الموسومة " مصطفى عبدالله – دراسةٌ في فنّهِ الشعريّ – " التي تقدَّم بها الطالب " رياض مصطفى عبدالله الماضي " جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية– كلّيّة الآداب – من جامعة البصرة ، وهي جزءٌ من متطلَّبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع:

المشرف : أ.م.د : ضياء راضي الثامريّ

التأريخ : / /

إقرار رئاسة القسم

بناءً على التوصيات المتوفّرة أرشّح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :

أ. د: عدنان عبدالكريم جمعة

رئيس قسم اللغة العربيّة / كلّيّة الآداب

التأريخ : / /

قرار اللَّجنة

نشهد – نحن أعضاء لَجنة المناقشة – أنّنا اطّلعنا على رسالة الطالب " رياض مصطفى عبدالله الماضيّ " الموسومة بـ :" مصطفى عبدالله – دراسةٌ في فنّهِ الشعريّ " ، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها ، وفي ما له عَلاقةٌ بها ، ونعتقد أنها جديرة بالقبول بدرجة " " ، لنيل شهادة الماجستير ، في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :

الاسم :

التاريخ / /

رئيس اللجنة

التوقيع :

الاسم :

التاريخ / /

عضوا

التوقيع :

الاسم :

التاريخ / /

عضوا

التوقيع :

الاسم : أ .م .د: ضياء الثامريّ

التاريخ / /

عضوا ومشرفا

أ .د :

عميد كُلّيّة الآداب / جامعة البصرة

الفهرس

المقدّمة			٦
التمهيد			٩
الفصل الأوّل	التشكيل اللغويّ		١٣
١	التكرار		١٤
أوّلا	التكرار البسيط		١٥
	أ	تكرار المقطع الصوتيّ	١٥
	ب	تكرار الحرف	١٧
	ج	تكرار الكلمة	٢١
	١	تكرار "الكلمة–السياق"	٢١
	٢	التكرار الانفعاليّ	٢٦
ثانيا	التكرار المركَّب		٢٨
	أ	تكرار الجمل المفتاحيّة	٢٨
	ب	الفتح والإغلاق	٣٦
	ج	التراكم والتلاشي	٣٨

	د	التردید	٤٤
٢	اتّساق النصّ		٤٦
الأنموذج الأوّل			٤٧
أوّلا	الاتّساق النحويّ		٤٨
	أ	الإحالة الضميريّة	٤٩
	ب	الإحالة الموصوليّة	٥٩
	ج	الإحالة المقارنة	٦٠
	د	الإحالة الإشاريّة	٦١
ثانيا	الاتّساق المعجميّ		٦٢
	أ	التضامّ	٦٣
	١	التلازم الذِكريّ	٦٣
	٢	التضادّ	٦٥
	ب	التكرار	٦٥
الأنموذج الثاني			٦٧
أوّلا	الاتّساق النحويّ		٦٨

	أ	الإحالة	٦٨
	١	الإحالة الضميرية	٦٨
	٢	الإحالة الإشاريّة	٧٠
	ب	العطف	٧٠
	ج	التوازي التركيبيّ	٧١
	د	الربط الزمنيّ	٧٢
ثانيا	الاتّساق المعجميّ		٧٣
	أ	التكرار	٧٣
	ب	التضامّ	٧٥
	١	المصاحبة المعجميّة	٧٥
	٢	التضادّ	٧٥
الفصل الثاني	التصوير الشعريّ		٧٦
١	مصادر التصوير		٧٧
	أ	الطبيعة	٧٧
	ب	الواقع	٧٨

	ج	التناصّ	٨٢
٢	وسائل التصوير		٩٤
	أ	التشخيص	٩٤
	ب	تراسل الحواسّ	٩٦
	ج	التضادّ	٩٨
٣	التصوير الحسّـيّ		١٠١
٤	بناء الصورة الشعريّة		١٠٨
	أ- الصورة المفردة		١٠٨
	ب- الصورة المركَّبة		١٠٩
	ج- الصورة الكلّيّة		١١٢
	١	البناء السرديّ	١١٢
	٢	البناء المقطعيّ	١١٧
الفصل الثالث	الإيقاع		١١٩
١	الإيقاع الداخليّ		١٢١
	أ	الوزن	١٢١

	ب	التداخل الإيقاعيّ	١٤٠
	ج	القافية	١٤٥
	د	التدوير	١٦٤
٢	الإيقاع الخارجيّ		١٧٤
	أ	إيقاع التوازي التركيبيّ	١٧٤
	ب	إيقاع الجهة الناطقة	١٨١
الملحق			١٨٧
خلاصة البحث			٢٠٤
المصادر والمراجع			٢٠٦

المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله ربّ العالمين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ،

وعلى آله الطيبين الطاهرين ، وعلى صحابته المنتجبين :

لم يلتفتِ النقّادُ إلى المنجَز الشعريّ لمصطفى عبدالله ، ولم يحظَ شعره من الرسائل العلميّة الجامعيّة بنصيبٍ لا قليلٍ ولا كثيرٍ ، وظلّ منجزُه الإبداعيّ المتنوّع غائبا عن أنظار النقّاد وأذهانهم – إلاّ اسطراً قليلةً كُتبت عنه هنا أو هناك ، وهي لا تتجاوز شيئًا من سيرة حياته غالبا – ، ولعلّ عذرا ناجزا يُطلّ علينا في هذا الغياب ، فمصطفى شاعر ثائرٌ .

وفي عام " ٢٠٠٤ " نُشر ديوانه " الأجنبيّ الجميل " ، في بغدادَ ، وهو يضمّ الكثير من مجموعاته الشعريّة ، وعلى الرّغم من ذلك لم يتنبّه إليه أحدٌ ! ولعلّ الأغرب من كلّ هذا أن نجد رسالةً علميّة لنيل شهادة " الدكتوراه " صادرةً من جامعة بغدادَ في عام ٢٠٠٦ موسومة بـ" الشعر العراقيّ الحرّ خارج الوطن من ١٩٧٠ – ٢٠٠٠ " ، ونُهرَع إليها مسرعين لنجد ما كُتب فيها عن شعر مصطفى، وإذا الرسالة تخلو خلوّا تامّا من أيّة إشارةٍ إليه ، ويبدو أنّ الباحث لم يسمع بهذا الشاعر ولا عرف شيئًا عنه .

ولا يزعم الباحث أنّه كان على درايةٍ بشعر مصطفى واطّلاعٍ عليه قبل اختيار شعره ليكون موضوعا لدراسته الأكاديميّة ! بل إنّ الفضل كلَّ الفضل يعود إلى أستاذي المشرف على هذه الرسالة الدكتور " ضياء الثامريّ " ، الذي ألحَّ على ضرورة دراسة شعر مصطفى بعد أن ظلّ سنين طويلةً طيَّ الإقصاء والنسيان ، فله يعود الفضل في اختيار هذا الموضوع وتثبيته وإبرازه للوجود .

وقد اقتصرت الدراسة على المنجز الشعريّ عند مصطفى ، إذ أنّه مبدعٌ متعدّد المواهب ، فقد عانى كتابةَ الرواية والسيناريوهات الكثيرةِ ، فضلا عن أنّه له " مسرحيّة شعريّة " غير منشورة ، شأنها في

ذلك شأن سائر أعماله .لذلك آثرت الاقتصار على جانبٍ إبداعيّ واحد عنده ، وهو الشعر ، فدرست شعره في ثلاثة فصولٍ ، قدّمت لها بتمهيد موجَزٍ عن حياته التي لا يعرف عنها كثير من الدارسين شيئًا .

وقد درست في الفصل الأوّل " التشكيل اللغويّ " في شعره ، وجنحت فيه إلى دراسة ظاهرتين لغويّتين بارزتين فيه ، هما التَكرار والاتّساق ، فدرست أنماط التَكرار وأشكالَه في شعره ، وأمّا الاتّساق فقد درسته في فصل التشكيل اللغويّ لأنه متعلّق بالجانب اللغويّ فحسب ، والاتّساق مبحثٌ من مباحث علم اللغة النصّيّ ، وهو علم حديث ظهر في سبعينات القرن الماضي ، في الغرب ، وقد ظهرت منه بعض الدراسات عندنا ولا سيَّما في السنوات الأخيرة ، ويُعنى هذا المبحث بظاهرة التماسك النصّيّ والترابط الشكليّ التي يتّسم بها النصّ ، ويلمح متلقّي شعر مصطفى ظاهرة ترابط النصّ وتماسكه في شعره كثيرا ، لذلك عمدت إلى اختيار أنموذجين من شعره ودرستهما كلاّ على حدة ، بغية عدم تقطيع أوصال النصّ الواحد ، ووضّحت في كلّ نصّ – قدر الإمكان – آليّات ذلك التماسك وطرائقه اللغوية المختلفة .

أمّا الفصل الثاني فمخصَّص لدراسة التصوير الشعريّ عنده ، فدرست فيه مصادر التصوير التي توزّعت بين الطبيعة والواقع الاجتماعيّ و التناصّ مع التراث الأدبيّ أو مع الشعر المعاصر ، ودرست أنماط التصوير عنده ، فضلا عن وسائله في التصوير الشعريّ . ثمّ درس الباحث بناء التصوير في شعر مصطفى وتناول الصورة المفردة والمركَّبة والصورة الكلّيّة التي قُسِّمت على البناء السرديّ والبناء المقطعيّ .

وخُصِّص الفصل الثالث لدراسة الإيقاع في شعر مصطفى ، وأوّل ما أشار الباحث فيه إلى مخالفة بعض النقاد المعاصرين للتقسيم الشائع في مصطلحي " الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الداخليّ " ، إذ يرى بعض النقّاد أنّ ما يسمّى " الإيقاع الخارجيّ " ما هو إلاّ " الإيقاع الداخليّ " وبالعكس ، ولهم حججهم في ذلك ، لذلك تابعهم الباحث في هذا التقسيم ، ودرس في مبحث الإيقاع الداخليّ قضايا الوزنِ والتداخل الإيقاعيّ والقافية والتدوير ، أمّا مبحثُ الإيقاع الخارجيّ فدرس فيه إيقاع التوازي التركيبيّ وإيقاع الجهة الناطقة والصوت الشعريّ الواضح في القصيدة .

وفي نهاية الدراسة صنع الباحث ملحقا أثبت فيه بعض القصائد الطويلة التي تمّت الإشارةُ إليها في أكثرَ من موضع ، فكي لا يُثقلَ متنُ الرسالة بها ، ولغرض التمكّن من الاطّلاع عليها كاملةً عمد الباحث إلى إثبات نصوصها كاملةً في ملحقٍ منفصل يسهل الرجوع إليه ، وقد أثبت فيه خمس قصائدَ .

وبقي أمرٌ مهمّ لا بدّ من الإشارة إليه ، فقد ذكر الباحث في بداية المقدّمة أنّ لمصطفى " مسرحيّة شعريّة " ، عنوانها " الكلام " ، وقد حصل على نسخة منها من مكتبة العائلة ، وبعد الاطّلاع عليها وتأمّلها وجد الباحث أنّ ما نعت به الشاعر هذا النصَّ بكونه " مسرحية " لا يمتلك مقوّمات الشعر المسرحيّ المعروفة ، وهو كلامٌ مجرَّد لا يستقرّ عند دلالاتٍ محدَّدة ، وأنّه بافتراض أنَّ النصّ مسرحيّةٌ فهو يخلو من الفعل الذي هو أساس في النصّ المسرحيّ ، كما أنّ الحبكة مفكَّكةٌ مشتَّتة ، ليست لها حدودٌ واضحة . وبهذا وجد الباحث هذا النصَّ مذبذبا بين الشعر الوجدانيّ والشعر المسرحيّ، لا إلى هذا ولا إلى ذاك ، واستأنس الباحث ، بغية التأكّد من ذلك ، برأي بعض المختصّين ، فوافقوه في الرأي وأكّدوا له صحّة رأيه في النصّ ، لذلك آثر عدمَ دراسته والتصدّي له في هذه الرسالة ، وهو يأمل نشره مع ما يمكن الحصول عليه من شعر مصطفى غير المنشور في الأيام القابلة ، إن شاء الله ، لتكون بين أيدي الباحثين والمختصّين .

مصطفى عبدالله : سيرة حياة :

هو مصطفى عبدالله حسين " الملاّ حسين " علي أحمد العليّ ، وأُمُّه " عيدة علي مال الله "، وتُعرف في العائلة بـ " عايدة " ، وُلد لأبٍ فلاّحٍ في قرية " باب مَيْدان " قرب مركز قضاء" أبي الخصيب " ، من محافظة البصرة ، في ١٠ / ٧ / ١٩٤٧ م ، وقد انتقلت عائلته إلى منطقة " جَلاّب " في مركز قضاء أبي الخصيب وعمرُه ستُّ سنوات ، وفيها نشأ، وأكمل دراسته الابتدائيّة في مركز قضاء أبي الخصيب في " مدرسة المحمودّية "، ثمّ درس في " ثانويّة أبي الخصيب للبنين " ، أمّا " الخامس الإعداديّ " فقد أتمّه في " الإعدادية المركزّية " في " العَشّار " ، ثمّ دخل في قسم علوم الحياة في كلّيّة التربية من جامعة البصرة ، وبعد أربعِ سنوات تخرّج فيه بتقدير " جيّد " ، في ١٧ / ٦ / ١٩٧١ م ، ثمّ تعيّن مدرّسا لمادّة الأحياء في منطقة " البِحَار " بين السِيْبة والفاو ، في البصرة ، عام ١٩٧٢ ، وانتقل بعدها إلى مدارسَ أخرى في مركز المحافظة . وفي عام ١٩٧٢م تزوّج زواجه الأوّلَ ، من السيّدة " ساهرة عبدالكريم عباس القرة غولي " ، وهي من أهالي بغدادَ ، وتخرّجت في جامعة البصرة / كلّيّة الهندسة / القسم المدنيّ / ووُلد له منها ولدٌ واحد هو " بسيم " ، في عام ١٩٧٣م ، " وقد سمّاه بهذا الاسم نسبة إلى أحد القياديّين الناشطين الذين أُعدموا في أربعينات القرن الفائت " [١] . استهوته السياسةُ منذ مطلع شبابه ، وكان قياديّا بارزا في أحد الأحزاب المناوئة للنظام الحاكم آنذاك ، وقد اضطُرّ إلى مغادرة العراق بسبب الملاحقات الدمويّة العنيفة التي قام بها ذاك النظام للأحزاب المناوئة له ، فتوجّه في " ٣٠ / ٩ / ١٩٧٨م ، إلى دولة " المغرب العربيّ "، وسكن في محافظة " القنيطرة " ، تاركا زوجتَه وابنه الوحيد ، وعمل هناك مدرّسا لمادّة الأحياء ، في " ثانويّة التقدّم " ، وقد لحقت به زوجته " ساهرة " إلى هناك ، بعد ستة أشهرٍ من سفره ، وتركت ابنهما الوحيد عند جدّته لأبيه ،

---

[١] – حوار شخصي للباحث مع صديق الشاعر الأستاذ "سعد ناصر الموسويّ" ، في ١٠/ ١٠/ ٢٠١٠م .

ولكنَّ العَلاقةَ الزوجيّة بينهما لم تكن مستقرّةً ، فانفصل عنها بعد أقلَّ من سنة ، وقد حاول أصدقاؤه أن يَثنوه عن هذا الانفصال ، ولكنّه كان يقول : " إنّها ليست قضيّةَ حبٍّ أو عدمِه ، لكنّني لا أستطيع بعد الآن أن أعيشَ مع أيّ كائنٍ آخرَ ، تحت سقفٍ واحد : إنّ ذلك يأخذني من الشعر إنّي حين أكتب أغنّي قصيدتي ، ولا يمكنني فعلُ ذلك مع وجود إنسانٍ آخرَ "[1] . وظلّ ابنهما في رعاية جدّته وأعمامه ولاسيّما عمّه " وليد " ، وهو الآن في بريطانيا . وفي عام ١٩٨٤م تزوّج مصطفى زواجه الثاني من السيّدة " نعيمة بنت أحمد البرازي " وهي مدرّسةٌ مغربيّة تعمل في المدرسة التي عُيّن فيها هناك ، وله منها : يمان وزينب .

سقط قلم مصطفى في ١ / ١١ / ١٩٨٩م ، في حادثٍ مروريّ عنيفٍ ، وقد " كان يأتي من القنيطرة إلى الرباط بالقطار ، . . . ، مرّة واحدة لم يلحق مصطفى بموعد القطار ، فجاء من القنيطرة بإحدى سيّارات الأجرة ، ووقع الحادثُ المروّع ، قبل أن يعبرَ جسر " أبي رقراق " مودّعا مدينة " سلا " ، ليعبر أسوار الرباط "كما يروي صديقُه الشاعر فلاح هاشم الذي كان هناك [2] . ولم ينجُ أحدٌ ممن كان معه من الركّاب . ودُفن في مقبرة القنيطرة في المغرب ، وهناك " في مقبرة مدينة القنيطرة في المغرب ، يتميّز قبرٌ من قبورها بمظهرٍ خاصٍّ ، يظلّله قوسٌ على شكل جدارين متباعدين في انفراجهما نحو الأرض ، ليلتقيا من أعلى بانحناءةٍ حانية ، قوسٌ مختزل من حيث الشكل ، لكنّه مطنبٌ من حيث المضامين ، فهو صورةٌ مصغّرة لنصب الجنديّ المجهول الأوّل، والذي أقيم في أوّل أيام الثورة في ١٤ / تموز / ١٩٥٨ ، في هذا القبر يرقد مصطفى عبدالله "[3] .

وقد أقيم له حفلٌ تأبينيٌّ كبيرٌ هناك ، شارك فيه : " نيابةٌ من وزارة التربيّة الوطنيّة في القنيطرة ، وثانويّةُ التقدم ، وجمعيّة الأنشطة الاجتماعيّة والتربويّة ، وجمعيّة الأعمال الاجتماعيّة ، وجمعيّة النادي السينمائيّ في القنيطرة ،

---

[1] – مصطفى شخصية تراجيدية بامتياز : فاضل السلطاني : مجلة الثقافة الجديدة ، ع٢٩٦، أيلول / تشرين أول ٢٠٠٠، سوريا ، دمشق : ١٥٨

[2] – صيف ١٩٨٩ : فلاح هاشم : ، مجلة الثقافة الجديدة : م . س : ١٦٤

[3] – مصطفى عبدالله : جسر بين طعنتين : فراس عبدالمجيد : مستل من مجلة : تافكوت : ع١ ، ١٩٩٦م ، ؟ : ١١٣

وجمعيّة أساتذة العلوم الطبيعيّة ، وجمعيّة التشكيليّين في القنيطرة ، وأصدقاء الفقيد"[1] .

وقد كان هادئا ، متّزنا ، ولا يتكلّم إلاّ إذا سُئل ، ويدمن القراءة والمطالعة ، ويُطيل السهر قارئا ، ولديه مكتبةٌ كبيرة ، تضمّ كتبا في اختصاصات عدّةٍ .

ومن أهمّ أعماله :

" ١ – أوبريت الطريق، كتبه في بداية السبعينات ، وعُرض في بغدادَ وترك صدى طيّبا .

٢– كتب ثلاثة سيناريوهات لصالح المنظّمة الإسلاميّة للتربية والعلوم والثقافة " الايسيكو " .

٣– سيناريو لفلم رسومٍ متحركةٍ بعنوان " زيدان الصياد "، بالاشتراك مع الكاتب المغربيّ" إدريس الصغير " .

٤– سيناريو "كتاب الآس في حبّ فاس " .

٥– سيناريو " أمس الاثنين وغدا الثلاثاء " بالاشتراك مع إدريس الصغير وأمين عبدالله ".[2]

٦– ألّف كتاب " العلوم الطبيعية " بجزأين.[3] ، وهو كتابٌ مدرسيّ اعتُمد في المدارس الثانويّة المغربيّة[4] .

٧– رواية " الخيط والسمكة " ، غير منشورة ، منها نسخةٌ في مكتبة العائلة .

٨– مسرحية شعرية بعنوان " الكلام "، في ١٩٧٢، غير منشورة ، نسخةٌ منها في مكتبة العائلة .

٩– أوبريت " الجرداغ "[5]

---

[1] –الأجنبيّ الجميل : رحل عنا . . وعدنا باللقاء : كتاباتٌ وقصائدُ ، رابطة الكتّاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين : : ط١ ، ١٩٩٠ ، ؟ : ٣١

[2] –ينظر : الأجنبي الجميل : رابطة الكتّاب : ٣٥

[3] –رحيل الشاعر العراقي مصطفى عبدالله : مجلة اليوم السابع : ، الاثنين ٢٥ كانون الأول ١٩٨٩م ، تصدر عن : مؤسسة الأندلس الجديدة للطباعة والنشر والإعلام ، باريس : ص٣٢

[4] –مصطفى :شخصية تراجيدية بامتياز : فاضل السلطاني : الثقافة الجديدة : ١٥٨

[5] – حوار شخصيّ مع الأستاذ "أنس عبدالله" أخي الشاعر ، في : ١/ ١٠ / ٢٠٠٩م .

قال مصطفى الشعرَ منذ صباه ، " ولّما كان في الصفّ الثالث المتوسّط كان يكتب الشعر ويعرضه على مدرّس اللغة العربيّة " ياسين علي الياسين " الذي كان يصحّح له بعض القصائد " [1] ، وأمّا المنشور من قصائده فأقدم ما ذُكر من تأريخٍ في ما جُمع وطُبع من قصائده في بغدادَ فهو في ١٩٧٤، وهي قصيدته " وجه متولي صوب المستقبل " ، وكذلك الأمر في ما طُبع من قصائدَ له في إصدار رابطة الكُتّاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيّين ، أمّا في " مكاشفات ما بعد الرحيل " وهي المجموعة التي صدرت عن" دار المدى" وتضمّ بعض قصائدَ مختارةٍ للشاعر فإنّ أقدم قصيدةٍ مؤرّخة فيها هي " اللون الصامت " ، وهي بتأريخ ١٩٦٨م ، وهي منشورة في المجموعتين الأخريين ، ولكن بلا تأريخٍ .ويعني هذا أنّ الشاعر بدأ بنشر قصائده في سنّ العشرين ، وهو طالبٌ في الجامعة .

أمّا بعد وفاته ، فقد نُشرت مختاراتٌ من قصائده في ما أصدرته " رابطة الكتّاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين في عام ١٩٩٠م ، مسبوقةً بمقالةٍ للشاعر العراقيّ عواد ناصر وأخرى للأديب المغربيّ إدريس الصغير وأخرى للشاعر الجزائري إدريس بو ذيبة ، فضلا عن قصيدتين للشاعرين عبدالكريم كاصد ومحمد طالب ، وثالثة باللهجة العاميّة للشاعر عزيز السماويّ . وأصدرت " دار المدى " مختارات من شعره عام ١٩٩٩م ، قدّم لها الدكتور مجيد الراضي ، وهي بعنوان " مكاشفات ما بعد الرحيل ". أمّا الإصدار الأهمّ والأوسع فهو ما اضطلع به الأستاذ الشاعر عبدالكريم كاصد من جمع قصائد الشاعر ، من المجلات والصحف ، فضلا عن دواوين الشاعر المعَدّة للطبع ، وترتيبها و التقديم لها ونشرها في دار الشؤون الثقافية العامّة في بغدادَ ، في عام ٢٠٠٤م ، وهي الطبعة التي اعتمدتها الدراسة اعتمادا كلّيّا .

---

[1] –حوار شخصي مع الأستاذ "سعد ناصر الموسوي" في ١٠/١٠/٢٠١٠م

الفصل الأول

التشكيل اللغوي

١- التَكرار :

التَّكرار سمةٌ من سمات البنية الشعريّة ، إذ يسعى الشّعر إلى صياغة " سلسلةٍ من الكلمات ذاتِ التّماثل الصّوتيّ ، وهو من خلال هذا يعدّ شعرا" [١]، أي إنّ الشعر يقوم على التّماثلات اللّفظيّة والأشكال التّكراريّة التي تكون أكثرَ لفتا للنظر فيه مقارَنةً بغيره من فنون القول الأدبيّ . ويُبقي التَكرارُ على بعض الألفاظ ظاهرةً للقارئ في بؤرة التّعبير، ويرتبط أشدّ الارتباط بالدّلالة ، ولذلك " ينبغي أنْ يكونَ وثيقَ الارتباط بالمعنى العامّ ، وإلّا كان لفظيّةً متكلَّفة لا سبيلَ إلى قبولها "[٢]، وهنا تتّضح خطورة توظيف تقنية التَكرار بعَدّها " البنية العميقة التي تحكمُ حركة المعنى " [٣] .

لقد أصبحت ظاهرة التَكرار لافتةً للانتباه في الشعر العربيّ المعاصر ، فـ " قد جاءت على أبناء هذا القرن [القرن العشرين] فترةٌ من الزمن عدّوا خلالها التَكرارَ ، في بعض صوره ، لونا من ألوان التجديد في الشعر" [٤] ، وإنّ " المتتبّع لشعراء الحداثة وشعرِهم يُدركُ إدراكا أوليّا أنَّ بنية التَكرار هي أكثرُ البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراءُ ، ووظّفوها بكثافةٍ لإنتاج الدلالة ، وهم في ذلك يتساوَون ، بحيث يمكن القول : إنَّ بنية التَكرار ، على اختلاف أنماطها ، تحلّ في كلّ نصٍّ شعريٍّ على نحوٍ من الأنحاء ، بل إنّها في بعض الأحيان ، قد تستغرق النصَّ الشعريّ كلَّه " [٥] ، أي " إنّ البنية التَكراريّة في القصيدة الحديثة أصبحت تشكّل نظاما خاصّا داخل كيان القصيدة " [٦] .

وظاهرة التَكرار في شعر مصطفى عبدالله باديةٌ للعيان ، وملمح تكوينيٌّ واضح في شعره ، فمن

---

[١]- بناء لغة الشعر : جون كوين : تر : د : أحمد درويش : ط٣ ، ١٩٩٣ ، دار المعارف ، القاهرة : ١١٨

[٢]- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة : ط١٤ ، ٢٠٠٧ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان : ٢٦٤

[٣]- بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التكوين البديعي" : د : محمد عبد المطلب : ط٢ ، ١٩٩٥ ، دار المعارف ، القاهرة : ١٠٩

[٤]- قضايا الشعر المعاصر : ٢٦٣ .

[٥]- بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٣٨١ .

[٦]- القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : د : محمد صابر عبيد : ط١ ، ٢٠٠١ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ١٨٣

يقرأ شعره تلفت انتباهَه هذه الظاهرةُ التي تتردّد في كثير من قصائده ، طويلها وقصيرِها ، وتتنوّع أنماطها وأشكالها من قصيدة إلى أخرى عنده ، وهذا ما حدا بالباحث إلى دراسة هذه الظاهرة المهمّة في شعره وتبيين أنماطها ، وقد وردت أنماط التكرار في شعر مصطفى كما يأتي :

أوّلا – التَّكرار البسيط :

ينهض التَّكرار في هذا النمطِ على تَكرار اللفظة المفردة أو أحدِ أجزائها ، ولا يمتدّ إلى الجملة التامّة ، ويمكن تقسيمه على :

أ– تَكرار المقطع الصوتيّ :

يُراد بالمقطع الصوتيّ : " الكمّيّة الصوتيّة التي لا يمكن تقسيمُها أو فصلها ، فهو كتلةٌ صوتيّةٌ واحدة تنطلق دَفعةً واحدةً "[1] ، وتَكرار هذا المقطع " يُضيف قيمةً جماليّة وتعبيريّة دلاليّة تنفع في توقيع القصيدة وتوفّر لها بنيةً إيقاعيّة أفضلَ تأثيرا "[2] لما فيه من قوةِ إسماعٍ ، وهو من التقنيّات التي شاعت في الشعر العربيّ المعاصر و " عُدَّت جزءا من محاكاة الواقع وتصويره ، فدرج الشعراء على إيراد الأصوات الناجمة عن حركة الإنسان أو الآلة وتفاعل الكائنات الطبيعيّة وما ينجم عن هذا التفاعلِ من أصواتٍ في قصائده [كذا] بشكلٍ تمثيليٍّ مُشابهٍ لجرسها وطبيعتها من مصادرها التي خرجت عنها ، معلّلين ذلك بنزوعهم لنقل الواقع ، والغالبُ

---

[1]– البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة : د : محمد حماسة عبداللطيف : ط١ ، ١٩٩٩ ، دار الشروق ، القاهرة : ١٦٧ هامش : ١ ، وللاستزادة في المقاطع الصوتية العربية وأنواعها ينظر مثلا : المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغويّ : د : رمضان عبدالتواب : ط٣ ، ١٩٩٧ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة : ١٠١– ١٠٢ . و : اللغة العربية معناها ومبناها : د : تمام حسان : ط٣ ، ١٩٩٨ ، عالم الكتب ، القاهرة : ٦٩– ٧٠ . و : دراسة الصوت اللغويّ : د : أحمد مختار عمر : ط٤ ، ٢٠٠٦ ، عالم الكتب ، القاهرة : ٢٨٣– ٢٨٧ .

[2]– الحداثة في الشعر السعودي : قصيدة سعد الحميدين نموذجا : د : عبدالله أبو هيف : ط١ ، ٢٠٠٢ ، المركز الثقافي العربي ، المغرب : ٥٢

في محاكاة هذه الأصوات التتالي والتتابعُ " [1]، مستحضرين في تلك المقاطع الصوتيّة " طاقتَها الشعبيّةَ في الإنشاد اليوميّ " [2]، إذ يجب أنْ " لا نغفلَ عن القيمة الإيقاعيّة للتَكرار في الموروث الشعبيّ وقيمته الدالّة على الربط بين الأفعال الطبيعيّة وأفعال البشر " [3]، أي إنّ " استغلال المعطيات الصوتيّة ليس مجرّدَ لعبٍ مجّانيّ، بل يَزيد من تمتين الصلة الكيانيّة بين الصوت والمعنى كخصّيصةٍ ملازمةٍ للوظيفة الشعريّة . كما يعني ، من جهة أخرى ، بأنّه لا يدخل في اعتبار الشاعر إلاّ في اللحَظات الهامّة والمميّزة ، وهذا ما يستدعي السياق لتقييم الشحنة الدلاليّة للأصوات " [4]. وقد ورد تكرار المقطع الصوتيّ في نهاية قصيدته " **الجثّة** " [5] :

لاشيء تنفّس ، تمَّ الفعل خفيفا كالغمزة

كالنملة تحت حذاء كاتم

تِمْ . . تِمْتِمْ . . . تِمْ . . تِمْتِمْ . . هزُّ الكتفين . [6]

وظّفت الصياغةُ المقطعَ الصوتيَّ المتوسّطَ المَقفلَ " الذي يمثّله الحرف المتحرّك المتلوُّ بحرفٍ آخرَ ساكنٍ "[7] :" **تِمْ . . .** " . و تَشيع في هذا المقطعِ الصوتيّ المكرّرِ دلالةُ الفرح والنشوة ،بعد أن " تمّ الفعل، فعلُ الاغتيال " بلا مقاومةٍ أو ضجيج ، فينتشي " الفاعلون " بفعلتهم وبإنجازهم المهمّة بلا عناءٍ ، ولعلّ الصياغة نفسَها تؤكّد تلك الدلالةَ في جملة "هزُّ الكتفين " التي تشير إلى أنّ هذه الأصواتَ كانت تصدر عنهم مصحوبةً بالرقص والحركات الجسميّة الدالّة على الفرح ، إذ توحي عبارة " دون ضجيج غير أصابعهم " أنَّ أصابعهم كانت

---

[1] –لغة الشعر العراقي المعاصر : عمران الكبيسي : ط١، ١٩٨٢ ، وكالة المطبوعات ، الكويت : ١٥١ * الصحيح : قصائدهم .

[2] –الحداثة في الشعر السعودي : ١٥٣

[3] – م. س : ١٥٤

[4] –اللغة الشعرية –دراسة في شعر حميد سعيد : محمد كوني : ط١ ، ١٩٩٧ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٣٧

[5] – ينظر نصّ القصيدة في الملحق : ١٨٧– ١٨٨

[6] – الأجنبي الجميل : ٧٦

[7] – اللغة العربية معناها ومبناها : د: تمام حسان : ٦٩

تُصدر أصواتا قد تبعث بعض الضجيج ، وما هذه الأصواتُ إلا أصواتُ " ضرب الأصابع " بعضها ببعض ، في حالات الفرح ، كما هو في موروثنا الشعبيّ ، وهو ما يُرشّحه سياق هذه القصيدة السرديّة التي تجلّت فيها عناصر السرد واضحةً في الزمان والمكان والشخصيّات ، فضلا عن الحدث الرئيس الذي قامت عليه ، وهو عملية " اغتيال" الشخصيّة الرئيسة بعد أن : سدّوا فمه بالقطن الرطب ، فلم يتحرك طرف / فيه ، حتى ارتفعت " جوزته" تحت أصابعهم وانحطّت / وتراخى شيء في فمه . فجاء المقطع الصوتيّ المتوسّط المقفل المتكرّر : " تِمْ . . تِمْتِمْ . . .تِمْ . . . تِمْتِمْ . . . " في نهاية القصيدة مؤكّدا نهايةَ الحدث بانتصار واثق وفرح غامر.

ب _ تَكرار الحرف :

قال مصطفى في المقطع الأول من قصيدته "سيدي الخوف " :

نعم ، سيدي الخوف :

رأيتُ دموع التماسيح فوق الطحين

تحسّستُ أنيابها في زحام العجين

نعم ،

جاسني بردها فاستعذتُ بها مرّتين

نعم ،

كلّما أيقظتْني الشكوك احتميت

بأصدافها تائبا ،

فتمسح فوق لساني وعقلي لأغفو

وتَنزِلَ عن جسدي المستكين

سكاكينُ شكّي اللعين .[1]

ينهض هذا المقطع على دلالة "الخوف" ، و تؤكّد الذاتُ المتكلّمة تلك الدلالةَ في النصّ كلّه ، معلّلة هذا الخوفَ بانتشار الغدر وعدم الثقة ، المكنيّ عنها بـ "دموع التماسيح " التي رأتها الذات في كلّ مكان ، فلم يكن لها بُدٌّ من اللجوء إليها والاحتماء بها : " استعذت بها ،احتميت بأصدافها تائبا " .

و يقوم التّكرار في هذا المقطع على تكرار الحرف " نعم "، وهو حرف جوابٍ يُستعمل بعد الاستفهام والسؤال ، دالاّ بذلك على وجود تخاطبٍ وتحاور، وطرفا هذا التخاطب " المخاطَب والمخاطِب " ، في هذا المقطع ، هما: الذات المتكلمة و " الخوف " ، الذي شخّصه الشاعر وجعله مخاطبا مستعليا على الذات ومهيمنا عليها ، و يتّضح ذلك في بعض تعبيرات الصياغة : "سيدي الخوف ،استعذتُ بها مرّتين ، احتميتُ بأصدافها تائبا ، جسدي المستكين " ، التي تدلّ على هيمنة الخوف على الذات واستعلائه عليها وانشغالها به ، الأمر الذي دفع تلك الذاتَ إلى تكرار" الاعتراف" ومعاودته ، تخلُّصا من بعض سطوته عليها .وللتكرار هنا دورٌ في إدامة الحوار واستمراره وإطالة وحَداته اللغويّة ، ويظهر هذا " الاعتراف" في البنية اللغويّة في المقطع من خلال تكرار حرف الجواب " نعم " ، ومن خلال تكرار الجملة الخبريّة المثبتة بعده ، في كل مرّة ، مبدوءةً بفعلٍ ماضٍ " رأيت . . .، تحسست . . .، جاسني . . .، ويتجلّى التكرار في الدفقة الشعريّة الثالثة بوساطة البنية النحْويّة الشرطيّة المعتمدة على أداة الشرط "كلّما " الدالّة بأصل وضعها اللغويّ على التكرار ، فهي تدلّ على تكرار فعل الشرط وجوابه ، وهذا يُثري عمليةَ " الاعتراف " والاستجواب .

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٦٢

ومما ورد في شعره من تَكرار الحرف أيضا قوله :

أَعتذر

للهواء الذي احتمل صمتي

لذاكرتي التي نسيتُها

للغائبين في صحراء لساني

للمطر الذي أبدع غفوتي

للصبيّ الذي سبقني

للمحطّة التي غادرها الجميع

للطريق التي شدّت وجهي

للمرأة التي حلّت شعرها للريح . [1]

ينهض هذا المطلع على تكرار البنية النحْويّة المبدوءة بـ " لام الجرّ " ، المتمثّلة في الشكل النحْويّ الآتي :

لام الجر + الاسم المجرور + الاسم الموصول (الذي / التي) + الفعل الماضي المتعدّي + الفاعل + المفعول به .

ولا شكّ في أنّ " أيّ تشاكلٍ تركيبيّ نحْويّ لا ينبغي أنْ يُفهَمَ على أنّه مجرّد صناعةٍ ، ولكنّها صناعةٌ هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحْويّة ، فالتراكيب النحْويّة في الشعر تصبح ذاتَ طابعٍ جماليّ تأثيريٍّ إلى جانب طبيعتها الجماليّة والعلاقيّة "[2] ، وفي هذا المقطع ورد الفعل " **أعتذر** " ووردت بعده الأسماءُ المجرورة بلام الجرّ ، وتكررت فيها اللامُ ثماني مرّات ، والفعل هنا – وإن كان مضمرا في اللفظ مع المجرورات الأخرى – حاضرٌ في الدلالة ، وكذلك " واو العطف " التي عدلت عنها هذه الصياغة، وهنا يلعب الحضور والغياب دورا مهمّا في إنتاج الدلالة ، إذ التقدير :

---

[1] – الأجنبيّ الجميل : ٦٥

[2] – تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص : د : محمد مفتاح : ط٤ ، ٢٠٠٥ ، المركز الثقافي العربي ، المغرب : ٢٦

أعتذر للهواء الذي . . ./ وأعتذر لذاكرتي التي . . . / وأعتذر للغائبين . . ./

أي أن تقنيّة التَكرار في هذا المقطع اتّكأت على تَكرار الحرف كي تُنتج الدلالةَ المقصودة ، واستعانت به في تنويع المفردات وتشقيق الدلالة ، ومدّ الجملة ، إذ أنّ " تكرار الحروف في بداية أشطر القصيدة يُسهّل التوسعَ والامتداد وزيادة عدد الأشطر"[1] .

تنتمي الأسماء التي تكرّر حرف الجرّ قبلها إلى حقل دلاليّ واحد، وهو " الغربة " ، مثل : الذاكرة ، الغائبين ، المحطّة ، الطريق ، المنتظرين ، وقد نما المعنى من خلال تتابع تلك الدوالِّ التي تعلّق بعضها ببعض في جعلِها معتذَرا له ، و في ربطِها بالفعل المضارع " أعتذر" . ولعلّ قارئَ النصّ يُحسّ ، على الرغم من ذلك ، بشيءٍ من الغموض ، وقد يكون مردُّ هذا الغموض عدمَ اكتمال بنية الاعتذار ، فإن بنية الاعتذار تتكون من : **المعتذِر + المعتذَر إليه + المعتذَر منه** ، وقد ذكرت الصياغة الطرفين الأوّلَين ، وسكتت عن الطرف الثالث ، وظلّ القارئ يسأل : ممّ يعتذر المتكلّم للهواء ؟ أ من احتماله صمتَ المتكلم أم من شئ آخر ؟ و ممّ يعتذر للذاكرة ؟ أمن نسيانه إيّاها أم من شئ آخر ؟ . . .

ووظّفت الصياغة تَكرارَ حرف الجرّ " اللام " مرّة أخرى في قصيدة :" **غبار**" : . . .

أمسِ ، وليس مثلَ كلَّ يوم

اتّسع بيتي لكلّ الأشياء الحيّة :

للورقة التي تمسّكت بغصنها

للخبز الأبيض ،

للطين على قامات الأطفال

للأمّهات الثابتات

للأظافر المسنّنة تحفر الملاجئ للأشجار والعصافير .[1]

---

[1] – لغة الشعر العراقي المعاصر : عمران الكبيسي : ١٥٠

لقد تكررت " اللام " خمس مرّات ، تأكيداً من الصياغة لحالة التوسّع التي يشير إليها المطلع ، من خلال توسيع مفردات الصورة وتفصيل محتوياتها وتوسيع زاوية الرؤية وتغيير وجهتها في كل مرّة.

ج – تَكرار الكلمة :

هو تَكرار الكلمة نفسِها وإعادتها ، سواء أكان ذلك في سطرٍ شعريّ واحد أم في المقطع كلِّه ، وهذه التقنية شائعةٌ في شعر مصطفى عبدالله ، ويمكن تقسيمها بحسب ورودها على الأنماط الآتية :

١ – تَكرار : (الكلمة – السياق) :

يُلحّ هذا التَكرارُ على أهميّة الكلمة المكرّرة في السياق الشعريّ الذي ترد فيه ، ويجعلها مركزا دلاليّا مهمّا يدور حوله الحديث ، وهذا ما نجده في تَكرار كلمة "**النخل** " وحقلها الدلاليّ ، في المقطع الرابع من قصيدته "**يا خلوة التابوت** "[٢] ،حيث قال :

كنّا نفرش هذا السعف الأخضر تحت الشمس/ ويأتي الصيفُ فينشف ، ثم يجئ شتاء البرد ./
فنوقد فيه النار وندفأ ./ كنّا نصعد للنخل ونقطع طلعا نأكل منه / ونصنع من بعض اللّقاح القِرَب الصفراء /
وكبرنا قبل النخل ./ وظلَّ النخل يمرّ / وظلَّ السعف الأخضر واللّقاح ./
وظلَّ الخوص يمرُّ علينا صيفَ شتاء ./ – يا صبر النخل علينا في الحرِّ وفي البرد القارس – /
. . . ، كانوا مجتمعين – صغارا – تحت النخل / فاشتعل الظلّ / والتمَّ العمر سريعا حول حناجرهم ./
كبروا مثل النخل / وافترقوا فردا فردا مثل السنوات الحمراء / بين رماد النخل ./

---

[١] – الأجنبيّ الجميل : ٥٣

[٢] – ينظر نص القصيدة كاملة في الملحق : ١٨٨– ١٩٥

لقد وردت كلمة " **النخل** " ستّ مرّات ، ووردت " **السعف** " مرّتين ، بصورة ظاهرة ، وأُضمرت في الفعل " **ينشف** " مرّة ، وعاد عليها الضمير المتّصل في " **نوقد فيه النار**" مرّة ، ووردت " **الطلع** " مرّة واحدة ، وعاد عليها الضمير في " **نأكل منه** " مرّة أيضا ، ووردت " **اللقّاح** " مرّتين ، ووردت " **الخوص** " مرّة واحدة .ففي هذا المقطع كانت لفظة " **النخل** " مهيمنةً نصيّة وبؤرة دلاليّة يدور حولها النصّ ، من خلال استحضار" المكان " في الذاكرة واستدعاء ذكريات الذات فيه .

وتكرّرت عملية "التذكّر " في المقطع الثامن من القصيدة نفسها إذ قال فيه :

مرّةً نأخذ الشطَّ / – نحن الصغار – / ونأتي به راجفا بين أجسادنا والثياب البليلة ./ فيضربنا أهلنا/ ونرجع بالشطِّ – مرتجفين – إلى بيته . / إنه لا يبالي ، ويعرفنا واحدا واحدا / ويعرف كلَّ اللعب./ مرّةً يأخذ الشطُّ منّا أصابعنا / وقد نحتمل / وقد ننتهي فنموت / ولكننا لا نحاذر من شطِّنا / إذا ما تناسى اللعب . / ربّما كان للشطِّ لونٌ وكانت له رائحه / فيعرفها أهلنا في الثياب التي نشفت فوق أجسادنا / فنخاف ، ونصعد للنوم دون عشاء /ربّما كان شطُّ العرب / حلما ثم لم نتذكر / ربّما كان يأخذنا ثم نصحو / ونأخذه ثم نصحو فلا نتذكّر/ ربّما ، كان كأسا من الماء ، / نشربه ./

يُلاحظ الإلحاحُ على ارتباط الذّات المتمثّلة في " **نحن الصغار** "بالمكان المتمثّل في " الشطّ "، فقد كانت هذه الذاتُ متعلّقةً به تعلّقا كبيرا، وقد شكّلت الصوتَ الناطقَ في هذا المقطع ، وقد تجلى تَكرار هذه الذات في صيغ لغوية متنوّعة ، هي ضمير جماعة المتكلمين الظاهر " نا " الذي تكرر اثنتي عشرة مرّة في " **أجسامنا ، يضربنا ، أهلنا ، يعرفنا ، منّا ، أصابعنا ، لكننا ، شطنا ، أهلنا ، أجسادنا ، يأخذنا ، بأيدينا** " ، وتَكرار الضمير المستتر المقدر بـ "نحن " في الأفعال المضارعة المبدوء ة بالسابقة الصرفيّة "النون " الدالّة على مجموعة المتكلمين ، خمس عشرة مرّة في : " **نأخذ ، نأتي ، نرجع ، نحتمل ، ننتهي ، نموت ، لا نحاذر ، نخاف ، نصعد ، لم نتذكر ، نصحو ، نأخذه ، نصحو ، لانتذكر ، نشعر به** " ، فضلا عن ورود هذا الضمير صريحا في بداية المقطع "نحن الصغار " ، وفضلا عن وجود ألفاظ أخرى تعود عليه مثل "**مرتجفين** ،

واحدا واحدا " .

أمّا المكان " **الشطّ** " فقد تكرّر صراحة أو ضمنا في أغلب الأسطر الشعريّة ، إذ وردت لفظة " **الشطّ** " أربع مرّات ، ووردت " **شطّنا** " مرّة واحدة ، ووردت " **شطّ العرب** " مرّة واحدة ، وتكرّر من خلال الضمير العائد عليه في صور لغويّة متعددة ، إذ وردت " الهاء " في " **به ، بيته ، إنّه ، له ، نأخذه ، نشربه**" ستّ مرات ، وورد الضمير المستتر العائد عليه في ستة أفعال هي : **لا يبالي ، يعرفنا ، يعرف ، تناسى ، يأخذنا ، كان** ، فضلا عن وروده مستترا في اسم الفاعل " **راجفا** " . وبذلك يتضح أن هذا السياق ألحّ على تلازم الذات والمكان وجعَلَهما محورا للمقطع ، وبغية تأكيد هذا التواشج والتلاحم وتوحيد الناتج الدلاليّ في المقطع امتدّت الصياغة إلى تَكرار ألفاظٍ أخرى مثل لفظة " **مرّة** " التي تكررت مرتين دلالة على تَكرار حدوث الفعل " **نأخذ ، يأخذ** ،" المتكرر أيضا على الرغم من تغيّر الفاعل ، ذلك التغيُّرُ الذي يوحي بالمحبة والإلفة وتبادل الفعل بصورة تلقائيّة. ويتأكد هذا الفعل المتبادل في نهاية المقطع إذ تمتدّ الدلالة بترديد عناصرَ لغويّةٍ متشابهة : **ربّما كان شطّ العرب / حلما ثم لم نتذكّر/ ربّما كان يأخذنا ثم نصحو / ونأخذه ثم نصحو فلا نتذكّر / ربّما ، كان كأسا من الماء ، / نشربه .**

إنّ الحالة الشعوريّة الغالبة على هذا المقطع هي حالة التذكّر واسترجاع الماضي ومحاولة استعادة ذكريات الطفولة على ضفاف شطّ العرب الذي أَلِفه الشاعر وأحبّه كثيرا ، لذلك لا غرابة في أنْ يختار التعبير عنه بـ"**شطّنا** " بإضافة الشطّ إلى ضمير المتكلمين للدلالة على التقارب الكبير بين المتضايفَينِ ، وقد آثر الشاعر الأفعال المضارعة في التعبير عن الماضي ، على الرغم من أن التذكّر يقتضي مسافةً زمنيّة ، قد تطول وقد تقصر ، بين المتذكِّر في الحاضر وبين الشيء المتذكَّر في الماضي ،رغبةً منه في استحضار ذلك الماضي الرّيان مقارنةً بالحاضر القاحل ، ومحاولةً منه في جعْلِ الماضي يمتدّ في الحاضر، ويتكرّر فيه ، ولكنّه حين يصطدم بصخرة الواقع القاسية يقرّر أنّ ذلك حلمٌ ، لابدّ له من أنْ يصحوَ منه.

وقال مصطفى :

يا لَكثرة هذا الدفء حول طاولتي

وبعفْويّة نظرتُ لإبريق الشاي

الشاي الأسود

إنّه الشاي المُعَدُّ كما في العراق

كما في الصباح

كما في الظهر والعشاء . . ! [1]

وردت مفردة " الشاي " في هذا المقطع مرتكزا دلاليّا تتحرّك الدلالة في تَكراره من خلال ثلاثة أبعاد : الصفة والزمان والمكان ، فتتجلّى الصفة من خلال اللون الأسود ، ويتجلى المكان في العراق ، أمّا الزمان فيمتدّ على طول اليوم : الصباح والظهر والعشاء ، إذ تعبّر هذه الأسطر عن موقف الذات التي كان إبريق الشاي بالنسبة إليها مثيرا استدعى فيها ذكرياتِ الماضي ، لذلك راحت تلك الذاتُ تردّد في ذاكرتها لون هذا الشاي ومكان إعداده وزمان تناوله ، أي إنّ حركة الصياغة التَكراريّة الممتدّة في هذا المقطع لم تكن بمعزِل عن اهتمامات الشاعر الداخليّة وانفعالاته الخاصّة وهو بعيد عن وطنه يتذكّره في كلّ تفصيلات حياته اليوميّة .

ومن نماذج تَكرار " الكلمة _ السياق " تَكرار كلمة " الحجر " في قوله :

البابُ لك

فادخل على الحجر المرقّش كلّه تجدِ البشرْ

وادخل على البشر الرعيّة كلّهم تجدِ الحجرْ

بشرٌ ببابك ينتهون ويبدأ الحجر الحجرْ

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٢٠

فأسٌ لصوتك في الحجرْ

فأسٌ لصمتك في الحجرْ . [1] " ٢٧٤ "

لقد تحقّق التَكرار في هذا النصّ في أكثرَ من محور، بصورة مدهشة ، ففي السطرين :

فادخل على الحجر المرقّش كله تجدِ البشرْ

وادخل على البشر الرعيّة كلّهم تجدِ الحجرْ

نجد التوازي النحْويّ والإيقاعيّ ، "والتوازي في ذاته نوعٌ من التكرار " [2] ، إذ تَكررت البنية النحْويّة متمثّلةً في :

فعل الأمر المسند إلى المفرد المذكّر المخاطَب + حرف الجرّ + الاسم المعرفة المجرور + النعت المفرد + التوكيد المعنويّ+ المضارع المجزوم لوقوعه في جواب الطلب + المفعول به .

ونجد التوازي الإيقاعيّ ممثَّلا في تَكرار البنية الإيقاعيّة :

فادخل على ال / حجر المرق/ قش كله / تجد البشرْ

مُتْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن

وادخل على ال / بشر الرعي / ية كلهم / تجد الحجرْ

مُتْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن

يتشكّل السطران من تفعيلة " **متَفاعلن** " ، لكنّ التماثلَ الإيقاعيّ التامّ فيهما هو ما يبعث على الدهشة ، فقد ورد " إضمار " في أوّل كلّ سطر منهما ، وذلك بتسكين الحرف الثاني منها ، فصارت " **مُتْفاعلن** " ، أما التفعيلات الأخرياتُ في كلا السطرين فقد وردت تامّةً بلا زِحاف ، وهو ما خلق لدى القارئ إحساسا حادّا بالتماثل الموسيقيّ في السطرين .

و يتكرر البنيةُ نفسُها في السطرين الأخيرين :

---

[1] – **الأجنبي الجميل : ٢٧٤**

[2] –نحو أجروميّة للنص الشعريّ– دراسة في قصيدة جاهلية : د: سعد مصلوح، مجلّة فصول، مج ١٠، ع١، ١٩٩١ : ١٥٩

فأسٌ لصوتك في الحجرْ / فأسٌ لصمتك في الحجرْ . أعني تَكرار البنية النحْوية فيهما :

اسم نكرة + لام الجر + اسم مجرور مضاف الى كاف المخاطب + حرف جر + اسم مجرور معرفة .

وتتكرر البنية الإيقاعيّة تَكرارا تامّا أيضا :

فأس لصو / تك في الحجرْ : مُتْفاعلن / مَتَفاعلن

فأس لصمـ / تك في الحجرْ : مُتْفاعلن / مَتَفاعلن

فقد وردت " متفاعلن " مرّتين في كلِّ سطر منهما ، ولكنّها " أضمرت " في أوّل كلّ سطر منهما أيضا ، وصارت " **مُتْفاعلن** " ، أمّا التفعيلتان الأخريانِ فوردتا تامّتين بلا إضمارٍ ، وأدّى هذا التّكرار إلى بروز الجانب الصوتيّ الإيقاعيّ واضحا في سمع المتلقي ، بعد أن سخّر الشاعرُ تشابُه العناصر اللغويّة وتماثلَها الإيقاعيَّ لإيجاد أكبر طاقةٍ صوتيّة وإيقاعيّة ممكنة ، وخلَق متعةً موسيقيّة لا تُخطئها الأذن .

وفي المقطع تَكرارٌ آخرُ ، يتمثّل في تسكين حرف الرويّ " الراء " ، وهو تسكينٌ يتناسب تماما مع حالة السكون والهمود في " الحجر " الهامد الذي لا يتحرّك ، كذلك يتجلّى التَكرار هنا في تَكرار النهاية ، أي ان الصياغة عمدت إلى أن تكون الكلمةُ المكررة واقعةً في نهاية كل سطرٍ ، على وفْق هذا النسقِ :

" ...أ /...أ / ...أ " .

٢ - التَكرار الانفعاليّ :

يَدلّ هذا التَكرار على " التعبير عن انفعال معيَّن ، بدلا من التعبير على نحو منطقيّ يحكمه " الحصر " المفرَّغ ، إنّه ... تعبيرٌ عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفةٍ قد دفعت إلى أقصاها ، هذه العاطفة لا يناسبها –حينئذ– الحدّ والحصر والتقييد . وهو يمدّ العبارةَ بزيادةٍ في القوّة "[١]،

ويمكن أن نرى التَكرار الانفعاليَّ في شعر مصطفى في نماذجَ كثيرةٍ ، منها قوله :

---

[١] – سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور: محمد العبد: مجلة فصول، مج ٧، ع ١، ١٩٨٧ : ١٠٢

أمسِ كان مثلكِ أنتِ ، مثلكِ أنتِ

دقَّ بابي

ورفع الغبار عن نافذتي

ورتّبني أمامه على كرسيٍّ من قصب

وجلس أمامي

أبيضَ ، أبيضَ كالنّهار . . ! [1]

إذ نجد في الألفاظ المكررة " **مثلكِ** ، **أنتِ** ، **أبيض** " تعبيرا عن موقف المتكلم وعاطفته تجاه الآخر " المخاطَبة والأمس " ، ذلك الموقف الدالّ على الرضى والارتياح من خلال الأفعال النافعة التي قام بها " **الأمس** " ومن خلال جماله ، كونه " **أبيض** " نقيّاً .

ومن نماذج التَكرار الانفعاليِ الذي تحقّقه الكلمة المكرّرة قوله :

عيني عليك

والعيد في عيني عليك .

لشبابِها طبعُ الحمامه

ورموشِها عشُّ الحمامه .

عيني عليك من الأذى ومن السلامه [2] .

تُشيع لفظةُ " الحمامة " في هذا المقطع دلالاتِ الودّ والإلفة والجمال، التي حقّقتها البنية اللسانيّةُ من خلال الانزياح عن البنية الأصليّة إلى بنية فرعيّة تتمثل في تقديم الخبر على المبتدأ ، فالتركيب اللغويُّ الأساس يقتضي القول : طبعُ الحمامة لشبابها ، وعشُّ الحمامة لرموشها ، ولكنّ الصياغة عدلت عن هذا إلى التقديم

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٤٥

[2] – الأجنبي الجميل : ٢٦٦

والتأخير الذي يحقّق أكثر من هدف ، ففي مجال الدلالة يحقّق هذا العدولُ وظيفةَ "القصر" ، المتمثلةَ في قصر الخبر "لشبابها " و" رموشها" على المبتدأ " طبع الحمامة ، عشُّ الحمامة " ، فضلا عن تحقيق الإيقاع الصوتيّ والتقفية المتمثلة في تَكرار لفظ " الحمامة " في آخر كلّ سطر .

كما لا يخفى ما في هذا المقطع من توظيفٍ للموروث الشعبيّ العراقيّ ، المتمثل في جملة " عيني عليك " ، الدالّة هنا على الإشفاق والخوف على المخاطَب ، وتَكرار هذا الإشفاق في بداية المطلع ونهايته ، بل إنّ هذا التوظيف قام على مفارقةٍ دلاليّة وهي الخوف على المخاطَب من " السلامة " ، وهي لا تثير خوفا ولا تستدعي إشفاقا ، بل تُطلَب لذاتها وتُحَبُّ، ثمّ وظّفت الصياغة تقنية " التضادّ " ، إذ أنّ " مولِّد الشعريّة في ا لصورة واللغة هو التضادّ "[1] ، فجمعت بين المتضادَّينِ " الأذى / السلامة " ، و يضع الجمعُ بين المتضادّات الشاعرَ في مواجهةٍ مع قوانين المنطق والعقل ، غير أن الشعر – بما إنّه فنٌّ لغويٌّ بالأساس ، و" لغةٌ داخل اللغة – كما يقول فاليري– "[2] – غيرُ مشروطٍ بمنطق العقل والواقع ، إذ أنّ منطق اللغة وقوانينَها تختلف اختلافا كليّا عن منطق العقل وقوانينِه ، لذلك يمكنه احتواء المتباينات والجمع بين المتناقضات .

ثانيا – التَكرار المركَّب :

" ينهض هذا التَكرارُ على تَكرار عبارة أو جملةٍ بذاتها ، أو إعادة صياغتها مرّة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبيّة بين عناصر الجملة بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة . . .الخ "[3]، إذ تتكرر العبارة في بنية القصيدة بمجملها، ولا يقتصر تَكرارها على مطلعها أو صُلبها أو خاتمتها ، ويمكن

---

[1]– في الشعريــة : كمال أبو ديب : ط١ ، ١٩٨٧ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت : ٤٧

[2]– بناء لغة الشعر : جون كوين : ١٥٦

[3]– سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور : محمد العبد : مجلة فصول ، مج ٧ ،ع ١ ، ١٩٨٧ : ١٠٢

دراسة أنماط التَّكرار المركَّب في شعر مصطفى كما يأتي :

أ – تَكرار الجمل المفتاحيّة :

وهو تَكرار الجمل التي " تُضئ أنحاءً متعدّدة من التجربة ، وتمثّل أماراتٍ تشير إلى موقف المبدع من الأشياء ، وتحمل مواقفَ مهمّةً من الرؤية التي يُريد التعبير عنها ، وقد تَختزل تلك الجملُ تصوّراتٍ كليّةً وواسعةً وتركّز الضوء على نقاط ومنعطفاتٍ حادّة في وعيه وتجربته ، تكون تلك التراكيبُ عادة قابلةً للتَكرار بمفرداتها أو دلالاتها "[1]، فيتجلّى هذا التَكرارُ في " انتخاب سطرٍ شعريٍّ أو جملةٍ شعريّة تشكّل بمستوييها الإيقاعيّ والدلاليّ محورا أساسا ومركزيّا من محاور القصيدة "[2]، أي إنّ التركيب اللغويَّ المكرَّر " يقوم بما يُشبه عمل النقطة في ختام عبارةٍ تمَّ معناها ، ومن ثم فإنّه يوقف التسلسلَ وقفةً قصيرة ويهيّئ لمقطعٍ جديد"[3]. وقد وردت من هذا النمط في شعر مصطفى قصائدُ كثيرةٌ منها قصيدته "**الأجنبيُّ الجميل** "[4] إذ يقول :

أنا الأجنبيُّ الجميل . . . / أنا الأجنبيُّ وهذا لساني / الذي يشتهي / ولا يستحي / فيطول ! /

أنا الأجنبيُّ تحيَّرتُ بين قميصي وهذا الظلام الخفيف/. . . /

أنا الأجنبيُّ تعثَّرت بالحاضرين وقمتُ الى المائدة/ على قدم واحدة / . . . . /

أنا الأجنبيُّ تمنّيت أن أعترض / ولكنّني ما وجدت الكلام / . . . /

أنا الأجنبيُّ / تعثّرت حتى انفضحت وضاق المكان / . . . /

---

[1] – في الأفق الأدونيسي – دراسة في تحليل الخطاب الشعريّ : د: سامح الرواشدة : ط١،٢٠٠٦، أزمنة للنشر والتوزيع ، الأردن : ١٣٣

[2] – القصيدة العربية المعاصرة : د: محمد صابر عبيد : ٢٠٤

[3] – قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة : ٢٦٨

[4] – ينظر نص القصيدة كاملة في الملحق : ١٩٥- ١٩٨

أنا الأجنبيُّ طويتُ الكتاب / دخلتُ الحقيبة منتظرا أنْ يجئ القطار /

أنا الأجنبيُّ / معي لقبي / ولستُ وحيدا ولكنني – في البقية – وحدي /

أنا الأجنبيُّ / عرفتُ حدودي / فرتّبتُ لي وطنا من ورق / . . . /

أنا الأجنبيُّ الجميل / وقفتُ مع الواقفين / تزاحمتُ ، لكنني في المكان القليل / أميل . . . /

لقد قسم الشاعر هذه القصيدةَ على خمسةِ مقاطعَ ، وجاء المقطعان الأوّل والأخير منها مبدوء ين بقوله : أنا الأجنبيُّ ا لجميل، أمّا المقاطع الأخرى فقد وردت مبدوءة بقوله : أنا الأجنبيُّ. على أن التَكرار لم يقتصر على هذه العبارة ولا اقتصر على هذا العدد منه ، بل تكرّرت هذه العبارة نفسُها داخل بعض المقاطع ، وتكرّرت جملٌ أخرى في بعض المقاطع مثل : **أنا مثلها قابلتني الوجوه بألقابها /عاريا في الخروج /**

أنا مثلها قابلتني الوجوه بأسمائها / عاريا في الدخول . . !

لقد أشاع تَكرار العبارة في هذا النصّ الإحساسَ بالغربة ومعاناةَ ذلك الغريب ، وأشار إلى عالمه الداخليّ المأزوم وصراعاته الروحيّة ، فضلا عن دوره الشكليّ في سبك النص وتلاحم أجزائه وتماسك عناصره ووحَداته اللغويّة ، ويتّضح ذلك من خلال افتتاح النصّ بضمير المتكلم " **أنا**" ، الذي شكّل مرتكزا دلاليّا نهض عليه النصّ كلُّه ، فقد انتشرت الضمائر الدالّة على المتكلّم في النسيج اللغويّ للنصّ انتشارا واضحا ، كاستعمال " تاء الفاعل للمتكلم أو ياء المتكلم أو الضمير المستتر في الأفعال المضارعة المبدوءة بالهمزة ، والمقدر بـ " أنا " .

وقال في المقطع الثالث من قصيدته " صورة العاشق " :

أُخبّئُ وراء سنواتي ، وحدتي التي اقترفتُها بدونك

أنتِ الضاحكة .

لِمَ تغاضيتِ عن كلّ هذا الصمت . . ؟

لِمَ خبّأتِني عندكِ ، مثل طعنةٍ محتَملة

أو مثل ثمرة مؤجَّلة . . ؟

أُحبّكِ .

لستُ محتميا بأحد

و لا مائلا كظلّ

لكن منفردا بيدي وأظافري التي نبتت من أجل الهواء .

أُحبّكِ

لستُ مؤجّلا موتي

لكن به ، أتقدّم طاعنا أيامي بالأشجار والاحتفالات .

أُحبّكِ

هكذا وحدي .

من أجل ألاّ يجهلَ بكِ أحد .[1]

يتّضح التَكرار في هذا المقطع في تَكرار الجملة الفعليّة الخبريّة المثبتة "أحبّك "، وفي تَكرار البنية النحْوية في الجملة الخبريّة المنفيّة المتمثّلة في : ليس + اسمها "تاء الفاعل"+ خبرها "اسم فاعل من فعل غير ثلاثيّ " + المتعلّق باسم الفاعل "شبه جملة أو مفعول به "+ حرف الاستدراك" لكن" + المستدرَك ، يَدلّ هذا التَكرار على الإصرار على إعلان الحبّ والبوح به، بعد سنوات من الوحدة والصمت التي " اقترفتها " الذات المتكلّمة في القصيدة بدون" المخاطَبة "، التي تجلّى حضورها في القصيدة في كثير من الضمائر الدالّة عليها مثل : كاف المخاطبة وتاء الفاعل للمخاطبة وأنتِ ، و تحتاج حالةُ البوح هذه إلى تَكرار ما يُباح به ويُعلَن عنه ، لذلك عمدت الذات الناطقة إلى إثبات الحبّ : " أحبّكِ " ، وتَكراره ، ونفي الخوف من ذلك أو تأجيل الموت بسببه ، فلا غرابة ، إذن ، في أنْ يصرّحَ النصّ بحالة الإعلان هذه : **من أجل ألاّ**

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٠٠ – ١٠١

يجهلَ بكِ أحد . وهل لنا – بعد ذلك – أنْ نلتفتَ إلى البنية الصوتيّة للفعل " أُحبّ " وما فيه من تشديد وتَكرار يتناسب تماما مع وظيفة تَكراره في النصّ ، فضلا عن حرفَي الهمزة والحاء اللذَينِ يكون مخرجهما أقربَ شئ إلى الصدر " القلب " ؟ !

ومن نماذج هذا النمط أيضا ما ورد في قصيدة **" تنويمة "**، التي تهدف إلى ناتج دلاليّ واحد من خلال تَكرار الجملة الطلبيّة الأمريّة فيها، إذ قال :

نَمْ

السُكّرُ عند الخبّاز

والماء

في ضرع البقرة.

نَمْ

الخضرة في ثوب العيد

والحسرة في الشجرة .

نَمْ

وحده في البرّ عليل

العاذل والليل .[1]

وردت جملة " نَمْ " ثلاث مرّات في القصيدة ، وهي تنهض على المفارَقة في كلّ مرّة ، بعد الجملة المكرَّرة ، فيُؤمر المخاطَب بـ "النوم " لأنّه لن يمكنَه الحصول على ما يريده لأنّ " الخبّاز" ليس معه "خبز "، أمّا"ضرع البقرة " فليس معسولَ الحليب ، بل لا يوجد فيه سوى "الماء" ، وتأتي الدفقة الشعرية الثانية مؤكّدة هذا الناتج الدلاليَّ ، إذ يتوقع المتلقي أنْ تكون الصياغة كالآتي : الخضرة في الشجرة / والحسرة في ثوب العيد

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٣٩

، لكنّ الصياغة تكسر أفق توقعه هذا ، فـ " استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسيّة المتجمّدة لا يُنتج الشعريّةَ ، بل يُنتجها الخروجُ بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ، . . . ، إنّ الشاعر، من جهة ، يمارس فاعليّةً جماعيّة ويمتاح من الروح الجماعيّة بمجرّد أنه يستخدم لغةً اصطلاحيّة معروفة مدركة، لكنّه في الوقت نفسِه، لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاحٌ معروف مدرَك ، بل يُدخلها في بنى جديدةٍ تكتسب فيها دورا وفاعليّةً ودلالاتٍ جديدةً "[1]، من خلال مفارقةٍ قائمة على عدم إسناد الشئ إلى ما يتلاءم معه دلاليا ، وعلى إهدار علاقات الارتباط المنطقيّ بين المعاني ، أي عدم إسناد الخضرة إلى الشجرة ، وعدم إسناد الحسرة إلى ثوب العيد، لأنها تتلاءم معه سلبا ، أي بعدم إمكان الحصول على ثوب العيد الذي يؤدي إلى وجود الحسرة ، ولكن لمّا سُلبت الخضرة عن الشجرة و أُسندت إلى ثوب العيد أُسندت الحسرة إلى الشجرة وسُلبت عن ثوب العيد ، بإسناد الشئ إلى ما ليس له ولا يتلاءم معه ، " وإذا كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام فإنها تفعل ذلك لكي تأتيَ فتُعيد ترتيب القانون من خلال تحوّلها هي ، وهنا يكمن هدف كلّ شعر : إحداث تحوّلات في اللغة ، وهي في نفس الوقت . . .تحوّلات في التفكير " [2] ، وتتأكّد هذه الدلالة السلبيّة بعد جملة " نم " الثالثة ، إذ تنتشر في جسد النصّ الألفاظُ الدالّة على عدم الدفء أو الاستقرار مثل : وحده ، البرّ ، عليل ، العاذل ، الليل . وبذلك تكون البنية التَكراريّة قد حقّقت هدفها الدلاليَ بإنتاج دلالةٍ واحدة في النصّ .

وتَشيع ظاهرةُ تَكرار الجملة الندائيّة في كثير من قصائده ومن ذلك قصيدة " الذاكرة " ، وقصيدة "شجرة " ، وقصيدة "مرثية " ، وقصيدة "فراغ " ، وقصيدة "سيدي الخوف " ، "وقصيدة "سيدي الصمت " ، ففي قصيدة **"شجرة "** يقول : . . . .

أيها الإنسان

---

[1]- في الشعرية : كمال أبوديب : ٣٨- ٣٩

[2]- بناء لغة الشعر : جون كوين: ١٢٨

ترفَّقْ بحطام شجرتي .

لقد أضرّت الفؤوس بالهياكل التي صنعها لي الربيع

أيها الإنسان

ها أنا ذا ، مع مائدتي المزهرة

بين السكاكين والملاعق

أجلس كيفما تشتهي الكلاب.[1]

شخّص الشاعر في هذا المقطع "الشجرة" ، وجعلها تستعطف الإنسان وتسترحمه ، لذلك اختارت الصياغة هذه اللفظةَ "الإنسان" بـ" ال " التعريف الجنسيّة ، كي تستثيرَ فيه معانيَ الإنسانية والرحمة والشفقة ، بعد أن سُلبت إرادتُها ، ولذلك – أيضا – راوحت الصياغةُ في توظيف الجملة بين الجملة الطلبيّة الأمريّة " **ترفّق** . . . " وبين الجملة الخبريّة المؤكَّدة " **لقد أضرّت الفؤوس . . . ، ها أنا ذا أجلس** . . . "كي تستثمرَ بعض ما في إيحاءات تلك التنويعات التركيبيّة من طاقاتٍ في إنتاج دلالتها .

وفي قصيدة "مرثيّة "[2] التي قال مقدّما لها :" إلى أبي . . .الذي أهدى لحبيبتي الورد . " قال : . . . /

يا عبداللّه بن الملاّ حسين / لا تخلعْ نعلَيك ، فأنتَ أتيتَ إلى الدنيا ، / محمولا فوق يديك / . . . /

يا عبداللّه بن الملاّ حسين / كيف تكون : / رائحةُ الأرض المحروثةِ والأنهار المكرّبه /من رائحة "التموين "

المالح والشاي البائت . . . ؟ / هل كان العمر رداء مفتوق /تنزعه في البيت ، وتلبسه للسوق . . ؟ /

. . . / يا عبداللّه بن الملاّ حسين / لُملمْنا أملاكَ في الخام الأسمر / وعبرنا الشارع ، منتصبين . /

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٧١

[2] – ينظر نصّ القصيدة في ملحق الرسالة : ١٩٨– ٢٠١

لقد استعملت الصياغة في جملة النداء الحرفَ " يا " ، وبعده الاسم العَلَم " عبداللّه بن الملاّ حسين " مكوّنا من المركّب الإضافيّ "عبداللّه " ثم اللقب "الملاّ " ثم اسم العلم المفرد " حسين " ، و يُستعمل حرفُ النداء " يا " في الأصل لنداء البعيد ، ولا شكّ في أنّ المرثيّ بعيدٌ مكانيّا عن الراثي ، ولكنّه قريب منه وجدانيّا وعاطفيّا ، فهو البعيد – القريب ، لذلك يُعدّ استعمالُ هذا الحرفِ انزياحا عن الأصل ، وفيه امتداد صوتيّ متمثّل في حرف الألف المدّية ، يتناسب مع الامتداد والبعد المكانيّ بين الراثي والمرثيّ . أمّا توظيف اسم العلَم " عبداللّه بن الملاّ حسين " فله دلالاتٌ سياقيّة عدّةٌ ، ووظائفُ نفسيّةٌ ، منها التلذّذ بذكر هذه الأسماء ، والتبرّك بها ، ومنها الإيحاء بأنّ هذا الاسمَ مشهورٌ غيرُ مجهولٍ ولا مغمورٍ .أي أنَّ العلَم حمل في هذا التكرار قيمةً فنيّةً تعبيريّة جماليّة ، ولم يكن أصمَّ خاليا من الإيحاءات ، ولم يكن مجرّد اسمٍ يُراد به تعيين شخصٍ ، بل صار مادّةً تعبيريّة لإنتاج الدلالة ، وتوظيفها في اتجاهات شتّى ، لأنّه هو مركز الدلالة في القصيدة .ووردت بعد النداء الأوّل جملة نهيٍ مجازيٍّ : " لا تخلع نعليك ، فأنت أتيت الى الدنيا / محمولا فوق يديك " فيها كنايةٌ طريفة عن طهارة المرثيّ ونُبله ، وتبعت جملةَ النداء الثانيةَ جملةٌ استفهاميّةٌ دالّةٌ على معاناة المرثيّ وحياتِه الشاقّة وتضحيتِه الكبيرة في سبيل من يعول ، تلك الحياةِ التي قضاها بين الأرض المحروثة والأنهار المكرّية ، أمّا الجملةُ الخبريّة بعد صيغة النداء الثالثة في "لملمنا أملاكك في الخام الأسمر " فيشير التعبير الكنائيّ فيها إلى عدم وجود أيّة " أملاك " !

وفي قصيدة " فراغ " قال :

أيتها المرأة ،

يا سيّدتي

ذبلت باقة الزهر على طاولة فطورك

وأنتِ لا زلت غافية

. . . .

أيتها المرأة

يا سيّدتي

رحل الحرّاس ، وبقيتُ أشجارك في الحديقة دون عصافير

. . .

أيتها المرأة

يا سيّدتي

ها أنذا ، انتهيتُ من حلمي

. . .

أيتها المرأة

يا سيّدتي

ملتُ مع هوائكِ فلم يسندني الفراغ

ولا العصافير . . ![1]

تكرّرت بنية الجملة الندائيّة قبل كلّ دفقة شعريّة في القصيدة ، فمرّة يرد المنادى معرَّفا بـ " ال " : المرأة ، ونجده هنا بعيدا عن المنادى ، ومرّة نجده قريبا منه جدّا من خلال إضافته إلى ياء المتكلّم : سيّدتي ، ودلالة القصيدة قائمة على " المرأة " التي تتكرّر مخاطبتها ، وشكّلت مرتكزا دلاليّا في القصيدة .

وعلى الرغم من انتقال الصياغة ، في الدفقة الشعرية الأخيرة ، من الخطاب إلى التكلّم ، فإنّ المتكلم لم ينفصل تماما عن المرأة المخاطبة : ملتُ مع هوائك .

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢١١– ٢١٢

ب – الفتح والإغلاق :

تتجلّى هذه التقنية في " فتح النصّ وإغلاقه من خلال بنية تَكراريّة ، إذ يصبح تركيب الابتداء والخاتمة كلازمةٍ تسيّج البناءَ بمطلعٍ وخاتمةٍ "[1] ، أي ان هذا التَكرار ينهض على " تَكرار جملةٍ شعريّة واحدة أو أكثرَ في المقدّمة والخاتمة ، ربما لا يجئ التَكرار في جمل الخاتمة مطابقا تماما لجمل مقدّمة القصيدة ، إنّما يتطابق في جزء كبير منه، مع الحفاظ على روح التَكرار ومناخه "[2] من خلال تَكرار العبارة في بداية المقطع ونهايته ، أو في بداية القصيدة ونهايتها ، أي أنّ هذا التكرار يرد على وفق هذا النسق: أ . . . أ .ومن نماذج هذا التَكرار:

عندما احتملت

لمْ تحتمل الشجرة

غادرته منتصبا أمام انحناءة هذه الشجرة :

شجرة السرو ذات السنتين .

. . . .

أنا احتملت . .

ولكن خذلتني الشجرة . . ! [3] " ٨٨ "

يتجلّى التَكرار في فتح المطلع بـ " احتملتُ / لمْ تحتمل الشجرة " ، وإغلاقه بـ" أنا احتملتُ / ولكن خذلتني الشجرة " ، وهو تكرار قد غُيّرت بعض ألفاظه ولكنّ الدلالةَ واحدةٌ ، وفي هذه القصيدة وظّف الشاعر هذه التقنيةَ لفتح المقطع الأوّل وإغلاقه فقطّ.

---

[1] – مفاتيح البنية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا " : ناصر يوسف جابر : المجلة العربية للعلوم الانسانية ، جامعة الكويت ،ع٨٤/ ٢١ ، ٢٠٠٣ ، ص٤٨

[2] – القصيدة العربية الحديثة : د: محمد صابر عبيد : ١٩٩

[3] – الأجنبي الجميل : ٨٨

وكذلك وُظِّفت هذه التقنيةُ لفتح المقطع الثامن من قصيدة " الحجر الذي رأى " وإغلاقه ، من خلال الجملة الطلبية الأمريّة المسنَدة إلى المفرد المخاطب المذكّر:

إغفر لي

يا من أكثرتَ الاصطبلات

وأكثرتَ الأبقار

وجعلتَ الأغنام ببابلَ لا تُحصَى

إغفر لي

يا من مكّنتَ النعجةَ أنْ تلدَ التوأم بعد التوأم

وفاق البغلَ حمارُك في حمل الأثقال

إغفر لي

يا من ليس لثورك في النير مثيل

إغفر لي .[1]

وقد توظَّف هذه التقنيةُ لإغلاق القصيدة كلّها ، فتتكرر العبارة في بداية القصيدة ونهايتها، وهو ما يظهر في قصيدته " جيران " :

نحن الجيران

لمْ ننظرْ لبنات الجيران

لم نتوقّف قدّام الأبواب المفتوحة

نسرعُ حين" ترشّ" بنات الجيران

نحن الجيران

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٧٩

لا نرمي حجرا وقت الظهر

أو نرفعُ أعيننا للسطح

نحن الجيران .[1]

ج – التراكم والتلا شي :

تنهض كلّ تقنيّة من هاتين التقنيتين على الاشتغال الفضائيّ للنصّ ، الذي هو " مجموع مظاهر " التفضية " في عرض النصوص الشعريّة المكتوبة ، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطّيّة أو الطباعيّة للنصّ "[2] ، لأنّه " حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعريّة ما يشير إلى تخطيطٍ مسبق فانّ بوسعنا الحديث عن قيمةٍ فنيّةٍ لتلك الكتابة ، على اعتبار أنّ كل ما يخطّط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحملَ قيمةً ما "[3] ، أي أنّ " كلّ نصٍّ يقدّم فضاءين متجاورين ، كلّ واحد منهما يمنح دلالةً ، لكنهما دلالتان مشتبكتان ، الأول : فضاءٌ نصّيّ تحكمه بنيةٌ علائقيّة لغويّة ، ينتج موضوع دلالته عن الوقائع الدالّة المتسلسلة على وفق قواعد التركيب ، هذا الموضوع هو ما نسمعه ولا نراه ، أمّا الفضاء الثاني فهو فضاءٌ صوريّ يحكمه شكلٌ ، وينتج موضوعه عن الوقائع الخطّيّة والتشكيلية" [4] .

ويُراد بالتراكم أن يذكرَ الشاعر وحدةً لفظيّة ، أو أكثرَ، في سطرٍ شعريّ ، ثم يَزيد عليها وحدةً لفظيّة أخرى في السطر الذي بعدها ، ثم يَزيد عليهما وحدةً لفظيّة أخرى في سطرٍ شعريٍ آخرَ ، وهكذا ، على

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٤٨

[2] – الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي : محمد الماجري : ط١ ،١٩٩١ ، المركز الثقافي العربي :المغرب : ٥

[3] – تحليل النصّ الشعري " بنية القصيدة " : يوري لوتمان : تر : د: محمد فتوح أحمد : ، ط١ ، ١٩٩٥ ن دار المعارف ، القاهرة : ١١٠

[4] – كتاب المنزلات:ج ٢ : منزلة النص: طراد الكبيسي : ط١ ، ١٩٩٥ ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٩٤ ،

وَفْق هذا النسق :

" أ / أ ب / أ ب ج / . . . " ،

فبعد كلّ سطرٍ شعريٍّ تُزاد وحدةٌ لسانيّة معيّنة ، إذ يبدأ العدّ التصاعديُّ لمكوّنات الجملة .

أمّا" التلاشي" فيتمثّل في " اختزال أحد مكوّنات الجملة المكرّرة في كل سطرٍ حتى تتلاشى ، ثم يبدأ " العدّ التنازليّ" لمكوّنات الجملة الرئيسة ، حتى تنتهيَ بأصغر مكوّناتها التي يسمح بها النظام النحْويّ "[١]، على وَفْق هذا النسق : " أ ب ج / أ ب / أ " . و "ظاهرة التلاشي هي الوجه العكسيّ للتراكم اللفظيّ . . . [لأنّ النصّ] يتخلّص من تلك المتراكمات تدريجيًا ليعود مرّة أخرى إلى البسيط الذي منه بدأ "[٢]، و " هذا النمط من التكرار ليس تشكيلا بصَريًا مجرَّدا ، وإنّما هو وسيلةٌ تعبيريّة وموسيقيّة مهمّة ، إنّه يُشبه – إلى حدٍّ كبيرٍ – القفلة الموسيقيّة التي تسبق ، أو يمهّد لها ، باختزال مدّة الاستغراق الزمنيّ للجملة الموسيقيّة كاملة ، فتكون النغمة هادئةً ، بطيئة ، متكسّرة ، حتى تنتهيَ الجملة بأبسط وحداتها النغميّة "[٣].

وتُفهَم كلّ تقنيّة من هاتين التقنيّتين " بوصفها ظاهرة لغويّة وإيقاعيّة وتشكيليّة ، تتّصل بالتركيب اللغويّ وعلائقه الداخليّة البنيويّة من جهة، وبالقيمة الصوتيّة لموسيقى الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثانية ، وبرسم هذه الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثالثة ، ولا يخفى أنّ هذه التقنيةَ نتاجُ نزعة الحداثة التي طوّرت التعبيرَ الشعريّ بتأثير نظريّات الاتّصال بين الفنون والآداب"[٤].

ومما ورد من هذا النمط في شعره قصيدته " دائما " :

١–سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور : محمد العبد : مجلة فصول ، مج ٧ ،ع ١ ، ١٩٨٧ : ١٠٣

٢–ظواهر فنية : ١٠٥

٣–سمات أسلوبية : ١٠٣

٤–الحداثة في الشعر السعودي : عبدالله أبو هيف : ١٦٥

دائما

دائما في العراق

دائما في العراق الجميل

دائما في العراق الجميل المضرَّج

دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت

دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت والفقراء

دائما في العراق الجميل المضرّج تنهض أغنيتي

دائما في العراق الجميل تقاوم أغنيتي

دائما في العراق تقاتل أغنيتي

دائما في العراق

دائما .[1]

ينهض هذا النصُّ على التّتابع بين تقنيتي التراكم والتلاشي معا ، وهذا أوّل ما يلفت انتباه المتلقّي في هذا النصّ ، إذ عمد بعض الشعراء إلى تقنية التراكم وحدها ، وعمد شعراءُ آخرون إلى تقنية التلاشي وحدها[2] ، أمّا هذه القصيدة فقد عمد الشاعر إلى أن يجمع فيها بين التقنيتين كلتيهما ، لذلك تُعدّ هذه القصيدة دليلا قويّا في اتجاه الشاعر نحو التجديد في الشكل الطباعيّ "المكانيّ" للنصّ الشعريّ ، وإعطاء أهمّيةٍ كبيرة لقراءة الشعر قراءةً بصَريّةً ، من خلال اهتمامها بالشكل الهندسيّ للقصيدة ، ومحاولتها استنطاق العناصر غير اللغويّة فيها ، وإفادتها من الفضاء المكانيّ المتمثّل في البياض والسواد على صفحة الورقة .

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٣٠

[2] - ينظر ، مثلا : التشكيل البصريّ في الشعر العربيّ الحديث " ١٩٥٠ – ٢٠٠٤ " : د : محمد الصفراني : ط١ ، ٢٠٠٨ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت : ٤٠ – ٤٨ ، و١٧٢ . . .

وباستعمال الرموز الرياضيّة لغرض توضيح البنية الشكليّة الهندسيّة في القصيدة سنعمد إلى الرموز الآتية :

دائما = أ / في العراق = ب / الجميل = ج / المضرَّج = د / الزيت = هـ / والفقراء = و / تنهض = ز / أغنيتي = ح / تقاوم = ط / تقاتل = ي ، يمكن تمثيل نسق هاتين التقنيّـتين كالآتي :

أ

أ ب

أ ب ج

أ ب ج د

أ ب ج د هـ

أ ب ج د هـ و

أ ب ج د ز ح

أ ب ج ط ح

أ ب ي ح

أ ب

أ

يقوم الشكل الهندسيّ في هذه القصيدة على مثلّثٍ متساوي الأضلاع " تقريبا " ، قاعدته جانبيّةٌ من جهة اليمين ، ورأسه جانبيٌّ من جهة الشِمال ، ولم يأتِ توظيف هاتين التقنيتين كما يتوقّع القارئ ، في الترتيب الرياضيّ الحسابيّ ، لأن القارئ يرى التراكم من الأسطر" ١– ٦ " بإضافة وحدةٍ لغويّة إلى السطر في كلّ مرّة ، ولم تتمّ الدلالةُ في السطر السادس ، لذلك يتوقّع القارئ أنّها سوف تتمّ في السطر السابع بإعادة الوحدات اللغويّة السابقة وزيادة وحداتٍ لغويّة أخرى ، وبذلك سيكون هذا السطر هو البؤرةَ الدلاليّة التي ترتكز عليها القصيدة ، لكنّ التلاشيَ يبدأ في السطر السابع بمفارقةٍ شكليّةٍ مقصودة ، فبينما يتمّ التلاشي في

هذا السطر بحذف " بالزيت والفقراء " يتمّ إنتاج الدلالة كاملةً بزيادة " تنهض أغنيتي " ، أي إنّ هذا السطر حُذفت منه وحداتٌ لغويّةٌ ، وأُضيفت إليه وحداتٌ لغويّة أخرى ، فتمّت فيه عمليتا التراكم والتلاشي في آنٍ واحدٍ ، ثم استبدلت ب " تنهض أغنيتي " " تقاوم أغنيتي " في السطر الثامن ، و " تقاتل أغنيتي " في السطر التاسع ، وهذا التلاشي لم يرِد كما يتوقّعه القارئ أيضا ، إذ أنّه لم يكن بحذف وحدةٍ لغويّةٍ في كلّ سطرٍ لاحقٍ ،بل كان بعملية الاستبدال بين الأفعال المذكورة ، أي إنّ توقّع القارئ في تشكيل فضاءَي النصّ : اللغويّ والصوريّ كان كالشكل الآتي الذي يكون فيه السطرُ الثامن هو البؤرةَ الدلاليّةَ والتشكيليّة :

١ – دائما

٢– دائما في العراق

٣ – دائما في العراق الجميل

٤ – دائما في العراق الجميل المضرّج

٥ – دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت

٦– دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت والفقراء

٧ – دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت والفقراء تنهض

٨– دائما في العراق الجميل المضرَّج بالزيت والفقراء تنهض أغنيتي

٩– دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت والفقراء تنهض

١٠ – دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت والفقراء

١١ دائما في العراق الجميل المضرّج بالزيت

١٢ – دائما في العراق الجميل المضرّج

١٣ – دائما في العراق الجميل

١٤ – دائما في العراق

١٥– دائما .

ولكنّ كسرَ أفق هذا التوقّعِ كان مقصودا ، للتأثير في القارئ وصدمِه وإدهاشه ، من الناحية الشكليّة مرّة ، ومن الناحية الدلاليّة مرّة ، ففي قوله : "المضرّج بالزيت والفقراء " نجد مفارقةً دلاليّة ، إذ غالبا ما يُسند التضريجُ إلى اللون الأحمر : " ضرَجَ الثوب ونحوه : صبغه بالحُمرة ولم يُشبِعْه ، . . . ، وضرّجه : مبالغة ضَرجه " [1] ، ولا يُسند التضريجُ إلى الزيت ولا إلى الفقراء ، و ربما تهدف الصياغة بذلك إلى الإشارة إلى المفارقة الواقعيّة في العراق ، كونه مضرّجا بالزيت : " النفط " ، ولكنه – على الرغم من ذلك – مضرّج بالفقراء أيضا ! وهناك مفارقةٌ دلاليّة أخرى في النصّ ، تتمثّل في إسناد الأفعال " تنهض ، تقاوم ، تقاتل " إلى " الأغنية " و ترتبط هذه المفارقة بسابقتها ارتباطا منطقيّا ، كأنها نتيجةٌ لها ، ودعوة لـ "الفقراء " إلى النهوض والمقاومة والقتال.

ومن اللافت في النصّ أن التلاشيَ فيه خادعٌ ، فإذا كان تلاشي الوحدات اللغويّة من كلّ سطرٍ يوحي بالنهاية وتفرّق الدلالة وانمحائها ، فإنّ الدلالة المعجميّة للوحدة اللغويّة الأخيرة الباقية " دائما " تنفي ذلك تماما ، لأنها – بأصل وضعها اللغويّ – تَدلُّ على الثبات والدوام والاستمرار ، والقصيدة كلّها مبنيّة عليها لتدلّ على هذا الثبات والاستمرار في النهوض . أي أنَّ التنازلَ عن تلك الوحدات اللغويّة لم يكن ليعنيَ التنازلَ عن الفكرة الأساس التي بُنيت عليها القصيدةُ ، بل يعني الرجوعَ إلى البداية : " دائما = دائما " ، فالبؤرة الدلاليّة للقصيدة واحدةٌ ، ولا تختلف ، ففي ظاهر بنية التلاشي تنازلاتٌ ، وفي باطنها تمسّكٌ بالموقف الأصيل الذي يحفظ لقوى النهوض والمواجهة ثباتها وديمومتها .

د– الترديد :

إنّ البنية التَكراريّة في هذه التقنية " يمكن أن تشدّ إليها شكلا بديعيّا آخرَ هو " تشابه الأطراف "، فالنمط التعبيريّ تمّ تواصله – فيها – بالارتكاز على ترديد لفظة من التركيب الأوّل في الثاني ، ومن الثاني في

الثالث ، . . ، والنظر إلى المستوى السطحيّ – في بنية الترديد – يقدّم لنا نمطا تكراريّا من الطراز الأوّل "[1] .

وقد ورد هذا النمط من التّكرار في قوله : . . . . . .

والآنَ يقدر أنْ ينام
فالصمتُ يحرس حلمَه
والليلُ يحرس صمتَه
والربُّ يحرس ليلَه
والفأسُ تحرس ربَّه . [2]

وأطراف الترديد في هذه البنية هي : الصمت والليل والربّ ، فضلا عن الطرف الثابت موقعيّا : " يحرس " ، فإذا افترضنا أنَّ : يحرس = أ ، الصمت = ب ، الليل = ج ، الرّبّ = د ، الحلم = هـ ، الفأس = و ، نجد بنية الترديد في هذا النسق :

ب أ هـ
ج أ ب
د أ ج
و أ د

وقد تحوّلت العلاقات النحْويّة بين هذه الأطراف داخل هذه البنية ، فما كان فاعلا في المرّة الأولى يتحوّل إلى مفعول به في المرّة الثانية ،على أنّ هذا التحوّل النحْويّ من الفاعليّة إلى المفعوليّة لا يُلغي الفاعليّة كليّا ، فيبقى الصمت حارسا للحلم وهو ، في الوقت نفسه ، محروس من قبل الليل أيضا ، و يبقى الليل

---

[1] – بناء الأسلوب في شعر الحداثة : د: محمد عبد المطلب : ٣٩٠ .

[2] – الأجنبي الجميل : ٢٧٧

حارسا للصمت وهو ، في الوقت نفسه ، محروس من قبل الربّ ، و يبقى الربّ حارسا للّيل وهو محروس من قبل الفأس ، فهناك حقيقةٌ تركيبيّةٌ عميقة خلف هذه الصيغة ، تتمثل في الوظيفة الثنائية " الفاعليّة والمفعوليّة " لكلّ طرف من أطراف البنية الترديديّة في النصّ . وهنا نجد النصّ يتكوّن من طبقات يترتّب بعضها فوق بعض : الحلم فوقه " يحرسه " الصمت ، فوقه الليل ، فوقه الربّ ، فوقه الفأس. و يمكن أنْ يُلاحَظ هذا التراتب أيضا في الدلالات المعجميّة لهذه الأطراف التي تنطلق انطلاقا عموديّا تراتبيّا :

الحلم والصمت " = الأرض ، " الليـل و الربّ " = السماء .

٢- اتّســاق النّـصّ :

لّما ظهر علم لغة النصّ " لسانيّات النصّ ، نحو النصّ " في سبعينات القرن الماضي ، شكّل انعطافا كبيرا في الدراسات اللغويّة الحديثة ، التي توقّفت عند حدود" الجملة " وبنياتها وخصائصها ، متطلّعا إلى دراسة " النصّ "، بعَدِّهِ أعلى وحدةٍ مختصّةٍ بالتحليل اللغويّ ، فلا يقف علم لغة النصّ عند حدود الجملة وتشكيلها الصوتيّ أو الصرفيّ أو النحْويّ فقطّ ، بل يتجاوز ذلك إلى دراسة العَلاقات الكثيرة بين الجمل التي يتشكّل منها النصّ ، وكيفيّةِ ترابطها وتماسكها وائتلاف بعضها مع بعض ، وأثرِ السياق في تلك الملفوظات اللغويّة ، لأنّ الناس يستعملون اللغة في مواقفَ تواصليّةٍ تفاعليّةٍ ، ولا يستعملون كلماتٍ منعزلةً تنقطع إحداها عن الأخرى ، أو لا تؤدّي السابقة منها مع اللاحقة دورا تواصليّا إفهاميّا " فالانشغال السابق بالجمل التوضيحيّة المنعزلة عن مواقف النصوص الاتّصاليّة يتحوّل إلى اهتمامٍ جديد بحدوث التجلّيات الطبيعيّة للّغة : أي بالنصّ " text "[1].

على أنّ هذا لايعني أنّ النصّ يجب أنْ يكون طويلا أو معقّدا ، بل قد يتكوّن النصّ من جملةٍ واحدة أو كلمةٍ واحدة ، فـ " الخاصّيّة الأولى لتحديد النصّ هي الاكتمال ، وليس الطول أو الحجم المعيّن ، وقد كان اللغويّ الكبيرُ " هيلميسليف " يقول : إنّ أبعاد العلامة لا تمثّل منظورا مناسبا لتحديدها ، بحيث نجد أنّ كلمةً واحدة مثل" نار " يمكن أن تكون علامةً ، في مقابل عملٍ روائيٍّ ضخم ، مثلا ، فكلٌّ منهما يمكن اعتباره نصّا "[2] .

أمّا الاتّساق فهو " التماسك الشديد بين الأجزاء المشكّلة لنصٍّ / خطابٍ ما ، ويُهتَمّ فيه بالوسائل اللغويّة " الشكليّة " التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزءٍ من خطابٍ أو خطابٍ برُمّته "[3] . أي إنّه " الكيفيّة التي يتماسك بها النصّ "[1] ، لأنّ الاتّساق " لا يركّز في " ماذا يعني النصّ " ، بقدر ما يركّز على

---

[1] – النصّ والخطاب والإجراء : روبرت دي بوجراند : تر : د : تمام حسان : ط١ ، ١٩٩٨ ، عالم الكتب ، القاهرة : ٧١

[2] – بلاغة الخطاب وعلم النصّ : د : صلاح فضل : ط١ ، ١٩٩٦ ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، القاهرة : ٢٩٨

[3] – لسانيات النصّ : مدخل إلى انسجام الخطاب : محمد خطابي : ط٢ ، ٢٠٠٦ ، المركز الثقافي العربيّ ، المغرب : ٥

كيفية تركيب النصّ "[٢] . لذلك سيقتصر البحث على دراسة " الاتّساق " دون سائر العناصر الأخرى التي يتكوّن منها النصّ التي يدرسها علم لغة النص ، لأنه يبحث في سطح النصّ ووحداته الكلاميّة ومتتابعاته اللفظيّة دون الغوص في دلالاته وبنياته العميقة التي لا يتصدّى البحث لدراستها .

وفي شعر مصطفى تشيع ظاهرة " الاتّساق " أو التماسك النصّيّ ، إذ نجد قصائدَ كثيرةً في شعره تترابط أسطرها ومقاطعها ترابطا قويّا ، وتتماسك أجزاؤها تماسكا واضحا ، ولا يمكن أن نصفها بالتشتّت أو التشذّر الذي يشيع في النصّ الشعريّ الحداثيّ ، وتعدّ إحدى سماته البارزة . فظاهرة التماسك النصّيّ بارزةٌ في كثير من منجزه الشعريّ ، وسيكتفي الباحث بدراسة أنموذجين فقطْ ، وبصورة منفصلة ، بغية استنطاق كلّ نصٍّ من الداخل ، ودراسة آلياتِ اتّساقِه في ذاته ، وعدم فرض آلياتٍ خارجيّة عليه من خارج تكوينه ، فلكلّ نصٍّ خصائصُه التي تتشابه مع النصوص الأخرى في جوانبَ كثيرةٍ ، ولكنّها تختلف عن غيرها في جوانبَ أخرى ، أيضا .

الأنموذج الأول : قصيدة " الشراع " [٣] :

١ – الاتّساق النّحْويّ :

ستتمّ دراسة الاتّساق النحويّ في هذا النصّ من خلال " الإحالة " : وهي :" وجود عناصرَ لغويّةٍ لا تكتفي بذاتها من حيث التّأويل ، إذ لا بدَّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها "[١] فـ " الأدوات التي

---

[١] – م . س : ٥

[٢] – علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق – دراسة تطبيقية على السور المكيّة – : د : صبحي الفقي : ط١ ، ٢٠٠٠ ، دار قباء ، القاهرة : ١/ ٩٥

[٣] – ينظر النصّ كاملا في ملحق الرسالة : ٢٠١– ٢٠٢

تُحيل داخل النصّ هي الأدوات التي نعتمد في فهمنا لها لا على معناها الخاصّ ، بل على إسنادها إلى شيءٍ آخرَ ، فهي تجبر القاريء على البحث في مكانٍ آخرَ عن معناها ، أو هي كلماتٌ ليس لها معنى تامٌّ في ذاتها ، ولتحديد معناها المقصود يجب أنْ تحيلَ إلى كلمات أخرى " [٢] ، ويعني هذا أنَّ الإحالة تقتضي وجودَ عنصرين لغويّين ، أحدهما هو العنصر المحيل والآخر هو المحال إليه ، ولا شكَّ في أنَّ العودة إلى العناصر المحال إليها ، عن طريق الإحالة ، تحقّق اقتصادا في الاستعمال اللغويّ ، إذ يتمّ تجنّب إعادتها ، من جهةٍ ، ومن جهةٍ أخرى يتّضح أنّ العَلاقة بين العناصر المحيلة والعناصر المحال إليها " تشير إلى عملية استرجاع المعنى الإحاليّ في الخطاب مرّة أخرى ، فيقع التماسك في الخطاب عبر استمراريّة المعنى " [٣] ، لأنه لابدَّ من " تطابق الخصائص الدلاليّة للعنصر المحيل والعنصر المحال إليه " [٤] .

وتقسم الإحالة على قسمين رئيسين ، هما :

١- الإحالة الخارجية " المقاميّة ، السياقيّة " :

فيها يحيل العنصر اللغويّ الموجودُ في النصّ إلى شيءٍ خارج النصّ ، " فهي تشير إلى العالَم الفعليّ ، كأن تحيل كلمة " we " إلى الكاتب أو المتكلّم خارج النصّ "[٥] ، لذلك لا تعدّ الإحالة الخارجية من وسائل اتّساق النصّ ، مع إنها " تسهم في صنع النصّ ، بمعنى أنها تربط النصّ بسياق الموقف ، ولكنّها لا تسهم في دمج قطعةٍ بأخرى "[١]

٢- الإحالة الداخلية " النصّيّة " : تقسم على قسمين :

---

[١] - نظرية علم النصّ- رؤية منهجية في بناء النصّ النثري : د: حسام أحمد فرج: ط٢ ، ٢٠٠٩ ، مكتبة الآداب ، القاهرة : ٨٣

[٢] - علم لغة النصّ – النظرية والتطبيق : د: عزة شبل محمد ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، مكتبة الآداب ، القاهرة : ١١٩

[٣] - م . س : ١١٩ .

[٤] - نظرية علم النصّ : د: حسام فرج: ٨٤ .

[٥] - علم لغة النصّ : ١٢٣

أ – إحالة قبْـليّة : فيها يشير العنصر المحيل إلى عنصرٍ آخرَ يلحقه ، " أي إنّها تعود إلى عنصرٍ إشاريٍّ مذكور بعدها في النصّ ، لاحقٍ عليها ، ومن ذلك ضمير الشأن في العربية "[1] ، ويمكن تمثيلها كما يأتي :

العنصر المحيل ـــــ المحال إليه .

ب – إحالة بعديّة : فيه يشير العنصر المحيل إلى عنصرٍ آخرَ يسبقه ، أي إنّها تعود إلى عنصرٍ مذكور قبلها في النصّ ، وهي بعده ، ويمكن تمثيلها كما يأتي : المحال إليه ـــــــــ المحيل .

أمّا وسائل الاتّساق الإحاليّة الداخليّة وعناصرها اللغويّة فهي : الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة .

١– الإحالة الضميريّة :

حقّقت الإحالة الضميريّة في هذا النصّ أعلى نسبةٍ ، مقارنةً بغيرها من الإحالات الموصوليّة والإشاريّة ، إذ تجلّت الإحالة الضميريّة في هذا النصّ في " ٥٧ " موضعاً .

قامت الإحالة الضميرية إذن بدور بارز في تشكيل النسيج اللغويّ في هذا النصّ ، فقد ساهمت الضمائر في الربط بين كلماته ، من أوّله إلى آخره ، ربطا أفقيّا وعموديّا ، وتماسكت الجمل وارتبطت الوحدات اللغويّة بعضها ببعض بعودة الضمائر عليها . ولا بدَّ من التنبيه إلى أنّ الاتّساق لم يتحقّق في النصّ بسبب الإحالة

الضميريّة فيه فقطّ ، بل كانت هذه الإحالة إحدى أدوات اتّساقه فقطّ ، وهو ما سيُركَّز فيه هنا .

وفي مايأتي جدول يبيّن تركيب الإحالة الضميريّة في النصّ المدروس :

السطر الشعري	تسلسل الإحالة	العنصر المحيل	المرجع	نوع الضمير	نوع الإحالة

[1] – علم لغة النصّ : ١٢٣

١	١	دمنا	نحن	متّصل	خارجية
	٢	نختار	نحن	مستتر	=
٢	٣	نجلس	نحن	=	=
	٤	مقلّدين	نحن	=	=
٣	٥	رأيت	أنا	متصل	=
	٦	رأيته " الهاء "	الشراع	=	داخلية / بعدية
٤	٧	هو	الشراع	منفصل	=
	٨	وضع	الشراع	مستتر	=
٥	٩	سمّى	الشراع	=	=
	١٠	ها	الجزيرة	متصل	=
	١١	له " الهاء "	السندباد	=	=
٦	١٢	يتكرّر	اليوم	مستتر	=
٧	١٣	جلس	العنكبوت	=	=
	١٤	يراقب	العنكبوت	=	=
	١٥	شبكته " الهاء "	العنكبوت	متصل	=
٩	١٦	دخلت	الريح	مستتر	=
١٠	١٧	أخذت	الريح	=	=
	١٨	تصهل	الريح	=	=
١٧	١٩	إنّهم	البحارة	متصل	=
	٢٠	رفعوا	البحارة	=	=

	٢١	أبصارهم	البحارة	=	=
١٨	٢٢	جعلت	الشمس	مستتر	=
	٢٣	ينبت	الشراع	=	=
١٩	٢٤	توقف	الشراع	=	=
٢٠	٢٥	يرفع	الشراع	=	=
٢٢	٢٦	دائما	الشراع	=	داخلية / قبلية
٢٣	٢٧	غرفته " الهاء "	الربان	متصل	داخلية / بعدية
	٢٨	مفكّرا	الربان	مستتر	=
	٢٩	تنتظر	المرأة	=	=
	٣٠	تنتظره " الهاء "	الربان	متصل	=
٢٦	٣١	عضلاتهم	البحارة	=	=
٢٧	٣٢	يستيقظوا	البحارة	=	=
	٣٣	مبكّرين	البحارة	مستتر	=
	٣٤	يصلون	البحارة	متصل	=
	٣٥	يصلونها " ها "	البلاد	=	=
٢٩	٣٦	قيافتهم	البحارة	=	=
	٣٧	تستعدّ	قيافتهم	مستتر	=
٣٠	٣٨	رافعا	الربان	=	=
	٣٩	رأسه	الربان	متصل	=
	٤٠	كتفيه	الربان	=	=

	٤١	صدره	الربان	=	=
٣١	٤٢	متغاضيا	الربان	مستتر	=
٣٢	٤٣	متمنّيا	الربان	=	=
	٤٤	يراه " الهاء "	الربان	متصل	=
	٤٥	هو	الربان	منفصل	=
	٤٦	يرفع	الربان	مستتر	=
	٤٧	رأسه	الربان	متصل	=
٣٥	٤٨	قاد	الشراع	مستتر	=
٣٧	٤٩	غائبين	البحارة	=	=
	٥٠	أسمائهم	البحارة	متصل	=
٣٨	٥١	غائبين	البحارة	مستتر	=
٣٩	٥٢	امرأته	الربان	متصل	=
٤٠	٥٣	يصف	الربان	مستتر	=
	٥٤	لها	امرأته	متصل	=
٤١	٥٥	رأيت	أنا	=	خارجية
	٥٦	وحدها	الصارية	=	داخلية / بعدية

أمّا نوع الإحالة في النصّ وعدد مرّات ورودها فيمكن تلخيصه في الجدول الآتي :

نوع الإحالة	عددها
داخلية/ بعدية	٥٠
داخلية / قبلية	١
خارجية	٦
المجموع	٥٧

ويمكن تلخيص المراجع المحال إليها في النصّ وعدد مرّات الإحالة إلى كلّ مرجع في الجدول الآتي :

ت	المرجع	عدده
١	الربّان	١٥
٢	البحارة	١١
٣	الشراع	١٠
٤	نحن	٤
٥	الريح	٣
٦	العنكبوت	٣
٧	المرأة	٢
٨	أنا	٢
٩	الجزيرة	١
١٠	السندباد	١

١١	اليوم	١
١٢	الشمس	١
١٣	البلاد	١
١٤	الصارية	١
١٥	قيافتهم	١
الـــمـــجـــمـــوع		٥٧

أنواع الإحالة الضميرية في النصّ :

أ- الإحالة الضميريّة الداخليّة " النصّيّة " :

سيدرس البحث المراجع المحال إليها الأكثر وروداً من غيرها ، ويتبيّن دورها في اتّساق النصّ وسبكه وربط أجزائه ، وقد تمثّلت تلك المراجع في الألفاظ : الرُّبان ، البحّارة ، الشراع .

في السطرين " ٢٣ – ٢٤ " : يصغي الشراع لأمانيّ الربّان الجالس في غرفته / مفكّرا بالمرأة التي تنتظره تماسكت ألفاظ السطر الأوّل أفقيّا وارتبطت عناصرها اللغويّة من خلال عودة الضمائر الواردة فيه كلِّها إلى خيطٍ دلاليٍّ واحدٍ ، هو الرُّبان ، فقد عاد عليه الضمير المستتر في اسم الفاعل " الجالس " بلا فاصلٍ بين اللفظين ، كذلك عاد عليه الضمير المتّصل للغائب في " غرفته " ، وامتدّ الترابط عموديّا إلى السطر الذي بعده ، متجسّدا في الضمير المستتر في اسم الفاعل " مفكّرا " ، وفي الضمير المتّصل في الفعل المضارع " تنتظره " ، وهي إحالاتٌ داخليّةٌ بعديّةٌ ، لأنّ الضمائر المحيلة وردت بعد الاسم المحال إليه ، في عملية تطابقٍ دلاليٍّ واضحٍ بينهما ، حيث يعتمد تفسير الضمائر في النصّ على المرجع المحال إليه قبلها .

وفي الأسطر " ٣٠ – ٣٣ " : ويمرّ الرّبّان رافعا رأسه فوق النياشين على كتفيه وصدره /متغاضيا عن الضجيج والأكفّ الملوّحة له على الشاطيء / متمنّيا ألاّ يراه أحد / وهو يرفع رأسه إلى الشراع المنتصب/

تماسكت الوحَدات اللغويّة وارتبط بعضها ببعض من خلال عودة الضمائر على محالٍ إليه واحد أيضا ، هو الرّبّان ، إذ وردت الضمائر العائدة عليه مستترةً في ثلاثة أسماءٍ للفاعلين : رافعا ، متغاضيا ، متمنّيا ، وفي الفعل المضارع " يرفع " ، أمّا الضمائر الظاهرة فقد وردت ستّ مرّات ، منها أربعةٌ في الأسماء : رأسه ، كتفيه ، صدره ، رأسه ، ومنها واحدٌ في الفعل المضارع " يراه " ، وواحدٌ في شبه الجملة الجَرّيّة " له " .ويمكن توضيح ذلك كما في الرسم الآتي :

الرُبّان ← رافعا " هو "
رأسـ "ــه "
كتفيـ" ـه "
صدر"ه "
متغاضيا " هو "
لـ "ـه "

كذلك تماسك السطران " ٣٩ – ٤٠ " وكان الربّان في أحضان امرأته الجميلة / يصف لها مخالب البحر من خلال الإحالة الضميرية البعدية إلى "الربّان " ، المتمثّلة في الضمير الظاهر المتصل في " امرأته "، والضمير المستتر في الفعل المضارع " يصف " .

أمّا المرجع الآخر " البحّارة " فقد ساهم في اتّساق الكثير من جمل النصّ ، كالتي في السطر " ١٧ " : " أمّا البحّارة المائة فإنهم رفعوا أبصارهم إلى الشمس

إذ عادت عليه ثلاثة ضمائر متّصلة :" هم ، واو الجماعة ، هم " .

كذلك ساهم في اتّساق الأسطر " ٢٦ – ٢٩ " :

لذلك نام البحّارة بكامل عضلاتهم / حتى يستيقظوا مبكرين لتحية البلاد التي يصلونها /

غدا في الفجر/ ومثل حلم قصير وجد البحّارة قيافتهم تستعدّ .

البحّارة
- عضلات " هم "
- يستيقظ "وا "
- مبكّرين " هم "
- يصلون "هم "
- قيافت"هم "

فقد ترابطت هذه الأسطر دلاليّا بعودة الضمائر فيها على مرجعٍ واحد ، سواءٌ أكانت تلك الضمائر ظاهرةً أم مستترةً ، وممّا يؤكّد التمركز الدلاليّ لـ " البحّارة " في هذه الأسطر أنّها وردت في أغلب المواضع مسندا إليه فاعلا للأفعال المذكورة .

ونهض السطران " ٣٧ – ٣٨ " :

عندما كان البحّارة غائبين حتى عن أسمائهم / غائبين عن الليل والنهار

على لفظة " البحّارة " ، التي مثّلت البؤرةَ الدلالية للجملة الاسميّة " كان البحارة غائبين " ، إذ تمثّلت تلك البؤرة في المسند إليه " البحّارة " والمسند " غائبين " ، وربطت بين السطرين من خلال عودة الضمير المستتر في اسم الفاعل " غائبين " في السطر الثاني على مرجعه المفسِّر في السطر السابق له

وأمّا " الشراع " فقد كان خيطا دلاليّا مهمّا متّن كثيرا من نسيج النصّ وصلّب عرى شبكته الدلالية ، ويتجلّى ذلك في الأسطر التي تمحورت جملها عليه ، وعادت ضمائرها عليه ، كما في الأسطر " ٣ – ٥ " :

" فالشراع الذي رأيته اليوم قويّا وصُلبا / هو نفس الشراع الذي وضع يد السندباد على الجزيرة / وسمّاها وطنا له :

إذ عاد عليه الضمير الظاهر المتّصل في " رأيته " ، وعاد عليه ضمير الفصل " هو" ، وعاد عليه الضميران المستتران في الفعلين " وضع وسمّى "، وواضحٌ من الصياغة أنّ الفاصل اللغويَّ بين الضمائر ومرجعها بعيد ، ومنتشرٌ في أكثر من سطرٍ شعريّ ، لذلك كان دور الضمير في الربط بين هذه الأسطر مهمّا وبيّنا .

وكانت الضمائر وسيلة مهمّة في اتّساق الأسطر " ١٧– ٢٠– " :

أمّا البحّارة المائة فإنهم رفعوا أبصارهم إلى الشمس / التي جعلت الشراع ينبت في السماء /

وقد توقّف لحظة / حتّى يرفع الحجارة الزرقاء /

إذ عادت الضمائر المستترة في الأفعال " ينبت ، توقّف ، يرفع " المبثوثة في ثلاثة أسطرٍ شعريّةٍ ، على مرجع دلاليٍّ واحد ، هو " الشراع " ، وقد كان هو " الفاعل " الذي قام بتلك الأفعال ، أي إنّه كان ركنا أساسا في تركيب تلك الجمل التي تكوّنت منها هذه الأسطر .

واتّسقت الأسطر من " ٣٣ – ٣٥ " بعودة الضمائر على الشراع أيضا ، ففي قوله :

وهو يرفع رأسه إلى الشراع المنتصب / الأملس منذ مئات السنين /

والذي قاد المعركة ضدَّ البحر بنجاح

نجد الضمير المستتر في الفعل " قاد " في السطر الأخير قد ربط بين السطر الأوّل والسطر الأخير ، وجعل الكلام متآخِذا .

ب – الإحالة الضميريّة الخارجيّة " المقاميّة " :

يواجَه المتلقّي ، منذ السطر الأوّل ، بالضمير " نا " الدالّ على مجموعة المتكلّمين : ما دمنا ، ظاهرا في هذا الفعل ، ومضمرا في الفعل الذي بعده مباشرة : نختار " نحن " ، ومتكرّرا في السطر الثاني في العنصرين اللغويين " نجلس ، مقلّدين " ، ثمّ تضيق مساحة الدلالة النحْويّة له ، فيتحوّل في السطر الثالث إلى المفرد المتكلّم : " تاء الفاعل في : رأيته " ، ويتكرّر هذا الإفراد في السطر " ٤١ " في الفعل " رأيت " أيضا .

ويحار المتلقّي في تأويل مرجع هذا الضمير ، فمَن المتكلّم ؟ أهو الشاعر نفسهُ أم شخصيّةٌ أخرى يتكلّم باسمها ؟ لذلك يثير عدمُ تحديد المرجع المشار إليه خارج النصّ حيرةَ القارئ ، ويبعث فيه رغبةً قويّةً في التعرّف عليه . و يقوم النصّ المدروس على بنيةٍ سرديّةٍ واضحة ، لذلك يمكن تأويل مرجع هذا الضمير بـ " الراوي " الذي يروي الأحداث بضمير الـ " أنا " ، وهُو راوٍ عليمٌ بكلّ شيء ، ويتّضح ذلك في الأسطر " ٢٣ – ٣٢ " التي يبدو الراوي فيها عليما بنوايا الشخصيات ، مطّلعا على أسرارهم ، بل ربّما يكون عنصر " الحكي" السبب الرئيسَ في كثرة الإحالة الضميريّة في النصّ ، لما يتطلّبه من سردٍ وتفصيلٍ وتوسّعٍ في الأحداث ، ويؤيّد ذلك كثرةُ الجمل الفعليّة في النصّ ، فقد وردت أغلب الأسطر بصيغة التركيب الفعليّ ، لا الاسميّ ، وهو ما يتطلّبه " الحكي " الذي يقوم على " الأحداث " ، وعمّن يُسنَد إليه القيام بها غالبا ، لذلك ينحو نحوَ الجملة الفعليّة الدالّة على الحدوث والحركة والتجدّد .

وإذا كانت هذه الإحالة الضميريّة الخارجيّة ليست بذات دورٍ في ترابط النصّ وتماسك وحَداته اللغويّة فإنها قد أسهمت في صنعه وإيجاده وتشكيله السرديّ .

٢ – الإحالة الموصوليّة :

وردت إحالاتٌ موصوليّة قليلةٌ ، مقارنةً بالإحالات الضميريّة ، وتجلّت تلك الإحالات في الاسم الموصول الدالّ على المفرد المذكَّر " الذي " ثلاث مرّات ، والاسم الموصول الدالّ على المفردة المؤنّثة ثلاث مرّاتٍ أيضا ،

أمّا " الذي " فقد أحال إلى " الشراع " في كلّ مرّة ، وأمّا " التي " فقد أحالت إلى " الشمس " مرّة ، وإلى " المرأة " مرّة وإلى " البلاد " مرّة ، وبذلك يحقّق " الشراع " أعلى نسبة إحالةٍ موصوليةٍ ، ولا غرابة في ذلك ، فهو المحور الذي تدور حوله القصيدة ، وهو عنوانها . أمّا نوع الإحالة الموصوليّة الواردة فهي إحالة بعديّة ، ورد العنصر المُحيل فيها بعد المرجعِ المحال إليه . وممّا يثير الانتباه في هذه الإحالة الموصوليّة أنَّ عناصرَها المُحيلةَ كلَّها وردت نعتًا للمحال إليه ، ولم ترد في أيّ موقع إعرابيٍّ آخرَ ، حتى العنصر الأخير فيها الذي ورد معطوفا خطأً ، فلا وجْهَ نحْويَّ لـ " الواو " التي تسبقه ، بل هو نعتٌ ثالث لـ " الشراع " المذكور قبله بسطرين ، في قوله :

وهو يرفع رأسه إلى الشراع المنتصب / الأملس منذ مئات السنين / والذي قاد المعركة ضدَّ البحر بنجاح .

ولا شكَّ في أنّ التركيب النعتيَّ له دورٌ كبير في تماسك الجملة وترابط عناصرها اللغوية ، إذ يوضّح النعتُ منعوته ،" وقد أجمع علماؤنا على قوّة التماسك بين النعت والمنعوت ، وملخَّص ما قالوه : أنّ النعت مثل المنعوت لأنّهما كالاسم الواحد ، على حدّ تعبير سيبويهِ" [1] . هذا من جانب ، ومن جانبٍ آخرَ، يحقّق النعت بالاسم الموصول ترابطا لفظيّا أكثر من غيره ، بسبب حاجة الاسم الموصول إلى " صلة " بعده تعود عليه وتتمّم معناه ، وتزيل غموضه ، ويشير هذا إلى " ما في الموصول من طاقةِ الربط بين أوصال الجملة أو السياق القائم على أكثرَ من جملة "[2] .

٣- الإحالة المقارنة :

تنتمي الإحالة المقارنة إلى الإحالة النصّيّة ، وتقسم على قسمين :

---

[1] - علم اللغة النصّي بين النظريّة والتطبيق : د: صبحي الفقي : ١ / ٢٦٥، وينظر : كتاب سيبويه : ١ / ٤٢١ .

[2] - ظاهرة الربط في التركيب والأسلوب العربيّ : د: تمّام حسان ، مقالة في كتابه : مقالات في اللغة والأدب : ط١ ، ٢٠٠٦ ، عالم الكتب ، القاهرة : ١/ ٢٠٠ .

أ – المقارنة العامّة : تقع بين محوريَ التشابه والاختلاف بلا اعتمادٍ على صفةٍ معيّنةٍ ، فقد تكون هذه المقارنة في شكل التطابق أو التشابه أو الاختلاف .

ب _ المقارنة الخاصّة : يُقارَن فيها بين شيئين في صفةٍ معيّنةٍ ، وتتفرّع إلى كيفيّة وكمّيّةٍ [1] .

ويمكن تبيّن عناصر الإحالة المقارنة في النصّ المدروس كما في الجدول الآتي :

السطرالشعريّ	العنصر المحيل " المقارن "	الأداة	المحال إليه " المقارن به "	نوع المقارنة
٢	نجلس	مقلّدين	الحجارة	عامّة
٣	الشراع الذي رأيته اليوم قويّا وصلبا	نفس	الشراع الذي وضع يد السندباد على الجزيرة	خاصّة
٦	اليوم يتكرّر	مثل	دقّتين على باب	خاصّة
٨	الريح	مثل	الحصان	عامّة
١٥	الأسماك الميتة	مثل	مائة لسان	خاصّة
٢٩	وجد البحّارة قيافتهم تستعدّ	مثل	حلم قصير	عامّة

لقد كان للإحالات المقارنة دورٌ بيّنٌ في ترابط النصّ ، فمثلا ارتبط السطر الثالث بالسطر الرابع من خلال المقارنة بين " الشراع " الأوّل المنعوت بأنّه : قويٌّ وصُلب ، والشراع الثاني المنعوت بأنّه : وضع يد السندباد على الجزيرة ، وكانت أداة المقارنة فيها لفظة " نفس " التي لا تملك بذاتها دلالةً معجميّةً ، بل لابدّ لفهمها من تأويلها وإعادتها إلى مرجعٍ تُحيل إليه ، وكانت العَلاقة بين المرجع والمحيل هنا عَلاقة تطابقٍ ، وتمّ الربط بينهما من خلال المقارنة .

---

[1] – ينظر : لسانيّات النصّ : محمد خطابي : ١٩

وربطت الإحالة المقارنة بين سطرين آخرين في " ١٥ – ١٦ " :

هناك في البحر تطفو الأسماك الميتة / مثل مائة لسان :

فقد ربطت الإحالة المقارنة بين " الأسماك الميتة " في السطر الأوّل ، و " مائة لسان " في السطر الثاني ، وهي مقارنة خاصّةٌ ، لما فيها من تخصيصٍ بـ "كمّيّة " المقارَن به . أمّا الإحالات المقارنة الأخرى فقد وردت كلّ واحدة منها في سطرٍ شعريّ واحدٍ ، وكان لكلّ منها دورُها في تماسك الألفاظ وربط الجمل فيما بينها .

٤ – الإحالة الإشاريّة :

ساهمت الإحالة الإشاريّة في ربط ألفاظ هذا النصّ ، وقد وردت تلك الإحالة في الأسطر الآتية :

١٠– وأخذت تصهل هناك فوق المخدّة

١٥– هناك ، في البحر ، تطفو الأسماك الميتة

٢٢ / ٢٣ – دائما هكذا / يصغي الشراع لأماني الرّبّان الجالس في غرفته

٢٥/ ٢٦ – لقد انتهى زمن القراصنة / لذلك نام البحّارة بكامل عضلاتهم .

ويمكن توضيح عناصرِ هذه الإحالة كما في الجدول الآتي :

ت	اسم الإشارة	المشار إليه	نوع المشار إليه	الجهة	نوع الإحالة
١	هناك	فوق المخدّة	مكان	متوسط البعد	قبلية
٢	هناك	البحر	مكان	متوسط البعد	قبلية
٣	ذا	.....	حدث	قريب	قبلية
٤	ذلك	انتهاء زمن القراصنة	حدث	بعيد	بعدية

كما مبيَّن في الجدول ، ورد المشار إليه " المحال إليه " مكانا مرّتين ، وورد حدثا مرّتين أيضا ، أمّا الحدث المشار إليه في المرّة الأولى فهو " إصغاء الشراع لأماني الرّبّان الجالس في غرفته " ، ومن الجدير بالذكر هنا أنّ اسم الإشارة " ذا " في تركيب " هكذا " المتكوّن من : " ها التنبيه + كاف التشبيه + اسم الإشارة

" ذا " " لا يُذكَر المشار إليه – نحويّا – بعده ، فـ " تقول : هكذا يفعل الأبطال ، وهكذا يفعل الرجال ، وهو تعبير يفيد التّشبيه ، ومعناه : هذه صورة فعل الرجال ، ولا يجوز ذكر المشار إليه ، فلا يقال : هكذا الفعل يفعل الأبطال ، ولا : هكذا الفعل يفعل الرجال ، بخلاف ما لو قلت : كهذا الفعل يفعل الرجال ، فإنه يصحّ ذكر المشار إليه بعد "كهذا " "[1] . فالمشار إليه هنا محذوف وجوبا ، يفهم من سياق الكلام والتركيب النحْويّ، وقد ساهم العنصر المحيل إحالة إشاريّة هنا في ربط السطرين ببعضهما ربطا يفيد التنبيه والإشارة . أمّا في الإحالة الأخيرة فقد أشار ذلك إلى البعيد ، والمشار إليه حدثٌ ، أيضا ، هو " انتهاء زمن القراصنة " ، وقد ساهم اسم الإشارة في ربط السطرين ببعضهما ربطا يفيد التعليل والإشارة ، بوساطة لام التعليل والإشارة . ومّما تجدر الإشارة إليه ، في مجال الإشارة الإحاليّة ، أنّ كلّ السياقات التي وردت فيها هذه الإحالة هي سياقاتٌ فعليّة ، سواءٌ أكانت مضارعيّةً ، كما في الإحالات القبليّة ، أم في سياق فعليّ ماضويٍّ ، كما في الإحالة الأخيرة البعديّة .

٢ – الاتّساق المعجميّ :

يراد بالاتساق المعجميّ " العَلاقة الجامعة بين كلمتين أو أكثرَ داخل المتتابعات النصّيّة ، وهي عَلاقةٌ معجميّة خالصة لا تفتقر إلى عنصر نحْويّ يُظهرها "[2] ، ويتميّز هذا الاتّساق "بأنّ الوحَداتِ تتّصف في ذاتها بالربط ، حيث أنّ بعضها يفسّر البعض الآخر ، وليست في حاجة ضرورية لأداة ربط تربط بينها "[3] ، ويعني هذا أنّ الاتساق المعجميَّ يركّز في اللفظة الشعريّة ودلالاتِها وإيحاءاتها وتعالقها النصيّ بكلمات أخرى وإشارتها إليها ، و يُسهم ذلك في استمرار أفقيّة النصّ وامتداد خطّيّته .

---

[1] - معاني النحو : د: فاضل السامرائي : ط١ ، ٢٠٠٧ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت : ٩٨/١

[2] – نظرية علم النص : د: حسام فرج: ١٠٦ .

[3] – علم لغة النصّ : د: عزة شبل محمد : ١٠٥

ويمكن دراسة الوسائل التي تُسهم في اتساقيّة النصّ المذكور كما يأتي:

أ – التضامّ :

هو " توارد زوجٍ من الكلمات ، بالفعل أو بالقوّة ، نظرا لارتباطها بحكم هذه العَلاقة أو تلك "[1]. ويقوم هذا التوارد على توقّع أبناء اللغة الواحدة ورودَ كلمةٍ في النصّ من خلال ورود كلمةٍ أخرى فيه ، لارتباطها بها دلاليا، ومن خلال شيوع تلك الألفاظ المترابطة في نسيج النصّ وانتشارها في بنيته اللفظيّة يتمّ تماسكه وتعالق وحداته اللغويّة ، سواء أكانت العَلاقات بين تلك الألفاظ عَلاقاتِ ترادفٍ وتشابهٍ أم علاقاتِ تقابلٍ وتضادٍ أم أيةِ علاقاتٍ لغويّةٍ أخرى .

وفي النصّ المدروس تتّضح بعض العَلاقات التضامّيّة والمصاحبات المعجمية التي يمكن تقسيمها على :

١– عَلاقة التلازم الذِكريّ " المصاحبة المعجميّة " :

تقترن بعض الألفاظ بألفاظ أخرى اقترانا مباشرا ، فإذا سمع ابن اللغة لفظا أو قرأه تبادر إلى ذهنه لفظٌ آخرُ يصحبه ويقترن به ، كما نجد في الألفاظ الآتية التي وردت في النصّ :" البحر ، الماء ، السفينة ، الشراع ، الصارية ، الرُّبان ، الرحلة ، البحّارة ، الجزيرة ، القراصنة ، الشاطئ ، الميناء ، الأسماك " . فهذه الألفاظ تتصاحب معجميّا ، ويقترن ذكر بعضها ببعض ، لتلازمها المعنويّ وتقاربها الدلاليّ ، ويؤدّي شيوعها في نصٍّ ما إلى تماسك ذلك النصّ وترابطه ، وجعْلِهِ نصّا متآخذا متآزرا .

[1]– لسانيات النصّ : محمد خطابي : ٢٥

وقد ذُكرت هذه الألفاظ ثمانية وعشرين مرّة في النصّ المتكوّن من ثلاثة وأربعين سطرا ، أي بنسبة تزيد على (٦٥%) قليلا ، وهي نسبةٌ عاليةٌ جدّا مقارنة بغيرها من الألفاظ ، هذا فضلا عن عودة الضمائر على تلك الألفاظ في الأسطر الشعريّة ، الأمر الذي جعل القارئَ يُحسّ إحساسا قويّا بالتماسك بين الألفاظ .

وقد وردت ألفاظ أخرى في النصّ تندرج تحت عَلاقة المصاحبة المعجميّة ، مثل :

" باب / دقّتين " ،

" العنكبوت / شبكته " ،

" الحصان / تصهل " ،

" أحضان / امرأته الجميلة " ،

" يُصغي / مفكّرا / الأمانيّ " .

فلو عدنا إلى الأسطر الخمسة الأولى من المقطع الثاني التي يقول فيها :

اليوم يتكرّر مثل دقّتين على باب / والعنكبوت جلس يراقب شبكته الثقيلة بالحشرات /

والريح مثل الحصان / دخلت غرفة النوم / وأخذت تصهل هناك فوق المخدّة

لوجدناها تحتشد بهذه المصاحبات المعجميّة التي شدّت ألفاظ النص شدّا قويّا ، وجعلت الأسطر مترابطة ترابطا واضحا ، فلمّا ذُكر لفظ " دقتين" ذُكر بعده " باب " ، وهو يتناسب معه دلاليّا ويقترن به كثيرا، و أدّى ذكرُهما في سطر واحد إلى تماسك هذا السطر ، ولمّا ذُكرت " العنكبوت " ذُكرت بعدها " شبكتها" وهو ما يتلازم مع ذِكر هذه الحشرة ، ولمّا ذُكر" الحصان" في السطر الثالث ذُكر " تصهل " في السطر الخامس ، وهو ما أسهم إسهاما واضحا في ترابط الأبيات الثلاثة في ما بينها .

٢- عَلاقة التضادّ :

وردت ألفاظ قليلة في النصّ ضمن هذه العَلاقة ، ولكنّها أسهمت في اتساقيّة بعض أسطر النص ، مثل :

" نام / يستيقظوا " في قوله :

لذلك نام البحارة بكامل عضلاتهم / حتى يستيقظوا مبكرين . . . . /

ومثل : الليل والنهار " في :

/ غائبين عن الليل والنهار /

٣ – عَلاقة الجزء بالكلّ :

توجد هذه العَلاقة بين بعض الألفاظ مثل :

" العنكبوت / الحشرات " ،

" المخدّة / غرفة النوم" .

ب– التَكرار:

دُرِس التَّكرارُ في المبحث السابق بعدّهِ ظاهرةً لغويّةً فنّيّةً شائعة في النصّ المدروس ، وهدف دراسته هناك هو توضيح أشكال التكرار وأنماط وروده في شعر الشاعر . أمّا الإشارة إلى التَكرار في هذا المبحث فتعني أنّ التَكرار ظاهرة اتّساقيّةٌ لها أثرها في تماسك بعض قصائده ، فللتَكرار أهميّة كبيرة في تماسك النصّ ، لأنّه يجعل بعض الألفاظ ظاهرةً ظهورا كبيرا في سطح النصّ ، ويربط اللاحق بالسابق، ويخلق استمرارا في الدلالة ، و" يؤدّي إلى تحقيق السبك النصّيّ وذلك عن طريق امتداد عنصر في بداية النصّ إلى آخره ، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النصّ مع مساعدة عناصر السبك الأخرى "[١] .

لقد تكرّرت لفظة " الشراع " في القصيدة المدروسة سبع مرّات ، إذ ذُكرت في الأسطر :

٣، ٤، ١٢، ١٨ ، ٢٣، ٣٣، ٤٢ .

---

[١]– نظرية علم النص : د: حسام فرج: ١٠٧

وتكررت لفظة " البحـر" أربع مرّات : ١٣، ١٥، ٣٥، ٤٠ .

وتكررت لفظة " الرّبان " أربع مرّات كذلك : ١١، ٢٣، ٣٠ ، ٣٩ .

وتكررت " البحّارة " أربع مرّات أيضا : ١٧، ٢٦، ٢٩، ٣٧.

وأشاع هذا التّكرار – كما أشار البحث في الفقرة السابقة – جوّا واحدا في النصّ ،بإلحاحه على عناصرَ لغويّةٍ متضامّةٍ متلازمةٍ ، وترديدِها في نسيج النصّ ، ويلاحَظ في بعض الألفاظ المتكرّرة اختلافُ توظيفها في النصّ ، فلفظة " الحجارة" المذكورة في السطر الثاني :" نجلس مقلّدين الحجارة " ، تختلف عنها في السطر العشرين :" حتى يرفع الحجارة الزرقاء" ، على الرّغم من اتفاق اللفظتين معجميّا ، إذ وردت اللفظة الأولى للإيحاء بحالة السكون والهمود والعبثيّة واللاجدوى ، أمّا اللفظة الثانية فوردت للدلالة على كونها "الحجارة" عقبةً في الطريق يجب أنْ تُرفعَ و أنْ تُزالَ . وعلى الرّغم من اختلاف الإيحاءين وتباعد اللفظتين فإنّ التّكرار يُعيد ذاكرة القارئ إلى اللفظة الأولى التي قرأها في بداية القصيدة ،وهذا يؤكّد التّابعَ والامتداد الخطّيَّ في النصّ .

الأنموذج الثاني : قصيدة " الحضور " :

١. ليكن السفر خاتما ناصعا في إصبعكِ

٢. ثمّ تطلّعي بي

٣. وخذي ن بين أصابعي سفري

٤. أيتها القريبة مثل عطش الصيف :

٥. احملي حافتي إلى كأس مائك البارد

٦. ولتكن غرفتي طيّعةً بكِ

٧. حاضرة كالسفر

٨. كلّما تطلّعتُ بالسفر

٩. وأويتُ إلى غرفتي

١٠. مسكتني حقائبي

١١. وتدافعت عليَّ رائحتُكِ

١٢. كلّما تطلّع بي السفر

١٣. آويتُ إليكِ

١٤. واتّسع بين يديكِ وطني

١٥. وحضر رفاقي

١٦. مِلتُ مع الأشياء التي اشتهيتِها معي

١٧. ووجدت لها الطعم والرائحة

١٨. وهكذا تمتلئ حقائبي بأشيائك يوما بعد آخر

١٩. كلٌّ منّا ينسى رائحته

٢٠. ويتذكّر رائحة الآخر

٢١. اللعنة على حضوركِ الفاضح

٢٢. لماذا . . .

٢٣. لماذا تشتدّ السلاسل عندما تصدأ ؟

٢٤. أرجوكِ

٢٥. ثمّةَ ضوءٌ ارتعش

٢٦. فضجّتْ غرفتي بالحركة [١]

١- الاتساق النحْويّ :

أ- الإحالة :

١- الإحالة الضميريّة :

تتمثّل هذه الإحالة هنا في بروز ضميرين في سطح النصّ هما : ضمير الغائبة وضمير المتكلّم .

فلو تتبّعنا ضمير المخاطبة في النصّ لوجدناه كالآتي:

١- كاف المخاطبة : إصبعكِ

٢- ياء المخاطبة : تطلّعي

٣- ياء المخاطبة : خذي

٥ - ياء المخاطبة : احملي / كاف المخاطبة : مائكِ

٦- كاف المخاطبة : بكِ

١١- كاف المخاطبة : رائحتكِ

١٣- كاف المخاطبة : إليكِ

١٤- كاف المخاطبة: يديكِ

١٦- تاء الفاعل المكسورة : اشتهيتِ

١٨- كاف المخاطبة : أشيائكِ

٢١- كاف المخاطبة : حضوركِ

---

[١] - الأجنبي الجميل : ٩٤-٩٥

٢٤- كاف المخاطبة: أرجوكِ

تنهض الأسطر الستة الأولى – مثلا- بوضوح على " المخاطَبة" ، فهي الخيط الممتدّ في نسيجها، الذي تقوم عليه كلّ الأفعال فيها، لذلك يُحسّ القارئ بترابط قويّ وواضحٍ فيها .

ويبرز ضمير " المتكلّم" في الكثير من أسطر النصّ ، وهي:

٢ – ياء المتكلم : بي

٣ – ياء المتكلم : أصابعي ، سفري

٥- ياء المتكلم : حافتي

٦ – ياء المتكلم : غرفتي

٩ – ياء المتكلم : غرفتي

١٠ – ياء المتكلم : مسكّني ، حقائبي

١١- ياء المتكلم : عليّ

١٢- ياء المتكلم : بي

١٣- تاء الفاعل المضمومة : آويتُ

١٤- ياء المتكلم : وطني

١٥- ياء المتكلم : رفاقي

١٦- تاء الفاعل المضمومة : ملتُ ، ياء المتكلم : معي

١٧- تاء الفاعل المضمومة : وجدتُ

١٨- ياء المتكلم : حقائبي

١٩ – نا " أنا + أنتِ" : منّا

٢٤ – الضمير المستتر" أنا" : أرجو

٢٦- ياء المتكلم : غرفتي

٢- الإحالة الإشاريّة :

في النصّ إحالتان إشاريّتان فقطّ ، ولكنّهما مهمّتان في ربط الألفاظ وتماسكها ، ولا سيّما الأولى منهما ، فقد كان لها دور مهمّ في ربط الأسطر من " ١٦ - ١٨ " من خلال إحالتها إلى الفعلين في تلك الأسطر ، وذلك بإحالتها إليهما إحالةً بعديّة ، لأنّ العنصر المحيل " هكذا " ورد بعد العنصرين المحال إليهما : ملتُ . . . . ، وجدتُ . . . . . أمّا الإحالة الإشاريّة الأخرى فهي " ثَمّة" التي تشير إلى المكان البعيد ، في السطر "٢٥" : ثَمّةَ ضوءٌ ارتعش .

ب - العطف :

للعطف دورٌ بارز في ترابط الجمل وتماسكها ، و " يقوم حرف العطف ، مع التطابق في العلامة الإعرابيّة ، بالدور العظيم في ترابط المعطوف والمعطوف عليه "[١] ، لذلك يعَدّ " عطف الجملة على الجملة نواةً لنحو النصّ " [٢] ، ولا غرابة في أنْ " جعل كريستال العطف أوّل وسيلة من وسائل التماسك النصّيّ " [٣] .

وردت " الواو" العاطفة " تسع " مرّات ، ووردت " ثُمّ" مرّة واحدةً ، ووردت " الفاء" مرّة واحدة أيضا ، والملاحظ في هذه الأدوات العاطفة أنّها كلّها ربطت بين الأسطر الشعريّة ، ولم ترد أداةٌ منها داخل

---

[١] - بناء الجملة العربية : د : محمد حماسة عبد اللطيف : ط٢ ،٢٠٠٣ ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٣

[٢] - أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية - تأسيس نحو النصّ - : محمد الشاوش ، ط١ ، ٢٠٠١ ، المؤسسة العربية للتوزيع ، تونس: ١ / ٤٢٣ .

[٣] - علم اللغة النصّيّ بين النظريّة والتطبيق : د: صبحي الفقي : ١ / ٢٥٧ ،

السطر نفسِه ، بل ربطت السطرَ بما قبله ، وهذا يجعل النصَّ متّسقا أكثر مما لو كانت تلك الأدوات قد ربطت بين الألفاظ المفردة داخل السطر نفسه . فمثلا : ترابطت الأسطر الثلاثة الأولى بوساطة حرفي العطف " الواو وثمّ " عاطفةً جملةً أمريّةً على أخرى في كلّ مرّة ،

١. ليكن السفر خاتما ناصعا في إصبعكِ / ثمّ تطلّعي بي / وخذي ن بين أصابعي سفري

وارتبط السطر السادس بالخامس بوساطة العطف الجمليّ بالواو أيضا :

٥- احملي حافتي إلى كأس مائك البارد / ولتكن غرفتي طيّعةً بكِ

وارتبطت الأسطر " ١٣، ١٤ ، ١٥ " بالعطف بالواو أيضا

١٣- آويتُ إليكِ / واتّسع بين يديكِ وطني / وحضر رفاقي

وكذلك ترابطت الأسطر " ١٦ ، ١٧ ، ١٨ " بالعطف بالواو،

١. - مِلتُ مع الأشياء التي اشتهيتها معي / ووجدت لها الطعم والرائحة

١٨- وهكذا تمتلئ حقائبي بأشيائك يوما بعد آخر

وارتبط السطران " ١٩ ، ٢٠ " بالعطف بالواو أيضا :

١٩- كلٌّ منّا ينسى رائحته / ٢٠- ويتذكّر رائحة الآخر .

أمّا السطران الأخيران فقد ارتبطا بالعطف بحرف الفاء الدالّة على التعليل .

١. ثمّةَ ضوءٌ ارتعش

٢. فضجّتْ غرفتي بالحركة .

ج – التوازي التركيبيّ :

للتوازي التركيبيّ حضوره في هذا النصّ ، ودوره في ترابط أسطره وتماسك عباراته ، ففي قوله :

كلّما تطلّعت بالسفر / وآويت الى غرفتي / مسكتني حقائبي / وتدافعت عليّ رائحتك /

كلّما تطلّع بي السفر / آويت إليك / واتّسع بين يديك وطني / وحضر رفاقي .

يقوم التوازي التركيبيّ على بنية شرطيّة ، هي :

كلّما + فعل الشرط + حرف عطف + جملة فعليّة معطوفة على فعل الشرط + جواب الشرط + جملة فعليّة معطوفة على جواب الشرط ،

مع فرق قليل بين التركيبين ، إذ لم يُعطَف على فعل الشرط الثاني فعلٌ آخرُ ، بل جاء بعده جوابُه مباشرة ، وقد ربط توازي هاتين البنيتين النحْويتين بين هذه الأسطر الثمانية ربطا واضحا .

د : ويمتدّ الاتساق النحْويّ في هذا النصّ ، بصورة واضحة ، إلى الربط الزمنيّ :

فنظرةٌ سريعة في سطح النصّ ودلالته الزمنيّة نرى من خلالها التقسيم الزمنيّ في هذا النصّ ، إذ يدلّ الزمن في الأفعال الواردة في الأسطر الستّة الأولى على المستقبل ، من خلال الأفعال المضارعة أو الأمريّة فيها :١- ليكن ٢- تطلعي ٣- خذي ٥- احملي ٦- ولتكن

أمّا الأسطر من " ٨- ١٧" فإن الزمن النحْويّ فيها هو " الماضي" إذ أن كلّ الأفعال الواردة فيها تنتمي إلى الزمن الماضي ، وظلّت في سياقاتها النحْويّة الواردة فيها منتميةً إلى الماضي ولم تخرج إلى زمن آخر : ٨- تطلعْتُ ٩- آوْيتُ ١٠ – مسكَتْ ١١- تدافعْتُ ١٢- تطلّعَ ١٣- آوْيتُ ١٤- اتسع١٥- حضر ١٦- ملْتُ ١٧- وجدْتُ ،

ثم يعود الزمن المستقبل إلى الظهور في الأسطر " ١٨– ٢٤ " من خلال الأفعال لمضارعة فيه ، وخلوّه من الأفعال الماضية : ١٨- تمتلئ ١٩- ينسى ٢٠- يتذكر ٢٣- تشتدّ – تصدأ ٢٤- أرجوكِ

أمّا الزمن الماضي فيعود إلى الظهور في السطرين الأخيرين : ٢٥- ارتعَشَ ٢٦- ضجَّتْ ،

أي اننا نجد إيقاع الزمن النحْويّ في النصّ كما يأتي : المستقبل / الماضي / المستقبل / الماضي ، وهذا الإيقاع الزمنيّ واحدٌ من الوسائل المهمّة في اتساق النصوص وترابطها النحْويّ الشكليّ .

٢- الاّتساق المعجميّ : تمثّل الاتساق المعجميّ في هذا النصّ في وسيلتين هما :

أ- التَكرار:

الذي دعم الربط الدلاليّ بين الألفاظ ، ويمكن رصده كما يأتي :

السفر : ١، ٣، ٧ ، ٨ ، ١٢

الرائحة : ١١، ١٧، ١٩ ، ٢٠

الغرفة : ٦، ٩، ٢٦

الحضور: ٧، ١٥ ، ٢١

الإصبع : ١، ٣

آويت : ٩، ١٣

الحقائب : ١٠، ١٨

الأشياء : ١٦، ١٨

آخر : ١٨، ٢٠

لماذا : ٢٢، ٢٣

فقد ساعد شيوع هذه الألفاظ وتَكرارها في جسد النصّ في أنْ يجعله شديد التماسك والاتساق ، وهنا يكتسب التَكرار" بُعدا خطيرا في تأسيس نصّيّة النصّ ، حين تجاوز حدوده أسوار الجملة أو الشاهد أو المثال. . .إلى النظر إليه في النصّ بما هو واحدٌ من تجلّيات السبك الذي هو معيار من معايير النصّيّة " [١] ، وخصوصا إذا علمنا أنّ هذه الألفاظَ تكرّرت ثماني وعشرين مرّة في ستّة وعشرين سطرا

[١]- نحو أجرومية للنصّ الشعريّ : سعد مصلوح : مجلة فصول ، مج ١٠ ، ع ١ ، ١٩٩١ ، القاهرة : ١٥٩

فقطّ. ولا شكّ في أنّ التَكرار الوارد لم يكن تامّا في كلّ مرّة ، فقد تتغيّر البنية الصرفيّة للكلمة ، كتحوّلها من الاسميّة إلى الفعليّة :

" ٧- حاضرة /١٥- حضر /٢١- حضورك "

أو تحوّلها من التعريف بـ" ال" الجنسيّة إلى التعريف بالإضافة :

١، ٧، ٨ ، ١٢ : السفر / ٣- سفري ،

١١- رائحتك/ ١٧- الرائحة / ١٩- رائحته/ ٢٠- رائحة الآخر،

١٦- الأشياء/ ١٨- بأشيائك

أو تحوّلها من الإفراد إلى الجمع : "١- إصبعك/٣- أصابعي" ،

أو من التنكير إلى التعريف: "١٨- آخر/ ٢٠- الآخر "

أو تَكرار بعض الجملة : "٢٢- لماذا / ٢٣- لماذا تشتدّ السلاسل . . . إذ حُذف المستفهَمُ عنه في السطر السابق وذُكر في السطر اللاحق ، وهذا يجعل السطرين متماسكين تماسكا قويّا بوساطة "الحذف" ، لأنّ المتلقّي يبقى متلهّفا ومتطلّعا إلى معرفة " المستفهَم عنه " لمعرفة دلالة الجملة .

ب- " التضامّ" :

يتجسّد في كثير من الألفاظ المترابطة فيما بينها بعَلاقتين :

١ - المصاحبة المعجميّة أو التلازم الذِكْريّ" : كالألفاظ الآتية :

الخاتم / الإصبع ،

كأس / ماء ،

عطش / الصيف ،

آويت / غرفتي ،

حقائب / السفر ،

الطعم / الرائحة ،

السلاسل / تصدأ .

٢ _ ويمكن رصد عَلاقةٍ اتساقيّةٍ تضامّيّةٍ أخرى هي " التضادّ" التي تنضوي تحتها الألفاظ المركّبة تركيبا إضافيا : " عطش الصيف/ مائك البارد " في قوله :

أيتها القريبة مثل عطش الصيف / احملي حافتي إلى كأس مائك البارد ،

بِعَدّ "العطش" مضادّا لـ "الماء = الارتواء" ،

والصيف " الحارّ " مقابلا لـ " البارد" .

التصوير الشعري

إنّ " الوسيلة الفنّيـّة الجوهريّة لنقل التجربة هي الصورة "[1] ، ذلك " أنَّ واسطة الشعر هي الصورةُ التي تُشكَّل من عَلاقاتٍ داخليّةٍ مرتّبةٍ على نسقٍ خاصٍّ ، أو أسلوبٍ متميز . فالصورة – مولود الخيال – وسيلةُ الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله وإيصاله إلى غيره ، ذلك لأنّ ما بداخله من مشاعرَ وأفكارٍ يتحوّل بالصورة إلى أشكالٍ وُصفَت بأنّها أشكالٌ روحيّة ، فبالصورة تتحقّق خاصيّة الشعر ، فهي كما قيل عنها " جوهر العالم " "[2] .

وستدرَس الصورة في شعر مصطفى كما يأتي :

١- مصادر التصوير :

أ – الطبيعة :

للطبيعة بقسميها الرئيسين : الصائتة " الحيّة " والصامتة " الساكنة " فاعليّتُها المتميّزةُ في شعر مصطفى ، ولها حضور واضحٌ في أغلب نصوصه ، ومن نماذجها قوله :

يا طعم النعناع

---

[1] – النقد الأدبيّ الحديث : د: محمد غنيمي هلال : ط٦ ، ٢٠٠٥ ، دار نهضة مصر ، القاهرة : ٤٤٢

[2] – الصورة في النقد الأوربيّ : محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم : عبدالقادر الرباعي : مجلة المعرفة ، ع ٢١٠ ، السنة ١٢ ، ١٩٧٩ : ٤١ – ٤٢

يا آنية الفضّة

طيري بالمنديل .

أنفاسي دفعت فوق البحر

أبلام الناس .

سأميل عليك

يا عود " الياس " . [1]

في هذا النصّ استمدّ الشاعرُ صورَه ومفرداتِه من ألفاظ الطبيعة الساكنة الجامدة ، مثل : النعناع ، الفضّة ، المنديل ، الأنفاس ، البحر ، الأبلام ، " الآس " : الياس .

ب – الواقع الاجتماعيّ :

في جنوح الشاعر إلى استلهام الواقع واستمداد مادّته التصويريّة منه نجد ما يطلِق عليه بعض الباحثين " شعريّة التقرير " ، ويُقصَد بها بروز بعض الظواهر التعبيريّة في النصّ وهي :

١ – الابتعاد عن " الأنا " الرومانسيّة وهمومها و " انكسار النموذج اللغويّ الرومانسيّ . . . " .

٢ – " . . . عدم التعويل على استخدام الاستعارات البعيدة ، . . . ، والاتّكاءُ أو التعويل على المشترَك الإدراكيّ بين المبدع والمتلقّي . . . "

٣ – " . . . استخدام آليّاتِ وثيقةِ الصلة بالنثر ، مثل السرد الشعريّ . . . "

٤ – " . . الاتّكاء على اليوميّ أو المعيش أو العاديّ ، لأنّ هذا الاتّكاءَ كان يجاوبه – بالضرورة – استخدامُ لغةٍ خاصّة ، والشاعر – في ذلك الإطار – يحاول إعادة الشعريّة إلى العاديّ والمهمَّش . . . " [2]

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٥٣

[2] – في تحليل النص الشعري : عادل ضرغام : ط١ ، ٢٠٠٩ ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت : ١١٨ – ١١٩

وفي محاولة استنطاق المنجز الشعريّ لدى مصطفى نجد هذه الخصائصَ واضحةً تمام الوضوح في صوره الشعريّة المستمدّة من الواقع ، وفي نصوصٍ كثيرة ، خاصّة ما ورد منها في مجموعته " بين الكلّ " ، ويمكن أن يُقسَّم ما صوّره من الواقع على قسمين :

١- تصوير الشخصيّات :

كما في قصائده " مرثيّة ، صباح العطلة ، يوسف يلبس النظارات ، الراقصة ، الولد الضالّ ، الفجر ، وحدة ، أفراح ، ولائم ، الملاّ ، فاضل حميد ، ثلاثة أيام ، وغيرها ، ومن نماذج ذلك :

تنهض قبل غياب النجم

والكلبِ النائم قرب رماد الحرّاس

تسعل محتنقا بدخان السعف المغبرّ

وجذوع النخل النديان .

في هذا المقطع يرثي الشاعر أباه ، ويصوّر شيئًا من حياته ، فيذكر استيقاظه قبل الفجر ، و"قبل الكلب النائم قرب رماد الحرّاس " ، وهي صورة تشير الى البيئة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها المرثيّ ، إذ يدور الحرّاس في الطرقات ، وإذ يُشعِلون لهم " مواقد " في ليالي الشتاء الطويلة للتدفئة . ثمّ يستمرّ في تصوير أبيه الذي يُشعِل " الموقِد " لصنع وجبة الإفطار ، ومادّة هذا الموقد هي " السعف المخضرّ وجذوع النخل النديان " المبتلّ من المطر ، وهو ما يثير الدخان الذي يجعل الأب " يسعل محتنقا " منه . ولا شكّ في أنّ هذه الصورة أوحت للمتلقّي بالطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها الأب ، فهو من طبقةٍ فقيرة ، يسكن بيتا ريفيّا متواضعا . وتأتي اللقطة الأخرى لتؤكّد ذلك :

لكنّك حين يدقّ الرعد على الأبواب

تنسى بين يديك الخبز

تلمّ " الحشف " المنشور على الدار

وتسدّ عيون السقف .[1]

وهنا تصوير للثقوب الموجودة في سقف هذا البيت الريفيّ المتواضع ، التي يسعى الأب إلى سدّها حين يشعر بقدوم المطر .

ومن النماذج الأخرى المنتمية للواقع الاجتماعيّ ويصوّر فيها شيئًا من ذلك الواقع قصيدته " النزهة " ، التي يتحدّث فيها عن " أولاد الحيّانيّة " :

لماذا ينزل أولاد الحيّانيّة قبل وقوف الباص ؟

ويقتسمون مع الحرّ ، سريعا ، أبواب البارات

وأسواق الخضرة والساحات .

وحين تنام الشمس على الطرقات

ينتصبون رفوفا للبارد والحلويّات ؟[2]

وهنا تصوير لأولاد الحيّ الشعبيّ الفقراء الذين يسعون جاهدين لكسب لقمة العيش الكريم ، ويسرعون في ذلك و " ينزلون قبل وقوف الباص " ، متوزّعين في كلّ مكانٍ ، وفي مختلف الأعمال ، منذ الصباح إلى المساء ، حيث يضطرّون

إلى تغيير عملهم من " أسواق الخضرة " إلى " البارد والحلويات " .

٢- تصوير المكان :

من أبرز النماذج التي يصوّر فيها الشاعرُ المكانَ قصيدته " ياخلوة التابوت "[3] ، ومنها :

---

[1] - الأجنبي الجميل : ١١٦

[2] - الأجنبي الجميل : ١٢٩

[3] - ينظر ملحق الرسالة : ١٨٨- ١٩٥

نعم ، كانت الأرض

كلُّها ، كانت الأرضُ سوداء ،

الدجاجُ الذي لم يفرّ ،

والكلابُ التي جلست تنتظر ،

كلُّها ، والحصيرُ الذي لم تتمّ عليه صلاة العشاء ،

نعم والأواني وكيسُ الطحين ،

وأمي التي بقيت وحدها ،

والعجين .

تعدّدت أشياء المكان في هذا المقطع ، الأرض ، الدجاج ، الكلاب ، الحصير ، الأواني ، كيس الطحين ، العجين ، وكلّها ملوّنة بالسواد ، فللّون الأسود دلالته المهمّة هنا ، إذ يشير إلى حالة الحزن التي لفّت كلّ الأشياء المذكورة ، لأنّ :

" صاحب منهل "

لم يتمهّلْ ،

صعد الدبابة بالسنوات العشرين

في اليوم المجهولِ

ولم ينزل .

ومن نماذج تصوير المكان أيضا :

ما بين الدرب الحار

والحوش الحار

دهليزٌ بارد .

علّق فيه الأولاد مناجلهم

وتدلّت طاسات الماء ،

ـ يا أولاد

من يجلب للأبقار حشيشا

يجلسْ في دهليز الشيخ إبراهيم ،

من يأتِ بمنجله معه

يأخذ طاسة ماء بارد

وقامة ظلّ .

وعمدت الصياغة هنا إلى الجنوح إلى الألفاظ التي تشيع في البيئة الاجتماعيّة التي يتحدّث عنها النصّ ، فاختارت : الدرب ، الحوش ، الدهليز ، الطاسة ، في سبيل تعميق المشهد الواقعيّ في مخيّلة القارئ ، واستحضار مكوّنات ذلك المشهد . وقد صوّر المقطع العمل اليوميَّ المضنيَ المطلوب من الأولاد ، الذي ستكون مكافأة من ينجزه أنّه "يجلس في دهليز الشيخ إبراهيم" البارد ، ذي الماء البارد أيضا ، وأمّا من لا يعملْ فسيظلّ في الدرب الحارّ والحوش الحارّ أيضا !

ج- التناصّ :

يدلّ التناصُّ على "وجود عَلاقةٍ رابطة بين نصٍّ حاضرٍ ونصٍّ أو نصوصٍ أخرى غائبةٍ"[1] ، وقد تنوّعت موارد التناصّ في شعره بين :

١- القرآن الكريم :

نجد في شعر مصطفى تناصّا مع القرآن الكريم في موضع واحدٍ ، ورد في قصيدته التي قالها في رثاء أبيه ، وجاء فيها :

يا عبد الله بن الملاّ حسين

---

[1] - معجم السيميائيّات : فيصل الأحمر : ط١ ، ٢٠١٠ ، الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف ، الجزائر / لبنان : ١٤٢- ١٤٣ . وللاستزادة ينظر أيضا : التناصّ ذاكرة الأدب : تيفين سامويل ، تر : د : نجيب غزاوي : ط١ ، ٢٠٠٧ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق : ٧ – ٢٦ .

لا تخلعْ نعلَيك ، فأنت أتيت إلى الدنيا

محمولا فوق يديك .[1]

ونجد فيها تناصّها مع الآية القرآنيّة الشريفة التي ينادي فيها ربّ العزّة جلّ وعلا كليمه موسى "ع" قائلا: ﴿ إنّي أنا ربُّكَ فاخلعْ نَعلَيكَ إنّكَ بالوادِ المُقدّس طُوَى ﴾[2]، وفي هذا التناصّ إيحاءٌ برفعة شأن المرثيّ وعلوّ منزلته ، في وجدان الراثي ، إذ جعل مخاطبتَه إيّاهُ شبيهةً بالمخاطبة الإلهيّة للأنبياء !

وهذا من "التناصّ الأسلوبيّ" ، إذ عمد فيه الشاعر "إلى إقامة نصٍّ جديدٍ على خلفيّة نصٍّ سابقٍ ، على مستوى الإطار أو الشكل الخارجيّ"[3] ، فغيّر في البنية النحويّة الطلبيّة في الآية الشريفة من الأمر إلى النهي .

٢- التراث العراقيّ القديم :

وظّف مصطفى ملحمة "كلكامش" في قصيدةٍ طويلة له ، بعنوان "الحجر الذي رأى" ، و "كلكامش" شخصيّةٌ حقيقيّةٌ لها وجود فعليٌّ إنسانيّ متحقّقٌ ، "فالبطل كلكامش هو أحد ملوك بلاد بين النهرين ، في العصر السومريّ ، وليس شخصيّةً أسطوريّة من صُنع الخيال الأسطوريّ لشعب بلاد بين النهرين ، . . . ، عاش حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد ، ويحتلّ هذا الملك مكانةً في قائمة ملوك سومر ، . . . ، وهو الخامس في قائمة ملوك أوروك بعد الفيضان ، وقد كانت فترةُ حكمه طويلة نسبيّا ، حيث حكم ما يقرب من مائةٍ وعشرين عاما "[4] .

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١١٥

[2] – سورة طه : ١٢

[3] – التناصّ بين النظرية والتطبيق : شعر البياتي نموذجا : د : أحمد طعمة حلبي : ط١ ، ٢٠٠٧ ، الهيئة العامة السورية للكتاب / دمشق : ٢٠٣

[4] – الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقيّ القديم : دراسة في ملحمة كلكامش : د : محمد خليفة حسن أحمد : ط١ ، ١٩٨٨ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٢ و ٣٦ .

وقد قسّم الشاعر قصيدته على ثمانية مقاطعَ ، نسمع في المقطع الأوّل صوتا يمجّد كلكامش ، ويذكر عظمته وحكمته وشهرته وتكوينه ، وفيه يظهر تناصٌ واضح مع اللوح الأوّل من ملحمة كلكامش ، فقد قال مصطفى :

١- يا إسمه

٢- أنت الذي أبصرت أسرار الخفايا

٣- أنت المقدَّم في الطليعة

٤- أنت الذي في الخلف تحمي أرض بابل

٥- أنت الحكيم

٦- أنت الذي عبر المحيط إلى طلوع الشمس

٧- أنت الذي غنّى بذكرك أهلُ بابل

٨- أنت المظفَّر

٩- ثلثاك من روح الإله

١٠- وثلثك الباقي بشر .[١]

في السطر الثاني تناصٌ مع السطر الرابع من اللوح الأوّل من الملحمة :

" لقد أبصر الأسرار وكشف عن الخفايا المكتومة " .

وفي السطر الثالث تناصٌ مع السطر التاسع والعشرين منه : " إنّه المقدَّم في الطليعة " .

وفي السطر الرابع تناصٌ مع السطر الثلاثين منه : " وهو كذلك في الخلف ليحمي إخوته وأقرانه "

وفي السطر الخامس تناصٌ مع السطر الثالث منه : " وهو الحكيم العارف بكلّ شيء "

وفي السطر السادس تناصٌ مع السطر الثامن والثلاثين : " وعبر البحر المحيط إلى حيث مطلع الشمس "

وفي السطر السابع تناصٌ مع السطر الأوّل منه : " هو الذي رأى كلّ شيءٍ فغنّني بذكره يا بلادي " .

---

[١] - الأجنبي الجميل : ٢٦٧

ويتناصّ السطران الأخيران مع السطر السادس والأربعين : " ثلثاه إلهٌ وثلثه الباقي بشر " .[1]

ثمّ صوّر في المقاطع الأخرى قوّة كلكامش وبطشه وإحاطة ملكه بالأرض والبحر والناس أجمعين ، ورحلته مع صديقه " أنكيدو " في سبيل القضاء على العفريت " خمبابا " وما لاقياه من مخاطرَ وأهوالٍ ، وفرحَ الشعبِ البابليّ بهذا النصر العظيم ، إلى أن قال في المقطع الأخير :

إغفر لي

يا من أكثرت الإسطبلات

وأكثرت الأبقار

وجعلت الأغنام ببابلَ لا تُحصى

إغفر لي

يا من مكّنت النعجة أن تلد التوأم بعد التوأم

وفاق البغلَ حمارُكَ في حمل الأثقال

إغفر لي

يا من ليس لثورك في النير مثيل

إغفر لي .[2]

وهنا تناصٌّ مع بعض أسطر اللوح السادس الذي تخاطب فيه " عشتار " كلكامش معجبَةً به ، وطالبة منه الزواج منها ، ومعدّدة له الخيرات التي سينالها إذا ما تزوّج منها :

إذا ما دخلتَ بيتنا

---

[1] – ملحمة كلكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان : د: طه باقر : ط٦ ، ٢٠٠٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٧٥– ٧٨ .

[2] – الأجنبي الجميل : ٢٧٩

فستقبّل قدميك العتبّة والدكّة

سينحني خضوعا لك الملوك والحكام والأمراء

وسيقدّمون لك الإتاوة من نتاج الجبل والسهل

وستلد عنزاتك " ثلاثا ثلاثا " وتلد نعاجك " التوائم "

وحميرك ستفوق البغال في الحمل

وسيكون لخيول مركباتك الصيت المعلّى في السبق

وثورك لن يكون له مثيلٌ وهو في النير [1] .

٣- الشعر العربيّ :

نهل مصطفى بعض صوره من الشعر العربيّ القديم ، واستقى من ينابيعه بعضَ أخيلته وآفاقه ، و " العودةُ إلى القيم الفنيّة الشعريّة الموروثة . . . هي تطويرٌ لفنّ الشعر ، كما إنّها إضاءةٌ وتعميقٌ لرؤية الشاعر وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفنّيّ ، [وهي] إعادةُ صوغٍ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديدَ ويجعله صالحا للتعبير عن قضاياه المعاصرة "[2] .

ومن نماذج إفادته من الموروث الشعريّ العربيّ قوله :

أرضنا الحادّة

تروح وتجيء تحت أقدامنا العارية ،

تحت أحمالنا الثقيلة

أرضنا الحادّة الملوّنة برائحة أجسادنا

المفروقة بين أصابعنا وعيوننا

---

[1] - ملحمة كلكامش : ١١٢

[2] - دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر : د : محسن أطيمش : ط٢ ، ١٩٨٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٢٢

هي وحدها ، أيتها المرأة المتردّدة

تفتح لنا الأبواب التي نستحقّها .[1]

يجد المتلقّي في هذا النصّ ما يسمّى بـ " التناصّ الامتصاصيّ " وهو " أن يستلهم الشاعر مضمونَ نصٍّ سابقٍ أو مغزاه أو فكرتَه ، ويقومَ بإعادة صياغة هذا المغزى ، أو المضمونِ أو الفكرة ، من جديد ، بعد امتصاصه وتشرّبه ، من دون أن يكون في النصّ الجديد حضورٌ لفظيٌّ واضح أو ذكرٌ صريحٌ للنصّ السابق ، . . . ، [وهذا التناصّ] يعدّ من أصعب أنواع التناصّ وأعمقها ، حيث تظهر من خلاله قدرة الشاعر المبدع على التلاعب باللغة القديمة وإخضاعها لأدواته الفنّيّة الخاصّة "[2] ، وقد امتصّ هذا النصُّ قولَ المعرّيِّ المشهورَ :[3]

رُبَّ لحدٍ قد صار لحدا مرارا ضاحكٍ من تزاحُم الأضدادِ

ودفينٍ على بقايا دفينٍ من قديم الأزمان والآباد

خفّف الوطء ما أظنّ أديم الأر ض إلّا من هذه الأجساد

ومن الشعر العربيّ القديم استمدّ صورةً أخرى ، فقال :

وأنا القمر ،

كلُّ البنات نجومُ صيف ،

وأنا الوفيّة

كلُّ البنات غيومُ صيف .[4]

هنا تناصٌّ امتصاصيٌّ آخرُ مع البيت القديم :

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٥٣

[2] – التناص بين النظرية والتطبيق : د : حلبي : ١٩١ و ٢٠٣ .

[3] – شروح سقط الزند : لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعرّيّ ،د .ط ، مطبعة دار الكتب المصريّة ، القاهرة ، ١٩٤٥م ، ج٣: ٩٧٤

[4] – الأجنبي الجميل : ٢٦٦

أراها ، وإنْ كانت تحبّ ، فإنّها سحابةُ صيفٍ عن قليلٍ تقشّعُ

ومن التناصّ أيضا ما ورد في قوله :

وهناك ، على الأرض الثقيلة بالخطوط الأخرى :

المائلة والمنكسرة والمتداخلة

والمتشابكة والمنحرفة والمتقاطعة

أُسرِّح بصري .[1]

ففي السطر الأخير إفادة واضحة من شعر السيّاب في قصيدته " غريب على الخليج " التي يقول فيها :

وعلى الرمال ، على الخليج

جلس الغريب يسرّح البصرَ المحيَّر في الخليج .[2]

وهذا التناصّ من أنواع التناصّ " الاقتباسيّ الكامل المحوَّر " الذي يعني " أن يعمد الشاعر إلى نصٍّ مستقلٍّ ومتكامل بذاته ، سواءٌ أكان بيتا أم أبياتا شعريّةً متكاملةً ، أم شطرا من بيت شعريٍّ ، أم جملةً نثريةً كاملة ، فيقتطعه من سياقه ويضعه في نصّه اللاحق ، بعد أن يغيّر في بنيته الأصليّة فيَزيد فيها أو يُنقِص ، ويقدّم فيها أو يؤخّر ، سواءٌ أكان هذا التغيير أو التحوير بسيطا أم معقّدا "[3] .

ومن إفادته من شعر السيّاب في هذا الشكل التناصّيّ أيضا قوله عن الطفل الذي فارق أباه وأمّه وظلّ منتظرا لهما ويسأل عنهما في أوّل أيام فراقهما :

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٦٤

[2] – ديوان بدر شاكر السياب ، د .ط ، دار العودة ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، : ٢ / ٤ .

[3] – التناصّ بين النظرية والتطبيق : د : حلبي : ١٧٢ .

لم يأخذ الحلوى ، وقال عن أبيه

عن أمّه التي تنام وحدها

وقال حتى . . . [1]

إذ يُفيد من شعر السيّاب في قوله :

"كأنّ طفلا بات يهذي قبل أن ينامْ :

بأنّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها ، ثمّ حين لجّ في السؤالْ

قالوا له : بعد غدٍ تعود –

لابُدَّ أنْ تعودْ ."[2]

ومن أشكال تناصّه مع الشعراء المعاصرين في تشكيل صوره الشعرية تناصُّه مع شعر البياتي في قوله :

" انطفأ المصباح" في قصيدتين من شعره ، فقال مرّة :

وعبرنا الشطّ إلى الدنيا

هزّتنا ريح

وانطفأ المصباح[3]

وقال مرّة أخرى :

كلّنا أتينا صامتين

وعندما فتحنا أفواهنا

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٧١

[2] – ديوان السياب : ٢ / ١٢٠ .

[3] – الأجنبي الجميل : ٤٢

اهتزّ ثمّ انطفأ المصباح .[1]

وجملة " انطفأ المصباح " وردت في شعر البياتي في قوله :

" شيرين

يا حبيبتي شيرين

دار الزمان

احترقت فراشتي

تغضّن الجبين

وانطفأ المصباح " .[2]

ويأتي توظيف مصطفى لجملة " انطفأ المصباح " متشابها دلاليّا مع توظيف البياتي لها ، فالبنية الدلاليّة للنصوص التي وردت فيها هذه الجملة عند الشاعرين هي بنية التغيّر والتحوّل من حالة إلى حالةٍ أخرى . أمّا الشكل البنائيّ لهذا التناصّ فهو " التناصّ الاقتباسيّ الكامل المنصَّص " الذي يعمد فيه الشاعر " إلى نصٍّ مستقلٍّ ومتكامل بذاته ، سواءٌ أكان بيتا أم أبياتا شعريّة كاملةً ، أم شطرا من بيتٍ شعريّ أم جملة نثريّةً كاملةً ، فيقتطعه من سياقه السابق ويضعه في نصّه اللاحق على حاله ، من دون أن يغيّر في بنيته الأصليّة لا بزيادة ولا بنقصانٍ ، ولا بتقديم ولا بتأخيرٍ ، وسواءٌ في ذلك أوضعه بين علامتي تنصيص أم لا "[3] .

٤- الأمثال الشعبيّة :

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٤٩

[2] – ديوان عبدالوهاب البياتي، ط٤ ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٠ ، : ١ / ٤٨٥ .

[3] – التناص بين النظرية والتطبيق : د : حلبي : ١٦٨ .

استحضر مصطفى بعض الأمثال الشعبيّةِ المشهورة في حياتنا المعاصرةِ ، وطوّعها للتجربة الشعريّة في النصّ ، كما يتّضح في تطويعه المثل الشعبيّ " لسانه طويل " ذي الكناية الدالّة على كثرة الكلام الذي قد يصل إلى حدّ الهذيان أو عدم الجدوى ، فقال :

أنا الأجنبيّ وهذا لساني
الذي يشتهي
ولا يستحي
فيطول !

ورد " طول اللسان " هنا نتيجة لاشتهائه وعدم استحيائه ، بصيغة الفعل المضارع " يطول " المسبوق بفاء السببيّة الدالّة على أنّ ما قبلها سبب لما بعدها . وهذا التغيير البسيط في توظيف المثل هنا جعل هذا التناصَّ تناصّا اقتباسيّا كاملا محوَّرا .

وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها ورد الطول نعتا مفردا لـ " اللسان " ، ولكنّ هذا اللسانَ الطويل لم يكن لينفعَ صاحبَه ، فقد نسيَه صاحبُهُ ولم يأتِ به معه كي يُسعفَه وقت الحاجة !

تمنّيت أن أعترض
ولكنّني
تذكّرت أنّي أتيت بدون فمي
وأنّي تركت لساني الطويل
مع الحبر في قلمي .[1]

أمّا شكل التناصّ هنا فهو تناصٌّ اقتباسيٌّ كامل .

---

[1] الأجنبي الجميل : ٣٠

ومن الأمثال التي وظّفها في شعره ما يرد على ألسنتنا من قول " دمه ثقيل " كناية عن المرء غير المحبوب أو غير المرغوب فيه ، وقد وظّفه الشاعر في سياق النهي عن أن يكون دمه ثقيلا :

دمي أيها النازف الحلو

لا تكن خالصا وثقيل .[1]

وهو تناصٌّ اقتباسيٌّ كاملٌ محوَّرٌ .

ويتناصّ قوله :

إنني أُغلق بابي عن الريح كي أستريح[2]

مع المثل الشعبيّ المشهور في مجتمعنا : " الباب اللي يجيب الريح سدّه واستريح " ! ، في دلالةٍ على إيثار السلامة وعدم التصدّي إلى ما لا تُحمد عقباه . وهو تناصٌّ اقتباسيٌّ كاملٌ محوَّرٌ ، غيّر الشاعرُ في البنية اللغويّة للنصّ الغائب " المقتبَس " ، وحوّله من اللهجة العاميّة إلى اللغة الفصيحة ، ووظّفه في نصّه بما ينسجم والتجربة الشعريّة المعبَّر عنها .

٢ – وسائل التصوير :

أ – التشخيص :

تبدو فاعليّة الصورة التشخيصيّة في أنّنا نرى بها " الجمادَ حيّا ناطقا ، والأعجمَ فصيحا ، والأجسامَ الخُرسَ مبِيْنةً ، والمعانيَ الخفيّة باديةً جليّةً "[1] ، لأنّ "هذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجرّدة ، ومظاهرِ الطبيعة الجامدة في صورة كائناتٍ حيّةٍ تحسّ وتتحرّك وتنبض بالحياة "[2] .

---

[1] – م.ن :٣٤

[2] – الأجنبي الجميل : ٣٣

ومن الصور التشخيصيّة عنده صورة القمر في قصيدته " القمر والأطفال " :

القمر يذهب كلّ يومٍ للسوق

يشتري ملايين من أرغفة الخبز

ينثرها مساءً على الفقراء

– هم أطفال مثلكم لكنّ سنواتهم أقلّ –

يأتي الليل

ويضع الخبزَ في بطنه السوداء

وهكذا تظلّ

في مكان كلّ رغيف خبز

نجمة في السماء .[٣]

في عتبة النصّ " القمر والأطفال " يُستثار خيال القارئ ويُهيّأ إلى الجوّ العامّ للنصّ ، ويتوقّع فيه أنّ تجربة القصيدة ستكون عن موقف الأطفال من القمر ونظرتهم إليه ، ومنذ هاتين اللفظتين " القمر والأطفال " يتنبّه القارئ إلى الثنائيّات الضدّيّة المتمثّلة في " فوق / تحت " ، ثمّ يأتي النصّ مؤكّدا تلك الإيحاءات التي خلقها هو ، ففي السطر الأوّل نجد " القمر يذهب كلّ يوم للسوق " ، وهنا يسير الخطّ التصويريّ بامتداد أفقيٍّ ، في ذهاب القمر إلى السوق ، ثمّ يعود النصّ إلى تأكيد تلك الحركةِ المتجسّدة في الفعل المضارع " يذهب " ، إذ يؤكّدها بالاستمراريّة والدوام : " كلّ يوم " ، وللفظة " يوم " دلالتُها المهمّةُ في هذا السياق ، إذ تجسّد هنا ثنائيّة " الحضور / الغياب " ، ففي اليوم " النهار " غيابٌ للقمر عن العين

---

[١] – أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانيّ : تحقيق : هـ . ريتر ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ٣٠ .

[٢] – عن بناء القصيدة العربية الحديثة : د : علي عشري زايد : ٨٠ ، ط؟ ، ١٩٧٨ ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، القاهرة .

[٣] – الأجنبي الجميل : ٢٢٩

الباصرة ، وتأويل هذا الغياب أنّه يذهب إلى السوق ، أمّا سبب هذا الغياب فهو العاطفة الإنسانيّة الكبيرة التي يحملها القمر ، فهو " يشتري ملايين من أرغفة الخبز " ، ويقتضي فعل الاشتراء تفكيرا منطقيّا صحيحا ، من جهة ، وحاجةً إلى الشئ المشترى ، من جهة أخرى ، ويزيد هذا في تشخيص القمر وإضفاء المواقف الإنسانيّة النبيلة عليه !

ويتجلّى " الحضور " في لفظة " مساءً " : " ينثرها مساء على الفقراء " ، إذ يعود القمر إلى بيته في الليل ، بعد أن أتمَّ شراء ما يريد ، وهنا يبدأ فعل " الليل " ذي النجوم المتلألئة ، فهو الذي يوزّع ملايين من الأرغفة " النجوم " على الفقراء ، الذين لا يكادون يجدون ما يعلّلون به أطفالهم قبل النوم . ولعلّ الاستعمال الاستعاريّ في هذا النصّ ينطبق عليه تمام الانطباق ما قاله الدكتور مصطفى ناصف : " يؤكّد الإدراك الاستعاريُّ أنّ الانفعال الجماليَّ جوهرُه الاجتماعُ ، ويسعى إلى توسيع الحياة الفرديّة ، بنهوضها إلى أفق الحياة الكونيّة الشاملة . الاستعمالُ الاستعاريُّ يربط الفردَ بالكلّ ، ويربط اللحظة بالديمومة . تنشأ الصورة حين يتّسع الشعور باجتماعيّة الحياة حتى تشمل كافّة الموجودات . " [1] .

وتظهر تقنيّة التشخيص في نماذجَ كثيرةٍ أخرى من مقاطعه الشعريّة ، ومن ذلك قوله :

ثمّ أيقظني الكرسيّ البارد
على العصافير التي أفردها صمتي على الشجرة
على الشجرة التي أنصتت منذ عام لوقع حضورك
على النافذة التي دخلت مثلي
وأطفأت الضوء حتى تمرَّ أنفاسك . [2]

---

[1] – الصورة الأدبيّة : ط٣ ، ١٩٨٣ ، دار الأندلس ، بيروت : ٦ .

[2] – الأجنبي الجميل :٧٦–٧٧

لقد تنوّعت المشخَّصات في هذا المقطع ، إذ شخّص " الكرسيَ والصمت والشجرة والنافذة والأنفاس " ، فأضفى على الكرسيّ البارد صفة الإنسان حين جعله يوقظه من نومه ، وشخّص الصمت حين جعله يُفرِد العصافير على الشجرة ، وتلك الشجرة لها خصائص الإنسان وسماته ، فهي " تُنصت " لوقع حضور المخاطبة ، وتستمع إليه ، وشخّص النافذة إذ دخلت وأطفأت النور ، وشخّص الأنفاس وجعلها تمرّ كما يمرّ الإنسان .

ب – تراسل الحواسّ :

تراسل الحواسّ هو " وصفُ مدركاتِ كلّ حاسّةٍ من الحواسّ بصفاتِ مدركات الحاسّةِ الأخرى ، فتُعطى المسموعاتُ ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتُصبح المرئيّات عاطرةً . . . "[1] . وقد وردت هذه التقنيّةُ في بعض قصائده ، ومن نماذج ذلك قوله :

أرضنا الحادّة

تروح وتجيء تحت أقدامنا العارية

تحت أحمالنا الثقيلة

أرضنا الحادّة الملوّنة برائحة أجسادنا

المفروقة بين أصابعنا وعيوننا

هي وحدها ، أيتها المرأة المتردّدة

تفتح لنا الأبواب التي نستحقّها .[2]

---

[1] – النقد الأدبيّ الحديث : د : هلال : ٤١٨

[2] – الأجنبي الجميل : ٥٣

تتراسل في هذه الأسطر حواسّ اللمس والبصر والشمّ ، فالنعت بـ " الحادّة " يعتمد على حاسّة " اللمس " ،أمّا النعت الثاني " الملوّنة " فيعتمد على حاسّة " البصر " ، ثمّ وصفَ هذا المرئيَّ بصفة مشمومٍ : " رائحة أجسادنا " ، فحوّل اللونَ إلى رائحةٍ ، وأضفى عليه مدركات حاسّة الشمّ .

ومن الصور التراسليّة الأخرى عنده قوله :

وأنا ، هنا ، أنظر لرائحتي التي بقيت
لرائحتي التي ربّما بقيت واقفة في منتصف السلّم
تماما مثل حبل الغسيل .[1]

تعتمد هذه الأسطر اعتمادا كبيرا على حاسّة البصر ، من خلال الفعل " أنظر " ، أمّا المنظور إليه فليس شيئًا مدركًا بهذه الحاسّة ، بل هو من مدركات حاسّة الشمّ ، وهو " الرائحة " التي جسّدها الشاعر وجعلها " واقفة في منتصف السلّم " لا تتحرّك من مكانها .

ومن صوره الأخرى المعتمدة على التراسل بين الحواسّ قصيدته " رحيل " :

كان ضوء الطريق
باردا مثل عينيّ
صامتًا
تماما ، كما شِلتُ أمتعتي ورحلتُ .[2]

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٨٨

[2] – م.ن : ١٦٢

يعتمد وصف الضوء بالبرودة والصمت على أكثرَ من حاسّة إدراكيّةٍ ، فيُدرك الضوءُ بحاسّة البصر ، وتُدرك البرودة بحاسّة اللمس ، أمّا الصمت فيُدرك بحاسّة السمع .

وإذا كان السمع في القصيدة السابقة ذا دلالة سلبيّة " صامت = غير مسموع " فإنّه يرد في الأنموذج الآتي ذا دلالة إيجابيّة " الصوت " موصوفا بمدركات حاسّة البصر " اللامع " ، إذ توظَّف طاقة اللون من أجل تشكيل منظور بصريٍّ عالي التلقّي :

وفي هذا البستان ذي الصوت اللامع

المحفور على لساني

لا تكثر الأزهار

بل تتّسع . [1]

ج- التضادّ :

للتضادّ أهميةٌ كبيرةٌ في رسم الصورة الشعريّة ، فليس التشابهُ وإدراكُ العلاقات المتشابهة بين الأشياء ، وحده ، هو ما يُعتمَد عليه في إنتاج الصورة الشعريّة ، بل قد يكون التخالف والتناقضُ أحدَ الأركان الأساسيّة في إنتاج الصورة المرجوّة ، وقد ذهب الدكتور كمال أبو ديب إلى حدٍّ بعيد في الاعتماد على التضادّ في توليد الصورة الشعريّة فقال : " إنّ مولِّد الشعريّة في الصورة وفي اللغة هو التضادّ " [2] ، وذلك لأن التضادّ لا يقتصر على التحسين البديعيّ فقط ، بل هو مكوّنٌ بنائيّ مهمّ في النصّ ، وتبرز من خلاله كثيرٌ من الصور الشعريّة . ويمكن رصد هذه الوسيلة التصويريّة في الكثير من قصائد مصطفى ، كقوله :

زماني هذا وأعرفه

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٢١٦

[2] - في الشعرية : ٤٧

ويعرفني

يحاضنني في القيام

ويرفسني في القعود [1]

فالتضادّ واضحٌ بين الأنا والآخر : " ياء المتكلّم وهاء الغائب " ،

والتضادّ بين الاسمين : " القيام والقعود " ،

والتضادّ بين الفعلين المضارعين : " يحاضنني ويرفسني " .

ومن التصوير التضادّي أيضا قوله :

أيها الرجل أنت الذي ابتدأت

وأنا الذي انتهيت

لحظة السفر التي قابلتنا معا

هي أوّل ما أخذت أنت

وأوّل ما أعطيت أنا . [2]

فالتضادّات في هذه الصورة كثيرة، هي : " أنا / أنت " ، " أوّل / آخر " ، " ابتدأت / انتهيت " ، " أخذت / أعطيت "

ومن صوره القائمة على التضادّ أيضا :

لماذا يكون السقف بهذا التدنّي

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٣٨

[2] – الأجنبي الجميل : ٩٣

عندما يقف

وتكون الأرض بهذا العلوّ

عندما يجلس ؟ [1]

وهنا تضادّ بين : " الأرض / السقف " ، " التدنّي / العلوّ " ، " يقف / يجلس " .

٣ – التصوير الحسّـيّ :

يعتمد التصوير الحسّيّ على الحواسّ التي يتمّ إدراكُ العالَمِ بوساطتها ، ومن صوره المعتمدة على تلك الحواسّ :

صرخة واحدة ضدّ الزجاج

ضدّ الصدأ الثقيل

ضدّ الأموات المقفلين على الشموع والبخور

صرخة واحدة من أجل المجد :

مجد الحصان الخافر

والخيمة المكسورة فوق الظلّ

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٩٩

كلّنا أكلنا الخبز البارد

وتدافعنا مثل الحجر إلى الوادي

فاصرخوا مع الذئب أيها القليلون

ادخلوا على الماء والضوء

وأنصتوا إلى أنين الحشرة في فم الثعبان .[1]

يشتغل هذا المقطع على شبكة صورٍ حسّيّةٍ ، من أهمّها الصورتانِ السمعيّةُ والبصريّة ، وتُعلن الصياغةُ اشتغالها على الصورة السمعيّة من أوّل لفظة : " صرخة " ، فيجد المتلقّي لفظ الصراخ والصياح ، وعلى الرغم من أنّ البنية الصرفيّة في لفظ " صَرْخَة " تدلّ على المرّة الواحدة بمجيئها على الوزن الصرفيّ " فَعْلَة " ، وتوكيدها بالنعت العدديّ الدالّ على الوحدة " واحدة " ، نجد هذه الصرخة موجّهةً ضدّ ثلاثةٍ : الزجاج والصدأ الثقيل والأموات .

ثمّ تتكرّر هذه الصورةُ السمعيّة بالبنية اللفظيّة نفسها " صَرْخَة واحدة " ولكنها إيجابيّة هذه المرّة ، " من أجل " شيء واحد هو " المجد " ، وتحمل أنواع هذا المجد إيحاءاتٍ صوتيّةً في كلّ مرّة :

فيحمل " مجد الحصان الخافر " صوتَ الحصان وصهيله المرتفعَ ، ويحمل " انكسار الخيمة " طاقةً صوتيّة واضحة ، تتمثّل في تكسّر أوتاد الخيمة وما فيها من قعقعةٍ عالية ، أمّا " تدافعْنا مثل الحجر إلى الوادي " فيوحي بأصوات التدافع والتزاحم والتصادم والاحتكاك بين الأشياء .

ثمّ تصرّح الصياغة بالاعتماد على الصوت ، طالبةً إيجاد الصُراخ والصياح مرّة " فاصرخوا " ، وطالبة تركه مرّة " وأنصتوا " ، وفعل الإنصات هو انتظارٌ لصوتٍ مرتقَب جديرٍ بالإصاخة وتقريب الأذن وإرهاف السمع لتلقّي الصورة السمعيّة المنشودة ، المتمثّلة في " أنين الحشرة " وصوتها المتعَب وهي في أقسى لحَظات وجودها ، لأنّها في " فم الثعبان " .

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٦٧

ومن صوره الأخرى التي تشتغل على الجانب السمعيّ قصيدتُه " أزيز القناطر " ، إذ ينهض النصّ على أزيز القناطر الذي تتعدّد تأثيراتُه ، فمرّة يجعل الدجاجَ خائفا وموزَّعا فوق أكواخ القصب ، ومرّة يجعل الكلابَ نابحةً في كلّ مكان ، وبذلك يُثير " صوت " القناطر وأزيزها " أصواتَ " الحيوانات . ويظلّ الاشتغال على الجانب السمعيّ هو المهيمن في النصّ ، إذ يأتي المتنزّهون المسافرون بأصوات ضحكاتهم العالية وأحاديثهم المرتفعة ، فـ " يشقّون صمت البساتين " الهادئة الساكنة ، ولكن ما يلبث أولئك المتنزّهون أن يرحلوا لتعود البساتين إلى " صمتها " وهدوئها ، ولا يُسمَع فيها شيءٌ إلاّ " أزيز القناطر " :

أزيز القناطر في الليل
يُفرِد فوق الصرائف كلّ الدجاج
ويُنبِح كلّ الكلاب .
. . .
نراهم يجيئون في السفرات
يشقّون صمت البساتين
ولكنّهم يصمتون
ويبقى الأزيز القناطر . [1]

ومّما يشتغل على التصوير البصريّ في منجزه الشعريّ قوله :

حبيبتي :
أخشى أن يروكِ على ملامحي

---

[1] -الأجنبي الجميل : ١٥١

عندما أجوع ، أو حين أغضب

يبحثون عن السرّ في عيني

عندما تقلّ رائحتك بين تفاصيلهم

وأنا

لقد تهيّأت بالبحر والخنادق والأشجار

ضدّ الظلّ

هذا المنافق بين صحبتين : الضوء والظلام .[1]

تشيع في هذه الأسطر المفرداتُ الدالّةُ على الرؤية البصَريّة ، سواءٌ أكانت فعليّةً " يروكِ ، يبحثون " أم اسميّةً " ملامح ، عيني ، الظلّ ، الضوء ، الظلام " ، ويتمثّل التصوير البصريّ في بحث الآخرين عن المخاطَبة ، في ملامح وجه الذات المتكلّمة ، باختلاف حالاتها بين الجوع " الخلوّ " أو الغضب " الامتلاء " ، وفي بحثهم عنها في عيني تلك الذات ، ويستعين التصوير البصَريّ هنا بالتصوير الشمّيّ لإنتاج التأثير المطلوب . وتُفيد الأسطر الأخيرة من مفردات الطبيعة " البحر ، الخنادق ، الأشجار ، الظلّ ، الضوء ، الظلام " وتركّز في رسم صورة الظلّ الذي يقف بين ثنائيّة الضوء والظلام ، لذلك تعدّه منافقا ذا وجهين مختلفين ، ومن كان ذا وجهين فليس خليقا بأنْ يكونَ وجيها ، لذلك تهيّأت الذات المتكلّمة ضدّه واستعدّت لمواجهته .

ومن تصويره البصريّ قوله :

أنا الأجنبيّ تحيّرتُ بين قميصي وهذا الظلام الخفيف

تُطلّون منه عليّ فلا تجدوني معه

تحيّرت بين قميصي وجلدي الضعيف .

---

[1] – م.ن : ٩٦

تُطلّون منه عليّ فتسحركم ضجّة الأقنعة .[1]

يشتغل هذا المقطع على طاقة اللّون ، والفعل الدالّ على الإلحاح البصريّ " تطلّون " ، لإنتاج صورة بصريّة عالية التلقّي . إذ يُخفي القميصُ الجسدَ ، أمّا الظلام " اللون الأسود " فيُخفي القميصَ والجسد معا ، والمدهشُ أنّ من " تحيّر " ليس من أطلّ فلم يجد أحدا ، بل هو الذات التي تخفّت بالقميص والظلام كليهما . وتتكرّر الحيرة بتكرار فعل الإبصار " تطلّون " وبتكرار خفاء الذات وعدم وضوح رؤيتها العيانيّة ، بسبب ضجّة الأقنعة حولها .

و قال مصطفى :

على ثوبها الجديد

مسحت عرق كفّها

ثمّ أخذت كفّه المبلّلة

فهكذا يتصرّف اللصّان .[2]

تشكّلت ملامح الصورة اللّمْسيّة في هذا المقطع مرّتين ، موحية بالفعل الجسديّ الجنسيّ في كلّ مرّة ، إذ جاءت اللقطتان اللمسيّتان لتشيرا إلى حالة الخجل والتردّد التي تعتري الرجلَ والمرأة وهما يتلامسان ، وأكّدت الصياغة هذا الفعلَ بوصفها أنّهما " لصّان " يسترقان تلك الملامسة ، وتتّضح مفردات التصوير اللّمسيّ في الفعلين " مسحت " الذي يدلّ على ملامسة شيءٍ لشيءٍ آخرَ ، و " أخذت كفّه " وهو صورة لمسيّة تدلّ على الملامسة اللّيّنة والملاطفة الرقيقة الحانية .

ومن النماذج الأخرى التي تتّضح فيها ملامح الصورة اللّمسيّة قوله :

حاصرني قنديلٌ في غرفة هذا الليل المتوحّش

---

[1] – الأجنبي الجميل :٢٩

[2] –م.ن : ٩١

حتّى أطبق كالإبريق الحار على شفتي .

واحتلّ سكوني

أخذوني بثياب

وضعوني بين الخشب المرتاب

وكانوا يرمون قشور الأسواط على جسدي

ويدي

ناهضة بالصمت

واقفة تتحاشى

ويدي

غير يدي

ودمائي قطرات خاطئة

تتطلّع بي . [1]

يبدأ فعل التصوير اللّمسيّ في بداية المقطع ، فيدلّ الفعل " حاصرني " على تضييق المساحة المكانيّة بين " القنديل والذات " ، ومحاولة الالتصاق بها وملامستها جسديّا ، ونعرف نتيجة هذه المحاصرة في السطر الثاني حين " أطبق كالإبريق الحار على شفتي " ، وهنا صورة لمسيّةٌ واضحة ، ويستمر المقطع معتمدا في بعض صوره على الصورة اللمسيّة : أخذوني بثياب / وضعوني بين الخشب المرتاب ، فيصوّر وقع لهيب السياط على الجسد ، وقسوة التعذيب وشدّة الألم الناتجة عن ذلك . و من نماذج نمط التصوير الحسّيّ أيضا في شعره قوله : . . .

وشممتك يا وطني فوق تراب الخندق

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٣٤ – ٢٣٥

من جسدي وثيابي آلفتُ تراب الخندق

حتى مرّ الأسبوع

وجاءت سنوات قادمة .[1]

ينهض الفعل "شممتك" بعمليّة التصوير الشمّيّ للكلّ: "الوطن" من خلال الجزء: "جسدي، ثيابي" في مكان محدّد: "تراب الخندق"، وزمان غير محدّد: "مرّ الأسبوع، وجاءت سنوات قادمة"، وهي صورة توحي بالحنين الدائم للوطن، وتذكّره المستمرّ الذي تثيره أبسط الأشياء .

ومن نماذج هذا النمط أيضا :

لن تستوي الرايات والأشرعة

لن يستوي المتأهب والمنحني

أعرف هذا

مثلما أشمّ رائحتك يا صديقي

بين حدَّي هذا الخنجر الذي يفصل بيننا .[2]

تجمع هذه الصورة بين البصر والشمّ، فقد اعتمد السطران الأوّلان على حاسّة البصر، ووردت الصورة الشمّيّة هنا "مثلما أشمّ . . . . " مشبَّها به، لتأكيد الصورة المنفيّة السابقة "لن . . . "، وليس طرفا التشبيه: المشبَّه والمشبَّه به واضحين، إذ يلفّ المقطع غموضٌ شديد، وهو ما يسِم كثيرا من الصور الحداثيّة التي يصعب إدراك مغزاها العامّ بسهولة .

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٣٢

[2] – م . ن : ٢٢٦

٤ – بناء الصورة الشعريّة :

أ – الصورة المفردة :

لقد نبّه كثيرٌ من النقّاد إلى ضرورة ارتباط الصورة الشعريّة بالسياق الذي ترِد فيه ، وألّا تكونَ دخيلةً عليه ، أو مجتلَبة لغرضٍ زَخرَفِيٍّ تزيينيٍّ [١] ، ولعلّ في النماذج الشعريّة المتقدّمة كثيرا من الصور المفردة ، لذلك سيكتفي البحث بأنموذج واحد من الصورة المفردة ، مبيّنا ارتباطها بالسياق الشعريّ الذي وردت فيه ومدى ضرورتها وكشفها عن الرؤيا التي يحملها النصّ . قال مصطفى :

---

[١] – ينظر مثلا : النقد الأدبي الحديث : د: محمد غنيمي هلال : ٤٤٧– ٤٥٠ ، و: نظريّة البائية في النقد الأدبيّ : د : صلاح فضل :ط٣ ، ١٩٨٧ ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة : ٣٥٦ .

ما كان العامُ ككلّ الأعوام

جاء الطلاّب ليوسف :

وضعوا النظّاراتِ على عينيه :

كانت لامعةً مثل حذاء طبيب القرية

يلبسها كلُّ الطلاّب

ينزعها كلّ الطلاّب

يوسف منتثرٌ بين الطلاّب .

حتى باب الصفّ

لم يلبس يوسف " سترته " وحذاءه

يا يوسف ، لم تأتِ أمس

ولماذا تغسل في البرد حذاءك ،

وقميصك مبتلٌّ بالماء ؟ [1]

تكمن البؤرة التصويريّة في هذه الأسطر في قوله في تشبيه النظارات : "كانت لامعةً مثل حذاء طبيب القرية " ، وتشبيه نظارات الطالب الفقير بـ "حذاء طبيب القرية " يحمل طاقةً شعوريّة كبيرة ، مرتبطةً بالسياق العامّ للقصيدة ، إذ يبيّن هذا التصوير التشبيهيّ شدّة انتباه هؤلاء الطلاّب الفقراء للمظهر الخارجيّ لطبيب القرية ، ولـ " لمعان حذائه " ، ذلك اللمعان الذي يوحي بثراء الطبيب وغناه ووجاهته بين أبناء القرية ، الذين يغلب عليهم الفقر والعوز ، حتى أنّ " يوسف " لم يكن يلبس " سترته وحذاءه " في الطريق أثناء ذهابه إلى المدرسة ، خوفا عليهما من المطر المتساقط ، فهو الذي يحميهما من المطر لا هما اللذان يحميانه منه ! وتحمّل برودة الجوّ ، وابتلّ قميصه بالمطر النازل ، وعلى الرغم من ذلك فهو يغسل " حذاءه " ، خوفا عليه من التمزّق ، ولذلك لم يكن ليستطيعَ أن يفهم الدرس من شدّة

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٣٢ – ١٣٣

البرد . إذن نجد هذه الصورة المفردة موفّقةً في الإيحاء بالدلالة العامّة للقصيدة ، وتتناسب معها ، ولا تنفصل عنها ، وليست حليةً أو زينة جيء بها ، على الرغم مما بها من سذاجة أو بساطة ظاهرة .

ب – الصورة المركَّبة :

الصورة المركَّبة هي " مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة والتي [كذا] تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورةٌ بسيطة " [1] . ومن نماذج هذه الصور عنده قصيدته " الولد يبيع الماء البارد " :

– أوّل طاسة ماء

كانت للصبّاغ الجالس يرقب أحذية المارّين

– ثاني طاسة ماء

يتقاسمها طفلان

– ثالث طاسة ماء

شطفت امرأةٌ فيها وجه صبي

– رابع طاسة ماء

قلبتها امرأة غاضبة لم تلحق بالباص

– خامس طاسة ماء

انتظرت بين يديه

---

[1] – الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية : د : صالح أبو إصبع : ط١ ، ١٩٧٩ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : ٦٠

حتّى فرشتها الشمس عليه .[1]

يتركّب المشهد الشعري في هذه الصور من خمس صور جزئيّة ، وهي لقَطاتٌ متتابعة تتعاضد كلُّها لتصوّر بؤسَ الولد الذي يريد أن يبيعَ الماء الباردَ ، وخيبةَ أمله وعدمَ حصوله على أية نقود ، وهي في واقعيتها ويوميّتها تحمل دلالاتٍ رمزيّةً توحي باللاجدوى والعبثيّة وفقدان الأمل من كلّ شيء ، ولعلّ فيها بُعداً سياسيّا يصوّر حالة اليأس من العمل السياسيّ ضدّ السلطة الحاكمة آنذاك ، وفقدانَ الأمل في التغيير أو الإصلاح المنشود ، على الرغم من كلّ محاولات العمل الثوريّ والسياسيّ التي حاولها معارضو السلطة في ذلك الوقت .

تشير اللقطة الأولى إلى أنّ طاسة الماء الأولى لم يبعها الولد ، بل شربها صبّاغ الأحذية الجالس قربه ، ولم يدفع له أية نقود ، أمّا اللقطة الثانية فتصوّر أنّ طاسة الماء الثانية قد شربها طفلان ، وهما لا يمتلكان ثمن الماء ، طبعا ، وتصوّر اللقطة الثالثة امرأة تغسل وجه صبيٍّ لها بإحدى طاسات الماء ، وما دامت لم تشرب الماء فهي لا تدفع ثمنه طبعا ! ، أمّا " طاسة " الماء الرابعة في اللقطة التصويرية الرابعة فقد انقلبت بتعثّر امرأةٍ فيها ، وهي غاضبة تريد اللحوق بالباص ، ولم يبعها الولد كي يحصلَ على ثمنها منها ، وظلّت " طاسة " الماء الخامسة لم يشربها أحدٌ ، بل بقيت حتّى صار الجوّ حارّا جدّا فاضطرّ الولد إلى أن يبترد هوبها من حرّ الهاجرة . وبتكامل هذه اللقَطات الخمس تمّت الصورة العامّة في القصيدة .

ومن نماذج الصور المركّبة في شعره أيضا قصيدته " حلم " التي يوظّف فيها الشاعر طاقة " الحلم " ويتكيء عليه في بناء الصورة ، إذ يتكرّر الفعل المضارع " أحلم " أربع مرّات في ثلاثة أحلامٍ ، وتنهض الصورة الأولى على فاعلية " التحطيم والتكسير " ، مفيدةً من علاقات التضادّ اللونيّة : " بلّور = أبيض / شبح = أسود " ، وبالسطرين الأوّلين ينتهي الحلم بانكسار الأبِ " طاسة البلّور " ، ثمّ يسأل الراوي الشعريُّ : " كيف ستشرب أمّي الماء " مادام الأب قد تحطّم ؟ وهنا تكمن البؤرة المركزيّة لهذه اللقطة الأولى :

---

[1] – الأجنبي الجميل : ١٣٤

أحلم أنّ أبي طاسة بلّور

يكسرها شبحٌ أسود

كيف ستشرب أمّي الماء ؟

ولا تبتعد الصورة الجزئية الثانية عن " الأب " ، فيحلم الراوي أنّه داخلٌ مع أبيه بالفواكه الطيّبة ، وأنّه قد حصل على نقود ، لم يأخذها منه أبوه :

أحلم أني في الباب

ملمومٌ مثل أبي

ودخلنا بسلال العنب الريّان

لم نجلس

أعطوني ماءَ وفلوس

أحلم أنّ أبي لم يأخذها مني في الدرب .

وتجمع الصورة الجزئيّة الثالثة بين " الأب والفلوس " أيضا ، ولكنّها لا تتمّ لأنّ دلالاتِها ليست سلبيّةً مثل الصور السابقة

أحلم أنّي درهم

في جيب أبي

يذهب بي للسوق

فأُفيق ! [1]

[1] – الأجنبي الجميل : ١٤٠

ج- الصورة الكلّيّة :

تتشكّل الصورة الكلّيّة من مجموعة مترابطة من الصور لتقديم تجربةٍ شعوريّة واحدة . ويتمّ بناؤها بأكثرَ من وسيلة ، ومن وسائل بنائها في شعر مصطفى :

١- البناء السرديّ :

لتشكيل الصورة عن طريق البناء السرديّ في شعره نماذجُ كثيرةٌ ، منها قصيدته " الأمويّ " ، التي تصوّر تنكّر الصديق لصديقه وجفاء الإنسان لأخيه الإنسان ، وفيها قال :

صديقي الذي مرّ ، كان صديقي ، ولكنه كان مبتسما ،

حين مرّ ولم يلتفت .

صديقي الذي مرّ قبل قليل ، وأخفى جريدته قافلا

فوق عنوانها كأنَّه :

يرسم هذا الخطّ التصويريّ الأوّل مرورَ صديق الراوي الشعريّ متجاهلا صديقَه الراوي وغيرَ مبالٍ به ، لذلك يعمد صديقُه الراوي إلى سؤاله في الخطّ التصويريّ الثاني :

لماذا تجاوزني خلف كتفٍ ، تبادل موقعها معه ولم

يلتفت ؟

ثمّ يخاطبه في عمليّة استرجاع للذكريات :

أتذكر كيف تأفّفتَ في آخر الليل ؟

ويعمد الراوي إلى حكاية أقوال الصديق الساخر المتنكّر :

قلتَ : الطريق حجارٌ

ومستنقعاتٌ تفيض بقيء السكارى ، وماء غسيلِ المطاعم ،

يسترها الليل عنّا ، ونسترها بالتمنّي .

. . . .

قلت ، تسخر منّي : تدبّون مثل الشيوخ

على زمن لا تدير رحاه العصيّ ! ألا نلتقي ؟

تشاغلت عنّي بباب النقابة ، في السوق ، حين

اصطدمت بكتفي اعتذرتَ . رأيتكَ مرتبكا بعيون

زميلك ، حدّق بي والجريدة .

لقد كان هذا الصديق يخشى مراقبة الآخرين وتتبّعهم له ، ورصدَهم حركاتِه ولقاءاته ، من جهة ، وكان متلوّنا متغيّرا مع أهواء الآخرين ، من جهة أخرى ، لذلك عمد إلى تجاهل صديقه لمّا كان في الزحام . أمّا حين اطمأنّ الصديق إلى عدم وجود الرقيب والعيون همّ بتقبيل صديقه ، وسأله عن حاله ، مستغربا أن يكون بخير حتى تلك اللحظة !

في الليل

وحدك كنت ، الشوارع خالية ، فهممتَ

تقبّلني ! ثمّ قلت : ألا زلتَ ، لم يضعوا في قفاك العصيَّ ؟

ثمّ أخبره عن حاله التي تتلوّن بتلوّن الزمان وتتغيّر بتغيّره :

. . . وقلتَ : عرفتُ العقود التي يملأ الابتسامات

فيها صديقُ المقاول ، والخشبَ الساجَ يلصف بين

ارتجاف الدوائر في القيظ ، قلتَ : أنا الفرد

والملك المستريح الذي لا تطول عليه التقاريرُ ،

أنا الحرّ عندي مفاتيح كلّ الحدود ، أشدُّ

جناحي غدا وأطير .

فهذا الصديق يريد أن يكون " صديق المقاول " ، وبين الخشب الساج اللامع في جدران الدوائر الباردة في حَمارّة القيظ ، لذلك صار مستريحا لا يُناقل اسمُه في تقارير المخبرين ، وهو حُرٌّ يذهب أنّى شاء .

وفي نهاية القصيدة يؤكّد الراوي تلوّن هذا الصديق وأنه يميل مع الريح حيث تميل :

صديقي الذي مرّ قبل قليل

يجفّ مع الصيف

ويهطل عند الشتاء . . . . . [1]

وبذلك يظلّ الإحساس الموحَّد طاغيا في هذه القصيدة السرديّة ، وتظلّ بمجملها ترسم صورة كلّيّة شاملة لحالة واحدة ، تتتبّعها بدقّة ، في تفصيلات دالّة .

وفي قصيدته " الجثّة " [2] بناء سرديّ واضحٌ ، فبدءا من عتبة العنوان تتجلّى مكوّنات السرد وعناصره ومتطلّباتُه ، ف " الجثّة " تتطلّب شخصيّة رئيسة يدور حولها فعل القصّ ، وتستلزم أسبابا أدّت إلى فقدانها الحياةَ وحوّلتها إلى جثة هامدة . وفي السطر الأول " في ليلة أمس " يتحدّد زمن الحادثة المرويّة ، وهنا تبدو البنية الزمنيّة في النصّ بنية " استرجاع " للأحداث التي سيرويها السارد ، وتتأكّد هذه البنية الزمنيّة الماضويّة في أغلب أفعال القصيدة " نشط ، كان ، لم يمسسه ، خرج ، سدّوا ، توالى ، لم يتحرك ، ارتفعت ، انحطّت ، تراخى ، فكّر ، رتّب ، أحرق ، لم يُحرقها ، خرجوا ، تمّ " .

أمّا مكان الحدث فهو " الغرفة " المظلمة التي لم يمسسها الضوء ، ذات الباب الأسود والشبّاك الأسود ، والحيطان البيضاء ، وهي " في الأعلى ، قرب الله " ، وللنعت باللون الأسود وظيفته في الدلالة العامّة للنصّ ، فيوحي بالانطفاء والقتامة والظلام ، أمّا كون الغرفة " في الأعلى قرب الله " فهو استباق للنتيجة النهائية للفعل ، وإشارة إلى أنّ الشخصية ستذهب إلى " جوار ربّها " ، أمّا كون " حيطانها بيضاء " فهذا يوحي بالنقاء والصفاء والطهارة التي تتصف بها

---

[1] – الأجنبي الجميل :١٦٥ –١٦٧

[2] – ينظر نصّ القصيدة كاملا في الملحق نهاية هذه الرسالة : ١٨٦- ١٨٧ .

الشخصية "الجثّة" كما في النصّ .

وتقسم شخصيات القصيدة على قسمين : "الجثة" ، وقد بيّن النصّ بعض الملامح الخارجية لصاحبها ، كونه :

أبيض هذا الوجه النائم بين الورد ، نظيف

وأنيق كأمير ، أبيض بين الحيطان البيضاء

أبيض هادىء قرب الله .

ويذكر الراوي العليم بكلّ شيء بعض أفعال هذه الشخصية :

وفي ليلة أمس

فكّر بالشمس

ورتّب شرشفه الأبيض ، أحرق أوراقا – ولعلّ

رسائله لم يُحرقها – خشية أن يمسكها العمال

النشطون الساعون .

ويشير هذا إلى توقّع الشخصية لفعل اغتيالها ، أو مطاردتها ومراقبتها .

أمّا الشخصيّات الأخرى فهم العمّال الخمسة ، الذين يصفهم الراوي وصفا خارجيّا يحدّد فيه ملامحَهم الشكليّة

خرج العمّال نظيفين . . .

العمال أنيقون بعطر واشٍ وخواتمَ لاصفة

والقمصان منشّاة والبدلات السوداء مهيّأة يلمسها

الضوء فتشمخ دون صرير .

وهم منتشون بفعلهم الذي تمّ :

خفيفا كالغمزة

كالنملة تحت حذاء كاتم . . . " .

٢-البناء المقطعيّ :

بنى الشاعر قصيدته "غزو" من ثلاثة مقاطعَ ، مصوّراً فيها مفارقةً مثيرة ، سببها "البترول" الذي لم يجلب شيئًا سوى الموت والدمار ! ويوحي عنوان القصيدة للمتلّقي بالدلالة السلبيّة ، إذ يقترن "الغزو" في خيال المتلّقي باستعلاء جهة على أخرى ، وشعور الجهة الغازية بالتفوق والقوّة واستصغارها للجهة المغزوّة ، فضلاعمّا يوحي به من قتال ومواجهات وعنف ، وفي مقطعها الأول قال :

لم تكتف هذه الحجارة بصمتها الرمادي

وثوقّفها المثلّم

لم تكتف بالقراصنة الكبار

ولا الأعمال الملوّنة

لذلك قاومت اندفاعي وسيطرتي

جاءت لتصنع مجدها في الخيول

وتقيمَ خنادقها الأصيلة في بوادي الرعي

يصف الشاعر في هذا المقطع مقاومة الحجارة ومواجهتها وعدم اكتفائها بالصمت ، في عملية تجسيد جميلة لتلك الحجارة ، وقرنَها الشاعر بالتراث القبَليّ ، لما يوحي به من أصالة وعمق وقوّة وتحمّل ، فعمد إلى إشاعة الألفاظ المشيرة إلى ذلك مثل : الخيول ، بوادي الرعي ، الصهوة ، الغنائم ، القبيلة :

كلما ارتفع برعمٌ على لحاء شجرة

جلست هذه الحجارة على صهوة الوطن

ووزّعت الغنائم على أفراد القبيلة .

أمّا المعتدي فهو البترول الذي يحوّل الأجساد إلى حطب ، وهذا ما يصوّره المقطع الثاني : . . .

احتمل البترول حطب هذه الأجساد المكتشفة

المفتوحة، منذ هولاكو، على حماسة الجلاّد

وغزل العاصمة ومدن الجزية .

أما المقطع الثالث فقصير جدا إذ يتكوّن من سطرين فقطّ ، ولكنه يحمل الدلالة المركزية في النصّ ويجعله معبّرا عن فكرة متكاملة متماسكة ، وفيه يجسّد الشاعر البترول ،ويجعله مكتشفا لقارّتنا ، ولكنّه –أيضا –اكتشف لنا الموت وحفر لنا القبور واكتشف لها الحجارة الملائمة ! وهنا تكمن البؤرة التصويريّة في النصّ :

عندما اكتشف البترول قارّتنا

اكتشف الحجارة لقبورنا .[1]

الفصل الثالث

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٤٧

الإيقاع

درج كثير من الدارسين على تقسيم الإيقاع الشعريّ على قسمين رئيسين هما : الإيقاع الخارجيّ والإيقاع الداخليّ ، ويعنون بالإيقاع الخارجيّ ما يتّصل بالأوزان الشعريّة وتفعيلاتها، والقافية وأنماطها ، أمّا الإيقاع الداخليّ فيريدون به ما يتعلّق بالموازنات الصوتيّة من جناس وسجْع وضروبٍ بديعيّة مختلفةٍ ، فضلا عن الطاقات الصوتيّة في الحروف وإيحاءاتها وتقسيماتها من حروف جهرٍ أو همسٍ أو مدٍّ وغيرها ، ممّا يكوّن النظامَ الصوتيَّ في اللغة ويرتكز عليه هذا النظام ارتكازا كبيرا . ولبعض النقّاد المعاصرين رأي يخالف هذا التقسيم مخالفة تامّة ، إذ يرون أنّ ما يطلق عليه " الإيقاع الخارجيّ " ما هو إلاّ " الإيقاع الداخليّ " ، ويقدّمون

لذلك أسبابا كثيرة ، ومن ذلك ما قاله عبدالجبار داود البصريّ : " أمّا الإيقاع الخارجيّ فيقصدون به أوزان الشعر وعروضه ، وهو في نظري الإيقاع الداخليّ ، للأسباب الآتية :

١- إنه يكمن وراء رسم الكلمات ، فبعض الحروف تكتب ولا تدخل في إيقاع الشعر ، وبعضها لا تكتب وهي أساسيّة في الإيقاع .

٢- إنه يكمن خلف أصوات الكلمات ، فليس لتغيّر الصوت ونوع الحرف أثرٌ في وزنه ، فالكِتاب بوزن الورود .

٣- إنه يكمن خلف بنية الكلمة ، ولا يشترط تطابق المفردة العروضيّة مع المفردة اللغويّة .

٤- إن الصورة العروضيّة للوزن ليست شكله الظاهر ، وإنما هي فرضٌ يمكن أن تكون له بدائلُ أخرى ، من جنسه أو من جنس مغايرٍ كالأرقام الحسابيّة و الرسوم البيانيّة . "[1] وإلى ذلك ذهب أيضا رشيد يحياوي ، وقال : " إنّ مقولة الإيقاع الداخليّ نعت خاطيءٌ في الأصل ، وإذا استندنا إلى الإبدالات التي قدّمت فيه فإنّ الأصوب أن نسمّيَه بالإيقاع الخارجيّ لا الداخليّ ، لأن البحث فيه تمظهر في البنية السطحيّة للنصّ ، على مستوى جمله وتنظيمها ، وعلى مستوى تردّد مكوّناتها ذات الطبيعة الصوتية ، أمّا الإيقاع الداخليّ فكان يحسن أن ينعت به نظام الوزن والتفعيلات لعدم تمظهرها في البعد الحسّيّ المادّيّ والمسموع للأصوات . فهو تجريدٌ لحركاتِ وسكناتِ الحروف لا تجسيدٌ لأصواتها "[2] . وقد تابع الباحث هذا الرأي ، فدرس ما يتعلّق بالوزن وتداخل التفعيلات وتنوّعها فضلا عن القافية وأنماطها وظاهرة التدوير في مجال الإيقاع الداخليّ ، أما الإيقاع الخارجيّ فقد درس فيه ظاهرتي إيقاع التوازي التركيبيّ وإيقاعَ الجهةِ الناطقة .

١ – الإيقـاع الـداخلـيّ :

---

[1] – فضاء البيت الشعريّ : عبدالجبار داود البصري : ط١ ، ١٩٩٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٥٧ – ١٥٨

[2] – قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة : ط١ ، ٢٠٠٧ ، أفريقيا الشرق ، المغرب : ١٢٩

أ – الوزن :

لموسيقى الشعر فاعليّةٌ كبيرة في القصيدة ، ذلك " إنّ الشيءَ الذي يفرّق بين الشعر والنثر ، في المكان الأوّل ، هو تجرِبة الأذن " [1] ، التي يحقّق لها الوزنُ الشعريّ متعةً كبيرة ، وهذا ما عبّر عنه إليوت بقوله : " وراء أشدّ الشعر تحرّرا يجب أن يكمنَ شبحُ وزنٍ بسيطٍ ، إذا غفونا برز نحونا متوعّدا ، وإذا صحونا اختفى " [2] . وللقصيدة العربية نسقان موسيقيّان ، يعتمد أحدهما على الوزن والقافية اعتمادا كبيرا، وهو ما يسمّى " شعر البيت " ، ويتلاعب الآخر بهما تلاعبا كبيرا ، ويسمّى "شعر التفعيلة " . ويجد دارس شعر مصطفى أنه لم ينظم من شعر البيت شيئًا ، فلم يعثر الباحث – فيما بين يديه من منشورات من شعر الشاعر – على بيت منظوم على الأوزان الخليليّة المعروفة ، فما ورد من شعر الشاعر كلُّه من شعر التفعيلة ، الذي يعتمد التفعيلة التراثية فقطّ أساسا له ، ويلغي نظام الشطرين ، فضلا عمّا ينتمي من شعره إلى ما يعرف بـ " قصيدة النثر " ، التي تخرج خروجا نهائيّا على التفعيلة التراثيّة .

ويجد دارس شعره أنّ الوحَداتِ الموسيقيّةَ " التفعيلاتِ " التي اعتمدها الشاعر تنتمي إلى أربعة أوزان شعريّة فقطّ ، هي : المتقارب والمتدارك والكامل والرجز ، وهي تنتمي إلى ما يعرف بـ " البحور المفردة " ، أي الأوزان التي يتكوّن كلٌّ منها من تفعيلةٍ واحدة تتكرّر وحدها بعددٍ متساوٍ في كلّ بيتٍ من أبيات القصيدة . وسيعمد الباحث إلى اختيار نماذجَ من كلّ تفعيلةٍ ، ودراسة البنية العروضيّة التي تنتظمها ، مع ملاحظةٍ مهمّة ، هي أنّ الشاعرَ العربيّ المعاصر، عموما ، لم يعُد يلتزم بما ورد من قوانينَ عروضيّةٍ ثابتة ، متمثّلة في الزحافات والعلل التي ذكرها العروضيّون القدماء ، بل راح الشاعر المعاصر يبدع تنويعاتٍ جديدةً داخل

---

[1] – الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه : إليزابيث درو : تر : محمد إبراهيم الشوش : ط ؟ ، ١٩٦١ ، مكتبة منيمنة ، بيروت : ٤٣

[2] – م . س : ٤٤

التفعيلة التراثيّة القديمة ، التي يوظّفها في طريقته الشعريّة الجديدة : شعر التفعيلة ، أي " إنّ المرجعَ العروضيّ في هذه الطريقة بات يتبلبل ، ولا تفيد في هذه " تنبيهات " العروضيّين حول " جوازات " الشعراء الحديثين غير الجائزة. هذه الطريقة تنطلق من هذه الأصول العروضيّة ، إلاّ أنّ المقتضياتِ الجديدةَ ، لا بل الحرّياتِ الجديدةَ المفتوحة أمامها، ما عادت تتيح لها التقيّد التامَّ بالزحافات والعلل " [1] ، لذلك عمد الباحث إلى رصد تلك التنويعاتِ الجديدةِ والتشكيلات الإيقاعيّةِ داخل التفعيلة الواحدة ، في شعر مصطفى، التي لم يذكرها قدماء العروضيّين.

١– فعولن :

قال مصطفى في المقطع الثاني من قصيدته الطويلة " الأجنبيّ الجميل " :

١– أنا الأجنبيّ تعثّرت بالحاضرين وقمت إلى المائدة

٢– على قدم واحدة

٣ – وكان الكلام النظيف يهلُّ

٤ – ويغسل كلّ الصحون

٥ – تمنّيتُ أن أعترض

٦ – ولكنّني

٧– تذكّرت أنّي أتيت بدون فمي ،

---

[1] – الشعرية العربية الحديثة – تحليل نصّيّ – : شربل داغر : ط١ ، ٢٠٠٦ ، دار أزمنة ، عمّان : ٥٨

٨- وأنّي تركت لساني الطويل

٩- مع الحبر في قلمي .[1]

ويُظهر التقطيع العروضيُّ البنيةَ الإيقاعية في هذه الأسطر كما يأتي :

١- فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعو /

٢- فعولُ / فعولن / فعو /

٣- فعولن / فعولن / فعولُ / فعولُ /

٤- فعولُ / فعولن / فعولْ /

٥- فعولن / فعولن / فعو /

٦- فعولن / فعو /

٧- فعولن / فعولن / فعولُ / فعولُ / فعو /

٨- فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ /

٩- فعولن / فعولُ / فعو / .

تُظهر هذه الأسطرُ التزامَ الشاعر بالتنويعات الموسيقيّة والتشكيلات الإيقاعيّة التي ذكرها العروضيون القدماءُ في تفعيلة بحر المتقارِب " فعولن " ، وقد وردت هذه التفعيلة تامّة " فعولن " في هذه الأسطر " ١٦ "

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٢٩-٣٠

مرّة ، ويلاحظ في موقع ورودها أنها وردت في بداية الأسطر أو في حشوها ، ولم ترد في ضرب أيّ سطر منها .ووردت هذه التفعيلةُ مقبوضةً " فعولُ " " ١١" مرّة ، والقبض هو " حذف الخامس الساكن "[1] من التفعيلة أي ما يقابل " النون " منها ، وأغلب ورودها كان في حشو الأسطر ، فلم ترد في البداية إلاّ مرّتين ، ولم ترد ضربا إلاّ مرّة واحدة ، في ضرب السطر الثالث . وفي تشكيلٍ إيقاعيٍّ آخرَ وردت هذه التفعيلة محذوفةً " فعو " " ٦ " مرّات ، والحذف هو " إسقاط السبب الأخير [لن] من التفعيلة " [2] ، ولم ترد هذه التفعيلةُ المحذوفة إلاّ ضربا في مواقعها كلّها . ووردت هذه التفعيلةُ مقصورةً " فعولْ " مرّتين فقطّ ، والقصر هو " إسقاط ثاني السبب الخفيف [النون] وتسكين ما قبله [اللام] " [3] ، ولم ترد إلاّ ضربا أيضا في المرّتين كلتيهما .

وفي نهاية هذا المقطع قال :

١- تخيّلت أنّي تعرّيت وسط السكاكين

٢- أنا مثلها قابلتني الوجوه بألقابها

٣- عاريا في الخروج

٤- أنا مثلها قابلتني الوجوه بأسمائها

٥ – عاريا في الدخول .

ونجد في تقطيع هذه الأسطر عروضيّا ما يأتي :

---

[1] -فنّ التقطيع الشعريّ والقافية : د: صفاء خلّوصي : ط٣ ، ١٩٦٦ ، بيروت : ٢٠٧

[2] م. س : ٢٠٨

[3] -م. س : ٢٠٨

١- فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولان /

٢- فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن / فعو

٣- لن / فعولن / فعولْ /

٤- فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن / فعو

٥- لن / فعولن / فعولْ /

وأبرز ما يُلحظ في موسيقى هذه الأسطرِ هو التشكيلُ العروضيّ الجديد في هذه التفعيلةِ ، الذي لم يذكره القدماء ، وهذا التشكيل هو ضرب السطر الأوّل " فعولان " ، ويمكن وصف هذه التفعيلة بأنها " مسبَّغة " ، إذ التسبيغ هو " زيادة حرف ساكنٍ على سببٍ خفيفٍ بعد مدٍّ "[1]، فتحوّلت من" فعولن " إلى " فعولان" .

ووردت هذه التشكيلة عنده في موضعٍ آخرَ في قوله :

نعم سيّدي الخوف[2]:

فعولن / فعولان .

وهذا ما لم يشر إليه قدماء العروضيين .

---

[1] -فن التقطيع : ٢٠٩

[2] - الأجنبي الجميل :٢٦٢

٢ – فاعلن :

قال مصطفى :

١– دائما

٢– دائما في العراق

٣ – دائما في العراق الجميل

٤– دائما في العراق الجميل المضرَّج

٥– دائما في العراق الجميل المضرَّج بالزيت

٦– دائما في العراق الجميل المضرَّج بالزيت والفقراء

٧– دائما في العراق الجميل المضرَّج تنهض أغنيتي

٨– دائما في العراق الجميل تقاوم أغنيتي

٩– دائما في العراق تقاتل أغنيتي

١٠– دائما في العراق

١١– دائما .[١]

وتقطيع هذه القصيدة عروضيا يكون كما يأتي :

١– فاعلن/

---

[١] – م.ن :٢٣٠

٢- فاعلن / فاعلان /

٣- فاعلن / فاعلن / فاعلان /

٤- فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلاتن /

٥- فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فِعِلن / فاعْ /

٦- فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فِعِلن / فاعلن / فِعِلان /

٧- فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فِعِلن / فِعِلن / فِعِلن /

٨- فاعلن / فاعلن / فاعلن / فِعِلن / فِعِلن / فِعِلن /

٩- فاعلن / فاعلن / فِعِلن / فِعِلن / فِعِلن /

١٠- فاعلن / فاعلان /

١١- فاعلن /

يتكوّن هذا النصّ من " ٤٤" تفعيلة موزّعة كالآتي :

التفعيلة	وصفها	عددها
فاعلن	تامّة	٢٧
فِعِلن	مخبونة	١١
فاعلان	مذيّلة	٣
فاعلاتن	مرفّلة	١

فعِلان	مخبونة مذيّلة	١
فاعُ	مقطوفة	١

تكشف القراءة العروضيّة العموديّة لهذا النصّ عمّا يأتي :

١- تبدأ الأسطر كلها بتفعيلة " فاعلن " التامة .

٢- التفعيلة الثانية في الأسطر من " ٣ – ٩ " هي " فاعلن " التامة أيضا .

٣- التفعيلة الثالثة في الأسطر من " ٤ – ٩ " هي " فاعلن " التامة أيضا .

٤- التفعيلة الرابعة في الأسطر " ٥ – ٧ " هي " فاعلن " التامة أيضا .

٥ – التفعيلة الرابعة في البيتين " ٨ – ٩ " هي " فعِلن " المخبونة .

٦- التفعيلة الخامسة في الأسطر من " ٥ – ٩ " هي " فعِلن " المخبونة أيضا .

٧- التفعيلة السادسة في الأسطر " ٧ – ٩ " هي " فعِلن " المخبونة أيضا .

٨- الضرب في الأسطر " ٢ ، ٣ ، ١٠ " هو " فاعلان " المذالة .

٩- الضرب في الأسطر " ٧ ، ٨ ، ٩ " هو " فعِلن " المخبونة .

١٠- وردت " فعِلان " مرّة واحدة فقطّ ، وهي ضرب السطر السادس ، ويمكن وصفها بأنها " مخبونة مذالة " ، فقد حُذف ثانيها الساكنُ " الألف " وهذا هو زحاف " الخبن " ، ثمّ زيد سببٌ خفيفٌ "على وتدها المجموع بعد مدٍّ ، وهذه علّة " التذييل "

١١- وردت " فاعُ " مرّةً واحدة ، وهي ضربٌ للسطر الخامس ، وهي من التنويعات التي لم يذكرها القدماء ، ويمكن وصفها بأنّها " مقطوفةٌ " ، إذ القطف " إسقاط السبب الخفيف الأخير وتسكين ماقبله "[١] ، وبه تحوّلت " فاعلن " إلى " فاعُ " .

أمّا القراءة العروضيّة الأفقيّة لهذا النصّ فيظهر منها ما يأتي :

١- يتكون السطر الأول من تفعيلة واحدةٍ فقطّ ، هي " فاعلن " التامّة

٢- يتكون السطر الثاني من تفعيلتين فقطّ ، هما " فاعلن " التامّة ، و" فاعلان " المذالة .

٣- يتكون السطر الثالث من ثلاث تفعيلاتٍ ، هي " فاعلن - مرّتين – وفاعلان " ، وهو ينفرد بهذا العدد عن سائر النصّ .

٤- يتكوّن السطر الرابع من أربع تفعيلاتٍ ، هي " فاعلن – ثلاث مرات – وفاعلاتن المرفّلة " ، وهو ينفرد بهذا العدد عن سائر النصّ ايضا .

٥- يتكوّن السطر الخامس من "ستّ تفعيلاتٍ ، هي " فاعلن – أربع مرات – وفعِلن المخبونة وفاع المقطوفة

٦- يتكوّن السطر السادس من سبع تفعيلاتٍ ، " فاعلن – خمس مرات – وفعِلن المخبونة و فعلان المخبونة المذالة .

٧- يتكوّن السطر السابع من سبع تفعيلاتٍ ، " فاعلن التامة – أربع مرات – وفعِلن المخبونة ثلاث مرّات " .

٨- يتكوّن السطر الثامن من ست تفعيلاتٍ ، هي " فاعلن التامة – ثلاث مرات – وفعِلن المخبونة ثلاث مرّات أيضا " .

---

[١] – فن التقطيع : وهو يذكر أن القطف خاصّ بالبحر الوافر : ٢٠٨

٩- يتكوّن السطر التاسع من خمس تفعيلاتٍ ، هي " فاعلن التامة مرتين ، وفعِلن المخبونة ثلاث مرّات "

١٠- يتكون السطر العاشر من تفعيلتين فقطّ ، هما " فاعلن التامة وفاعلان المذالة " .

١١- يتكون السطر الحادي عشر من تفعيلة واحدة فقطّ ، هي " فاعلن التامّة " .

ومن التنويعات الجديدة في هذه التفعيلةِ أيضا ما جاء منها على وزن " فاعلُ " المقبوضة ، لأنّ القبض هو " حذف الخامس الساكن [النون] " [١] ، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أنها أوّل من أوجد هذا التنويعَ في هذه التفعيلة ، وقالت عنه : " بدأتُ فيه منذ أوّل قصيدةٍ حرّةٍ كتبتها ، سنة ١٩٤٧م " [٢] ، وأشار أحد الدارسين إلى وجود هذا التنويع عند شعراءَ عراقيين آخرين ، منهم البياتيّ وحميد سعيد ورشدي العامل ، وقال : " ويكثر ظهور هذه التفعيلةُ كلّما كان الشاعرُ متأخّرا من زمن ظهور حركة الشعر الحديث ، أو كلّما خفّت سلطةُ التفعيلة الخليليّة "[٣] .

ومن نماذج هذا التنويع عند مصطفى قوله :

١- أوقفني الضابط

٢- أنزلني عن أمتعتي

٣- وتوجّه يسأل أوجاعي

٤- فأنختُ ، وكان الغجر الرحّلُ

٥- خلف الضابط يبتسمون

---

[١] - فن التقطيع : ٢٠٦

[٢] - قضايا الشعر المعاصر : ١٣٤

[٣] - الإيقاع في الشعر العربيّ الحديث في العراق : ثائر العذاري : رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة ، كلية التربية /جامعة بغداد ، ١٩٨٩ : ٨١

٦- كان غطائي في أمتعتي

٧- فرقصتْ

٨- كي أدفأ ثمّ أنام . " ٢٦٠ "

ويظهر تقطيعها العروضيّ كما يأتي :

١- فاعلُ / فاعلْ / فا

٢- علْ / فعِلن / فاعلْ / فعِلن /

٣- فعِلن/ فعِلن/ فعِلن / فاعلْ /

٤- فعِلن/ فعِلن / فاعلُ / فاعلْ / فعِ

٥- لن / فاعلْ / فعِلن / فعِلان /

٦- فاعلُ / فاعلْ / فاعلْ / فعِلن /

٧- فعِلان /

٨- فاعلْ / فعِلن / فعِلان / .

فقد وردت " فاعلُ " في هذه الأسطر ثلاث مرّات ، مرّة في بداية السطر الأوّل ، ومرّة في حشو السطر الرابع ، ومرّة في بداية السطر السادس .

٣- متَفاعلن :

من نماذج هذه التفعيلة قوله :

١- يا إسمه

٢- أنت الذي أبصرت أسرار الخفايا

٣- أنت المقدَّم في الطليعة

٤- أنت الذي في الخلف تحمي أرض بابل

٥- أنت الحكيم

٦- أنت الذي عبر المحيط إلى طلوع الشمس

٧- أنت الذي غنّى بذكرك أهل بابل

٨- أنت المظفَّر

٩- ثلثاك من روح الإله

١٠- وثلثك الباقي بشر .[١]

وتفعيلات هذا المقطع كما يأتي :

١- متْفاعلْ /

٢- متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلاتن /

---

[١] - الأجنبي الجميل : ٢٦٧

٣- متْفاعلن / متَفاعلاتن /

٤- متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلاتن /

٥- متْفاعلات /

٦- متْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متْفاعْ /

٧- متْفاعلن / متْفاعلن / متَفاعلاتن /

٨- متْفاعلاتن /

٩- متَفاعلن / متْفاعلات /

١٠- مفاعلن / متْفاعلن / .

ويمكن توضيح تفعيلات هذه الأسطر كما يأتي :

ت	التفعيلة	وصفها	عددها
١	متْفاعلن	مضمرة	٩
٢	متْفاعلاتن	مضمرة مرفَّلة	٣
٣	متَفاعلن	تامّة	٣
٤	متْفاعلات	مضمرة مذالة	٢
٥	متَفاعلاتن	مرفَّلة	٢
٦	متْفاعْ	حذّاء مضمرة مذالة	١

٧	مفاعلن	موقوصة	١

ممّا يُلحظ في تفعيلات هذا المقطع شيوع الإضمار في تفعيلاته ، سواءٌ أكانت التفعيلةُ مضمرةً فقطْ أم أصابها زحافٌ آخرُ مع الإضمار، والإضمار " تسكين الثاني المتحرّك [التاء] " [١].فقد ورد" الإضمار " في المقطع – عموما – خمسَ عشرةَ مرّة ، وقد وردت التفعيلة المضمرة " متْفاعلن " في متنه تسع مرّاتٍ ، هذا إذا قطّعنا لفظة " ثلث " في السطر التاسع على أنها مضمومةُ اللام لا ساكنتُها ، وهو الغالب فيها ، أمّا إذا قُطّعت على أنها ساكنة اللام فستكون التفعيلة المضمرة " متْفاعلن " واردةً عشر مرّاتٍ ، ولا ضرورةَ لذلك ، لأنّ الغالب في لفظة " ثلُث " هو ضمُّ اللام لا تسكينُها ، وليست هناك حاجةٌ إلى تسكينها في هذا السطر ، أمّا في السطر العاشر فإن لفظة " ثلْث " لا يمكن قراءتها إلاّ ساكنةَ اللام ، في هذا السياق العروضيّ .

وممّا يُلحظ عروضيّا في هذا المقطع أيضا ورود التفعيلة الموقوصة " مفاعلن " فيه ، والوقص هو " حذف الثاني المتحرّك [التاء] من التفعيلة " [٢] ، وهي نادرةٌ جدّا في تفعيلة البحر الكامل ، كما تشير كتب العروض ، غيرَ أنّنا نجدها بكثرةٍ في شعر مصطفى ، وقد وردت في المقطع الثاني من هذه القصيدة ثلاث مرّات .

ولعلّ الملاحظة الأهمّ في هذا المقطع هو استعمال تشكيلة " متْفاعْ " ، التي وردت في ضرب السطر السادس ، وهو تنويعٌ جديد في هذه التفعيلة ، إذ لم يشر إليه العروضيون القدماءُ ، بل استعمله بعض شعراء التفعيلة المحدثين ، وقد نبّه إليه بعض الدارسين المحدثين ، وذكر الذين استعملوه وهم " محمد النقدي وأحمد

---

[١] -فن التقطيع : ٢٠٧

[٢] – م . س : ٤٦٢

عبد المعطي حجازي وصلاح عبدالصبور وعبداللطيف عقل " وعدّ هذه التفعيلة على وزن " مفعولْ " [1]، وقد أشار إلى هذه التشكيلة الجديدة أيضا أستاذنا الدكتور فهد محسن فرحان في دراسته عن الشعر الحديث في البصرة ، إذ وجد الشاعرَ " سعدي يوسف " يستعمل هذه التشكيلةَ ، وعدّها أستاذنا بأنّها على وزن " متْفاعْ " ، وقال عنها : " إنها تقابل " فعْلان " ، وهي تشكيلةٌ لم يذكرْها العروضيّون في جوازات أضرب الكامل ، ويمكن تقديم وصفٍ عروضيٍّ لها على أنّها حذّاءُ مضمرةٌ مذالةٌ "[2] ، ولا يسع الباحثَ إلاّ متابعتُه في ذلك ، فهي حذّاءُ بحذف الوتد المجموع " علن " من آخرها ، فصارت " متَفا " ، ومضمرةٌ بتسكين الحرف الثاني " التاء " منها ، فصارت " متْفا "، ومذالةٌ بزيادة حرفٍ ساكنٍ " العين " على الوتد المجموع " فا " في آخرها، فصارت " متْفاعْ " .

ومن التنويعات الإيقاعيّة الجديدة في تفعيلة الكامل عنده ، ما ورد في قوله :

فلْتسترح بغدادْ

وجنودها والقصر والخلفاءْ

الدمُّ ماءْ

ورقابنا شمعْ . [3]

في هذه الأسطر ثلاثةُ تنويعاتٍ جديدةٍ في تفعيلة " متفاعلن " هي :

---

[1] –ينظر : الجديد في أوزان الشعر الحرّ : د : حبيب الحسني : مجلة كلّية الآداب / جامعة بغداد ،ع٣٦ ، ١٩٨٩م : ٣٠٧–٣٠٨ .

[2] – الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧– ١٩٩٥ دراسةٌ فنّيّةٌ : ط١ ، ٢٠٠٧ ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، بغداد : ٤٧ – ٤٨

[3] – الأجنبي الجميل : ٢٣٩

أ- متْفاع : حذّاءُ مضمرةٌ مذالةٌ .

ب- متَفاع :

في ضرب السطر الثاني ، وهي حذّاءُ مذالةٌ ، فقد أُسقط منها الوتدُ المجموع " علن " ، فصارت " متَفا " ، ثمّ زيد عليها حرفٌ ساكنٌ بعد وتدها المجموعِ الباقي فصارت " متَفاعْ " ، وقد وجد الدكتور محسن أطيمش الشاعرَ العراقيَّ شاذل طاقة يستعمل هذا التنويعَ في تفعيلة الكامل ، ولكنّه – أي أطيمش – لم يذكر لها وصفا عروضيّا صريحا، واكتفى بالقول عنها بأنها " تفعيلةٌ غريبةٌ لا عهدَ للعروضيّين بها في جوازات أضرب الكامل ، لأنها حينئذٍ ستكون متَفاع أو فعِلان " [1] .

ج – متَفاعلاتان :

تكوّن منها السطر الأخير ، وهي مرفّلة مسبّغة ، ففيها " ترفيلٌ " بزيادة سببٍ خفيفٍ في آخرها، وفيها

" تسبيغٌ " بزيادة حرفٍ ساكنٍ على سببها الخفيفِ بعد المدّ فيه .

[1] – تحوّلات الشجرة – دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها : ط١ ، ٢٠٠٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٢٩ .

ومن التنويعات الجديدة في تفعيلة وزن الكامل ما شكّله على وزن " مفاعلاتن " التي يمكن وصفها بأنها " موقوصةٌ مرفَّلةٌ " ، إذ أنّ فيها " وقصا" بحذف ثانيها المتحرّك " التاء " فصارت " مفاعلن " ، وفيها " ترفيلٌ " بزيادة سببٍ خفيفٍ فصارت " مفاعلاتن " ، وقد وردت عنده في قوله :

هو قادمٌ

بحسارة الخبز المعفّر بالأكفّ

وبالمطارقْ . " ٢٤١ "

إذ نجد السطر الأخير متكوّنا من تفعيلة واحدةٍ هي " مفاعلاتن " التي صاغها الشاعر من تفعيلة وزن الكامل

٤- مستفعلن :

لدراسة تفعيلة وزن الرجز في شعر مصطفى وتنويعاتها الإيقاعيّة سيقتصر البحث على قصيدته " ثلاثة أيام " لأن ما فيها من تفعيلاتٍ تغطّي تنويعاتِه الإيقاعيّةَ فيها، وقد قال :

١- أوقفه الرجال عند الباب

٢- فشدَّ قبضتيه

٣- محترسا أن يأخذوا التراب من دكّانه الصغير

٤- أو يقلبوا جيوبه الثقيلة .

٥- هل شاغلوا التراب عن دكّانه

٦- وأبطلوا البكاء في دموعه ، فقال

٧- عن اسمه ، وأخرج الحصى

٨- من جيبه ، والسمك الميّت والكبريت . [١]

وهذا تقطيعها العروضيّ :

١- مستعلن / متفعلن / مستفْعْ /

٢- متفعلن / متفْعْ /

٣- مستعلن / مستفعلن / متفعلن / مستفعلن / متفْعْ /

٤- مستفعلن / متفعلن / متفعلْ /

٥- مستفعلن / متفعلن / مستفعل /

٦- متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفْعْ /

٧- متفعلن / متفعلن / متّفْ /

٨- مستفعلن / مستعلن / مستعلن/ مستفْعْ / .

وفي دراسة تفعيلات هذا المقطع نجد التنويعاتِ الإيقاعيّةَ الآتيةَ :

١- مستفعلن : التامّة

٢- مستعلن : المطويّة ، والطيّ هو " حذف الرابع الساكن " " الفاء ".

---

[١] - الأجنبي الجميل :١٧٠- ١٧١

٣- متفعلن : المخبونة ، والخبن هو " حذف الثاني الساكن " " السين " .

٤- مستفعلْ : المقطوعة ، والقطع هو " حذف ساكن الوتد المجموع [النون] وتسكين ما قبله [اللام] .

٥- متفعلْ : المقطوعة المخبونة ، التي حذف منها " السين والنون " وسُكّنت " لامها " .

وهذه التنويعات الخمسة لا تخرج عن ما ذكره العروضيون القدماءُ .

أمّا تشكيلاته الإيقاعيّة الجديدة في تفعيلة " مستفعلن " الواردة في هذا المقطع فهي :

١- مستفْعْ :

وهي معصوبةٌ محذوفةٌ ، فالعصْب هو " تسكين الخامس المتحرك [العين] " ، والحذف هو " إسقاط آخر سببٍ خفيفٍ [لن] ، فصارت " مستفْعْ " فقطْ .وقد وردت هذه التشكيلة في هذا المقطع ضربا للسطر الأوّل والأخير منه .

٢- متفْعْ :

وهي معصوبةٌ محذوفةٌ مخبونةٌ ، ففيها " عصْبٌ " بتسكين الخامس المتحرك " العين " ، فصارت " مستفعْلن " ، وفيها " حذفٌ " بإسقاط آخر سببٍ خفيفٍ منها " لن " ، فصارت " مستفْعْ " ، وفيها " خبنٌ " بحذف ثانيها الساكن" السين" ، فصارت" متفْعْ "، وقد وردت هذه التفعيلة في ضرب الأسطر "٢ ،٣ ، ٦ "

٣- متَفْ :

مخبونةٌ حذّاءُ ، فقد حذف ثانيها الساكن " السين " ، وحذف الوتد المجموع " علن " من آخر

التفعيلة ، وقد وردت في ضرب السطر الرابع .

ومن تنويعاته التي لم يذكرها العروضيون في جوازات أضرب الرجز ما شكّله على وزن " مسْـتْ " ،وهي تفعيلةٌ حذّاءُ مقصورةٌ ، فقد أُسقط الوتد المجموع " علن " من آخرها ، فصارت " مستَـفْ " ، ثمّ أصابها القصر وهو " إسقاط ثاني السبب الخفيف الأخير [الفاء] وتسكين ما قبله [التاء] ، فصارت " مسْتْ " ، وقد وردت في المقطع الثاني من هذه القصيدة أيضا :

وقال حتى

فرّق الرجال كفّه والباب : " ١٧١ "

مفاعلن / مس

تفعلن / مفاعلن / متفعلْ / مسْـتْ / .

والتفعيلة المشار إليها هي ضرب السطر الثاني .

ب- التداخل الإيقاعـيّ :

يعني التداخل الإيقاعيُّ ورودَ تفعيلاتِ وزنٍ شعريٍّ ما في سطرٍ أو أسطرٍ عدّةٍ ، ثمّ تعقبها تفعيلاتٌ من وزنٍ شعريٍّ آخرَ ، في سطرٍ أو أسطرٍ عدّةٍ ، في المقطع الواحد . أي إنّ التداخل بين تفعيلات الأوزان لا يتجاوز المقطع الواحدَ .ونجد هذه الظاهرةَ في شعر مصطفى بتداخل تفعيلتَي" المتدارك والمتقارب " ، وما هو بِدعا في ذلك ، فقد أشار كثيرٌ من الباحثين إلى تداخل تفعيلات هذين البحرين عند كثيرٍ من شعراء شعر

التفعيلة ، وخاصّة في " نتاج شعر الحقبة الثالثة " [1]، وقد أشار الدكتور كمال أبو ديب إلى هذا التداخلِ قائلا : " أنّ أوّل التغييراتِ التي يُتوَقَّع أن تطرأَ على تركيب البحر المتدارك الذي يتألّف من تَكرار " فا / علن " وحدها ، عددا من المرّات هو إدخالُ التفعيلة " علن / فا " = " فعولن " في تركيب البحر ، لأنّ " علن / فا " تتألّف من النواتين " فا + علن " باتّجاهٍ أفقيٍّ معاكسٍ لـ " فاعلن " " [2] ثمّ أشار إلى حدوث هذه التغيّرات في شعر أدونيس ، ودرسها في بعض قصائده .ويقول الدكتور صابر عبدالدايم في هذه الظاهرة " وهذا المزج بين تفعيلتي هذين البحرين يكاد يمثّل ظاهرةً في موسيقى الشعر " الحرّ " ، وقد يرجع ذلك الخلط و المزج إلى التشابه التكوينيّ بين التفعيلتين "[3] ، وقد عدّهما الدكتور محسن أطيمش " في شعرنا الحديث بحرا واحدا " [4] . ومن تداخل تفعيلتي المتدارك والمتقارب عنده :

أيها الصمت

ياسيّدي في الكلام

تحمّلتني في الكثير

فهل ضقتَ بي في القليل ؟ [5]

يقوم السطران الأوّلان على تفعيلة الوزن المتدارك :

---

[1] – تحولات الشجرة : د : أطيمش : ١٥٣ .

[2] – جدلية الخفاء والتجلّي – دراسات بنيوية في الشعر : ط١ ، ١٩٧٩ ، دار العلم للملايين ، بيروت : ٩٤ . ويُنظر له أيضا : في الشعريّة : ٥٢

[3] – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور : ط٣ ، ١٩٩٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة : ٢٢٧ . ويُنظر أيضا : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد : حسن الغرفي : ٢٩ و ٣١ ، وخطاب البياتي الشعريّ : د : مصطفى حسانين : ٩٦ .

[4] – تحولات الشجرة : ١٥٦ .

[5] – الأجنبي الجميل : ٣٣

فاعلن / فاعِ

لن / فاعلن / فاعلانْ /

أمّا السطران الأخيران فتفعيلتهما من وزن المتقارب :

فعولن / فعولن / فعولْ /

فعولن / فعولن / فعولْ /

وهذا التّداخل غير واعٍ ، فليس هناك تغيّرٌ في الموقف الشعوريّ أو تبدّلٌ في الصوت الشعريّ الناطق ، بل تقوم الأسطر على صوت شعريّ واحدٍ ، وتجربة انفعاليّةٍ واحدة لا تبدّلَ فيها ولا تغيُّرَ .

ومن ذلك قصيدته " دمي " :

١- دمي أيها النازف الحلو

٢- لا تكن خالصا وثقيل

٣- واحترس أن تلوّن هذا التراب

٤- وحتى الثياب

٥- ولتكن مثل ماء المطر

٦- لفحة من هواء قليل

٧- تكفي لتمحو رسمك

٨- وتحفظ وجهك : أن ينقش الدود فيه

٩- وأن يستريح عليه الذباب .[١]

يتّضح تداخل هذه الأسطر من خلال تقطيعها الآتي :

١- فعولن / فعولن / فعولان / متقارب

٢- فاعلن / فاعلن / فعِلان / متدارك

٣- فاعلن / فاعلن / فعِلن / فاعلان / متدارك

٤- فعولن / فعولْ / متقارب

٥- فاعلن / فاعلن / فاعلن / متدارك

٦- فاعلن / فاعلن / فاعلان / متدارك .

٧- عولن / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولْ / متقارب

٨- فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ / متقارب

٩- فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ / متقارب

في هذه الأسطر التسعة تداخلٌ بين تفعيلتي المتقارب والمتدارك ، فقد بني السطر الأول من تفعيلة المتقارب ، أما السطران الثاني والثالث فمن تفعيلة " المتدارك ، ثم يعود السطر الرابع إلى تفعيلة المتقارب ، وبعده تفعيلة المتدارك في السطرين الخامس والسادس ، ثمّ تنتهي القصيدة بتفعيلة المتقارب في أسطرها الثلاثة الأخيرة. ولابدَّ من التنبيه إلى أنّ السطر السابع يبدأ بتفعيلة مثلومة ، إذ حُذف فيها أوّلُ الوتد المجموع " الفاء

[١] - الأجنبي الجميل : ٣٤

" ، وهو ما يعرف بالخزم ، وإذا أصيبت هذه التفعيلة بالخزم ولم تصب بسواه تسمّى " مثلومة " ووزنها " عولن " .[1]

ومن نماذج تداخل تفعيلتي هذين الوزنين عنده أيضا :

١- كلّنا يشتهي أن يكون

٢- وليكن ما يكون

٣- أتاني زماني وحرّضني

٤- فشطبت على أمسنا

٥- ومحوت الكتاب القديم

٦- ولكنه قبل أن ألتفت :

٧- بصّني

٨- وأخرجني من لساني

٩- وكبّلني بأكفّ الجنود .[2]

فقد ورد السطران الأوّلان من تفعيلة المتدارك ، أما الأسطر الأخرى فمن تفعيلة المتقارب .ويوضح ذلك التقطيع العروضيّ الآتي :

---

[1] -ينظر : العروض الواضح : د :ممدوح حقي : ط١٦ ، ١٩٨٤ ، دار مكتبة الحياة ، بيروت : ٥٣

[2] - الأجنبي الجميل : ٣٧- ٣٨

١- فاعلن / فاعلن / فاعلان /

٢- فاعلن / فاعلان /

٣- فعولن / فعولن / فعولُ / فعو

٤- لُ / فعولُ / فعولن / فعو

٥- لُ / فعولن / فعولن / فعولْ /

٦- فولن / فعولن / فعولن / فعو

٧- لن / فعو /

٨- فعولُ / فعولن / فعولن /

٩- فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولْ / .

ج - القافية :

ترتبط القافية بالوزن ، في الموروث الشعريّ العربيّ ، ارتباطا قويّا ، وما تزال في نظر كثيرٍ من النقّاد المحدثين من العناصر الأساس في الصياغة الشعرية ، فـ " الوزن والقافية ، بعيدا عن أيّ مذهبٍ جماليٍّ خاصٍّ ، هما

عصبُ الشكل الشعريّ ، هما الصفة الخاصّة التي . . . لابدّ من توافرها حتى يكون الكلام المشكَّل أمامنا شعرا ، وليس مجرَّد كلامٍ ، فالشعر– كائنا ما كان مذهبُنا الجماليُّ – لابدَّ أن يتوافرَ على الوزن والقافية " [١].

وتشتغل دراسة القافية على محورين : أفقيٍّ وعموديٍّ ، أمّا المحورُ القافويُّ الأفقيُّ فيمكن أن نجدَه في التعريف المنسوب إلى الخليل بأنّها :" ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقطٌ " [٢] ، وهنا يتمّ الاشتغال على الحركات والسكَنات في ضرب السطر الشعريّ منفردا عن غيره من أسطر القصيدة وأضربها ، ولا يمتدّ النظر إلى عَلاقته مع الأسطر الأخرى وأضربها . وفي ضوء هذا التعريف سندرس القافية – أفقيّا – في شعر مصطفى ونتبيّن أنماطها :

١– القوافي المترادِفة : أُ أُ

وهي القوافي التي لا يفصل بين حرفيها الساكنين فاصل ،وسُمّيت بذلك لأنّ أحد الساكنين ردف الآخر[٣]، ومنها في شعر مصطفى :

هكذا يقف الشاعر

متّكئا على قامته ، باسطا كفّيْهْ

وأنتِ التي ألفتِ خطوطه المتداخلة

---

[١] – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية : د: عز الدين إسماعيل : ط٦ ، ٢٠٠٣ ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة : ٥٧ ،

[٢] – كتاب القوافي : تصنيف القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المحسِّن التنوخيّ : تح : د: عوني عبد الرؤوف : ط٢، ١٩٧٨ ، مكتبة الخانجي ، مصر : ٣٨ .

[٣] – ينظر في أنواع القوافي – هنا – : البناء العروضيّ للقصيدة العربية : د : محمد حماسة عبد اللطيف : ٢١٦ – ٢٢٦ .

وجاورته مثل صمته الكسـوْلْ

لماذا تخيّرتِ حبل شراعه الوحيـدْ

ورسوتِ بزورق من زجـاْجْ

على مناخ شاطئه المدجّج بالحافـاْتْ ؟ [1]

نجد القوافيَ المترادفةَ في الأسطر الأربعة الأخيرة من المقطع ، إذ ورد حرف الرويِّ فيها ساكنا مسبوقا بحرفٍ ساكنٍ أيضا ، ويلاحظ أنّ الحرفَ الذي قبل حرف الرويّ هو " حرف الردف " لأنّه حرفُ مدٍّ في كلّ مرّةٍ .

ومن نماذجه في هذا النمط أيضا :

عند البـاْبْ

وقف الأطفال الآتون إلى القرية بالسياراْتْ

كانوا عطشانين ، التمّوا سربَ عصافـيْرْ .

حين أتيـتْ :

منحنيا تحت العاقول وملموما بقشور الطيْنْ

ترك الأطفال الماء، انتثروا سربَ عصافـيْرْ

حتى سقط " الجوريّ " على قدميْكْ . [1]

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٥١

ينتهي كلّ سطرٍ من هذه الأسطر السبعة كلّها بقافيةٍ مترادفةٍ ، فيرد الحرف الأخيرُ منها ساكنا وقبله حرفُ ردفٍ ساكنٍ أيضا . ومن ذلك :

عند تمام العصْرْ

تتصلّب أقدام الأولادْ

داخل جزمات الطـيْـنْ

لن يتذكّر طفْلْ

في أي زمان جاء حبيْبْ

كي يطمر هذي الحفرة بالطيْـنْ

أو يحمل ماء النهر إليها

لا يدري طفْلْ : كم عرقٍ سـالْ

حتى زال الملح من الأرض وخضّرت الفاصولـيـاءْ .[٢]

٢- القوافي المتواترة : أُ بَ أُ

هي القوافي التي يفصل بين حرفيها الساكنين حرفٌ متحرّكٌ واحدٌ، ومنها :

---

[١] - الأجنبي الجميل : ١١٦

[٢] - م.ن : ١٢٠

أسمع في ثوبك جلدا يتمايَلْ

لن يقبل أن تمنحه غفران الصبْحْ

ومساءَ النجم الآفِلْ .[1]

وردت القافية المتواترة في " يتمايل ، الآفلْ " إذ فصل الحرفان المتحرّكان " الياء والفاء " بين الحرفين الساكنين " الألف واللام " في كلّ مرّة .

ومن هذا النمط أيضا :

لن يطمئنّوْا

هو قادم عُريانَ أعْزَلْ

هو قادم بأظافر التعذيْبْ

وطراوة الضلع المكبّلْ [2]

جاءت القافية متواترةً في السطرين الثاني والرابع ، فقد فصل الحرفان المتحركان " الزاي والباء الثانية " بين الحرفين الساكنين " العين واللام " في السطر الأوّل ، و" الباء الأولى واللام " في السطر الثاني.

٣- القوافي المتدارِكة : أُ بَ بَ أُ

هي التي يفصل بين حرفيها الساكنين حرفانِ متحركان ، ومنها :

---

[1] -الأجنبي الجميل :٢٣١

[2] -م.ن :٢٤١

توابيتنا مثلنا خشب فـي ْ خَشَبْ

ولّما تضيق بنا أرضنا الغـارِقَهْ

ونفشل في الطفو مثل الْـخَشَبْ

تهلّ علينا توابـيْـتُـنَـاْ

من الغيب مفتوحة واْسِـعَـهْ [1]

في هذه الأسطر الخمسة خمسُ قوافٍ من قافية المتدارك ، يفصل بين ساكني كلِّ ضربٍ حرفان متحرّكان ، فقد فَصلت " الخاءُ والشين المفتوحتان " بين " الياء والباء الساكنتين " في ضرب السطر الأوّل ، وفَصلت " الراء المكسورة والقاف المفتوحة " بين " الألف الساكنة والتاء الساكنة المتحوّلة إلى " هاء " ، في ضرب السطر الثاني ، وفَصلت " الخاء والشين المفتوحتان " بين " اللام والباء الساكنتين " في ضرب السطر الثالث ، وفَصلت " التاء المضمومة والنون المفتوحة " بين " الياء والألف الساكنتين " في ضرب السطر الرابع ، وفَصلت " السين المكسورة والعين المفتوحة " بين الألف الساكنة والتاء الساكنة المتحوّلة إلى هاء " في ضرب السطر الأخير .

ومما ورد من هذا النمط أيضا قوله :

أرضنا الحادّة الملوّنة برائحة أجسادِنَـاْ

المفروقة بين أصابعنا وعيونِنـَـاْ

هي وحدها ، أيتها المرأة المتردّدَهْ

---

[1] – الأجنبي الجميل :٤٧

تفتح لنا الأبواب التي نستحقّـهَـاْ .[1]

فهناك فاصلٌ بين الألفين الساكنتين في ضرب السطر الأول بالدال والنون المتحركتين ، وهناك فاصلٌ بين الواو والألف الساكنتين ، في ضرب السطر الثاني بالنونين المتحركتين ، وهناك فاصلٌ بين الدال الأولى الساكنة والتاء المتحوّلة إلى هاء ساكنة ، في ضرب السطر الثالث ، بالدالين الثانية والثالثة المتحرّكتين ، وهناك فاصلٌ بين القاف الأولى الساكنة والألف الساكنة في ضرب السطر الأخير بالقاف الثانية والهاء المتحرّكتين .

٤- القوافي المتراكِبة : أُ بَ بَ بَ أُ

هي القوافي التي يفصل بين حرفيها الساكنين ثلاثة أحرف متحرّكة ، ولم يرد من هذا النمط في شعره إلاّ أنموذج واحدٌ ، متداخلا مع القوافي المترادفة أو القوافي المتواترة ، ونجده في قوله :

عندا احتملْتُ

لم تحتمل الشَّجَرَةْ

غادرته منتصبا أمام انحناءة هذه الشَّجَرَةْ

شجرة السرْو ذات السنتيْنْ

وأنا، هنا، أنظر لرائحتي التـيْ بَقِيَتْ

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٥٣

لرائحتي التي ربّما بقيت واقفة في منتصف السُلَّمْ . [1]

قافية السطر الأوّل مترادفةٌ بسكون حرفيها الأخيرين ، أمّا السطران الثاني والثالثُ فقافيتاهما متراكبتان ، بتحرك الأحرف الثلاثة " الشين الثانية والجيم والراء " بين الساكنين " الشين الأولى والتاء المتحوّلة إلى هاء " ، أمّا السطرُ الرابع فيعود إلى القافية المترادفة بسكون الياء والنون في نهايته ، ونلمح القافيةَ المتراكبة في السطر الخامس بورود الأحرف الثلاثة المتحرّكة " بقي " بين ساكنيه " الياء والتاء" ، وجنح السطر الأخيرُ إلى القافية المتواترة بوجود حرفٍ متحرّكٍ واحدٍ: " اللام الثانية " بين ساكنين " اللام الأولى والميم " .

أمّا المحورُ العموديُّ في دراسة القافية فينظر إليها في عَلاقتها مع سائر قوافي الأسطر المدروسة ، معتمدا في ذلك على " حرف الرويّ " اعتمادا كلّيّا ، " إذ يبدو أنّ حرف الرويِّ في هذه القوافي يتّخذ صفةَ " السمة المميِّزة " على مستوى القافية ، من سطرٍ إلى آخرَ " [2] .

ونرى من نماذجِ هذا المقطع في شعر مصطفى الأنماط التقفويّة الآتية :

١- القافية المستقلّة : أ ، ب ، ج ، د، . . . ،

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٨٨

[2] - البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد : حسن الغرفي : ط ١ ، ١٩٨٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٦٢

في هذا النمط تنفرد كلّ قافيةٍ عن غيرها من القوافي بسطرها الشعريّ ، بلا تماثلٍ صوتيٍّ مع سائر قوافي الأسطر، وتقترب هذه القافيةُ من النثريّة كثيرا ، لأنّها " لا تخلق تكنيكا يُذكر على المستوى الصوتيّ "[1] الذي يُمتع المتلقّيَ ، و " لن يرقى الشعرُ إلى مستوى الجودة والكمالِ ولن يُرضيَ أو يغذّيَ فينا ذلك الإحساسَ بالبهجة ما لم يلتئم ويترابطْ بتلك النَقرة الصوتيّةِ المتكرّرةِ ، التي تبدو وكأنها زمامٌ لولاه لظلّ الشعرُ مسيَّبا لا يستطيع أن يتماسكَ ، بل لظلّ مندفعا بلا نظامٍ كوهمٍ رتيبٍ لا نهايةَ له "[2] .

ومن ذلك :

عندما يثقل الليل

وتخفّ الأجنحة

أفتح النافذة كي تخرج هذه الأنفاس

مثل السلاسل

أو مثل البكاء [3] .

ومنه :

في ذلك اليوم الغائم

---

[1] – البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد : حسن الغرفي : ط ١ ، ١٩٨٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٦٧ .

[2] – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٤٥

[3] – الأجنبي الجميل : ٤٩

أو اليوم المشمس

في هذه الأيام المتعجّلة بيننا

يتحرّك هواء خفيف

على ظلّ ورقة يابسة

أو حشرة ميتة.

إنها الرائحة العاديّة في كلّ البيوت

وهو الليل العاديّ على كلّ الناس

يدخل إلى المطبخ

ويلمّ عشاءنا البسيط

ويترك فوق سيجارتي لمعته الحمراء .[1]

٢- القوافي المتعانقة : أ أ ب ب

يتكرّر الصوت في هذه القوافي مرّتين متلاحقتين بلا فاصلٍ بينهما، ومن ذلك:

١- لم نعد نستحي عندما لا يموت لنا أحد ـــــــــ مستقلّة

٢- ويموت من الناس – جيراننا – من يشاء } متعانقة

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٨٨-٨٩

٣- وننسى الرصاص يمرّ إلى من يشاء

٤- لم نعد نستحي عندما لا نموت — متعانقة

٥- فنحزن لحظة فتح التوابيت حتى تفوت .

٦- إنها الحرب فينا ـــــــــــــــــ مستقلة

٧- وقد صفّقت للسكوت الطويل — متعانقة

٨- هنا بين أعيننا ولسان القتيل[١] .

بدأ المقطع بقافيةٍ مستقلةٍ ، بعدها قافيتان متعانقتان ، في السطرين " ٢و٣ " ، من النمط : أ أ، وهما منتهيتان بالفعل المضارع " يشاء " في المرّتين ، وبعدهما قافيتان متعانقتان من النمط " ب ب "، في السطرين " ٣و٤ " ، وهما منتهيتان بفعلين مضارعين مختلفين ، ولكنّ فيهما تشابها صوتيًا واضحا ، إذ ينتهيان كلتاهما بالتاء الساكنة المسبوقة بالواو المدّيّة في " نموت وتفوت " ، وبعدهما فاصلٌ صوتيٌّ يتمثّل في قافيةٍ مستقلّةٍ في السطر السادس ، وبعدها قافيتان متعانقتان ، في السطرين " ٧و٨ " ، من نمط : ج ج ، منتهيتان بصوت اللام الساكنة المسبوقة بحرف مدٍّ ساكنٍ أيضا . ويُلاحظ أنّ هذه القوافيَ المتعانقةَ تنتظم وزنيًا ضمن القوافي المترادفةِ ، التي لا يفصل بين حرفيها الساكنين فاصلٌ ، بل يعقب الساكن الساكن مباشرة .

ومنه أيضا :

تزاحمت ، لكنني في المكان القليل

ـــــــــــــــــــــــــــــــ

[١] - الأجنبي الجميل : ٤٤-٤٥

أميل متعانقة

لتعبر قبلي الحقائب ـــــــــــــ مستقلة

ويعبر قبلي المكان
ويعبر قبلي الزمان } متعانقة

تعلّمت أن أنتظر
وأصنع لي وطنا في جواز السفرْ[1] . } متعانقة

في هذه الأسطر ستُّ قوافٍ متعانقةٍ ، اثنتان منها في السطرين الأوّلين ، بعدهما قافيةٌ مستقلّةٌ ، ثمّ قافيتان متعانقتان في السطرين الرابع والخامس ، تليهما قافيتان متعانقتان في السطرين الأخيرين .

٣- القوافي المتراسلة :

هي القوافي " التي يتكرّر فيها الصوتُ ثلاث مرّاتٍ أو أكثرَ ، بتتابعٍ مشروطٍ بألاّ تجيءَ إلاّ مع القوافي المستقلّة أو المتعانقة التي تعمل على خرق التشكيلة الرتوبيّة في " المتراسلة " ، وإلاّ عُدَّت نمطا من أنمط القصيدة العربيّة الموزونة " [2].

ومن القوافي المتراسلة التي وردت عنده مع القوافي المستقلّة ما جاء على وفق الأنماط الآتية :

١- قافية مستقلة + قوافي متراسلة : أ ب ب ب ب . . . : كما في قوله :

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٣٢

[2] - نزار قباني دراسة في فنه الشعري : حكيم الجراخ : اطروحة دكتوراه على الآلة الكاتبة ، كلّية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٠ : ١٢٩ ،

الباب لك ـــــــــــــــــــــــــ مستقلّة

فادخل على الحجر المرقّش كله تجد البشر

وادخل على البشر الرعية كلّهم تجد الحجر

بشر ببابك ينتهون ويبدأ الحجر الحجر) متراسلة

فأس لصوتك في الحجر

فأس لصمتك في الحجر[1] .

في السطر الأول وردت القافيةُ مستقلّةً ، ثمّ وردت القوافي متراسلةً في الأسطر الخمسة بعدها ، بتكرار كلمة " الحجر " بضربها في كل مرّةٍ .

٢- قافية مستقلة + قوافي متراسلة + قافية مستقلّة : أ ب ب ب ج :

استيقظ الحطّاب في فجرٍ ما ـــــــــــــــــــــــــ مستقلة

وكانت الساعة تدقّ والأوراق التي أطلّت عليه تلتفّ

والعناكب التي توقّفت بين حبالها والفراغ تلتفّ) متراسلة

كلّ شيءٍ أصبح يلتفّ

فأذعن الحطّاب إلى رئتيه المقفولتين ـــــــــــــــــــــــــ مستقلة

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٢٤٧

وقلبه السويّ [1] .

وردت القافية مستقلةً في السطر الأوّل ، ثم وردت القوافي متراسلةً في الأسطر الثلاثة التي بعدها ، معتمدةً على تَكرار الفعل المضارع " يلتفّ " ، ثم جاءت بعدها قافيةٌ مستقلّةٌ متبوعةٌ بقافيةٍ مستقلّةٍ في السطر الأخير . ومن هذا النمط أيضا :

نعم سيدي ـــــــــــــــــــــــــــــ مستقلة

دخلنا مع الداخلين

وفرّقنا الحرس المستقيمون مثل العرين ـــــ متراسلة

على طاعتين

هنا طاعة في الشمال ـــــــــــ مستقلة

هنا طاعة في اليمين [2] . ـــــ متقاطعة

استقلّ السطر الأول بقافيةٍ لم تتكرّر ، ووردت بعده القوافي المتراسلة في ثلاثة أسطرٍ ، معتمدةً على حرفي الياء والنون الساكنتين ، ثم قافية مستقلّة في السطر الخامس ، لتعود مباشرة الى صوت الياء والنون في السطر الأخير، مشكّلةً قافيةً متقاطعةً مع السطر الرابع.

ومن القوافي المتراسلةِ ما يرد عنده مع القوافي المتعانقة ، على وفق هذا النمط : أ أ أ ب ب ، كما في قوله :

وأخبّركم أنّ البوليس يجيد الضرب

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٠٧

[2] – الأجنبي الجميل : ٢٦٣

لكن أسألكم : ماذا تعني الحرب ؟ متراسلة

هل تخشى بلدتنا أن تتعلّم كيف الحرب ؟

أسألكم : ماذا تأخذ إسرائيل من الفلاّح العطلان ؟

ماذا ستُضيف إلى همّ وجوع الفلاّح الغلبان ؟ [1] متعانقة

تراسلت قوافي الأسطر الثلاثة الأولى بانتهائها بصوت الباء ، وتعانقت قافيتا السطرين الأخيرين بانتهائهما بصوت النون ، وقد راعى الشاعر في هذه الأسطر الخمسة كلّها توازنَ الحركات والسكَنات في القوافي من الناحية الوزنيّة ، فجاءت كلّها من النوع المتواتر المنتهي بساكنين متواترين ، متلاحقين ، في كلّ سطرٍ .

وقد ترد القوافي المتراسلةُ عنده مع القوافي المسترسلة ، من جهةٍ ، ومع القوافي المتعانقة ، من جهةٍ ، على وفق : قافية مسترسلة + قوافي متراسلة + قوافي متعانقة : أ ب ب ب ج ج :

قال الملك : ـــــــــــــــــــــــــــــــ مسترسلة

الأرض لي ، قلنا: نعم

والبحر لي ، قلنا : نعم متراسلة

وجميعكم ، قلنا : نعم

فتبسّم العرش المجيد ومدّ إصبعه علينا

ـــــــــــــــــــــــــــــــ

[1] – الأجنبي الجميل : ١٨٧

فانحنينا . [1] متعانقة

يحتوي السطرُ الأوّل على قافيةٍ مستقلّة ، وبعده قوافٍ متراسلةٌ بتَكرار حرف الجواب " نعم " ، وبعدها قافيتان متعانقتان ، مختومتان بالمقطع الصوتيّ " نا " ، المسبوق بالياء الساكنة في " علينا ، انحنينا " .

٤- القوافي المتقاطعة :

يتّخذ تقاطع القوافي في شعر مصطفى أنماطا متنوّعة ، منها :

١- متقاطعة + متقاطعة : أ ب أ ب : كقوله :

أنا الأجنبيّ تحيّرت بين قميصي وهذا الظلام الخفيف

تُطلّون منه عليّ فلا تجدوني معه

تحيّرت بين قميصي وجلدي الضعيف

تُطلّون منه عليّ فتسحركم ضجّة الأقنعة [2]

تقاطعت في هذه الأسطر قافيتا السطرين الأوّل والثالث من جهة ، بانتهائهما بصوت الهاء المسبوقة بالعين المفتوحة ، وتقاطعت قافيتا السطرين الثاني والرابع ، من جهة أخرى ، بانتهائهما بصوت الفاء الساكنة المسبوقة بالياء المدّيّـة .

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٢٦٩

[2] -م. ن: ٢٩

ومن هذا النمط أيضا :

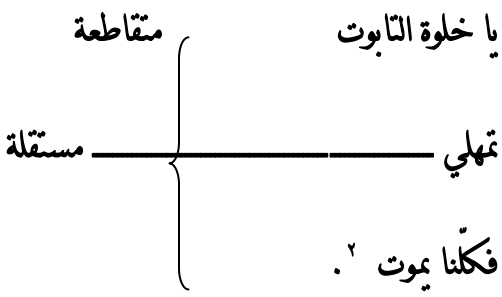
ذهب الملك

و"بقا " علينا عرشه ظلاّ فنفرشه ونسجدُ

جاء الملك

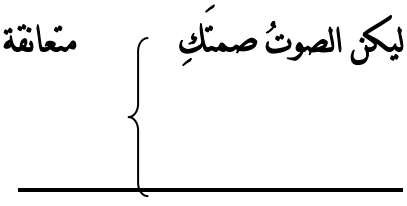
وبنى علينا ظلّه بابا فندخله ونسجد .[1]

٢- متقاطعة + مستقلّة : أ ب أ : ومنه :



فقد تقاطعت قافية السطر الأول مع قافية السطر الثالث وانتهتا بالتاء المسبوقة بصوت المدّ المتمثّل بالواو الساكنة ، وفُصل بينهما بقافيةٍ مستقلّةٍ عنهما .

٣- متعانقة + مستقلة + متقاطعة : أ أ ب أ : ومن ذلك :



[1] -الأجنبي الجميل : ٢٧٦ ، وأشار الشاعر إلى أن "الفعل "بقا "من "بقي" ، استخدام عند طيء : هامش : ٢٧٩

[2] - م.ن : ٣٩

لتكن الحركةُ سكونَكِ

أيتها الجميلة ـــــــــــــــــــــ مستقلة

ما أقبحَكِ ! [1] متقاطعة

هنا تداخلٌ وتنويعٌ في النظام التقفوي ، إذ وردت قافيتان متعانقتان في السطرين الأوّلين ، منتهيتان بالكاف المكسورة ثمّ قافيةٌ مستقلّةٌ ، ثمّ قافيةٌ متقاطعة في السطر الرابع مع السطرين الأوّلين ، بانتهائها بالكاف المكسورة أيضا .

ومنه :

المجد لك متعانقة

من أولك

ولآخر الطين المخمَّر في الفرات ـــــــــــــــــــــ مستقلة

أنت الملك. [2] متقاطعة

فقد قطع السطرُ الثالث التتابعَ الصوتيّ في الأسطر الأربعة .

٤- مستقلّة + متقاطعة + متعانقة + متقاطعة + متقاطعة + مستقلة + متقاطعة : أ ب ج ج ب د هـ د :

---

[1] - الأجنبي الجميل : ١١٠

[2] - م.ن :٢٦٩

نعم ، كانت الأرض ـــــــــــــــــــــــــــــــ مستقلة

كلُّها ، كانت الأرضُ سوداء،

الدجاج الذي لم يفرّ ـــ متعانقة ـــ متقاطعة

والكلاب التي جلست تنتظر

كلُّها والحصير الذي لم تتمّ عليه صلاة العشاء

نعم ، والأواني وكيس الطحين ـــ متقاطعة

وأمّي التي بقيت وحدها ـــــــــــــــــــــــــــــــ مستقلة

والعجين [1] .

في السطر الأوّل قافيةٌ مستقلّةٌ ، وفي السطرين الثالث والرابع قافيتان متعانقتان ، وفي السطرين الثاني والخامس قافيتان متقاطعتان ، فَصلت بينهما القافيتان المتعانقتان ، وفي السطرين السادس والثامن قافيتان متقاطعتان ، فَصلت بينهما قافيةٌ مستقلّةٌ في السطر السابع .

٥- متقاطعة + متعانقة : أ ب ب أ :

لا حدَّ أقصر من دمك

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٣٩- ٤٠

ماء تكسّر في إناء
مثل البكاء متعانقة متقاطعة

فالدمع يصلح للضحكْ [1].

تقاطعت القافيتان في السطر الأول والرابع بفاصلٍ من القافيتين المتعانقتين في السطرين الثاني والثالث .

٦- متعانقة + متراسلة + متعانقة + مستقلة + متقاطعة + مستقلة + متقاطعة + مستقلة :

أأ ب ب ب ج ج د هـ و هـ ز ح ز :

وهو ما نجده في قصيدته " عيني عليك " التي حققّت بهذا التنوّع القافويِّ متعةً سمعيّةً لا تُخطئها الأذن :

١- عيني عليك
٢- والعيد في عيني عليك متعانقة

٣- لشبابها طبع الحمامة
٤- ورموشها عشّ الحمامة متراسلة
٥- عيني عليك من الأذى ومن السلامة

٦- قلبي البراري
٧- وحضورك الرحمن ، بي مطرٌ يداري متعانقة

[1] - الأجنبي الجميل : ٤٤

٨- وأنا القمر ـــــــــــــــــــــــــــــــ مستقلة

٩- كلّ البنات نجوم صيف — متقاطعة

١٠- وأنا الوفيّة ـــــــــــــــــــــــــــــــ مستقلة

١١- كلّ البنات غيوم صيف

١٢- يا أخضر الدنيا ويا شجر المحنّه — متقاطعة

١٣- علّمتني شوق البلاد ـــــــــــــــــــــــــــــــ مستقلة

١٤- وأتيتني من طينها، والطين جنّة [١]

تعانقت قافيتا السطرين الأوّلين بانتهائهما بلفظٍ واحدٍ " عليك " ، وتراسلت قوافي الأسطر: الثالث والرابع والخامس بانتهاء الأوَلين منهما بلفظ واحدٍ: " الحمامة " ، وانتهاء ثالثهما نهايةً صوتيّةً مشابهةً لهما في لفظ " السلامة " ، وعادت القوافي متعانقةً في السطرين السادس والسابع ، أمّا السطر الثامن فقافيته مستقلّةٌ ، وتتقاطع قافية السطر التاسع مع قافية السطر الحادي عشر فينتهيان بكلمةٍ واحدة : " صيف " ، ويستقلّ السطر العاشر بقافيةٍ منفردةٍ ، وتتقاطع قافيتا السطرين الثاني عشر والرابع عشر فينتهيان بالهاء المتحوّلة عن التاء الساكنة ، مفصولا بينهما بقافيةٍ مستقلّةٍ في السطر الثالث عشر .

د – التـدويـر :

[١] – الأجنبي الجميل : ٢٦٦

التدوير هو استمرار النفَس الموسيقيّ من خلال إدخال سطرٍ شعريٍّ في سطرٍ آخرَ ، وهو " بأشكاله المتنوّعة ، في الشعر الحرّ ، يتعلّق بتفكيك التفعيلة وتخارج مكوّناتها بين سطرٍ وسطرٍ آخرَ يليه " [١] ، إذ تقسّم التفعيلة الأخيرة في السطر الشعريّ على قسمين ، يكون أحدهما في نهاية السطر ، ويكون قسمها الآخر في بداية السطر الذي يعقبه ، و " يعيش البيت الشعريّ ، ومعه القارئُ غيرُ المتمرّس ، في محنةٍ ، عندما يستخدم الشاعرُ التفعيلةَ الناقصة في آخر البيت ، لأنها تتركه بدون وقفةٍ عروضيّةٍ " [٢] .

وعلى هذا يمكن تقسيم الوقفة في نهاية السطر الشعريّ على أربعة أقسام [٣] :

١- " الوقفة التامّة : الانسجام " : الوقفة الوزنية – الدلالية .

٢- الوقفة الوزنية فقطّ " التوّتر الجزئيّ ":

٣- الوقفة الدلالية فقطّ " التوّتر الجزئيّ :

٤ – " الوقفة الصفر : التوّتر الكلّـيّ " : الوقفة لا الوزنيّة ولا الدلاليّة :

ويمكن توضيح هذه الوقَفات كما في الجدول الآتي :

نوع الوقفة	الوزن	الدلالة
١- "التامة : الانسجام " : الوزنية – الدلالية	+	+

[١] – خطاب البياتي الشعريّ – دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص : د : محمد مصطفى حسانين : ط١ ، ٢٠٠٩ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة : ١٢١

[٢] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية : محمد بنيس: ط٢ ، ١٩٨٥ ، دار التنوير ، بيروت : ٨٥

[٣] – ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : محمد بنيس : ٥٥ وما بعدها ، و : اللغة الشعرية : كنوني : ٩٨ وما بعدها ، وقد استعار الباحث مصطلحات " التوتر والانسجام منه مع تغيير في بعض دلالاتها ، و: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر : صبيرة قاسي : ٥٦ وما بعدها .

٢ – الوزنية " التوتر الجزئي "	+	–
٣– الدلالية " التوتر الجزئي "	–	+
٤– " الصفر : التوتر الكلّي " : لا وزنية ولا دلالية	–	–

في الوقفة التامّة تواز واضحٌ بين الصوت والمعنى ، وتلاؤمٌ تامٌّ بين النهاية الإيقاعيّة للسطر ودلالته ، إذ تتمّ التفعيلة الأخيرة في السطر ويتمّ معها معناها أيضا .

وتقوم الوقفة الوزنيّة فقطّ على اللاتوازي بين الصوت والمعنى ، إذ تتمّ التفعيلة الأخيرة في السطر ولا يتمّ معناه ، بل تبقى الجملةُ ناقصةً دلاليّا ، وبحاجة إلى ما يتمّم معناها في السطر الأخير ، و " هذا النمط الذي يقوم بخرق التركيب مع المحافظة على سلامة الوقفة العروضيّة كان مرفوضا في صورته التي تسمّى بالتضمين من طرف السلطات الكلاسيكيّة " [١].

وتقوم الوقفة الدلاليّة فقطّ على اللاتوازي بين الصوت والمعنى أيضا ، ففيها يتمّ معنى السطر الشعريّ ولا تتمّ التفعيلة الأخيرة منه ، بل تبقى ناقصةً ولا تكتمل إلّا في بداية السطر الشعريّ اللاحق .

أمّا في الوقفة الصفر فلا تتمّ دلالة السطرِ فيها ولا يتمّ إيقاعه أيضا ، وتظلّ دلالتُه ناقصةً ومحتاجةً إلى ما يكملها ، وتظلّ تفعيلته الأخيرةُ ناقصةً أيضا وتحتاج إلى ما يتمّمها .

١– ومن نماذج " الانسجام : الوقفة التامّة : الوزنيّة – الدلاليّة " عند مصطفى قوله :

أنا الأجنبيّ طويت الكتاب

---

[١] – اللغة الشعرية : محمد كنوني : ١٠٣

دخلت الحقيبة منتظرا أن يجيء القطار

أنا الأجنبيّ

معي لقبي

ولستُ وحيدا ، ولكنّني – في – البقية – وحدي .[1]

يكتفي كلّ سطر من هذه الأسطر – إيقاعيا – بنفسه ، وتقطيعه العروضيّ هو :

فعولن / فعولُ / فعولن / فعولْ /

فعولن / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعولن / فعولْ /

فعولن / فعولُ /

فعولُ / فعو /

فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن /

تتكوّن هذه الأسطر من تفعيلة " المتقارب " ، ولا يحتاج كلّ سطرٍ منها إلى غيره ، وكذلك يكتفي كلّ سطر منها – دلاليّا – بنفسه ، على الرغم من أنّ الضمائرَ في السطر الثاني تعود على مرجع دلاليٍّ واحد هو " الأجنبي " المذكور في السطر الأول . وكذلك تعود الضمائر في السطرين الرابع والخامس على المرجع نفسِه وهو مذكور في السطر الثالث .ومن الناحية النحْويّة ، يكتفي كلّ سطر بنفسه ، إذ ذُكر فاعل كُلِّ فعلٍ وارد ،

[1] – الأجنبي الجميل : ٣١

وذُكر مفعول الفعل المتعدّي المذكور في السطر الثاني ، ولم يحتج إلى سطرٍ آخرَ كي يتمَّ معناه ، لذلك نجد في هذا المقطعِ اكتفاءً صوتيّا واضحا .

ويعني هذا أنّ نسق "الانسجام : الوقفة التّامّة " لا ينتمي إلى مجال التدوير ، لأنّ هذه الوقفةَ لا تنتهي بتفعيلاتٍ ناقصةٍ محتاجةٍ إلى ما يتمّمها في السطر اللاحق، بل تفعيلاتها غير متّصلة – عروضيّا – بلاحقاتها .

٢– أمّا الوقفة الوزنيّة فقطّ فـ " تسعى للانفلات من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضيّة والدلاليّة النظميّة ، حيث تلتقي الأبياتُ فيما بينها دلاليّا ونظميّا ، وتنفصل عروضيّا " [١] ، وأيضا لا تمثّل هذه الوقفةُ التدويرَ ، لأن تفعيلتها الأخيرةَ تامّةٌ عروضيّا ، على الرغم من عدم تمام السطر الشعريّ نحْويّا ودلاليّا ، وتشكّل هذه الوقفة ما يُعرف بـ " التضمين " عند العروضيين ، ومن نماذجها عنده :

هل شاغلوا التراب عن دكانه

وأبطلوا البكاء في دموعه ، فقال

عن اسمه ، وأخرج الحصى

من جيبه والسمكَ الميتَ والكبريت .[٢]

تعتمد هذه الأسطرُ تفعيلة الرجز " مستفعلن " ، ويُظهر تقطيعُها العروضيُّ ما يأتي :

مستفعلن / متفعلن / مستفعلن /

---

[١] – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : محمد بنيس : ٥٧

[٢] – الأجنبي الجميل : ١٧٢

متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفْعْ /

متفعلن / متفعلن / متفْ /

مستفعلن / مستعلن / مستعلن / مستفعْ /

إذا أمكن فصل الضرب الأول عن لاحقه دلاليّا ، فإنّ الأسطر الثلاثة التي بعده لا يجوز معها هذا الفصل ، إذ يتعلّق السطر الثالث بالثاني ، كونه " مقول القول " ، ويتعلّق الرابع بالثالث نحويّا ، كونه ظرفا للفعل المذكور في السطر الثالث . أما إيقاعيّا فلا تدويرَ في أضرب هذه الأسطرِ ، فيجعلَها مفتقرةً عروضيّا إلى ما بعدها ، وهذا ما يجعلها تامّةً عروضيّا من هذه الناحية .

٣- أمّا الوقفة الدلاليّة فقطّ فتقوم على خرق النسق الوزنيّ وعدمِ اكتمال التفعيلة الأخيرة في السطر،وامتدادِها إلى التفعيلة الأولى في بداية السطر اللاحقِ ، وهنا يتجلّى التدوير ، إذ لا تتمّ تشكيلات التفعيلة الأخيرة على الرغم من تمام الدلالة في نهاية السطر .

ومن النماذج المهمّة في شعره في تفعيلة بحر المتدارك " فاعلن " :

أيها الأمسُ

كن طيّبا ، فالحصان

وقعت عنقه واستكان

كانت الشمس

تضرب في الطين

والعين

والرمل في الطين

والعين

والرمل فوق اللسان .[1]

وتقطّع هذه الأسطر كما يأتي :

فاعلن / فاعِ

لن / فاعلن / فاعلان /

فعِلن / فعِلن / فاعلان /

فاعلن / فاعِ

لن / فعِلن / فاعِ

لن / فاعِ

لن / فاعلن / فاعِ

لن / فاعِ

لن / فاعلن / فاعلان /

يعتمد هذا المقطع تفعيلة بحر المتدارك " فاعلن " ، وقد ورد التدوير فيه " ٦ " مرّات ، ونجده في الأسطر الآتية : " ١/ ٢" ، " ٤ / ٥ " ، " ٥ / ٦ " ، " ٦ / ٧ " ، " ٧ / ٨ " ، " ٨ / ٩ " . وفي كلِّ

[1] – الأجنبي الجميل : ٣٥

هذه التدويرات نجد التفعيلة مفتقرةً إلى السبب الخفيف الأخير " لن " الذي يرد في بداية السطر الشعريّ الجديد .

ومن نماذج هذا التدوير في تفعيلة " المتقارب : فعولن " قوله :

أتاني زماني وحرّضني

فشطبتُ على أمسنا

ومحوت الكتاب القديم

ولكنّه قبل أن ألتفت

بصّني

وأخرجني من لساني .[1]

وتقطيعها هو :

فعولن / فعولن / فعولُ / فعو

لُ / فعولُ / فعولن / فعو

لُ / فعولن / فعولن / فعولْ /

فعولن / فعولن / فعولن / فعو

لن / فعو/

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٣٨

فعولُ / فعولن / فعولن/ .

ورد التدوير " ٣ " مرّات في هذه الأسطر الستّة ، بين الأسطر " ١ / ٢ " ، " ٢ / ٣ " ، " ٤ / ٥ " ، وفي كلّ مرّةٍ ذُكر من التفعيلة وتدُها المجموعُ : " فعو " فقطٌ ، في نهاية السطر الأوّلِ ، وتحتاج إلى السبب الخفيف الأخير " لن " ، وقد وردت في المرّتين الأُولَيين مقبوضةً : "فعولُ "، إذ حُذف الخامس الساكن من التفعيلة " النون " .

ومن نماذج هذا التدوير في تفعيلة الكامل : متفاعلن " قوله :

فتبسّم العرش المجيد ومدّ إصبعه علينا

فانحنينا

وحطّ فوق رؤوسنا طير السماء[١] .

وبتقطيعها عروضيّا نجدُ :

متَفاعلن / متْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متْ

فاعلاتن /

مفاعلن / متَفاعلن / متْفاعلان /

وقد تمّت الدلالة التركيبيّة في السطر الأوّل بنهاية السطر اللفظيّة ، أمّا الدلالة الإيقاعيّة فلم تتمَّ ، إذ انتهت بالسبب الخفيف الأوّل من التفعيلة الذي أوجده فيها " الإضمار " ، بحذف ثانيها المتحرّك ، أمّا سائرها " فاعلاتن " فقد ورد في السطر الثاني ، فضلا عمّا فيها من " تذييل " .

---

[١] – الأجنبي الجميل : ٢٦٩

٤- الوقفة الصفر " التوتّر الكليّ " : لا تتمّ دلالة السطر الشعريّ منفردا في هذه الوقفةِ ، بل يتطلّب ما بعده نحويّا ودلاليّا ، وكذلك لا تتمّ مقاطع التفعيلة الأخيرة من السطر ، بل تتطلّب ما بعدها كي تتمَّ به ، عروضيّا ، وبهذا تنتمي هذه الوقفة إلى ظاهرة " التدوير " ، ومن نماذجها في شعره ما ورد في تفعيلة " مستفعلن " :

وقال حتى

فرّق الرجال كفَّه والباب[١] .

مفاعلن / مس

تفعلن / مفاعلن / متفعلْ / مسْتْ

لم تنتهِ دلالة السطر الأول بنهايته الطباعيّة الموجودة ، وظلّ محتاجا دلاليّا ونحويّا إلى ما بعده لتتميم معناه ، ولم تنتهِ التفعيلة بنهايته أيضا ، بل ورد سببها الخفيفُ الأوّلُ : " مس " في نهاية السطر الأول ، وورد سائرها في بداية السطر الثاني ، وهذان الخرقان : الدلاليّ والوزنيّ هما ركنا التدوير في هذا النمط .

ومن نماذج هذين الخرقين في " متفاعلن " :

بغدادُ

قافلةٌ وصمت

بغدادُ آهِ الأمّهات المقفلة[٢] .

مستفعِ

---

[١] - الأجنبي الجميل : ١٧١

[٢] - الأجنبي الجميل : ٢٤٠

لن / متَفاعلان /

متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعلن .

في السطر الأوّل ورد المبتدأ ، وحده ، في سطرٍ شعريٍّ منفردٍ غيرِ تامٍّ وزنيًا ، وهنا التقى النقصان : النحويّ والدلاليّ ، لأنّ المبتدأ يحتاج إلى الخبر كي يتمَّ معنى الجملة ، ويحتاج ما ورد من تفعيلة الكامل المضمرةِ إلى سببها الخفيف الأخير " لن " ، الذي ورد في بداية السطر الثاني .

ومن نماذج هذا التدوير في تفعيلة " فاعلن " :

كان ظلُّ الحصان على الرملِ

سقفا لأهل المكان[1] .

فاعلن / فاعلن / فعِلن / فاعِ

لن / فاعلن / فاعلان / .

فلم تنتهِ دلالة السطر الأول بسبب تطلّبه خبرَ "كان " ، واحتياجِه إيّاهُ ، وهو مذكورٌ في بداية السطر الثاني ، وكذلك لم تنتهِ التفعيلةُ المذكورة في نهاية السطر الأوّل ، وظلّ شيءٌ منها في السطر الثاني .

٢- الإيقاع الخارجيُّ :

أ – إيقاع التوازي التركيبيّ :

---

[1] – م. ن : ٣٦

يقوم التوازي على تماثل البنياتِ التركيبيّة أو العروضيّةِ ، لذلك "إنّ التوازيَ يتضمّن ، بالتأكيد ، نوعا من التشابه " [١] ، إذ يُعدّ التوازي " تأليفا لمجموعةٍ من الثوابت والمتغيّرات ، فالثوابتُ عبارةٌ عن تكراراتٍ خالصةٍ ، في مقابل المتغيرات التي هي بمثابة اختلافاتٍ خالصةٍ ، وبهذا الفهم يعتبر التوازي هو الأخذ في الاعتبار سلسلتين متواليتين أو أكثرَ لنفس النظام الصرفيّ – النحْويّ المصاحَب بتكراراتٍ أو باختلافاتٍ إيقاعيّةٍ وصوتيّة ومعجميّة ودلاليّةٍ "[٢] ، وبهذا نجد أنّ " التوازي مركّبٌ ثنائيُّ التكوين ، أحدُ طرفيه لا يُعرَف إلاّ من خلال الآخر ، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط بالأوّل بعَلاقةٍ أقربَ إلى التشابه ، نعني أنّها ليست عَلاقةَ تطابقٍ كاملٍ ، ولا تباينٍ مطلقٍ "[٣] .

ونجد في شعر مصطفى" التوازي التركيبيّ " : الذي يراد به " تَكرار البنية التركيبيّة مع ملئها بمحتوىً مختلفٍ ، فيُعاد استخدام سلاسلَ متشابهةٍ وتُقدَّم من خلالها أحداثٌ متنوّعةٌ " [٤]، ولا شكَّ في أنّ " التوازيات التركيبيّة التي تحمل عبءَ الموازنات الصوتيّة لها دورٌ في تشكيل الانتظام والتردّد اللذَينِ هما جوهر الإيقاع الشعريّ " [٥] .

ونجد الأنماط التركيبيّة المتوازية في شعره كما يأتي :

أ – توازي الجمل الاسميّة : ومن هذا النمط قوله :

هذه ليست طعنة / إنّها شجرة ،

---

[١] – تحليل النصّ الشعريّ : لوتمان : ١٢٩

[٢] – اللغة الشعرية : كنوني : ١١٧

[٣] – لوتمان : م .ن : ١٢٩

[٤] - علم لغة النصّ : د : عزة شبل : ١٣١

[٥] – خطاب البياتي الشعريّ : د : محمد حسانين : ١٠٣

هذا ليس الخوف / إنّه اسمي[1] .

تقوم عَلاقة التماثل في هذه الأسطر على تكرار البنية اللغويّة الآتية :

المبتدأ + الخبر " ليس + اسمها + خبرها " + إنّ + اسمها + خبرها ،

وقد ورد المبتدأ في المرّتين اسم إشارة " هذا / هذه " يشار به إلى المفرد المذكّر القريب وإلى المفردة المؤنثة القريبة ، أمّا خبره فهو الجملة المنفيّة ، وتَكرارُ هذه البنيةِ اللغويّة المنفيّة في الصيغة الأولى والمثبتة المؤكّدة بـ " إنّ " في الصيغة الثانية هو الذي أوجد التوازيَ بين الأسطر .

ومن التوازي في الجمل الاسميّة أيضا :

سنواتي للزهرة والطين ،

سنواتي / للأشكال المنصوبة في ليل سجين / للدمّ الأزرق بين أكفّ الجلاّدين ،

سنواتي / للجسر وقامة هذا الماء / للشجر المتكبّر والأعباء،

سنواتي للطير الأبيض / والبيت الحيّ [2] .

والأساس التركيبيّ في توازي هذه الأسطر هو :

المبتدأ " سنواتي " + الخبر جارّ ومجرور: " لام الجرّ + اسم معرّف بـ " ال " "

مع تغيير قليلٍ في هذه البنيةِ اللغويّة ، ويتناسب هذا التغييرُ مع مطلبِ بعض النقّاد عدم التطابق في البنى المتوازية ، فالعَلاقةُ بين الجارّين والمجرورين في الجملة الأولى والرابعة تستند إلى العطف ، أمّا العَلاقة بينهما في

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٦٧

[2] – م . ن : ١٦٤

الجملتين الثانية والثالثة فتستند إلى البدليّة . وللقافية في هذا النصّ دورها في التوازي الإيقاعيّ ، وهنا يؤدّي التوازي إلى " تحقيق التوازن الصوتيّ بين أطراف الجمل ، إذ يقسّم ويوازي بين أطرافها بغيةَ إبراز القافية " [1] ، فقد وردت قوافي النصّ متراسلةً في : " الطين / سجين / الجلاّدين " ، ومتعانقةً في: " الماء / الأعباء " ، ومستقلّةً في : " الأبيض / الحيّ " ، فضلا عن إيقاع تَكرار البداية " سنواتي " . وخلق هذا التَكرارُ إحساسا جماليّا واضحا عند المتلقّي ، " فتَكرارُ نفس التركيب على مسافاتٍ متساويةٍ يخلق إيقاعا تألفه أذن السامع "[2] .

وقد يتجسّد توازي الجمل الاسميّة في شعره على وَفْق تقديم الخبر على المبتدأ جوازا ، كما في النمط النحويّ المتوازي في النصّ الآتي :

لكم أن تبدأوا المعصية / ولي أن أنهض بكامل عظامي.

لكم أن تبدأوا فخورين بأوسمة الطاعة / وظلّكم القصير تحت وجوهكم/ ولي الدهشة والفخر بالصباح الذي عرفته / أو الذي أنتظره .

لكم القرارات / ولي عافية الزهرة [3].

وقد ورد الخبر المتقدّم " لكم " جارّا ومجرورا ، وبعده المبتدأ المعرفة : " أن المصدرية الناصبة + المضارع " ، في السطرين الأوّلين ، محقّقا توازيا نحويّا واضحا . ووردت بعدها بنيةٌ نحويّةٌ لا تختلف عنها إلاّ يسيرا ، في الأسطر الأربعة الأخرى ، إذ جاءت البنية على وفق : الخبر جارّ ومجرور + المبتدأ معرفة + اسم

---

[1] – خطاب البياتي الشعريّ : د : حسانين : ١٠٥

[2] – نظرية علم النصّ : د : حسام فرج : ١٠١ .

[3] – الأجنبي الجميل : ٧٢

معطوف على المبتدأ ، وعاد السطران الأخيران إلى التوازي من خلال الجملة الاسميّة البسيطة الشبيهة بالبنية النحويّة الأولى تقريبا ، فهي على وفق النمط : الخبر شبه جملة + المبتدأ معرفة .

ب – توازي الجمل الفعليّة :

من نماذج هذا التوازي قوله :

ذهب الملك / و " بقا " علينا عرشه ظلاّ فنفرشه ونسجد ،

جاء الملك / وبنى علينا ظلّه بابا فندخله ونسجد ،

غاب الملك / وبقت علينا فأسه تُملي فتكتب إسمه [1] .

تتكوّن كلّ متواليةٍ متوازيةٍ من نسقٍ لغويّ واحدٍ هو :

فعل ثلاثيّ ماضٍ + الفاعل " الملك " + الواو العاطفة + فعل ماضٍ ثلاثيٍّ معتّل + جارّ ومجرور " علينا " + الفاعل " اسم معرّف بالإضافة إلى ضمير الغائب " + الحال + الفاء العاطفة + جملة فعليّة مضارعيّة + الواو العاطفة + جملة فعليّة مضارعيّة " نسجد " .

وتختلف بنية الجملة الثالثة اختلافا يسيرا عن سابقتيها ، فقد وردت نهايةُ السطرين الأوّلين جملةً فعليّة " نسجد " ، أمّا نهاية السطر الثالث فوردت اسما " مفعولا به " ، ولعلّ هذا النمط من عدم التطابق بين المتواليات المتوازية يتّفق مع رأي لوتمان المشار إليه في بداية المبحث ، من أنّ التوازيَ يقوم على عَلاقةٍ " أقربَ

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٧٦

إلى التشابه ، نعني بها أنّها ليست عَلاقةَ تطابقٍ كاملٍ ولا تباينٍ مطلقٍ " . وتثير هذه المتواليات المتوازيةُ في الأسطر القاريءَ بما فيها من تماثل صوتيٍّ ونحويٍّ ودلاليٍّ، فقد تكرّر كثيرٌ من الألفاظ ، وتعانقت قافيتا السطرين الأول والثاني ، بانتهائهما بلفظٍ واحد مكرّرٍ ، وتشابهت دلالة الأسطر في دلالتها على الهيبة والعظمة والسلطة القويّة ، التي يتمتّع بها الملك ، والتي لا تملك الرعيّة إزاءها إلاّ الانحناءَ والخضوع والخنوع .

ومن هذا النمط أيضا :

هدأ الخبز / بطحينٍ أو دون طحين ،

هدأ الخبز / بالملح / وبالذبح الأسمر،

هدأ الخبز/ فوق الكسر وبين الكسر ،

هدأ الخبز / بضمادٍ / ورمادٍ / وعيونٍ مستترة [1] .

تجلّى توازي الجملِ الفعلية بتكرار البنية اللغويّة الفعليّة الآتية : الفعل والفاعل " هدأ الخبز " + شبه الجملة + الواو العاطفة + شبه الجملة ، ويخلق هذا التوازي التركيبيُّ الواضحُ إيقاعا واضحا في أذن المتلقي وعينه .

ومن هذا النمط أيضا :

أيُها الرجل / لقد أوهمك الكرسي / فحاولت أن تسأل ،

وأوهمك المكان / فحاولت أن تحرّك قدميك ،

---

[1] – الأجنبي الجميل : ٢٤٢– ٢٤٣

وأوهمك الكتاب / فحاولت أن تُعلن الأشياء التي رأيتها / والأسماء التي عرفتها[1] .

التوازي التركيبيّ واضح في هذه الأسطر ، في بنيتها النحويّة الآتية :

الفعل والمفعول به : " أوهمك " + الفاعل + الفاء العاطفة + الفعل والفاعل : " حاولتَ " + أنْ المصدرية + المضارع المنصوب المسند إلى المخاطَب + المفعول به . ولا شكَّ في أنّ أيَّ " تشاكل تركيبيّ نحويّ لا ينبغي أن يُفهَم على أنه مجرّد صناعةٍ ، ولكنّها صناعةٌ هادفةٌ إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية ، فالتراكيبُ النحويّةُ في الشعر إذن تُصبح ذاتَ طابعٍ جماليٍّ تأثيريٍّ إلى جانب طبيعتها المعنويّة والعلاقيّة " [2].

ب – إيقاع الجهة الناطقة :

يراد بالجهة الناطقة " تلك النقطة المركزيّة الدالّة على الجهة التي تضطلع بالقول الشعريّ ، أو تساعد على تناميْهِ ، وهذا يتجسّد من خلال بنيةٍ شكليّةٍ وظيفيّةٍ هي بنية الضمير ، وما ينشأ عنها من وظائفَ ،

---

[1] – الأجنبي الجميل :٥٨

[2] – تحليل الخطاب الشعريّ : د: محمد مفتاح: ٢٦–٢٧ .

تبعا لعَلاقاتها الثلاثِ التي تتلخّص في المتكلّم والمخاطَب والغائب " أنا ، أنت ، هو " [1] ، إذ أنّ "دلالة الضمير تتّجه إلى المعاني الصرفيّةِ العامّة . . . ، والمعنى الصرفيُّ العامُّ الذي يعبّر عنه الضميرُ هو عمومُ الحاضرِ أو الغائب ، دون دلالةٍ على خصوصِ الغائبِ أو الحاضر " [2] .

وللجهة الناطقة دورٌ واضحٌ في إيقاع بعض القصائد عند مصطفى ، إذ تقوم تلك القصائدُ على التَكرار المنتظم للصوت الشعريّ الناطقِ في القصيدة ، وهو ما يمكن تقسيمه عنده على نمطين :

١- المخاطَب + المتكلّم + المخاطَب + المتكلّم :

يظهر هذا الإيقاعُ اللغويُّ الضميريُّ في قصيدته " الاسم " التي تتكوّن من أربعةِ مقاطعَ ، يستند مقطعها الأوّل على ضمير المخاطَب فقطّ ، ولا نجد فيه أثرا للمتكلّم أو الغائب ، ومن هذا المقطع قوله :

أيها الرجل

ماذا بقي منكَ حتى تعترض ؟

وهواؤكَ الذي جمعتَه في فمك

كلّ هذه السنوات

حوّلكَ إلى فقاعة

على رأس خنجر .

---

[1] – اللغة الشعرية : كنوني : ١٨٥ .

[2] اللغة العربية : معناها ومبناها : د : تمام حسان : ١٠٨ .

ويتّضح الخطاب في الجملة الندائيّة : " أيها الرجل " ، التي تتعيّن من خلالها المساحةُ الدلاليّة للضمير ، فيدرك القاريء أن المخاطبَ مفردٌ مذكّر ، ويتّضح أيضا في ضمير المخاطَب في الفعلين الماضيين " جمعتَ وحوّلكَ " ، وفي الفعل المضارع " تعترض " ، فضلا عن الضمائر المتّصلة في الاسمين " هواؤكَ ، فمكَ " ، والضمير المتّصل بالحرف "منكَ " .

أمّا المقطع الثاني فيستند على ضمير المتكلّم ، ومنه :

اسمي لي وحدي

وأنا لهم كلّهم

لستُ أدري أين أضع لساني

أو عيني .

ويتجلّى الضمير الخاصّ بالمتكلّم متّصلا بالأسماء : " اسم ، وحد ، لسان ، عين " وحرف " اللام " ، والفعلِ " ليس " ، وظاهرا في " أنا " ، ومستترا في " أدري وأضع " .

ثمّ عاد المقطع الثالث إلى ضمير المخاطب :

أيها الرجل

لقد أوهمكَ الكرسيّ

فحاولتَ أن تسأل

. . .

وبعدها يعود النصّ إلى ضمير المتكلّم :

أنا أنتظر

مثل أحجار الشاطيء

أن يأتيَ البحر

ويصنعَ من اسمي تمثالا[1] .

وفي هذه المقاطع الأربعة المشتغلة على ضميرَي " المخاطب والمتكلم " يظهر بجلاء إيقاعُ الصوت الشعريِّ والجهة الناطقة في القصيدة .

٢- الغائب + المتكلّم + الغائب + المتكلم :

في نمطٍ آخرَ من الإيقاع النحْويّ المستند إلى الصوت الناطق في النصّ نجد قصيدة " يدا بيد " ، المتكوّنة من أربعة مقاطعَ أيضا، تستند على ضميرين واضحين ، هما ضمير الغائب " الغائبَين " في المقطع الأوّل وضمير المتكلّم في المقطع الثاني ، ويتكرّر هذان الضميران في المقطعين الثالث والرابع ، و" يتّسم هذا النمط لذي محوره ضمير الغائب بالاعتماد على قدرٍ كبيرٍ من الموضوعيّة ، وذلك من حيث اتّخاذ شخصيّةٍ محوريّةٍ في الغالب لتتناسب مع الطابع الحدثيّ الذي يتمّ في أسلوبٍ قصصيّ ، ممّا يؤدّي إلى سموّ الوظيفة المرجعيّة " [2] ، وهو ما نراه بوضوح في هذه القصيدة :

يدا بيد

---

[1] - الأجنبي الجميل : ٥٧- ٥٨

[2] - اللغة الشعرية : كنوني : ٢٠٦

على هذه الحجارة الجارحة

ثمّ لم يتوقّف غيرهما

هو وهي :

هي العجولة

وهو المتضارب .

يبرز ضمير الغائبَينِ : " هو وهي " في سطح المقطع ، وقد دلّ فعلهما على الزمن الماضي : " لم يتوقّف " ، أمّا المقطع الثاني فينعقد القولُ الشعريّ فيه على ضمير المتكلم الذي يدلّ فعله على الزمن المستقبل ، من خلال الشرط : " أينما ... ، كيفما ... ، والسين : سأجد ... " :

أينما نظرت

وكيفما نظرت إليهما

سأجد رائحة أنفاسهما على شجرة

مثل برعم ...

ويظهر المتكلمُ هنا مشدودا إلى " الغائبَين " في المقطع السابق ، إذ أنّه لا " يمكن اعتبار وجود " الأنا " بدون " أنت " " المذكّرة والمؤنثة " أو " أنتم " أو " أنتنّ " ، إنّ وعيَ الذات لا يتحقّق إلاّ بالتضادّ ، أنا لا

أستعمل " الأنا " إلاّ لأنني أتوجّه بالكلام إلى شخصٍ مخاطَبٍ ، أي إلى شخصٍ أشير إليه بـ " أنت " في قولي هذا " [1].

ثمّ يتكرر في المقطع الثالث الاستنادُ إلى ضمير الغائب ، الذي لم يتجاوز الاثنين : " هو وهي " ، ولم تتجاوز أفعالهما الزمنَ الماضيَ أيضا : مسحت ، أخذت ، وقد اختفى صوت المتكلّم من المقطع :

على ثوبها الجديد

مسحت عرق كفّها

ثمّ أخذت كفَّه المبلّلة

فهكذا يتصرّف اللّصّان .

أمّا المقطع الرابع فيعود إلى صوت المتكلم الذي أتمّ رواية الأحداث التي قام بها الغائبان " هو وهي " وشاهدها المتكلم :

لستُ الوحيد الذي تطلّع إليهما

فها هي الشجرة المنتصبة

تفرد تماسك أيديهما المبلّلة[2] .

الملحق :

١-قصيدة الجثّة :

---

[1] – الشعرية العربية الحديثة – تحليل نصّيّ – : شربل داغر : ٩٢ – ٩٣ .

[2] – الأجنبي الجميل : ٩٠ – ٩١

في ليلة أمس

نشط الطقس

كان ظلام الغرفة محترما ، لم يمسسه الضوء

وقد خرج العمّال نظيفين . وسدّوا الباب الأسود

والشبّاك الأسود ، دون ضجيج ، غيرَ أصابعهم

وحفيفَ الوردْ .

كانت في الأعلى ، قرب الله ، الغرفة كانت في الأعلى ،

العمّال أنيقون بعطرٍ واشٍ وخواتمَ لاصفة

والقمصان منشّاةٌ والبدلات السوداء مهيّأة يلمسها

الضوء ، فتشمخ دون صرير .

أبيض هذا الوجه النائم بين الورد ، نظيف

وأنيق كأمير ، أبيض بين الحيطان البيضاء .

أبيض هادىء قرب الله ،

فتوالى العمّال الخمسة كالنقر الهادىء فوق الباب

سدّوا فمه بالقطن الرطب ، فلم يتحرّك طرف

فيه ، حتى ارتفعت " جوزته " تحت أصابعهم وانحطّت ،

وتراخى شيء في فمه .

كانت غرفته في أعلى ، كان وحيدا قرب الصمت .

وفي ليلة أمس

فكّر بالشمس ،

ورتّب شرشفه الأبيض ، أحرق أوراقا – ولعلّ

رسائله لم يُحرقها – خشية أن يمسكها العمّال

النشطون الساعون .

الجسدُ الحافل بالصمت الأبيض ، والزهرة تذبل ،

تذبل تحت الحاجب مثل الجفن ، ورائحة الصابون

الناشف تنشف بين اللحم وأصداف الإبهامين .

خرجوا للشارع ، كان الفجر سخيّا فوق شواربهم ،

لاشيء تنفّس . تمّ الفعل خفيفا كالغمزة

كالنملة تحت حذاء كاتم . . . ترِلّلاتِمْ .

تِمْ . . تِمْتِمْ . . . تِمْ . . . تِمْتِمْ . . . هزُّ الكتفين . " ١٧٥–١٧٦ "

٢– قصيدة " يا خلوة التابوت " :

يا خلوة التابوت

تمهّلي

فكلّنا يموت .

" ١ "

نعم ، كانت الأرضُ

كلُّها ، كانت الأرضُ سوداء ،

الدجاج الذي لم يفرّ

والكلاب التي جلست تنتظر

كلّها ، والحصير الذي لم تتمَّ عليه صلاة العشاء

نعم والأواني وكيس الطحين

وأمّي التي بقيت وحدها

والعجين .

" ٢ "

هذي ليست بدلته الخاكيّة

وهذا البسطال

وهذي الكتف

وهذا الوشم

وهذي الضرس الذهبية

وهذا الشعر الأشيب

هذي ليست لأخي

كان صبيّا حين توادعنا في فجر الحرب .

" ٣ "

" صاحب منهل "

صعد الدبّابة

وتحسّس أزرار التحريك

والعتلات الدوّارة

جرّب إسم الآمر مهدي بجهاز الإرسال الرأسي

شمَّ هواءَ من أنبوب الغرفة

وغطّى بالطين مصابيح العدّادات .

صاحب منهل

يُنصت للّيل المحروق على الطرفين

خلّى في البيت الليل الصيفي

وجوادا مربوطا كالبسطال .

صاحب منهل

لم يتمهّل

صعد الدبابة بالسنوات العشرين

في اليوم المجهول

ولم ينزل .

" ٤ "

كنا نفرش هذا السعف الأخضر تحت الشمس

ويأتي الصيفُ فينشف ، ثمّ يجيء شتاء البرد .

فنوقد فيه النار وندفأ .

كنّا نصعد للنخل ونقطع طلعا نأكل منه

ونصنع من بعض اللقّاح القِرَبَ الصفراء .

وكبرنا قبل النخل .

وظلَّ النخلُ يمرُّ

وظلّ السعف الأخضر واللقّاح .

وظلَّ الخوص يمرُّ علينا صيف شتاء .

– يا صبر النخل علينا في الحرّ وفي البرد القارس –

وعبرنا الشطَّ إلى الدنيا

هزّتنا ريح

وانطفأ المصباح .

كانوا مجتمعين – صغارا – تحت النخل

فاشتعل الظلّ

والتمّ العمر سريعا حول حناجرهم .

كبروا مثل النخل

وافترقوا فردا فردا مثل السنوات الحمراء

بين رماد النخل .

" ٥ "

أنت أخذت الدواء

حسنا فلتكن نبضة القلب أقوى

وليحلّ بصدرك كلّ الهواء

لا تئنّ

إنّها لحظة وتمرّ

تحمّل على الوقت رفّة روحك

تهبط للقبر مثل السلام .

وقاوم يديك اللتين نسيتهما والسلاح

وقاوم بعينيك هذا الظلام .

وقل للورود التي حضرت

وللأصدقاء المصابين والأخوات المصابات

والأمّهات اللواتي تغيّبن عن مجلس الفاتحة

وقل لأبيك السعيد

إنّها لحظة وتمرّ

وقد مرّت البارحة .

" ٦ "

لا حدَّ أقصر من دمك

ماءٌ تكسّر في إناء

مثل البكاء

فالدمع يصلح للضحك .

" ٧ "

غالبا ما ننام

وننسى الرصاص الذي لا يكفّ

ونحلم ألاّ نموت

لم نعد نستحي عندما لا يموت لنا أحد

ويموت من الناس – جيراننا – من يشاء

وننسى الرصاص يمرّ إلى من يشاء .

لم نعد نستحي عندما لا نموت

فنحزن – لحظة فتح التوابيت – حتى تفوت .

إنها الحرب فينا

وقد صفّقت للسكوت الطويل

هنا بين أعيننا ولسان القتيل .

" ٨ "

مرّة نأخذ الشطَّ

– نحن الصغار –

ونأتي به راجفا بين أجسادنا والثياب البليلة

فيضربنا أهلنا

ونرجع بالشطّ – مرتجفين – إلى بيته .

إنه لا يبالي ويعرفنا واحدا واحدا

ويعرف كلّ اللعب .

مرّة يأخذ الشطّ منّا أصابعنا

وقد نحتمل

وقد ننتهي فنموت

ولكنّنا لا نحاذر من شطّنا

إذا ما تناسى اللعب .

ربّما كان للشطّ لونٌ وكانت له رائحة

فيعرفها أهلنا في الثياب التي نشفت فوق أجسادنا

فنخاف ، ونصعد للنوم دون عشاء .

ربّما كان شطّ العرب

حلما ثمَّ لم نتذكّر

ربّما كان يأخذنا ثمّ نصحو

ونأخذه ثمّ نصحو فلا نتذكّر

ربّما ، كان كأسا من الماء ،

نشربه ،

ومرّت بأيدينا

طلقةٌ

فتكسّر ؟

" ٩ "

توابيتنا الفارغة

تفرّقنا في الزحام

وتجمعنا للصلاة على الميتين .

توابيتنا مثلنا خشبٌ في خشب .

ولمّا تضيق بنا أرضنا الغارقة

ونفشل في الطفو مثل الخشب

تهلّ علينا توابيتنا

من الغيب مفتوحة واسعة . " ٣٩ – ٤٧ "

٣- قصيدة " الأجنبي الجميل " :

أنا الأجنبيّ الجميل

أنا الأجنبيّ وهذا لساني

الذي يشتهي

ولا يستحي

فيطول!

أنا الأجنبيّ تحيّرتُ بين قميصي وهذا الظلام الخفيف

تُطلّون منه عليَّ فلا تجدوني معه

تحيّرتُ بين قميصي وجلدي الضعيف

تُطلّون منه عليَّ فتسحركم ضجّة الأقنعة .

* * *

أنا الأجنبيّ تعثّرت بالحاضرين وقمتُ إلى المائدة

على قدم واحدة

وكان الكلام النظيف يهلُّ

ويغسل كلَّ الصحون .

تمنّيت أن أعترض

ولكنّني تذكّرت أني أتيت بدون فمي ،

وأني تركت لساني الطويل

مع الحبر ، في قلمي .

أنا الأجنبيّ تمنّيت أن أعترض

ولكنّني ما وجدت الكلام

– تذكّرت صوتي يودّعني –

ترى كيف لي أن أقول

وأن أعتدل

على مقعدي وهو بين الكراسي يميل ؟

أنا الأجنبيّ

تعثّرت حتى انفضحت وضاق المكان

– وكانوا يرصّونني للشموع وللعطر والهفوات –

التي في شهيق السجائر – أسمعه – وزفير الدخان ،

فأمسح وجهي بكُمِّ قميصي

وأدنو من المائدة .

ترى أين أُخفي البطاقة حتى أُضيّع إسمي ؟

وأين أغيّر هذا القميص الذي رقّشته النخيل ؟

تخيّلت أنّي تعرّيت وسط السكاكين

أنا مثلها قابلتني الوجوه بألقابها

عاريا في الخروج

أنا مثلها قابلتني الوجوه بأسمائها

عاريا في الدخول !

* * *

أنا الأجنبيّ طويت الكتاب

دخلت الحقيبة منتظرا أن يجيء القطار

أنا الأجنبي

معي لقبي

ولستُ وحيدا ولكنّني – في البقيّة – وحدي .

* * *

أنا الأجنبي

عرفت حدودي

فرتّبت لي وطنا من ورق

– إنه علبة للسجائر –

وحين يباغتني في المقاهي القلق

ويتبعني مثل عود الثقاب

ألمّ متاعي وأُشعل سيجارتي

ثمّ أمضي

خفيفا بما يحترق .

* * *

أنا الأجنبيّ الجميل

وقفتُ مع الواقفين

تزاحمتُ ، لكنّني في المكان القليل

أميل

لتعبر قبلي الحقائب

ويعبر قبلي المكان

ويعبر قبلي الزمان .

تعلّمت أن أنتظر

وأصنع لي وطنا في جواز السفر . " ٢٩ – ٣٢ "

٤- قصيدة " مرثـيّـة " : " إلى أبي الذي أهدى لحبيبتي الورد " :

أمسكتَ حياتكَ كالمنجل

وفتحتَ على الشجر اليابس ماء الجدول .

في شمس القيظ

مكشوف الرأس

أسرعت تغطّي الشجر الغضّ .

أنظرْ : يتأرجح عمرك في الحبل المشدود

ما بين الفم والدود . !

يا : عبدالله بن الملاّ حسين

لا تخلع نعليك ، فأنتَ أتيتَ إلى الدنيا ،

محمولا فوق يديك.

* * *

عند الباب

وقف الأطفال الآتون إلى القرية بالسيارات

كانوا عطشانين ، التمّوا سرب عصافير .

حين أتيتَ :

منحنيا تحت العاقول وملموما بقشور الطين

ترك الأطفال الماء، انتثروا سرب عصافير ،

سقط " الجوريّ " على قدميك!

* * *

تنهض قبل غياب النجم

والكلبِ النائم قرب رماد الحرّاس .

تسعل مختنقا بدخان السعف المغبرّ

وجذوعِ النخل النديان .

لكنّك ، حين يدقّ الرعد على الأبواب

تنسى بين يديك الخبز

تلمّ " الحشف " المنشور على الدار

وتسدّ عيون السقف .

* * *

يتنقّل فيك

العرق اللاصف حول العينين

وجروحُ الحلفاء السود .

يتنقّل فيك

علف الحيَوانات المنتظرة

وديونُ التجّار .

يا عبدالله بن الملاّ حسين

كيف تكون:

رائحة الأرض المحروثة والأنهار المكرّبة ،

من رائحة " التموين " المالح والشاي البائت ؟

هل كان العمر رداءً مفتوق

تنزعه في البيت وتلبسه للسوق ؟

* * *

في آخر يوم

كنتَ وحيدا تجلس بين يديك الهامدتين

في آخر يوم ، في المستشفى :

كانت أدواتكَ منتثرة :

الجسد المكشوف على الأرض

القدمان الحافيتان

والكفّ المفتوحة قرب الشعر الأشيب ،

يا عبدالله بن الملاّ حسين :

لملمنا أملاكَ في الخام الأسمر

وعبرنا الشارع منتصبين . " ١١٥ – ١١٨ "

٥- قصيدة "الشراع" :

ما دمنا نختار نفس المكان

ونجلس مقلّدين الحجارة

فالشراع الذي رأيته اليوم قويّا وصُلبا

هو نفس الشراع الذي وضع يد السندباد على الجزيرة

وسمّاها وطنا له

اليوم يتكرّر مثل دقّتين على باب

والعنكبوت جلس يراقب شبكته الثقيلة بالحشرات

والريح مثل الحصان

دخلت غرفة النوم

وأخذت تصهل هناك فوق المخدّة

لقد غاب الرُّبّان حينما بدأت الرِحلة

وانتصب الشراع على شقّ الماء الأبيض

المفتوح أبدا لأخذ السفينة إلى البحر

مرّة أخرى

هناك في البحر تطفو الأسماك الميتة

مثل مائة لسان

أمّا البحّارة المائة فإنهم رفعوا أبصارهم إلى الشمس

التي جعلت الشراع ينبت في السماء

وقد توقّف لحظة

حتى يرفع الحجارة الزرقاء

من أجل حركة السفينة المستمرّة إلى أمام

دائما هكذا

يصغي الشراع لأماني الرّبان الجالس في غرفته

مفكّرا بالمرأة التي تنتظره

لقد انتهى زمن القراصنة

لذلك نام البحّارة بكامل عضلاتهم

حتى يستيقظوا مبكّرين لتحيّة البلاد التي يصلونها

غدا في الفجر

ومثل حلم قصير وجد البحّارة قيافتهم تستعدّ

ويمرّ الرُّبان رافعا رأسه فوق النياشين على كتفيه وصدره

متغاضيا عن الضجيج والأكفّ الملوّحة له على الشاطئ

متمنّيا ألاّ يراه أحد

وهو يرفع رأسه إلى الشراع المنتصب

الأملس منذ مئات السنين

والذي قاد المعركة ضدّ البحر بنجاح

*　　*　　*

في الميناء

عندما كان المارّةُ غائبين حتى عن أسمائهم

غائبين عن الليل والنهار

كان الرُبّان في أحضان امرأته الجميلة

يصف لها مخالب البحر

رأيت الصارية وحدها

لقد أنهى الشراع مهمّته

وبقي الفراغ .　" ٧٥ – ٧٧ "

خاتمة البحث

ظلّ مصطفى وشعره مجهولَين ، عند أكثر القرّاء والنقّاد، بسبب الظروف السياسيّة السائدة آنذاك ، التي غيّبت جسد مصطفى وصوته الشعريَّ عن الساحة النقديّة العراقيّة .

يحفل شعرُ مصطفى بجماليّاتٍ كثيرة ، ففي مجال التشكيل اللغويّ يبدو " التَكرار " مكوّنا بنائيّا مهمّا في عامّة منجزه الشعريّ ، وتبدو ظاهرةٌ أخرى لا تقلّ عنها وضوحا ، وهي ظاهرة " الاّتساق " والترابط النصّـيّ التي تسم كثيرا من قصائده ، فيحسّ قارئه بتماسك تلك النصوص وترابطها الشديد وعدم تشظّيها أو تبعثرها .

أمّا التصوير الشعريّ عنده فيعتمد آليّاتٍ متعدّدة ، منها التشخيصُ وتبادل المدرَكات والتضادّ . وتعدّدت أنماط الصورة في شعره أيضا ، باعتمادها على الحواسّ الإدراكيّة المختلفة ، كالسمع والبصر والشمّ والذوق واللمس ، وتنوّعت مصادر التصوير في نصوصه باعتمادها الطبيعة مصدرا أساسا ، فضلا عن الواقع الاجتماعيّ ، وعن تناصّه مع نصوص أخرى . وبدا اعتماده التراثَ القديم مصدرا في قصيدة طويلة اتّخذت " ملحمة كلكامش " موضوعا لها ، ولم يُغفل الشاعر تراثَه العربيَّ الأدبيَّ ، فضلا عن توظيفه بعضَ النصوص المعاصرة ، أو توظيف التراث الشعبيّ والأمثال اليوميّة. أمّا من حيث البناء الفنّيّ للصورة فيقوم عنده على البناء المفرَد و المركَّب والكلّيِ المتمثّل في البناء السرديّ والمقطعيّ.

وفي حقل الإيقاع الشعريّ لم يجنح مصطفى إلى الشعر العموديّ ، بل اقتصر إبداعه على تفعيلاتٍ أربعةٍ فقطٌ ، هي تفعيلات : المتقارب والمتدارك والكامل والرجز . ولكنه أضاف كثيرا إلى تلك التفعيلات ، فغيّر في بنياتها العروضيّة ونوّع في تشكيلاتها الإيقاعيّة تنويعاتٍ لم يعرفها العروض القديم ، شأنه في ذلك شأن الكثير من شعراء التفعيلة المعاصرين . ولم تنجُ بعض نصوصه من " التداخل الإيقاعيّ " غير المسوَّغ فنيّا ، فهو تداخلٌ غيرُ واعٍ ولا مقصودٌ ، وهو في هذا – أيضا – لا يختلف عن كثير من شعراء التفعيلة المعاصرين . واعتمدت نصوصه القافية بأنماطها المختلفة ، بغية توفير لذّة الإمتاع السمعيّ لأُذن المتلقّي ، وشاعت في نصوصه ظاهرة " التدوير " سواءٌ أكان جزئيّا أم كلّيّا . ولم يخلُ شعره من " الإيقاع الخارجيّ " الذي يمكن رصده عنده في جانبين : في إيقاع التوازي التركيبيّ للجمل الاسميّة والفعليّة ، وفي إيقاع الجهة الناطقة والصوت الشعريّ المتكلّم

في القصيدة الذي يتوزّع في نصوصه بين المخاطَب والمتكلّم ، أو الغائب والمتكلّم ، في إيقاعٍ لغويٍّ ضميريٍّ واضحٍ.

المصادر والمراجع

١ - الدواوين والمجموعات الشعرية :

١- الأجنبيّ الجميل : مصطفى عبدالله : ط١ ، ٢٠٠٤ ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، بغداد .

٢- الأجنبيّ الجميل : رحل عنّا ووعدنا باللقاء : كتاباتٌ وقصائدُ : رابطة الكُتّاب والصحفيّين والفنّانين الديمقراطيين العراقيين ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ؟ .

٣- ديوان بدر شاكر السياب : ط؟ ، ٢٠٠٥ ، دار العودة ، بيروت .

٤- ديوان عبدالوهاب البياتي : ط٤ ، ١٩٩٠ ، دار العودة ، بيروت .

٥- شروح سقط الزند : لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعرّيّ : ط؟ ،١٩٤٥ ، مطبعة دار الكتب المصريّة ، القاهرة .

٢- الكتب

١. القرآن الكريم .

٢. أسرار البلاغة : الشيخ الإمام عبدالقاهر الجرجانيّ ، تح : هـ . ريتر : ط١ ، ٢٠٠٩ ، دار إحياء التراث العربيّ ، بيروت ، لبنان .

٣. الأسطورة والتأريخ في التراث الشرقيّ القديم- دراسة في ملحمة كلكامش : د: محمد خليفة حسن أحمد ، ط١ ، ١٩٨٨ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد .

٤. أصول تحليل الخطاب في النظريّة النحويّة العربيّة : تأسيس " نحو النصّ " : محمد الشاوش : ج١ ، ط١ ، ٢٠٠١ ، المؤسسة العربيّة للتوزيع ، تونس .

٥. بلاغة الخطاب وعلم النصّ : د: صلاح فضل ، ط١ ، ١٩٩٦ ، الشركة المصريّة العالميّة للنشر / لونجمان

٦. بناء الأسلوب في شعر الحداثة:التكوين البديعيّ:د:محمّد عبدالمطلب، ط٢ ، ١٩٩٥،دار المعارف، القاهرة

٧. بناء الجملة العربيّة :د:محمد حماسة عبداللطيف، ط ؟، ٢٠٠٣ ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة

٨. البناء العروضيّ للقصيدة العربيّة:د: محمد حماسة عبداللطيف، ط١، ١٩٩٩، دار الشروق ، القاهرة

٩. بناء لغة الشعر : جون كوين : تر : د : أحمد درويش ، ط٣ ، ١٩٩٣ ، دار المعارف ، القاهرة .

١٠. البنية الإيقاعيّة في شعر حميد سعيد :حسن الغرفي،ط١ ،١٩٨٩،دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد

١١. تحليل الخطاب الشعريّ:ستراتيجية التناصّ:د:محمّد مفتاح،ط٤، ٢٠٠٥ ،المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب

١٢. تحليل النصّ الشعريّ – بنية القصيدة – : يوري لوتمان ، تر : د : محمد فتّوح أحمد ، ط١ ، ١٩٩٥ ، دار المعارف ، القاهرة .

١٣. تحوّلات الشجرة – دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحوّلاتها – :د: محسن أطيمش ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد .

١٤. التناصّ بين النظريّة والتطبيق – شعر البياتيّ نموذجا –: د : أحمد طعمة حلبي ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، الهيئة العامة السوريّة للكتّاب ، دمشق .

١٥. جدليّة الخفاء والتجلّي – دراساتٌ بنيويّةٌ في الشعر – : د: كمال أبو ديب ، ط١ ، ١٩٧٩ ، دار العلم للملايين ، بيروت .

١٦. الحداثة في الشعر السعوديّ قصيدة سعد الحميدين نموذجا : د: عبدالله أبو هيف ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، المركز الثقافيّ العربيّ ، المغرب .

١٧. الحركة الشعريّة في فلسطينَ المحتّلة منذ عام ١٩٤٨ حتّى ١٩٧٥ – دراسة نقديّة – د: صالح أبو إصبع ، ط١ ، ١٩٧٩ ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت .

١٨. خطاب البياتي الشعريّ – دراسة في الإيقاع والدلالة والتناصّ– د: محمّد مصطفى حسانين ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، الهيئة العامّة لقصور الثقافة ، القاهرة .

١٩. دير الملاك – دراسة نقديّة للظواهر الفنّيّة في الشعر العراقيّ المعاصر – د : محسن أطيمش ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد .

٢٠. الشعر الحديث في البصرة ١٩٤٧ – ١٩٩٥– دراسةٌ فنيّةٌ : د: فهد محسن فرحان ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد .

٢١. الشعر العربيّ المعاصر : قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة : د : عزّ الدين إسماعيل ، ط٦ ، ٢٠٠٣ ، المكتبة الأكاديميّة ، القاهرة .

٢٢. الشعريّة العربيّة الحديثة – تحليل نصّيّ – : شربل داغر، ط١ ، ٢٠٠٦، دار أزمنة ، عمّان ، الأردن

٢٣. الشعر كيف نفهمه وتتذوّقه : إليزابيث درو ، تر : محمد إبراهيم الشوش ، ط؟،١٩٦١، مكتبة منيمنة ، بيروت .

٢٤. الشكل والخطاب مدخل لتحليلٍ ظاهراتيٍّ :محمد الماجري،ط١،١٩٩١ المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب

٢٥. الصورة الأدبيّة : د : مصطفى ناصف ، ط٣ ،١٩٨٣ ، دار الأندلس ، بيروت .

٢٦. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيويّة تكوينيّة – : محمد بنيس ، ط٢ ، ١٩٨٥ ، دار التنوير ، بيروت .

٢٧. العَروض الواضح : د : ممدوح حقّي : ط١٦ ، ١٩٨٤ ، دار مكتبة الحياة ، بيروت .

٢٨. علم لغة النصّ :النظريّة والتطبيق :د : عزّة شبل محمّد ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

٢٩. علم اللغة النصّيّ بين النظريّة والتطبيق – دراسة تطبيقيّة على السور المكّيّة – : د : صبحي الفقي ، ج١ ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، دار قباء ، القاهرة .

٣٠. عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة : د : علي عشري زايد،ط؟ ، ١٩٧٨ ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، القاهرة .

٣١. فضاء البيت الشعريّ : عبدالجبار داود البصريّ ، ط١، ١٩٩٦، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد

٣٢. فنّ التقطيع الشعريّ والقافية : د: صفاء خلّوصي ، ط٣ ، ١٩٦٦ ، بيروت .

٣٣. في الأفق الأدونيسيّ – دراسة في تحليل الخطاب الشعريّ –: د : سامح الرواشدة ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان ، الأردن .

٣٤. في تحليل النصّ الشعريّ : عادل ضرغام ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم

ناشرون ، بيروت .

٣٥. في الشعريّة : د : كمال أبو ديب ، ط١ ، ١٩٨٧ ، مؤسسة الأبحاث العربيّة ، بيروت .

٣٦. القصيدة العربيّة المعاصرة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة : د : محمد صابر عبيد ،ط١ ، ٢٠٠١ ، اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق .

٣٧. قصيدة النثر العربيّة أو خطاب الأرض المحروقة:رشيد يحياوي، ط١، ٢٠٠٧ أفريقيا الشرق ، المغرب

٣٨. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة ، ط١٤ ، ٢٠٠٧، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان.

٣٩. كتاب القوافي : تصنيف القاضي أبي يعلى عبدالباقي عبدالله ابن المحسِّن التنوخيّ : تحقيق : د : عوني عبدالرؤوف ، ط٢ ، ١٩٧٨ ، مكتبة الخانجي ، مصر .

٤٠. كتاب المنزلات:ج٢: منزلة النصّ:طراد الكبيسي، ط١، ١٩٩٥ ، دار الشؤون الثقافية العامّة ، بغداد

٤١. لسانيّات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب:محمد خطابي،ط٢، ٢٠٠٦، المركز الثقافي العربيّ،المغرب

٤٢. لغة الشعر العراقيّ المعاصر:عمران خضير حميد الكبيسيّ، ط١٩٨٢،١،وكالة المطبوعات ، الكويت

٤٣. اللغة الشعريّة:دراسة في شعر حميدسعيد :محمد كنوني:ط١، ١٩٩٧،دارالشؤون الثقافيّة العامّة،بغداد

٤٤. اللغة العربيّة معناها ومبناها: د : تمّام حسان : ط٣ ، ١٩٩٨ ، عالم الكتب ، القاهرة .

٤٥. معاني النحو:د: فاضل السامرائيّ ،ج١، ط١ ، ٢٠٠٧ ، دار إحياء التراث العربيّ ، بيروت

٤٦. معجم السيميائيّات : فيصل الأحمر ، ط١ ، ٢٠١٠ ، الدار العربيّة للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف ، الجزائر / لبنان .

٤٧. المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحامد عبدالقادر ومحمد علي النجار :دار إحياء التراث العربيّ ، ؟

٤٨. مقالات في اللغة والأدب : د : تمام حسان ، ج١ ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، عالم الكتب ، القاهرة .

٤٩. ملحمة كلكامش وقصصٌ أخرى عن كلكامشَ والطوفان : د: طه باقر ، ط٦ ، ٢٠٠٢ ، دار

الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد .

٥٠. موسيقى الشعر العربيّ بين الثبات والتطوّر:د:صابر عبدالدايم،ط٣،١٩٩٣، مكتبة الخانجي، القاهرة

٥١. النصّ والخطاب والإجراء : روبرت دي بوجراند ، ترجمة الدكتور تمام حسان ، ط١ ، ١٩٩٨ ، عالم الكتب ، القاهرة .

٥٢. نظريّة علم النصّ – رؤية منهجيّة في بناء النصّ النثريّ : د : حسام أحمد فرج ، ط٢ ، ٢٠٠٩ ، مكتبة الآداب ، القاهرة .

٥٣. النقد الأدبيّ الحديث : د: محمد غنيمي هلال، ط ٦ ، ٢٠٠٥ ، دار نهضة مصر، القاهرة

٣ - الرسائل والأطاريح الجامعيّة :

ت	العنوان	الباحث	الشهادة	العام	الجامعة
١	الإيقاع في الشعر العربيّ الحديث في العراق	ثائر عبدالمجيد ناجي العذاري	ماجستير	١٩٨٩	كلّيّة التربية جامعة بغداد
٢	شعر نزار قباني دراسة فنّيّة	حكيم حسن الجراخ	دكتوراه	٢٠٠٠	كلّيّة الآداب جامعة البصرة

٤- البحوث والدراسات

ت	البحث	المؤلف	المجلة	المكان	العدد	العام
١	الجديد في أوزان الشعرالحرّ	د: حبيب حسين الحسنيّ	كلّية الآداب	جامعة بغداد	٣٦	١٩٨٩
٢	رحيل الشاعر العراقيّ مصطفى عبدالله	؟	اليوم السابع	مؤسَّسة الأندلس باريس	ـــــــ	٢٥/ ك١ ١٩٨٩
٣	سماتٌ أسلوبيّة في شعر صلاح عبدالصبور	محمد العبد	فصول	القاهرة	١ مج ٧	١٩٨٧
٤	صيف ١٩٨٩	فلاح هاشم	الثقافة الجديدة	دمشق	٢٩٦	٢٠٠٠
٥	الصورة في النقدالأوربيّ: محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم	د: عبدالقادر الرباعي	مجلّة المعرفة	دمشق	٢١٠	١٩٧٩
٦	مصطفى شخصيةٌ تراجيدية بامتياز	فاضل السلطاني	الثقافة الجديدة	دمشق	٢٩٦	٢٠٠٠
٧	مصطفى عبدالله : جسر بين طعنتين	فراس عبدالمجيد	تافكوت	؟	١	١٩٩٦

٨	مفاتيح البنية في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"	ناصر يوسف جابر	المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة	جامعة الكويت	٨٤ مج٢١	٢٠٠٣
٩	نحو أجروميّة للنصّ الشعريّ دراسة في قصيدة جاهليّة	د: سعد مصلوح	فصول	القاهرة	١ مج ١٠	١٩٩١

ك – الحوارات الشخصيّة :

١– حوارٌ شخصيّ مع الأستاذ : أنس عبدالله " أخي الشاعر " : في ١ / ١٠ / ٢٠٠٩ م ، في البصرة .

٢– حوار شخصيٌّ مع الأستاذ المساعد الدكتور: مجيد حميد الجبوريّ : في ٣ / ٥ / ٢٠١٠ ، في مبنى كلّيّة الفنون الجميلة/ جامعة البصرة .

٣– حوار شخصيّ مع الأستاذ : سعد ناصر الموسويّ " صديق الشاعر " : في ١٠ /١٠ / ٢٠١٠م ، في البصرة .

ABSTRACT

Mustafa, as well as his poetry, remained unknown for most readers and critics because of the political conditions that were dominant at that time.

Mustafa's poetry is rich in a great deal of aesthetics. As regard the linguistic formation, we find that "repetition" represents an important structural component in his poetic achievement in general. Another phenomenon, which not less clear is the consistency and textual coherence that characterize many of his poems. The reader feels the coherence of those texts as well as their great association; for they seem neither fragmented nor irrelevant.

As for his poetic representation, it clearly depends on several mechanisms, including personification, exchanging perceptions, and contrast . The patterns of the picture in his poetry are also of several kinds, depending on various senses such as: hearing, seeing, smelling, tasting and touching. The sources of depicting in his texts had also varied depending on nature as the basic source as well as the social situation and with other texts. Relying on old heritage as a principal source seems clear in a long poem whose main topic is "Gilgamish Epic"; besides the literary Arab heritage which the poet did not ignore. Moreover, he employed some contemporary texts, folklore and everyday

proverbs as well. As regard his picture of artistic structure, he uses the singular structures as well as the compound and comprehensive ones, which is represented in narrating and sectional structures.

In the field of poetic rhythm, Mustafa did not tend towards the foot of the Classical poetry. In his creative writing, he used only four poetic meters namely: Al-Mutaqarib, Al-Mutadarek, Al-Kamel and Al-Rajz. But he added a lot to those meters by changing their prosodic forms, and varying their rhythm, which had not been known in old prosody, as many of the contemporary poets have done.

Some of Mustafa's texts fell into "rhythmic interference", which is not artistically acceptable. It was an interference which was not intentionally done. In this he was not different from a great number of his contemporaries. His texts follow different rhythms for the purpose of the receiver's audible enjoyment. The phenomenon of "recycling", whether partially or wholly, is common in his texts. His poetry is not free of "external rhythm", which can be deducted in two ways: structural parallelism of nominal and verbal sentences, and in the talking side and the poetic voice of the speaker. This is distributed in his texts between the listener and the speaker, or the third person and the speaker in a linguistic rhythm of pronoun use.