جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بابل–كلية التربية للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

البنى الأسلوبيَّة في شعر نجاح إبراهيم

رسالة ماجستير تقدَّمت بها الطالبة

فاطمة خضير عبَّاس السلطاني

إلى كلية التربية للعلوم الإنسانيَّة، وهي من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

بإشراف الأستاذ الدكتور

صفاء عبيد حسين الحفيظ

1442هـ 2021م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً
وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ
ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ ﴾

صَدَقَ اللهُ العَلِيُّ العَظِيمُ

(سورة غافر/ 64)

شكر وامتنان

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على سيّد المرسلين سيدنا محمد وآله الطّيبين الطاهرين، وصحبه المنتجبين.

أتوجه بالشكر والتقدير لأستاذي المشرف على البحث، الأستاذ الدكتور صفاء عبيد الحفيظ؛ لما غمرني به من علم ورعاية علمية ومعنوية، الذي لولاه لما تمّ هذا البحث بصورته الأخيرة، جزاه الله عني خير الجزاء وأوفره.

والشكر والامتنان موصول الى عمادة كلية التربية للعلوم الانسانية، والى أساتذتي في كلية التربية للعلوم الانسانية، ورئيس قسم اللغة العربية الأستاذ المساعد الدكتور محمد عبد الحسن، وأساتذتي في قسم اللغة العربية في المرحلة التحضيرية؛ لما قدموه لنا من معرفة في ظلّ ظروف الجائحة فجزاهم الله خير الجزاء وأوفره.

وأتقدم بالشكر الجزيل الى أسرتي، وهم يغمروني بالحبّ والاهتمام، وتوفير الوقت لإتمام رسالتي، أرجو من الله العلي القدير أنْ يوفقهم ويجعل ذلك في ميزان حسناتهم، ويجعلني عند حسن ظنهم، إنّه سميع مجيب.

الباحثة

الموضوع	الصفحة
المقدمة	4-1
التمهيد: **حياة الشاعرة** مفهوم الأسلوب والاسلوبية	13- 5 5 12-6
الفصل الأول المستوى الصوتي	68-13
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي	26-13
الوزن	16 -13
القافية	26 -17
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي	68 -27
التكرار	53-30
التوازي	68 -54
الفصل الثاني المستوى التركيبي	119-69
المبحث الأول: أنساق التعبير	94 -69
أولاً/ أسلوب النفي	80-69
ثانياً/ أسلوب الاستفهام	90 -81
ثالثاً/ أسلوب النداء	95 -92
المبحث الثاني: البناء التركيبي	119 -96
1. تركيب الجملة الاسمية والفعلية	99-96
2. التقديم والتأخير والحذف	119-100
الفصل الثالث: المستوى الدلالي	166 -120
المبحث الأول: الرمز	123-121
الرمز الذاتي	130-122
الرمز الواقعي	133-131
الرمز التراثي	135-134
الرمز الديني	139 -136

الرمز الاسطوري	144-139
المبحث الثاني:	166 -145
1. المعجم الشعري	149-145
2. الصورة وأنواعها	-150
الصورة الحسيَّة	-150
الصورة البصرية	155-152
الصورة السمعية	159-155
الصورة اللمسية	162-159
الصورة الشمية	164-162
الصورة الذوقية	166-164
النتائج	169 -167
ثَبْتُ المصادر والمراجع	177 -170
الخلاصة باللغة الإنكليزية	A- B

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين حمدًا كثيرًا دائمًا لا انقطاعَ له، والصلاة والسلام على رسول الإنسانيَّة محمَّد النبي بن عبد الله وعلى آله الطيِّبين الطاهرين وصحبه الأخيار المنتجبين ومَن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين، وبعدُ..

فإنَّ النظر إلى الخطابات الأدبيَّة، بوصفها مداليل ثقافيَّة، قدَّمها مبدعوها، للتعبير عن ثيمات معيَّنة تحمل في طياتها الواقع المعيش بكلِّ ما يحمله من سمات وتناقضات ورؤى ومواقف، تعبِّر عن وجهة نظر الشاعر نحو الحياة؛ لأنَّ الشاعر يستقرئ الأحداث لا برؤى الإنسان العادي بل برؤية القارئ والمتمعن في الوجود ككلّ، محللًا ومفسرًا ومُقدِّمًا حلولًا، كلُّ هذا يصوغ به الشاعر واقعه بجانب فني، يختلف من أديب إلى آخر، بحسب ما يتبناه من جانب أدبي جمالي سواء أكان سردًا أم شعرًا.

لذا فتسليط الضوء على منجز الشاعرة نجاح إبراهيم، هو محاولة لمقاربته في ضوء أحد معطيات النقد الأدبي الحديث في سعيه نحو التخصص والإحاطة بالموضوع من جنبةٍ معرفيَّة معينةٍ، للوقوف على أهم المرتكزات التي استندت الشاعرة إليها في تصورنا، والبحث الذي نحن بصدده والموسوم بـ: (البنى الأسلوبيَّة في شعر نجاح إبراهيم)، بحث استدعته طبيعة المنجز الشعريّ الذي قدَّمته الشاعرة نفسها؛ لما لحظناه من تنوّع وغِنى وتشعّب، والأسلوب الذي انفردت به، وكثرة المرجعيات التي استمدت منه الشاعرة صورها الشعريَّة.

حتَّى يمكننا أن نقف على المنجز الشعريّ ككلّ، بوصفه صورة أسلوبيَّة مائزة عن الحياة التي تعيش في كنفها، والواقع المرير في بلدها، الذي عبَّرت عنه بما

تؤمن به، وطموحات الشاعرة وآمالها، وعبَّرت عن حقوق المرأة والأقليات والاضطهاد الذي تعرضوا له، فكانت الشاعرة مُعبِّرة عنه أصدق وأوفى تعبير.

فكان العنوان المختص بالمنظور الأسلوبيّ مقصودًا بدقة؛ لأنَّ الدراسات السابقة – على قلتها– التي تناولت منجز الشاعرة لم تقاربه لا من قريب ولا من بعيد، فحاولنا في هذا البحث تلمس تلك الخصوصيَّة وبيانها بما قدمناه من عنوانات عامة وخاصة.

وكان وراء اختيار هذا الموضوع عدة أسباب أهمها؛ إعجابي بالشاعرة، وهي تنتمي لديانتها الإسلاميَّة المنفتحة على الوجود لا بمقيدات أخرى، وهو بعد ثقافي ساهم في غنى منجزها الشعريّ بصورٍ تمتُّ لمعتقداتها وإيمانها ممَّا اغنى التجربة بالمستويين الذاتيّ والاجتماعيّ، فضلًا عن كون الشاعرة لها معجمها الخاص بها، ولها تقارب أدبي آخر في القصة والرواية والفن وما شابه ذلك، وهذا استدعى محاولة توضيح هم البنيات الأسلوبيَّة التي انطوى عليها الخطاب الشعريّ للشاعرة نجاح إبراهيم، ومدى اقترابه من واقعها اليومي، واختلافها عن مجايليها من الشعراء في داخل وطنها وخارجه، بما قام في منجزها من مهيمنات واضحة عُدت ظواهر أسلوبية حاولنا تجليتها عن طريق دراسة شعرها.

أمَّا خطة الرسالة فجاءت على تمهيد وثلاثة فصول تتبعها خاتمة:

في التمهيد، تناولنا حياة الشاعرة بصورة مختزلة، ثم بيان مفهوم الأسلوب والأسلوبيَّة في اللغة والاصطلاح، ومفهوم البنيَّة وكيف تمَّ تقديمه مِن المدارس النقديَّة العربيَّة والغربيَّة.

وجاء الفصل الأوَّل: في المستوى الصوتي وفيه مبحثان؛ كان المبحث الأوَّل: في الإيقاع الداخلي، وتناولت فيه ظاهرتي التكرار والتوازي بوصفهما ملمحين أسلوبيّين برزا في عموم المجموعات الشعريَّة، بل هيمنا عليه.

تناولنا في المبحث الآخر الإيقاع الخارجيّ وحمل عنصري القافية والوزن، وهو ما جاء بصورةٍ غير واضحة المعالم؛ لقلتهما في منجز الشاعرة؛ بكون تجربتها تميل إلى قصيدة النثر بالمجمل.

وكان الفصل الثاني معنونًا بـ : المستوى التركيبي، وجاء مختصًّا بالأساليب وهي أساليب (النفي)، و(الاستفهام)، و(النداء) مع ظاهرتي الحذف والتقديم والتأخير.

ركز الفصل الثالث على المستوى الدلالي لنقدم تفسيرًا واضحًا وملموسًا لكلِّ الصور الشعريَّة التي قدَّمتها الشاعرة وبحثنا فيها أبرز المرجعيات الدينيَّة والأدبيَّة والأسطوريَّة مع وجود لمرجعيات شعبيَّة متداخلة بما سبق.

ثم الخاتمة وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها في البحث، بما يمكن عدّه مداليل أسلوبيَّة في شعر الشاعرة نجاح إبراهيم.

وأخيرًا ثبت المصادر والمراجع التي استقيت منها رسالتي.

أمَّا الصعوبات التي واجهت الرسالة والباحثة فهي خاصة بالمتن الشعريّ موضوع الدراسة؛ لقلة الدراسات فيه، ولغناه وتنوعه، ممَّا جعل الرسالة تتبع الدلالات واحدة تلو الأخرى في جلِّ القصائد لمسك الظاهرة وبيانها. وكان المنهج البحثي المُتبع هو المنهج الوصفيّ التحليليّ في المقاربة البحثيَّة مستفيدين من كلِّ الدلالات الممكنة التي تكشفها لنا النصوص، مع الإفادة من الجانب الإحصائيّ في تتبع البنيَّة الأسلوبيَّة ومدى تكرارها وهيمنتها مِن عدمه.

وختامًا مسكًا إلى مَن كان موجهًا ومناقشًا وقارئًا لكلِّ سطور الرسالة لمرات عديدة دون كللٍ أو ملٍ أستاذي الدكتور "صفاء عبيد الحفيظ" فعلميته ودقته وأناته وتحمله جعلته يُقدّم الكثير من العون، وهو يُصحِّح ويقوِّم ما غفلت عنه، ويناقشني بكلِّ ما كتبتُ لتصل الرسالة إلى ما هي عليه، فالامتنان والشكر والدعاء موصول له من غير انقطاع، راجيةً مِن الله له دوام الصحة والعافية.

والحمدُ لله حمدًا لا انقطاعَ له، إنَّه نعم المولى ونعم النصير.

الباحثة

التمهيد:

حياة الشاعرة

بدأت الشاعرة السورية تكتب الشعر والقصة والروايا والنقد الادبي والسينمائي , والمقالة والدراسة الادبية, وادب الطفل وكانت عضواً في اتحاد الكتب العرب في سوريا منذ عام 1998 وكذلك عضو مجلس اتحاد الكتاب العرب في سوريا رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب في الرقة منذ عام 2010 – 2017 كذلك نالت على شهادة منجز من مركز الحرف للدراسات العربية من جامعة ستراتفورد الامريكية كذلك حازت على شخصية العام الثقافية لعام 2016 من منظمة الشرق الاوسط للحقوق والحريات فازت بأثنتي عشر جائزة على مستوى سوريا والوطن العربي والعالم في القصة والروايا والشعر حيث ان الشاعرة بدأت تكتب القصيدة النثرية منذ ان كانت في الصف الثاني الاعدادي وشاركت بعدة امسيات حيث اصدر لها 26 اصداراً بمختلف الاجناس الادبية من نقد ورواية وقصة ومقالة وشعر [1].

وصدر كتاب بعنوان (ماهية الجمال) للدكتور عصام شرتح دراسة ادبية عن ديوانها وكذلك ترجمت بعض اعمالها الى الفرنسية , والتركية , والارمينية , والكردية والانكليزي , والروسية .

ولها حراك ثقافي داخل وطنها وخارجه، وهي حالمة لطروحاتها وأفكارها ومتبنياتها الثقافية التي قدّمتها في مؤلفاتها شعراً، أو نثراً، أو نقداً[2].

---

[1] سلطانة السبي، نجاح ابراهيم، دار السكرية، ط1، مصر، 2018: 74.

[2] عاصفة الجمال، نجاح ابراهيم: 14.

مفهوم الأسلوب والاسلوبية

كانت اللغة العربية –ولاتزال– لغة الأدب الرفيع سواء أكانت شعرًا أم نثرًا، أبدعها صاحبها بعد أن تعاظم إحساسه بأهمية الخطاب في طرق الأسماع وجذب العقول، ولأيّ عملٍ أدبي أساليبه الخاصَّة التي تنسجم مع ما يريد الشاعر أن يبوح به للتعبير عن حالته الوجدانيَّة مشحونة بنبرات القوة أو الضعف والرضى والتفاؤل أو الندم والتحسر.

والأسلوب كما ورد في لسان العرب: هو سطر من النخيل، وكلُّ طريقٍ ممتد فهو أسلوب، والأسلوب بالضم الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[1].

فدلالتها واضحة على الطريقة أو الفن أو المذهب، أي أنها لا تطلق على شيء محدد، وليس للجذر اللسانيّ هذا في العربية أي صلة بالجذر اللساني لكلمة (Style) في الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية حيث أن كلمة (Style) في اللغة الإنجليزية تشير إلى (مرقم الشمع) وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، وقد اشتقت من الشكل (Stylus) إبرة الطبع (الحفر) واتخذت في اللغة اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه[2]، ((وفي الفرنسيَّة فكلمة أسلوب كانت (La Stylistique) والباحث في الأسلوب بـ (Stylistician) وكلمة (Style) تعني: طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Style) بمعنى عُودٍ من الصُّلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق طريقة التعبير عن الكاتب[3].

([1]) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، المادة سلب:549/1، وينظر: أساس البلاغة، جار الله الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999: 111/1 المادة سلب ، وينظر: المصباح المنير, الفيومي, , عن عبد القادر عبد الجليل , دار صفاء, عمان, ط: 1, 2002, 104. مادة (سلب)

([2]) ينظر: حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2002: 15.

([3]) يُنظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، لبنان، 1994: 185.

وقد يُحدَّد الأسلوب بكونه: ((طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر بواساطة الكلمات والتركيبات))[1].

وعرَّفه الكثير، فهو عند بيفون: ((الأسلوب هو الرجل نفسه))[2]، وعند موريه: ((هو موقف من الوجود وشكل من أشكال الكينونة))[3]، وعند ستاندال: ((الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بأحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه))[4]، في حين يحدده بيار جيرو بقوله: إنَّه((طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة))[5].

وريفاتير يقوم تعريفه على فهم الأسلوب الأدبي فكل شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن تطلق عليه الشعر أو النص[6].

والمدرسة الفرنسية حدَّدته بأنَّه: دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة[7].

ويرى فلوبير أنّ للأسلوب بعدا منطقيا لماهية داخل المحيط فيراها طريقة مطلقة لرؤية الأشياء[8].

([1]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، الدار البيضاء، د. ت: 114.

([2]) نحو نظرية أسلوبية لسانية, فيلي ساندريس, تر: د. خالد محمود جمعة, دار الفكر, دمشق, ط: 1, 2003, 97

([3]) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل, منشورات دار الآفاق الجديدة, بيروت, ط: 1, 1985: 97.

([4]) ينظر: المصدر نفسه:99.

([5]) الأسلوبية, بيير جيرو, ترجمة: د. منذر عياشي, مركز الإنماء العربي, حلب– سورية , د. ط, د. ت: 6.

([6]) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته, 110.

([7]) ينظر: المصدر نفسه: 110.

([8]) ينظر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2002م: 113.

في حين أنَّ مصطلح الأسلوبية قد أطلقه الباحث "فون درجابلنتس 1875 م على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، أو هي ما يختاره الكاتب من الكلمات والتراكيب وما يُؤثره في كلامه عمَّا سواه؛ لأنَّه يجده أكثر تعبيرًا عن أفكاره ورؤاه ، وأغلب مؤرخي الأسلوبية يتفقون بأنَّ شارل بالي تلميذ دو سوسير هو ((من أصّل عام 1902م علم الأسلوب وأسَّس قواعده النهائية)) [1].

وجعل ستيفن أولمان الأسلوبية ((موازية للسانيات وليست فرعًا منها ذلك أنها تعنى بالعناصر اللسانية نفسها، في حين تعنى الأسلوبية بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية: أي أنها تعنى بالمستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي))[2] في محاولة للتفريق هل الاسلوبية هي جزء من اللسانيات أم أنها فرعٌ خاصٌ له مقوماته وبناه الخاصة به.

لذا فالأسلوب ((نظام لساني خاص يحدس ابتداءً بوصفه نظاماً متميزاً يهيمن على مجموعة من النصوص الشعريَّة، وينبثق من طبيعة تشكل البنى اللسانيَّة وإحالاتها البارزة ... التي ترتبط على نحو وثيق فيما بينها بحيث تؤلف نظامًا استشعاريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص)) [3].

وقد حاول بعض النقاد تأصيل وجود الأسلوبيَّة في البلاغة العربية القديمة، بما مضمونه أنَّها تكمن في التشبيهات والاستعارات والكنايات وما شابه ذلك من أدوات البلاغة التي تدلُّ على الكاتب والكتابة لتحديد الخصائص التي يتميز بهما كلًا منهما، ولكن لبعض النقاد موقف من هذا التأصيل يوضحه بدقة اشكري محمَّد عيَّاد، البلاغة علم لساني قديم، والأسلوبية علم لساني حديث والاختلاف هنا منهجيّ، البلاغة علم معياري، بينما الأسلوبية علما وصفيًّا، وعلم البلاغة يقرر أن الكلام ينبغي أن يطابق مقتضى

([1]) الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الأدبي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، نور الدين السد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010: 11/1.

([2]) علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته: 144.

([3]) البنى الأسلوبية دراسة في انشودة المطر للسياب، حسن ناظم:30.

الحال، أما الأسلوبية فإن طبيعة الكلام تتأثر بالموقف. إنَّ الدراسة الأسلوبيَّة أفقها أوسع من أفق الدراسة البلاغية، فالأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعًا بدءًا من الصوت وحتى المعنى مرورًا بالتراكيب والجمل، تعود المتغيرات النظرية في مفهوم الأسلوب إلى المقولات الأساسية التي تستند إليها الظاهرة الأدبية وهي المنشئ (المؤلِّف) والنص والقارئ[1].

فالنص رسالة من مُرسل إلى مُستقبِل على وفق قناة اتصال خاصة تحدد لنا ثلاث اتجاهات رئيسة نحو الأسلوب، وهي[2]:

ـ نظرية الأسلوب بوصفه اختيار (Choice)، وتقوم على علاقة المنشئ بالنص وحيث يكون انعكاس الشخصية المنشئ وهويته في الأسلوب، مما يجعل الرسالة اللغوية مفاتيح للتعرف على شخصية الكاتب.

ـ نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة استجابات (Responses)، وتستند إلى علاقة النص بـ(المتلقي) وتظهر أهمية المتلقي واستجابته تجاه النص بفعل قوة الضغط التي يسلطها عليه النص من سماته الأسلوبية.

ـ نظرية عزل النص عن طرفي العملية الإبداعية المؤلف والمتلقي، وتستند إلى النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا (Déviation) ومن ثم يمكن أن ندرس النص من داخله بحساب الخواص اللغوية التي يتميز بها هذا النص.

وتكون المقاربة الاحصائية حينئذٍ بثلاث محطات وهي: ((يتناول الأسلوب التعبيريّ –إذا جاز القول – يدرس علاقة النص بالمنشى، وعلم الأسلوب التأثيريّ الذي يدرس علاقة النص بمتلقيه، والأسلوب الموضوعيّ معالجة النص في ذاته ... وتستعين هذه المناهج بحقول معرفية تشكِّل بوساطتها منظومتها الفكريَّة لمواجهة النص الأدبيّ وتحديد خصائصه الأسلوبيَّة))[3].

([1]) يُنظر: الاسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي:13.

([2]) ينظر: البنى الأسلوبيَّة:19.

([3]) الأسلوبية وتحليل الخطاب:60/1.

إذن إنَّ فالأسلوب ((هو المظهر الفني الذي به قوام الإبداع الأدبي، وهو الميزة النوعيَّة للخطاب الأدبي، وبه تتحدَّد صيرورة الحدث نحو الظاهرة الأدبية))[1]، فالأسلوبية تهتم بتحليل الخطاب الأدبيّ؛ لأنها تهدف إلى وصف الظاهرة الأسلوبيَّة في الخطاب، وتحديد الكيفية التي يتم بوساطتها التشكلات اللغويَّة والجماليَّة، والطرائق التي تمكنه من أداء وظائفه، وإنَّ علاقة الأسلوبيَّة بالنقد الأدبيّ علاقة تكامليَّة ولا انفصال لها عنه؛ لأنها تحاول وصف الظاهرة الأدبية من أجل ت أجل تحليلها وكشف مظاهر الإبداع فيها ومنها[2]، وعلى هذا الأساس علاقة التكامل هذه، فهي أحق المعارف بالنقد من سواها؛ لأنَّ موضوعها الوحيد هو الخطاب الأدبيّ وأسلوبه على الخصوص[3].

والأسلوبية أسلوبيات ومنها: الأسلوبية التعبيرية: وقد عرَّفها (شارل بالي) بقوله: ((إنَّ الأسلوبية هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية))[4] وهو هنا في إطار تعريف الأسلوبية التعبيرية وهي التي تستند على تأثيرات القول والتعبيرات الذاتية المستقاة من التفريق بين ثنائية اللغة والكلام عند دو سوسير. والأسلوبية النفسيَّة: التي يعد (ليو سبيتزر) من أهم مؤسيسها وقد ظهرت هذه الأسلوبية بعد الأسلوبية التعبيرية التي كانت تهتم باللغة المنطوقة دون الاهتمام باللغة الأدبية، وترتبط الأسلوبية النفسية بالإنسان واللغة من خلال علاقة مثالية من جهة، وسعي من جهة ثانية إلى تأمل هذه المثالية على نحو يصبح فيه الإنسان المركز الذي يستقطب الدراسات الجمالية[5]. فهذا النوع ((يبحث عن روح المؤلف في لغته ومن هنا اتسمت بالمزج بين ما هو نفسي

([1]) الأسلوبية والأسلوب: 107.

([2]) ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب: 59.

([3]) ينظر: المصدر نفسه: 59.

([4]) علم الأسلوب: 17.

([5]) ينظر: الأسلوبية منهجاً ونقداً، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط1، دمشق، سوريا، 1989: 99.

وما هو لساني))[1]،فهي تحاول اكتشاف نفسية المبدع من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبيَّة المرتبطة بالنفس ونزعاتها . وهناك الأسلوبية البنيويَّة التي يسعى فيها الناقد الى تحليل الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب، فتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها ومماثلتها بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبيَّة ووظائفها في الخطاب الأدبي [2]، عن طريق مفهوم العلاقات القائمة عليه البنيوية ومحولة العلمية بالتركيز على الرسالة أو العمل الإبداعي لا المنشئ ولا المتلقي [3] في محاولة ((لاكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي))[4].

وبما أنَّ الأسلوبيَّة البنيويَّة منهج، فهي ((تسعى إلى تحديد النص من خلال العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي فالعلاقات اللغوية هي المرتكز الأساسي الى تحليل النصوص))[5].

– الأسلوبية الإحصائية:

يوصف الاسلوب بكونه انزياحاً لغوياً كما قدّمه جان كوهين عندما تطرق عنه في وصف (شارل بالي) في تعريفه بأنّه انحراف اللهجة الفردية، و((علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشعرية قابلة للقياس إذ يبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر))[6]. وهو أيضاً انحراف فردي بالقياس الى قاعدة عند (ليو سبيتزر)، وأنه انزياح كمي بالقياس الى معيار عند (بيرجيرو)[7].

([1]) البنى الأسلوبيَّة: 34.

([2]) يُنظر: الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب: 89.

([3]) يُنظر: البنى الأسلوبيَّة: 79.

([4]) الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب:89/1.

([5]) المصدر نفسه: 93/1.

([6]) بنية اللغة الشعرية : 16.

([7]) بنية اللغة الشعريَّة، : كوهن جان، ترجمة محمَّد الولي، محمَّد العمريّ، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986: 15 – 16.

وقد حاول فوكس أن يوضح مفهوم الأسلوب الإحصائي بقوله: ((نقيم الأسلوب كما يأتي في نطاق المجال الرياضي بتحديده من خلال مجموع المعطيات، التي يمكن حصرها كميا في التركيب الشكلي للنص))[1]، ويأتي هذا الأمر لإضافة الشرعنة العلمية على الأسلوبية من خلال متابعة بعض الظواهر الشكلية في النصوص قيد الدرس والتحليل.

ودعا الدكتور صلاح فضل إلى متابعة (ستيفن أولمان) في التحليل الأسلوبي الإحصائيّ؛ لأنَّه يعدّه إجراءً ناجحًا أكثر من غيره؛ لاعتماده على مبدأين أساسين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبي وهما: التحديد الكمي ورصد جميع الوسائل الأسلوبية المتمثلة في النص الأدبي، وحصرها وتصنيفها ثم تقييمها وإبراز الدلالات المركزة عليها، والآخر: تفسير هذه الوسائل واستحضار جذورها الذاتية والموضوعية[2].

(1) الأسلوبية وتحليل الخطاب: 103.

(2) ينظر: علم الأسلوب: 231.

الفصل الأول: المستوى الصوتي:

المبحث الأوَّل: الإيقاع الخارجي:

أولاً: الوزن

الإيقاع عنصر جوهري في الشعر، ويمثل أقوى مقومات الإيحاء فيه، تكمن خاصيته وتأثيره في الشعر. فالقصائد التي تتسم بهيجان العاطفة، تنزع إلى أن تكون ذات إيقاع قوي، والإيقاع يتضمنه النص الشعري بناءً على مصدرين هما: الموسيقى الخارجية الصادرة عن الضبط لهيكل النص المرسوم بدقة حسب قواعد علمي العروض والقوافي، وموسيقى داخلية صادرة في تآلف الكلمات داخل البيت الواحد أو الشطر الواحد[1].

ولا ريب أن الهيكل أهم عناصر القصيدة مع الموضوع والاسلوب والوزن وأكثرها تأثيراً فيه، وإنّ اهمال القارئ لهذه العناصر يؤدي الى تشويه النص، وانتباهه اليها يشعره بالضرورة بأبعادها الدلالية وتمييزها، وفي هذا تأكيد على ضرورة المقصدية[2] التي أرجعت الى ايقاعها الأساس ايقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، وهذا يعني أنّ شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته ايقاعاً خاصاً، يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً[3]، حتى قيل: إنّ الشعر موسيقى ذات أفكار أو هو كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب[4].

---

(1) يُنظر: محاولة لفهم الايقاع، أحد عبد المعطي حجازي، مجلة الفجر الأدبي، العدد: 46، 1984: 35.

(2) يُنظر: الديوان، العقاد، مطبعة الشعب، ط3، القاهرة، د. ت: 130.

(3) يُنظر: المتخيل الشعري أساليب التشكل ودلالات الرؤيا في الشعر العربي الحديث، محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء في العراق، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000م: 25.

(4) يُنظر: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، القاهرة، 1972م: 72.

إنَّ دراسة الموسيقى في الشعر، تقتضي التفريق بين الإيقاع والوزن اللذين يبرزان في القصيدة العربية، حيث يمكن تشبيه العلاقة بينهما بالعلاقة بين الكلِّ والجزء، فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع، وهو أكثر الصور شيوعًا في الشعر العربيّ بمعنى أنَّ الإيقاع عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع، يحسَّه الشاعر بفطرته إحساسًا غريزيًّا، فهو الجذر الأولي لحالة الإدراك عند الإنسان[1]. وظلَّت الدلالة الاصطلاحيَّة للإيقاع عند العرب محتفظة بعلاقتها بالموسيقى، منذ عصر ما قبل الإسلام مرورًا بالجاحظ، الذي يجعل الوزن من جنس ووزن الغناء وكتّاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النفوس تحدّه الألسنية بحدٍّ مقنع. وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن[2] إلى قدامة بن جعفر الذي عرَّفه بأنّه: ((قولٌ موزونٌ مُقفًّى يدلُّ على معنى))[3] وتكاد أغلب التعريفات عند القدماء تتطابق.

أمَّا ما جاء به المحدثون فقد ركزوا على أنَّ الإيقاع حالة تتعلَّق بحركة النفس الداخليَّة وفورة الشعور في جيشانه، أكثر ممَّا تتعلَّق بمكوِّن من مكونات النص الجزئية، فهو الحركة الخفيَّة التي تساعد تلك العناصر على إبرازها[4].

إذ لا موسيقى من دون الوزن والإيقاع؛ بوصفهما عين وبصر القصيدة، بمعنى أنَّ منزلة الوزن من الإيقاع منزلة البصر من العين .وثمَّة فارق دقيق بين ما نسميه اصطلاحًا بالوزن، وما يدعى فنيًّاً بالإيقاع، ولكي يتضح هذا الفارق، ينبغي أن نميِّز بين الصوت بوصفه وحدة نوعيَّة مُستقلِّة، والصوت بوصفه حدثًا ينطقها

([1]) ينظر عضوية الشعر في النص الشعري ،عبد الفتاح نافع صالح، مكتبة المنار،ط١،الاردن –١٩٨٥:٥٢

([2]) رسالة القيان الجاحظ، تح غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة ط1، 1976: 40.

([3]) نقد الشعر ،لأبي الفرج قدامة بن جعفر ،تح محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت:٦٤.

([4]) ينظر قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٧١:٢٢.

المتكلم بطريقة خاصَّة وفي ظروف لغويَّة وواقعيَّة خاصَّةً ،فالحالة الأولى كما النظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو(لام) أو (ميم) أو (ضمة) أو (فتحة)، والحالة الثانية تمثل درجة علو أو انخفاض الصوت ومدى طوله أو قصره وكقوة نبره أو ضعفها[1].

وشعر نجاح إبراهيم لا يخضع لنظام الشطرين، وإنَّما شكَّل نسقًا جديدًا، أطلقت عليه نازك الملائكة اسم السطر، بوصف النسق الإيقاعيّ ذي التفعيل الواحد المتكرِّر أو المناسبة أكثر حرية لها[2].

ففي قصيدة (كأس الغريق)[3] يستوقفنا أثناء مقاربة النص إيقاعيًّا التنوع الإيقاعيّ الذي يتحرَّك على وفق الوحدة الإيقاعيَّة (مستفعلن)، وقد جهد النص في استثمار الطاقة الإيقاعيَّة المتولِّدة من توظيف هذا التنوع وبسطه على عموم النص عن طريق تزحيف التفعيلات بالخبن:

١- حين يضيق الشريان	مُستعلن/فاعلن
٢-عن وهج النبض	مستعلن/فاعلْ
٣-وتجفّ صهواه	فَعِلن/فعلى
٤-ويعتم الطريق إلى اوريك	مفاعلتن/فاعلْ

وفي نص آخر من قصيدة (كما نجمة الصبح)[4]، التي تقول فيها:

([1]) ينظر ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، من محافل مهرجان المربد الشعري العاشر محمد فتوح أحمد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩:٦ .

([2]) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: 56.

([3]) أغنية للبلشون الحزين: 80.

([4]) سلطانة السبي: 62.

١–هذي بشراك فعولاتن /فعولُ

٢- يا رجل الغمام متفعلن

٣-تلفّني متفاعل

٤-فينهض قلبي من صمته متفعلُ /مفعولاتُ/فعولُ

٥-ويهزّني متفعلى

يتعيّن من قراءة النصّ، أنّ الإيقاع الكميّ، الذي تمَّ في ضوئه صياغة هذا النصّ، هو إيقاع تفعيلة(بحر المديد)، وفي نصٍّ مِن قصيدة(فضاءات)التي تقول فيها:

١-ما ضـرّنـي مستفعلن

٢-لو طويت الارض فاعلاتُ/مستعلن

٣-أمام دمي فَعِلى

٤-وكفك تؤثرني ؟! مُنتفعِلنْ/مستعلن

٥-السماوات يركض فعولن/فعولُ

٦-فيها غيمي فعولن /فاعل

كما يبدو من النصّ في أنَّ التردد والتصارع الداخلي ،هو الذي يهيمن على انفعال الشاعرة، عن طريق الحوار الذي جسَّدته الألفاظ، بما تحمله من مقاطع صوتيَّة مِن مثل (ما) حرف النفي، و(لما) في (أمام)، و(ما) في (سماوات)، ومثل (ني) في (ضرني) (تؤثرني) ومثل(مي) في (دمي) و(غيمي)، إذ إنَّها سمحت للصوت بل تطريب حينما تصور الشاعرة شجنها ولوعتها وتبلغ أقصى شكواه الحزينة الشجية.

وفي نصٍّ آخر من قصيدة (اعتراف)[1]، التي تقول فيها[2]:

١-متعب قلبي من الغياب فاعلاتن/متفاعلى/ فعولن

٢-ونهاري أقفر من بهائه /فعلاتن /مستعلن/متفعلن

٣-والحارس الموجوع مستفعلن/ مستفعلى

٤-اغلق في وجه الصبح فاعلاتن/مفعولاتُ

٥-آخر الأبواب فاعلاتن/فاعلْ

هذه الأبيات حزينة هادئة، توحي بالذهول والخشوع، بما أوحته الألفاظ من جو المرارة والكآبة، قربت بالنظم إلى طبيعة أشبه بطبيعة الفن الخطابيّ، لذا اختارت الشاعرة تفعيلة وزن المديد، الذي يتلاءم مع حالتها الشعوريَّة[3].

وفي نصٍّ مختلف آخر من قصيدة (قتيل تحيه العيون) التي تقول فيها[4]:

١-عصفور من نار فعولن/فعولن

٢- ولون فعولن

٣-وسنا فاعلن

٤-كفاك!! مستفعلْ

٥-لا اغالي ان قلب فاعلاتن/مستفعلىْ

([1]) عاصفة الجمال: 95.

([2]) المصدر نفسه: 56.

([3]) ينظر: تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨:١٠٤.

([4]) أغنية للبلشون الحزين: 132.

٦- "فيهما أقرأ أسماء الله الحسنى" مستفعلى /مستفعلْ

٧- "مَن أحصاها دخل الجنة " فعْلى /فُعلى/فعلى/فعلن

نجد أنّ الشاعرة ذهبت إلى اختيار تفعيلة المتقارب؛ لأنّه يصلح لسرد والتعبير هن العاطفة الجياشة، والتعبير عن الاندماج والاستغراق في الحب والعاطفة التي تؤرقها، ما لبثت زوجاتهم بتفعيل البسيط(مستفعلن).

ثانيًا: القافية

تعد القافية عنصرًا مهمًا في القصيدة العربية، ولم تتنازل عن أهميتها على امتداد تطور القصيدة العربية، ولم تبقَ على حالها، وإنما واكبت التطور الذي حصل في الشعر، إذ نرى تحرر القافية من القيود التقليدية التي تقوم على إلزام الشاعر بروي واحد في القصيدة، وإنَّ هذا التحرر من قيود القافية ليس اعتباطاً بل له جذوره التراثية .

ولعلَّ الموشحات كانت أول ثورة على نظام القافية الموحدة المتصلة .ونجد الكثير من الآراء التي أعطت معنى للقافية ولعل الرأي الصائب هو ما قاله الخليل" من اخر حرف في البيت إلى أول سكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين او كلمة[1].

لذا تعد القافية رمزًا وعنصرًا مهماً في القصيدة العربيَّة على الرغم من التطور الذي حصل على الشعر، ولم تتوقف القافية على أنَّها عمدت الشعر، بل نجد لها وظيفة ثانية، إذ يرى البعض أنَّها تُعدّ عنصرًا مُساندًا للوزن، فقد يُعطى لها تحديد نهاية البيت، وهذا يؤكد خلود القافية وطاقاتها المطلقة كأنَّها في الوزن العددي يعودون إلى طبيعة اللغة، فالقافية هي حصيلة نظام مبنى على عدد المقاطع وحده[2].

ولما كانت القافية عنصرًا مهماً مِن عناصر الموسيقى في الشعر، كان علينا أن نتعرف على معناه في اللغة والاصطلاح، فهي في اللغة تعني مؤخرة العنق، وهي آخر كلّ شيء عامة، وهي مرادفة للقفا والقوافي، مفردها قافية، والقافية مأخوذة من

([1]) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي: 213.

([2]) ينظر بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط٢، ٢٠١٤: 47.

الفعل الثلاثي (قفى، يقفى، تقفية)[1].

وفي الاصطلاح القافية في النظام الشعري، هي عنصر من عناصر الإيقاع والشرط الثاني في التخصص في الشعر، والقافية في الشعر أشبه في السجع في النثر، أي بمعنى أنَّ القافية غير كافية وحدها في البيت الشعري يلزمها الوزن الذي يكون معه نظام حقيقي ومتكامل يعطي جرسًا موسيقيًّا للبيت الشعري.

أي بمعنى ان القافية تعد عنصرًا مهماً في الإيقاع أي أنَّها تؤدي دورًا بارزًا في إكساء القصيدة جرسًا وحسًا موسيقيًّا.

وعند دراستي لقصائد الشاعرة نجاح إبراهيم مستعينة بما ذهب اليه الناقد محمد صابر عبيد في كتابه (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية)، وجدت أنَّها لا تعطي القافية أهمية كبيرة فوجدتها تتفلت من التفعيلة، ولا تكثر منها إلَّا القلة النادرة في شعرها.

حيث وجدت أنَّ الشاعرة وظفت أنماط القافية، ومِن هذه الأنماط:

1. نمط قافية الجملة الشعريَّة كما في قصيدة (هي البصرة):

الروح تعلقت بمداها

فلماذا يغدو المدى جرحًا

والرطبُ ملحًا

والصدرَ يضيق بأساها؟

هي البصرة

([1]) يُنظر: القافية في العروض والادب، د. حسين نصار:17-18، ويُنظر: المعاجم اللغوية مادة (قفو).

فاتحت الماء

إن همستْ هفا القلبُ للقياها

وما ابتغي سواها

القصيدة هنا تحتوي على سطرين شعريين وثلاث جمل شعرية، تنتهي بقافية مقيدة تتكون من ثلاثة أحرف هي(الالف ،الهاء، الألف)وهي (مداها ،سواها، يداها، أساها)

تبدأ القصيدة بالسطر الشعريّ (الروح تعلقت بمداها)، ثم ينتقل إلى جملتين شعريتين بالقافية نفسها، ثم يتكوَّن فاصل بسطر شعري (ما أبتغي جهدًا سواها)، لتختتم القصيدة بجمل شعريَّة، وهذا الأمر يعطي تماسكًا أكثر للقصيدة. فأسلوب الشاعرة يساعدنا فهي تنتقل بين المدن من البصرة إلى حلب إلى دمشق وهذا التنقل يحمل طابع الغربة عند الشاعرة فهي علقت روحها بمدى البصرة، لتعود بسرعة إلى دائرة الألم والحرمان حين غدا ذاك المدى جرحًا.

ونجد الشاعرة توظف نوعاً آخراً وهي 2. القافية المتغيرة، حيث وجدنا في قصيدة (مرايا الشام)[1]:

شُلَ ألف مرةٍ دمي

كيف طاوعني قلبُ القمرِ

لأجزَّ ضوءه

في رابعة الهيام؟

ولنصفي الجميل

([1]) ديوان عاصفة الجمال: 28.

أُخبِّئُ عن غيرةٍ اوراهُ

واسكتُ لهذا الغمام؛

يداي كانت غارتين

من عشب وخبزْ

لعصافير الكلام

وغيم صدري

وفرح العينين لأواري

مدائن عشقٍ

شبتَ من اعناب وجمرٍ

القافية المتكونة من أربع قوافٍ ويرمز لها حسب تسلسل الحروف الأبجدية:

(أ) رمز القافية الأولى ، الياء في (دمي)

(ب) رمز القافية الثانية ، الراء في (قمر)

(جـ) رمز القافية الثالثة ،الهاء في (ضواه)

(د) رمز القافية الرابعة ، الميم في (الهيام)

(هـ) رمز القافية الخامسة ، اللام في (الجميل)

(جـ) رمز القافية السادسة ، الهاء في (أوراه)

(د) رمز القافية السابعة ، الميم في (الغمام)

(و) رمز القافية الثامنة ، النون في (غارئين)

(ز) رمز القافية التاسعة ، الزاي في (خبز)

(د) رمز القافية العاشرة ، الميم في (الكلام)

(أ) رمز القافية الحادية عشر ، الياء في (صدري)

(أ) رمز القافية الثانية عشر ، الياء في (أواري)

(حـ) رمز القافية الثالثة عشر ، القاف في (عشق)

(ب) رمز القافية الرابعة عشر ، الراء في (جمر)

فالقصيدة جاءت على شكل مقطع واحد هو :

أ / ب / ج / د / هـ / ج / د / و / ز / د / أ / أ / ج / ب

بدأت الشاعرة بالتساؤل وهو أسلوب تستعمله كثيرًا وقد طاوعها قلب القمر، وهنا دلالة على الرؤى تجز ضوءه لنصفها الجميل.

وفي قصيدة (قداسة الحضور)[1] نرى الشاعرة توظف مرة أخرى تقفية الجملة الشعريَّة تقول:

تجيء

فتجتاحني ممالك الضّياء

وأعلنُ شروقاً

كثيفًا، جميلًا

(1) ديوان كالعطر لا أنام:9.

تغيبُ:

افُق من وجع يؤوبُ

منافٍ

أحصيها

رحيلًا، رحيلًا

جاءت القصيدة مكوَّنة من جملتين شعريتين تنتهي بقافيَّة واحدة، وهي متكوَّنة من ثلاثة حروف، وهي (الياء، واللام، والألف) وهي (رحيلًا، جميلًا)، وجاءت الجملة الشعرية الثانية على نمط مطابق تام بأداء (رحيلًا، رحيلًا)، ونلاحظ أنَّ الشاعرة في هذه القصيدة كانت في حيرة مستمرة ونراها مرةً تبتهجُ بالفرح والسرور في تحقيق آمالها ونراها مرةً أخرى كثيرة الوجع والحزن والالم، وهذا يدلُّ على اضطراب الحالة النفسيَّة والانفعالية لدى الشاعرة.

ونجدها في قصيدة (هِبةُ لك) تقوم الشاعرة باستعمال مرة أخرى 3. التقنية السطرية:

أهبكَ بعضَ ما أملكُ،

فراتاً ماؤهُ شرفاتٌ غمامٍ

رواءً لعطشك

وكهفاً بابهُ قاعُ محيطٍ

قبراً لسرك

قلباً مسكوناً بالرؤى

يستحيلُ وطناً يختزلُ

منافٍ لأوجاعك

لواءً تنضوي تحته

هتافاتُ حزبك

كتاباً كلّما فَتَحْته

الفيتَ طعمَ حرفك

(...)

معجماً يقطرُ أبجدياتٍ

كالسكر حلاوةً حين يغزر

أجاج دهرك

ضوءً أُعليه مئذنةً

لآذان قلبِك[1]

هنا نجد تنوع القافية في صبغتها اللغويَّة بين الاسم المسند إلى كاف المخاطب(عطشك، أوجاعك، دهرك، حرفك، حزبك، قلبك)، وقد اعتمدت على قافية موحدة مقيَّدة تنتهي بحرف(الكاف)، مسبوقًا بكسر وتمارس الشاعرة الطريقة نفسها في تحويل السطر الشعري الواحد إلى سطرين في الرسم الكتابي (معجمًا يقطر أبجديات) (كالسكر حلاوة حين يغزرُ اجاج دهرك)، وكان أسلوب الشاعرة هنا هو أسلوبها

(1) سلطانة السبي: 9-10.

الخاص نفسه في انسجام بين تقفيات الأسطر الشعرية التي جاءت مثقلة بالكاف، مما أعطت نهايات أشطرها تلاحماً يعبر عن الصورة الشعرية وحيويتها وتحولاتها.

فهي تعطي(بعض ما تملك) للمخاطب المجهول تارةً تعطي فراتاً رواءً لعطشه وتارةً تعطيه كهفًا ودلالة الكهف هنا هو لحفظ السر والوثوق به وتستمر الشاعرة على هذا الأسلوب المطحون المنتفض وتكرار القافية الموحدة في كلِّ سطرٍ شعريّ.

المبحث الثاني

الايقاع الداخلي

تمثل الموسيقا الداخلية حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية وإنما تعتمد التناسق الصوتي.

ولقد استأثر البعد الصوتيّ في الشعر على اهتمام الدارسين؛ لكونه المنطلق الأوَّل لكلِّ تحليل يُراد منه كشف بنية نص ما، أو توضيح خصيصة أو سمة له، وهذا يحمل في طياته بُعد المنشئ للنص الأدبي؛ لأنَّ الجانب الصوتيّ تعبير عن خلجات ومواقف الذات الإنسانيَّة ومواقفها تعكس حالة نفسية خاصة لدى المبدع[1] من المعطى اللغوي بترددات معينة تنطلق مثبتة وجودها عبر بُنى تشتغل على إمكانيات متعددة. وتتعلق بالمعطى الداخلي في ضوء التكرار والتوازي.

والتكرار من أساليب فنّ القول عند العرب، وله وجودٌ بيّن وواضح، وقد ورد في العديد من القصائد والمقطوعات، وتوقف عنده النقاد السابقون وبلاغيو العرب القدامى لتبيان تأثيره في المعنى وأهميته إلَّا أنَّه في الواقع لم يُعامل كبنية نصيَّة لها حضورها ودلالتها إلَّا في القرن المنصرم، فعدُّوا التكرارَ من صور التجديد الشعريّ، وأصبح بهذا بنية أساسيَّة في المعطيات النقديَّة للمدراس الأدبيَّة الحديثة ولا سيما مع ظهور الشعر الحُرّ في أربعينات القرن العشرين حتَّى عُدَّ ظاهرة شعريَّة لها كينونتها التي تميزها عن بقية تقانات القصيدة وهي تجيء مشحونة تارة بقدرة تعبيرية وتارة بمؤثرات نفسيَّة وتارةً بمؤثرات دلاليَّة واجتماعيَّة يؤتى به لأغراض كثيرة أهمها التأكيد والتقرير والتحقيق والدعاء وزيادة التنبيه وتطرية الكلام وتجديد عهده اذا طال وخشى

([1]) يُنظر: مجلة الناقد، قراءة اليوم لنص الأمس، جورج طراد، ع:36، س: 1991: 52-53.

تناسيه والتعظيم والتهويل والوعد والتهديد والتعجب[1].

فالتكرار يُغني المعنى ويؤصله حين يكون من صميم القصيدة وليس شيئًا مقحمًا ومستهجنًا وفي غير موضعه، فالتكرار بناء تحتيَّ يؤثر في المعاني ويزيد من الدلالة التي تنبثق من الدوال المتكررة في بناء معين وبقصدية معينة، مع قدرة الشاعر على السيطرة على اللغة تارةً، وسيطرة من نحوٍ آخر للغة في المعاني المطروحة التي يقدمها الشاعر نفسه[2].

فاللفظ المكرر لا بد أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع ككل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد جمالية وذوقية وبيانية، فليس من المقبول تكرار لفظ ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظ ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض درامياً، يتعلق بهيكل القصيدة العام[3].

فالموسيقى االداخلية تقوم على الانسجام بين الأصوات في الكلمة أو مع نظيراتها في السطر الشعري[4]، فقد أقرَّ علماء العربية أن للدلالة الصوتية أثرها في استدعاء المعنى والإيحاء به في نطاق تأليف مجموع أصوات اللفظ[5]، ولكن هذا لا يعني أن للصوت بمعزل عن السياق قيمة دلالية، لأن الصوت لا يحمل دلالة ذاتية كامنة فيه، ولكن يحتاج إلى سياق معين يشحنه ببعد دلاليّ مِن موقعه في هذا

([1]) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، 1920م: 77.

([2]) يُنظر: محاولة لفهم الايقاع، أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة الفجر الأدبي، ع: 46، س: 1984: 35.

([3]) مجلة الكلمة، ع 8، سنة 2007، ملف العدد، نازك الملائكة.

([4]) يُنظر: علم الدلالة دراسة وتطبيق، نور الهدى لوشن ط1، 1995م: 8.

([5]) ينظر: الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمَّد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، بيروت، د.ت: 2/ 403 وما بعدها ، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات، مصر، ط1، 2005م : 17.

السياق[1]، وقد ((يكون لإدخال تنوّع صوتي ليخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه))[2]. فالكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة.

فلا دلالة سابقة للصوت على وجوده، ولا دلالة للمفردة إلَّا في سياق متعارف عليه، لتكتسب منه وجودها ودلالتها، فالصوت يكتسب تنغيمه الخاص في سياق المفردات، التي يأتي بها ومنصرفة عن السياق، لتدخل في سياق أكبر من البنى على مستوى الفقرة والنص الكامل، ليعطي الصوت دلالة كلية متماسكة داخلية ومن ثمَّ تنتج مجموعة من الدلالات السابقة على وجود النص نفسه، لا منعزلة ومنصرفة عن السياق، فسمة الأسلوبية الصوتيَّة الحقيقيَّة، تنطلق من النصّ نفسه، بما يترشح عنه من أصوات وتكرارات لهذا الأصوات ومن ثمَّ تكرار المفردات والجمل التي تحدث تناسقًا صوتيًّا فتكوِّن انسجامًا تكوينيًّا، بحيث تبدو حروف النص متآلفة ذوقيًّا وذات وقع جميل من الاعتماد على الظواهر الإيقاعيّة من تكرار وجناس وطباق وتضمين وغيرها [3].

([1]) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندريَّة، د. ط، د.ت: ص 54.

([2]) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، 82.

([3]) يُنظر: الأسس الجماليَّة في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين اسماعيل، ط3، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، 1986م، 374.

أولاً: التكرار

التكرار هو ((عبارة عن إثبات شيء مرة بعد أخرى))[1]، وقد اختلف فيه قديمًا أهو من عيوب الشعراء وشعرهم أم لا؟ وهو ما نراه واضحًا عند ابن رشيق القيرواني بقوله: ((للتكرار مواضع يُحسن فيها، ومواضع يُقبح فيها، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه))[2].

ولكن من المتفق عليه أنَّ أي تكرار في النصوص يحقِّق غايةً ومنفعةً وغرضًا أسمى من القصديَّة أو حتَّى اللاقصديَّة حين يكون التكرار جزءًا من انبعاث النفس وخلجاتها، والشعر الحديث عمومًا قد وُسم بهذا النوع من التكرار وخصوصًا مع معطيات شعر التفعيلة وتوظيف تقانات مختلفة كالأسطورة والقناع وقد أوضحت نازك الملائكة أنَّ التكرار ((مفتاحًا للفكرة المتسلِّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية، التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها))[3]، وهو ((الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها))[4]. وغرضه التأكيد على الكلمة المكرَّرة، وهو تكرار شعوري يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقًا نفسيًّا غنيًّا بالمشاعر الكثيفة.

والتكرار إذًا يقوم على آليتين في النصوص عمومًا، الآلية الأولى هي: التكرار بالكلمات، أي مقدار تكرار مفردات معينة في النص الشعري مع بيان نسبتها للنص الكلي ونحن نحاول البحث فيها وبيان دلالتها وفقاً للدلالة الكلية التي يبتغيها النص نفسه، بما في النفس المبدعة للنص الشعريّ، والتكرار يقوم ههنا على جانبين، الأول

([1]) التعريفات، القاضي الجرجاني، تحقيق: عبد الله الأكبر وآخرون،، دار المعارف، بيروت:385/5.

([2]) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج2، 70.

([3]) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981م، 176.

([4]) المصدر نفسه:242.

تكرار مفردات (كلمات) معينة في أسطر شعريَّة متلاحقة أو متباعدة والثاني: تكرار مجموعة من المفردات أو تكرار جمل بعينها.

ومن المعلوم أنَّ لكلّا الجانبين دلالة وغاية نفسيَّة قبل أن تكون أسلوبية وبُعداً دلالياً، يريد المنشئ إيصاله عبر تكثيف تلك المفردات في النصوص، للتعبير عن حالة أو فكرة معينة لذا يوظف زخماً من الإعادة لهذه الغاية.

ويجمع التكرار بين وظيفتين جمالية ونفعية، فالجمالية لارتباطه بالإيقاع، والمساهمة في تنسيق شكل القصيدة بحسب تواتر الأصوات، والكلمات، أمَّا الوظيفة النفعيَّة فهي أنّ التكرار يحقق للنص جانبين فهي استغلاله في إنتاج الدلالة وتوجيهها، فكلُّ تواتر هو زيادة في المعنى[1] أي أنّ التكرار يحقِّق للنصّ جانبين:

الأوَّل: يتمثل في الحالة الشعورية النفسية التي يضع بها الشاعر المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، والجانب الثاني يجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأنَّ الصورة الشعريَّة على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل[2]، وإذا كانت الوظيفة الأولى للتكرار مقرونة بترديد النص على ضوء من التفصيل، فإن الوظيفة الثانية مرتبطة بتجسير المقاطع الشعرية عن طريق رجع الصدى، الذي تتمثله الدلالة العامة، فتتوالى الصور الشعرية، وتتناثر محققة تراكماً مشهديًّا، يغني العمل الشعريّ، لكنَّه في جوهره يُنظِّم الخطاب، الذي تحكمه علاقة

([1]) ينظر: البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (أطلس المعجزات)، رسالة ماجستير، بن عزة محمَّد، كلية الآداب واللغات جامعة بلقايد، الجزائر: 51.

([2]) ينظر: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار،– دار المعارف، ط2، مصر، 1995: 47. 47. والإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، محمد الخرابشة، علي قاسم، مجلة عالم الفكر، يونيو سبتمبر، ع1، مج 37،2008: 241–242.

العام بالخاص[1].

فمثلًا ما نجده من آليات للتكرار بقول الشاعرة في قصيدة (نونان)[2]:

مبتداي نون

ومنتهاكَ نون

والنونُ سرٌّ في أوردةِ الوَردِ

فبأي آلاء العطر أمتدحُ الأسماء؟!.

نجاح

فالمجموعة تبتدأ بهذه الصيغ التكراريَّة، مع التوازي الذي هيمن على بداية سطري البيت الأوَّل والثاني بـ(مبتداي، منتهاك) لينتهي بـ(نون) وهو ما يشير إلى أنويَّة عاليَّة من الشاعرة لتثبت اسمها واسم الآخر الذي ينتهي بحرف النون في بداية مجموعتها الشعريَّة يكون مفتتحًا يوازي عنوان المجموعة نفسه الدال عليها (كالعطر لا أنام)، فالعطر والورد ونجاح الشاعرة هم كناية عن المرأة التي تصدح بالحياة والباقية بأثرها والفاعلة بكينونتها، لذلك نرى أنَّ مفردة (نون) تتكرر ثلاث مرات في نصٍّ قصير، ليكون بنفسِه بنية مختزلة للنص كلِّه، ومن ثمَّ نرى أنَّ صوت النون نفسه قد تكرَّر في النص بما يقارب (8) مرة، مع وروده بتنوين الضم مرة (سر) ليكون هو الصوت المهيمن للحرف نفسه، الذي يعبر عن بداية اسم الشاعرة ونهاية اسم الآخر، الذي جعلته موازيًّا حضوريًّا لها، وإيمانًا منها بأنَّ الاهتمام بقيم الألفاظ

([1]) ينظر: جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر، عصام شرتح ،2010، دار رند، دمشق، ط1، 78.

([2]) كالعطر لا أنام، نجاح إبراهيم، دار السكريَّة للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2019: 45.

الصوتيَّة في التعبير الأدبيّ يعني استقصاء ما تحمله من إيحاء وانفعال ذاتيّ [1] في نفسية المنشئ وما تثيره في المتلقي.

وقد يجيء التكرار كبنية نصية تفتح الدلالة لما بعدها، حتَّى يغدو النصّ المكرَّر، هو نصٌّ بحدِّ ذاته، ما أن يذكر إلَّا ويثير في القارئ بنية مهيمنة للذات مع الآخر، بكونهما يسيران في شيء ما معًا وهو ما جسَّدته قصيدة (أنا مثلكَ)[2]، فتبتدأ العتبة الكبرى للنصّ بقولها:

أنا مثلك

طاعن قلبي في البرد

الريح تعول في شراييني

ولحافي يرفض أنْ يحملني

فالنص المهيمن (أنا مثلك)[3] هو عتبة نصيَّة خارجيَّة موازية للعنوان الذي ابتدأت به القصيدة وابتدأ به كلُّ مقطعٍ نصّي في القصيدة، لتنقسم القصيدة على ستة نصوص أحدهما يرتبط بالآخر في علاقة دلاليَّة، ينبني المقطع الأوَّل منه من البرد وضياع الدفء.

وينبني المقطع الثاني من العتمة والضياع بقولها:

أنا مثلك

([1]) يُنظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الاعلام، بغداد، د. ت : 122.

([2]) كالعطر لا أنام، 53- 56.

([3]) المصدر نفسه : 53-56 .

أغورُ في العتمةِ

كسفينة مثقوبة

لتكون نتيجة ضياع الدفء والعتمة ايذانًا لضياع التفكير وضياع الوعي بالذات لتكملة النص الثالث بقولها:

أنا مثلك..

لا أقدرُ على التفكير

في ليل المدينة الفارة من الطعنات

حتَّى يحيل إلى الوحدة كحاضر تعيشه الشاعرة نتيجة لضياع ما سبق:

أنا مثلك

وحيدة

امرأة تندب إرثها

من المجد والعطر والحناء

وهي دلالة على الكبر في العمر وضياع الشباب والألفة، لنرى أنَّ نتيجة هذا الملل هو ضياع الأحلام كحال من معها بقولها:

أنا مثلك الآن

لا أحلم

لكن البرد المتواطئ مع السكين

يهرّب بعضاً من الأحلام

فالحاضر بكلِّ معانيه ضياع، لتنتظر الشاعرة المعجزة التي يأتي بها الحمام لتغيير الحال لتجد الشاعرة نفسها بالشِعر والقصائد ونار للدفء والاحتواء ووجود الآخر المصحوب بالغناء للذات.

إنَّ عبارة (أنا مثلك) يحيل على ما بعده، ويعدّ جزءًا من الوقفة الذاتيَّة تجاه الأشياء، لتحديد ماهيتها وما تحيل عليه بجمع الأشتات بعضها ببعض.

ومن هذه البنى المركزية قصيدة (أسئلة الوقت)[1]، فتبتدأ بقولها:

ألستَ مَن علَّمني

البوح

بعد صمتٍ طويل

ألستَ مَن علَّمني

الخطو

في درب الشوك

ألستَ مَن أطعمني الشهدَ مِن مُرٍّ

وأفني دفء العين من خوفٍ

فتكرار الهمزة يحيل لا على تساؤل واستفهام بل على الإقرار بما للآخر من فضل على الذات، فتكون عتبة البنية التكراريَّة هي عتبة الذات الواثقة بالآخر لتسدَّ دينه وفضله وما تعلمته منه.

وقد يكون التكرار بحروف معينة كجزء من تكرار بنية النص كما وجدناه في

([1]) كالعطر لا أنام :57.

القصيدة نفسها بقولِ الشاعرة[1]:

فلمَ يا سرَّ تكويني

لا يكفيني

الوقتُ

ولا القواريرُ

ولا الكلام الحلو

لأوفيَ ما عليَّ

من الدين؟!.

فتكرار لا النافية غير العاملة الداخلة على الفعل المضارع، يوحي بتكرار تواصلي وخصوصًا مع مجيء الواو معها، فتعطي بالأولى توقف وابتداءً لما تريد توضيحه بردِّ الدين للآخر، وفي الثانية والثالثة جرس وتتابع صوتيّ، يوحي بهذا الأثر النفسي من العطاء الذي تريد الشاعرة تقديمه، ومن هذا التتابع الذاتي الأنويّ لشاعرة ما نجده في قصيدة (هي ذي أنا)[2]، بالارتكاز على ارتباط النص وعنوانه وبناه النصيَّة الأربعة حيث يدلُّ على وعي بالكتابة أحاطت به الشاعرة نفسها فالعتبة الأولى:

"في مديح لقاء مرتقب"

وكأنَّها تكون هي ذاتها في ذلك اللقاء المرتقب الذي أحاطته الشاعرة بالقوسين (" ") كونها ههنا تقول (هي ذي أنا)، فتستند على ذلك اللقاء لتكون هي تلك المرأة

([1]) كالعطر لا أنام (قصيدة أسئلة الوقت):58.

([2]) المصدر نفسه: 61-63.

الواعية بأنوثتها وبضمائر اللغة التي تستعملها، لترتكز باللغة وبالتكرار لتوضح ماهيتها، بقولها:

هي ذي أنا!

يتعرّى قميصُ انتظاري

إنَّها تتعجَّب بما تؤول إليه ذاتها، في لحظة اللقاء لتنتزع ما سبق بلحاظ الحاضر، لتورق من جديد بدلالة النصّ اللغويَّة، التي تحيل على انفتاح الحياة بإنتاج اللغة ولا تناهي معاني مفرداتها كما هي الشاعرة غير متناهية لتنطق ببنية نصية تكرارية أخرى بقولها:

هي ذي أنا؛

أتفتحُ بكَ كما لو كنتُ

زهرةٌ قُدَّتْ مِن صَخرٍ[1]

فمجيء الفارزة المنقوطة بعد الجملة التي تكررت (هي ذي أنا)، أوحى بمآل آخر في السبب والنتيجة، وكأنَّ الشاعرة توضح بها أسلوبيًّا وبقصدية تامَّة، أنَّها تتفتح كزهرة قُدَّت مِن أرضٍ صلدة شُبهت ب(الصخر) لأنَّه معها، وهكذا تستمر بهذه الدلالات المنفتحة على الحياة بالفارزة المنقوطة، مع كم هائل من علامات الاستفهام والتعجب، المرتبطة بالدلالات التي تولدت بالبنية المركزية التكراريَّة (هي ذي أنا) وبالفارزة المنقوطة نفسها وكأنها استفهامات وجودية وتعجب، لترتبط هذه البنية بالوجود المركزي للشاعرة بقولها:

فتوقظَ شجر حُلمي

([1]) كالعطر لا أنام : 61-63.

بتوتٍ شامي؟!

هي ذي أنا

وذا أنتَ

زيتًا تُباركني

فأجيئك سَنا.

فتكرار هذه الصيغة الأسلوبية، كان لها أثر إيقاعي ودلالي مرتبط بالشاعرة والأرض نفسها (سوريا)، لتساهم في تدعيم دلالة النص الكبرى، وزيادة في تماسك أجزائه.

ومثل هذه الصيغ التكراريَّة المركزيَّة ما نجده من تقابل المفردات في قصيدة (كن الرسول)[1] التي تقول فيها من مجموعة قصيدة (كن الرسول):

منْ لدنكَ

أرسلْ إليَّ رسولا

فنعناعُ قلبي ترمّد من شوقهِ

بعدما نشجَ كالثكلى طويلاً

طويلاً

(...)

أرسلْ إليَّ رسولاً

(1) كالعطر لا أنام : 64-65

في كفّه كشفٌ

ومدادٌ

وبزوغٌ

أريكَ كيفَ يوشوشُ عشبُ

ذُرا النَّخيلا

ما أحلاك وقتَ المَجيء!

جميلاً كنتَ

وتجيءُ – كعادتكَ – جميلا [1] .

فالنص يستند على تلاحق تكراريّ تارةً لجملة كاملة وتارةً أخرى لمفردات بعينها، وهو ما ساهم في تنغيم صوتي على مستوى البنيات الكبرى للنص الشعري، إضافة على مستوى الفونيمات الصغرى وتكرار الأصوات في النص نفسه، فكرَّرت جملة (أرسل لي رسولًا) مرتين، ومنفردة مرة واحدة، ومفردة (طويلًا) مرتين، ومفردة (جميلا) مرتين، وفي هذا مع مجيء التنوين الذي زاد من قيمة النص الإيقاعيَّة، وهو ما أوحى بدلالات للأصوات على مستوى الجهر، وهو تكرار لغرض تجده الباحثة من أجل التنفيس عن الاحساس بالمعاناة المرتبط أحياناً بالخوف من المجتمع والزمن والحياة.

كما نجد في قصيدة (لبيك) التي تقول فيها :

لا أعرفُ

([1]) كالعطر لا أنام : 64-65 .

كيف تأتلق مسافةُ الوَرْدْ

المتبقية بين عطري

وفضاءاتِ يديك ؟

وكمْ من قصائدَ أشكّلها

عن قامةِ النّجوم في

ليلِ عينيك ؟

ولكنّي أجزمُ

كقائد مخضرم في الرّؤية

بأني سأقودُ أرتالَ الضّوء[1]

فدلالة صوت الكاف ، كثيرة قد تكون للتشبيه أو التعليل أو الاستعلاء وقد يأتي للتوكيد أو المبادرة[2]، وكما يقول أحد الباحثين ((أمَّا صوت الكاف، ذلك الصوت الانفجاري الشديد، والذي ينتج عن انحباس النفس لحظة النطق به ثم اندفاعه دفعة واحدة، فلا شكَّ أنَّه يلائم حالة المكبوت المقهور، الذي ينفجر فجأة كالبركان))[3]، ويؤكد أحد الباحثين بأنَّ ((أصوات الشعر ليست فقط عناصر لها رموزيَّة خارجيَّة، وإن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب ، بل لها في ذاتها

([1]) كالعطر لا أنام: 67-68.

([2]) البنية الصوتيَّة والدلاليَّة للكاف، دراسة مقارنة بين اللغتين العربية والعبريَّة، علاء عبد الدايم زوبع، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانيَّة، ع1، مج6: 104.

([3]) البنية الصوتيَّة ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تاريخيَّة وصفيَّة تحليليَّة، إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميَّة، غزة، 2003م: 41.

معنى مستقل))[1]، فالانطلاق يكون بدءًا من صوت التاء برقة وعطف وما فيه من أنثوية وعطف وإحساس للمرأة نحو الآخر لتنهيه، وكأنها متفتحة ومنفجرة على الحياة بصوت الكاف لتختمها به، بتكرار قد جاء متناسقًا مع عنوان القصيدة فقد تكرَّر اثنتي عشرة مرة (لبيك، كيف، يديك، كم، أشكَّلها، عينيك، ولكني، كقائد، كتفيك، فلبيك، ..) مع صوت التاء (تأتلق، مسافة، المتبقية، فضاءات، قامة، الرؤية، أرتال، اللهفة، لتنبت، شرفات، كتفيك) فقد تكرَّر بنسبة ثلاث عشر مرة فجاءا متوازيان، وهما من الأصوات الصامتة الشديدة التي تتناسب مع موضوع القصيدة وانسيابيتها، وقد جاء العنوان متضمناً صوت الكاف متناسقًا مع عنوان القصيدة، مع ما في القصيدة من الأمان والثقة واللهفة، والتي يشير بتكرار هذين الصوتين، لتنطلق في موسم الفرح وإثبات الذات مع الآخر مرتين بقوله: (فلبيك.. لبيك).

حيث تكرَّرت الهمزة (15) مرة وهو يوحي بهيمنة للحروف في كلِّ سطرٍ من سطور القصيدة، وهو من حروف الحلق الذي يخرج من الحنجرة بدلالة أسلوب الاستفهام، الذي يكون بنية مركزية في النص فيوحي بالمفاجأة بما تريد وبدلالة عدم التحقق، ولا يخفى ما في النص من دلالات الترقب والتحسر، لما تتمناه الشاعرة وطالبة رجاء التحقق، حتَّى ينفتح النص على تأويلات عِدة منها؛ الحياة، والجنس، والاحتواء، والرغبة، فتكون القراءة منفتحة على التعدد بتعدّد القراء وتوجهاتهم الفكريَّة ومستوياتهم الثقافيَّة، وهذا ما شُحن بتكرار تنغيميّ صوتيّ لحرف النون مِن أطراف اللسان والخيشوم، لينهض لنا تكامل على مستوى المعنى العام، ومستوى الفقرات النصيَّة، ومستوى الجمل الصغرى، حتَّى المستوى الحرفيّ الصوتيّ والمقطعيّ، لهذا قيل إنَّ

([1]) التحليل الألسني للأدب، محمَّد عزَّام، (دراسات نقديَّة عربية 10)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهوريَّة العربية السوريَّة، دمشق، 1994م: 130.

((الهمزة مِن أشق الحروف وأعسرها حين النطق؛ لأن مخرجها فتحة المزمار, ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق))[1].

وقد كان لصوت القاف بتكراره مناسبًا لموضوع القصيدة (انقلاب)[2]، حيث تكرَّر (9) مرات في (10) أسطر شعرية ممَّا سبَّب هيمنةً نصية بفضاء النص مرتبطًا بالعتبة النصيَّة للعنوان (لقد، أقود، انقلابًا، أقصى، أقصاها، القبح، النفاق..) ليكون الانقلاب كما تعبر عنه الشاعر بقولها:

لقد آن الأوان

كي أقود انقلاباً

من أقصى البلاد الى أقصاها

بهذا الكم من الأصدقاء المندفعين

موجاً

حباً

ضد الموت والقبح

والنفاق

جاء صوت القاف مهيمناً على البناء الكلي للقصيدة ويثير من الحركة والاضطراب والقلقلة الكثير.

([1]) موسيقى الشعر: 22.

([2]) ونجد من أساليب التكرار الكثير في ديون (كالعطر لا أنام) كما في الصفحات (85 ،89 ،92، 94، 100، 104، 106، 108، 111، 116، و..)، واختلفت بنياته فتارة بالأصوات، وتارة بالمفردات، وتارة بالجمل، وأحسب أنَّ كل تكرار قد أدى وظيفته وغايته وهدفه المنشود منه، بما يلاءم جو القصيدة وفكرتها وميدانها، بلغة طيعة لا تكلف فيها من الشاعرة.

ونجد من أساليب التكرار الكثير في ديوان (كالعطر لا أنام)، وقد اختلفت بنياته فتارة بالأصوات، وتارة بالمفردات وتارة بالجمل، وأحسب أنّ كل تكرار قد أدى وظيفته وغايته وهدفه المنشود منه، بما يلائم جو القصيدة وفكرتها وميدانها، بلغة طيعة لا تكلف فيها من الشاعرة، كما في قولها في قصيدة (هل خاب ظنّي)[1]:

ظننتُ أنّ المدن والعواصم

تنام كغزالةٍ أتعبها الفرح

تحت جنحي

...

ظننتُ أكثر من ذلك

ولكني

اعترف أمام مقصلة الروح

وكآخر رسالات التمني

إنّه قد خاب ظنّي

وكما في قولها[2]:

جمالك سرقني

من صحوي

وعرشي

([1]) كالعطر لا أنام: 84-85.

([2]) المصدر نفسه: 88-89.

ونياشيني

...

جمالك أسكرني

فادعِ لي بدوام السكر

وجاء صوت الشين حاملًا معه طاقة أخرى في قصيدة (شهقة البرق)[1] التي حملت عنوان أحد المجموعات الشعريَّة. وتكرار صوت الشين في أسطر متتالية، خلق توالِيًا نغميًّا بعلو الإيقاع، لإمكان مد الصوت فيها[2]، وخصوصًا بعد انتشاره على خارطة النص بكثرة حتَّى أنَّ من يطّلع على القصيدة، يرى هذه الميزة تحتل مساحة على مستويي التكرر اللفظي والصوتي، ومن هذا قولها:

تُشعلني أجراسُ مجيئك حياة

فتدورُ الأشياءُ حولَ الأرض

حاملة شهقة الرّيح

كل خلاياها ترتعشُ

...

أنا التي أنبتُ سنابل شقراء

بلحاً

حقول رؤى تشي بالغواية

([1]) شهقة البرق: 11.

([2]) ينظر: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، 250.

وهكذا يجيء زخم آخر بالمفردات مثل (شقراء، تشي، فراشات، الشهي، مُدهشة، تشير، عشق، شيء، أنشد، اشراقات، الشمس، رشق، فتشهر، رعشتها، تكشف، تتشكل، أشجارًا) فنرى أنَّ جلَّ المفردات تحيل على الفعل والحركة والتشكل بلغة جديدة ذات مداليل تحيل على بُعد لغوي فيه مكامن تناسب البرق، الذي يضرب بحركة فجائية على الأرض بدليل قولها:

ويتفتق الطين عن برارٍ

من برق ووجد

ومرة ليكون القاف الدال على الاضطراب مساعدًا لهذه اللغة، التي قدمتها الشاعرة مع وفرة من الحروف المجهورة والشديدة لتكون شهقة البرق واضحة في كلِّ بُعدٍ من أبعاد الأصوات والمفردات وتشكلات الجمل ومعانيها، التي تتحرر منها ومن ثمَّ على مستوى المجموعة كلها مع مجيء التكرار بقولها:

أعانق السرد متوالدًا

كلُّ شيء ينمو

كلُّ شيءٍ يسمو

الذي جاء في وسط النص ليحيل على استمرارية هذا الانفتاح الذي يقدمه العنوان بكل المداليل الناتجة من حركة الدوال على مستويي الاختيار والتوزيع وفي مجموعة (عاصفة الجمال) نرى أنَّ بنية التكرار، تقلُّ تدريجيًّا عما هي عليه في مجموعة(كالعطر لا أنام)، فنرى أن أغلب صيغ التكرار، تأتي بصيغة ثنائية وبترددات أخفُّ.

وفي قصيدة (ما سرُّ الغرق) تتكرر بنيتان نصيتان صوتيتان هما صوت القاف، الذي نراه يتجلى ويبرز في قصائد بعينها، بما تثيره من قلق واضطراب وحيرة وتساؤل وما شابه ذلك وبمفردتين كررتهما الشاعر يصبان في الدلالة نفسها بقولها:

أأفضي بسرٍّ؟

مضى عمرٌ

تلاه عمرٌ

وما زلتُ أعاندُ النَفسَ

بين صدٍّ وصدٍّ

غابة من قلقٍ وأرق[1]

فمفردتي (عمر، صد) يناسبان دلالة الغرق بنصف الكأس، الذي تنهي به الشاعرة قصيدتها، مع توهج حرف القاف الدال بكلِّ معاني الاضطراب والغرق لينهض بالنصّ بصوتٍ متكررٍ ومتواصل لا انقطاع له من بدء القصيدة وحتَّى نهايتها.

وفي قصيدة (صباح بطعم العيد)[2] نرى أنَّ حرف الفاء وهو من الحروف المهموسة الرخوة ذات الأصوات التي تشكِّل موسيقى تنغيميَّة خاصة به، إذا يتكرر(15) مرة، مع حرف القاف الذي يتكرَّر (11) مرة، وهو من الأصوات الشديدة، فيتمازجان في بنيانهما النصي ولا يلتقيان، ليثبتان الدلالة المرجوة من النص بالضديات المتقابلة (فيَّ، خوفي، المنافي، صفصافة، تطفح، بعصافير، الفجر، فرحًا،..) (برقًا، المارقين، قدمي، عروق، قلبي،..))، وفيها تقول:

([1]) عاصفة الجمال: 21.

([2]) المصدر نفسه: 39.

حرر قدمي من خطى

البرد والصمت

وعروق الملح والرماد

أزج خوفي

...

كورفي قلبي صفصافة

تطفح بعصافير مسبية الفجر

...

وألف فصل عانى القلب

من سبات

اجترح مطراً عاشقاً

يجلو صدأً عالقاً

في عيون القساة

فكلّ مفردة تكرَّر فيها أحد الصوتين أوحى بوظيفة، فالقاف فيه دلالات حزن أو ألم أو بُعد أو خراب أو ما شابه ذلك، في حين صوت الفاء يوحي بتخفيف وطأة هذه الشدة أو الحدَّة أو بيان لأملٍ قادم.

وما شابه هذا البعد الصوتي هو ما نجده من بنية تكراريَّة بدواوين الشاعرة فقد جاء صوت الفاء المكرَّر في قصيدة (إهداء)[1] (12) مرَّة بما يلائم القصيدة وجوها (الفجر، طاف، دافق، جفني، ألفَ، فصول، شغف، فاضت، أترفت، ..) واتفقت دلالات هذا الصوت في مفردات الكلمات بما جاء بمحور الدلالة التوزيعيَّة للمفردات بنوعٍ من الطمأنينة والثبات بأنَّ هناك شيئاً قاراً وثابتاً يوحي بالأمل، وقد تمَّ إشباع تلك الدلالة بمجيء صوت القاف معها التي تكرر (11) مرة، ليوحي بشدة بهذا المراد الذي تبتغيه الشاعرة، بما يحمله من استعلاء وتفخيم، فتقول:

ضياءٌ حليبي دافقٌ

مثل نقاء الأولياء

ومطرُ الله

اتقدَ بين جفنيّ

نبيا

هو البدر

إنَّ الصوتين في مجمل القصيدة قد أوحيا بالأمان المشبع بدفقات شعوريَّة بالأمل وبالفجر الجديد الذي ترغب به الشاعرة، محاولة نظم كلماتها بحيث تقيم أساسًا عاطفيًّا يخاطب الوجدان البشريّ يثيره ويحرك كوامنه.

وحين تكون بنية التكرار هي المحرّك الأساس لكلِّ النص، فهي لم تأتِ عبثًا، بل جاءت بصورةٍ منظمة وقصدية وهادفة فقصيدة (كان لا بدَّ من ذلك)[2]، فيها أثنا

([1]) شهقة البرق، نجاح إبراهيم، الناشر الدكتور محمَّد سلامة، ط1، 2017م.

([2]) عاصفة الجمال: 61.

عشر مرتكزًا كلها تحيل على معانٍ فيها دلالات الأولى دلالة فقر وتعب وصبر وجوع وحرمان و...، لتقابلها الضد الحتمي لها كجزاء لها فتقول:

كان لا بدَّ من العطش واللوبان

بين الصفا والمروة

كي تتفجر زمزم

وأرتوي

ويسقط في المقاطع الأخرى الفعل الناقص (كان)، وتكون الدلالة واقعيَّة، لتقول:

لا بدَّ من الظلمات

...

ليبصرني تسبيح الحصى؛

لا بدَّ من المعصيَّة

حتَّى إلى وجهك أهتدي.

وهكذا تستمر الجملة التي تكون نصًّا موازيًّا للنص كلّه، لتكون كالسبب والنتيجة، فالتكرار وظيفته هنا ليست جمالية كما يتوقع منه، وإنما وظيفة واقعية حياتيَّة تعبِّر فيه الشاعرة عن كل الواقع بغاية توجيهية وإرشادية وتعليميَّة وإفصاحيَّة بأنَّ لكلِّ شيء ما يناسبه، فكأنَّ ما يقابل (12) شيئًا من الحرمان هو نعم تستحق الصبر عليها، فكان الشعر ههنا ببنية التكرار شعر للتعبير عن الإنسان في ظل النزعات النفسية والكونية والوجودية والتشكيكيَّة.

ومن هذا التكرار المضطرب قصيدة (قلق)[1]، حيث يجيء صوت القاف حاملً وجع الخوف والقلق، ممَّا سيجيء به مصير مرتقب جرَّاء الضربة الأمريكيَّة على سوريا، حيث يجي صوت القاف مع مفردات الخوف والحزن والهلع والمصير المغيب، فالارتباط الدلالي عمومًا لم يأتِ كإسقاط خارجي، بل جاء منسجما مع بنية النص دلالة وصوتًا ومفردات وواقعًا معاشًا عاشته الشاعرة وأبناء بلدها في ظلِّ هذا الوضع الامني المتأزم، تقول الشاعرة:

لا تقلق بشأني

ولا تفكر بقماش كفني

لن أموت؛

فثمة قصائد في دفتري

تنوء من الرطب

في حين يكون لبنية التكرار في مجموعة (أغنية للبلشون الحزين) تكراراً من نوع آخر ، هو تكرار لمعاني القصائد في صورٍ جديدة، بمعنى أنَّه يقلُّ فيه التكرار المتعارف للأصوات والمفردات والجمل، فيغدو التكرار بالعتبات الكبرى على مستوى العنوان الرئيس، ومن ثم على مستوى العتبات النصيَة للمجموعة الشعريَّة، بما تحمله من معاني الحزن الأكبر بكلِّ مستويات الحياة التي قدَّمتها لنا الشاعرة في مجموعتها الشعرية ممزوجة بطابع الحزن والضياع والألم الذي خيَّم على صفحات الابيضاض الورقي باسوداد الحروف ومعانيها فقصائد(وشم، مدن الحزن، المقعد الخشبي، قمر أخضر، مرَّ بي ضعن الحياة، الصوت العاري، امنية بحجم طائر من ورق، بعيدً

(1) عاصفة الجمال: 65.

عن لالش، كأس الغريق، وغيرها الكثير) بنيتها التكرارية هي بنية الحزن والضياع المخيم على الشاعرة بضياع أمانها وضمانها وبلدها وما يجاورها حتَّى لا يعود شيئًا على حاله، مع هيمنة الرتابة والمصير المحتوم عليها، وتلَّمس بقعة الضوء في مديات بعيدة، ولكنَّها تحتاج إلى فعل، كما تصرح الشاعرة بذلك، فهي تقول في قصيدة (مدن الحزن)[1]:

في المدن المطعونة

تهرب النقوش في زجاج الشبابيك

الأبواب..

أصابع الصبايا..

يسقط إزار الارجوان

عن مرمر النساء

رقاب تركض خلفها

في صحن الجامع المكسور

في مدن القهر

ومن بنى التكرار المفردات في المجموعة، ما جاء في قصيدة (المقعد الخشبي)[2]، التي تقول فيها:

ونكون مولويين مغتسلين

([1]) قصيدة وشم: 39.

([2]) أغنية للبلشون الحزين:45،

بالدوران والبياض

يدورُ كلانا حولها

حاملين بخورنا

وتمائمنا

ندورُ

ندورُ

فالدوران جاء كجزء من بنية المعنى العام للطريقة المولويَّة نسبة إلى جلال الدين الروميّ*، حيث يلبس أتباع الطريقة اللون الأبيض ويبقون يدورون بصورة طواف دائري بملابس خشنة، فتجيء كلمة (ندور) حاملة لكلِّ المفردات المرتبطة بالأرض والمتوجهة نحو السماء وكأنَّه دوران الأرض نفسه ، لتبزغ فجر الحياة المؤجلة إلى حين الدوران لترتفع التمائم والأماني والبخور وما شابه ذلك.

فبنية فعل الدوران وبتكرار المفردة مشتقة من الفعل نفسه الذي يقوم به أتباع الطريقة المولويَّة، لذا لم يكن التكرار غريبًا أو رتيبًا وإنَّما كان تشبيهاً لتلك الحالة التي يكونون عليه من الدوران.

والأمر نفسه ما نجده في قصيدة(مرَّ بي ظعن الحياة)[1] حيث يكون بنية التكرار بلفظة(كنتُ) مناسبًا للعنوان الرئيس للقصيدة ويتكرَّر، لتحقيق الغاية المرجوة من انسدال الوقت واضمحلاله أو كأن الوقت قد توقف في لحظة كما في قولها:

سيزيف كنت

*وهم الدراويش على الطريقة القادرية أو الكسنزانية وغيرها.

([1]) أغنية للبلشون الحزين: 55.

فوق كتفي أحمل البلاد

وصوب الأعالي أمضي

وكنتُ

مكتظة بنواقيس الوصول

ألدُّ أثقالي

عند أقرب نقطة إلى الله

أطلق أقماري

وكنتَ إليَّ أشهى من تفاحة الجنة

فجاءت لفظة (كنتُ) خير معبرٍ على مقدار الرتابة، التي تعيشها الشاعرة في حاضرها ، بكون الجملة الأسميَّة لا قدرة لها على الفعل، فهي ثابتة ورتيبة ولا فعل لها ، لأنها غير قادرة على الفعل، والتحول بل أنَّ الماضي قد أخذ منها الوقت وما يحيط بالوقت من حياة.

ونستطيع القول إنّ معالم التكرار على مستوى الصوت والمفردة والجملة في قصائد نجاح ابراهيم، قد أحدث أثراً مهماً في شعرها فاعتمدت عليه بوصفه أداة بناء وركيزة أساسية في قصائدها، لجأت اليه ليتجلى منه المعنى الذي تريد تأكيده والتركيز عليه، وكانت الحالة الشعورية لنجاح ابراهيم هي الحافز الأساس على كثرة صيغ التكرار في شعرها.

ثانيًا: التوازي

اذا رجعنا الى المصادر العربية، بمختلف اختصاصاتها (لغوية، أدبية مصطلحاتية) نرى هنالك اختلافاً في المفاهيم ، لكن هذا الاختلاف لا يؤثر على المعنى العام الذي يدل عليه، وهو التشابه أو بعبارة أخرى التكرار الذي يظهر بالخطابات الفعلية والنثرية على حد سواء، كما في لسان العرب الذي نظر إلى التوازي على أنَّه المواجهة والمقابلة ((والموازاة المقابلة المواجهة.. والأصل فيه الهمزة يقال أزيته إذا حاذيته))[1]، بمعنى ان التوازي يحقق ترتيباً وتناسقاً موسيقياً وهذا ما يجعل المتلقي اكثر انتباهاً لما يقوله الشعراء _ ومنهم نجاح ابراهيم _ وكذلك يؤدي التوازي وظيفة جمالية ودلالية عندهم.

أمَّا اصطلاحًا عند أهل البلاغة والنقد، فإنَّه قسمٌ مِن أقسام السجع كما قال النويري(٧٣٣هـ): ((والسجع أربعة أنواع وهي الترصيع، والمتوازي، والمطرف والمتوازن))[2]، فالترصيع تكون فيه الألفاظ متساوية الأوزان ومتفقة الأعجاز، والمتوازي ويراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما، والمطرف فيه مراعاة الحرف الأخير من غير مراعاة الوزن، والمتوازن ويراعى فيه الكلمتين الأخيرتين من الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما[3].

لذا يعد التوازي من أعمق أسس الفاعلية الفكرية في الشعر؛ فهو شكل من التنظيم النحوي، ويتمثل في تقسيم البنية اللغوية للجمل الشعرية إلى عناصر متشابهة في

([1]) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي (ت ٧١١هـ)، ط ٣، دار صادر (بيروت لبنان)، ١٩٩٤م: 15/ 391 مادة (وزي).

([2]) يُنظر: نهاية الإرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري (ت٧٣٣هـ)، د. ط، د.ت، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر: 7/ 104.

([3]) ينظر: المصدر نفسه: 7/ 104-105.

الطول والنغمة، فالنص – بكليته– يتوزع في عناصر وأجزاء تربط فيما بينها من التناسب بين المقاطع الشعرية، التي تتضمن جملًا متوازية. وهاهنا، تحقِّق التماثلات النحوية أنساق التوازي في الشعر، ومن ثم توجه حركة الإيقاع في النص الشعري[1]، كونه سمة إيقاعية قلَّما يخلو أي شعر منها، وتتجاوز الشعر إلى كثير من صيغ الخطاب والنصوص الدينية[2]، وقد نُظِر إليه بكونه: عبارة عن صيغة يتحقق منها نظام من التوازن الصوتي والدلالات الصوتية تنتظم تحت مصطلح التوازي وتخضع لما يسمى توازي التناسب[3].

وقد اتفق بعض النقاد على أنَّ التوازي مرتبطٌ بالتكرار على المستوى العام[4]، وهو يتضمن التكرار الموسيقي بما فيه من تكرار للكلمات والأصوات والقوافي[5]، لذا نُظر إلى التوازي بوصفه ((عنصرًا تأسيسيًّا وتنظيميًّا في آنٍ واحد))[6]، وقيل هو مركب ثنائي التكوين احد طرفيه لا يُعرف الا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط بالأول بعلاقةٍ، هي ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ثم ان هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأوَّل، إذ إنَّهما في نهاية الامر طرفا معادلة[7] فالتوازي آلية تعمل على الظاهر النصيّ، لتصل إلى

([1]) يُنظر: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، تر: خلود مانيني:97.

([2]) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشده، جامعة مؤتة قسم اللغة العربية، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد (١٦)، العدد (٢)، سنة ١٩٩٨م: 9.

([3]) ينظر: مستويات الخطاب في القصة القرآنية، أطروحة تقدمت بها : فائزة محمد محمود المشهداني، إلى كلية التربية جامعة الموصل، لنيل درجة الدكتوراه فلسفة في الأدب العربي، ٢٠٠٤م: 75.

([4]) تحليل النص الشعري ببنية القصيدة، يوري لوتمان، تر: محمد فتوح أحمد ، ط1، النادي الادبي والثقافي، السعودية– جدة، 1999: 177.

([5]) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر: محمد الولي و مبارك حنون، نشر ضمن سلسلة المعرفة الادبية، المغرب– الدار البيضاء، ط1، 1988 :48.

([6]) التلقي والتأويل مقاربة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، لبنان– بيروت، المغرب– الدار البيضاء. ط1، 1994: 149.

([7]) يُنظر: تحليل النص الشعري:177–178.

الباطن منها معمقةً دلالة الخطاب الشعريّ الذي ((هو التعادل الفني القائم بين كلمة ونص، أو بين نص ونص آخر))[1].

لذا أشار (رومان ياكبسون) بمؤلَّفه قضايا الشعريَّة بأنَّ التوازي هو((المسألة الأساسيَّة للشعر))[2]، وهنا يتحدَّد بأنَّ التوازي هو بؤرة أو مكمن النظام الشعري بأنواعه المختلفة والذي تتجلى فيه عن طريق المستوى السطحيّ والظاهر والجمالي الرؤية الفلسفيَّة والعميقة التي يتبناها الشاعر، فيغدو الشعر خطابًا حمالاً لأوجه ثقافيَّة متعددة يتمُّ كشف واحد من جوانبها الهامة بالتوازي، لأنَّ الشعر وظيفته الاختزال الدائم والمستمر ومغادرة المباشر والظاهر الذي قد يقرأه أو يتلمَّسه المتلقي العادي.

فالتوازي موسوم بكونه بنية إيقاعية، تظهر من الأدوات الإيقاعية التي يتضمنها الشعر، وتكون بالآن نفسه حاملةً أفكارًا ومعتقدات ورؤى؛ فمهمته هي البحث في العلاقة بين التشكيل بوصفه ظاهرًا، والدلالة بوصفها باطناً[3].

والتوازي في جوهره يقوم على نوعين الأول: توازٍ شكلي ويتحقَّق في جسد النص، بما ينتج عنه من دوال ومدلولات وتراكيب إيقاعيَّة، تساعد على تشكيل الصور، وتتجلَّى خصيصة (التوازي) من نظام التماثلات النحويَّة، التي تكسب النص الشعري انسجامه وتنوعه الفني في آن معاً[4].

والثاني: توازٍ دلالي، وهو توليف أيديولوجي في كيفية توليد الصلة والارتباط

([1]) دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الاداب، الرباط، 1997م: 29.

([2]) قضايا الشعرية: 47.

([3]) ينظر: مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث): 137- 139.

([4]) يُنظر: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، خلود محمد ترفاني، ط1، دار المقتبس، 2004م: 371.

بين البنى، لا على علاقة ماديَّة، بل ما يحدث ويتهيأ ويتبلور في ذهن المتلقي، لتكون الدلالة عند المتلقي ناتجة بتأثيرٍ فكريّ لا بصريّ[1]، فتنبثق الدلالة من طبيعة التشكيل اللغوي بقدر ما ينبثق التشكيل اللغوي من طبيعة الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها بإسقاط نبضه على لغته التعبيرية؛ لتنطق بالصلة الوشيجة بين التشكيل اللغوي والدلالة الشعريَّة[2]، وفيه يقوم البيت اللاحق بتقوية الفكرة السابقة بدءًا عن طريق آليات كالتكرار أو المغايرة مثلًا، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإقناع الذهني[3]، وهو أشبه ما نتصوره بأن يوضح البيت الثاني ويعضد ويمدُّ البيت الأول بدلالات توضح وتكشف وتبين المراد منه.

وقد ورد التوازي في قصائد عدّة وبآليات إجرائية متعددة فتارةً يعتمد على التكرار، وأخرى على التلاحق التركيبي لمجموعة من الجمل ذات النسق الواحد كأن تكون أسميَّة أو فعليَّة، بما يعضد الفكرة السابقة، وتارة يجيء بتغاير مفرداتي متناسق يعضد اللاحق السابق، بما يوحي بتلاءم وانسجام وتتابع لا بصورة إقحام، وقد يجيء هذا النسق من التوازي ضمنًا بمجموعة من القصائد لا كقصائد كاملة.

وممَّا قدَّمته الشاعرة بهذا السياق قصيدة (اجيز لي العبور)[4]، التي تقول فيها:

لا شيءَ

لا شيءَ

في الأساسْ

([1]) يُنظر: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين: 95.

([2]) الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، 97.

([3]) ينظر : الخطاب الشعري العربي – نسق التوازي، فاضل ثامر ، المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان المربد السابع عشر، بغداد 1986 : 20– 21 .

([4]) سلطانة السبي: 20.

إلَّا عطشٌ في دمي

لخصلةٍ بيضاء

قمرًا ناهضًا من سوادٍ

أعلى الرأسْ

أعبرُ منفى ألفِ عامٍ

الريحَ

والنارَ

والطاعونَ

والحُرَّاسْ

أطلقُ انشودةً في صدري

لكونٍ يُختصرُ

في نبيّ

أُرسِلَ لقلبي

دون الناس.

التوازي هنا شكلي، وهذا النوع قد يكون ترادفاً أو تضاداً أو تأليفاً تركيبياً أو تصاعدياً أو تراكمياً أو توازي تلاشي. وفي هذا النصّ جاء التوازي ترادفاً، قد أعطت الشاعرة فيه زخمًا دلاليًّا بثلاث مراحل تدعيمًا وتعضيدًا للفكرة فالأولى استعملت التكرار دعمًا للتوازي البنائي الدلالي الذي ينتج من المعنى.

ومن ثمَّ جاءت لتدعم فكرتها بدلالة جميلة، بأنَّ تلك الخصلة أعلى الرأس هي (قمرًا) يبزغ من ثنايا الشَعر، فكان التوازي الدلالي توازياً شكلياً فيه من الفكرة ما يدعم الشكل دلالياً متلاحقًا بفكرتين أوَّلا التقبل والقبول لتلك الخصلة، لأنها تختزل ألف عام كما تصرح بقولها في القصيدة من: (أعبر منفى ألف عامٍ، الريح، والنار، والطاعون، والحراس) فكأنَّ تلك الخصلة وليدة كلِّ ما سبق ذكره، وقد بينت الشاعرة بأنَّ هذا من اللاشيء تدعيماً لفكرتها السابقة، التي يحملها السطر الشعري كما في مقدمة القصيدة.

وقد قدَّمت الشاعرة هذا النسق من التوازي على شكل سطور شعرية في مجموعاتها الشعريَّة، ففي قصيدة (سلطانة السبي)[1] التي تقول فيها:

افتح صدرًا لحمائم يقيني

أنا الهاربة..

من مدن الغبار

ووهم العروش

وضحالة الشعر

إنَّ الشاعرة قد أعطت ملجأً ومسكنًا ليقينياتها وهي الهاربة من كلِّ شيء، وقدَّمت فكرة ثم ما أنّ لبثت نقضتها بقولها أنا الهاربة، وهذا النسق من التوازي يقوم على الضد أو النقيض أو ضرب المعاني المترشحة من الدوال، لتقديم بنية توازي بين الثابت والمنفي.

([1]) سلطانة السبي: 42.

وفي قصيدة(يا ساقي العطاش)[1]،التي تقول فيها:

يا ساقيًّا عطشي بأزرقيك!

مَن بتر كفيك

فبنية التوازي هنا تقوم على النقيض الذي تذهب له الدلالة أوَّلًا من أنَّا قد شربت من يديه اللتين يفيضان بالجود وهو من باب الكناية (بأزرقيك) فقد كنَّت عن اليدان بالأزرقين، ولكنَّ هاتين اليدين مجازًا، لا حقيقة لأنَّهما مبتوران، وفي هذا عصف ذهني للقارئ واثبات حجج منطقية، بأن أحقية مسلوب الكفين، تكمن في كرمه وعطائه وجوده وبأنه مسلوب الحق.

وفي قصيدة (محض اشتياق)[2]، أعطت هذه الرؤية من التوازي بقولها:

كذا القلبُ كلَّما تدانى اللقاءُ

أحسُّ به أبعد

فالشاعرة تقدم رؤية منطقية بدءًا من عنوان القصيدة، لتثبت أنَّ كلّ شيء محض اشتياق لا حقيقة، فكلَّما اقترب قلبها من اللقاء تحسُّ بالبعد وفي هذا بعد نفسي وعقلي واجتماعي بدلالة القصيدة ككل وبدلالة الظروف الاجتماعية والسياسية التي تعيشها الشاعرة، فيكون قرب اللقاء هو بعد من نوع آخر؛ لأنَّ الأسباب غير مهيأة لذلك، وهنا يكمن البناء المتوازي في فاتحة القصيدة وخاتمتها.

وقد تطرح في التوازي فكرة ، أو استنتاج، ليتم فيما بعده من الأبيات اللاحقة

([1]) سلطانة السبي: 46.

([2]) عاصفة الجمال: 19.

رصده وكشفه، ليوضح مراد البيت الأوَّل[1]، وغالبًا ما يُبنى هذا التوازي شكلياً فيكون التالي كاشفًا وموضحًا ومميزًا ومبينًا للبيت الأوَّل أو المقطع الأوَّل ، ومن أمثلة هذا قصيدة(كان لا بدَّ من ذلك)[2]، فقد جاءت القصيدة بتسعة لوحات قدَّمتها الشاعرة بأسلوب مقطعي فيه ترقيم للوحات بقصديَّة تامَّة وفيها التوازي يعمل بمختلف اتجاهاته من حيث التركيب والصوت والدلالة.

فالجانب الاوَّل كان يمثل نسقية التركيب، الذي جاء واضحًا ومتساويًا في اللوحات كلها بقولها بداية كل لوحة:

كان لا بدَّ من العطش واللوبان

لا بدَّ من الظلمات

لا بدَّ من حريق

لا بدَّ من قوافل الحزن

لا بدَّ من سجن وجوع

لا بدَّ من الصبر

لا بدَّ من القهر

لا بدَّ من الموت مِرارًا

فالتوازي كان ببناء الجملة التركيبيَّة، الذي تشكَّل في الجملة الاولى من (كان)، لتحيل الشاعرة على رحلتين زمانيتين، فيكون التوازي كله يقوم على بنية الزمن

([1]) ينظر : الخطاب الشعري العربي ونسق التوازي: 21 .

([2]) عاصفة الجمال: 77.

السابقة واللاحقة لما سيحدث من فعل كان وصيرورتها، التي تحول وتبدل الدلالة الماضية إلى حاضرة، ومن ثمَّ تسقط الشاعرة (كان) في جلِّ اللوحات اللاحقة، وهذا الحذف يوحي بدلالة ((انفتاح النص على بعدٍ دلالي يُقدِّم تأويلاتٍ شتى))[1] ليكون القادم من بداية اللوحات بالتوازي التركيبي نفسه ببنية الحذف الأولى، التي نراه بصرًّا في كل اللوحات ومن ثمَّ تنفتح فكريًّا وفلسفيًّا على رؤية الشاعرة بأنَّ لكلِّ شيءٍ جزاء ونهاية ومصير، وهذا البناء التركيبي يتكون من(لا) النافيَّة للجنس، التي تعارف عليه فهي لنفي الجنس مطلقًا نفيًّا شاملًا ومؤكدًا، ثم يجيء اسمها النكرة المنصوب (بدّ) مبنياً على الفتح في محل نصب، ثم شبه الجملة من الجار والمجرور التي توحي بحذف الخبر وتقديره بـ(موجودٌ)

وجود العطش واللوبان.

وجود الظلمات.

وجود الحريق.

وجود قوافل الحزن.

وجود السجن والجوع.

وجود الصبر.

وجود القهر.

وجود الموت وتكراره.

فكان الحذف على مستوى الوجود الحاصل من الجملة والمترشح عنها بدلالة حذف

([1]) دلائل الاملاء واسرار الترقيم، عمر اوكان، ط1، افريقيا الشرق، طرابلس، ليبيا، 2002: 119.

الخبر وهو بمعنى الموجود والقار والثابت والمؤكد، لا على بنية النصّ فقط، وإنَّما في بنيتي الشكل والدلالة لينتج فيما بعد بنيتي التوازي التأليفي والتركيبيّ بمجيء شبه الجملة من الجار والمجرور في كلِّ المقاطع السابقة، وهو ما يقوم بمحوري الاختيار، حيث تتعدد أشباه الجمل في كلِّ الأسطر الشعريَّة، بما يناسب الدلالة المعطاة والمستنتجة فيما بعد، بمحور التوزيع الثابت والقار إلَّا بإضافات قليلة كانتا في المقطعين الأوَّل والخامس بالبنية نفسها:

كان لا بدَّ من العطش واللوبان

بين الصفا والمروة

كي تتفجر زمزم

وأرتوي!

إذ عطفت الشاعرة في اللوحة الأولى السابقة (العطش واللوبان)؛ ليعطي دلالة تفجر زمزم والركض بين الصفا والمروة بحثًا عن الماء، لينتج من هذا فيما بعد دلالة دينية قارة وثابتة، وهي (السعي)، حيث تتقمَّص الشاعرة قميص هاجر زوجة نبي الله ابراهيم عليه السلام بتقنية القناع المخفي لا الظاهر، لتختم هذا الارتواء بالتعجب حيث تكون الدلالة رمزية وهنا يكون ببنية التركيب أثر في تشكيل الدلالة واشارة للواقع الذي تعيشها الشاعرة فأي ارتواء هي تريد؟.

لا بدَّ من سجن وجوعٍ

بحجم صحارى،

لا بدَّ من وأد البوح

رؤاي لا أقصها

حتَّى في السريرة

لأنتضي الآتي،

أحصي خزائن الميرة

والخزائن كفٌّ فيضٍ

من السنا، والزهور

فأشهدك في مرآتي.

لا بدَّ من الافتراء

أمام قوام الجمال

أقدُّ قميصك بأبجديتي

كي تقول الأجيالُ:

هتكت هيكلَ اللغاتِ

فتسرد عن غيرةٍ واشتهاءِ

قصة عشقي.

وفي اللوحة الخامسة أعلاه عطفت الشاعرة (سجن وجوع)، لتتقمَّص الشاعرة قناعي يوسف عليه السلام وزليخة برؤية مركَّزة منفتحة على أفق من التوقعات اللامتناهية، خصوصًا وأنَّ التوازي المقطعيّ ورد ثلاث مرات في هذا النصّ وحده، بما يتناسب مع الدلالة الرئيسة وبوضوحٍ وهو قولها:

لا بدَّ من وأد البوح

لا بدَّ من الافتراء

حيث غيَّرت السياق التركيبي محافظة على عمومه، ولكنَّها جاءت بالمعرف بالإضافة (وأد البوح) ومن ثمَّ بالمعرف بآل (الافتراء) يسبقه حرف الجر، لدلالة المخاتلة والمراوغة والافتراء والتأكيد كذلك على أنَّ لا يكون هناك إلَّا الحق، لتختم القصيدة بالتوازي التصاعدي بقولها:

لا بدَّ من الموتِ مرارًا

كي أشهد أمامَ صحوك قيامتي

وعلى طريقك أبدأ الغناء

وأزرع خطوتي.

ومن ثمَّ يكون المقطع الاخير حاملًا دلالة التكرار بمجيء الحال (مِرارًا)، ليدلّ على التناسل اللامتناهي من تلك اللوحات، التي يأتي الأوَّل منها حاملًا دلالة مفقودة أو وجود ناقص وغير مكتمل، وهذا المعطى مؤكد بمستوى الدوال وما يترشح منها من مدلولات ومستمر إلى ما لا نهاية بدلالة الحال. ومن هذا النسق أيضًا قصيدة (غناءٌ لخراب الروح)[1]، إذا جاء البناء التركيبي ليس متشابهًا ومتوازيًّا كما يراد منه بالمستوى النحوي أو التركيبي بل جاءت الدلالات اللفظية والمدلولات كلها لتعم وتقدِّم العون وتخدم المعنى، الذي يحمله المقطع الاوَّل(اللوحة الأولى)، وهو ما يحمل دلالة قتل الحرب بقولها:

[1]

أحاول قتل الحرب

(1) شهقة البرق: 80-83.

بفيضِ الحب

والحرف النبيل

بعزفٍ بين الخراب

بغناءٍ جميلٍ

لقد جاءت بالمستوى الفكري الذي تتداعى كلّ اللوحات اللاحقة، لتخدم المعنى الاوَّل وتنميه وتعطيه المراد منه، فتتكاثف اللوحات السبع الباقية لإعطاء معنى الحياة وقتل الحرب بوجود الآخر، الذي تتغير صيغه وأشكاله وتمظهراته بتغير وجوده ومكانه ووظيفته، ومرةً يكون الآخر هو الذات، وتارةً تكون الكتابة، ومرة تكون اللغة، ومرة أخرى تكون المُزن بما تحمله من دلالة الحياة.

ومن هذه اللوحات التي تقدِّمها الشاعرة بهذا النسق هو قصيدة (ذات نهار)[1] حيث تكون الاستقلالية ظاهرة للعيان في كلِّ مقطع وواضحة الدلالة ولكن ما أن نقرأ المقطع الذي يليها حتَّى تترشح الدلالات، التي تحيل على التوازي، وهذا التوازي الفكري من أقصى درجات الفكر والإجهاد لدى الشاعر، والذي لا يستشعره إلَّا المتلقي المتمرس.

ففي قصيدة (صحوة)[2] كان العنوان هو الأساس المنطقي الذي جاءت كل مفردات النص وعلامات تنقيطه، لتكمله وتؤدي فكرته، تقول الشاعرة:

منذ الشهقة الأولى

في العماء

([1]) عاصفة الجمال: 39.

([2]) سلطانة السبي: 19-20.

أُهَيّئني،

صحوةً بعد إرثٍ

من السُكْر

أفرشُ سجادة الروّح

لمن لونه بدورانهِ

أجنحةَ العراءْ

وأيقظَ بقليلٍ

من الجمرِ

الغائم بآخر أنفاسهِ

غابات اشتهاءْ

لينحاز بكلّهِ

إلى ما تنمَّقُه القصيدةُ من أقمارٍ وغناء.

إنَّ البناء المتوازي على صعيد النص يبدأ منذ الكلمة الأولى، التي تفجَّرت بها القصيدة (منذُ) وبقيت مستمرة من هذا النسق، حتَّى نهاية علامة الترقيم بانتهاء القصيدة في الجملة الأخيرة فـ(15) جملة شعريّة، يقوم أحدها ببناء الآخر في توازٍ للمعنى ولا يكمل أو يتم الوصول لمغزاه ونهايته إلَّا بالقراءة الكليَّة للنص بأكمله، فكأنَّ الصحوة هي نهاية القصيدة، التي تبدأ بها القصيدة، لتكون القصيدة، فتداعي الأفكار يتلألأ بالاستناد والاتكاء على النصِ ليكون التوازي كلي لا جزئي ومتكامل لا ناقص

ومستمر لا منقطع، وهناك الكثير من حضور نسق التوازي في مجموعات الشاعرة[1].

يعد التوازي عنصراً مهماً من عناصر التشكيل الشعري، وهو لا يقتصر على أدب دون آخر، ولا قديم دون حديث، فالإطاران الخارجي والداخلي للشعر يعتمدان عليه بشكل أساي في ترتيب عناصر اللغة في مستوياتها الإفرادية والتركيبية والدلالية، حيث يقوم بتنسيق النصّ إلى تجاوز رسالته الاخبارية والبلاغية الى المستوى التأثيري والجمالي، وكانت دواوين الشاعرة في _نظري_ معدة للتطبيق على هذه السمة الاسلوبية التي برزت في شعرها، حيث أسهم التوازي بشكل بيّن للغاية في التماسك النصي للأشعار التي يرد فيها، كذلك وجوه الايقاع التي تعطي جمالاً وتناسقاً موسيقياً في النصّ.

(1) في مجموعة سلطانة السبي انظر مثلًا قصائد :(جمال، 7)،(مجيء القصيدة، 11)، (أقمارٌ من الفيروز،16)، (صحوة، 19)

أنَّ أي شاعر يصدر في تجربته عن أسلوب يرتقي بيه تبعاً لذوقه المقترن بمدى الاستيعاب الحضاري والوعي المرن لحركة الواقع يتعامل مع مفردات ذات طابع نفسي مشحونةٍ بدلالات الفرح والهم ، التفاؤل والألم، الارتياح والضياع، التهنئة والتعزية، يحاول بها بيان موقفه من العالم ومشكلاته .

ولا ريب أن عناصر القصيدة هي الموضوع والأسلوب والهيكل كلما كانت متوازنة ومتناسقة في نسبها بين القيم العاطفية والفكرية، كانت خاتمة القصيدة وسياقها متوازنة وثابتة .

ولغة القصيدة ينبغي أن تحتوي على كل ما يحتاج أليه ، لكي تكون مفهومة وواضحة، لا أنَّ تكون قيمتها ذاتية، بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعرة الشخصية بها ، وأن ما ينبغي أن يعتمد المعنى الكامل على القصيدة نفسها على شيء في نفس الشاعرة[1]. فما يرمي اليه أي شاعر هو صياغة اللغة أو بناء صور أسلوبية في مادة لغوية لتصل الى المتلقي بناء أسلوبياً لا أفكاراً، لأنّ الشعر بناء علاقات لغوية بممارسات أسلوبية[2].

أولاً: اسلوب النفي:

يتكون البناء اللغوي عموماً من حلقة ثنائية (الثابت/ المنفي) فما كان ثابتاً أي لا يتضمن أي أداة من أدوات النفي سواء إكان صريحاً أم ضمنياً ، وإذا تجلى النفي في بناء الجملة فهو لنقض الإثبات ويأتي بأساليب عدة، فللنفي حضورٌ واضحٌ في جلِّ القصائد الشعريَّة والقصائد فهو يأتي بالمرتبة الاولى من ضمن أساليب الطلب

(1) ينظر: معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل :5.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النصّ ، صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت – 1992: 150 .

التي قدَّمتها الشاعرة من شعرها، فقد جاء هذا الأسلوب غالبًا بكل أدوات النفي صريحةً وضمنيَّة.

ففي قصيدة (امرأة)[1] تأتي (لم) لتقلب الدلالة للزمن الماضي بقولها، فارتبطت دلالة العمر الضائع بكونه لم يذهب سدى بدلالة لم بأنَّ الإحالة الماضويّة هي عدم الضياع المتحقق والمؤكد:

العمر الذي ضاع

لم يضع سُدى

والصبر الذي ملّ من الصّبر

صار هدى

وتأتي (لم) في سياق آخر من قصيدة (الشعر في يدي)[2] بقول الشاعرة:

لا شيء يجلبك إليَّ سوى وسادة

تغدو فلكًا يشقُّ بحرَ الظلام

نارًا تطفئ بردَ الوحدة

كونًا يضمُ كواكب

لم تدرك بعد

وابتدأ النصّ بـ(لا النافية للجنس) وهي المؤكدة بنفيها لتصل لدلالة أن كل ذلك لم يكن متحقِّقاً ولا يمكن إدراكه بدلالة (لم).

([1]) شهقة البرق: 8.

([2]) المصدر نفسه: 53.

فمن أجل أنْ تقرر إعلان انسلاخها من الاخر تخاطبه بأنه لن تكون له القدرة والقوة للوصول لفضائها الذي لا حد له، فتأتي مرة أخرى بالدلالة نفسها بقولها في قصيدة (أعلن انسلاخي)[1] بقولها:

هل يقوى جناحك

وصول فضائي؟

هذا الذي لا حدَّ له

مهما دانيته

أدركتَ أنَّ الجهات

لم تعدْ بعد

فإن النفي قد تحق ضمنياً غير مصرح به بأداة الاستفهام (هل) تردفها الشاعرة بأداة أخرى خرجت للنفي الضمني أيضاً بـ(لا) النافية للجنس حيث تنفي وجود حدود لفضائها، وعلى هذا تصل لنتيجة الامر ب(لم) أنَّ الجهات لم تعد بعدُ، نافية إياها بالإحالة على الماضي.

وتجيء (لم) بالسياق نفسه والعمل ذاته في، (مجموعة سلطانة السبي) الحزين إذ تتكرر مرتين فقط في قصيدتي (هبةٌ لك) و(كما نجمة الصباح) ونلمح نفياً ضمنياً في قصيدة (الدوران الأخير)[2]، بقول الشاعرة:

كل الأنبياء جاؤوا للآثمين مثلي

([1]) شهقة البرق: 89.

([2]) سلطانة السبي: 62.

هل رأيت نبيًّا أرشد نبيًّا

فالشاعرة تنفي الاستفهام المجازي بأن الأنبياء يهدون الأنبياء ويرشدونهم بل رسالة النبيين هي للآثمين الذي مثّلت الشاعرة عنهم بنفسها.

وتتكرر لا الداخلة على الفعل المضارع وهي نافية غير عاملة في قصيدة ((فلنمت أكثر)، وفي قصيدة (أتدري لو أتيت) تتكرر مرتين، وفي قصيدة (السياب يشقُّ قميص الولادة) تتكرر ثلاث مرات، وفي قصيدة (مجوسيٌّ نبضي)، وغيرها فلا الداخلة على الفعل المضارع تستحل مساحة كبيرة من المجموعات الشعرية.

في حين تتكرر في مجموعة (أغنية للبلشون الحزين) خمس مرات.، ولم تتكرر في مجموعة عاصفة الجمال ولا مرة وهو ما قدمناه سابقًا بأنَّ المجموعة تحيل غالبًا على الجمل الاسمية.

وتأتي (لا)، بأنواع مختلفة منه الدخول على الفعل المضارع وتكون بحالٍ نافية غير عاملة من مثل قولها في قصيدة (خيط بين حلب ونينوى)[1]:

ما لي لا أقوى

على سماع دويّ ارتجافي؟!

فجاءت (ما) الاستفهاميّة التي خرجت لغرض التعجب لتجيء بـ(لا) لتقرر عدم قدرتها على سماع صوت الارتجاف ودويه.

ومجموعة سلطانة السبي تحمل من تكرار حرف النفي (لا) بنسبة كبيرة، إذ وردت لا النافية للجنس في المقام الأول حيث تكررت (12) مرة، وبعدها لا الناهية الجازمة (7) مرات ولا النافية غير العاملة الداخلة على الفعل المضارع(5) مرات، وبقية أنواع

([1]) شهقة البرق: 20.

لا من الزائدة للتوكيد والمعترضة والداخلة على الفعل الماضي.

وفي مجموعة (شهقة البرق) ترد منوعة بين مجيئها داخلة على الفعل المضارع كذلك قولها[1]:

هذا الجمال الشامي

أدّخره لوطنٍ أصيل

لا يؤمن بأيّ دخيل

فالشاعرة في هذا النصّ من قصيدة (لن استدير) السابقة تطرح رؤاها بعدم الهجرة وعدم تسليم الذات والوطن وكل المقدسات والمبادئ والقيم التي لن تعطيها للآخر المعادي والغريب الذي جاء ليهدم البلد ومن فيه ويطالبهم بالرحيل أو القتل لذا تجابه الشاعرة بـ(لن استدير).

وقد تأتي (لا) الداخلة على الفعل المضارع بكونها نافية للفعل بدلالة قول الشاعرة من قصيدة (أتدري لو أتيت)، حيث نفيها بـ(لم)، وذلك في قولها[2]:

أمام حزن مديم العجيب

والمرايا ملأى بالغربان

لا أدرك فيها معنى

لم يعد لوجهي واحدة

أرجع الى السواد

([1]) مجموعة شهقة البرق: 33.

([2]) المصدر نفسه: 60 –61.

أطوي أعماراً نازفة وجعي

تريد الشاعرة أنْ توضح ما تمر به من معاناة وألم، فتنفي أي معنى للوجود لبعدها عن الاخر الذي تحب وترجو رجوعه.

وتأتي لا داخلة على الفعل الماضي ومكررة فتكون نافية غير عاملة وهو ما نلقاه بقول الشاعرة[1]:

أنا الضائع دونك

لا كنتُ

ولا كانت المدنُ

فتمتزج الدلالة بعنوان القصيدة (منذ ألف نبوءة) حيث تقدم الشاعرة نفيًّا لوجود شيء قبل النبوءة.

وتأتي لا المعترضة بين الجار والمجرور بقول الشاعرة في قصيدتها (لن أستدير)[2].

فأحسني بلا موتٍ

أشبه بالقتيل

وبلا رحيلٍ مطرودًا كالذليل

فالدلالة بلا الجارة لما بعده ترتبط بدلالة عنوان القصيدة كأنَّ الموت والذلة حاصلة

([1]) شهقة البرق: 27.

([2]) المصدر نفسه: 33.

سواء أبقي الإنسان أو هاجر[1]؟.

وقد تأتي لا النافية للجنس بدلالة واسعة وتكرار كبير كما نلقاه في قصيدة (قفص النار) بقول الشاعرة[2]:

أي إنهيار؟

لا رمش يرفّ

لا لسان يحتجّ

لا ضمير يرتعشُ

أمام أجسادٍ ترقصُ لأول مرّة

رقصة غجريَّة

فيتعاضد الاستفهام بلا النافية للجنس واسمها مذكور في الجملة في حين يجيء الخبر محذوف تقديره (موجود)، أي لا (لا رمش يرفَّ موجود) وهكذا لتنفس جنس الاسم عن الخبر وهو عدم وجوده، أمام رقصة غجرية تصل لحد المعجزة، لتجيء بلا النافية للجنس مرة رابعة بقولها[3]:

لا أحد يبكي على المشهد الأليم

سوى قضبان القفص

وقد كتبت الشاعرة القصيدة حين وضع بعض الأطفال في قفص وتمَّ إحراقهم من

([1]) وتتكرر لا النافية المعترضة في قصيدة الدوران الأخير: 56.

([2]) شهقة البرق: 47.

([3]) المصدر نفسه: 47.

قبل عصابات (داعش)، ووقف العالم يتفرج.

ومن حروف النفي التي تكررت بصورة واضحة هي (ما)، الداخلة على الفعل الماضي بقول الشاعرة في قصيدة (انكسار حلم)[1]:

ما قدرت لبرهتين

أن تكون رسولا

بين صهيل دمي

وقبرتين

في سرِّ القصيدة!

ما قدرتْ ذراعان من طينٍ

وريح وعوسج

لمَّ شموسٍ صغيرة

فتكررت (ما) مرتين بدخولها على الفعل الماضي لتنفي الدلالة رويدًا رويدًا لما يتناسب هذا بدءًا مع عنوان القصيدة (انكسار حلم)، فالارتباط بين ما وما بعدها قد جاء منسجمًا بما تتدرج به الشاعرة من انكسار الحلم، وترجع وتكرر المقطع الأول في الصفحة التالية بقولها[2]:

ما قدرت لبرهتين

أن تكون رسولًا

([1]) شهقة البرق: 31.

([2]) المصدر نفسه: 32.

ولا كفك يؤوب

إليها الحمام هديلا!.

حيث تردف تكرار النفي بالأداة (لا) الداخلة على الفعل المضارع، لتعطي دلالة انكسر الحلم وعدم تحققه لأن الآخر غير مؤهل لأن يكون وديعة وأمان لمن حوله من البشر والطير والوجود ككل.

وجاءت(ما) الداخلة على الفعل الماضي في مجموعة (أغنية للبلشون الحزين)(8) مرات مستوحية وظيفتها بالانسجام والتقبل في السطر الشعري الذي تحله الشاعرة ومنها قول الشاعرة:

لا تشغلوا فكركم

ما عاد عارًا في الجبين

ما عاد يأبه بشيء

لم يبقَ شيءٌ

سوى وطن برائحة السر الدفين[1]

فقد جاء السطر الشعري محملا بأربع أدوات نفي ليوضح حال أطفال سوريا في مخيمات الدول العربية، في حين جاءت (لم) مكررة بمجموعة عاصفة الجمال مكررة بـ(9 مرات). وتأتي أداة النصب (لن) لدلالة النفي، وهي حرف نفي ونصب تنفي المستقبل نفيًّا شاملًا ومؤكدًا بقولها[2]:

([1]) أغنية للبلشون الحزين: 152.

([2]) شهقة البرق: 20.

موحشٌ الآن هذا البهاء

كمنافٍ بالبرودة تهفو

لن يغفر لي رأسي

حين صرت نعامة

فعقلها (رأسها) بهذه الاستعارة لن يغفر هذا الوجود الذي تعيشه، فهي تتمرد على ذاتها بهذا.

وتأتي الأداة (لن) محتلة عنوان قصيدة بأكملها دلالة عدم التحقق مستقبلًا بما تحمله من صيغ التوكيد المستمر إلى الأبد بقولها[1]:

مثل "حنظلة"

لن استديرَ

وهذي العربان المتكالبة

على لحمي

فهي تؤكد عدم الاستدارة بالعنوان ومن ثمَّ بالقصيدة خمس مرات من جديد، لأن الاستدارة تعني التسليم والخضوع والموت بأبسط صورة، وهو ما لا تريده الشاعرة بل تريد البقاء بأن تبقى في الشام برغم كل شيء، بعكس ما يريده العربان[2].ولم يأتِ اسم النفي(غير) ولا حرفي النفي (لات)، ولا (لام الجحود) في كل المجموعات الشعريّة.

([1]) شهقة البرق: 33.

([2]) تكررت (لن) في عموم مجموعة (شهقة البرق) (7) مرات.

وتأتي (كيف) لتخرج لمعنى النفي الضمني، أي أنَّ المصلوب لا ينجو من الوخز والألم الذي يتجرعه نتيجة الصلب بقولها[1]:

كيف ينجو المصلوبُ من

وخزِ الصلب؟

وتأتي (هل) حرف الاستفهام لتخرج دلالة الجملة من معناها الحقيقيّ إلى المعنى المجازي، وهو النفي بقولها[2]:

كلُّ حرفٍ صار سكينًا

مخرزًا

قارًا

يُطفئ الملامح من الوجوه

يا للوجوه؟!

هل بقي لنا وجوه؟!

ففي مجموعة شهقة البرق النفي الظاهر (لم، لن، لا بأنواعها، ما بأنواعها، ليس، غير)، مع هيمنة واضحة للأداة (لا) في مجمل صفحات الديوان.

وجاء النفي الضمني متحقِّقًا مجازيًّا بالأدوات(كيف، هل) فوردت (هل) خمس مرات، وجاءت (كيف) بثلاث مرات.

نخلص الى القول بأنّ اسلوب النفي في شعر نجاح ابراهيم قد تحقق صريحاً وفقاً

([1]) شهقة البرق: 11.

([2]) المصدر نفسه: 20.

للأدوات (لن، لم، ما، لا) وضمنياً وفقاً لأداتي:(كيف، هل)، وكما هو مبين في الجدول الآتي، وبحسب كثرة الورود.

ت	أداة النفي	شهقة البرق	أغنية البلشون الحزين	سلطانة السبي	عاصفة الجمال	كالعطر لا أنام	المجموع
1-	لا	12	45	17	9	10	93
2-	لم	7	32	1	15	2	57
3-	ما	6	10	5	12	11	44
4-	لن	6	6	5	1	4	21

لقد ورد النفي الضمني في المجموعة الشعرية بالأداة (هل، وكيف) (12) مرة.

ثانيًا: أسلوب الاستفهام

إنَّ أسلوبَ الاستفهام في اللغة العربيَّة موضوعٌ يتعلق بناحيتين هما الحقيقة والمجاز، الاستفهام ويقسم حقيقي ومجازي، والمجازي (استعمال ادوات الاستفهام في غير ما وضعت له في اللغة، هو نوع من العدول اللغوي، الذي تبتعد به الصياغة عن دلالتها الحقيقية إلى دلالة أخرى متولدة عنها ذات وظيفة إنشائيَّة)[1].

الاستفهام الحقيقي: وهو معنى من المعاني يطلب به المتكلم من السامع بلا علمه مالم يكن معلوماً عنده من قبل، ويكون بوساطة أدوات، وهي أما أسماء، مثل:(مَن، ما، متى، أيان، أين، كيف، أنى، كم، أي)، أو حروف، مثل:(هل، الهمزة).

أما المجازي فهو استفهام لا يرمي أثره المستفهم جواباً بل يريد به ايصال معان أخرى[2].

وأمَّا المجازي: فلا يراد منه معرفة شيء مجهول وإنما يخرج لأغراض بلاغية يتعمدها السائل كأن تخرج لغرض النفي أو التعجب وهو الشائع في الشعر عمومًا.

وموضوع الاستفهام في الشعر يأتي بطواعية معينة تعتمد على التراسل الدلالي والمعنوي الذي يقوم به الشاعر أو الشاعرة ويقدمه من رؤية للكون والحياة وفاقًا لتصور معين يبين أنَّ وراء الأداة المستفهم بها سواء أكانت حقيقة أم مجاز بعداً آخر يتعلق بالحياة نفسها. وأول ما يطالعنا من أسلوب الاستفهام من مجموعة أغنية للبشلون الحزين في قصيدتها (وشم)[3] إذ تقول:

([1]) يُنظر: البلاغة والأسلوبيَّة عند السكاكي، محمد صلاح زكي أبو حميدة، اطروحة دكتوراه، جامعة الأزهر، غزة: 202.

([2]) يُنظر: الكتاب، سيبويه، أ. محمد كاظم البكاء، ط1،البشير، عمان: 477.

([3]) أغنية للبلشون الحزين: 36.

يا دمي!

أين المفرُّ

و"الرقة" ما عادت على مرمى حجر!

اعتُقل رشيدها

صار مرَّا فراتها

فقد قدمت الشاعرة الارتباط بين الأداة (أين) وبين المكان المفقود مدينة(الرقة)، وما جرى عليه من تحول نتيجة اسقاطات الواقع المتعلق بالحرب وخروج الأحبة فلم يبقَ من الواقع إلا ما يلاءم عنوان القصيدة (الوشم) فدلالة الاستفهام التصوري هو صورة منتزعة من الواقع الذي تعيشه الشاعرة بأنَّ لا ملجأ لها وكل شيء يحيل على هذا الدمار والوجع هو مغادرة للدم للجسد مثلما غادرت الشاعرة الرقة بالكناية المعروفة (ما عادت على مرمى حجر)، أي كناية عن البعد وهو من الأمثال الشعبية المتداولة التي أحسنت الشاعرة في توظيفها ليكون بنية أسلوبية في الديوان (أغنية للبلشون الحزين)، ومن ثمَّ تكون أداة الاستفهام هي صورة لكلِّ ما يأتي من أدوات أخرى في هذه المجموعة ليكون الجزء دال على الكل.

وتقول من القصيدة نفسها موضحةً هيمنة أسلوب الاغتراب الذي أصبح واقعًا معاشًا للسوريين بقولها:

أيُّ ارتباكٍ أمام فيض الاغترابات؟!

هل ألبث في أزمانه أبدًا؟

يضاجعني الحزنُ، فألدُ كلَّ لحظةٍ

من صلبه

ألف دمعة صامتة

تجيء بمتتالية دلالية أخرى من الشكل الاستفهامي متبعة الضياع بالاغتراب بأداتين هما الاسم (أيُّ) والحرف (هل) لتجعل ذلك ليس من المأمول بأن ينتفي ذلك الواقع ببساطة بدلالة (أبدا)، (يضاجعني الحزن)(ألف دمعة)، فالواقع قد جعل الروح في ارتحالات مفتوحة وكأنها سجل مفتوح على كل الجهات مؤنة بالاغتراب الذي بدأ بـ(أين المفر) فكلُّ الواقع يفرُّ حتَّ الوقت يريد أن يهرب ولكنه يقع في هيمنة الفيض الاغترابي المربك الذي يستطيل بالزمن المضطجع بالحزن المسبوك بالدمعات اللامتناهية.

وتستمر الهيمنة الأسلوبيَّة للاستفهام وهو التساؤل الذي لا قرارَ له في ((مُدن الحزن)[1]، الذي أردف القصيدة السابقة لتقوم الشاعرة بتقديم الرؤية بخاتمة قصيدتها بقولها:

سأتخيّلُ أني تجاوزتُ

تلك المدن ذات

إغفاءة!

فهل أرغب عنها

بإفاقة؟

فالمكان الذي قدمته الشاعرة في القصيدة الأول قد أصبح بنية نصية مرتكزة في المجموعة الشعريَّة حين قدَّمت الشاعرة وجهًا آخر لتلك المدن الحزينة حتى للتعجب وتتوهم أنها تعيش بالحلم حلم (الإغفاءة) وليس حلم النوم الذي تريده الشاعرة فقدَّمت الوجود بكلِّ ما يحيله من ضياع وعدم النوم فكلُّ ما في تلك المدن مغادر حتى النوم

([1]) أغنية للبلشون الحزين: 42.

لا قرارة له، فهي تتمنى أن لا تفيق أبدًا، وهذا صراع حقيقي تقدمه الرؤية الكلية في ديوان أغنية البلشون الحزين.

ثم تستهل قصيدة (المقعد الخشبي)[1] بلوحة حزنٍ تالية مقدمة ذلك الفضاء الكبير للحزن على كلِّ صفحات الديوان الشعري المناسب للحياة ككل تقول :

هل كانت محضُ مصادفةٍ

أن تطير رائحتكَ

كي تحطَّ على هُدبي

تسيل على رقبتي غواياتٍ

تحيي العروق الزرق.

فتشير أنَّ كل شيء مؤقت وكأنه مصادفة بأن تلتقي في حديقة ويجلسان على مقعدٍ خشبي فاللوحة تقع ضمن لوحات الحزن والاغتراب التي قدمها أسلوب الاستفهام بما يحمله من دلالة التساؤل على الواقع الحقيقيّ (فالرائحة، غوايات، التماعة، غريبين، ضباب الصباح، أسفار أرهقت حقائبك، ...) فجسد النص بمجمله بما يحمله من دوال ومدلولات يشير إلى بنية الاغتراب والضياع التي ترتبط بالهيمنة الأسلوبية الكلية في عموم المجموعة ففي قولها[2]:

ما زلتَ رجلاً

يُغويك الأخضر

وبك رغبةُ استشرافِ فيروز عينيّ

([1]) اغنية البلشون الحزين: 42.

([2]) المصدر نفسه:44.

وبقيتُ امرأة

تُكسرها كلمة

تُشعل الريح فيها

فهذه الفسحة التي تأملتها الشاعرة تنهال عليها أسلوبيًا بهيمنة أخرى لأسلوب آخر لتنفي كلَّ ذلك المأمول ولتأتي ببنية التكرار في القصيدة نفسها بقولها مرتين (ندور، ندور) فهي كالزوبعة التي لا تفتأ بالدوران ولا تلاشي لها لما تراه من واقع حزين ومخيم في كل موضوعات الشعر التي قدمتها.

وفي قصيدة (قمرٌ أخضر)[1] نرى هذا المهيمن الأسلوبي الدال على اللاقرار واللاعهد ليرتبط بتلك الدوال الحزنية الاغترابية المملوءة باللاثقة واللايقين تقول في قصيدتها مستفهمة:

كن غيمتي

أما عاهدت الله

ألَّا تديرَ عنها الكفين؟

حين مرَّ سربُ عصافير

جعلت من أصابعك

فزاعاتٍ تخيف قلوبَها الصغيرة

فهي بعد فسحة التأمل باللون الأخضر الدال على الإحياء وقد جاء بعنوان القصيدة يتلاشى ذلك اليقين بعد عديد من الوعود التي قطعها الآخر للذات بأن يكون مسالمًا وروحه كروح الطبيعة فتصبح تلك اليدان فزاعات للعصافير بدل أن تكون

(1) اغنية للبلشون الحزين: 48.

مؤنسة أو مقدمة لهم الطعام والحياة وأن تكون مشغولة بالعمل والبناء حتى يتكسَّر الغناء الذي تلاعب به الشاعرة البجع والصباح وتغني به للحياة بقولها:

والبجع الضاحك فوق أزرقه

يغني..

كيف ينكسرُ الغناءُ؟

ويُشرَحُ الصدى

وقد لقمتُه نداي؟!

وهكذا دلالات نراها في قصائد المجموعة نفسها مثل (مرَّ بي ضعن الحياة)، و(الصوت العاري، و(أجزْ ذراعيك للقصيد)(نأي) (لأخصك بغنائي) (اشعل نصرًا)(موسم الحداد والحناء)، (انعتاق)، (خاطب الليل)، (سيرة الضوء)، (قتيل تحييه العيون)، (شهوة المراثي)، (رأيت نبيًّا) (طفل الأوحال)، (حجم الغياب).وتكون المفارقة بغياب هذا الاستفهام بقصيدة (البلشون الجميل) حيث تؤكد دلالة قاطعة بأن البلشون حزين وليس له مهرب سوى الحزن.

فجاءت أسماء الاستفهام بالمجموعة كالاتي (أين، أي، هل، مَن، ما، كيف، ماذا، كم) فقد جاءت جلَّ حروف الاستفهام وأسمائه خلا (الهمزة، متى، أيان، أنى)، مع هيمنة واضحة لتكرر الاسماء (كيف، ماذا) والحرف (هل).

وكذلك أنَّ الاستفهام الذي جاء لم يكن مراده الحقيقة وطلب الجواب بل كان استفهامًا مجازيًّا للتصور لم تعطِ المفردات واقعية السؤال والجواب لأن الواقع المعيش بما لا يقبل الدلالة هو الحقيقة التي تريد الشاعرة التعبير عنها مجازيًّا لأن الناس متيقنون منها وكأنها تبحث عن مهرب أو مخرج أو أمل تقيم به هذا الصرح المضاد

للحزن الذي جاء بعنوان المجموعة (أغنية للبلشون الحزين) وتكرَّر بعنوانات القصائد ومن ثم بالموضوعات التي حملتها دوال القصائد لتؤكذ ذلك المعنى الكلي.

نرى هيمنة معينة لبعض أدوات الاستفهام عل بعض فههنا نتطالع بالكمية العددية المبدوءة بالنداء حين تهدي المجموعة إليه بقولها:

((إليه حين هلَّ حلمًا في الفجر))[1]

ليكون التساؤل العددي فيما بعد وهو ممتزجًا بأسلوب النداء بقولها:

يا للتسابيح!

كم صداها في القلب الطهور

يُرغبُ

حيث تختلج فيها الرؤية بالحلم ما قبل الفجر ممزوجة بالتسابيح وهو الجانب الروحي من الإنسان الذي يحتاج إليه في هذه الفسحة من الوجود؛ لأنَّ القلب محتاج لأنَّ يرنَّ صداه بها كماهي أحلام الفجر المحققة، لتختم حاجتها وطلبها وسؤلها باستفهامين متلاحقين بقولها[2]:

رباه كم كان

حانيا؟!

نجاح

في حضرة هذا البهاء

ماذا يعوزني؟

([1]) شهقة البرق: 5.

([2]) المصدر نفسه: 7.

فالشاعرة حين تبتهل الفجر مع التسابيح والمأمول ترى أنَّ هذا محض حلم سرعان ما يتلاشى باضمحلاله، وهي تتساءل بأنَّها حتى وهي في هذا الفجر وهذا الطهر وهذا الوازع النفسي الجميل الممزوج بالرؤية الإيمانية ماذا تريد، ليكون القلق وعدم معرفة وإرادة الوصول هو الهاجس المسيطر عمومًا وهو ما سنراه تباعًا في قصائد المجموعة.

وفي قصيدة (امرأة)[1] نرى أنَّ اسم الاستفهام (أي) يتمُّ سحبه كما هو العمر الضائع بحرف الجر(من) حاله حال النساء بقولها:

فمن أي سبيل تروي

صدرًا مقفرًا

اليُيشابه مدى؟!

حيث جاء الأسلوب يدلُّ على هذا العبور والتجاوز حتَّى بميدان اللغة إضافة لميدان المعنى بقولها (اليشابه)، فأدخلت الالف واللام على الفعل المضارع (يشابه) دلالة تجاوز بأنَّها (امرأة) لا تحدها قيود العمر الراحل، ويستمر هذا التساؤل في محاولة منها للاستبدال الموضعي لما تمرُّ به من وجود ينتفض على نفسه بقولها[2]:

كيف تستبدلُ

في آخر رعشةٍ

البكاء بغناء

وكيف تنفلت غابات الفرح

من حنجرتها

([1]) شهقة البرق:9.

([2]) المصدر نفسه: 10.

وتبدأ فاتحة نشيدها

فينهمر الندى

فهذا التحول قد انفلت أخيرًا من حافة اليأس نحو التساؤل بالأمل القادم بأنَّ لا شيء يدوم إلَّا المرأة لأنها القادرة على الفعل والتحول والتغير والتبدل، ولكنَّ هذا هو بحدِّ ذاته جزءًا من اللاقرار الذي تعيشه من اللاثبات.

لتبرز (شهقة البرق)[1] بالتعجب بالأداة كيف التي خرجت للاستفهام المجازي بقولها:

كيف ينجو المصلوب

من وخز الصلب؟

ويتفقُ الطينُ عن برارٍ

من برقٍ ووجدٍ؟

إنَّ لغة النص هي المُعين على الدلالة التي يريد النص إيصالها من المتواليات التساؤليَّة التي قدَّمتها الشاعرة، والتي ما تفتأ أن تقدم بها قصيدة وتختمه بها ليكون هذا التعجب هو جزء من الشهقة الكبرى التي تحيط بموضوعات الديوان وقصائده وعتباته وجمله الكبرى التي كوَّنت رؤى متجاوزة لواقعها الذي ترغب به من ثبات وهدوء واستقرار وخصوصًا وهي تقدم ملامحاً للابتهال والقدسيَّة واليقينيات، فهي تتوسل بالجانب الروحي الذي تطمح إليه لأن ينهض من أسى هذا الواقع المتمرد على نفسه أصلًا بقولها:

أو تدري

في حضرة هذا البهاء

ماذا يعوزني؟

([1]) شهقة البرق: 11.

لتجيء خاتمة القصيدة متعجبة بكل ما سبق لأن يكون مصيرها هذا القلق اللامتناهي الذي تعيش به دون أن يغير من يقينياتها شيئًا، بقولها:

كيف السبيلُ يا إلهي

كي أتجاوزَ غيبوبتي؟!

وهكذا تستمر تلك الخيوطات التي تقدمها الشاعرة كما في قصائدها (خيط بين حلبَ ونينوى) حيث تتكاثف الاستفهامات المتلاحقة بـ(أين)، و(أي)، (ما لي)، و(هل)، (ماذا)،وهكذا معبرةً عن مشاهد الأسى والجوى ممتزجة تلك الاسئلة بغياب الحلول التي لا يريدها أحدٌ من القائمين عبر فتنتي الخراب في المدينتين؛ لأنَّهما ينهلان من معين واحد وهو الدمار والطعنات ليتحول كل شيء واقعي حتى الفراش يغدو (أسودًا)[1].

نخلص الى القول أنّ الشاعرة نجاح ابراهيم عند استعمالها أدوات الاستفهام قد قدمت رؤية شاملة وواضحة في دواوينها، وهي كما مبين في الجدول الآتي:

ت	شهقة البرق	أغنية البلشون	سلطانة السبي	عاصفة الجمال	كالعطر لا أنام	المجموع
أين	3	2	1	0	0	6
هل	6	6	6	6	2	26
أي	5	3	0	0	0	8
من	6	12	2	6	2	28
ما	9	12	7	2	2	32
كيف	8	3	7	5	6	29

(1) تنهل الشاعرة من ذلك القلق الواقعي في قصائدها الأخرى ومنها (منذ ألف نبوءة)، (انكسار حُلم)، (لن أستدير)، (لا تفتح المسامَ)، (قفص النار)، (فلنمت أكثر)،و..، فكل قصيدة هي شهقة متساءلة بها الشاعرة عن جزئية من جزيئيات واقعها وكأنَّها تستقرأ وتستشرف كل الحاضر برؤى المستقبل الذي يكون شهقة لا قرار فيها وكأنَّها تتلاشى بنفس واحد وهي ممثلة للحياة أشد تمثيل.

ماذا	5	0	0	0	0	5
كم	5	6	6	0	6	23

ثالثًا: أسلوب النداء:

ظاهرة اسلوبية يراد بها طلب اقبال المخاطب الى المتكلم للالتفات اليه أو الاقبال أو الانتباه الى أمر من الامور ذي الاهمية في الكلام[1]، وله تأثيرية عميقة تتجلى , بوصفه وسيلة تسهم في كشف المبهم عن مكونات الخطاب الادبي , فقد احتل مكانة في نصوص نجاح ابراهيم العشرية. فهو غني بالإمكانات المتنوعة في الاداة والدلالة, ومنه امكن التعبير عن المشاعر والتركيز عليها داخل السياق اللغوي العام.

ففي قصيدة (الشعر في يدي)[2]، التي تقول فيها:

يا لهذا الذي أنا فيه؟!

عشق لا أبرأ منه

فكأنها تندب واقعها الذي تعيش فيه أو ذاتها بصورة التفجع والتحسر لما آل إليه مصير الذات من قصيدتها الشعر في يدي.

وجيء حرف النداء (يا) بصورة مهيمنة في عموم المجموعات منه قول الشاعرة في قصيدتها:(لا تفتح المسام)[3]:

منافقون يا "حبيبي"

كاذبون يا "عهد"

يضحون ببعضهم فجرَ كل عيد

([1]) شعر عبد العزيز سعود، دراسة اسلوبية، غسان عباس الساعدي، مصر، 2016: 94.

([2]) شهقة البرق: 53.

([3]) المصدر نفسه: 40.

فجاء النداء نكرة مقصودة للقريب والبعيد على حدٍّ سواء, تقدمه الشاعرة بتدفقات من الألم الذي يتناسب مع عنوان قصيدتها (لا تفتح المسام). وجاء حرف النداء (أيُّها) ست مرات، ومن هذا قصيدة (قفص النار)[1] بقول الشاعرة:

أيها الأعزل من الرحمة

المقترب

خطوة، خطوة

من صيدك الحزين

أما لان القلب وأنت تدفع بقبضة اللهب

في أول القرابين؟!

وما يميز النداء ب(أيها) أنها تحمل التنبيه وقد جاءت بمواضع مختصة بالقسوة والألم والمرار والقسوة، وجاءت في موضعين لنداء (الأعزل ،النائمون، المقتول) فكأنه نسق ضدي بين الظالم والمظلوم. في حين جاءت مجموعة (أغنية البلشون الحزين) لتحمل (يا) بـ12 مرة، و(أيها) بـ(13) مرة، وغالبًا ما يندمج النداء بهما معًا مثل (يا أيها)، (يا ايتها), ففي قولها في قصيدة (الصوت العاري)[2]:

يا أيها النائمون في العسل الهيني

الاطفال تدثروا بالحريق

هدأوا أكواماً من عظام

تركو أحلاماً وردية

([1]) شهقة البرق: 44.

([2]) المصدر نفسه:47.

تتحدى الصباح

قد جاء الامتداد الصوتي (أيها) ممتدًا في الفضاء المكاني , ليحمل أبعاد الصوت الذي يحمله عنوان القصيدة (قفص النار)، ويفتح أفاقاً متعددة , ليحل فيها لا سكون فيه ولا قرار ولا ثبات إلَّا بالتعدد والتنوع , لأن القفص حين يكون من نار لا يكون مكاناً لأحد , أي يصبح بفضاء اللاوجود الواحد

ونجد أسلوب النداء في مجموعة (سلطانة السبي) 23 مرة متحققا بحرف النداء (يا)، و(4) مرات بحرف النداء (أيها)، ولكن جيء النداء بدون أداة وهو قول الشاعرة[1]:

رباه !

مَن بترَ احتفاء يدك

وأيقظ الرعبَ الصفيقَ؟

فجاء النداء بصورة معمقة حين تمَّ حذف حرف النداء وعُوض عنه بالمنادى (رباه) لعظمة الامر الذي جاءت به الشاعرة في قصيدتها (سلطانة السبي)، حتى لتجعل الاحتفاء مبتوراً بكل صيغه لهذا نادته بحذف الحرف دلالة هول الموقف وعظمته والقرب من الله. وقريب من هذا المعنى قولها في قصيدة(زيارة الحسين)[2]:

هذا الحسين، سبط المصطفى

قمرٌ في حنايا الصدر له

يشدو

رباه ما فعل بي الوجدُ؟

([1]) سلطانة السبي: 43.

([2]) المصدر نفسه: 27.

فعظمة مكانة الحسين وقدسيته في قلبها جعلها بمحفل التعظيم له حين حذفت حرف النداء للقرب وقالت (رباه)، وكأنَّ الوجد استولى عليها وهو بالقرب منها فالمناجاة كانت بهذه الصيغة من الحذف الذي يناسب دلالة الموضوع.

نخلص الى القول إنّ اسلوب النداء قد تردد بشكل ملحوظ، وهو أمر طبيعي يتسق مع مناخ الفقد والغياب اللذان تعانيهما الشاعرة، وكما هو مبين في الجدول الآتي:

ت	شهقة البرق	اغنية البلشون	سلطانة السبي	عاصفة الجمال	كالعطر لا أنام	المجموع
يا	14	6	10	10	5	45
أي	1	4	3	2	3	13

الفصل الثاني

المبحث الثاني

البناء التركيبي

تعد اللغة وسيلة لكشف حقيقة مجهولة وليست تعبيراً عن حقيقة جاهزة، وهي الشرط الضروري في تقليد أي أنسان ، حتى عندما يكون في حالة أنفراد تام ،لأن المفاهيم تتكون عبر الكلمة حسب ، ويغدو التفكير الحقيقي مستحيلاً دون مفاهيم ، ومع ذلك فاللغة في الواقع تتطور في المجتمع فقط والأنسان يفهم نفسه عندما يشعر بفهم الآخرين لكلماته .

لذلك أهتم المختصون بالأدب اهتماماً كبيراً باللغة وبالأسلوب ، لأنهم يرون أنها نشاط الروح الإنسانية وجهاز تكوين الأفكار[1]، تنطلق من فعل التجاوز وكسر إطارها التقريري واليومي وتشحن بالتصوير أبتداءً من أبسط أنواع المجاز وصعوداً الى المقطوعات الأسطورية الشاملة العامة[2].

لتضفي أو تزيد من خصوبة الأحداث وفعالية المضامين الفكرية والإنسانية، فهي المادة الشكلية التعبيرية التي تبنى عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب الى القارئ عبر جمل متنوعة ، تحمل دواخل صاحبها وطروحته المباشرة وغير المباشرة عن طريق استعمال أساليب رصينة أو تعابير تناصية أو تقريرية أو أساليب إيحائية أنزياحية ورمزية .

([1]) ينظر : الأفكار والأسلوب ، دراسة في الفن الروائي ولغته ، أ . ف . تشيترين ، تر : حياة شرارة ، دار الحرية ، بغداد – 1978: 18–19 .

([2]) يُنظر: الشعرية ، تودوروف ، تر : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب – 10987 : 23 .

وعلى هذا الأساس فإن النصّ مهما كان فهو رسالة تتضمن ألفاظاً يراد توصيلها الى المتلقي سواءً أكانت مفتوحة أم مشفرة ، بحسب أدراك صاحبه للغة أو أدركه للتجربة في رسم صورته الشعرية من نماذجه التي يبرز من خلالها الموقف والصورة والموسيقى ؛ لتكشف سمته المزاجية ، حتى يتمكن من تحديد شخصيته.

ولكل شاعر الحق في انتقاء ألفاظ واضحة كانت أو من شوارد اللغة تحتاج الى ترويضها في كبح جماحها[1]. للنفاذ الى إذهان القراء والتأثير فيهم، من عذوبة فنّه التي تكون في وضوحها من جهة وفي عمق الصورة الشعرية التي تحتويها النتائج ككل من جهة أخرى ، فالنتاج الشعري الرفيع والعذب إنما يكون بسيطاً وعميقاً في ذات الوقت[2].

ومن قراءة متأنية في شعر نجاح إبراهيم ، نجدها تصدر عن أسلوب ترتقي به تبعاً لذوقها المقترن بمدى استيعابها الحضاري ووعيها المرن بحركة الواقع . واستعمالها للمفردات ذات واقع نفسي مشحون بدلالة الهم والبعد والغربة والوحدة والعجز والألم .

يطالعنا النص الأوَّل في قصيدة (وجه في عصافير وحنطة)[3] يؤسس بحشدٍ من الجمل الفعليَّة المضارعة التي تبدأ به كلُّ فقرةٍ من النص بقولها (أنظر، أعلي، تولم، تجذبني، لأصلي، لأنظر، تحتشد) فوجه العصافير والحنطة التي تريد أن تقوم به الشاعرة هو وجه الحياة التي ترغب به وهو صورة منتزعة لما تريده لواقعها من البساطة في العيش والأمنيات الحقيقيَّة التي تطمح لها تقول فالنص الأول من :

([1]) الشعر في زمن الحرب ، أحمد مطلوب، دار الشؤون، ط1، بغداد – 1987: 189 .

([2]) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزبيث دورة ، تر : محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت – 1961 : 102 .

([3]) كالعطر لا أنام: 49– 50.

أنظرُ إليك..

فأجد وجهك وطنًا

من حنطةٍ

أُعلي في مواسمها

مهرجانًا للعصافير

تولمُ فرحها

لندى كفيك

وأرى رايتك كعبةً

تجذبني إليها

لأصلي عليك

أنظرُ إليك..

فتحتشد القصائد شموعًا

في حنجرتي

وعلى أصابعي؛

هاربةً بالضوء

إلى عينيك.

تستهل القصيدة بالفعل المضارع (أنظر) ، لتعيش الحدث كما هو مستعملة كاف الخطاب الدال على من تعني، وعطفت عليه المضارع (أجد) المتعدي لمفعولين

لتعطي قرارها بالزمن المضارع معترفةً بما تريد، ليكون الوجه وطنًا من حنطة (هذه الكلمة)، أعطتها معنى آخر ورمزًا لكلِّ ملامح ذلك الذي تعني وأردفت بالمضارع (أُعلي) ليكون ذلك مهرجانًا للفرح وعلى كفين نجدها تصرح بذلك الفتى الحنطيّ وهي ترى علاماته الفارقة كعبةً للصلاة والاستغفار فيها قوة الجذب المكانيَّة وتستمر في زمنها المضارع وهي تنظر إليه فيوقد فيها القوافي تباعًا ، فهو الملهم لأشعارها، والضياء الذي تستهدي بها إلى الجميل من الشعر، تطلقه حنجرتها وتصرّح بأنَّ هذه الحروف تهرب إليه؛ ليستقر حالها في عينيه.

وكان بناء الجملة بناءً متلاحقًا قصيرًا ، يوحي بالحركة والاستمرار ترمي الى جعل لغتها أشد تركيزاً وأكثر دقة وأمتلاءً بالحركة والتغيير، هيمنت الجملة الفعليَّة والدوام والوجود الذي ينبني بعد كلِّ جملةٍ ليكمل ما قدّمته الجملة السابقة من وجود حي وفاعل في دائرة الفعل الذي تنهض به.

يجيء بناء النص(حالي حال البلاد)[1]، بالجمل الأسميَّة المتلاحقة وذلك بقولها:

أنا كالبلاد

مثقلةٌ بالقمح ولماء

قوافلي سنابلي

منقوشةٌ على أوردتي

غافية في أسرّتها الزرقاء..

وفي براري الصباح

أناس مصلوبون من الجوع

([1]) كالعطر لا أنام: 78.

بخيوط الهواء

أنا كالحكام

متخمةٌ حتّى شفةِ السماء

لتجعل نصها يميل الى الغنائية فجاءت (أنا) لتؤكد ذاتها مشبهة حالها بالخبر المقترن بكاف التشبيه (كالبلاد).

وعندما نتحدث عن التقديم والتأخير نحن إذاً بصدد الحديث عن تنسيق الجملة العربية، وهي أما أنْ تكون فعلية، أو اسمية، وقد عرّفه البلاغيون حيث يقول عبد القاهر الجرجاني (هذا باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يقتر لك عن بديعه، ويفضي بك الى لطفه، ولا تزال ترى شعراً يرقك مسمعه[1].

وتبدأ بالخبر غير محذوف مذكور يسبق الجملة المعترضة (كالبلاد) بالقمح والماء فهي ترسم الجوع لتأخذنا الى الحقل المعطر بالقمح فهو القوافي والشعر المنقوش على الأوردة وتدعم هذه الصورة الشعرية في تركيب الحال(المفرد) بقولها:

(غافيةً) في أسرتها الزرقاء ..

وتندمج الشاعرة بجملة الخبر المتقدم على المبتدأ النكرة الموصوفة:

(وفي براري الصباح ، أناس مصلوبون ..)

إذ جاءت بجمع القلة التي تريد منه الضعف من الجوع، ولأنَّهم هزيلو القوام علقتهم بخيوط في الهواء، وهذا التقديم دلالة متضاربة بأنَّ الواقع الذي يجيء به الصباح ينفتح على الجوع والحاجة والحرمان.

([1]) يُنظر: الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط3، 1403هـ، 1983.

وتكرر الجمل الخبرية لتؤكد كينونتها وانتماءها للوطن والناس كونها اتخذت الواقعية منهجاً لها لتعبِّر عمَّا يدور في خلجاتها، وهو تصوير للواقع والأشياء، ولجميع الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية في مجالاتها، أسارةً كانت أم غير سارة بصورة واضحة، (أنا كالحكام) مذكرةً بافتتاحية القصيدة :

(أنا كالحكام، متخمةٌ حتى شقة السماء)

ولا الفم فماً من يباس تنمر

فمن أين تأتي بما تتوق إليه الأفواه والارض يباس تنمرّ، وهي تنادي بـ(أيها الرغيف الأسمر) لتنتظر منه النضوج حتَّى تشبع من فتح فاه للحياة معتمدة على تناص (وأحلل عقدة) من البخل وبهذا تقصد من صار بيده الامر ليفك أزرار الحقل ويعيش المحرومون من خيرات الوطن.

ومن مجموعتها(سلطانة السبي) تطالعنا قصيدة(صلاة المسافر)[1] حيث تفتتحها بقولها (قبضت على رجلٍ متلبسًا بالسفر، في عنق طويلة لامرأة) ثم تبدأ القصيدة بالجملة الأسميَّة السريعة كعادتها فما تزال تتكرر الجمل وتتلاحق وتحلُّ الدلالات واحدة مقابل الأخرى لتكون صلاة المسافر لا تفرق بين (صبح وعصر) لضياع الصلاة بحدِّ ذاتها تقول:

كيف لقطعان النظرِ

أن تقفَ حيال شفقِ

القميص الأحمر

مارةً بفيافي النحر

وصولًا إلى نجمة سوداء

([1]) سلطانة السبي: 25-26.

تغامزُ ألفَ فجرٍ

في مركب الذقنِ المعصفر

حار المسافرُ المتعبدُ

بين جمعٍ وقصرٍ

ولاب كالملدوغ

بين لهاب عطشٍ

وماءٍ زلال منهمر

إن شاء توضأ

بقطرٍ تساكبَ

من دمعٍ وحرّ

أو تيمم عن شغفٍ

بألق الجمر

مسكينٌ هذا المبحر

الغارق بين

صحوٍ وسك

غريب وضائع

بين حضر وسفر

ما عاد يفرقُ بين

صبح وعصر!.

بدأت الشاعرة بالتساؤل، باستعمال اسم الاستفهام الموضوع للحال، مستفهمة بتعجبٍ حول عيون تسترق النظر أمام حمرة القميص مردفةً استفهامها بالمصدر (وصولًا) الذي يدلُّ على سبب وقوع الفعل (تقفُ) لكون المصدر مفعولًا لأجله، وتستمر بوصف حال تلك النجمة التي تروم الوصول إليها مستعملة الفعل (تغامز) لتصل إلى حقيقة المسافر هل يجمع صلاته أم يقصرها بهذا التناص المنسجم مع الفعل، وعن طريق ظرف المكان (بين) تقف الشاعرة بين عطش لاهب وزلال ماء يتوضأ فيه المسافر، جاء الفعل(تساكب) الذي يدلُّ على المفاعلة والموازنة بين الشيئين متناقضين (دمع وحرّ) ثم تنبئ الشاعرة عن عدول المسافر إلى (تيمّم) بالرغم من وجود الماء؛ لتعطي حيرة المسافر تبريرًا كونه، غارقًا بين تناقضات (صحو وسكر) (غربة وضياع) فليس باستطاعته التمييز بين (صبح وعصر) لتبين حيرة هذا المسافر وانشغاله بما رأى.

وحملت القصيدة (سلطانة السبي)[1] لما يحمله النصُّ نفسه من دلالات الفعل المتلاحقة التي تحيل على الحركة بقولها:

أعترف بأني فاتحة

وظني عهد الفتوحات ولّى

إلى أقصى عبابك

اديرُ دفَّة نبضي

وموجُ عيني

وحوريات لغتي؛

أسابقُ مآربي فيك

(1) سلطانة السبي: 40 –43.

غزوًا أجيئك

أو تبشيرًا بدين لعشقٍ

عناقيده من أنجمٍ تتدلّى

وربّما أجيء سلما

أطأ عوالم من رؤى....

ولأن الشعر يصنع من الكلمات التي تعبر بدورها عن الأفكار لتأثير عناصر اللغة وتوظيفها في تحريك النفوس ، فالشاعرة بدأت بالفعل (أعترف)، حيث النفس متوثبة والمواقف متأججة عبر صراع من جدلية الأنسان المعاصر ، ثم تهدأ فجاءت بالفعل (ظنّ) ، لتعطي لنفسها ومتلقيها بعض من التأني ،لتعترف بوقوعها بالشك والتهكّم بالفعل (ولَّى) ولم تستعمل الفعل (راح أو ذهب أو انقضى) ، لما لهذا الفعل من وقع نفسي على المقصود وأعطت للفعل بعدًا زمنيًّا إلى أقصى القباب.

وجاء الفعل (أُدير) ، ليفصح عن مكنونات تلجّ في مخيلة الشاعرة ، وهي تسابق مآربها ، لتنبئ وتحذر المقصود بأنَّها الغازية أو المبشرة بفلسفة جديدة ، ولكن الأنوثة تعطيها بعض الضعف ، فهي في حيرة بين (التدلي والارتباك) بين (الحرب والسلم) ، و تعترف بضعفها كأنثى عاشقة.. تطلب ثأرًا من متمرّد عليها فقد سلبها أحد اصغريها (القلب) فليس الأمر سهلًا، هكذا تعاتبه بالفعل (ظنّ) المتعدي لمفعولين فالأمر ليس بالسهولة، وتعتدُّ الشاعرة بنفسها وبكبريائها كأنثى بالرغم من ضعفها لكنَّها لم تفرّط بالغنائم كونها (سلطانةً) على الرغم من سَبْيها.

وتجيء الشاعرة بتقديم الحال على صاحبها في قولها[1] (غزوًا أجيئك، أو تبشيرًا بدين لعشق)، حيث أردفت تقديم الحال مرة أخرى بالحذف للفعل، بدلالة ما سبق عليه. ثم تقول:

([1]) سلطانة السبي: 40.

سألقب بسلطانة السبي

أنى لابن نُصير أنْ يضاهيني

بشرف اللقب؟

فهزّ أجراس نشيدك تَسلم

لا عاصم إلاك

من ثورة الصخب[1]

فالشاعرة وتتساءَل باسم الاستفهام (أنّى) ، الذي يعطي معنى (كيف) للتعجب السماعي فلم يكن بمقدور الفاتح (موسى بن نصير) ، أن يتعامد مع كبريائها بشرف اللقب ، وجاءت بفعل الأمر(هزّ) المقترن بالفاء العاطفة ، لتأمره بقرع الأجراس ، وهي تجيب فعل الطلب (هزّ) بجوابه المجزوم (تسلمْ).

فثورة الصخب آتية لا محالةَ ، لتستقر كلُّ مشاعرها المكبوتة في العقل (تُطفئ) ألف غضب، كي يبدو العدد (ألف) شاخصًا في مشاعر الشاعرة، لتتحدث عن لغة العيون، تلك اللغة التي ما فتئت تصرع اللب ، فكيف به وهو قلب شاعرة؟!.

فعلى الرغم من كلّ ما لحقها من خسائر نفسيَّة تفتح صدرها الرحب للحمائم المبشرة بالسلام بعد أن هربت من مدن القتام ، فاستعملت الضمير (أنا) ، كي تؤكد اعترافها بكثرة الخصوم وترادف الجراح وتتابع الخسائر، فهي تعدد كل خساراتها واحدة تلو الاخرى ، ما أن خرجت من حرب إلّا ودخلت في أخرى، وتؤكد بضمير

([1]) سلطانة السبي: 41.

الخطاب (أنت) ، كي تثبت لجوئها الى هذا الذي لا تسمّيه ، ففارس الأحلام بيده العتاد والعِدة ، كي تخوض الحرب النفسيَّة منتصرة، وهو كالبحر زرقةً، تغفو على سواحله وشطآنه النوارس، وقد قدَّمت الخبر (شبه الجملة) من الجار والمجرور (لي) على المبتدأ (ما) الموصولة (ما يطوي) ويختصر الصحراء التي تاهت فيها.

وتطلب كفه التي ستملأ سماوات العشق ونجومه المرتعشة، ثم استعملت الفعل (تفضح) لتؤكد أنَّ ما في القلب باحت به المشاعر علنًا فجنون المراكب الولهى أشعلتها عشقًا حيث جاءت بالفعل (أوقدني) الذي يؤجِّج ثورة الشوق عندها .

وعند اقتراب الفرح الممزوج بالحيرة تساءلت باسم الاستفهام (ما) لتتناغم مع اضطرام الأضلع المرتعشة عمَّا حصل لها من ضجيج صمتها ، حيث جاءت بالمبتدأ (القلب) معرفًا بـ(ال) كي تؤكد أنَّه قلبها وليس مستعارًا، وخبره الجملة الفعلية ذات الصراخ الداخليّ بـ (يدمدم) مُردفة نداءها بالنداء المقترن بهاء السكت (رباه) متسائلة بالاستفهام عن العاقل الذي قطع يد المنفذ واستفاق الرعب.

والشاعرة في قصيدتها (شهقة البرق)[1] استهلت باسم الاستفهام الدال على الحال (كيف) مستفهمة بتعجبها من نجاة المصلوب من ألم الصلب؟، وكيف يتفتق الطين عن برارٍ من لهفة واشتياق؟ لتدور وهي مضيئة باستقبال مجيء القادم بقولها:

تُشعلني أجراس مجيئك حياة

فتدور الأشياء حول الأرض

حاملة شهقة الريح

وأفاد الفعل (تدور) أشيائها حول المعمورة ، وهي تحمل شهقة الريح ، ليضفي على حياتها إضاءة القمر.

([1]) شهقة البرق: 11- 12.

ثم بدأت بـ(أنا) الذي يفسِّر خبره الاسم الموصول (الذي) أنبتت سنابل، جاعلة من الجملة الاسميَّة جملة ذات دال قادر على الفعل ولكنَّه فعل التوهم لا الحقيقة لتفضح أسراراً تكتمت عليها الشاعرة بقولها[1]:

أنا التي أنبتُ سنابل شقراء؛

بلحًا..

حقولَ رؤى تشي بالغوايةِ

المدنُ تصيرُ مواويلًا

وتتابعت الجمل الأسميَّة عند الشاعرة بالمبتدأ المعرفة (المدن)، لتعطي سمة الموقف وانتشار الرؤى ، للدلالة على الفرح ذلك الذي ارتسم على خدّها واستمر الفرح عندها بتناغم أجنحة الفراشات مع بهاء البرق. ثم تتفتح أفكارًا سمتها الدهشة، النازف في حضرة اللهفة واشتداد حمرة الشوق وهو يتضح بالأقمار فتقول[2] :

جداولَ من التفتح الشهي

أفكارًا مُدهشة كالقصيد

يجلوها دمي

في حضرة لهفتي

تتضح بالأقمار السماتُ

وترجع الشاعرة الى نفسها وهي منبع المعرفة الوحيد، باختيار لفظة(النوارس) الدال على الفرح وهي تملأ البحيرة وكينونتها الملكة، تحاكي الرحلة ذات البداية بلا

([1]) شهقة البرق: 11.

([2]) المصدر نفسه: 12.

نهايات، لتحقق السمو والنمو والتجديد وتحقيق أحلام مؤجلة، فالفارس آية السطوع والإلهام القادم من صدر البياض الذي يوحي بالفرح وهي تنتظر الفجر مؤذنًا بالبهاء بقولها([1]):

يعودُ النورسُ إلى وجه البحيرةِ

فأكونُ الملكة تشير بقلبها

إلى رحلة تبدأ

ولا تنتهي

كل شيء ينمو

كل شيء يسمو

وتحتفي الشاعرة بالحياة وترتل للشمس أغاني الفرح، الذي أفصح عنه الحال المركبة (خيطاً، خيطاً)، (فتأتلق) مرايا الروح لتؤكد الشاعرة عن قمة فرحتها ونشوتها بالقادم من المستقبل الموّلع في السّحَر ، لترسم مشهدًا احتفاليًّا ممطَّرًا الخطوات ، لينبثق الصحو فيرتعش فيها كل جزء.

في حضرة هذا البهاء

ماذا يعوزني؟

أنشدُ ملءِ احتفائي

أرتلُ اشراقات الشمس في نبضي

خيطًا خيطًا

فتأتلق مرايا الروح

([1]) شهقة البرق: 12.

يا لهذا القادم

الوالع في السحر

تلك هي الأنوثة الطاغية، تكشف أسرارها، فقد أفصحت بما لا يقبل الشك بالفعل (تكشف) وبكلِّ صراحةٍ تعلن بلا مبالاة هذا الخلاص الذي غسلها من أدران الألم المتمكن من روحها ، وإنَّ العطش القاتل لذلك الانتظار كالبرق يتبعه الرعد فقد وافقت بكلِّ جدارةٍ بين الفترة الزمنية بين البرق فينهمر المطر ويعم في داخلها جريان الأنهار ويعم النماء، وعلى راحة يديها تنمو الأشجار، فتقول[1]:

يا لهذا القادم

الوالع في السحر

تحفّ به جنود مجندة لرشق العطر

في الخطو

...

يساقي ظمأ انتظاري برقاً.. رعداً

أمطاراً تهمي

تتشكل في داخلي

أنهاراً

تعلو أشجاراً

([1]) شهقة البرق: 1.

الكلام يعوي في فمي

وعلى نطق حرفٍ

لا أقوى!

يضجُّ السؤال في دمي

والقهر

صحراء من ذهول

عماءٌ من لظى

يرنو

تبدأ الشاعرة قصيدتها (فلنمت أكثر) بالجملة الأسمية ،حيث جاءت عبارة الكلام(يعوي في فمي) كأنها صورة مترجمة عن اللغة اليومية ، فهي تميل الى استعمال وسائل الرومانسيين الذين يشعرون بالعزلة نتيجة شعورهم بالقلق الروحي في دنيا لا يستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار فيعمد الى التركيز الى عالم الأنسان الداخلي ، وما يطفح به قلبه من تشاءم بعد أن اشتدت عليه العذابات وازدادت آلامه التي نستعملها وراء كل هدوء عاصفة ، فهو يحمل دلالة الحزن الواضح ، لأنّها لم تستطع الايماءة ولو بحرف، وأعطت للفعل يضج مكانًا غريبًا في(دمي) واقترن بالقهر فصار للفعل حالتان مكانيتان متناقضتان وصار القهر صحراء من ذهول واستغراب، وهذا السؤال بلا افصاح وهو يتلظى، وجاءت بالفعل (يرنو) بدلًا من (ينظر)، لتعطي بعداً أكثر دقة، وفي الوريد تتجمع حمم الدماء التي تنادي الجلالة، الذي سوف يسقي كلَّ شيءٍ .

ثم تقول:

مَن فرّق النهارات

وخان الفجر في "خان شيخون"

من ألجم العصافير في أحداق العيون

والنصر قارب شهيدين[1]

لتتساءل باسم الاستفهام للعاقل (من) الذي ألجم العصافير في حدقات العيون ، تلك التي ترقب الانتصار المقترن بشهيدين ، حيث أعطت صورة الدم للشهادة.

وتستمر في تساؤلها باسم الاستفهام (مَن) مستفهمة عن ، الذي قام بتمزيق نهارات الفجر في مكان سمَّته (خان شيخون) من أعمال محافظة أدلب السوريَّة لتصل بالتساؤل عن فم الموت الذي اطاح بالأبرياء موصوفا بالرحى من خلال الفعل ، وأعطت للحدث حركة فوضوية (تدور) وتلك الأحلام تموت في الجفون، في قولها:

مَن مزَّق النهارات

وخان الفجر في "خان شيخون"؟

وجعل فم الموت يكبرُ

والرحى الصفراء تدورُ

والأحلام تزهق في الجفون

أيها الآثمون

هذي البلاد روحي

والروح بعض الحين

([1]) شهقة البرق: 50-52.

تشقى

إلامَ خاصرتي تطعنون

والأبواب في وجه الحمام؛

الأقمار

السلام توصدون؟!

وتبعث صرختها بالنداء للتنبيه عن الحدث من جرد موجها للآثمين ، الذي تلاعبوا بمقدرات شعب آمنٍ، لتصل الى الروح والأرواح، التي عمَّها الشقاء والحرمان، ثم تستفهم في وجه الحمام الذي يرمز لسلامٍ آمن .

عن الطعن الذي يصيب خاصرته، والى متى يبقى الآثمون يطعنون ويغلقون الأبواب ويأخذ الفعل (يوصد) وفيه حركة العنف والكبت بتأسيس شعور كله مرارة وحسرة وتمتزج فيه الذات بالجميع ثم تأتي عبارة (فلنمت أكثر) لتعطيه فاعلية أكثر في تجسيد الحدث فالحرية لا تأتي بلا ثمنٍ لا بدَّ من التضحية:

ونجد قصيدة (آيةُ الشعر)[1] ذات البناء الاسميّ يهيمن على النص بأكمله:

مزدحمة بك

والشعر ازدحام

فيض من الفيروز يديها

إن أردتَ آيةً

انظر إلى وجنتيها

([1]) عاصفة الجمال : 56.

أقمارًا ينفجر الكلام

كفاها نهاران مخضّبان

بالآذان

فقد استهلت الشاعرة قصيدتها بجملة أسميَّة (مزدحمةً بك) وقد اخفت المبتدأ الذي يعنيها والتقدير (أنا مزدحمة).

أدنُ منهما

واقطفْ بملءِ فخرك

جولَ أحلام

لا تدنُ؛

فخصلة شعرها

كأبي الهول تُسمّرك

حين ينشقُّ فجرٌمن عتمتها

وينهمر هيام

أنها تتوسل بعنصر الوصف سواء أكان غرضاً أم وظيفته، لترسم لنا حالة اللقاء بكل تفاصيلها (فخصلة) الشعر مشبهة إياها بـ (أبي الهول)، لتعطي رمزًا تاريخيًّا مستمرًا منذ فجر التاريخ مستعينة

وفي قصيدة (يا أناي)[1] تبدأ الشاعرة من العنوان بالنداء فتقول:

هزني بفجر صوتك

(1) عاصفة الجمال : 57.

يساقط ضحى وعصافيرَ

وقصائد

في مداي

لألبس مطري وسنابلي

ومدني

وأرتل في الجهات

صداي

وقلبي!

يغدو نهرًا من شجرٍ

وأناشيد

حيث تطالعنا بفعل الأمر (هزّ) وفاعله المستتر وجوباً، فهي تحتفظ بمن تقصد ، لكنَّها صرحت بنفسها فكانت ياء المتكلم مفعولًا به مستعملة حرف الجر الباء الذي يدلُّ على الواسطة (يفجر صوتك) مضيفة إشراقة المحبوب باديًّا على صوته، ثم أعطت الحال (ضحى وعصافير) للفعل (يتساقط) فأخفت صاحب الحال (هو) وقصائد حيث رمزت بهذا الباعث على أشعارها وفي بعد أفكارها، مستعملة (لام التعليل)، لتبرير ما حصل وهي ترتدي المطر، الذي يرمز للخير والسنابل ما ينتجه المطر من نماء فترتل ولتعميق الصلة بينها وبين متلقيها، حيث جنحت الشاعرة الى الضفاف الغنائية ، بوصفها غاية تجمع بين اللغة المباشرة والدلالة الوصفية، مستعملة الأمكنة وحاولت اسطرتها والنهوض بها من المدرك الملموس الى المدرس الحسي فتقول :

والفارس المشوق في نبضي

بزهو اعتلى العطرَ

وقرع الأجراس

في دماي؛

كالماء الساكن اشتهي

وجهك،

ثم تعود لتفعيل دينامية الحركة من ضجيج الأفعال، وقد ألحت في ذلك لتعيش تجربة عذرية متأثرة بلا شك بالطابع المحافظ وبطبيعة التقاليد السائدة ، لذلك نراها تعيش لوعة الألم مكتفية بالغناء والحب:

يشرقُ صبحًا منتظرًا

في مراياي

فمن أنت؟!

هل أنت وهجٌ لامسَ عطري

وأيقظ اليمام في صدري

أم بحرٌ أدورُ بفلكه

لأدركَ أنَّ ما أدورُ فيه

هو أناي؟

يا بعضي!

يا كلي!

يا انبهار قصيدة

راودتني عن رؤاي؟

فاستعملت الفعل (يشرق) وأعطته صفة الزمان والمكان بـ(صبحًا) مفعول فيه ظرف زمان، ثم اتبعته بالحال وأعطتها صفة المكانية (في مراياي هذا الانعكاس) لكنَّها توقفت لتسأل ضمن الاستفهام الإنكاري(فمَن أنت)؟ وهي تعرف بالخبر مسبقًا لكنها تستعمل اسم الاستفهام (هل) لتسأل عن الذي في بالها وتريد جوابًا، هي تعرف أنَّه الفارس الذي ترجّل أمامها هو الذي أيقظ كلَّ شيء فيها منذ الطفولة، فهي تبحث عن إجابة عن تساؤلاتها فهل هذا الفارس بحر (أدور)، فهي تدور حول نفسها فهي والفارس توأم لا ينفصلان، فهو البعض والكل وختمت النص بالنداء ، حيث كانت القصيدة هي التي راودت رؤاها.

لقد ارتبط البناء الكلي لنظام الجملة الأسميَّة والفعليَّة في شعر الشاعرة بكونه بنية مترابطة متوازية فيها حيثيات عديدة توحي بما يرتبط من دلالات النص الحقيقيَّة التي تريد البوح بها والتعبير عنها، وهو جزء من النظام الواقعي، فما تأتي به من جمل أسميَّة غالبًا غايتها تثبيت مألات الواقع وحيثياته وبناه التي هيمنت حتَّى عادت رتيبة، لا أمل فيها بالتغيير والتحول، بل أنَّ الواقع بصوره المتعددة هو جزء لبنية الهدم أو الركود أو السبات الذي يقضي بكون الحياة رتيبة مملة لا نفي للتجديد فيها.

وقد جاءت البنية الأسميَّة ظاهرة في قصائد عديدة واضحة على البناء النصي ككلّ وخصوصًا في مجموعتي: (شهقة البرق) و(عاصفة الجمال).

في حين جاء بناء الجملة الفعليَّة في (سلطانة السبي) و(أغنية للبلشون الحزين)، و(كالعطر لا أنام) بوصفها بنية مهيمنة في بدايات ومضامين القصائد بما توحي بها

عنوانات المجموعات وعتبات القصائد النصيَّة من دلالات الحركة والاستمرار بالمدلولات التي تريد الشاعر التعبير عنها أو التصريح بها.

وممَّا يلاحظ غالبًا أنَّ بناء الجملة عندها يتسم بالقصر سواء أكان البناء للجملة الفعليَّة أم الأسميَّة أو شبه الجملة وهو ظاهرة بارزة في كلِّ مجموعاتها الشعريَّة. وهذا الأمر يعود لإسقاطات الواقع نفسه الذي يحيل بقصر الحياة نفسه وبكون المعاني التي تأتي بها سرعان ما تكمن بنيتها بالكمون أو الانتهاء أو التلاحق التتابعي للمعاني المعطاة فيما يليها من جمل شعريّة.

جاء التقديم والتأخير عمومًا في مجموعاتها بصورة واضحة ومتجلية في أغلب مجموعاتها، فهي تقلب الواقع حين تصوره لا بالحلم والسعادة والطمأنينة والأمان، بل هي ابنة هذا الواقع المتزعزع الذي تعيشه، فحين تأتي بالتقديم فهذا هدفه تقديم البناء المعنوي الذي أثر في الجملة نفسه لتصدم القارئ بما ستقوله، وحقيقة أنّ عنصر المفاجأة والدهشة موجود في عناصر مع الانفتاح على تأويلات عدة ولكنها تصبُّ في الواقع نفسه فهي شاعرة واقعية وليست حالمة.

لذا كان البناء الخاص بالتقديم والتأخير هو محاولة لقلب نظام الجملة الموازي نصيًّا لبناء الواقع المقيت نفسه الذي تمرُّ به الشاعرة بوصفها ممثلة لكل سوريا ومدنها ونسائها.

3ـ الحذف

يعد الحذف ظاهرة تأويلية في النحو العربي، فقد أكد عليه النحاة في تفسير الظواهر النحوية التي لا تتوافق مع القواعد التي اشتقوها من كلام العرب، كما يعد الحذف من الظواهر اللغوية المهمة التي تشيع في كلام العرب، كما يتمثّل الحذف

في اللغة ميزة اسلوبية تعني ((ايضاح المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ))[1]. بمعنى أنّ الحذف هو طرفي الايجاز والنوع الاخر ايجاز القصر.

مما أدى الى اهتمام النقاد والقدامى الى هذه الظاهرة، وما تقدمه الكلمات فيها من ايحاءات دلالية كثيفة الثراء التي تعتمد على الايجاز الذي قال عنه (عبد القاهر الجرجاني): ((فإنَّك ترى به ترك الذِكْر أفصحَ من الذكر والصمت عن الإفادة أزيدَ للإفادة وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطِقْ وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِن))[2].

حيث يتضح من كلام المتقدمين أنّ الحذف يعتمد على ايحاءات دلالية واشارات متضمنة لمعنى القول الذي يوجزه المبدع الى المتلقي لفك الامور الغامضة في النص وتوضيح دلالته السياقية.

وعند دراستي لدواوين الشاعرة نجاح ابراهيم وجدتُ في بعض نصوصها ظاهرة الحذف، وقد كانت واضحة جداً في المجموعة الشعرية رغم قلتها، حيث وجدتها تقول[3]:

يداي كانتا غائبتين

من عشب وفي خير

لعصافير الكلام

حيث كان الحذف هنا هو الضمير(هما)، وهو المبتدأ المحذوف والتقدير: هما يداي، إذ بيّنت الشاعرة هنا إنّها كانت تملك قبل البوح بحبها الكثير، وكانت يداها ثريتين بالأخضر فيهما عشب وخير، لكنها استبدلت ذلك بحبها له.

([1]) كتابة الالفاظ والاساليب، مجمع اللغة العربية:32.

([2]) دلائل الاعجاز: 111.

([3]) ديوان عاصفة الجمال: 13.

وفي النص نفسه تقول:

أرث من

مهما أطفئته

أوقدته مرايا الشام

المحذوف هنا هو المبتدأ، والتقدير: (هو إرث)، وهنا تبيّن الشاعرة مدى حبها له، إذ تجدها تصف لنا أنّه صار مدائن من شراب حلو ونار مشتعلة تحاول أنْ تطفئها، لكنها كلما زارت الشام شعلها؛ لأنّها الاماكن التي تذكرها به.

وفي قصيدة أخرى نجد نوعاً آخراً من الحذف، وهو حذف الفاعل في قولها[1]:

وجه من عصافير

انظر اليك

فأجد وجهك وطناً

من حنطة

أعلي في مواسمها

المحذوف هو الفاعل في جملة (أعلي مواسمها) والتقدير: أعلى حنطة في مواسمها، وهنا صوّرت الشاعرة الفتى الذي تحبه، فهو ليس له ملامح وإنما حقول من الحنطة أجاهر في موسمها وأكبر بها أراها تولم للعصافير مهرجان من الفرح. إذاً فالغاية من الحذف السهولة في اللفظ والايجاز وعدم التكرار حتى لا تولد ملل لدى

(1) ديوان كالعطر لا أنام: 114.

المتلقي فيما يسمع أو يقرأ من كلام، والعرب تقول: (خير الكلام ما قل ودل)، فخير الكلام في قلته ودلالته.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

إنّ الرمز والاسطورة أو ما يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفكر لم يكن شائعاً قبل منتصف القرن الفائت لاقتصاره على طبقة معينة متعلمة مثقفة منفتحة على الثقافة العالمية[1]، وإنَّ المدونة الشعريَّة في ديوان الشعر العربي يتضمن الرمز والرمزيَّة بمختلف توجهات القصيدة سواء أكانت عمودية أم تفعيلة أم نثر، وربَّما أخذ الرمز حيزه ومساحته الحقيقيَّة في النوعين الأخيرين، وهو جزء ممَّا يتيحه البناء الفنيّ، وما تقدمه فيها إمكانات اللغة المتحرِّرة من قيدَي الوزن والقافية، لذا فالشعر الحديث يوسم عند بعض الشعراء بكونه رمزيًّا؛ لكثرة توظيف الرموز سواء أكانت أسطوريَّة أم دينيَّة أم أدبيَّة أم تاريخيَّة وتراثيَّة ومعاصرة، ونرى أنَّ هذا التوظيف يسير بمحنيين:

الأوَّل: توظيف الرمز بغير وعي وإحاطة ودراية وهذا ما يتشكَّل منه زوبعة شعرية وقلق في النصوص التي تقدمها الشاعرة، وهو مستهجن ودخيل وبائن لدى المختص والناقد وغيره.

الثاني: هو التوظيف المعقول والعميق للرمز بحيث يأتي مؤتلفًا في التجربة الشعرية ككل بحيث يغدو جزءًا من البناء الكليّ والنسيج الداخلي للقصائد والدواوين وهو ما حفلت به دواوين الشعراء الكباء كالسياب ودرويش والبياتي وغيرهم، وقد استلهم هؤلاء الشعراء التجارب الغربيَّة عند بودلير ومالارميه وغيرهم ولكنَّهم لم يكونوا نساخًا أو مقلدين بل لهم تجاربهم الخاصة بهم ووعيهم الذي ميزَّهم عن غيرهم من الشعراء.

([1]) يُنظر: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش، دار الرشيد، بغداد، 1982: 123.

الرمز

الرمز قديم بقدم العالم نفسه، فالإنسان يميل إلى تشكيل بيئته بالرموز ويحاول أن يقدم ما حوله بهذه الهيأة الرمزية التي تجعل الوجود عبارة عن رمز. ويشير أصل كلمة للرمز عند اليونانيين بكونه الحرز أو التقدير، وهو بخلاف الرمز في اللغة العربية الذي يجيء بمعنى التحرك[1]، أو التصويت الخفي باللسان كالهمس، وقبل هو الإشارة والإيماء بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين والفم[2].

وفي الاصطلاح تعدَّدت مداليله فمنها ما نجده عند ابن رشيق القيرواني من أقدم من أشار إلى الرمز في كمصطلح بلاغي ونقدي، وجعله من أنواع الإشارة الأدبيَّة وليس مرادفًا لها، وألمح إلى تباعده في الخفاء ونأيه عن الإدراك[3] بقوله: و((أصل الرمز: الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار الإشارة))[4].

ومن المحدثين فقد عرَّف الدكتور محمَّد غنيمي هلال: الرمز بما ((معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية ، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسيَّة، لا عن طريق التسمية والتصريح))[5]. وعرَّفه الدكتور اليافي بقوله: ((أسلوب من أساليب التعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهاً لوجه))[6] فهو صورة لهما معًا كما قد يتصوَّر. وأدونيس ينظر للرمز بما يتيحه من مداليل ((الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص ،

([1]) ينظر: في سيكولوجية الرمزية، عدنان الذهبي، مجلة علم النفس، القاهرة، مجلد4، العدد 3، فبراير، 1949م: 356.

([2]) ينظر: لسان العرب، جمال الدين ابن منظور، مادة (رمز).

([3]) ينظر: الرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي، ط1، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، 1958م:64.

([4]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني الأزدي، تح محمد محيي الدين عبدالحميد، ج 1، ط 3 ، مصر، مطبعة السعادة، 1963م:305.

([5]) .الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ط5، بيروت، دار الثقافة، د.ت: 398.

([6]) دراسات فنية في الأدب العربي، عبدالكريم اليافي، مطبعة جامعة دمشق، د. ط، 1963م: 225-226.

فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحائي))[1] فهو يستكنه العمق الحقيقي للعالم والأشياء التي تحيط بنا فهو يجانب الواقع لا الواقع نفسه بما يتيحه من إمكانات متعددة لتعدد المعنى.

فالرمز إذًا ((كلُّ ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها))[2]. فهو يحمل دلالة نفسيَّة واجتماعيَّة وشخصية ذاتية وموضوعية لما يريد أن يعبر عنه الشاعر عن واقعه ومخيلته. وقد تشكَّل الرمز في شعر الشاعرة نجاح إبراهيم من نواحٍ عدة فتارةً كان الرمز ذاتيًّا أيّ الشاعرة قدَّمت إبداعًا ذاتيًّا تجلّى ليصبح رمزًا حقيقيًّا تحاول تقديمه كجزء من تجربتها الإنسانيَّة، والرمز الواقعي الانساني مما جعلته عاماً ومتاحاً للجميع.

1. الرمز الذاتي:

ويعتمد على ((الحياة الباطنية للشاعر، ومكوناته ومخزوناته، وقدراته على صنع صور رمزية متفردة، تتجاوز سطوح الأشياء إلى مكنون عميق))[3]، وهذه قضية ذاتية مشبعة بإمكانات معرفية متعددة ومتنوعة، يأتي من تعامل الشاعر مع واقعه يخلق عنده رؤية ذاتية خاصة، وتتراكم الرؤى مشبعة بالأحداث المتنوعة، فيستغلها رموزًا لأحاسيسه [4]، وهو ما يلهم المخيلة , لأن تنتج كمًا ونوعًا من الرموز، وهو غالبًا ما يحيل أو يجبل الشاعر/ة لكي يتجاوز الحواجز التي تفصل بين عالمي الذات والموضوع بغية خلق امتزاج كلي بين الشاعر والوجود [5]. وبهذا الخلق الجديد يتجلَّى لنا الرمز الذاتيّ ذات الخصائص المائزة له عن غيره، وهو ليس جمعًا لأطراف الأشياء بعضها إلى بعض، وإنَّما هو رؤيا يتحقَّق فيها التفاعل بين الذات

([1]) زمن الشعر، علي أحمد سعيد، أدونيس، بيروت، دار العودة، ط3، 1983 م:160.

([2]) الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 3 ، مج:16، ديسمبر، 1985م: 585.

([3]) التصوير الشعري، عدنان حسين قاسم، د. ط، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، 1980م: 152.

([4]) يُنظر : المصدر نفسه : 152.

([5]) يُنظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ط 3، القاهرة، دار المعارف، 1984م: 309.

والموضوع، فهو يجسد النفسي بشكلٍ مادي، وهو يبعث المادي ويضفي عليه حيوية وحركة، وهو يوحِّد بين ما يبدو مبعثرًا من عناصر الوجود ويكتشف علاقاته بغيره، وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام من نوع ما، أيّ أنَّ عملية الرمز من الوجهة النفسية ذات وجهين: فهي من ناحية تجريد للموضوعيّ، وهي من ناحية أخرى تجسيد للذاتي [1]، يعتمد في بنائه على الحدس والإسقاط معًا، فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية، وبالإسقاط يحدِّد مشهده ويخرجه من ذاته ليموضع أحاسيسه في شيء خارجي هو الرمز، وهو ما سمَّاه بالإسقاط الإيجابي[2].

وقد بيَّنت وقدَّمت الشاعرة نجاح إبراهيم في قاموسها الرمزي كمًا هائلًا من الرموز التي قدَّمتها هي بحيث أضحت ظاهرة أسلوبية لها مستمدةً إياها من واقعها وما عاشته من تجارب حياتيَّة وما شاهدته من مواقف حياتيَّة وما استجدَّ على ساحتها الواقعيَّة حين وظفت مثلًا رمز (العربان)، إشارة إلى الذين استولوا على بلدها من الهمج الرعاع الذين جلبهم ساسة الخليج ومن يقف معهم، وشخصية (حنظلة) الكاريكاتورية الذي يوقع به الفنان التشكيليّ الفلسطينيّ ناجي العلي لوحاته، حين يبقى حنظلة دائرًا ظهره على المتلقين، بقولها من قصيدة (لن استدير)[3]:

مثل "حنظلة"

لن استدير

وهذي العربان المتكالبة

على لحمي

تدمنني الخوف والهذيان

([1]) يُنظر: الرمز والرمزية: 308.

([2]) يُنظر: المصدر نفسه: 309.

([3]) شهقة البرق: 33- 35.

وفقدان السبيل

فأحسني بلا موتٍ

أشبَّه بالقتيل

وبلا رحيل مطرودًا كالذليل

لن استدير

والكرامة خلفي

ريح مجنونة في هشيم

وخرائط الحلم تتقطع

رغيف خبزٍ بيد العربان

اللعنة تلوَ اللعنة

فقد جعلت الشاعرة رمز حنظلة الذي قدَّمه صاحبه بكونه مستدير الظهر في كلِّ رسوماته إشارة إلى أنَّ الوطن قد بيع وهو على امتداد الحاضر المعيش دأبه الرحيل فلا مستقر له في عالم الأقنعة من المارين الذي يمرون بلوحاته، وقد أتت به الشاعرة لتعقد مقارنة بين البلدين سورية وفلسطين بأنها لن تستدير؛ لأنَّ العربان وهو الرمز الذي جاء به لكلِّ القلق والضيم والحيف والجور والموت الأسود الذي خيَّم على بلادها وسلبها كلِّ ممكناتها وجعل الحياة باللون الأسود فهؤلاء العربان الذين قدَّمتهم بثيابهم السوداء ولحاهم الطويلة وهم رمز (داعش) لم تصرح به الشاعرة بما هو عليه بل قد خلقت له موازٍ واقعي وهم الأسياد والأذناب الذين قدَّموا ذلك "الزحف الأسود" إلى بلدها سوريا.

وقد حفَّزت لهذا الرمز مجموعة من المعطيات التي استشفتها من وجودهم الذي خيَّم على الامَّة ومن الأفعال التي ارتكبوها في العراق وسوريا؛ لأنَّ الشاعرة

ترى أنَّ المخطط الذي يشمل البلدين واحد. فجعلت هذا الرمز الذي ابتدعته هو صورة للموت في مجموعة شهقة البرق.

وممَّا لاشكَّ ولا جدال فيه أنَّ الطبيعة مصدر الشاعرة الأساس التي اعتمدتها لتكوين رموزها، غير أنها تجاوزت الظواهر الماديَّة في الطبيعة إلى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة ، ذلك أن واقعها هو واقع حياتها الواعية واللاواعية، وهو الواقع النفسيّ بكلِّ ما فيه من رؤى وأوهام ورغبات حبيسة , تنصهر في صهاريج التجربة الشعرية متخذة أشكالاً رمزية تخفي أصولها.

ومن الرموز التي قدمتها الشاعرة في مجاميعها , حتَّى عُدَّ سمةً غالبةً لها هي رموز(الياسمين، الحمام، القمح) الدالة على السلام, اذ تكرَّرت بصورة كبيرة في قصيدة (باخوس)[1] التي تقول فيها :

يومًا فيومًا

كنت اعتصرُ ماء الوقت

أُسري بالياسمين، فتُعرج بي الشام

على ضامرٍ من جُرح يعلو الجرحَ

وشعر وحنين

إنَّ مجيء الرمز الياسمين الذي تستجلبه الشاعرة في تجربتها الشعريَّة يجيء محمَّلًا بكل طاقات الوطن (سوريا) وما فيها من نقاء وجمال وعطاء, حتَّى ليغدو الارتباط بين الشام والياسمين بتسمية خاصة (الياسمين الدمشقي), وهي دلالة سلام وأمان ودلالة ارتباط الشاعرة بكونها هي الحامِلة للياسمين على الرغم الجرح والعذاب وما آلت إليه الأحوال في بلدها، فجاءت بنيته الصوتيَّة مرتبطة بالفعل أسري وتكرار الحرفين (السين والياء) قدَّم فيها لحنًا موسيقيًّا , ففيها امتداد صوتي وبعد مقامي

(1) كالعطر لا أنام: 116.

وإحالي في البنية الصوتيَّة والتركيبيَّة , بأن يكون الجار والمجرور(بالياسمين) , فكأنه متاحٌ لكلِّ الشاميِّين.

وقد ورد ذكر الياسمين(32) مرة في عموم مجموعاتها, وهو دلالة ارتباطها بالأرض والوطن، وهي تحمله كرسالة لها أينما تحلُّ في العراق في مصر في بلغراد في الشام نفسها، ممَّا يجعل من الياسمين , هو رمز للشاعرة نفسها وبلدها وشعبها .

وفي مجيء الياسمين مرتبطًا بالعراق قصيدة (في صحو القلب عراق)[1]، ممتزجًا بالرمز التراثي التاريخي (أوغاريت) مع رمز ذاتي آخر وهو (الحمام) وذلك في قولها:

ألف انبعاث يُخَضّرُ

قاع خطوي

فيموج تفاحُ الكلام

وأغزلني حروفًا مستلَّةً

من أبجدية "أوغاريت"

خيوطًا من سرِّ الألوهة

يدفعني ياسمين الشام

لأتلوك قصيدةً

وأُعلي من خرابِ مُدني

مآذن يؤمّها الحمام

أرتلُ: عراقْ

([1]) كالعطر لا أنام: 72.

وينفتح الشعر في نبضي

لقد جعلت الشاعرة العراق معادلًا موضوعيًّا للحياة والحضارة، وأنَّ الشام امتداد له بياسمينها فالعراق هو الرمز الأوَّل الذي قدَّمته الشاعرة ممتزجًا ببقية الرموز الذي انبنى منها كلون كلي ساعدت البنى الرمزية الجزيئية على صياغة الرمز الأكبر (عراق) ليكون في (صحو القلب) فالعراق يجعل خرائب مُدن الشاعرة ابتداءً بالسلام والأمان وخصوصًا بمجيء اللون الأخضر الذي تجعله الشاعرة معادلًا للحياة ككلّ ففيه ينبعث الوجود ككل، (يخضرُّ، أبجدية أوغاريت، ياسمين الشام، الحمام، المآذن، الترتيلة) تجعل من العراق مُقدسًا ومرتلًا بحروف الأبجدية الأولى والذي شكَّل العراق بنية أسلوبية قارة وثابتة في جلِّ منجز الشاعرة حين تذكره تارة بصراحة كرمز للعطاء والخير والتضحية والمساندة والاحتواء وحين تذكر مدنه (بابل، كربلاء، البصرة، أور،..)، فقد قدَّمته الشاعرة بما يقارب من نحو (27) موضعًا في عموم مجموعاتها الشعريَّة.

ممَّا يحل إلى أنَّ بنية المكان العراق[1] يأتي بمرحلة تالية على وجود سورية[2] أو موازٍ له فسوريا ومرادفاتها قد ذكرت في عموم المجموعات الشعريَّة حوالي (33) مرة وهو يشير إلى أنَّ بنية المكان تستجلي الوجود الكلي لهذين المكانين دون غيرهما وهو ما نراه واقعًا من مشاركة الشاعرة في المؤتمرات والندوات التي تقام في العراق وكذلك من ذكر الأماكن الأثرية والتاريخية والأماكن المقدَّسة كجزء من الوجود الرمزي الذي جاءت به الشاعرة.

وتجيء لفظة الحمام والحمائم مُشَّبعةً بالسلام منه قول الشاعرة من قصيدة

([1]) من مجموعة سلطانة السبي مثلًا قصيدة(سيل الله) ذكرت (العراق، قصب الأهوار، الزقورة) ومن قصيدة زيارة الحسين ذكرت (مقام الحسين)، ومن قصيدة (كما نجمة الصبح) ذكرت(القائم، العراق)، وفي مجموعة شهقة البرق وردت (المدائن ونينوى، وبابل، بغداد، كربلاء،).

([2]) مثلًا، من مجموعة سلطانة السبي؛ قصيدة(هبة لك) ذكر (دمشق، الجامع الاموي) و قصيدة (سيدة الضوء)ذكرت (سوريا، الشام، قاسيون، ومن قصيدة (كما نجمة الصبح) ذكرت (دير الزور، الشام، قاسيون)، وفي مجموعة شهقة البرق وردت (الشام، حلب، دمشق، خان شيخون، قاسيون،) وتكررت الأسامي نفسها في المجموعات الأخر.

(أنا مثلك)[1]:

أنا مثلك..

فهل أنت مثلي؟

تُراهن على حمائمَ

ذات معجزةٍ تأتيني

بأغصانٍ خُضرٍ

وقصيدةٍ

ونارٍ

تُشعلك حرائقَ

وتُغنّيني

فالحمام هو رمز للحياة في عموم التجليات الشعريَّة التي قدَّمها الشعراء والشواعر العرب لما يحمله من ألفة وهدوء وصوت شجي، فما إن يرمز بالحمام، فهو موازٍ للسلام ومعادل موضوعي له، وتقدمه الشاعرة كنوع من أنواع المعجزات الذي تريده في وطنها بما يحمله من سكينة وما سيأتي معه من الحياة ودلالة الزرع بـ(الأغصان الخضر، القصيدة).

ولكنَّ نداء الشاعرة ههنا بأن الحمام الشامي قد يحرف الآخر وهو اقتباس وتناص مع سورة الفيل، حين مجيء الآيات المباركة الخاصة بالطير لترمي الحجارة على جيش إبرهة الحبشي بقوله تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ* أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ* وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ*تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ* فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ﴾[2] فالحمام حين يأتي إليها هو رمز تشكَّل في ذاكرتها ومن

([1]) كالعطر لا أنام: 55، وينظر من مجموعة شهقة البرق قصيدة(انكسار حلم):32.

([2]) سورة الفيل: 1-5.

ثمَّ واقعها لتقدمه رمزًا للإنقاذ ورمزًا للسلام ومن ثمَّ رمزًا لهلاك الآخر النقيض للذات والمُهدد لاستقرارها ووجودها بدلالة لفظة (المعجزة) التي أتت بها الشاعرة.

ويجيء رمز الحمام مرة أخرى حاملًا مدلولات أعمق بقول الشاعرة من قصيدة (كن الرسول)[1]:

أرسل إليَّ رسولًا

في كفِّه كشف

ومدادٌ

وبزوغٌ

يقرأ فاتحة السطوعِ

فيشرئب نبضي بالغيم

وحمائمي اللائبة

تعرف إلى صدري السبيلا

كن أنت الحمائم

واتقن يا... الهديلَ

وهلمَّ..

أريك كيف يوشوش عشبُ كفّي

ذُرا النخيلا [..]

فالشاعرة قد أشارت إلى الآخر برمز الحمام، الآخر هو الرجل الذي يكون معادلًا للرسول في كون مجيئه يجلب الأمن والسلام والحب، وتدعوه بأن يكون تلك

([1]) كالعطر لا أنام: 65.

الحمائم ويتقن الهديل ليأتي إلى عشها في أعلى ذرا النخيل الذي قدَّمته لترتفع معها ، فهي تشير إلى ما تشير إليه ظاهرًا من دلالة الحب والاشتياق للآخر، لكنَّ دلالة الرمز هو للرجل الذي يعرف كرامة واستحقاق هذا الأرض لتزهر على صوته تلك العشوش والأماكن وخصوصًا أنَّها أتت بلفظة (ذرا النخيلا) لما فيها من علوٍ وعزةٍ وكرامة في إشارة إلى المحافظة على الذات.

ومن ذكرها للحمام[1] في قصيدة (سلطانة السبي)[2] حيث تكون هي الرمز (الحمام) بقولها:

سألقب بسلطانة السبي

آنى لابن (نُصير) أن يضاهيني

بشرف اللقب

فهز أجراس نشيدك تسلم

لا عاصم إلاك

من ثورة الصخب

من غواية عينيك

تُطفئُ ألف غضبٍ

افرش لي مدًّا

افتح صدرًا لحمائم يقيني

أنا الهاربة

([1]) ينظر: من هذا قصيدة (منفاي قصيدة، 70)، حيث جعلت الحمام كذلك رمزًا للسلام المفقود الذي لا يجد وجوده ولا يستقيم إلا في المنافي في إشارة إلى ذاتها.

([2]) سلطانة السبي: 41.

فالشاعرة التي جعلت لها معادلًا رمزيًّا موضوعيًّا بكونها (سلطانة السبي) بـ(ابن نصير)، ولكنها تريد أن تهرب محملةً بيقينياتها؛ لكونها فاتحة لا مسبية فهي السلطانة التي ستجعل من وجودها عهدًا ملؤه اليقين لا العكس، وبهذا تستخدم دلالة الأمر (افتح)(افرش) فهي تريد الثوابت لا العكس وهذا دأبها وهي الحمامة الباحثة عن المكان الرحب الذي يجعلها تحقِّق وجودها.

فكان ذكر الحمام في مجموعاتها بما يقارب (25) مرة وهو رمزًا لها تارة، وتارة أخرى هو رمز للمفقود من السلام في وطنها، وفي تارة أخرى هو رمزًا للطمأنينة التي تبحث عنها الشاعرة.

2. الرمز الواقعي:

عن طريق تفاعل الشاعرة مع محيطها الاجتماعي ابتكرت رموز عديدة أو استجلبتها من ثقافات مختلفة حالية لتعبر عن رمز ما يحمل في طياته ما تشير له دلالته في سياقه، وهي ((في هذا تحتاج إلى قوة ابتكارية فذة، تستطيع أن ترتفع بالواقعة الفرديَّة المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانيَّة العامة ذات الطابع الأسطوري[1]، ومن هذه الأمثلة هو (الحاج رسن)* الذي أهدى الشاعرة خطوات للسير نحو الإمام الحسين عليه السلام، فقد جسدته الشاعرة بكونه رمزًا للعطاء والنبل في قصيدة (زيارة الحسين)[2] فتقول:

كم خطوة اجزت لي؟

جعلتُ فداه

وكيف أوفيك الصنيع؟

([1]) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عزالدين إسماعيل، ط3، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، 1975م: 217.

*هو رجل من أهل العراق كان قد زار قبر الامام الحسين بن علي عليهما السلام ماشياً، وقد نذر مشيته نيابة عنها. من مكالمة هاتفية مع الشاعرة نجاح ابراهيم بتاريخ: 3/3/ 2021.

([2]) سلطانة السبي:52-53.

جميلٌ في العنق

لا يطويه لحدٌ

كمرايا العقيق

كفوح عطرٍ في الروح

يبقيه الأمدُ

حقَّقت رغبتي في زيارته

فالشاعرة قد استجلبت رمز الحاج رسن وقرنته بالمكان المقدَّس وهو (مقام الحسين) عليه السلام ومن ثمَّ خلدته كالدين في رقبتها لأنَّ الحاج رسن قد حقَّق مبتغاها بزيارة الحسين وهذه البنية الأسلوبية استجلبتها الشاعرة في موضعٍ آخر منه حين جعلت (الحشد الشعبي) رمزًا للسيل الإلهي الجارف الذي نهض من قيعان الفقر والتعب والحرمان ليحرر البلد والأرض والعرض من كل الظلم والجور الذي أحاط بهم بسبب العصابات الإجرامية، والتي لم تجعل لهم مسمى ولم تخلدهم فهم كالنكرة التي لا يجب أن تعرف وجاءت بالرمز المعاصر دلالة على التحرير في قصيدة (سيل الله)[1] تقول:

أرأيتم سيلًا قدسيًّا

حاملًا صوته الهدَّار.

ينهض من براري الفجر

ومآذن السور

يُغاصن دمي

وما يتناسل من روحي

([1]) سلطانة السبي:34- 39.

يا أيها السيل الممتدُ إلى الله!

تورق الأرض من ماء

خطوط

فتأتي بحشد من الرموز والمفردات التي توحي بالحياة (عشب، عصافير، العشق، الأغنيات، الأناشيد الخضر، الصلوات، زهر اللوز، زنابق الروح،...) فقد حمَّلت الشاعرة هذا النص بعشرات الدلالات التي تدلُّ على الحياة لتختمها بالرمز في نهاية قصيدتها بقولها:

يا أيها الماضي الى الشمس

قد لمحت بين كتفيك

زقورات تموج بالسنابل

والعناقيد

والسحر

لنبدأ كما اختفاء السماوات

بنوروز المطر[1]

فقد جعلت البدء خيرًا والخاتمة غيثًا بالرمز الأسطوري الذي يدلُّ على الانبعاث والتجدد وبناء الحياة وهو مشتقٌ من الزقورات بدلالة الأصالة والانتماء إلى العراق لا غير. وقد حمل معجمها الشعري كثير من هذه الرموز التي جعلت الواقع مرآة رمزية وهو ما نجده مستجليًا بعنوانات المجموعات الشعرية فلكلّ مجموعة شعرية رموزها الخاصة بها.

([1]) سلطانة السبي: 39.

3. الرمز التراثي

عُرِّف التراث بكونه ((ما مضى من قيم ووصل إلينا حيًّا أو ميتًا فهو تراث، ونُميز فيه بين نمطين: ما وافق عصره، وصلح له وانقضى بانقضائه، وما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته، وعاش حتَّى الوقت الراهن))[1]، وهو ليس ثابتًا بل متغير ومتحول ومتشكِّل تبعًا للظروف التي تطرأ على المجتمع نفسه، وما يطرأ على ذهنية الشاعر نفسه من خبرات وقدرات وتمازج ثقافي بل وتحوَّل سايكلوجي، وهذا التراث العام يشمل ((كلَّ ألوان التراث بصرف النظر عن جنسيته ووطنه؛ لأنه يتعلق أساساً بالإنسان فردًا وجماعةً))[2]، لذا يشمل هذا التراث كلُّ ما ورد وجاء لنا متناصًا مع الماضي، وعموم التجارب الشعرية تجعل الشاعرة محور الدرس توظف هذه المنابع كما سيتوضح لنا.

ففي قصيدة عنونتها (السيَّابُ يشقُّ قميص الولادة)[3]، إذ حملت القصيدة جيكور دار السياب وغيلان ابن السياب وقصيدة الشاعر(عبد الجبار) (السياب يموت غدًا) و(شناشيل ابنة الجلبي)، وغيرها من الرموز مع أسئلة الغربة والمرض والفقر وما شابه ذلك تقول الشاعرة بعد أن كرَّرت في القصيدة ذاتها رمز السياب (4) مرات:

أتفق وإياك يا سيَّاب

أن الحزن الكبير ضاق به الكون

والجيوب الفارغة يشعشع فيها السراب

والخشبة الخرافية الأصداء

([1]) الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء، نعيم اليافي، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا، ع 38، السنة العاشرة، ديسمبر 1987م: 42

([2]) التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، د. جابر قميحة، ط1، القاهرة، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، والإعلان ، 1987م: 12.

([3]) شهقة البرق:66، وينظر في قصيدة (ذات نهار) من مجموعة: عاصفة الجمال: 83.

لا تليق إلَّا بالأنبياء

فيا أيها المصلوب!

بأيدي المدينة –وكذا المدن تصلب الشعراء– اقتفِ

سر اليمام

والرذاذ

والمراكب التي تذهب

كم أنت يا صديقي متعبُ؟!

فقد قدَّمت الشاعرة القصيدة حين زارت البصرة وتكوَّن أسلوب النداء لديها بنية مركزية في القصيدة مع ذكر اسم الشاعر أو ما يتصل به من مرموزات ومدلولات تشير إليه فهي في بنية الاستذكار والحضور للشاعر ممَّا يجيش حولها من أفكارٍ ومعانٍ من التعب والغربة والشقاء وممَّا عاشه السيَّاب نفسه من مآس ومحن فلم يكن أهل المدن ليعرفوا قدره وقيمته إلَّا بعد أن فقدوه.

وتقول:

والشعر مهما تاه، غرّب وشرّق

على أصابعنا كاللبلاب يشتعلُ ويتسلق

فلا تمت اليوم..

ولا غدًا

وعش يا سيَّاب مُمزقًا

قمصان الولادة.

تعرج في خاتمة القصيدة إلى مديح نفسها والسيَّاب فتقدم صورة التجدد والانبعاث والأمل بأنَّ لا حدود للإبداع والشعر ما بينها وبين الشاعر السياب ينسابُ، وهذا التناسل برمز السيَّاب يجعله متوالدًا بمدرسة شعريَّة هي جزء من امتدادها الطبيعي.

فالرمز الأدبي جاء بقلته لكن ذو تأثير معنوي ولفظي وأسلوبي على منحى القصائد التي جاء بها وقد خلت مجموعة (كالعطر لا أنام) من أي رمز أدبي.

4. الرمز الديني

يعد الرمز الديني الذي يتكأ عليه الشعر جزء من اليقينيات المهيمنة في تكوينه الذاتي؛ وإلَّا لما كان قد استشهد به وجعله بنية مهيمنة في قصائده وجمله التي قدَّمها، وجاء الرمز الديني في مجاميع الشاعرة نجاح عبد الله من الكثرة والتنوع، فقد ورد رمز (الخضر) (ع) في قولها[1]:

في مديح لقاءٍ مرتقب

مُدّ لي مصابيح يديك

آتي بنذوري

وطوف شموعي

وصوتي المنقوع برذاذ الرجوة:

" يا الخضر "

وورد رمز (قمر بني هاشم) في قولها[2]:

قمر بني هاشم في وريدي

([1]) كالعطر لا أنام: 61.

([2]) سلطانة السبي: 44.

كل شلو فيّ من لهاب الجوى

عني يفترق

وورد رمز (العباس) (ع) في قولها[1]:

بين يديك ننضج قمحاً

وأجسادنا تصبح رايات

ألف (عباس) فينا يطلع

نجمع لك أيتام الأوطان

جيوشاً تسد الجهات

وورد رمز (هاجر) في قولها[2]:

يا قدري المنتظر

منذ ألف نبوءةٍ

أراوده الحيرة

الاحتفاء

مثل هاجر لاهثة بين جبل وجبل

وورد رمز (مريم) في قولها[3]:

قلوبٌ راجفةٌ وكنائس باردة

وشموع ترتجف رؤوسها

([1]) شهقة البرق: 75.

([2]) المصدر نفسه: 28.

([3]) المصدر نفسه: 61.

أمام حزن مريم العجيب

والمرايا ملأى بالغربان

لا أدرك فيها معنى

وورد رمز (الكعبة) في قولها[1]:

صوت قلبك القمريّ

يا للنور يتراذذ بالطهر

كأنّه الكعبة

وورد لدينا قصص ذو النون، وقصص النبي يوسف، وقصة يعقوب، وقصة مريم، وقصص التعمد بالماء، والتناص الديني مع خطب الإمام الحسين(ع) يوم عاشوراء، وتناص التعمد بالماء مع الطائفة الصابئية.

في قصيدة (زيارة الحسين) تذيلها بقولها (إلى الحاج رسن وقد أهداني خطوات يسيرها إلى مقام الحسين) تقول فيها:

زر مَن في دمي

يعدو

مسكٌ هو، طهرٌ

وردُ

واحزمْ خطاك نحوه

كل القلوب في دربه

تشتدُّ

(1) أغنية للبلشون الحزين:129.

في كلِّ خطوةٍ طيورٌ خضرٌ

بخورٌ، وبرقٌ

ورعدُ

هذا الحسين سبط المصطفى

قمرٌ في حنايا الصدر له

يشدو

فقد رسمت مجموعة من الصفات المتعلقة بالرمز الديني والتي ترتبط بقدسيته وقدسية المكان الذي تم التوجه إليه من الآخر الذي قدَّم للذات خطوات في السير بطريق كربلاء كهدية للشاعرة(مسك، طهر، ورد، طيور خضر، بخور، برق، رعد، سبط المصطفى، قمر..)، فالشاعرة قد جمعت مجموعة من الدوال التي لها معاني توحي بالحياة والأمل والجمال والطهر، وهذه الصفات هي من ضمن الحشد الأسلوبي الذي وظفته الشاعرة؛ لتكون بنية رمزيَّة مهيمنة في كلِّ ما تستشهد به. مهناك رموز كثيرة[1].

5. الرمز الأسطوري والتاريخي والشعبيّ:

لما كانت الاسطورة مجموعة من الحكايات الطريفة التي توارثها الانسان منذ أقدم العهود الانسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الواقع بالخيال ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من انسان وحيوان ونبات، ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الانسان بألوهيتها[2]، فهي ((الصورة الاولى للشعر))[3]، إذ كان الرمز الاسطوري شديد الاتصال بالتجربة

([1]) رمز كربلاء في مجموعة شهقة البرق: 77، ورمز عاشوراء في شهقة البرق: 79، ورمز الصفا والمروة، وزمزم في مجموعة عاصفة الجمال:18.

([2]) الاسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود، منشورات المنشأة الشعبية، د. ط، د. ت: 19.

([3]) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد:219.

الشعرية الانسانية، بما يرتبط ارتباطاً تاريخياً وشعبياً، بمعنى أنّ الاسطورة والرمز الاسطوري في الشعر جزء متمم من عملية البناء الشعرية وإغناء التجربة الشعريَّة وتعميقها بما يقوم صلة وتواصل وترابط ما بين الأسطورة ومعناها وما بين الواقع المعيش للشاعرة وما تجيش به هواجسها، وما تكتنفه تجربتها وثقافتها التي استقت منها هذه الرموز.

لقد تفاعلت الشاعرة مع الرموز والشخصيات التاريخية للتعبير عن ثقافة وخبرة واتخذتها مسرحاً لحوادث وقصص غير مرئية، تترك المتلقي في حالة خاصة من التصور والافادة، فنجد (ابن نصير)، و(الحيرة)، و(ورد[1]).

وأفادت أيضاً من الأساطير والرموز الاغريقية والعربية مثل: فينوس*، سيزيف*، إيكاروس*، نيرون، باخوس*، زوربا، وتموز، و(عشتار)، و(هاروت وماروت*)، و(سرجون)، و(أوروك)، و(أوغاريت*)، و(نوروز)، (الهوما)، و(هللويا)، و (زليخة).

وقد تتداخل الرموز مع مؤدية وظيفة وبنية أسلوبية واضحة وطاغية ومتجلية في النصوص الشعرية. ورأينا أنَّ رموز الزقورة، ونوروز، وسيزيف، قد حملوا هيمنةً واضحة على ما عداهم من رموز ذات صبغة أسطوريَّة وتاريخيةّ.

([1]) وهي حبيبة ديك الجن الشاعر العباسي فشك بوفائها له حين عاد من السفر قتلها، وأحرق جثتها وصنع من الرماد كأساً يشرب فيها

* سيزيف: شخصية من شخصيات الاسطورة عوقب بحمل الصخرة من اسفل الجبل الى أعلى، وحين يصل تنفلت منه ليعود من جديد، وهو رمز العذاب، وتقصد الشاعرة هنا عذاباتها المتواصلة.

*ايكاروس: شخصية اسطورية حاول الطيران بجناحين من شمع، وحين طار اذابتهما أشعة الشمس فوقع بمعنى فقد حلمه.

*باخوس: الهة الخمر حيث كان يعتني بالزراعة وخاصته الكريمة، كان ينضج في الصيف وفي الشتاء يصير حطباً، وتقصد الشاعرة أنّ الحب يملؤنا اخضراراً والكره يجعلنا يابسين.

*هاروت وماروت: تتساءل الشاعرة كيف دلني الشعر عليك فدخلت بئراً في بابل فيه سحر.

*أوغاريت: عندما جاءت الشاعرة الى العراق أرادت أن تنشد بأحسن الكلام محملة من ابجدية اوغاريت التي اتسعت في اللاذقية بسوريا.

فنجد الشاعرة في قصيدة (تساؤل)[1] تمزج رمزي (النوروز، الزقورة) معًا: فتقول:

لله درُّك

متى استودعت نوروزًا في دمي؟

فأنهضت أعراس الجمر،

من خصلة الليل

إلى زقورات الحلم.

فالشاعرة قد جعلت الرموز المقدمة في القصيدة بدلالة البعث والحياة والنهوض وهي في الإسوداد والليل الذي لا مفرَّ منه، فجعلت ببنية الرمز بنية أخرى مهيمنة هي بنية الأمل الذي تستنطقه الشاعرة من عنوان المجموعة نفسه لتغدو لا (كالعطر لا أنام) فهي ببنية الاستيقاظ لتلاقي الفجر بطلته البهية، مع مجيء اسم الزقورات بدلالة القدسية والمكان الديني الارتفاع وكذلك ما يوحي بالمحيط الذي تحاول أن تفيض به كروح فاعلة وقوية.

وما يؤيد هذا المنحنى الذي قدمناه قولها في قصيدة (قمم)[2] إذ تقول:

لك القمم كلها

بجمالها ونقائها

بعشق الهواء يلفها

بدءًا

من سفوح القلب

([1]) كالعطر لا أنام: 97.

([2]) كالعطر لا أنام: 74.

وفضاءات قااسيون

إلى زقورات أور

فقد ربطت (القلب، قاسيون، زقورات أور) بتلك الصورة التي حاولنا تقديمها من الجمال والنقاء والقدسية التي تريد أن تصل إليها من ارتباط القصيدة بمداليلها الداخلية التي قدَّمتها والمرتبطة بعنوان المجموعة الشعري(عاصفة الجمال) فهذه القمم من عواصف الزمان التي تبغيها الشاعرة[1].

ويجيء رمز سيزيف محمَّلا الدلالة نفسها التي نلقاها في الأسطورة اليونانية مقدَّمة التجربة الواقعية لها بقولها:

وأرغب أن أعيد ذياك الشريط..

"سيزيف" كنتُ

فوق كتفي أحملُ البلادَ

وصوب الأعالي أمضي

وكنتُ

مكتظةٌ بنواقيس الوصول

ألدُ أثقالي

عند أقرب نقطة إلى الله

أطلقُ أقماري

وكنتَ إليَّ أشهى من تفاح الجنة

([1]) وفي قصيدة: (مرَّ بي ضعن الحياة: 53) من مجموعة أغنية للبلشون الحزين، إذ ربطت بين الصورة المقدمة سلفًا ما بين (نوروز، الزقورة، والرمز الديني مريم العذراء) بدلالة البعث والحياة والنقاء. وتنظر قصيدة (افتح كفك: 56، من مجموعة عاصفة الجمال. وقصيدة (خيط بين حلب ونينوى: 22، من مجموعة شهقة البرق).

مثل خالٍ مضيء على الخدِّ الأيمن

اين منك "إياز"؟!

باع السلطان عرش سمرقند

لأجله

فقد وُفقت الشعرة حين جاءت بالرمز الأوَّل (سيزيف) وأعطت صورة حقيقيَّة لواقعها وذاتها وما تعانيه في ضوء التحول الذي تعرَّضت له سوريا، وهي بالرغم من هذا تحمل اسم البلاد وحلمها وما تبغيه مستعينةً بنواقيس الوصول إلى الله فأعلى الجبل الذي يصل إليه سيزيف قد جعلت منه الشاعرة نقطة للوصول إلى الله لتحقِّق مرادها.

ولكن الشاعرة قد جاءت برمز إياز (الغلام الذي عشقه أحد السلاطين لخالٍ كان على خده الأيمن، وارتضى أن يبيع سمرقند لأجله وقد قال فيه شعرًا وغزلًا) بصورةٍ مباشرة ليس فيها ذلك التوظيف الحقيقي والغنى الشعوري.

وقد استدعت الشاعرة توظيف الرمز الأدبي بصيغة منسجمة مع المعاني الشعرية التي قدَّمتها وقد جاء الرمز الأدبي قليلًا بالنسبة للرموز الأخرى التي قدَّمتها الشاعرة، والرمز الذي كرَّرته غالبًا هو رمز الشاعر السيَّاب (6) مرات، ومن الرموز التي أتت بها الشاعرة سواء كانت أسماء صريحة أم ألقاب شعراء أم أسم لمؤلَّف مُعين، ومن هذه الاسماء ((الملك الضليل[1]، ديك الجن[2]، ابن أبي ربيعة، أبي نواس[3]، الشاعر العراقي عبد الجبار[4]، أمير الحرف[5]، مئة عام من العزلة[6])).

([1]) عاصفة الجمال:76.

([2]) شهقة البرق: 62.

([3]) اغنية للبلشون الحزين: 33.

([4]) شهقة البرق: 69.

([5]) اغنية للبلشون الحزين:130.

([6]) سلطانة السبي: 64.

يتضح لنا مما تقدم بصورة جليَّة حتَّى يمكن وسمها بظاهرة أسلوبية مهيمنة في عموم مجموعاتها الشعريَّة ولا سيما في مجموعتي شهقة البرق حيث ورد تكرار الرمز فيها (40) مرة، وفي مجموعة أغنية للبلشون الحزين ورد الرمز فيها (37) مرة، ومن ثمَّ عاصفة الجمال بـ(31) مرة، ويأتي بعدها سلطانة السبي بـ(30) مرة، ، ليحلَّ أخيرًا مجموعة كالعطر لا أنام بـ(13) مرة.

ليكون مجموع الرمز في مجموعاتها بما يقرب (151) رمزًا متنوعًا بين الرمز التاريخي والديني والأسطوري والصوفي والشعبي والأدبي، وسنرى بصورة جلية وواضحة هيمنة البعدين الرمزيين (الأسطوري، والديني) في عموم المجموعات وهو ما يوحي بسمة أسلوبية مائزة بأنَّ استسقاء الشاعرة من الدين والأسطورة الممتزجة بالتاريخ يعد بنية أسلوبية مهيمنة في الرمز التي قدَّمته وجعلته مُقدَّمًا في كلِّ المجموعات.

1. المعجم الشعري

- **الظاهرة اللونيَّة ملمحًا أسلوبيًّا:**

لقد تكرَّر اللون الأخضر في عموم المجموعات بما يقرب بأقلِّ من النصف بواقع (50) مرة، وقد حمل اللون في دلالات تكراره الأمل والطمأنينة والتوقع الحسن للمستقبل وإضفاء الحياة على الموجودات وكذلك امتزاجه بمفردات تدل على الحياة ككل وهذا ما نلحظه في عموم المجموعات ومن دلالات هذا قول الشاعرة في مجموعة شهقة البرق من (الإهداء)[1]:

في الفجر..

طاف حلمٌ في العينين

أخضر

نديَّ

كأنَّه العشبُ!

فكيف يكون الحلم أخضر، فالحلم أصبح موازيًّا للحياة وباعثًا لها، وهو حين يكون في الفجر يمتزج بالندى والعشب والاخضرار ليكون الحلم صادق الرؤية ومتحقِّقًا.

وفي قصيدة (باخوس)[2] من مجموعة (كالعطر لا أنام)، التي تقول فيها:

يومًا، فيومًا

كنت أعصر ماء الوقت

أُسري بالياسمين، فتعرج بي الشام

على ضامرٍ من جُرحٍ يعلو الجرحَ

([1]) شهقة البرق: 5.

([2]) كالعطر لا أنام: 116.

وشعر وحنين

إلى شطِّ النوارس الخضر وجنون الشموس

نجد الشاعرة قد قلبت ألوان النوارس من المعتاد عليه (الأبيض) إلى الأخضر، وهي دلالة أنَّها تنشد الحياة وتنبعث منها الحياة، فأينما وجدت يعني أنَّ الطبيعة سليمة وأن هناك فرصة للنجاة حين تمتزج (بالياسمين) متناسية كل الجروح والآهات لتحلَّ في ضيافة النوارس بعد ذاك.

وتجيء بدلالة مقدسة للون الأخضر حين يكون في مقام الحسين (عليه السلام) من قصيدة (زيارة الحسين)[1]:

في كلِّ خطوةٍ طيورٌ خضرٌ

بخورٌ، وبرقٌ

ورعدٌ

هذا الحسين، سبط المصطفى

قمرٌ فيس حنايا الصدر له

يشدو

فدروب الزيارة هي دروب للتحرر والنقاء والأمل، ومنها تنبعث الحياة وتتجدد بتلك الخطوات الصادقة نحو الحسين ابن بنت رسول الله، مع امتزاج اللون الأخضر بدلالة المكان المقدس، ومجيء البرق والرعد دلالة على وجود الحياة.

تقول واصفةً اللون الأزرق (المقعد الخشبي)[2]:

هل كانت محظ مصادفة

([1]) سلطانة السبي: 52.

([2]) اغنية للبلشون الحزين: 43.

أن تطير رائحتك

كي تحط على هدبي

تسيل على رقبتي غواياتٍ

تُحيي العروق الزرق؟

فالشاعرة تجيء بزرقة السماء لتسقطها على جسدها باثةً فيها ما يحمله اللقاء على المقعد الخشبي من بنية الأمل مع الآخر حين يكون صدفة وترى بأنَّه مكمل لذاتها التي ترجوها، فدلالات الجسد ومكامن الشاعرة المتوقاة للحياة ترتبط بالصباح وباللقاء الذي ترجوه.

هكذا تأتي دلالات اللون الأزرق مطعمة بالأهداف والآمال والرغبات التي تريدها الشاعرة. ويأتي اللون الأبيض في مجموعة عاصفة الجمال مشبعًا بالنقاء والطمأنينة، مثلًا تقول الشاعرة بقصيدة (تعال معي)[1] تقول فيها:

حتَّى نمضي معًا

عليك أن تكون نقيًّا

كيمامة بيضاء

في غدوك ورواحك نبيًّا

أنيقًا حتى أطراف أصابعك

فهي قد جعلت رمز النقاء هو (اليمامة) الأنثى لتجعل من يريد أن يمضي معها بصفات النقاء وأول تلك الصفات هو أن يكون نقيًّا مثل اليمامة ومن ثم تنهال عليه ببقية الصفات التي تجعله كالأنبياء.

([1]) عاصفة الجمال: 15.

ويجيء اللون الاسمر مقدمًا الدلالة نفسها حيث تشير به الشاعرة إلى التحرر والبناء كما في قصيدة (اشعل نصرًا)[1] نقول فيها:

خجلى

وأعرف كم ابتلعت خطواتك

من أميال

فلوات طواها العطش

الزند الأسمر

تنسج من ندى الجبين

فضاءات للحمام..

فالشاعرة قد جعلت الزند الأسمر الذي جاء ليحررها دلالة للحياة ومسكنًا وأمانًا للحمام في بلادها وهي إشارة إلى الشام عمومًا.

وتكرِّر اللون نفسه بدلالة مغايرة وهي دلالة الأمن والوداعة واللهفة مع الآخر ذو الزند الأسمر في قصيدة (مجوسي نبضي)[2] تقول فيها:

اللحظة أحيا

مع عبوري الاوَّل

أمارس الدلع فوق الزند الأسمر

يا لطفولة الندى!

فكان الآخر صاحب اللون الأسمر الذي قدَّمته الشاعرة هو الملجأ والمأمن لها في زحمة هذا الفضاء الواسع من المتغايرات المعيشيّة.

([1]) أغنية للبلشون الحزين: 97.

([2]) شهقة البرق: 72.

ويأتي اللون الأزرق تاليًا محتلًا هذه الدلالة من الحياة نفسها بما هي للون الأخضر وممتدًا لها، ومن ثمَّ يأتي اللون الأبيض معززًا هذا العالم من الصفو والنقاء والفطرة والجمال غير الملوث الذي تنشده الشاعرة ليكون مجموع رموز الأخضر والأزرق والأبيض (82) رمزًا وهو ما يُشكِّل بنية للأمل التي تنشدها الشاعرة وبذا تعد هذه الظاهرة ظاهرة أسلوبية تكررت بقصدية تامة ووعي من قبل الشاعرة لتستنشد الغد المملوء بالأمل بعيدًا عن كل منغصات الحياة وما جرى على بلادها من دمار وحرب وقتال وهجرة لكلِّ الحياة التي تتوصل الشاعرة لتعود بما تقدمه من دلالات شعريَّة تبثها هنا وهناك.

المجموعة	الابيض	الاسود	الأحمر	الأخضر	الأصفر	الأزرق	الوردي	الأسمر	الأشقر	البرتقالي	الفيروزي	الازوردي	الفضي	المجموع
عاصفة الجمال	5		1	9		6			1				1	23
سلطانة السبي	1	1	1	7	1	4		1						16
أغنية للبلشون الحزين	3	4	1	11	1	6	2	1	1		1	1		32
كالعطر لا أنام	2			10		1		1		1				15
شهقة البرق	1	7	2	13		3	1	1	2					30
المجموع	12	12	5	50	2	20	3	4	4	1	1	1	1	116

الصورة وأنواعها

الصُّورة الحسِّيَّة

ترتبط الصُّورة عمومًا بروابط عدة لا يمكن التَّنصُّل فيها والابتعاد منها وعنها إلَّا وانهارت الصُّورة, فهي تقوم على أساس المدركات الحسِّيَّة المختلفة, تنبعُ من الذَّات, ومِن التَّجارب الحياتيَّة الواقعيَّة ممتزجة بصورة الخيال .

فإذا كان الشِّعر لغة فعن طريق هذه اللُّغة تكمن الألفاظ التي تعبِّر عن حواسنا, مشكِّلة صورًا تُمثل تلك المدركات الحسِّيَّة, عبر مجموعة كميَّة ونوعيَّة من الأفعال والصِّفات, وممَّا تتركه من تأثيرات عبر صورتي الدَّال والمدلول، ومهما كانت الصُّورة ذهنيَّة فإنَّها رهن باستعادة التَّصوّرات, والقيام بمقارنتها وربطها مع قدرة إبداعيَّة؛ لتنبثق صورة شعريَّة من تعاون بعض الحواس الَّتي أدركت أهمية العلائق الَّتي تربط بينهما.

وتعدُّ الصُّورةُ ((تشكيلًا من الرُّسوم المتحرِّكة على وفق تناسق تمثيليٍّ، ربط بين عوالم الحسِّ المختلفة))[1] وقد تغلب حاسَّةٌ مِنها على صورةٍ ما فتُنسب إليها [2] وتستشري في ثنياتها فتكون طاغية ومهيمنة. فالصُّورة متعلّقة بعمل الحواس وتُقدَّم عن طريقها.

وقد ذهب النقاد المعاصرون مذاهب عدة في دراسة أنواع الصُّورة الشِّعريَّة ليبدو الأمر من هذه الأنواع والتَّفريعات غير متناهٍ, وليس من السَّهل حصره أو التماس سمة الثبات والاستقرار له؛ إذ إنَّ تنوّع الصُّور دليل على إبداع الأدباء شعرًا أو نثرًا في نصوصهم.

---

[1] الصُّورة في الشِّعر العربي القديم حتَّى أواخر القرن الثَّاني الهجري, علي البطل، ط2,دار الاندلس، 1981: 28 – 32

[2] المصدر نفسه: 28.

وارتبطت دراسة الأنماط عند الغربيّين بالدِّلالات المختلفة للمصطلح وأبرزها: الذِّهنيَّة والبلاغيَّة والرَّمزيَّة, وتأثرت بالمناهج الَّتي أُعتمدَ عليها في تطبيق دلالات المصطلح ومفهومه, وأهمُّها المنهج النَّفسيُّ والرَّمزيُّ والفنيُّ أو البلاغيُّ, وكانت الطَّريقة الإحصائيَّة غالبةً على هذه المناهج في دراستها للأنماط وتصنيفها عند الغربيين[1] .

لذلك فإنَّ تشكيل الصُّورة الحسِّيَّة ليس تسجيلًا مباشرًا وسطحيًّا للطبيعة أو محاكاة أو نقل لها كما هي، بل تخضع لثقافة الشَّاعر وتشكيلاته الشعرية وتجاربه وتجريبه الكتابي, ((فتأتي صورة لفكرته وليس صورة لذاتها, وحتَّى الخيال في بعض الأحيان يستمدُّ مادته من عالم المحسوسات, ثمَّ يعيد تركيبها في صورة جديدة, وتقسَّم الصُّورة الحسِّيَّة بحسب مادَّتها على بصريَّة, وسمعيَّة, وشميَّة, وذوقيَّة, ولمسيَّة وهي تشكيلات مستمدَّة من عمل الحواس الخمس))[2].

والصورة الشعريَّة في تجربة الشاعرة نجاح إبراهيم قد هيمنت بحيثيات معينة منها وشكَّلت ظاهرة مائزة في عموم تجربتها الشعريَّة. وقدَّمت الشاعرة نجاح إبراهيم الصور الشعرية بعمومياتها وقدَّمت الحواس الخمس بصورة مباشرة وتباين توظيف تلك الحواس من مجموعة إلى أخرى ومن قصيدة لأخرى تبعًا لتباين الموضوعات والأمكنة والزمان والهدف الذي تريد إيصاله.

ونرى الحواس في شعر الشاعرة هو الذي قد هيمنَ صيغةً أسلوبيةً في عموم مجموعاتها، وهي صور متمازجة معًا، تنبع بما سمّي مصطلحًا نقديًّا بـ (تراسل الحواس)، وتراسل الحوَّاس يعرَّف بكونه: ((وصف مدركات كلّ حاسَّةٍ من الحواس

(1) ينظر: الصُّورة الشِّعريَّة في النَّقد العربيّ الحديث, بشرى موسى صالح، 1994, المركز الثَّقافيُّ العربيُّ, د. ط،، د. ت:105.

(2) ينظر: الأنا والآخر في شعر لميعة عبَّاس عمارة, سليم عارف ياسر، رسالة ماجستير, كلِّيَّة الآداب, جامعة ذي قار, 2014: 141- 142.

بصفات مدركات الحاسَّة الأخرى))[1]؛ أي عمل الحاسَّة مكان الحاسَّة الأخرى، أو استعارة اللَّفظ لغير معناه الذي وضع له أو أُريد تقديمه وهو من أعمق الدِّلالات الَّتي يشتغل عليها الشِّعر عمومًا والحديث خصوصًا، ولا سيَّما أنَّ رواد هذا النوع من الشعراء والسابقون إليه هم شعراء مدرسة أبولّو[2].

دخلت الصُّور الشعريَّة في إقامة علاقات لغويَّة جديدة ربط فيها الشّعراء بين مجالين حسيّين وفقًا لمبدأ العلاقات عند بودلير وهو ههنا خروج للصورة البيانيَّة لتدخل مع هذه الخاصيَّة (تراسل الحواس) لعلاقة تجديديَّة[3].

والشاعرة نجاح إبراهيم أتقنت صيغة الشعر الحداثيّ (قصيدة النثر) وما طرأ عليه من تجديد، مستلهمةً الواقع بأن تُقدِّم بالحواس ما ليس معتادًا وما هو مغايرٌ للمألوف، وهذا ما دأب الشعراء الحداثيون عليه، فلم تعد الصور بتلك المنطقيَّة الصارمة التي هي في الشعر العمودي، أو بما يجترح عليه من تقنيات عمود الشعر والالتزام بها، بل أضحى الشعر منفتحًا على عوالم من الحرية والتعدد والانفتاح واللا انسجام بين كلِّ عناصر التشكيل التي ينهض بها الشعر نفسه موظفاً كل تقانات التجريب الذي قدَّمته له النقديَّة الحديثة.

فكان من عناصر التجريب هو الهيمنة الأسلوبية للحواس كبنية مركزية ومسيطرة في عموم مجموعات الشاعرة.

أوَّلًا: الصُّورة البصريَّة

وهي من أقدر الصُّور التي استطاعت أن تسجِّل الصَّدارة في الشِّعر, لما لهذه الحاسَّة من تأثير في المحيط الخارجيّ, وتعتبر كون حاسة البصر من أقوى الحواس

([1]) بناء القصيدة العربيَّة، سليم عارف ياسر، مكتبة الشَّباب، القاهرة، 1997: 87.

([2]) المصدر نفسه: 88.

([3]) ينظر: الصُّورة بين البلاغة والنَّقد، 1984 أحمد بسَّام ساعي، ، المنارة للطباعة والنَّشر، 24.

في رصد هذا المحيط, فتمثِّل العين أداة المعرفة ووسيلتها يعبِّر بها الشَّاعر عن رؤيته لعالمه الَّذي يحيط به, وتأثيره على نفسيته.

إنَّ معاني العين الواردة في المعاجم تشكِّل أصلًا أسطوريًّا جميلًا, وإنَّ اللُّغة العربيَّة حارسة التُّراث السَّاميِّ لما تكتنز بين طياتها من أفكار ومعتقدات ورؤى تجاه الحياة والكون.

ويذكر (إبراهيم المازنيّ): ((وقد سأل بشَّار كيف يشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره, وهو لم يرى الدُّنيا قطّ ولا شيئًا فيها, فأجاب بما نقلنا من أنَّ عدم النَّظر يقوي ذكاء القلب ويقطع عنه الشُّغل بالمرئيَّات, ولو شاء لقال: إنَّ اللُّغة ليست أكثر من أداة للتعبير عن المعاني والخواطر والخوالج, وإنَّ المرء يتلقَّاها عن الجماعة الَّتي هو فيها, ويتلقَّى مع اللُّغة قوالبها وتشبيهاتها ومجاراتها واستعاراتها وأسلوبها في التَّشبيه))[1]. فالشَّاعر وإن كان قد عُمي بصره إلَّا أنَّه أبصر بإدراكه وفهمه وبصيرته.

إنَّ كلَّ مرئيٍّ هو حسِّيٌّ بالضرورة, ولكن الصُّورة الحسِّيَّة ليست دائمًا هي الصُّورة الحسِّيَّة, فهي قد تكون من نتاج الحواس الأخرى في تفاعلها أيضًا, ولعلَّ أهمَّ ما يميّز الصُّورة البصريَّة هو اعتمادها على الألوان. وقد جمعت نجاح إبراهيم بين الصورة البصرية والسمعية والشمية والذوقية وعززتها بالصورة الشعورية قصيدةً مخاطبة بها من الآخر وعنونت قصيدتها بـ(إهداء) وتقول في قصيدتها

في الفجر..
طاف حلمٌ في العينين

[1] تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العبَّاسيّ بشَّار بن برد أنموذجًا, غادة خلدون أبو رمَّان، رسالة ماجستير, جامعة جرش, 104.

أخضر [1]

وجعلت الشاعرة لون الصورة التي قدَّمتها باللون الاخضر دلالة الإبصار والتفاؤل، وجعلت الوسيلة التي تسير بها هي العينان أداة لاستكشاف واستشراف ذلك العالم الذي تبغيه بأن يكون ما هو عليه كما تريده لواقعها.

ومن الصُّور البصريَّة عند الشَّاعرة ما لا تصرح به العين مباشرة بل بما تقدمه من مشهدية تامة ووضوح، فحين تستهل القصائد وكأنَّها كاميرا متقلبة بين المشاهد المتعدِّدة تنتقل من مشهد إلى آخر, عارضةً إياه بدقة تامَّة فتقول مثلًا في قصيدة (خيطٌ بين حلب ونينوى)

على أعتاب

حلب ونينوى

ارتعش جسدي

وهوى

أمام المشهد المضمَّخ بالأسى

وألسنةِ الرصاص [2]

تبتدأ الشاعرةُ عارضةً كلَّ تلك الصور البصريَّة التي تترامى أمام أعينها، لا بالعين صراحة بل بما تتشكَّل به ذاكرة العين التي جعلتها وسيلة لنقل الصور للذهن، حتَّى أعادتها الشاعرة تسجيلًا صوري وهو ما شكَّل بناءً أسلوبي في كثير من قصائدها([3]).

---

(1) شهقة البرق: 5.

(2) شهقة البرق: 18.

(3) ينظر في ضمن هذا الاتجاه الذي استخدمته الشاعرة قصائد (منذ ألف نبوءة، لن استدير، لا تفتح المسام، قفص النار، أتدري لو أتيت، أبناء الطريق، رقصة الخنجر) من مجموعة شهقة البرق، وينظر(هبة لك، أقمارٌ من الفيروز، سيدة الضوء، سيل الله، ليلة الوحشة، كما نجمة الصبح) من مجموعة سلطانة السبي.

وفي قصيدة (وقتٌ أخضر) تُقدم الشاعرة العينين كونهما وسيلة الانفتاح على الوجود مع الآخر بقولها:

وعجبتُ:

كيف الغابةُ تكونُ في عينين تكون؟!

تطلُّ كما المعجزة [1]

تستشرف الشاعرةُ مع عنوان القصيدة بواسطة العينين بنية الأمل القادم حين رأت الحياة في تلك الصورة التي تراها في عيني الآخر حين يهلُّ عليها، فكأنه المعجزة التي طال انتظارها بالنسبة لها.

ثانيًا: الصُّورة السَّمعيَّة

إنَّ النَّمو العضويَّ داخل القصيدة قد لا يتمُّ إلَّا بترابط الحواس مع بعضها البعض, وتساوقها يتولَّد من داخل العلائق الَّتي يتطلبها النَّصُّ إنَّ مِن أوائل الشِّعراء الَّذين تطرَّقوا وأولوا اهتمامًا كبيرًا, لهذه الحاسَّة هو الشَّاعر العبَّاسيُّ البصير بشَّار بن برد في قوله [بحر البسيط][2]:

قالوا بمن لا تَرى تهذي فقلت لهم الأذنُ كالعين توفي القلب ما كانا

ماكنت أوَّل مشغوف بجاريــة يلقي بلقيانها روحًا وريحانــا

يا قوم أذني لبعض الحيِّ عاشقــة والأذن تعشق قبل العين أحيانًا

إنَّ التجربة الشعرية ترتبط بالصورة في نقل الدلالة الحقة وتستمد اثرها الخاص بها من اجتماع انواع مختلفة من الصور والارتباطات والايحاءات التي يبعثها السياق للتعبير عن حالات غامضة لا يُستطاع بلوغها مباشرةً , فهي تستقى من الحواس فإذا كان للبصر من اثر في رسم الصورة بعد اعمال العقل فيها فكذلك الحواس الاخرى

---

(1) كالعطر لا أنام: 47.

(2) بشَّار بن برد بن يربوخ العقيليّ (ت: 168هـ), ديوان شعره، 1973، محمَّد طاهر عاشور، تونس، د. ط، 266.

لاسيما السمع هو محل الادراك ومكمنه وهو الحاسة المدركة للأصوات وادق الحواس واغمضها في كيفية تحصيل الادراك بها؛ لذلك فإنَّ ((السَّمع, وهي الحاسَّة المدركة للأصوات, وهي أدقُّ الحواس, وأغمضها, في كيفية تحصيل الإدراك بها))[1]، و((الصُّورة تستقي من الحواس الأخرى وتمكين ان تستقى من الحواس الاخرى أكثر من استقائها من النَّظر))[2].

وتتشكَّل الصورة الشعريَّة عن طريق حاسة السمع كون((الصَّوت من العناصر الَّتي تشكِّل الصُّورة الشِّعريَّة, عن طريق حاسَّة السَّمع الَّتي لا يستطيع أن يتحكَّم بها الإنسان, فهي تعمل ليلًا ونهارًا على عكس المرئيَّات الَّتي لا تدرك إلَّا بتوافر الضَّوء وله دلالة على المعنى او دلالات مختلفة, هذه الصُّورة يصوغها الشَّاعر في خياله بحسب ما يتوافر لديه من آليَّات ثقافيَّة وبيئيَّة محيطة به كان لها وقع حسن في مشاعره. فالصُّورة السَّمعيَّة: هي الَّتي تقوم على توظيف ما يتعلَّق بحاسَّة السَّمع, ورسم الصُّورة عن طريق هذه الحاسة مفردة او بمشاركة الحواس الاخرى, مع توظيف الإيقاع الشِّعريِّ الدَّاخليِّ والخارجيِّ لإبلاغ المتلقِّي, ونقل الإحساس بالصُّورة لدى الشَّاعر إليه. فكلُّ ما يدخل أذن الشَّاعر من أصوات محيطة به ينقلها إلى صوتٍ شعريٍّ يحسّه ويدركه بواسطة مظاهر ترتبط بالطَّبيعة وتأثيراتها[3].

ولما كان للصَّوت مؤثّر يستدلُّ به على دلالة الكلام وعمقها الدِّلاليّ. فقد قدمت الشاعرة نجاح إبراهيم أكثر من صورة سمعية مثل قولها :

هو البدر!

جبَّ ألف كوكبٍ وكوكبٍ

أضحك سنَّ فصولٍ

---

(1) جمال الدِّين أبو الفرج عبد الرَّحمن ابن الجوزيّ، نزهة الأعين النَّواظر في علم الوجوه والنَّظائر, تحقيق: محمَّد عبد الكريم كاظم الرَّاضي, ط3, 1987, مؤسَّسة الرِّسالة, العراق, 240.

(2) سي. دي لويس، الصُّورة الشِّعريَّة, تحقيق: أحمد نصيف الجنابيّ وآخرون, 1982, دار الرَّشيد للنشر, العراق, 21.

(3) يُنظر: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، د. صاحب خليل ابراهيم، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1992: 131.

عبرت يباس القلب

حين جال ورقُ همسه في

دمائيا[1]

فقدمت الصورة السمعيَّة تبدأ من الفعل (أضحك)، ومن ثمَّ الاسم (همسه)فالضحك والهمس يكونان من الفم باتجاه السمع، وهذه الصورة السمعيَّة التي قدَّمتها الشاعرة هي جزء من البناء الذي استخدمته أسلوبيًّا في استنطاق حواسها بغية بناء أفكارها وتتابعها، فهي قد أتت بصورة بصريَّة ومن ثمَّ سمعية وبعدها شميَة وذوقيَّة.

وتتلاحق الصور السمعية مُشكِّلة بناءً أسلوبيًّا مهيمناً في قصيدة (امرأة) حيث قدّمت الشاعرة خمس صور سمعيَّة فهي تقول :

المرأة ..

التي شفَّها الصوتُ البعيدُ

قطاة لائبة

تراقصُ جنح الصدى

فعلّنها..

يا من ترامحت

أمام قامة عطشها!

كيف تستبدلُ

في آخر رعشةٍ

---

[1] شهقة البرق: 5.

البكاء بغناء

وكيف تنفلتُ غابات الفرح

من حنجرتها

وتبدأ فاتحة نشيدها[1]

لقد جاءت الشاعرة بما يدلِّل على تلك الصور بمفردات منها (الصوت، الصدى، البكاء، غناء، حنجرتها، نشيدها)، قد قدمت الصوت الذي هو وسيلة الأذن للسماع، فاشتراكهما معًا يحقِّق وظيفة الأذن , لتعي دورها ومسؤوليتها بما تقوم عليه من ترجمة لتلك الدلالات إلى العقل ليفهمها ويتمثلها ومن ثم يُجيب عليها، فاشتراك النطق والسمع كل بوظيفته يؤدي الغاية المبتغاة من كل منهما.

وفي قصيدة (مجيء القصيدة) تجعل الشاعر العلاقة بغير المشابهة وليست بحقيقية بل تستشرف بأدوات الاستعارة التي تنهض بها شاعريتها لتقول:

كأني

أسمع وقع خطى قصيدة

أوغلت في الاختباء

هذا المساء

تعالي يا شقيَّة

كوني على شفتي

أغنية حلوة [2]

([1]) شهقة البرق: 8.

[2] سلطانة السبي، 11.

فالشاعرة قد جعلت حاسة السمع تقوم بوظيفة أخرى، وهي وظيفة الترقب للمارة، ولكن أيّ مارة؟، مرور القصيدة على مسامعها لتنهض بها حياة بأكملها وتقدمها صورة متكاملة في شعرها ومن ثمَّ يكون الشعر هو صورة الحياة النابضة بأكملها.

وقد جاءت الصورة السمعيَّة في مجموعات الشاعرة كما سيأتي:

- في مجموعة عاصفة الجمال (12) مرة.
- في مجموعة أغنية للبلشون الحزين (27) مرة).
- في مجموعة كالعطر لا أنام (13) مرة.
- في مجموعة سلطانة السبي (9) مرات.
- وفي مجموعة شهقة البرق (19) مرة.

ليكون مجموعها (80) مرة، ولتحتل المجموعتين (أغنية للبلشون الحزين، وشهقة البرق (46) صورةً منها لتزيد على النصف وهذا له دلالته. ونرى أنَّ الدلالات الأسلوبيَّة مع الكثرة والقلة هي جزء من البناء الأسلوبيّ الداخليّ في المجموعتين للبلشون، وكأنَّ الشاعرة تقدم الصوت ليكون هو الوسيلة السمعيَّة المُتفِقة مع عنوان المجموعة ومن ثمَّ مع عنوانات القصائد التي قدَّمتها الشاعرة نفسها.

ثالثًا: الصُّورة اللَّمسيَّة

تُعد حاسَّة اللَّمس من الحواس المساندة والمساعدة لحاسَّة البصر والمكملة لما ترغب في استكشافه غالبًا ففي أغلب الأحيان لا نكتفي بالنَّظر إلى الأشياء القريبة منا بل نحاول أن نتحسَّسها بأيدينا, لمعرفة حقيقة الأشياء الَّتي لم نتوصَّل إليها بالنَّظر؛ لتسهل علينا، أمَّا إذا كانت بعيدة ولا نستطيع لمسها مثل القمر والنُّجوم, او كانت الَّتي لا تُرى في العين المجرَّدة أيضًا لا نستطيع لمسها، وهذه الحاسة بالنِّسبة للأعمى ضروريَّة, فهي توصِّل الأعمى إلى الشُّعور بإحساسات فنيَّة, ويستطيع أن

يستوعب المادة الَّتي حوله إلى حدٍّ ما، فحاسَّة اللَّمس لها إحساسات عدَّة، وهي: الإحساس بالالتماس والضَّغط, والإحساس بالألم, والإحساس بالبرودة, والإحساس بالسُّخونة واللَّمس بالنِّسبة للأعمى والبصير في تمييز ماهيَّة الأشياء. ومن المعروف أنَّ الحاسَّة اللَّمسيَّة موجودة في مختلف أنحاء الجسم[1].

تقدم الشاعرة صورة للبؤس الذي حلَّ بالطفول في قصيدة (قفص النار)حين أحرق أصحاب الرايات السود الأطفال في قفص من حديد أمام مرأى ومسامع العالم أجمع، فتقدم الشاعرة الصورة التي تجعل اشتغال الحواس كلها بغية إيصال الفكرة المركزية التي تريد تقديمها، وهي الاستغاثة وتسليط الضوء على أفعال هؤلاء المجرمين تقول فيها:

شلَّت يمينك

وأنت على مرمى براءةٍ معذَبة

سلحفاةً تقترب من العصافير

في نيتك نتف الأرياش

سلخ الماء عن اللحم الطري

ذبحُ الأحلام

بدمٍ قاحلٍ من أعراس الطفولة

العيونُ تصبّ في يدك

القابضة على حزمة النار [2]

---

[1] يُنظر: تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العبَّاسيّ: 98.

[2] شهقة البرق: 43.

فمفردات (يمينك، نتف الأرياش، اللحم الطري، ذبح، يدك، ..) تجعل الصورة اللمسيَّة التي تقدمها الشاعرة في عموم لغة النص كثيرة، وهي صورة للفعل الذي جرى بهذه الحاسة على أبناء بلدها وأطفالها، ثورة مزَّقت كلَّ الأحلام والأماني، تقدمها الشاعرة منتفضة على كلِّ القيم والشرائع والقوانين التي تبيح لهم هذا ، ولا شيء يبيح هذا إلا قوانينهم التي خطوها بأكفهم، أي بفعل حاسة اللمس أيضًا.

وتقول في قصيدة(إلى عطري أقرب):

تعال ثانية

فالكون في كفي صار أرحب

والطريق إلى الشام، مثل أصابعي

مزنّرٌ بالوردِ والأنهر![1]

فقد تكرَّرت الصورة اللمسية في عموم المجموعات (45) مرة، وجاءت في مجموعتي (سلطانة السبي، وشهقة البرق) بـ(24) مرة، أي أكثر من النصف؛ لتوحي بهيمنة تامَّة لهما على سائر المجموعات. امتزجت الصورة الشميَّة بالقصيدة مع الصورة اللمسيَّة، ولكن الشاعرة تستعمل المجاز بعلاقات متعدِّدة , لتعبِّر عن القوة والفعل والقدرة بـ(كفي، أصابعي) فعبّرت عن فسحة في الأمل القادم إلى سوريا، ليحلَّ عليها الأمان واصفةً هذا بلادها كأصابع اليد الملوَّنة ذات العروق البارزة والنابضة بالحياة وبأنَّ الحياة قد عادت إلى سابق عهدها لتكون بذلك العهد الجديد الذي قد رسمته الشاعرة وأبناء بلادها، لقد احتلت الصورة اللمسيَّة في مجموعات الشاعرة التوالي:

- في مجموعة سلطانة السبي (13) مرات.

---

[1] عاصفة الجمال: 72.

- وفي مجموعة شهقة البرق (11) مرات
- في مجموعة أغنية للبلشون الحزين (8) مرات.
- في مجموعة كالعطر لا أنام (7) مرات.
- في مجموعة عاصفة الجمال (6) مرات.

رابعًا: الصُّورة الشَّميَّة

الصُّورة في الشِّعر نتيجة لتعاون كلّ الحواس وكلّ الملكات؛ فتظافر الحواس عامل مهمٌّ في تشكيل الصُّور الشِّعريَّة الَّتي لا ترجع قيمتها إلى أنَّها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثّلها من جديد, وإنَّما ترجع إلى أنَّها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد, وخلال علاقات جديدة, تخلف فينا وعيًّا وخبرةً جديدة))[1], وإنَّ التَّصوير الشِّعريّ مرتبط بذوق الشَّاعر؛ لأنَّ الشِّعر هو عمل ذوقيّ؛ إذ تنبع أهمية الصُّورة من طريقتها في تقديم المعنى, وتأثيرها في المتلقِّي [2]. فهذا لا يتحقَّق إلَّا في ضوء عمل الذَّاكرة الحسِّيَّة للشاعر؛ إذ إنَّه أداة للوصول إلى جمال الأشياء في الوجود, وتعمل حاسَّة الشَّمِّ بالاشتراك مع الحواس الأخرى, أن تنقل ما هو مشموم إلى صور جماليَّة ذات أبعاد وجوديَّة.

والصورة الشمية تدرك بوساطة حاسة الشم التي يدرك بها الروائح الطيبة والكريهة من الأنف[3]. وفي كثيرٍ من نماذج الشِّعر العربيّ الحديث يقترن الايحاء لقضية ما بالصُّورة الشَّميَّة.

---

(1) الصُّورة الفنيَّة في التُّراث النَّقديّ والبلاغيّ عند العرب, جابر عصفور، ط3, 1992, المركز الثَّقافيُّ العربيُّ, بيروت, 310.

(2) المصدر نفسه، 328.

([3]) نزهة الأعين النواظر في علم الوجوه والنظائر، جمال الدين بن الجوزي، تح: محمد عبد الكريم الراضي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1987م: 240.

وعند الشَّاعرة نجاح إبراهيم تُقدِّم صورة شميَّة منها في قولها[1]:

رحت أتبع أثر العطر

أغذُ السير من شغف

وجنون

فقد جعلت حاسة الشم ووسيلة لاكتشاف الآخر المملوء بالعطر موظفة حاسة الشم لتستنشق ذلك العطر الذي تبحث عنه.

والشاعرة في قصيدة (متاهة) تؤكد بأن رائحة المكان بأنها تجلب كثيرًا من الحيرة ولا سيما وقد نظمت القصيدة متمثلة المكان بابل نفسه مستذكرة إياها لأكثر من مرةٍ في قصائدها بكونها المكان الملبي لطموحها وهي تشارك في (مهرجان بابل للثقافات والفنون) فتقول:

ورائحة بابل

في القلب

كنساءٍ حيارى

كلّما سرن إلى الماء

تجلى سَرابا[2]

إنها تقدم المكان الخالد مُستنشقة إياه بفعل حاسة الشم، ولكن تلك الحاسة لا تأتي بما تعوِّل الشاعرة عليه, لأنَّها في رحيل دائم وقلق، على الرغم من ان المكان الذي ترى , تستشفُّ منه الوجود البهي لها.

([1]) شهقة البرق:6.

(2) كالعطر لا أنام: 114.

إن اسلوبية حاسة الشم قد تجلت بصورة واضحة في مجموعتي (كالعطر لا انام , وشهقة البرق) وهو ما يتوازى اسلوبياً مع عنواني المجموعة اللذين يتصلان بحاسة الشم اتصالاً مباشراً ويدلان عليه , فجاءت الصورة المكررة لمجموعة حاسة الشم هي (50) مرة , وبهيمنة اسلوبية بمقدار (32) مرة في المجموعتين، أي ما يوازي الثلثين من التكرار وهو ما يتناسب واقعاً مع الموضوعات التي طُرِحت ومع عنوانات القصائد ومن ثمَ مع عنوانات المجموعات.

وهذا يدلُّ على عدم هيمنة في تلك المجموعات بل جاءت نلك الصورة متداخلة مع صور الحواس الأخرى التي قدَّمتها الشاعرة، ومجيئها بهذه الصيغ يدلِّل على عدم ايلاء الشاعرة بوعي أو بدون وعي أهمية لها في توظيفاتها العريَّة بل جاءت كشيء طبيعي في ثنايا القصائد عمومًا.

خامسًا: الصُّورة الذَّوقيَّة

الذَّوق من ((ذاق الشَّيء يذوقه ذوقًا وذواقًا ومذاقًا. والمذاقُ: طعم الشَّيء. والذّواق: هو المأكول والمشروب))[1]. والذَّوق: ((الحاسَّة الَّتي يُدرك بها: الطّعوم من الحلو والحامض, وغير ذلك)) [2].

إنَّ توظيف هذه اللَّفظة جائز في الشِّعر وهو توظيف قديم فهو معروف عند العرب والشِّعراء, "فالصُّورة الذَّوقيَّة: يعتمد فيها الشَّاعر على حاسة الذَّوق في بيان عالمه الدَّاخليّ, لتعلق تلك الحاسة بالجوانب الدَّاخليَّة له, عن طريق الفمِ, ناقلًا ذلك الشُّعور الحسِّيّ إلى تركيب لغويّ عبر نصٍ يبدعه تلقائيًّا, ويجمع فيه الماديُّ والمعنويُّ لتجربة شعوريَّة أحسَّ بها, وأراد نقلها لمتلقٍ يثير فيه ما أثاره في مبدعه.

(1) لسان العرب, المجلَّد الثَّالث, ج24, 1526.

(2) جمال الدِّين أبي الفرج عبد الرَّحمن ابن الجوزيّ، نزهة الأعين النَّواظر في علم الوجوه والنَّظائر, تحقيق: محمَّد عبد الكريم كاظم الرَّاضيّ, ط3, 1987, مؤسَّسة الرِّسالة, العراق, 240.

ويلجأ الشُّعراء لها في بيان أحاسيس ومشاعر يتكؤون عليه في بيان صدق تلك المشاعر, وغالبًا ما يرافق هذه الصُّورة ألفاظ الذَّوق (شفّة), (وشربت), (وطعمت), (والرِّيق), (والفمّ)[1].

ففي قصيدة (وشم) من مجموعة (البلشون الحزين)، التي تقول فيها:

يا دمي

أين المفر

و"الرقة" ما عادت على مرمى حجر!

اعتقل رشيدها

صار مرًّا فراتها[2]

فقد قدَّمت الشاعرة مجموعة من الوشوم المتعددة بما أصبح عليه الحال في بلادها فتارة وظفت الصورة البصرية وتارة السمعيَّة، وهنا قدَّمت مع الصورة اللمسية صوية ذوقية بأنَّ ماء الفرات أصبح مرًّا وهو في الحقيقة ليس بمرٍّ، ولكن حال البلاد الذي تغير بفعل الأحداث جعل كل شيء متغير، فما عاد طعم الماء نفسه لأنّ من تسلط عليه قد أذهب بهجة الحياة فأصبح كلّ شيء كالوشم الذي تنتظر الشاعرة إزالته من كلِّ ما حولها.

وفي قصيدة (قطع السكر) تقول الشاعرة واصفة رغبتها وطموحها بما تريد أن تحققه من مقايضة القصائد بقطع السكر الملوَّنة:

تستبدُّ رغبة بي

(1) ينظر: أنماط الصُّورة الشِّعريَّة في المريَّة: 17.

(2) أغنية للبلشون الحزين، 36.

أن أقايض بائعي قطع السكر الملوَّنة

بقصائدي

كي تسقطُ آخر ممالك المرِّ

في جسدي [1]

وهذا الاستبدال كلَّه ليذهب المر لا من فمها بل من جسدها ككل وهو إشارة إلى بلادها وما يجري عليها وما جرى، فهي تتوسَّل بكلِّ السبل والرغبات لتخرج من تلك البوتقة التي هيمنت على وجه البلاد وجعلته مرًّا، فتجيء بعاميات يومياتها وبلادها وعاداتها وحرفها ومهنها لتنتفض على الواقع. وقد جاءت الصورة الذوقيَّة في:

- مجموعة عاصفة الجمال (6) مرات.
- مجموعة أغنية للبلشون الحزين (9) مرات.
- مجموعة كالعطر لا أنام (18) مرات.
- مجموعة سلطانة السبي (8) مرات.
- مجموعة شهقة البرق (6) مرات.

(1) كالعطر لا أنام، 104.

النتائج

يُمثل المنهج الأسلوبيّ فعالية قرائيَّة، أفادت من طروحات علم اللغة بصورة كبيرة، وحاولت عن طريق اللغة وإمكانياتها اكتشاف العديد من الظواهر، التي لم يكن بالإمكان مقاربتها بالمناهج النقديَّة التي سبقته، لذا فالأسلوبية منحى بحثي يسعى نحو الدقة والشمولية والوصف المتأني، عن طريق ما تكشفه الدوال والمدلولات في النصوص الشعريَّة من وجود يصحُّ من خلالها وصفه بأنَّه ظاهرة ذات بناء أسلوبيّ مرتكز وقائم عليه النسيج الشعري لنتاج شاعر ما.

ومن النتائج التي نرى أنها جديرة بالذكر ما يأتي:

- يعد اللون من المواضيع المعقدة، وهو جزء من مدركات الانسان الطبيعية للواقع المرئي، واللون لا يكون مؤثراً فقط في قدرة الانسان على التمييز، بل إنّه تعبير في العواطف والأحاسيس، فدراسة الظاهرة اللونية في الشعر لأنَّ الشاعر لم يقدر أن يبتعد عن بيئته الاجتماعية والطبيعية؛ لأنه عاش معهما، وهو جزء منها، فالشعر صورة فنية موازية لحياة أصحابه.
- الشاعرة عربية فصيحة لها جمهورها من هذا النوع الشعريّ، وهذا ما جعل معينها الذي تنهل منه معين الشعراء الكبار فأضحى لها معجمها الخاص بها، وكذلك لها تقارب أدبيّ آخر في القصة والرواية والفن وما شابه ذلك، وهو ما ساعد على غِنى معجمها الشعريّ. قدَّمت نتاجها الأدبيّ شعريًّا في مرحلة ما بعد 2016، فهنا تشكَّلت صورة أخرى هي صورة المغايرة والتعدد والاختلاف وأخذ خط مغاير قدَّمت فيه شعر يحمل بصماتها بكونها ممثلة لما قبلها ومختلفة عنه.
- كانت البنى الأسلوبيَّة في الخطاب الشعريّ متشكلًا مِن مهيمن أسلوبيّ هو نسق قصيدة النثر والنسق الآخر الذي قدَّمته –بصورةٍ لا يكاد يظهر وجودها – عن طريق شعر التفعيلة.

- كانت الهيمنة الأسلوبيَّة للمعجم الشعري يغوص في مضمارين هو الواقع اليوميّ المعيش وما جرى على بلدها بحيث استجلبت جلَّ مفردات الواقع شعرًا، ومن ثمَّ لغة الطبيعة والهروب واللجوء إليها، ومن ثمَّ الأمل المهيمن عليها بكونها سليلة بلد الحضارة وهو ما سيرجع لعهده في يومٍ ما.
- إنّ توظيف الشاعرة للرمز سواء أكان تاريخيًّا أم دينيًّا أو أدبيًّا هو تجسيد للتعبير عن واقعها المعاش، لذا استجلبت رموزًا مختلفة، حتَّى غدت بنية الرمز لا تفارق قصائدها.
- إنَّ مجموعاتها بكل قصائدها، تحاول بها الشاعرة بيان أنويتها وذاتيتها وتميزها وهو ما شاهدناه بصورةٍ واضحةٍ على الأغلفة وتكرار صورها. وجاء التكرار بصيغة تكرار المفردة بناءً طاغيًّا ومهيمنًا في عموم المجموعات الشعريَّة، حتَّى لا نكاد نرى صحيفة من مجموعاتها لا تحوي هذا البناء الأسلوبيّ، ومن ثمَّ كان لتكرار الأصوات بُعدًا آخر، شكَّل هيمنة واضحة في بنية النص الشعريّ، ونجد بأقل من هاتين البنيتين الأسلوبيتين تكرار السطر الشعريّ.
- قدَّمت الشاعرة بنيتَي التوازي والتكرار الشعري بنية ضمن النسيج الداخلي للنص الشعري، لا نرى فيه أي غرابة أو إقحام، بل جاءا معبران عن الدلالات الكبرى التي تروم الشاعرة التعبير عنها، لذا استعانت بالتوازي والتكرار لإيصال مدلولات توحي بأفكارها الخاصة.
- إنَّ بنية التوازي بنية محكمة في أسلوبية الشاعرة أحكمته بإتقان وتفنن من ناحيتي الدلالة والشكل، وهو يوحي بتمكنها من موضوعها، وكونها عارفة بأدواتها الشعريَّة.
- كان لبناء الجمل عندها بعد أسلوبي واضح في كلِّ دواوينها، فهي تارةً تعتمد على بناء الجمل الأسمية وتكرارها وتدافعها بكثرةٍ، حتَّى غدت ملمحًا في بعض دواوينها وصفة طاغية لكثير من القصائد المعطاة، وتارةً تعتمد على بناء الجمل الفعليَّة بصورة أقل.

- جاء البناء التركيبيّ بأسلوب النفي، بوصفه يُمثل قلقًا وجوديًّا لا انفكاكَ عنه في كلِّ مجموعاتها بلا استثناء، وقد تلاه من حيث الهيمنة أسلوب الاستفهام، بما حمله من مساحة شعريَّة في عموم المجموعات، ومن ثمَّ جاء أسلوب التوكيد الذي وظفته الشاعرة بوعي تام.
- أسلوب التقديم والتأخير، والذي قدَّمته الشاعرة بعددٍ من الأساليب؛ لإثبات قضية ما في شعرها ورؤيتها الحياتيَّة، ولبيان تقولبات الواقع وما آل إليه من انقلابات على مستوى تفكيك وتكسير النظام الحقيقيّ للحياة وخصوصًا في القصائد التي تحمل سمة الحرب أو الدمار أو التحرير.
- كان للمعجم الشعري دلالات غنية وذات نزوع ذاتيّ واقعي حياتي بصيغ مؤنثة ومنهجية، حتَّى كأن تجيء تارةً عفويةً وأخرى مقصودةً فتؤنث الشاعرة كلَّ القصيدة بدءًا من الألفاظ وصولا للمعاني الكبرى.
- اقترن الرمز بالأسطورة اقترانًا جميلًا وواضحًا، حتَّى عُدَّ ظاهرةً بارزة عند الشاعرة، لتمثيل واقعها فتلبس القناع؛ لتعبر عمَّا تريد تعبيره، وكان الرمز ذاتيًّا، تجلَّى ليُصبح رمزًا حقيقيًّا، تحاول تقديمه كجزء من تجربتها الإنسانيَّة، وقد يكون إنسانيًّا عامًّا ومتاحًا للجميع.
- كان للحواس بعداً وملمحاً جميلاً، وخصوصًا في القضايا الذاتيَّة والنفسيَّة، التي ارتبطت بتجارب حية في حياتها.
- كان حضور الظاهرة اللونية حضورًا لافتًا، شكَّل بناءً كبيرًا من المعجم عمومًا، فاللون الأخضر والأزرق قد كان لهما النصيب الأكبر من بقية الألوان، وفيهما دلالة الحياة والانبعاث والأمل والتجدد.
- كذلك كان للأوزان والبحور الصافية في دواوينها ملمح أسلوبيّ ضعيف وغير واضح المعالم عن طريق التحليل والإحصاء، مع بيان أنَّ القوافي هي قضية قد غابت، إذا ما قيست بكونها بناءً أسلوبيًّا .
- لقد استثمرت الشاعرة آلية التناص بكونها بنية نصية في تجربتها الشعريَّة وقدَّمت صورة جديدة لها مستلهمة صور الموروث الديني والأدبي والأسطوري

في تناصاتها، بما قدَّمته من استثمار لها وتعميق لدلالاتها واسقاطها على تجربتها ومن ثم قد تتداخل معها أو تتقاطع وما شابه ذلك.

المصادر والمراجع

أوَّلًا: الكتب :

- القرآن الكريم.
- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ط5، بيروت، دار الثقافة، د.ت.
- أساس البلاغة، جار الله الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط 1999.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد – د.ت.
- الأسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود، د.ط ، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، د.ت.
- الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) د.يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان، ط1، 2007.
- الأسلوبية) جورج مولينيه (ترجمة وتقديم د .بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.2006 -
- الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، فتح الله سليمان ، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،1990.
- الأسلوبية، بيار جيرو ,ترجمة د.منذر عياشي، د.ط ، مركز الإنماء العربي ، القاهرة - د .ت.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي ، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس – 1980.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.
- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2002.

❖ الأسلوبية، منهجا ونقدا ، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ط1، 1998.
❖ الأصوات اللغوية ، د .إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 2007.
❖ الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، خلود محمد ترماناني، ط1، دار المقتبس، 2004.
❖ البلاغة العربيَّة، عبد الرحمن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، ط1، بيروت، 1997.
❖ البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مطبعة مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 1994.
❖ بناء القصيدة العربيَّة، سليم عارف ياسر، مكتبة الشَّباب، القاهرة – 1997 .
❖ البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم ، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب.2002 -
❖ البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، د .مصطفى السعدني ، ط1، الإسكندرية، 1987.
❖ بنية اللغة الشعرية، كوهن جان ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
❖ تأويل الأسلوب، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط1، 1995.
❖ التحليل الألسني للأدب (دراسات نقدية عربية)، محمَّد عزَّام ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهوريَّة العربية السوريَّة، دمشق، 1994.
❖ تحليل الخطاب الشعريّ، د. محمَّد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.
❖ تحليل الخطاب الشعري، يوري لوتمان، ، ترجمة محمد فتوح، النادي الأدبي والثقافي،ط1، السعودية -جدة، 1992.

❖ التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشة، دار النشر للجامعات،ط1، مصر، 2005.
❖ التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، د .جابر قميحة، القاهرة ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، والإعلان، ط1، 1987.
❖ التصوير الشعري، عدنان حسين قاسم، د. ط ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، 1990.
❖ التعريفات، القاضي الجرجاني، تحقيق :عبد الله الأكبر وآخرون، دار المعارف، بيروت – د.ت .
❖ التلقي والتأويل مقاربة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، المغرب، الدار البيضاء، 1994.
❖ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د .ماهر مهدي هلال، ط1 ، دار الرشيد للنشر، العراق – 1980.
❖ جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر، عصام شرتح ، دار رند، دمشق - 2010.
❖ الجملة العربية، مكوناتها – أنواعها – تحليلها – محمَّد إبراهيم عبادة، د .ط ، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت.
❖ جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون، الاسكندريَّة - د. ت.
❖ الخصائص، ابو الفتح عثمان بن جني، تحقيق :محمَّد علي النجار، ط2 ، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت - د.ت.
❖ الخطاب الشعري العربي – نسق التوازي، فاضل ثامر ، المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان المربد السابع عشر، بغداد، 1986.
❖ دراسات فنية في الأدب العربي، عبدالكريم اليافي ، د .ط ، مطبعة جامعة دمشق، 1963.
❖ دلائل الاملاء واسرار الترقيم، عمر اوكان، ط1 ، طرابلس، 2002.

❖ دلائليات الشعر، مايكل.ريفاتير، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1997.
❖ ديوان بشَّار بن برد بن يربوخ العقيليّ ، محمَّد طاهر عاشور، تونس - د. ت.
❖ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ط3 ، دار المعارف، القاهرة – 1984.
❖ الرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي، مكتبة نهضةمصر، ط1، 1958.
❖ زمن الشعر، علي أحمد سعيد، أدونيس، ط3، دار العودة ، بيروت – 1983.
❖ الشعر العربي المعاصر (قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية) ، عزالدين إسماعيل ، ط3 ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت – 1975.
❖ الصُّورة بين البلاغة والنَّقد، أحمد بسَّام ساعي، ، المنارة للطباعة والنَّشر، 1984.
❖ الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار، ط2، دار المعارف ، مصر – 1995 .
❖ الصُّورة الشِّعريَّة في النَّقد العربيّ الحديث ، بشرى موسى صالح، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، 1994.
❖ الصُّورة الشِّعريَّة ,سي .دي لويس، تحقيق :أحمد نصيف الجنابيّ وآخرون، دار الرَّشيد للنشر، العراق، 1982.
❖ الصُّورة الفنيَّة في التُّراث النَّقديّ والبلاغيّ عند العرب ,جابر عصفور، ط3 ، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ , بيروت، 1992.
❖ الصُّورة في الشِّعر العربي القديم حتَّى أواخر القرن الثَّاني الهجري ,علي البطل ، ط2، دار الأندلس، 1981.
❖ العربية وعلم اللغة الحديث، محمَّد محمَّد داوود، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001.
❖ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ,صلاح فضل ، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت، 1985.

❖ علم الدلالة دراسة وتطبيق، كلود جرما، ريمان لوبون، ترجمة :نور الهدى لوشن، ط1 ،المكتب الجامعي الحديث ، ليبيا، 1995.
❖ علم الصرف الصوتي ، الدكتور عبد القادر عبد الجليل ، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمّان، 2010.
❖ العمدة في محاسن الشعر وآدابه،، ابن رشيق القيرواني، تحـ محمد مجي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1985.
❖ العين ,الخليل بن أحمد الفراهيديّ، تحـ عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية بيروت – 2003.
❖ في المصطلح النقديّ، أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلميّ، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 2002.
❖ القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار العلم للملايين، بيروت – د. ت.
❖ قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط6 ، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.
❖ قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة : محمد الولي ، ومبارك حنّون ، دار توبقال ، المغرب، 1981.
❖ لسان العرب، ابن منظور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
❖ اللغة العربية معناها ومبناها، تمَّام حسَّان، دار الثقافة ، الدار البيضاء، 1994.
❖ مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، ط1، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، 1982.
❖ المصباح المنير، الفيومي ، ط1، دار صفاء، عمان، 2002.
❖ معاني النحو، صالح فاضل السامرائي، ج1 ، ط2، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، 2003.
❖ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني، بيروت - د . ت.

❖ مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، سامح الرواشدة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، 2006.
❖ مقالات في الأسلوبية ، د .منذر عياشي ، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1990.
❖ مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا , تحـ عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٢.
❖ موسيقى الشعر، د .إبراهيم أنيس ، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، 1965.
❖ موسيقى الشعر العربي ، شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة، 1986.
❖ النحو العصري، سليمان فيَّاض، ط1، مركز الإهرام، مصر، د. ت.
❖ نحو نظرية أسلوبية لسانية ، فيلي ساندريس، ترجمة: محمود جمعة، ط1، دار الفكر، دمشق، 2003.
❖ النداء في اللغة والقرآن، أحمد محمد فارس، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1989.
❖ نزهة الأعين النَّواظر في علم الوجوه والنَّظائر، جمال الدِّين أبي الفرج عبد الرَّحمن ابن الجوزيّ، تحـ محمَّد عبد الكريم كاظم الرَّاضيّ، ط3، مؤسَّسة الرِّسالة، العراق، 1987.
❖ نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1987.
❖ نظرية المنهج الشكلي) نصوص الشكلانيين الروس، (ترجمة إبراهيم الخطيب ،ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت، 1982.
❖ النقد الأدبي الحديث ، د .محمد غنيمي هلال ، دار النهضة ، مصر ، الطبع والنشر ، القاهرة، 1973.

❖ نهاية الإرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري ، د.ط ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر – د. ت.

ثانيا: الرسائل والأطاريح:

● الأنا والآخر في شعر لميعة عبَّاس عمارة، سليم عارف ياسر، رسالة ماجستير، كلِّيَّة الآداب، جامعة ذي قار، 2014.
● البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، محمد صلاح زكي أبو حميدة، أطروحة دكتوراه، جامعة الأزهر، غزة، 2007.
● تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العبَّاسيّ بشَّار بن برد أنموذجًا،غادة خلدون أبو رمَّان، رسالة ماجستير، جامعة جرش، 2016.
● البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان) أطلس المعجزات(، رسالة ماجستير، بن عزة محمَّد، كلية الآداب واللغات جامعة بلقايد، الجزائر، 2011.
● البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تاريخية وصفية تحليلية، إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميَّة، غزة، 2003.
● مستويات الخطاب في القصة القرآنية، أطروحة فائزة محمد محمود المشهداني، كلية التربية جامعة الموصل - ٢٠٠٤.
● نصوصية ممارسة السياقية في مرحلة ما بعد الحداثة، علي كاصد الزيدي، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، القسم المعماري، الجامعة التكنلوجية – 1999.

ثالثا: المجلات:

❖ أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك ، مج ١٦ ، ع 2، س ١٩٩٨.
❖ البحوث والدراسات العربية، ع32،31 ، س 1999، مصر.
❖ عالم الفكر، الكويت ، مج 16 ، ع3 ، ديسمبر، س 1985.
❖ عالم الفكر، ع1، مج37، يونيو سبتمبر ، 2008 .

❖ علم النفس، القاهرة، مج 4، ع 3، فبراير، س 1949.
❖ الفصول الأربعة ، ليبيا، ع 38، السنة العاشرة ، ديسمبر س 1987 .
❖ فصول، ع1، مج 5 ، مصر، 1981.
❖ الكلمة، العدد8، أغسطس ، 2007.
❖ مجلَّة كلّيَّة الآداب، جامعة بغداد، ع116.
❖ الموقف الثقافي، ع 17، س 1998 .

رابعاً: المجاميع الشعريَّة :

● أغنية للبلشون الحزين، نجاح ابراهيم، دار كيوان للطباعة والنشر، ط1، سورية، دمشق، 2017 .
● سلطانة السبي، نجاح ابراهيم، دار السكرية للطباعة والنشر، ط1، مصر، 2018.
● شهقة البرق، قصائد نثرية، نجاح ابراهيم، د. مط، ط1، 2017.
● عاصفة الجمال، نجاح ابراهيم، دار السكرية للطباعة والنشر، ط2، 2018.
● كالعطر لا أنام، نجاح ابراهيم، دار السكرية للطباعة والنشر، ط1، مصر، القاهرة، 2019.