الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: م أ ع/2014/159

ديوان قليلا وتنهمر النهايات لـ "محمود مرزوق"

دراسة في المكونات الشعرية

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر

ميدان: لغة و أدب عربي **فرع:** أدب عربي **تخصص:** أدب حديث

إعداد الطالب:

أميرة قادري

تاريخ المناقشة: 2016/05/31

أمام لجنة المناقشة:

د. محمد زعيتري	رئيسا
د. عمر عليوي	مشرفا ومقررا
د. مفتاح خلوف	ممتحنا

السنة الجامعية: 2015-2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بعد إنجاز هذا العمل المتواضع لا يسعني إلاّ أن أحمد اللّه عز وجلّ على أن أمدّني بالقوة و الصبر على مواصلة هذا البحث و إتمامه.

كما أتقدّم بجزيل الشكر و عظيم التقدير للأستاذ **عمر عليوي** لتفضله بالإشراف على هذه المذكرة وأيضا على توجيهاته القيّمة.

كما أتقدّم بالشكر إلى اللّجنة لموافقتها على مناقشة المذكرة الرئيس: **محمد زعيتري** و **مفتاح خلوف** ممتحنا

و أدين بالشكر إلى الشاعر **فالح السعيد** و**محمود مرزوق** من الأردن

و أخص بالذكر السادة: رئيس الوكالة درمان ناجي ورئيس مصلحة الحوادث الجسمانية سعيدي فاتح .

و لا يفوتني أن أشكر أساتذتي الكرام إبتداءاً من الطور الإبتدائي إلى غاية الآن.

أميـرة

مقدمة

مقدمة:

أولت الدّراسات الأدبيّة الحديثة بمذاهبها وتيّاراتها المختلفة اهتماما خاصا بالخطاب الشّعريّ، ودراسة عناصره، ومكوّناته، وبنياته، ووظائفه، وسماته الخاصة التي تفرّقه عن غيره من أشكال الخطاب الأخرى، وقد أدّى هذا الاهتمام إلى تشكيل كم هائل من التّعريفات والمفاهيم والنّظريات والمصطلحات المتداخلة والمتشابكة.

ومما لا شكّ فيه أنّ محاولة الغوص في هذا الكم الهائل وفك شفراته، يشكل مغامرة معقّدة وصعبة، ولكنّها مثيرة وشيّقة في الوقت نفسه، فالقصيدة الشّعريّة هي مجموعة من المكوّنات والجماليّات، وهي حصيلة معاناة صادقة، تعكس مجموعة من التجارب الشّعوريّة والنفسيّة التي تختلف من شاعر إلى آخر.

ومن الضّروري للشّعر أن يكتنز في جسده اللّغوي مجموعة من السّمات التي تبعث في أدواته اللّغويّة طاقة تعبيريّة وإيحائية تجعل منه شعرا على قدر من الإعجاب والتّقدير.

من هاته المنطلقات جاءت فكرة البحث في أن أتناول أهم المكوّنات الشّعرية، ووقع اختياري على ديوان "محمود مرزوق" الموسوم بـ"قليلا وتنهمر النّهايات"، ومما شدّني ودفعني لاختيار هذا الموضوع والكتابة عنه دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى رغبتي في معرفة المزيد عن عالم الشعر، والكشف عن خصائصه ومكوّناته، ورغبتي في الاطلاع على الأدب الأردني والفلسطيني.

ويطرح البحث جملة من التساؤلات ترتبط أغلبها بالمكونات الشعرية. وتتفرع عنها أسئلة فرعية على ارتباط مباشر بالسؤال الرئيس منها: ما المقصود بالمكونات الشعرية؟ وما هي أبرز هذه المكونات داخل الديوان؟ وما مدى نجاح الشاعر في استغلال طاقات اللغة لعكس تجربته الشعورية؟ وما هو الموضوع الأساس الذي تتمحور حوله قصائد الديوان؟

ومن أجل إخراج البحث إلى النور في حلة بهية وجب علي اتباع خطة مكونة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة. درست في الفصل الأول مفهوم الإيقاع وحضوره في الخطاب النقدي القديم والحديث عند العرب و الغرب كمبحثين أول و ثان، ثم في مبحث آخر تناولت وظائف الإيقاع والقافية في الديوان فاخترت التصريع عنصرا أولا، ثم التنوع القافوي كعنصر ثاني ثم الإيقاع البصري عنصرا ثالثا، باعتبار هاته العناصر أكثر ما لفت انتباهي بعد قراءتي للديوان. والمبحث الرابع جاء بعنوان التكرار وجماليّته في الديوان حيث أخذ حيزا معتبرا فهو محل اهتمام الدراسات الإيقاعية. أما الفصل الثاني فقد درست فيه الأسلوب جماليته ومكوناته، درست في المبحث الأول اللغة والأسلوب في الديوان ثم في مبحث ثاني درست التناص وجمالياته، أما في المبحث الثالث تناولت الرمز بأنواعه.

و قد اعتمدت في سير فصول هذا البحث على المنهج الوصفي لأنه الأنسب لانجاز مثل هذه البحوث والدراسات.

كما اعتمدت على مجموعة من المراجع أهمها كتاب "استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" للدكتور علي عشري زايد"، وأيضا كتاب "أسلوبيات القصيدة المعاصرة –دراسة حركة الشعر الحر في الأردن وفلسطين من(1950–2000) للدكتور"أحمد الزُّعبي".

أما بالنسبة للدراسات السابقة فقد وجدت بعض الدراسات في موضوع المكونات الشعرية، منها كتاب "في الخطاب الشعري" للدكتور "نزار بريك هنيدي" ولا أعتقد –بحسب اطلاعي– أنّ ثمّة دراسة تناولت هذا الدّيوان الشعري بالخصوص، في أي جانب من الجوانب.

كما يجب أن أنوه بأنه لم تكن دراستي هذه بالأمر السهل بالنسبة لي، فقد واجهتني مجموعة من الصعوبات لعل أبرزها عدم عثوري على دراسات تناولت هذا الديوان فلم أجد سوى مقالة صحفيّة في جريدة "الرأي" الأردنية تحدّثَت عنه بشكل موجز، كما تطلّب مني

تأويل الرّموز الكثير من الجهد وأخذ مني الكثير من الوقت الذي لم يكن في متناول يدي كما اعترضتني بعض الظروف الخارجة عن مجال البحث.

ولا يفوتني في نهاية البحث أن أحمد الله و أشكر والدي الكريمين، كما أقدم عبارات الشكر والامتنان لشخصين كان لهما الفضل الكبير علي في إتمام البحث، أولهما أستاذي المشرف "عليوي عمر" الذي لم يبخل علي بالنصح والتوجيه، وعلى رعايته الخاصة لهذه الدراسة. والشخص الثاني كان النّاقد "فالح السعيد" من الأردن، والذي تواصلت معه عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي فكان سندا وعونا لي في كل مراحل البحث، كما أخص بالذكر الشاعر "محمود مرزوق" الذي وقف معي وتحمل أسئلتي الكثيرة ولم يبخل علي بالإجابة.

ولا أنسى زميلتي الطالبة "لعرابي عائشة"، و كل من أمدّني بالمساعدة من قريب أو بعيد من أساتذة و طلبة، أهل وأصدقاء وزملاء. كما لا يفوتني أن أشكر اللجنة المناقشة التي تكرّمت بقراءة هذا البحث قصد التوجيه لما فيه صواب وسداد، فلكلّ هؤلاء أرفع امتناني تقديري، والله وليّ التوفيق و به نستعين.

مدخل

الحركة الأدبيّة في الأردن:

تجابه دارسة الأدب العربي الحديث مسائل أساسيّة من بينها تحديد بداية العصر الحديث، ودلالة الأدب الحديث، والفرق بين الأدب الحديث والأدب المعاصر وأدب النهضة. وإذا كان المؤرخون قد اختلفوا حول العوامل التي أدّت إلى ظهور معالم العصر الحديث، فإنهم اتّفقوا على أنّ هذه المعالم بدأت تتّضح في أعقاب الحملة الفرنسية على مصر وبلاد الشام في الفترة بين 1798 – 1801، واتّفقوا كذلك على أنّ العوامل الخارجيّة والداخليّة قد اجتمعت لظهور ما سمّي بـ(النّهضة).

وإذا كان الشّعر العربي الحديث يعترف بالرّيادة لبعض شعراء مصر ولبنان والعراق في فترات تاريخية تشكّلت فيها اتجاهات أدبيّة عربيّة عامة كما نرى في حركة الإحياء أو جماعة "أبولو" أو حركة الشّعر الجديد، فإنّ شعراء الأردن وفلسطين لم يكونوا مقلّدين أو مريدين وإنّما كانت لهم في الأغلب، شخصيّاتهم الشّعريّة، وإسهاماتهم الواضحة التي بلغت ذروتها على أيدي بعض شعراء المقاومة من مثل "محمود درويش" و"سميح القاسم". على أنَّ ما ظهر من تجديد أو اختلاف في حركة الشعر في الأردن وفلسطين لا تعدو أنْ تكون تنويعات أو إيقاعات على حركة الشّعر العربي الحديث عامة.[1]

وقد "بدأ النّصف الثّاني من القرن العشرين بأصوات شعريّة جديدة في الأردن وفلسطين متأثّرة بحركة الشّعر الجديد(الشّعر الحر أو شعر التّفعيلة) الذي بدأه السيّاب ونازك الملائكة بعد منتصف الأربعينيات من القرن العشرين، وكان المشهد الشّعريّ قبل ذلك قد استقرّ على تقديم عدد من أسماء الشّعراء الكبار على رأسهم إبراهيم طوقان

[1] – www.albabtinpinze.org/Encyclopedia/studies/flasteen/0001.htm:5.5.2016:15:30

مصطفى وهبي التّل(عرار) وعبد الكريم كرمي(أبو سلمى) وعبد الرحيم محمود وغيرهم الذين حافظوا على القصيدة العموديّة قبل أن تنطلق القصيدة الجديدة."[1]

وبصدد تعدّد الجاليات التي استوطنت الأردن على مراحل متعدّدة من التّاريخ، من منابت وأصول شتّى، عربيّة، وغير عربيّة مثل الشّركس والشّيشان، أمّا الأردني من أصل فلسطيني فالوضع مختلف تمامًا، فهما نسيج واحد لا يستطيع أيّ دارس أو متابع أن يجد أي تباعد أو تباين بينهما، فالفلسطيني هو أردني لأسباب لا تحصى منها وجود الجالية الفلسطينيّة في الأردن منذ القدم... قبل قيام المملكة الأردنيّة الهاشميّة، والجوار حيث البيوت المتلاصقة والمصاهرات المتكرّرة.

والمتابع للحركة الأدبية في الأردن يدرك ارتباطها ارتباطًا وثيقا بالأوضاع في فلسطين، وبالأدب الفلسطيني، فـ« للشّعر في الأردن وفلسطين خصوصيّة واحدة مشتركة، وهي أنّ أغلب هذا الشّعر متعلّق بالقضية الفلسطينيّة، وهي خصوصيّة فرضتها ظروف تاريخيّة بعد ضياع فلسطين وقيام دولة إسرائيل. فالشّعر في الأقطار العربيّة تنوّع في موضوعاته واهتماماته وقضاياه المختلفة مع تركيزه بالتّأكيد على القضيّة الفلسطينيّة، أمّا الشّعر في الأردن وفلسطين فقد التصق بهذا الهمّ الكبير الذي طغى على كلّ همّ»[2].

ولا بدّ لنا من تتبع المسار الزّمني لتطوّر الشّعر في الأردن وفلسطين، لإدراك واقع الأدب الأردني في الوقت الحاضر، يقول الدكتور"أحمد الزّعبي":« و بدأ العقد الأوّل من النّصف الثّاني من القرن العشرين(1950-1960) بتجارب شعريّة شابة بدت أنّها ستمثّل مساحة واسعة من خريطة الشّعر العربي الحديث فيما بعد، وقد حدث ذلك فعلاً.

[1] -أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة-دراسة حركة الشعر في الأردن و فلسطين من(1950-2000)، دار الشروق للنشر و لتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1، 2007، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

وكان على رأس هذه المجموعة: فدوى طوقان وسميح القاسم وتوفيق زياد(....) ومن الدّواوين الشّعريّة في هذه المرحلة:

(1960-1950)

وحدي مع الأيام (1950) لفدوى طوقان

صوت الجياع (1953) لخليل زقطان »[1]

ثمّ جاءت مرحلة السّتينات من القرن الماضي والتي عرفت تطوّرا شعريّا كبيرًا من النّاحيتين الفنّيّة والكميّة،« فقد تدفّق الشّعر غزيرًا و تنوّع وكثر حتّى عدّت هذه الفترة بحق من أغزر فترات الشّعر في هذه المنطقة وأكثرها شعبيّة واستجابة لدى القارئ وقد أسهم في انتشارها ظروف الواقع والتّاريخ التي سادت في الستينات التي تركّزت حول مقاومة الاحتلال لفلسطين وبشائر المد القومي وأحلام الوحدة العربيّة».[2] وكانت مرحلة الستّينات هي مرحلة التّأسيس الفعليّ للأدب الأردني الحديث حتّى أدّى هذا التلاحم الثقافيّ إلى تأسيس رابطة للكتّاب الأردنيين سنة 1974 لتكون بيتًا دافئًا لهم، تجمعهم وتعالج همومهم وتلمّ جهودهم في بوتقةٍ واحدةً لإبراز الأدب الأردني داخل المملكة وخارجها و كان أوّل رئيس للرّابطة الشّاعر "عبد الرحيم عمر".

أمّا في عقد السّبعينات فقد غلب على شعره مظاهر الحزن والانكسار بعد هزيمة 1967، مع المزيد من العطاء « واستمرّ الشّعراء السّابقون في عطائهم الشّعريّ أيضًا وقدّموا دواوين جديدة أكثر نضجا وأعمق رؤية وأقلّ خطابيّة وأكثر شعريّة، وكان ديوان

[1] – أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة-دراسة حركة الشعر في الأردن و فلسطين- ، المرجع السابق، ص23.

[2] – المرجع نفسه، ص24.

محمود درويش (أحبك أو لا أحبك) عام 1972 نموذجا للقصيدة الجديدة المتطوّرة فنيًا وموضوعيًا(...)، ومن الدواوين الشّعريّة في هذه المرحلة:

(1979-1970)

في رحاب الأقصى 1970 ليوسف العظم

من قبل و من بعد 1970 لعبد الرحيم عمر».[1]

وصولًا إلى الثّمانينات حيث بقي الشّعر في الأردن و فلسطين مرتبطًا ببعضه وقد شهد غزارةً في الإنتاج، ولكنّه بقي على حاله من ناحية الموضوعات فكانت القضيّة الفلسطينيّة همّه الأساسيّ والموضع الأول في شعره، فتم إصدار العديد من الدّواوين الشّعريّة وبروز عدد كبير من الشّعراء في هذه المرحلة الزمنيّة.

أمّا من النّاحية الفنيّة فقد«كانت فترة الثمانينات والتسعينات على الصعيد الفني امتدادًا للمراحل السابقة من ناحية وتطويرًا لها وانفتاحًا واسعًا على نظريّات الحداثة الشعريّة وما واكبها من تقنيات لغوية وتركيبيّة وتصويريّة وبصريّة وتجديديّة وتجريبيّة... من ناحيةٍ أخرى».[2] كما «كانت التجارب الشّعريّة في السّنوات العشرين الأخيرة من القرن العشرين تسجل مستوىً إبداعيًا متطوّرًا على مستويات اللغة والصّورة والبنية والفانتازيا الرامزة وأسطرة الواقع وتنوّع الإيقاعات والأسلوبيّة والشّعريّة والتناصيّة إلى غير ذلك من ظواهر فنيّة وأسلوبيّة وفكريّة ارتقت بالقصيدة إلى مستوى جماليّ متطوّر...»[3]

[1] – أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة-دراسة حركة الشعر في الأردن و فلسطين- ، المرجع السابق، ص26.

[2] - المرجع نفسه، ص37.

[3] – المرجع نفسه، ص38.

أمّا في التّسعينات وهي المرحلة التي أصدر فيها الدّيوان محلُّ الدّراسة، فقد « انظمّ إلى قوافل الشّعراء السّابقين عدد آخر من الشعراء في التسعينات، على رأسهم جماعة (أجراس شعريّة) و ينتظر أن يرفدوا الحركة الشّعريّة بأصوات و تجارب متجدّدة في القرن الجديد إذا ما صقلوا مواهبهم و عمّقوا ثقافتهم الأدبيّة و الشّعريّة و استقلّوا بلغتهم وشخصيّتهم و أسلوبهم في قادم الأيّام». [1]

يقول أحمد الزعبي في شعراء الذين ظهروا في فترة التسعينات: « أمّا الشّعراء الجدد أو الشّباب الذين انطلقت تجاربهم في عقد التّسعينات فإنّهم يحاولون تطوير قصيدتهم فنيّا شكل جاد مخلص وإن أخفقوا في هذا التّطوير –حتى الآن– على الشّكل الذي يطمحون إليه، ولكنّهم لم يكفّوا عن المحاولة لإيمانهم بحتميّة التّجديد في القصيدة المعاصرة ولثقتهم بأنّهم لا بدّ أن يحدثوا مثل هذا التغيير بعد تعميق تجاربهم الشّعريّة ونضج أدواتهم الفنيّة واتّساع خبرتهم بمرور الوقت».[2]

والمقصود بشعر التّسعينات لا يعني بالضرورة شعراء هذه الفترة الزّمنيّة، أي الشّعراء الذين ظهروا إلى الساحة الشّعريّة في تسعينات القرن الماضي، وإنّما الشّعر الذي كتب في تسعينات القرن الماضي، وقد أعتُبِرَتْ هذه المرحلة مرحلة البحث عن الهويّة الوطنيّة، فقبل التسعينات كانت الهوية الوطنية الأردنية تسبح في أفق الهوية القومية؛ «ونستطيع القول إنّ المؤثّر القومي، أو الهويّة القوميّة قد صبغت الشّعر العربي في الأردن بصبغتها الخاصة، ولنا أن نعود إلى شعر عبد المنعم الرفاعي، وحسني فريز

[1] – احمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة–دراسة حركة الشعر في الأردن و فلسطين–، المرجع السابق، ص29.

[2] – المرجع نفسه، ص39.

ومحمود الروسان، وحسين خريس، وعيسى النّاعوري، ثمّ خالد السّاكت، وعبد الرحيم عمر وحيدر محمود وخالد محادين».[1]

والقصائد التي جاءت في هاته الفترة معبّرة عن السّياسة الجديدة في العالم وأثرها على القضيّة الفلسطينية، وحقيقة قبول إسرائيل كشريك جغرافي في المنطقة، وهذه الصّدمة تحتاج إلى زمن طويل لتصبح شيئا مقبولا، وكان نتيجته شعور بالقلق في الانتماء والشّعور بالغربة والحنين، وهذا ما سيطر على شعر تلك الفترة؛ ومن أبرز شعراء تلك الفترة أحمد الحشوش، وعاطف الفراية، وحكمت النّوايسة وغيرهم.

وتكون الهوية بمتّكئين زماني وتاريخي، في مواجهة القلق على الهويّة الوطنيّة ذلك أنّ «حضور الزّمن في القصيدة... يبدو حضورا لا نهائيا، يبدأ من نقطة الصفر المتجمّدة في الحاضر ليتراجع نحو الماضي، ويؤلّف معه وحدة هويّة وشعورًا متضامنا بطبيعة المشكلات والتحديات التي يواجهها الإنسان العربي على هذه الأرض، ثمّ ليعود مرّة أخرى نحو الحاضر الذي يقود، أو يجب أن يقود بدوره نحو المستقبل».[2]

ويرى "**ضياء خضير**" في هذه العودة إلى الماضي «أنّها تعمل على استرجاع الإحساس بقيمة الحياة السابقة وتعيد الشّعور بالانتماء إلى الأشياء، والتّفاصيل اليوميّة و تعلي من شأن التّقاليد الرّيفيّة والعربيّة، ضدًا على تقاليد المدينة الحديثة، وما تنطوي عليه من قيم أخرى تقطع من الماضي وتسحق روح التّواصل مع التّراث أو ما انحل منه وصار بعض النّاس جزءًا لا يتجزّأ من المكان والفضاء والمعيش والذّاكرة الجمعيّة».[3]

---

[1] – ينظر: أحمد المصلح، قصيدة الثّمانينات في الأردن–مقدّمات نظريّة–، مجلة أفكار، العدد 128/127، ص195.

[2] – خضير ضياء: المرآة و الكلمة–صورة الشعر الحديث في الأردن–، المؤسسة العربية للدراسات و النّشر والتوزيع، 2001، ص52.

[3] – خضير ضياء: المرآة و الكلمة، المرجع السابق، ص 124.

- **نبذة عن حياة محمود مرزوق:**

نظرًا لعدم وجود دراسات عن حياة شاعرنا تقدّمنا إليه بطلب لكتابة نبذة صغيرة عن حياته ولم يخذلنا، وكانت النّبذة كالآتي:

«الاسم الكامل: محمود محمد مرزوق

مواليد فلسطين عام 1963

اسم الشّهرة: محمود مرزوق

ولدت في إحدى قرى غور الأردن من الجهة الغربيّة للنّهر وتسمى الجفتلك وهي تتبع محافظة نابلس في فلسطين لأبٍ ينتمي إلى جذور بدويّة وحين حدثت النّكسة 1967 لم أكن قد تجاوزت السّنة الخامسة من عمري... فصبّ لي القدر كأسه الأولى من المعاناة وبدأت أتذوّق مرارتها شيئا فشيئا ابتداءا بالهجرة من بلدي والرّحيل بلا شيء من حطام الدنيا مع أبوين عجوزين وإخوة خمسة كنت ثانيهم عمرًا، ومع وعورة الطريق ومرارة التّرحيل قسرًا وجدت نفسي أبدأ دراستي في السنة الأولى في مدرسة في مدينة السلط الأردنية... هذه المدينة الجميلة الوادعة والتي تتمتع بتضاريس خلابة ومناخ جميل صيفا شتاء...أكملت فيها دراستي حتى نهاية المرحلة الإعداديّة حيث انتقلت بعدها للدّراسة في مدينة أخرى... ونظرًا للظّروف الماديّة الصعبة لم أستطع إكمال دراستي الجامعية حيث عملت على تطوير قدراتي وموهبتي عن طريق الإطلاع على معظم الفنون (وعلى رأسها الشّعر) وبقيت حتى كتب لي أن أغترب هذه المرّة بإرادتي إلى دولة الإمارات العربيّة المتّحدة/ أبو ظبي حيث تيسّرت لي فرصة عمل... ولأنّني عاشق للجمال وأبو ظبي مدينة للجمال ورائعة بكلّ ما فيها...أهلها... صحرائها... بحرها... ليلها... بدأت

الانخراط في الوسط الأدبي حيث لازمني لقب شاعر وبدأت المشاركة في الأنشطة الاجتماعية من أمسيات وندوات ومناسبات مجتمعية وكذلك بدأت الكتابة في الصّحف والمجلّات والدّوريّات وقد قمت عام 1995 بطباعة ديواني الأوّل (زغاريد الشّظايا) وبعدها بعامين قمت وبدعم من وزارة الثّقافة الأردنيّة مشكورة بطباعة ديواني الثاني الذي هو موضوع الدّراسة (قليلا و تنهمر النّهايات) وبعد عودتي من الاغتراب الإراديّ في عام 2003 تابعت كتابة القصائد ولكنّ هموم الحياة الأسريّة أثّرت على مسيرتي حيث أنّني لم أصدر أيّ ديوان جديد رغم وجود المواد التي تكفي لذلك.»[1]

وكغيره من شعراء جيله الذين كتبوا في مرحلة التّسعينات، وهي المرحلة التي أعقبت عمليّة السلام، وكانت الغاية من الكتابة التعبير عن القلق الذي يسودها، استنادا إلى أنّ التفاوض مع إسرائيل سوف يؤدّي إلى هذا القلق.

و«حين أصدر محمود مرزوق ديوانه الأوّل (زغاريد الشّظايا)، ذهبت به ريح خماسين النّقد، وعصفته زوبعة النسيان، وارتدّت شظايا قصائده جارحة زهو الإصدار البكر (على الرغم من الاحتفال الظّاهري الذي واكب صدوره في الخليج العربي) (بحسب اعتراف الشاعر الشخصي) في أمسية شعريّة سلطيّة.

وفيما يبدو فإنّ زهد الشّاعر في فاكهة الشّعر من قبل، كان حافزًا له على تجاوز (حنظل النّقد)، والخروج من شرانق الاغتراب والرضى بالإقامة الشعريّة في (عمان) واصطياد السمك من شطآنها:

[1] – بقلم محمود مرزوق (صاحب المدونة قيد الدراسة)، عبر رسالة الكترونية، في 15.04.2016.

"يا عاشق السّير الموشّى بالنّداءات التي يمتصّها التّاريخ في عمق السّنين الغائبة لم تكتمل أسفارك العشرون فامكث ها هنا ولتنتظر سفرا جديدًا فوق خارطة الجراح اللّاهبة"»[1]

وقد عكس هذا الدّيوان عدم تقبّل الشاعر للسلام مع إسرائيل واعتبرها عدوًا غير عاديّ، كما عكس كغيره من شعر تلك المرحلة صراع الهويّة والبحث عنها، فكانت أغلب قصائده سياسيّة تحمل هذا الموضوع بحرقة قلب، وجروح نازفة. «وهذه الجراح تنزف على امتداد 135 صفحة، طرزها الشّاعر بالقصيدة الخليليّة المقفّاة، كما قصيدة التّفعيلة التي تتناوب في أثناء سطورها التّقفيّة المتباعدة أو المتجاورة نسبيًا، بما يوحي بالإقرار على إمكانيّة المصالحة مع الحداثة (الشّكليّة) التي لا تغضب الخليل ابن أحمد كثيرا»[2]

«إنّ طبيعة شعر الكفاح والمقاومة طبيعة شعبيّة تثويريّة تحضيريّة بالدّرجة الأولى نابعة من مرارات حبيسة في الأعماق، فكان لا بدّ أن تضطرب أعماق الشّعراء وتتوتر كلماتهم وتتمحور قصائدهم في حالة الأرق والخوف وتصطبغ بهاجس القهر والموت والتّنكيل الذي يرونه يوميّا على أرض الواقع في وسائل الإعلام المختلفة».[3]

وفي ديواننا محل الدراسة نجد التنوع والكثرة في أغلب المكوّنات الشّعرية، «والقصيدة في ديوان (قليلا و تنهمر النّهايات) مليئة بالصّور والإيقاعات إلى درجة الاكتظاظ والازدحام، الذي يعيق تنفّسها، أو يمنحها فرصة لالتقاط أنفاسها اللّاهثة، فالصّور

[1] – محمد جميعان، هندسة عقلية لبلوغ سن الرّشد تراوغ المعنى، جريدة الراي، 1997/12/23، ص34.

[2] – ، المرجع نفسه، ص34.

[3] – أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة–دراسة حركة الشعر في الأردن و فلسطين–، المرجع السابق، ص22.

والإيقاعات تتلاحق بصورة تتطلّب من القارئ تركيزًا شديدًا، ومزيدًا من التوقف لإلقاء القبض على المعنى»[1].

كما لا يخلو الديوان من مجموعة قصائد رومانسية ووجدانية تذوب رقة وحنانًا، يختار فيها الشّاعر أعذب الكلمات وأنقاها، وأجمل المعاني للتعبير عن حالات الشوق والحب التي تختلج نفس الشّاعر، « أمّا في القصيدة الوجدانيّة فإنّ القصيدة تمدّ عنقها مثل (زرافة)، فيخفض لها القارئ، جناح الود، ويرتاح لانثيالاتها وبوحها، ويستطيب ظلالها التي تفيء به إلى نبض الوجدان(...)؛ ثمّة قصائد تنجيها حالات الطّقوس الخاصّة التي مرّ بها الشّاعر في وقت من أوقات الحياة الاعتيادية (الفرح، أو الموت أو الولادة) ومنها قصيدة (حين نشاغب) التي تنثر الدّمع والأقاصيص في حفل تأبين الأديب جبرا إبراهيم جبرا، وقصيدة (ذكرى) حيث تشاغل الشّاعر مدارات ولادة ابنته (آمنة) فيحملق في (تفاصيل/ ووجه سابح وفم/ لأسرق من جوانبه بريق البسمة الأولى...)[2].

كما يذهب بنا الشّاعر إلى مدارات لم تبدأ بعد ... وكأنّ قصائده تتدرّج بتلقائية بين الواقع والحلم... ويستدعي الشّاعر الذكي ما تيسّر من قصص القرآن الكريم والتّاريخ والأسطورة والذّاكرة الشّعبيّة.

[1] - محمد جميعان، هندسة عقلية لبلوغ سن الرّشد تراوغ المعنى، المرجع السابق، ص34.

[2] – المرجع نفسه، ص34.

الفصل الأول: الإيقاع وبنيته في ديوان

قليلا وتهمر النهايات

المبحث الأول: في مفهوم الإيقاع

إنّ الاستقراء لدلالات الفعل "وَقَعَ" في المعاجم العربية القديمة يفضي إلى أن هناك سمة جوهرية متضمنة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي. فقد ورد في لسان العرب أن "وَقَعَ" يَقَعُ وقْعًا ووقوعًا: سقط. وسمعت وقعَ المطر. وهو شدّة ضربه الأرض إذا وَبَل. والوَقْعَةُ والواقِعة صدمة الحرب. والوقْعة في الحرب صدمة بعد صدمة. والوقْعة أن أقضي في كلّ يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد. وأنجو الوقْعة أي أحدث مرة في كل يوم. والتّوقِيع في السّير شبيه بالتّلفيف وهو رفع اليد إلى فوق. والتّوقِيع رمي بعيد لا تباعده. والتّوقِيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها. والتّوقِيع في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه. وقيل هو مشتق من التّوقيع الذي هو مخالفة الثاني الأول. والمَيْقَعَ والمَيْقَعَة كلاهما المطرقة.[1]

إنّ السّمة الجوهرية التي تشترك فيها كلّ هذه المعاني للفعل "وَقَعَ" هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقض أحدهما الآخر بالتناوب. ففي الحرب تحدث الصدمة مرة ولا تحدث أخرى. وفي الأمن قضاء الحاجة مرة واحدة كل يوم. وفي السّير رفع اليد إلى الأعلى وخفضها. وفي المطر إصابة الأرض وإخطاؤها.[2] وفي الكتاب شغور وملء لهذا الشغور. وفي اشتقاق اللّفظة مخالفة الأول للثاني. فالدّلالة اللّغوية لكلّ هذه الأفعال المتناوبة مبنيّة على نظام يترجمه هذا التناوب المستمر.

وهذا المعنى اللغوي هو ما التزمته الدّلالة الاصطلاحية للإيقاع، والتي لم تنأ عن أنها «نظام أمواج صوتيّة ومعنويّة وشكليّة» .[3]

للألفاظ في اللّغة العربيّة قيمة موسيقيّة إلى جانب دلالتها المعنويّة. والقصيدة العربيّة بنية متكاملة العناصر ذات دلالات متوحّدة الغاية، وتختلف باختلاف قدرة الشّاعر على استغلال

[1] – ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة (وقع)، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997، ص477.

[2] – إسماعيل يوسف، بنية الإيقاع الشعري، منشورات دار الثقافة، دمشق–سوريا، 2004، ص6.

[3] – عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية–حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص18.

طاقات اللّغة، وإيحاءاتها لخلق نصّ فنيّ تحتلّ الموسيقى– ضمن مكوّناته الأخرى– جانبا مهمّا حيث « تنساب أنغامها في وجدان الشّاعر ألحانًا ذات دلالة وتصقل موهبته النّغميّة، وتوقظ لديه التّلوين الإيقاعيّ الّذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة، ونبر اللّفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار».[1]

وهي ضروريّة لإحداث التّجاوب بين المتلقّي والأنغام الّتي تمثّل جزءا هامّا من التّجربة الجماليّة، وإطارا انفعاليّا للغة الشّعر، الّذي هو « تنظيم لنسَق من أصوات اللّغة، وقد استجاب الشّاعر للإيقاع المنظّم بوحي من فطرته، وطبيعته الحسّاسة حين جعل تطريب النّفس بالموسيقى هدفا لرسالة شعره»[2]

ولعلّ السّبب في شيوع الشّعر، وانتشاره على ألسنة النّاس هو تلك اللّذّة السّمعية الّتي تُوفّرها موسيقاه؛ فيطرب المتلقّي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصّور، وتبلغ اللّحظة الجماليّة أوجها عندما تلتقي في النّفس دلالات المعنى، والموسيقى في كلّ متناغم يُعبّر عن تجربة الشّاعر، وقدراته[3].

و**الإيقاع:** من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبنيها.[4] وقد استنتج الباحث"عبد الرّحمان تبرماسين" أنّ هذا التّعريف المعجمي لم يحد عن إطار الغناء والموسيقى مماثلا في ذلك مفهوم الإيقاع عند الغربيين.[5]

[1] – عامر النّجار، التّصوّف الإسلامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 2002، ص139.

[2] – علي إبراهيم أبو زيد، الصّورة الفنّية في شعر دعبل الخزعي، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص373.

[3] – عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة الجامعة الإسلامية، غزّة– فلسطين، مج 9/ع2، 2001، ص14.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، مادة(وقع)، مج 8، المرجع السابق، ص408.

[5] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص93.

كما رأى أنّ أوّل من استعمل مصطلح الإيقاع عند العرب هو "ابن طباطبا" مستندا إلى ما أورده في "عيار الشعر"؛[1] إذ يقول:« للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرِد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهم مع صحّة وزن الشّعر: صحّة المعنى، وعذوبة اللّفظ؛ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه».[2]

والملاحظ أنّ "ابن طباطبا" جمع بين الوزن والإيقاع، ثمّ أضاف إليه حسن التّركيب واعتدال الأجزاء.

أمّا **اصطلاحا** فهو« تتابع الحركة والسّكون بنسب، ووفق معايير ذوقيّة إبداعيّة. ويعود على مسافات زمنيّة محددة النّسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن، وأيّ إخلال به إخلال بموسيقى الشّعر».[3]

وقد ركّز عليه أغلب الدّارسين لكونه يتم بالوزن ودون وزن؛ ويعني ذلك أنّ كلّ ما يدخل في بناء موسيقى الإطار أو الحشو يُقدّم في شكل أنظمة إيقاعيّة في النّهاية تستقطب كلّ الجوانب الفنيّة الأخرى لتشكّل أثرا كليّا وربّما هذا ما جعل بعض النّقاد لا يرى في الإيقاع إلّا ترادفا للأسلوب، من ثمّ يرى أنّ الذي يجعل من القصيدة قصيدة في رأيه ليس موضوعها، وليس تتابع المقاطع المنبورة، وغير المنبورة، أو بناء الجمل البسيطة، وإنّما هو« الإيقاع الموسيقي بصفته مصدرا للمعرفة.. والإيقاع هو ما ينصبّ على نحو شامل خلال العمل، ويحدّد التّأليف المتماسك، إنّه الأسلوب المسموع –وهو في الرّموز الأسلوب المرئيّ– وهو طابع الذّاتية الذي

[1] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، المرجع السابق، ص93.

[2] – ابن طباطبا، عيار الشّعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 3، 1986، ص53.

[3] – قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، (د ط)، 1982، ص157.

يوحّد كلّ الأجزاء المتفرّقة... لكنّ الشّعر والجمل النّثريّة لا يُمكنُ أن تُساعد القلم الذي يُطبِّق الإيقاع على نحو مؤكّد؛ كما هو الحال في الموسيقى التي تجتاحُنا على نحو لا يُقاوم ».[1]

وقد سيطر الإيقاع على الدّراسات الشّعريّة إلى درجة بلغ معها مستوى المركزيّة الكليّة حيث تتوحّد فيه كلّ الجوانب الفنيّة الأخرى بجميع إيماءاتها، وإحالاتها النّفسيّة والواقعيّة.[2]

وشاع لدى المحدثين من العرب مصطلحُ **موسيقى الشعر** الذي يتناولون فيه الأصوات والمحسّنات البديعيّة؛ واقفين عمّا تُحدثه من جرس موسيقيّ يوحي بالنّغم أو يُحدِثُه داخل النّص. ونادرا ما يربطونه بالصّور التي تتشكل منها القصيدة.[3] لكنّ في الاتّصال بالغرب من جهة وفي إعادة قراءة التّراث العربيّ وفق ما تُمليه الدّراسات الحديثة من جهة أخرى جُعِلَ لمصطلح **الإيقاع** حضور في المشهد النّقديّ.

من بواكير الجهود التي تحدّثت عن الإيقاع نجد "خالدة سعيد" التي تحدّثت عن الإيقاع قائلة: « إنّه ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهما قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب لهذه اللّغة علاقة ثنائية بالأجواء الشّعريّة التي تستحضرها الأجواء...الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع اثني عشريّة مزدوجة أو خماسيّة مفردة، وليس قوافي تتكرّر بعد مسافة صوتيّة معيّنة لتُشكل قرارا».[4]

وقولها هذا يُحيل على تعريف "ابن طباطبا" السّالف؛ فالشّعور بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نتحسّس الأجواء الشّعريّة لها، وربطها بالحالة النّفسيّة للشاعر أثناء صياغته لها، فتتشكّل

[1] – اميل ستايجر، الزّمن والخيال الشّعري(حاضر النقد الأدبي)، ترجمة:محمود الرّبيعي، دار المعارف، القاهرة، ط 1 1975، ص135.

[2] – معمر حجيج، محاضرات في موسيقى الشّعر(مخطوطة)، قسم اللّغة العربيّة و آدابها، جامعة باتنة، 07/06، ص34.

[3] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، المرجع السابق، ص95.

[4] – خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص111.

علاقة بين المتلقّي والقصيدة « علاقة إحساس، وتذوّق، وشعور بعالم القصيدة، وما يكتنفه من مؤثّرات فنيّة، وفكريّة، وماديّة، وروحيّة قائمة على أساس النّظام».[1]

والنّظام والمؤثّر مكوّنان رئيسان من مكونات الإيقاع؛ فالأول ينشأ عن التّتالي، والتّناوب ممّا يُضفي الحركة، والجريان، والثّاني يستفزّ المتلقّي، ويُشعره بالوقع الصّوتي في السّماع.[2] تقول "خالدة سعيد": « النّظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما، أو جوّ ما. وهو نظام أمواج صوتيّة، ومعنويّة، وشكليّة».[3]

والشّعر يُحقّق وظيفته الجماليّة من خلال توجّهه نحو العاطفة، والجانب الموسيقيّ هو الأسرع من غيره تأثيرا في النّفوس؛ وبالتّالي في التّعبير عن العاطفة.[4]

[1] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، المرجع السابق، ص100.

[2] – المرجع نفسه ، ص101.

[3] – خالدة سعيد، حركية الإبداع، المرجع السابق، ص111.

[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص193.

المبحث الثاني: الإيقاع في الخطاب النّقدي القديم والحديث

1- الإيقاع في الخطاب النقدي القديم:

ظلّت الدّلالة الاصطلاحية للإيقاع محتفظة بعلاقتها بالموسيقى الموطن الأصلي الذي وفد منه المصطلح. وهو ما نجده في أغلب المصادر التي تناولت مصطلح الإيقاع بل لم يلحظه الدّارسون إلّا من خلال الموسيقى والوزن الشّعري، مع أنّه كان أوضح من فنّي العمارة والزّخرفة الإسلاميين. كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللّغوي[1] ذلك أنّ العلاقة بين الشّعر والموسيقى موغلة في أعماق القدم، فقد أدرك الإنسان البدائي تلك الإمكانات الصّوتية التي يتوفّر عليها الشّعر. فسعى إلى قرنها بالإمكانات الكائنة في الموسيقى. فأنتج بحدسه لغة شعريّة مبنيّة على تنظيم موسيقي محض، يتجلّى من خلال معاينة القبائل التي لم تصلها الحضارة في وقتنا الحالي ولم تزل تعيش على إيقاع الحياة البدائية، حيث إنّ الشّعر فيها لا يُلقَى كما تُلقَى الخطابات التّواصلية واليومية، وإنّما يُنشَد ويُوَقَّع ويُنَغَّم حتى يقترب من جوّ الخطاب الموسيقي. لذلك يمكن القول إنّ «الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع البدائي. وأنّ الإيقاع الجسدي البدائي المُعبَّر عنه بالإيحاءات والقفزات وبالكلمات المنطوقة عاليا والصرخات الخيالية من المعنى، وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصيّ والحجارة هو الأب المشترك للرقص والشّعر والموسيقى»[2].

ولم يكن الوزن الذي طبع الشعر العربي منذ نشأته كافيا لتبليغ الرّسالة المنشودة من ورائه وإنّما لا بدّ من حمله في قالب موسيقي آخر ليصبح الوزن وزنين؛ قال "الجاحظ" في هذا الشأن:«صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة. فتضع موزونا على

[1] – ينظر إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص221.

[2] – الورتاني خميس، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، ج 1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقية– سوريا، ط 2، 2005، ص34.

موزون. والعجم تمطط الألفاظ فتقبض، وتبسط حتى تدخل في وزن اللّحن، فتضع موزونا على غير موزون».[1]

إنّ الوزن الشّعري حركة متزامنة مع المعنى في النّقد العربي؛ فهو تزيين مضاف إلى المعنى المترتّب في النّفس أولا؛ ومن ثّم جاءت تعاريف تُلحّ على الخاصية الصّوتية؛ فهو «الكلام المنظوم»، وهو «كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى»، وهو «يقوم على أربعة أشياء وهي:اللفظ والوزن والمعنى والقافية»؛ وبذلك أصبح الوزن مكوّنا أساسيا لا يستقيم الشّعر إلا به. لذا قال "ابن رشيق": «... الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيّة. وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورةً إلّا أن تختلف القوافي؛ فيكون ذلك عيبا في التّقفية لا في الوزن».[2]

ومن هنا كان الاهتمام بالتّشكيل الوزني الخاص، والمعروف نظريا بالبحور التي استخلصها الخليل ابن أحمد الفراهيدي، واتّصفت بصفة الإلزاميّة في الشّعرية العربيّة، وكلّ خروج عنها هو خروج عن معايير الصّناعة الشّعريّة العربيّة؛ ولهذا كان تجديد النّقاد على هذا العنصر في التّفريق بين الشّعر، والنّثر.[3]

وقد أدّى هذا الاهتمام إلى الاعتقاد أن البحور الخليليّة نماذج تامة، وأيّ تغيير يقع عليها يعدّ عيبا؛ فالشّعر كلّه «...من الأسباب الأوتاد خاصّة، يركب بعضهما على بعض فتتركّب الفواصل منهما..».[4]وعمليّة التّأليف العروضي في النّقد العربي تمرّ بمستويات عدّة: مستوى الحروف، ومستوى الأسباب والأوتاد، ومستوى التفعيلات، ومستوى البيت.[5]

---

[1] – الجاحظ، البيان والتّبيين، م1، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط 4، (د ت)، ص385.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده،تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجيل ط5، بيروت، 1917، ص134.

[3] – مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النّقد العربي الحديث، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة الجزائر المركزية، الجزائر، 1994/1993، ص127.

[4] – ابن رشيق، العمدة، ج1، المرجع السابق، ص138.

[5] – مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص127.

ويلاحظ الرّبط بين الشّعر والموسيقى بجلاء أيضا عند النّقاد العرب القدامى الذين ما فتئوا ينقّبون في مظاهر تلك العلاقة بين الفنّين وأسبابها؛ فإضافة إلى رأي الجاحظ–المشار إليه– الذي يجعل « وزن الشّعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى. وهو من كتاب حدّ النّفوس تحدّه الألسنة بحدّ مقنع. وقد يعرف بالهاجس. كما يُعرَف بالإحصاء والوزن»[1]. والذي يرمي فيه إلى توضيح الأساس النظري الذي ينطلق منه كلى الفنّين. وأنّ «الشّعر والغناء يشتركان بخاصية واحدة لكونهما يقومان في أصولهما على الأصوات الموسيقية وتوافر الإيقاعات».[2]

وقد ذهب "السجلماسي" في تعريفه للشعر على أنّه «الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفّاة»[3] وقد شرح قوله **موزونة** بأن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى قوله **متساوية** هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى أنها "مقفاة" هو أن تكون الحروف التي يختتم بها كلّ قول منها واحدة. فهو في هذا « يخلط خلطا بيّنا بين الإيقاع والوزن. إذ الإيقاع عنده صنو الوزن لا مراء في ذلك عنده».[4]

ولقد ظلّ الإيقاع في النّقد العربي القديم غائما؛ رغم أنهم استطاعوا أن يتداولوا مصطلح الإيقاع. فقد ورد في كتاب(الشفاء) لابن سينا حين قال إنّ « الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النّقرات»[5] ذلك أنّ النّقاد العرب اهتمّوا منذ البداية بالمادة التي تجسد الحركة الإيقاعية. ولم يهتمّوا بالحركة ذاتها « فكان المصطلح عندهم أُلصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي

[1] –الجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص1086.

[2] –العواني محمد بري، الظاهرة الإيقاعية بين الشّعر والموسيقى، مجلة الموقف الأدبي، العدد 361، نيسان 2001، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص36.

[3] – السجلماسي أبو محمد، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، 1980، ص281.

[4] – عسران محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2006، ص26.

[5] – ابن سينا، كتاب الشفاء، ص30، نقلا عن الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006، ص142.

لأنّ التّوالي الزّمني هو جوهر الموسيقى. ومن هنا ركّزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزّمن وأهملت الحركة. فلم يلحظه الدارسون إلّا من خلال الموسيقى والوزن الشّعري».[1] إلا أنّه يلاحظ شيء من التميّز فيما قدّمه حازم القرطاجنّي عن مفهوم الإيقاع حين فرّق بين التّناسب الزمني في الموسيقى، والتناسب الزمني في الشعر. فرأى أن الشّعر يتكوّن من « التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم»[2]

ولعلّ السبب في ابتعاد العرب عن ملامسة كنه الإيقاع يعود إلى أنهم ظلّوا يحومون حول مفهوم الشعر ذاته بأنه " الكلام الموزون المقفى". وهو ما ينطبق على البيت الذي بتكراره تتشكل القصيدة، أكثر مما ينطبق على الشعر. ولو أنهم استعاضوا عن تعريف البيت بتعريف القصيدة أو الشّعر لكانوا قد انتبهوا إلى ظاهرة الإيقاع التي تقع في الخط العمودي من القصيدة بينما يقع الوزن والقافية في الخط الأفقي[3]، وبالتالي يمكن وسم تعريف العرب للشعر بأنه تعريف ناقص وليس تعريفا خاطئا لأنه عرّف الشّعر من خلال جزء بارز منه. وبتعبير آخر هو تعريف سطحي اكتفى بظاهر الشيء.

[1] –ابن سينا، الشفاء(المنطق)–الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، 1966 نقلا عن أحمد حمدان ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، ص25.

[2] – القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص89.

[3] – ينظر الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص24.

2- الإيقاع في الخطاب النقدي الحديث:

إنّ ما كان سائدا في النقد العربي يؤكّد على أنّ الوزن قالب تصبّ فيه التّجربة، أو هو تزيين للمعاني المسبقة. ويغيّب الوظيفة البنائية للوزن المرتبطة بالوظيفة النصّية؛ لذا جاءت الحداثة بمفهوم **الإيقاع** كوعي عميق بالبنية الإيقاعية المتشكّلة من داخل النصّ ذاته، وليست من خارجه تُضفي عليه خصائص صوتيّة بعينها. فالإيقاع أشمل من الوزن إذ « يعكس النّظام الدّلالي للقصيدة في تنوع علاقاتها، وتعقّدها ».[1]

إنّ الوزن في التّصور الحديث بدأ يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام. وتم التوجّه إلى الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشّعر، وبذلك فقدَ صفة التّجريد، وصار قابلا للمعاينة؛ لأنّه مرتبط بالجملة؛ ولعلّ ذلك ما قصد إليه "بارتون جونسون" فيما نقله الباحث "مشري بن خليفة" « إن الإيقاع كيانٌ نصّيٌ معارض للوزن الذي هو نظاميّ. فالإيقاع متغيّر، والوزن هو الثّابت. والوزن هو نمط مجرّد يُتَعَرَّفُ عليه بواسطة التّقطيع».[2]

فالإيقاع حسب ما تقدّم أوسع من العروض؛ فهذا الأخير ارتبط ببنية اللّغة ومقاطعها. لكنّ الإيقاع يتجسّد في الخطاب كَكُلّ.

وينبغي عدم الخلط بين الدّافع الإيقاعي والنّمط. فالنّمط سكونيّ، والدّافع الإيقاعيّ ديناميكي يؤثّر في اختيار الكلمات وتركيبها؛ ومن ثمّ في المعنى العام للشّعر. وفي ذلك قال (تشيفسكي/ chévski): « الدّافع الإيقاعيّ مختلف عن الوزن؛ لأنّه أخفّ بكثير من صرامة الوزن، فهو لا يحدّد الاختيار المطلق للأشكال الخاصّة(التّفعيلات ونوعيّتها)، ولكن تفضيل أشكال على أخرى. وثانيا ينظّم الاندفاع الإيقاعيّ لا الظّواهر المتحققة في الحقل المضيء للوعي، والمتجسدنة على هذا النّحو في العروض التقليدي فقط، ولكن أيضا كلّ تركيب للظّواهر التي

[1] – جابر عصفور، مفهوم الشّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995، ص265.

[2] – مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النّقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص127.

لها قيمة جماليّة مهما كان الإحساس بها غامضا. وثالثا لأنّ الشّاعر–وهو يخضع للاندفاع الإيقاعي– يقلّ احترامه للقوانين التّقليدية إلى الحدّ الذي لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب، وهو يتبع قوانين إيقاع الكلام.. قوانين أهمّ للملاحظ بكثير من تحليل الضّوابط العروضيّة وقد آلت إلى التّرسّخ، والتّحجّر...».[1]

وهكذا يغدو الشّعر في ذاته خطابا نوعيا؛ تشارك كلّ العناصر المشكّلة له في خاصيّته الشّعرية، ويتخلّص بذلك من سلطة الشّكل الوزني الملائم الذي كان يعتقده القدامى؛ ففي تصوّرهم كانوا يفترضون تحليل الصّوت بمعزل تامّ عن المعنى. الأمر الذي أدّى إلى اعتبار الوزن خارجا عن نظام الخطاب في بنيته وأدلّته، ولم ينظر إليه بوصفه عنصرا نظميّا في علاقته بالدّلالة البنائيّة للنّبرة الشّعرية والخطابيّة. وهذا التّصوّر جُوبِه بالرّفض، وهدّم، وعلى أنقاضه قامت رؤى تُبرز **المسكوت عنه**– Le non–dit في الشّعرية العربيّة خاصّة ظاهرة الإيقاع، ومعاينتها في الخطاب الشّعري كأساس بنائي يُحدّد مجمل عناصره السّمعية، أو غير السّمعيّة.[2]

[1] – مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النّقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص129.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثالث: الإيقاع الوظائف والقافية في ديوان قليلا وتنهمر النهايات:

1- الوظائف:

انطلاقا من أنّ الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التّفعيلة، إنما هي البيت كلّه، والتّفعيلات ليس لها وجود مُستقلّ، ولا توجد إلّا في علاقتها بكامل القصيدة، مثلها مثل البيت الذي لا يوجد خارج الصّلة مع أبيات أخرى، ومن ثمّ يكون الانتقال من شعريّة اللّغة إلى شعريّة الخطاب الأمر الذي يُكسب الإيقاع وظيفتين رئيستين:

1-1. الوظيفة البنائيّة:

يتحكّم الإيقاع في نسق الخطاب؛ أي بناء عناصره، ومكوّناته ضمن تنظيم، وترتيب يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذّات الكاتبة في اللّغة بغاية تغيير مسارها، ولكنّ هذا البناء متحرّك كما هو متفرّد.[1]

1-2. الوظيفة الدّلاليّة:

وهي ملازمة للأولى، مترتبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلاليّته، ولطريقة إنتاج معناه؛ فليس للكلمات معنى قبليّ سابق لتركيبها في الخطاب، كما ليس للّغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب. إنّ الإيقاع هو المعنى، وإنّ شكل القصيدة الحديثة شكلٌ حيويٌّ يختزن الإيقاع بداخله، ويتعدّد بصريّا ودلاليّا.

الأمر الذي أدّى إلى ظهور محاولات لإعادة صياغة العروض العربي على أساس نظام المقاطع والكم، حيث رُتّبت المقاطع على أساس الطّول والقصر.[2]

[1] – محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج 1" التقليدية"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2001، ص178.

[2] – ينظر:إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، المرجع السابق، ص167.

2- الإيقاع والقافية:

يقوم الإيقاع على عنصرين أساسيين: أوّلهما الوزن ويشمل امتداد البيت حشوا وعروضا وضربا، وثانيهما القافية وتشمل أضرب الأبيات؛ لذا عُدّت الرّكيزة الأساسية التي تختزل كلّ موسيقى البيت/ السّطر الشّعريّ.

وحديثا أخذت القافية مفهوما آخر، واكتسبت أهميّة كبرى في الدّراسات النّقديّة؛ عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر/الأسطر، وتكرارها هذا يكوّن جزءا هامّا من الإيقاع. فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع ترددها، ويستمتع به لأنّه يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام يسمّى الوزن.[1]

وهي قائمة في الشّعر المعاصر الجديد، وإن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة.[2] وحدّدت علاقتها بالوزن من جهة، وبحرف الرّوي من جهة أخرى وقد أتاحت على مستوييهما تنوّعا، وانتقالا ينأى بها عن الرّتابة والإملال.[3]

إنّ القافية من الأركان الأساسية في بنية الشّعر العربي، وتُحقّق جماليّات النّص الشّعري بالنّظر إليها في علاقاتها مع الأركان الأخرى، والعناصر المتشكلة لها، ودور كلّ عنصر يعمل على تحقيق الانسجام في الإيقاع المتكرر المنتظم في نهاية الأبيات.[4] وهنا يكمن الجمال؛ إذ تحدث المتعة الفنيّة من هذا التّوقّع المستمرّ والمنسحب على النّصّ ككلّ.

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، المرجع السابق، ص264.

[2] - عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981، ص113.

[3] - المرجع نفسه، ص114.

[4] - معمر حجيج، محاضرات في موسيقى الشّعر (مخطوطة) قسم اللّغة العربية وآدابها، المرجع السابق، ص31.

– تتحدّد القافية في لسان العرب لغة واصطلاحا كما يأتي:

« قافية كلّ شيء آخره، و منه قافية بيت الشّعر، وقيل: قافية الرّأس مؤخره، وقيل وسطه... والقافية من الشّعر: الذي يقفو البيت، وسمّيت قافية لأنّها تقفو البيت، وفي الصّحاح: لأنّ بعضها يتبع أثر بعض، وقال الأخفش: القافية آخر كلمة في البيت... وقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل السّاكن ويقال مع المتحرّك الذي قبل السّاكن... وقال قطرب: القافية الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمّى رويّا، وقال ابن كيسان: القافية كلّ شيء لزمت إعادته في آخر البيت... والعرب تسمّي البيت من الشّعر قافية وربّما سمّوا القصيدة قافية، ويقولون: رويت لفلان كذا وكذا قافية».[1]

لقد نالت القافية من الاهتمام ما ناله الوزن، واعتبرها النّقّاد الأقدمون الرّكن الثّاني للشّعر،[2] ولا تكاد تذكر حتى يلاحظ معها الرّويّ، وهو الحرف الذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة وإليه تنسب، فتكون ميميّة، أو لاميّة، أو عينيّة، أو سينيّة...

واشترطوا لها كي تكون مؤثّرة أن تكون متمكّنة في مكانها من البيت غير مغتصبة ولا مستكرهة، وأن تكون عذبة سلسة المخرج، موسيقيّة، مناسبة للمعنى، فيتوقّع السّامع تردّدها ويستمتع بهذا التّردّد الذي يطرق الآذان بانتظام[3]

أمّا في النّقد الحديث فقد أعيد بناء بيت الشعر، إيقاعيّا ودلاليّا، ومن ثمّ تغيّرت نظرة النّقّاد إلى القافية التي لم تعد خاضعة لمعيار قبلي من خارج النّص الشّعري، وإنّما أصبحت كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها إلّا في علاقتها بالدّوال الأخرى، وبالمعنى خاصة.[4]

[1] –ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، ص3708–3710.

[2] –عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر، عمّان– الأردن، ط 2، 2008، ص80.

[3] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – مشري ابن خليفة، بناء القصيدة في النّقد العربي الحديث، المرجع السابق، ص142.

و « من ثمّ فإنّ إعادة بناء المسكن الشّعري في الحداثة العربيّة، والمعاصرة مكنها على الخصوص، تطلب إعادة النّظر في عنصر القافية، ووظيفتها في آنٍ»[1].

وتفنّن الشّاعر المعاصر في تشكيل القافية « التي انتقلت من النّظام الواحد في ظلّ قيود الالتزام التقليديّة إلى أنظمة متعدّدة في إطار ما يبيحه الشّعر المعاصر في حريّة إبداعيّة كفيلة أن تقاوم تلك القيود الملزمة».[2]

2-1.التصريع:

لعلّ التّصريع يكون من أبرز الظّواهر الإيقاعيّة في الشّعر العربي العمودي قديمه وحديثه، وقد حظيَ باهتمام خاصٍ لدى النّقّاد القدماء، يقول "ابن رشيق": « وإذا لم يصرّع الشّاعر قصيدته كان كالمتسوِّرِ الدّاخل من غير باب».[3] كما عدّه البعض من العلامات الفارقة بين الشّعر والنّثر، فهو الذي ينّبه السّامع إلى أنّ ما يسمعه من جنس الشّعر[4]. والتّصريع إضافة إلى ما سبق هو بمثابة التمهيد الصّوتي للقافية وذلك من خلال التّجاوب الإيقاعي بين آخر كلمة في المصراع الأوّل ولفظة القافية.[5]

إنّ التّصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لظربه تنقص بنقصه، وتزداد بزيادته.[6] بزيادته.[6] وقد تواتر هذا في ديوان "محمود مرزوق" في أغلب قصائده العموديّة:

تراوغ مثلما أنت الفصول * فتشقى مثل ذاكرتي الحقول**[7]

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث-بنياته وابدالاتها، المرجع السابق، ص142

[2] – حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص68.

[3] – ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، المرجع السابق، ص177.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص174.

[5]– ينظر: مولود بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن أثير، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص277.

[6] – ابن رشيق، العمدة في صناعة الشّعر وآدابه ونقده، المرجع السابق، ص277.

[7] – محمود مرزوق، ديوان قليلا وتنهمر النهايات، الإمارات، ط1، 1997، ص23.

وقوله أيضا:

لا للمنايا إنّ مثلك تفتدَى * بالرّوح إن دقّت نواقيس الرّدَى**[1]

وأيضا في قصيدة "لمن صباك":

لِمَن صِباك وهذا الحسن والخدَّ * وناعساتُ إذا صادفتها تعدو**[2]

وفي قصيدة "ذات مساء":

أسرتِ الحسنَ فامتدحَ الوثاقا * وآثر في دوائرك انسياقا**[3]

وقصيدة "إلى متشاعر":

أودع حروفك قبل الدّفتر القبرا * يا نطفة في ظلام الوهم لا تدرى**[4]

وأخيرا في قصيدة " خيط صدى":

صوتي تقلّد جمر الأمس فاتّقدا * وألهب الفكر في موّاله وشدا**[5]

اتّخذ التّصريع أشكالا عدّة بين اسمين(الفصول/الحقول)، وبين فعلين(جعلا/احتفلا) و(اتقدا/وشدا)، وبين فعل واسم(القبرا/تدرى)، و(الخدَّ/تعدو)، وهذا يدلّ على اهتمام كبير يوليه الشّاعر لمطالع قصائده محقّقا بذلك مطلبا جماليا يصدر عن حسّ جماليّ راقٍ يجعل من الشّاعر مهندس أصوات، وهو بذلك استطاع أن يخلق تنسيقا صوتيّا موسيقيّا جماليّا ومكّن الإيقاع من الثّبوت والبروز، وذلك أنّ طبيعة الإيقاع الصّوتي لعروض البيت، هي التي أفرزت الإيقاع الصّوتي لضربه.

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، ص33.

[2] – المرجع نفسه، ص71.

[3] – المرجع نفسه، ص73.

[4] – المرجع نفسه، ص77.

[5] – المرجع نفسه، ص83.

ومع تفكّك بنية البيت الشّعري العمودي في الشّعر الحر، لم تغب هذه الظاهرة تماما.

يشير "محمد عبد المطلب" إلى أنّ من سمات الحداثة الشّعريّة التّخلّص من الرّويّ، ونتج عن هذا أن فقد التّصريع شكله القديم ومكانته كبنية أساسيّة في معمار النّص الشّعري ولكنّه لم يغب تماما، وإنّما تعامل معه الشّعراء بشكل يجمع بين النّمط القديم ومتطلّبات الحادثة وذلك بتوحيد الرّويّ في السطرين الأوّل والثّاني في القصيدة، وهو ما يمنحها بروزا واضحا في الإيقاع، وهكذا يصبح السّطران معادلان، من النّاحية الإيقاعيّة، للشطرين في البيت التّقليدي.[1]

وقد نال التّصريع في شكله الحديث مساحة صغيرة في المدوّنة فلم يظهر سوى في قصيدتين أوّلهما قصيدة "رقص السرير" بقوله:

هذا الصّباح محمّلُ بالطّل والنّسرين

فاركع مرّتين.[2]

وفي قصيدة "هذا زمان الشّد" بقوله في مطلع القصيدة:

ضاق الممرّ

وانسدّ وجه الشّمس في عيد المدائن والشّجر[3]

إنّ التصريع في الدّيوان جاء بشكل تلقائيّ جميل، وخصوصا في القصائد العموديّة والدّليل على ذلك صعوبة استبدال الكلمات وتغييرها أو حذفها، وهو لم يكن قيدًا يحدُّ من

[1] – ينظر: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة– المكوّن البديعي، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1995، ص370–371.

[2] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، ص67.

[3] – المرجع نفسه، ص129.

حرّية الشّاعر، وإنّما راجعٌ إلى الموقف الشّعوريّ الذي سيطر عليه لحظة نظم القصيدة، ومن هنا يبرز الجمال.

2-2. التنّوع القافوي:

يعتبر التنوّع القافوي من أبرز التقنيات التي وظِّفت في الشّعر المعاصر؛[1] ذلك أن بات يعيش في عالم قائم على الخيبات في جميع المستويات، فكان لزامًا أن تتجسّد مرارة الخيبة ورغبة التّمرّد في شعره؛[2] وكما كان التّمرّد على اللّغة كذلك شمل الإيقاع.

ومثل هذا التّنوّع القافوي نجده لدى "مرزوق" في كثير من المواضع، غير أنّنا سنحاول التّركيز على قصيدتين من الدّيوان وهما "لا.. ما نسيت" و"أبي"، وقد ظهر هذا التّنوّع في القصيدة الأولى بشكل ملفت للانتباه:

ولمحتُ وجهكِ في زوايا الرُّوح

يعصِر في عَناقِيد البقايا

رعشةً فيها اشتهاءْ.....(أ)

.....

يلغي اخضرارَ العمر صيفُ الانتهاءْ.....(أ)

.....

فاحتفى قلبي المُصفَّى في غرابيل اللّيالي.

وارْتقتْ ورداتُ عشقي فجأةً كلّ الذُّرى.....(ب)

.....

[1] – حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء –المغرب، 2001، ص68.

[2] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، المرجع السابق، ص117.

وتناهَبت صحوي محاريثُ الصِّبَا.....(ب)

.....

حاولت مدّ حباليَ الظّمآى بقاع الجفن فجرا

علّني أجتثُّ آخر دمعةٍ أبت الفرار.....(ج)

.....

في المحجر المنسيّ باقات من الحَبقِ المُراق.

على ضفاف الموعد المرصود خلف الانتظار .....(ج)

.....

وتقافزت أولى الملامح من بساتيني التي.

ما اعتادت التّوديع حين الانكسار.....(ج)

.....

لا ما تبعت عيونكِ الوسنى ولا

ألفَت خُطايَ صراطها الممتدّ من بوّابة اللّيل الثّقيل.....(د)

.....

شوقًا أردت تذكّر العبق المسافر في قطارات المساء.....(أ)

.....

وشرفة الوَلَه الحزين.....(هـ)

لم أنوِ شحن قصائدي بصدى الحنين.....(هـ)

.....

قصيدةً تمشي على مشط القدمِ.....(و)[1]

في البداية نجد القوافي متوالية، حين تمّت وفق نظام (أ أ، ب ب، ج ج ج) متماثلة بذلك على مستويي الصّوت والصيغة، ثم تتخلّلها قافية أخرى (د)، بعد تحقيق قدر من الإشباع بالقوافي المتوالية، لتفسح المجال لتلقّي سلسة أخرى من القوافي المتقاطعة؛ وهي تتّمّ وفق نظام (أ،هـ،هـ،و)، تطالعنا (اشتهاء) كقافية أولى تتبعها (انتهاء)، إنّها لحظات تجلّي يبحث فيها الشّاعر عن مواسم جديدة بعد شعوره باليأس والإحباط وينتقل الشّاعر إلى(الذّرى) حيث ترتقي وردات عشقه إلى أقصى مدى، ثم ينتقل إلى قافية أخرى، مثّلتها صوتيّا لفظتيْ (الفرار/الانتظار) و أخيرا لفظة (الانكسار) بعد أن أضنت خطاه بوابة اللّيل (الثّقيل) فيهرب الشاعر إلى عالمه الخياليّ حيث الأفكار التي تعتلي سطح (الخيال)، أمّا قافية(المساء) فهي التي تأخذ به إلى محطات الوصول (الحنين/الحزين) طباق يثري الجرس الموسيقي و قافيتان تنوّعتا في المعنى، (القدم) ولا ندري لماذا أراد للقصيدة أن تتهادى في سيرها حتى تمشي على مشط القدم.

إنّ تغيّر نمط القافية لا يكون بسبب عجز لغويّ، وإنّما هو تجسيد لواقع حضاريّ قائم على التّناقضات/الثنائيات؛[2] فأراد الشّاعر أن يجسّد هذا التّناقض في شعره، وأبى لقصيدته إلاّ أن تواكب الحداثة، وقد أسهم هذا التنوّع القافويّ في إبراز قيمة جماليّة للقصيدة.

أمّا القصيدة الثّانية "أبي" فقد جاءت على الشّكل التّالي":

نسيَ الصّباحُ طباعهُ

.....

حين ابتدأت تشمّ رائحة الرّحيلْ.

.....

ألقَى عليها الغَيمُ معطفه الثَّقيلْ

[1] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، ص من 126إلى–128.

[2] –عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، المرجع السابق، ص117.

.....

وتعطّرت ممتدّة خلف المدَى

.....

يسترجع الزّمن المنحطّ في براميل الصّدى

.....

يا مبريء الأمل المسجَّى

في كهوف فيالقِي[1]

تمثّل القصيدة ومضة لرحيل والد الشاعر، الذي يبدو أنّ له منزلة خاصة في قلبه وذهنه فهو يلوم الصباح الذي تغيّرت طباعه، بمنحه الضّياء للحياة كالليل حالك السّواد بسبب تذكر أشياء تركها والده خلفه، فجاءت (الرّحيل) كقافية أولى وهو الرّحيل إلى العالم الآخر وتأتي (الميعاد) قافية ثانية نخلط في ذهن الشّاعر حب الوطن وحبّ الوالدين، وهي تشكّل مصائب في ذهن الشّاعر، الوطن الأسير وفقدان الأب، ثم تأتي (المدى) وهو المدى الواسع لذكرى الوالد، الذي يبدو أنّه كان ينظم الشعر الذي ينقل صداه إلى الشّاعر الابن الذي يتبع خطى والده، أمّا قافية (فيالقي) فهي تعطي والد الشّاعر دورا قياديا، كما تمثّل تنوّعا قافويا بارزا مختلفا في القصيدة، فالشّاعر يسعى إلى التّميّز بدءًا برفض القوافي التي تحدّ من حريّته. وآثر معجما قافويا لا يخضع لأي مؤثّر بنائي من شأنه أن يعيق حركة الإيقاع وتدفّقها.

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، ص61-62-63.

إنّ هذا التّنوّع نتجت عنه أصوات ليست غايتها إنهاء البيت، وإنّما التّعبير عن طبيعة شاعر توّاق للتحرّر، رافض للنمطيّة في كلّ ما يحيط به، إنّه يعشق المغامرة، ويحب مباغتة المتلقّي.[1]

ويستمرّ هذا التّنوّع في باقي قوافي القصيدة:

حلمًا يدثِّر شهقةَ الوجعِ الجديد

.....

أهديتها الزَّمن البعيد

.....

ورسمت في وجه الزّوايا ما ارتسمْ

.....

نبع الرّجولة والعناء

.....

أو يكمل الولد النّشيد.[2]

عند النّشيد تكتمل الصّورة الكليّة بين الوالد الشّاعر والولد الذي حمل الهموم وأدّى الرّسالة على أكمل وجه.

2-3- الإيقاع البصري:

إنّ القصيدة العربية لمّا قطعت صلتها بالإيقاع المنتظم الذي درجت عليه القصيدة التّقليديّة كان لزاما عليها أن تخلق البدائل الإيقاعيّة، الكفيلة بإقناع المتلقي بهويّتها الجديدة

[1] – عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، المرجع السابق، ص119.

[2] – محمود مرزوق قليلا وتنهمر النهايات، ص من61إلى65.

وتمثّلت هذه البدائل في الفضاء المرئيّ للقصيدة أي ارتسامها الخطّي أثناء الكتابة، فلم يعد همّ الشّاعر مقتصرا على العناصر الصّوتيّة فقط؛ إن ما يولد الموسيقى/ الإيقاع في القصيدة المعاصرة ليس فقط التفعيلة، وأنواع تشكُّلها، وإنّما هناك أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، ومنها التّوزيع والتّقسيم على مستوى جسم القصيدة، وبهدف دلالي محدّد[1]، فأجزاء القصيدة « تتشكّل جميعا على تفاصيل اللّعبة القائمة بين البياض والسّواد، فطالما أنّ المساحة المكانيّة للكتابة غير محدّدة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية فللشّاعر الحريّة المطلقة في اختيار حجم السّواد والبياض للقصيدة»[2].

وهذا يعني: «أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واعٍ، ومظهر من مظاهر الإبداعيّة، وسبب لوجود النّص وحياته... إنّ البياض لا يجد معناه... وامتداده الطبيعي إلّا في تعالقه مع السّواد، إذ تفصح الصّفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسّواد وصفه إيقاعا بصريا»[3]

وبين البياض والسّواد ترتسم مسافة إيقاعيّة في وسعها أن تعيّن الحدود الجماليّة للنّص والبياض لا يعني الفراغ والعدم، وإنّما هو الجانب الثاني المقابل للسّواد أو الكتابة، فحين يغيب السّواد يحظر البياض، وبالتّالي فهو موجود وله دور في الدلالة، ومن ثمّ «تتفاوت دلالته بحس النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبّر عن دلالات كامنة في الذّات المبدعة لم يتمكّن التّشكيل اللّغوي وحده من إيصالها، وبهذا يسهم الزمانيّ والمكانيّ في إيصال الدلالة».[4]ويتجسّد هذا النّوع من الإيقاع في ديوان "قليلا وتنهمر النهايات" في تشكيلين اثنين أوّلها أكثر من الثاني، وهما فراغ البياض والفراغ المنقّط.

---

[1] – جوزيف ميشال شريم، دليل الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات، بيروت، ط 1، 1984، ص61.

[2] – عبيد محمد صابر، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعية، المرجع السابق، ص48.

[3] – رضا بن حميد، الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلّة فصول، القاهرة، العدد2، يناير 1996، ص99.

[4]– المرجع نفسه، ص100.

2-3-1.فراغ البياضّ:

إنّ للبياض في الكتابة الدّور نفسه الذي يقوم به الصّمت في المشافهة، « ولمّا كان الصّمت في المشافهة علامة وله دور، وبالتالي عنصرا تنظيميا في الملفوظ الشّعري والخطابيّ بإبانته عن مفاصل الخطاب، ومساعدته وتلقي على تفكيك أفضل الخطاب».[1] فإنّ البياض ذو وظيفة مقابلة للمكتوب أو السّواد، والصّوت والصّمت، «يتحدّدان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسّواد رمزا للصّوت، والبياض رمزا للصمت، إذ أنّ للبياض في القصيدة أهميته لافتة للنظر باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة».[2]

وقد عمد "محمود مرزوق" على تركه بين مجموعة من المقاطع الشّعريّة والتي تليها وإلغاء هذا البياض أو تغيير مواقعه، يبعدنا عن الدّلالة التي أراد الشاعر إيصالها:

كانت وأذكرُ قلتَ لِي

لا تكتفي بالطَّل تاجًا

إنّها جمرُ القصائد والموالد

إنّها الوطَن الوحيد.

تاركا بياضا هنا.

عبرَت فضَائي الآن ناصعةُ النَّوايا

رعشةٌ زاغتْ بها عين الصِّبا

فوجدت نفسي موثَقًا بحبال صوتكَ

---

[1] – الورثاني خميس، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج 2، المرجع السابق، ص182.

[2] – كوهن جون، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص98.

مولعًا بالسّير في أُخدود صبرك [1]

إنّ الفراغ بين المقطعين لا يمكن إلغائه لأنه يفصل بين مشهدين اثنين تصوّرهما القصيدة، فالمشهد الأوّل يصوّر رجوع الشاعر للماضي، لذكرياته مع والده، التي يسترجع أهمّ لحظاتها وتفاصيلها الرّاسخة في ذهنه، في حين يصورّ المشهد الثّاني، صدم الزّمن الحاضر وواقع الشّاعر، وحزنه وألمه بعد فقده لوالده، إنّ الفراغ الذي يعقب المقطع ليس «ممسوخا ولا خاليا، بل هو مشحون بدوره؛ يقطع المعنى ويشحذه، درجة عالية من الكتابة الأمر الذي يتطلّب احترام توزيع الشّاعر»[2]

وهذا النوع من البياض منتشر في العديد من القصائد في الديوان منها قصيدة " في محراب وجهك" وفيها يفصل أيضا بين مشهدين، وقصيدة "نخلة لمخاض الملامح" التي تتضمّن ثلاثة مشاهد تمّ الفصل بينها بمساحة من البياض، يتمثّل المشهد الأوّل في صراعات وتساؤلات في نفس الشّاعر.

وماذا وماذا

أوزّع في حفلة السّيرك ليلًا لأُرضي المهَرِّج

حين يوسِّد عظمَ الذِّراع لنمرٍ يهزُّ قلوبِ المسارح؟

وماذا يُفيدُ بزحم الأزقَّة نبضُ سِراجي

وقافية تَستعيدُ صداها

ويشوي رؤاها فَحيحُ الجوانح.[3]

---

[1] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص64.

[2] – مسعود وقّاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البيّاتي (رسالة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، باتنة–الجزائر، 2011/2010، ص151–152.

[3] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص104–105.

وبعد البياض يأتي المشهد الثاني المعبّر عن الواقع المرّ

أكابد مثل بقيّة قومي تسوُّسَ جذعي

أمدُّ بقاع التدفّق جذري فأمتص فقرا

وقضبان صمتٍ تطوّق حلمي[1]

إلى آخر هذا المقطع الشّعريّ، فلا يمكن لنا دمج هذين المشهدين المنفصلين ولا شيء غير البياض يمكنه التّعبير عن هذا، فهذا البياض لم يأتي اعتباطيا وإنّما قصد إليه، إنّ الشّاعر يواجه المساحة البيضاء بالقلق نفسه الذي يواجه به المساحة السّوداء، وهذا القلق لا يمكن أن يكون إلّا تجسيدا لما يجول في وجدانه ومخيلته، إذ أنّ لفكره « ذبذبات وردود فعل متفرّدة تواصلا وانقطاعا، وسرعة، ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الخصائص الشّعوريّة الدقيقة إلّا بتجييش وسائل تعبيرية عدة».[2]

أمّا المشهد الثالث فيعبّر عن آمال الشّاعر وأحلامه بتغيير الواقع:

أفرُّ إلى سُدَّة الحلم جَهلا

وأرسمُ خطَّ جدار التّمنّي

ووجها يحمِّص خبزَ الصّباح[3]

إنّ مكانة الحيّز الأبيض للنّص الشعري، يحدّدها المبدع فقد تكون افتتاحية، أو وسطيّة أو طرفيّة، وفي قصيدة " لا... ما نسيت" جاءت المساحة البيضاء افتتاحية للقصيدة، حيث يترك فراغا بين كتابته لعنوان القصيدة وبين أوّل سطر فيها الذي يقول بعد البياض:

[1] –محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص105.

[2] – الورتاني خميس، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، المرجع السابق، ص183.

[3] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص107.

ولمحتُ وجهكِ في زوايا الرُّوح

يعصرُ من عَنَاقِيد البقايا رعشةً فيها اشتهاء[1]

إنّما يحيل البياض على المسافة الزّمنيّة، وعلى تعاقب الفصول، على ما فيه من تبدّل حال إلى حال، كذلك تبدّلت الورقة من البياض إلى السّواد، فكأنّ البياض هنا تصوير للمدّة الزّمنيّة الممتدّة بين الزّمن الماضي زمن الذكريات الجميلة، وبين الحاضر الذي تمّ فيه استرجاع هاته الّذكريات، وربّما هو مساحة يسترجع فيها الشّاعر نفسه، ليستطيع التعبير عن ما يجول في خاطره من هذه الذّكريات التي حاول نسيانها ولكنها أبت الرّحيل من باله.

إنّ هذا التقطيع في المسافة الفنية للقصيدة «يولّد إيقاعا أو إحساسا بالتعادل المكاني الذي هو هنا في نفسه تعادل زماني، هذا التّعادل المتكرّر هو تواتر يمنح الصّوت المتلفظ إيقاعه المسافي الزمني».[2]

كما يوجد في الدّيوان بياض لافت للانتباه هو "صفحة بيضاء"[3]، تركها الشّاعر قبل آخر قصيدة في الدّيوان، ربّما ليعيد فيها القارئ ترتيب أفكاره، أو ليرتاح فيها الشّاعر من الأفكار والحسرات المتزاحمة في نفسه، أو ليجعل من البياض أرضا خصبة أمام المتلقّي حتّى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار الذّات المبدعة، والإحساس بمعاناتها استنادا إلى أنّ «التّلفظّ يترك بصماته على الملفوظ»[4] بصورتيه النّاطقة والصّامتة التي تخفي ورائها بنى ناطقة، وفي حال

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص25.

[2] – يمني العيد، في معرفة النّص(دراسات في النّقد الأدبي)، دار الآداب–بيروت، ط 4، 1999، ص106.

[3] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص128.

[4] – محمد صالح بن عمر، تطوّر التّجربة الشعرية لدى منصف المزغنّي، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996، ص78.

اجتماع حيّزي النطق والصّمت؛ فإنّ ذلك يعني حرقة في سلسلة علاقات النص المغيّبة هي الأخرى. [1]

فلا ندري لأي غرض تركت هذه الصفحة بيضاء، ولكنّ المبدع حر، والمتلقّي حر.

2-3-2.الفراغ المنَقّط:

إذا كان البياض السواد عاملا يتدخل في تشكيلة بنية الإيقاع الشعري فإن الاهتمام بهما شكّل هاجسا لكلّ الشّعراء، فقد فطن الشّعراء الغربيون مبكرا إلى أهميّة توزيع النّص على المكان، وما لذلك من دور في إنتاج الدلالة، ولأنّ التّشكيل المكاني أضحى دالًا يحيل النّفس وانفعالاتها، ويعبّر عن حالات التّوتّر الإبداعي، فإنّ شاعرنا يتكئ على الفراغ المنقّط في مواطن عديدة من قصائده للتّعبير عن حالات التّوتّر وليضفي دلالات مصاحبة للنّص الشّعري، كهذا الفراغ المنقط في قوله:

ترسل نحو الكوّة أذنا...عينا...صمتا

تسمع صوتا لم نسمعه كب تدخلنا قفص الرّهبة. [2]

وهنا يعبّر الفراغ المنقّط عن المسكوت عنه الذي يعمد الشّاعر أن يستكمله المتلقّي بمخيّلته ويعود بذاكرته إلى الوراء لمراحل طفولته.

وقد ظهر هذا النوع أيضا في بعض عناوين القصائد، وانطلاقا منها كقصيدة "لا...ما نسيت"؛ فكيف ينسى الشّاعر حبيبته وملامح وجهها، عطرها وصوتها، كيف ينسى تفاصيلها، كيف ينسى أنّها الدافع وأنّها الملهمة لهذه القصيدة، كيف ينسى معشوقته الغائبة وقد ترك الشّاعر هذا الفراغ المنقط ليسافر القارئ في ذاكرته، فلكلّ منا ذكريات لا يستطيع نسيانها، ويجد نفسه داخل القصيدة، فيسهم في خلق النّص، ويشارك في عمليّة الإبداع، فهو

[1] – عبد الرحمان العقود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل – سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، صفحة287.

[2] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص11.

يمتلك الحرّيّة في التّأمل والتّأويل، كما يشارك بالتّجربة الشّعوريّة من ناحية، ويشارك بفاعليّة بملء الفراغات المنقّطة من ناحية ثانية؛ و هذا الشيء نفسه نجده في قصيدة "لا...للمنايا" وهو عنوان من الغريب أن يكون عنوانا لقصيدة غزليّة تذوب رقّة ورومانسية، فالمنايا جمع منيّة وهو الموت، ولكنّ المعارك عند الشّاعر هي معارك الموت والحرب. وفي قصيدته "لها أعترف" يقول:

أنا للآن تسكنني مواسم ثغرك الكرزيِّ يا امرأةً

تقاسمني دوار الصّمت والتّدخين

تغرقني بأنفاسي...سأعترف.[1]

هنا مسلسل اعترافات متواترة، بين يدي امرأة من نوع نادر، وأنثى فوق مقدرة الشّاعر وهنا يعترف الشّاعر أن يلتقط أنفاسه الغارقة ليستطيع التّخلّص من ضغطه النّفسي، ويبدأ الاعتراف بمشاعره، وأحاسيسه، ومكبوتات نفسه العاشقة؛ إذن الفراغ المنقّط هنا هو محطّة راحة للشّاعر قبل البدء بالبوح.

إنّ دراسة الفراغ بشكله المنقّط تحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة، وهي معرفة يجب أن تتجسّد في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى المتلقّي ومن المتلقّي إلى النص، وهذه القراءة الحوارية الواعية تمنح للمتلقي المشاركة في العمليّة الإبداعيّة، فالفراغ لا يستقّل عن البناء الكلّي للقصيدة فهو وحدة جوهريّة من كيانه، متفاعلة مع سياقه الكلّي وتتفاوت دلالاتها بحسب النّصوص وسياقاتها، وإنّ « إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التّقليديّة، ويظل البياض –تبعا لذلك– رحما تتجمّر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص41.

المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النّص، وبتعدّد القراءة يتعدّد فعل الكتابة أيضا».[1]

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث–بنياته وإبدالاتها–، المرجع السابق، ص131.

المبحث الرابع: التكرار وجماليته في ديوان قليلا وتنهمر النهايات

لا ينحصر الإيقاع الشّعريّ في الوزن والقافية، أو ما يسمّى الموسيقى الخارجيّة، بل يتعدّاه إلى طبيعة التّركيب اللّغوي من: تكرار، تنويع، ولازمة... أو ما يسمّى بالموسيقى الدّاخليّة، ولمّا كان البيت/السّطر الشّعري هو الوحدة الإيقاعيّة، والتّركيبيّة الهامّة، فإنّ دراسة التّشكّل الإيقاعي يجب أن تنطلق منه.

إنّ تجربة "محمود مرزوق" تقوم على الأسس الصّوتيّة الخارجيّة والدّاخليّة حسب القوانين الشّعريّة التي تضبط الشّعر العربيّ، حيث تأسّست على مجموعة من البحور والأوزان المعروفة، وعلى كمّ معتبر من القوافي المتنوّعة، إضافة إلى بعض المظاهر الإيقاعية الدّاخليّة الّتي تأسّست على دور الحروف في إثراء التّجربة داخليّا من النّاحية الصوتيّة. وإنّ ممّا يشدّ القارئ لشعر "**محمود مرزوق**" خاصيّة "**التّكرار**" لحروف معيّنة أو للألفاظ، أو لعبارات.

فما الّذي أضافته هذه الخاصّية من جماليّة لنصوص المدوّنة؟.

يتضمّن التّشكيل الموسيقي للشّعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغمًا خفيًّا رائعا وجرسًا موسيقيّا يحقّقه الانسجام بين الوحدات اللّغوية ومادام للشّعر كيفيّة خاصّة في التّعامل مع اللّغة تقوم على خلق العلاقات بينها فإنّ «التشكيل الصّوتي يمثّل أهمّ أسس هذه العلاقات التّركيبيّة في تشكيل الشّعر، فهو عماد الموسيقى الشّعريّة ومفسّرها، وهو الّذي يتجاوز بها المقررات العروضيّة».[1] هذه القيم الصّوتيّة المتداخلة في نسيج العلاقات يمكن أن نطلق عليها اسم الإيقاع الدّاخلي، وقد عرّفه أحد الباحثين بأنّه «الانسجام الصّوتي الدّاخلي الّذي ينبع من التّوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر»[2].

إنّ الشّاعر يتوسّل في تشكيل البنية الإيقاعيّة لقصائده بطرق من شأنها إثراء النّغمة المؤثّرة المنبعثة من الإيقاعات الدّاخليّة مثل التّكرار الصّوتي، وتوالي الحركات المتجانسة، وغير ذلك

[1] – عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات دار الثّقافة، القاهرة، 1978، ص119.

[2] – إبراهيم عبد الرحمان، قضايا الشّعر في النّقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981، ص03.

من الطرق التي تبرز أثناء التّحليل الموسيقيّ للنّصوص الشّعريّة. وهذا التّوالي يتمّ على مستويات ثلاث: مستوى الحرف – مستوى الكلمة – مستوى العبارة.

وسيكون التّعرّض لإيقاع اللّفظة/الكلمة قبل الحرف، رغم أنّه مكوّن أساسيّ لها، لأنّ تكرارها يكون ألفت للمتلقّي، وأشدّ وقعا على السّمع.

تشير "نازك الملائكة" إلى ظاهرة التّكرار في الشّعر العربي على أنّها ليست جمالًا يضاف إلى القصيدة وإنّما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشّاعر تلك اللّمسة السّحريّة الّتي تبعث الحياة في الكلمات، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته، وقدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يظلّل الشّاعر، ويوقعه في مزالق. فهو يحتوي على إمكانيّات تعبيريّة تغني المعنى؛ إذا استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه؛ وإلّا فإنّه يتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظيّة مبتذلة، كما يقع لأولئك الشّعراء الّذين ينقصهم الحسّ اللّغوي، والموهبة والأصالة.[1]

كما أشارت إلى أنواع التّكرار، وحصرتها في: تكرار الكلمة، والعبارة، والمقطع، والحرف. وأبسط هذه الأنواع تكرار كلمة واحدة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة وهو لون شائع في الشّعر المعاصر، ولكن لا يعطيه الأصالة ولا يُضفي عليه الجمال إلّا شاعر موهوب حاذق يُدرك ما وراء الكلمة المكرّرة من أبعاد جماليّة.[2]

إنّه عند "محمود مرزوق" قد تشكّل ضمن محاور متنوّعة وقعت في تكرار الحرف وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة. قد ظهر في شعره بشكل واضح، وشكّل منه إيقاعات موسيقيّة متنوّعة تجعلي المتلقّي يعيش الحدث الشّعري المكرّر، وتنقّله إلى أجواء الشّاعر النّفسيّة.

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007، ص264.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1- تكرار الكلمة:

تشكّل الكلمة المصدر الأوّل من مصادر التّكرار لدى "محمود مرزوق" والّتي تتشكّل من صوت معزول، أو جملة من الأصوات المركّبة والموزعة داخل البيت الشّعري، أو القصيدة بشكل أفقيّ أو رأسيّ؛ هذه الأصوات تتوحّد في بنائها، وتأثيرها سواء كانت حرفًا، أو كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء، وذات طبيعة متغيّرة تفرضها طبيعة السّياق كالفعل، فهي تسعى جميعها لتؤدي وظيفة سياقيّة تفرضها طبيعة اللّغة المستخدمة، حيث يذهب "محمد مفتاح" بمقولته عن التّكرار إلى «إنّ تكرار الأصوات والكلمات والتّراكيب ليس ضروريّا لتؤدّي الجملة وظيفتها المعنويّة والتّداوليّة، ولكنّه(شرط كمال) أو محسّن أو لعب لغوي».[1]

وكان الشّاعر"محمود" حريصا أن يجعل من هذه الأصوات والكلمات قوّة فاعلة، وهو يوظّف الأسماء والجمل الاسميّة، لأنّها ذات طبيعة ساكنة هادئة، فنجد بعض التّكرارات تظهر بشكل أفقي في الأسطر والأبيات، فيقول "مرزوق" في قصيدته"حين نشاغب":

حين نذوبُ بجمر السّاعةِ تطلعُ منّا سُحُبٌ أجملْ

فتوسّدتُ الحرف لأنّي أعرفُ أنّ الحرفَ يُزلزِلْ.[2]

وفي قصيدته المفتاحيّة "احتفالات الرّحيل" يقول:

أو حين نسهُو في متاهات توالتْ

غُربةً في غُربَةٍ

قد أصبحتْ ندمًا ثقيلْ.[3]

[1] – محمد مفتاح، الخطاب الشّعري(إستراتيجية النّص)، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1992، ص39.

[2] –محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص13.

[3] – المرجع نفسه، ص10.

إنّ هذه التّكرارات لكلمتي(غربة/الحرف) لم يكن تكرارا مملّا وإنّما أكسب هذه الأسطر إضافة إلى تأكيد المعنى وتقويته في النّفس، جوّا موسيقيّا متناسقا يثير جمالا في نفوسِنا لما فيه من جرسِ الألفاظ وانسجام تردّدها، ومعلومُ أنّ «العنصر الّذي يتردّد أقوى من العنصرِ المفرد».[1] وفي قصيدة "الوتر البديل" نلاحظ تكرار كلمة "الوعد":

معلّلَتي بوعدٍ من سحابٍ * أما للوعْد ثانية هطولْ**

أما للّهفة الأولى احتفال * بِباب القلبِ أو وترٌ بديلْ.**[2]

لقد سعى الشّاعر من خلال هذا التّكرار أن يوصِل بصدقٍ مشاعره وأحاسيسه، وأشواقه للقارئ وانتظاره بلهفة لعودة هذا الوعد ورجوعه.

أمّا في قصيدة " فدىً لعينيكِ":

عانقتُ مُدَّكِ سحرًا صارِخا عبِقًا * وذُقتُ لحظَكِ همسًا آسرًا ثمِلا**

وعلَّقتْني على أفيائِها خصلٌ * لولا المَحَابِس ما سَمَّيتها خُصَلا**[3]

فقد كان تكرار كلمة "خصل" هنا ضرورة لعدم الإخلال بالقافية، وجمال الإيقاع، ولم يكن له دور معنويّ أو دلاليّ.

على عكس ما جاء في قصيدة "أبــي" في مقطع:

إنّي أحسّكَ في احتفال البنّ هالًا في عُروقي

ترقُبُ الأيّام فَصْلا بعد فصْل

---

[1] – موسى ربابعة، التّكرار في الشّعر الجاهلي، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، مج5/ع1، شتاء 1984، ص65.

[2] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص24.

[3] – المرجع نفسه، ص34.

والشُّعيرات الّتي قد فجّرَتْ

من تحتها

نبعَ الرُّجولةِ والعناءْ.[1]

وقد جاء تكرار كلمة" فصل" هنا ضرورة لإتمام المعنى.

كما نجد تكرارا لبعض العبارات المتكوّنة في أغلب الأحيان من أشباه جمل، مثلما هو الحال في قصيدة "في محراب وجهك":

وجهي وصوتُكَ والشَّوارعُ والسُّرى

وتوحُّدٌ يغشى السَّنابل كي تَبوحْ

وجهي وصوتك في زقاقِ الوقتِ صَارَا

رجْفَةً مِن كِبرياءْ

وجْهي وهذا العمقُ يزرعُ وردةً

بِمفاصِل التَّوديعِ تستَرقُ العنَاقْ

صوتِي ووجهكَ طائِران على شَفَى تَرْنيمةٍ

في البال يلفحُها الظَّمَأ.[2]

ربّما تكون هذه العبارة التي جاءت في شكل معطوف ومعطوف عليه نوعًا من التّكرار المائع الّذي يرتكز عليه الجزء الأوّل من النّص، وهو المُرتَكَز الأساسي الّذي يقوم عليه البناء الدّلاليّ له، فضلا عن المهمّة النّغميّة الّتي يؤدّيها التّكرار، وهذا النّوع من التّكرار نجده في الجزء الثّاني من النّص في عبارة أخرى:

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص65.

[2] – المرجع نفسه، ص87.

أبدا حبيبي

رغم أنف الكلّ بلْ

رغمَ الثّواني والجِدال السّر في سقْفِ الصَّباحْ

طبعًا حبيبي

كيف أُنكِرُ قوَّةً في حلقِكَ المسْكُوبِ منْ مُزنِ الفؤادْ

.....

إنّي حبِيبُك فلتضَعْ ثلجَ الهدوءِ عَلى يديْكَ

مردّدا(سُولافة) الطِّفلِ الشّقيّ

وأرنبٍ لم يحترِم أطُرَ النِّظام

إنِّي حبيبك فالتحفْ يا عالمًا

تَرَكَ الشَّقاوة واستَراح[1]

وممّا لا شكّ فيه أنّ التّكرار يُسهِم بما يوفّره من دفق غنائي في تقوية النّبرة الخطابيّة وتمكين الحركات الإيقاعيّة، من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التّوتّر القصوى حيثُ أنّ هذا التّكرار «يكشف عن فاعليّة قادرة على منح النّص الشّعري بنية متّسقة، إذ أنّ كلّ تكرار من هذا النّوع قادر على تجسيد الإحساس بالتّسلسل والتّتابع الشّكلي يعين في إثارة التّوقّع لدى السّامع، وهذا التّوقُّع من شأنِه أن يجعل السّامع أكثر تحفُّزا لسماع الشّاعر والانتباه إليه»[2]

فلو أخذنا قصيدة "مرزوق" "احتفالات الرّحيل" لوجدنا أنّه يوظّف التّكرار فيها في بلورة موقفه المتوتّر الرّافض، لكلّ مظاهر الاحتلال وهذا ما انعكس على القصيدة منذ البداية، حيث يظهر

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص88–89.

[2] – ربابعة موسى، التّكرار في الشّعر الجاهلي– دراسة أسلوبية، المرجع السابق، ص15.

بشكل واضح ومستمر ضمير المخاطب أنت" ولا نعرف من هو هذا المخاطب أهو الشّعب؟ أو الأمّة العربيّة؟ أو هو ضمير الشّاعر؟...؛ ويكون هذا الضّمير مستترا أحيانا:

ما أنتَ منهم فاستَجب

.....

أنت البدايةُ و النِّهاية

.....

أنت المضيفُ لعُرِيِّهم يوم القيامة

.....

دائما أنت المتوَّجُ في احتفالات الرَّحيل

أنت المعلّق في بِلاد اللَّه ..... يا

أنت المقسَّمُ في قِطارات العواطف فِلقةً

.....

أنت وجهي حين تلتفُّ المرايا حولنا[1]

كذلك كان لتكرار الفعل حضورٌ فاعلٌ لدى الشّاعر، لتزاحم الأحداث الّتي مرّت بحياته فكان الفعل أكثر قدرة على التّعبير عن هذه التّحوّلات الزّمنيّة بأشكالها المختلفة، لنقل تجربته الخاصّة به لتثير إحساسا لدى المتلقّي وتُكسِبُ الشّاعر جمهورًا متعاطفًا، فهو يعملُ جاهدًا ليعثُر على أجوَد الألفاظ في أجوَد نَسَق، لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى المتلقّين، وأمّا إن حدث

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص8–9–10.

العكس فسيكون مثيرًا للشّفقة، حيث قال في هذا "عبد اللّه الغذّامي": «إنّها ساعة حرجة أن تدورَ بعينيْك محملقا في جميع الوجوه والعيون، فلا تجد من يفهمك».[1]

وقد سعى "مرزوق" من خلال تكرار الفعل إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا، ليستوعبَ جزئيّات حياته وهمومِه وآلامه، بتراتب وتناسق، في شكل الكلمة وحروفها فتلاحم أجزائها ومخارجها تعني توحّد الرّسالة الّتي يحملها الشّاعر، ومن هذا التّكرار نجد في قصيدته "هذا زمان الشّدّ":

سَقَطَ العنبْ

سقط الخَجُول ومزّقت أهدابُه

.....

سقطت سِمات الدَّرب من أقدامِنا

.....

سقطت جِمارُ الحِقد في غاباتِنا

.....

سقطت صلاة الحُبِّ عن وجه السِّياج

.....

سقطت شواهد قبرك المنسيِّ في أيدي الرِّياح[2]

هذا التّكرار المكثّف للفعل "سقط" إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على إحساس الشّاعر بالخُذْلان وفقدان الأمل، وانهيار أحلامه وآماله وطموحاته أمام عينيه، نتيجة للواقع المرّ

[1] – عبد اللّه الغذّامي، الخطيئة و التّكفير– من البنيويّة إلى التّشريحيّة، نظريّة و تطبيق– المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء– المغرب، ط6، 2006، ص109.

[2] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص130–131–132.

وبتأكيده لهذا الفعل يحاول نقل وعي النّاس من الجهل إلى النّور، عبر تناغمات موسيقيّة متشابهة تستوعب جراحه وآلامه.

وإلى جانب هذا الفعل نجد في قصيدة "كبسولة الموت" تكرارا للفعل "أنسى":

فأنا أنسَى صوت الحارس

أنسى أسفي النّازِف منّي

من شبَّاك الألمِ الخلفي

أنسى حين أحبُّ البَحر الموتَ السَّابِقَ

غفْلَةَ طرْفي[1]

إنّ "مرزوق" هنا يحاول أن يجعل للتّكرار وظيفة جماليّة. لأنّه يقوم بدور المولّد للصورة الشّعرية، وفي نفس الوقت الجزء الثّابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصّور الشّعرية مما يحمّل الكلمات دلالات وإيحاءات جديدة كلّ مرّة، وتعكس في نفس الوقت إلحاح الشّاعر على دلالة معيّنة تختزل موقفه الجماليّ،[2] كما أنّ هذا التّكرار زاد في نغمة المقطع الشّعري وقوّى جرس المفردات فيها، إضافة إلى ما تشتمل عليه من الأثر الخطابي المتمثّل في تقوية الإحساس بالغرق والضّياع.

أمّا التّكرار الواضح الجليّ في ديوان "محمود مرزوق" والّذي لا يمكن للقارئ أن يغفل عنه فهو تكرار عبارات الاستفهام، إضافة إلى عبارات النّفي والنّداء، حيث يجعل من إحدى عبارات الاستفهام عنوانًا لقصيدة "لماذا؟" فيقول فيها:

لماذا أصبُّ بقايا حنيني

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص120.

[2] – مدحت الجبّار، الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، تونس، 1984، ص47.

على (زفَّةِ) البدرِ هذا المساءْ؟

لماذا تروغ من الصّدر سَكْرى

جدائِلُ صبْرٍ لكي تحترقْ؟

لماذا أفتّشُ عن غيمةٍ

.....

لماذا رجعتُ إليكِ أجرُّ

بقايا تحنُّ لِنصفِ ابتداءْ؟

.....

لماذا أتوقُ لوجهكِ

.....

لماذا أمدُّ شفاهك طَعْمًا

.....

لماذا أحبُّك مهما تسمَّرَ

فيك جنونُ الصِّبا والقلقْ؟

لماذا أريدكِ أنتِ فقط؟

لماذا أحبّكِ أنتِ فقط؟[1]

إضافة إلى تكرار كلمة "لماذا" الّتي تكررت هنا 9 مرّات في قصيدة واحدة، نجد في قصيدة " البَوح الورقي":

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص57.

فمتى نكون سحابة حبلي على متن الأفق؟

ومتى نُذيبُ تخثُّر الهمسِ المقيَّدِ في المَدارْ

متى القرارْ؟

وفي قصيدة " حين نشاغب" نجد تكرارا للفظة "كيف" أربع مرّات في نفس المقطع الشّعري:

كيف سأُقنِع أُمِّي الآن

بأنَّ الحَرفَ يقلِّص صَمتَ الموتَ

ويبعثُ في أورِدةِ الجثَّة عبرَ التُّربَةِ سهم بقَاء؟

كيف أُداري لَهفةَ أمِّي حينَ تُوزِّع

فوقَ رصيفِ الورقِ المُوحش

خوفًا آخر؟

كيف أغيِّر رَعشةَ يدهاَ وهي تغلِّفُ جُرحي النَّازف

مِن خاصرةِ الحَرفِ دُعاء؟

كيف أُخبِئ خطوةَ دمعي عن عينيها وأحدِّثُها

أنّ الصَّحب وأنّ كُرُوم الشِّعر بِخَير؟[1]

وهكذا يتوالى هذا التّكرار الاستفهامي الّذي نسج منه الشّاعر "محمود" تجربته الشّعوريّة، هذا التّكرار الاستهلالي، يسهم في فتح المجال الدّلالي وشحنه بقوّة إيحائيّة، تستدرج القارئ إلى إكمال النّص، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من وإجابات، وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق، مجسّدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية، تشحن الشّاعر بطاقة فاعلة في الحوار

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص14.

والجدل، « ولا شكّ أنّ تكرار الصّيغة يُحدث إيقاعا يتداخل مع الوزن، ويعمل على تخليص الشّاعر مما يمكن أن يدينه من لغة النّثر».[1]

وفي عبارات النّفي نذكر ما جاء في قصيدة "يا زمان الفصل":

لستُ حزنًا سرمديًا

لستُ دمعًا

لستُ صرخا من تَمَنٍ

خاب ظنّي و7الهوى محض افتراءٍ[2]

نلاحظ تكرار مفردة "لست" خلال هذا المقطع ثلاث مرّات متتالية، مؤدّية إيقاعا موسيقيا داخل القصيدة فضلا عن الإيقاع الدّلالي الّذي تؤدّيه هذه المفردة.

2- **تكرار الحرف:**

«إنّ القيمة الموسيقية لكلمة لا تقتصر عليها مفردة، بل تمتدّ إلى موضعها من الجملة الشّعريّة وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب في النّغم أو تنافر مقصود فيه، وقد التفت العلماء القدامى إلى أنواع من التّجاوب كالجناس والتّشريع والتقويف والتّمسيط... ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها، ولها وظيفتها العضويّة في أداء المضمون... منها ترديد الحرف الواحد في كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة».[3]

إنّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشّعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التّأثيرات النّفسيّة للمتلقّي فهي قد تمثّل الصّوت الأخير في نفس الشّاعر، أو الصّوت الّذي يمكن أن

[1] – ينظر حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربي، دراسة فنيّة وعروضيّة، ج1، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1989، ص128.

[2] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص111.

[3] – محمد النويهي، الشّعر الجاهلي –منهج في دراسته وتقويمه، ج 1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص65.

يصبّ فيه أحاسيسه، ومشاعره عند اختيار القافية مثلا، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشّعريّة تكون له نغمته الّتي تطغى على النّص؛ لأنّ الشيء الّذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقلّ لنغمته الانفعاليّة.[1]

إنّ تكرار الحرف هو أقرب ما يكون بالصّوت المعزول؛ فيرى "بالي" أنّ المادة الصّوتية تكمن فيها إمكانيّات تعبيريّة هائلة؛ فالأصوات، وتوافقها، والنّغم، والإيقاع، والكثافة، والاستمرار والتّكرار، والفواصل الصّامتة كلّ هذا يتضمّن بمادّته طاقة تعبيريّة.[2]

والحديث عن الحرف، أو الكلمة في الإطار الشّعري يجب أن يتمّ دون فصلها عن العمليّة الصّوتية الحركيّة المتّصلة بجهاز النّطق، والّتي تصاحبها آثار سمعيّة معيّنة، فوجب التّأكيد على وجود النّبر والتّنغيم، وهما من الظّواهر الموقعيّة، أو المعالم السّياقيّة للنظام الصّوتي وهذا هو أساس البحث في الإيقاعات الدّاخلية؛[3] والّتي«تستمدّ معطياتها من وجود خلاف بين مخارج الحروف وصفاتها، وما يتّصل بذلك من قضايا التّكرار الصّوتي، ومجانسة الحروف ومزاوجتها وغير ذلك من القضايا المرتبطة بالدّلالات المعنويّة لها».[4]

يلعب تكرار الحروف دورا عظيما في الموسيقى اللّفظية، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقية عظيمة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدّي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون الشّعري، وتكرار ذلك يعكس الحالة الشّعوريّة للمبدع، وقدرته على تطويع الحرف ليؤدّي وظيفة التّنغيم إضافة إلى المعنى ومن هنا يمكن الحديث كما قال (جون

[1] – رينيه ويلك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة :محي الدين صبحي، مراجعة :حسام الدّين الخطيب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1985، ص165.

[2] – صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مؤسّسة المختار، القاهرة، 1992، ص27.

[3] – إبراهيم عبد الرّحمان، قضايا الشّعر في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص3.

[4] – عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطيني المقاوم، المرجع السابق، ص15.

كوهين/Jean cohen) «عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التّماثل الصّوتي الخارجي الّذي تكوّنه القافية».[1]

إنّ البحث في ظاهرة تكرار الحروف وتردّدها عند شاعر معيّن أو في ديوان معيّن أمر صعب يتطلّب الكثير من الجهد، حيث يجب الإسناد إلى علوم اللّغة كاللّسانيات، وفقه اللّغة وغيرها، ويستوجب استدعاء آليات للتّحليل ترتكز على مستويات سوسيو–نفسيّة، ولسانيّة وغيرها، وفي ديوان"محمود مرزوق" تتردّد بعض الحروف دون أخرى. قد يتعذّر تتبّعها عبر كلّ قصائد الدّيوان، ممّا يدفعنا إلى اختيار نماذج من هاته القصائد، والعمل على كشف جماليّات تكرار الحرف فيها، وقد وقع اختيارنا على مجموعة من القصائد أهمها قصيدته الختاميّة "هذا زمان الشّدّ" الّتي كان حرف "السّين" فيها حاضرا بقوّة أفقيّا وعموديّا حيث ورد في نفس المقطع الشّعري تسع مرّات متتالية.

سَقطت صلاة الحبِّ عنْ وجْهِ السِّياج

وكبيرهم لا زَال يوصِد قاعة السِّحر المبرمَجِ كي يَصُبَّ

بعمقهم درسًا جديدا واحتِجَاجُ

قَسَّام

بدَّل جمرُنا أنفاسَهُ

وتَرَهّلَ القَسَمُ المؤجِّجُ فجأةً

سقطت شواهدُ قبركَ المنسيِّ في أَيدِي الرِّياحْ.[2]

وفي قصيدة "(بلاد العرب أوطاني)! " برز حرف "السين" بشكل أفقي في عدّة أسطر منها:

يسمح في ممارسة النّدى طقس حياة.

[1] – جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة:محمد الوالي و محمد العمري، المرجع السابق، ص82.

[2] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص133.

وكذلك:

يكثِّف جمرَ عينيْهِ المكثَّفِ في سَراديبِ الأَسى قهرًا.

ستورقُ ساعةُ الفتحِ المؤجَّل موسما نضِرًا[1]

وقد ظهر هذا الحرف بكثرة في ديوان "مرزوق"، وهو حرف عالي الصّفير، حادّ الجرس حيث أنّ التّشكيل الموسيقي قد أصبغ بصبغته، وهو حرف ينبئ بالموسيقى وتناغم الأصداء وقد نجح الشّاعر في استغلال الدّلالة الموسيقية لتكرار حرف "السّين"، فأنشأ من التّرديد الصّوتيّ له إيقاعا حزينا هادئا ينسجم مع حالة الحزن والأسى العميق، الذي خيّم على هذين القصيدتين وأغلب قصائد الدّيوان.

إضافة إلى حرف "السّين"، كان للتّضعيف مكان واسع في الديوان وهو ما يزيد في الموسيقى والتّشاكل الصوتي بين الكلمات، وهو ما أكسبه جوّا موسيقيّا متوازنًا، وقد برز أيضا أفقيا وعموديا؛ فمن النّوع الأوّل نجد في قصيدة "للضّنون" التي تحتوي على 23 تضعيفًا:

غناءٌ يجدِّدُ دفترَ صوتِي

ويفتَح وجدِي على دفَّتيْهِ اسحبيني

بهمسكِ فوْقَ مدايَ انفعالاً

وقدِّي ستَار النَّظَر.[2]

ومن النّوع الثّاني نجد في بداية قصيدة "هذا زمان الشّد":

ضاق المَمرْ.

وانسدَّ وجهُ الشَّمسِ في عِيد المَدائِن والشَّجر.

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص127.

[2] – المرجع نفسه، ص17

.....

همَّت أصَابعنا تجسِّد داحِسَ الزَّمن المُعلَّقِ بالضُّلوع.

.....

مَن يحمُل الصَّوتَ المورَّدِ والنَّشيدَ أو الصَّدى

وترَهّلَ القَسَمُ المُؤَجِّجُ فجأةً.[1]

وقد لجأ "مرزوق" إضافة إلى هذا، إلى استعمال "حروف المدّ" بشكل كبير من أجل توفير الموسيقى في أشعاره وهي "الألف" و"الواو" و"الياء"، وتكرّر هذه الحروف يهب السّامع قيمة موسيقيّة عظيمة، عندما تناسبها حركة ما قبلها فتتمخّض لانطلاق الصّوت مسافة أكبر ويلمس السّامع لها تطريبا تطيب له النّفس، ويأنس إليه السّامع والوجدان، فنجد في قصيدة "الوتر البديل":

تراوغُ مثلما أنت الفصولْ * فتشقَى مثلَ ذاكرتِي الحقولْ**

.....

فشطآني إلى ذِكراك ظمآى * تجاذبها الصَّبابة و الذُّبولْ**

.....

وزنبقة الوعود إذا استفَاقَت* على طبلِ المساء لها هديلْ[2]**

تكرّرت هنا حروف المدّ في البيت الأوّل 7 مرّات وفي البيت الثّاني أيضا 7 وفي البيت الثّالث 4 مرّات وتتكرّر هذه الحروف في القصيدة 23 مرّة، فأصوات المدّ أصوات موسيقيّة منتظمة، ولها القدرة على الاستمرار، ولعلّ ذلك راجع إلى أنّ الهواء عند مروره أثناء النّطق بها

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص129–130–131–133.

[2] – المرجع نفسه، ص23.

يمرّ حرّا من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة، وهو ما زاد في قدرتها على الإسماع والانتظام الموسيقي، وتعدّ حروف المدّ أخفّ الحروف جميعها لأنّها أوسع مخرجا

والشّاعر يكثر من هذه المدود لما تمنحه من راحة للقلب بمدّ نَفَسِه، وراحة للأذن بطيب النّغم، ولأنها تعطي الشّاعر من تجاوب النّظم ما لا يعطيه توالي الحروف والحركات.

كما نلاحظ بروز حروف العطف في الدّيوان ومنها حرف "الواو" الّذي جاء في قصيدة "نخلة لمخاض الملامح" 20 مرّة:

وتنشرُ فوقَ حُطامي مَداها

وأجنحةً من بقَايَا الحَريق

.....

وماذا يفيد بِزَحم الأَزقَّة نبضُ سِراجي

وقافيةٌ تستعيدُ صَداها

ويشْوي رؤاها فحيحُ الجوَانِح

.....

وقضبان صمتِي تطوِّق حلمي

وتنقذ فيَّ سهامَ السُّعَال[1]

إنّ تكرار "واو" العطف في بداية الأسطر الشّعرية مع ربط كلّ حرف بحدث معيّن يعكس من خلاله صورة من الصّور(وانتشر، وأجنحة، وماذا، وقافية، ويشوي، وقضبان، وتنقذ)؛ يمكن القول أنّ لهذا التّكرار علاقة مع الموقف الحزين المؤلم الّذي يقفه الشّاعر فتكرار هذه الحروف يجسّد حالته النّفسيّة وما آلت إليه، وطبيعة الموقف تستدعي هذا التّكرار حتّى أنّ الأفعال

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص103.

والأسماء الّتي تلاحمت مع "الواو" جاءت متلاحقة ومتعاقبة، وقد حمل "الواو" دلالات متنوّعة امتدّت بشكل رأسيّ معمّق مترابط متوالٍ، يخضع للتّداعي وتعداد صور الأشياء.[1]

ومن حروف "النّداء" نجد الحرف "يا" وهي لكلّ منادى قريبا كان أو بعيدا، أو متوسّط التّنبيه، ودعاءه بحروف مخصوصة كـ "الياء" وأخواتها، وفي هذا المنحى يقول "سيبويه": «اعلم أنّ النّداء كلّ اسم مضاف فيه، فهو نصب على إضمار الفعل المتروك إظهاره».[2]

وخير الأبيات الّتي حمّلت بهذا التّكرار قول "محمود" في قصيدة "قلق":

يا حائرةً مثل سواقي العمرِ تشظَّيْ وتَرًا وتَرًا

.....

يا سيّدةً عبَرتْ حاجر وَهْمي الآن وصارتْ سببًا

.....

يا أُهزُوجَةَ وردٍ لاقَى سُحُبَ الصُّبح عَلى موعِدها

.....

يا موصلةً حبلَ النَّبضِ بأعلى سُقُفِ القلبِ تَدَلَّىْ[3]

وفي قصيدة "أبي" يأتي حرف النّداء في عدة أسطر شعريّة متوالية:

يا مبرئَ الأمل المسجَّى

في كهوفِ فَيَالقِي

يا موقظَ الثَّورَاتِ فيَّ تَروقُني

---

[1] – مدحت الجبّار، الصّورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابي، المرجع السابق، ص68.

[2] – عبد القادر شارف، دلالة تكرار الحروف في البناء الشّعري لدى البحتري، جامعة الشلف– الجزائر، ص116.

[3] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص51–52.

حلمًا يدثِّر شَهقة الوجَعِ الجديد

يا كَمْ رفعتَ ذِراعَ مجدِك

كي تمُرَّ الرِّيحُ من خلفِ الحدود![1]

إنّ الموسيقى الدّاخليّة تنشأ من انسجام الحروف واتساق الألفاظ، وهي ترتبط بالتأثيرات العاطفيّة للشّاعر، وذلك لأنّ للجانب الصّوتي أثرا واضحا في الكشف عن أحاسيس الشّاعر وانفعالاته ومشاعره، على أنّ ذلك لا يعني اقتطاع اللّفظ بمفرده لاستخراج الدّلالة في الشّعر فتلك الدّلالة تنشأ من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السّياق كلّه.

3- تكرار اللازمة:

اللّازمة عبارة عن مجموعة من الأصوات، أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشّعريّة بصورة منظّمة، واللّازمة على نوعين: اللّازمة الثّابتة وهي التي يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللاّزمة المائعة وهي التي يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرّر.[2]

يعمل تكرار اللّازمة على ربط أجزاء القصيدة، وتماسكها ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ لها يحسّ بأنها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقيّة ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التّكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنيّة تغني المعنى، إذا استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه، وأن يجيء في موضعه، بحيث يؤدّي خدمة فنيّة ثابتة على مستوى النّص تعتمد بشكل أساسي على الترديد لما يريد الشّاعر أن يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النّمطيّة الأسلوبية، لذالك فإنّ أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشّاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر، و«التفسير السيكولوجي لهذا

[1]- محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات ، المرجع السابق، ص63.

[2] - موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، المرجع السابق، ص4.

التّغيير أنّ القارئ وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكّره حين يعود إليه مكرّرا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقّع توقّعًا غير واعٍ أن يجده كما مرّ به تماما، ولذلك يحسّ برعشة من السّرور حين يلاحظ فجأةً أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشّاعر يقدّم له في حدود ما سبق أن قرأهُ لونا جديدا».[1]

إنّ تكرار اللّازمة يحتاج إلى مهارة ودقّة، بحيث يعرف الشّاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللّائق.[2]

وهذا التّكرار عند "محمود مرزوق" قليل ونادر مقارنةً بأشكال التكرار الأخرى، فمن الشّكل الثّابت للّازمة لا نجد إلّا قصيدة واحدة جاء فيها هذا النّوع، وهي قصيدة "هذا زمان الشّد" هذه القصيدة الطّويلة التي جاءت في نهاية الديوان الشّعري حملت لازمة تتعلّق تعلقا كبيرا بعنوانها وهي تأتي أحيانا في بداية المقطع الشّعري وأحيانا في نهايته، فمن النّوع الأول نجد:

هذا زمان الشّدِ فاشتدّي عقد

سقطت جِمار الحِقد في غاباتنَا

و تحرَّكت في عُمقنَا الغبراء.[3]

و أيضا:

هذا زمان الشّدّ فاشتدّي عَقد

قصرت هنا قاماتُ سور الدّار حتى

يسرق الغرّ الذي لم يحترِفْ

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، المرجع السابق، ص270.

[2] – المرجع نفسه، ص290.

[3] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص131.

والعمرُ مدْ.[1]

ومن الشّكل الثّاني نجد مثلا:

يا حرةً باعت حليب نهودها

للقابعين على المقاهي والرّصيف

وتعوّدَت أن ترتَضِي هزَّ الجسد.

هذا زمان الشّد فاشتدّي عقد.[2]

هذا التّكرار الإيقاعيّ المقطعيّ خلق نغمًا متكرّرا ومعانٍ متجدّدة لهذه القصيدة التي بنيت على تفعيلات البحر الكامل، وتراقصت أنغامها عليه، فشكّلت هذه اللّازمة محطّات منتظمة للعمل على خلق إيقاعات شعريّة متساوية « فاللّازمة الرّنّانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة، كما أنّ البناء الخلفيّ الذي أحدثته اللّازمة استطاع أن يكون بنية متلاحمة متّصلة».[3] ربطت المقاطع معنويّا وإيقاعيّا، وأكسبت القصيدة تألّقا تتلذّذ الأذن بسماعه وتفاعلا مع معطياته الجماليّة، كما كانت قوّةً فاعلة في إيجاد وحدة شعوريّة متلاحقة؛ إضافة إلى هذا تمثّل اللّازمة موضوعًا للنّص وبؤرة لتمركزه الدّلالي.

إذن فاللّازمة هنا مثّلت دورين، دور اللّازمة الاستهلاليّة التي تستهلّ بها بعض المقاطع ودور اللّازمة الختاميّة التي تمثّل تكثيفا إيقاعيّا ودلاليّا متمركزًا في نهايات البعض الآخر من المقاطع ولم تظهر اللّازمة الثّابتة في أي قصيدة أخرى من الديوان.

أمّا اللّازمة المائعة فقد كان لها الحضور الأكبر والحظ الأوفر، فقد مثّلت عبارة "ثلاثتنا" في قصيدة "(بلاد العرب أوطاني)!!"، التي تأسّست على أنغام البحر الوافر، لازمةً مائعة فيقول "مرزوق".

---

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص134.

[2] – المرجع نفسه، ص134.

[3] – موسى ربابعة، التّكرار في الشّعر الجاهلي، المرجع نفسه، ص37.

ثلاثتنا

أنا والرَّكب والغُصَصُ المسنَّنةُ الحواشي الآن نتّحدُ

ثلاثتنا

نؤسِّس فوق ذاك الرّمل عاصمةً من الأحزان

.....

ثلاثتنا

أنا والحرفُ والمَأساة نفتَتِح الدّروب البِكرْ

نزيح الستّر عن نصبٍ تمارس من صوامعها

صكوك العهر.

ثلاثتنا نراود هامش التاريخ كي يلقي ملابِسَهُ[1]

كما نجدها بشكل واضح في قصيدة "كبسولة الموت":

يا ذا الشّاطيء شيّد في مرحلتي الآن

زوايا تصلح للإعصار

أطلق من آفاق الظلمة برق الموجْ

يا ذا الشّاطيء

مدّ لقلبي حبّة رملٍ تَمغَطُ مثلَ حدود الحُزْنِ[2]

وهكذا تستمرّ هذه اللّازمة حتى نهاية القصيدة، لتستأثر هذه اللّازمة الاستهلالية بالعديد من تفعيلات المقاطع، وهو ما يعني هيمنة صيغة إيقاعيّة موحّدة، وقد كان لتكرار هاته

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص124–125.

[2] – المرجع نفسه، ص119.

اللّازمة في مستهلّ المقاطع تأثيره القويّ في توجيه حركتها الدّلاليّة، حيث أنّ تركيب اللّازمة الذي ينهض على صيغة النّداء جاء قي بداية المقاطع لمساندة الذّات المتكلّمة، ومدّها بالدّعم المعنويّ، فغرضيْ الشّكوى والاستنجاد طغيا على القصيدة.

وقد استرعى انتباهنا نوع آخر من التّكرار، مختلف عمّا سبق تتميّز به القصائد العموديّة وهو "التّكرار المقطعي" «وهو عبارة عن تكرار مقطع في القصيدة ويتمّ هذا النّوع من التّكرار عبر نمطين، يتمثّل الأول منهما في تكرار مقطع شعريّ في بداية القصيدة وفي نهايتها بحيث تصبح القصيدة ذات بناء مغلق لا يسمح أن تتتابع الامتدادات النّفسيّة للتّجربة، وهذا ما ينجم عنه القدرة على إثارة الإيحاء في ذهن المتلقّي، أماّ النّمط الثّاني من التّكرار المقطعي فيعمل من خلاله الشّاعر على التخلّص من الانغلاق وذلك بالتّوسّل ببعض التّعديلات على المقطع المكرّر إمّا بالحذف أو بالزّيادة، الأمر الذي يشحن المقطع بإيحاءات تتجدّد في كل موضع».[1]

وهذا النّمط الأخير هو ما نراه في قصيدة " لا للمنايا":

لا للمَنايا إنّ مثلك تفتدى * بالرّوح إن دقّت نواقيسُ الرّدى**

.....

لا للمَنايا إنّ مثلكِ تفتدى * بالرّوحِ إن هبّت أعاصير الرّدى**[2]

وقد جاءت هذه القصيدة في شكل عمودي، فمثّل البيت الأوّل المقطع الأول، والبيت الأخير المقطع الأخير.

وهكذا تبيّن من تطبيق أنواع التّكرار المتعدّدة نجاح " محمود مرزوق" في استغلال طاقات اللّغة ودلالاتها الصّوتيّة، وجرس ألفاظها، وإيقاعات حروفها المتناغمة، وتراكيبها

[1] – صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر(رسالة دكتوراه)، جامعة فرحات عبّاس، سطيف، 2011/2010، ص230–231.

[2] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص37–38.

المتناسقة المنسجمة في بناء البنية الإيقاعيّة المتوقّدة حيويّة وجمالا، وتلاحم نبض الأحاسيس المتّقدة مع نبض الإيقاعات الشّعريّة.

الفصل الثاني: الأسلوب جماليته ومكوناته

في ديوان قليلا وتهمر النهايات

- **المبحث الأول: اللّغة والأسلوب في ديوان قليلا وتنهمر النهايات**

1-اللغة في ديوان قليلا وتنهمر النهايات:

1-1 طبيعة اللّغة الشّعرية:

إنّ اللّغة هي المادّة الأساسية المشكّلة لوجودنا الثّقافي والحضاري، وبالضّرورة هي الأساس أيضًا في عمليّة الإبداع الفنّي؛ لذلك فإنّ لكلّ أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة.[1]

إنّ الأديب لا يركّب الجملة ليعبّر بها عن معنى تقريري مألوف، وإنّما يتعامل مع اللّغة بطريقة تفجّر فيها خواص التّعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة، تتعدّى الدّلالة المباشرة، وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفيَ بحاجة الفنّ في التّعبير والتّصوير.[2]

يعتبر التركيب/ التّشكيل اللّغوي هو «المادة الحقيقيّة المشكّلة لفنّ الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التّعرّف على كيفية استخدام الأديب للّغة».[3]

إنّ الشّعر يتميّز بتشكيله اللّغوي الخاصّ، الّذي يرقى به عن مستوى الكلام العاديّ والأديب مشكّل/ مركّب، مثله مثل الفنّان التّشكيلي؛ فهذا يرسم بالألوان، وذاك يرسم بالكلمات، ولعلّ هذا ما أشار إليه "ملارميه-Mallarmé (1842-1898)" حين قال: «إنّنا لا نصنع الأبيات الشّعريّة بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات».[4]كما اعتبر المبدع مركّبا؛[5] وأكّد على دوره في خلق تراكيبه الشّعريّة، انزياحها عن النّمط المألوف.

ولن يكون ثمّة شعرٌ « إلّا بقدر تأمل اللّغة، وإعادة خلقها مع كلّ خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثّابتة للّغة وقواعد النّحو، وقوانين الخطاب».[6]

---

[1] – طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط1989،2، ص25.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – كوهن جان، بنية اللّغة الشّعريّة، المرجع السابق، ص41.

[5] – المرجع نفسه، ص176.

[6] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ التّشكيل اللّغوي الخاص بالشّعر يجب أن يخلق مسافة تميّز التّراكيب الشّعريّة من النّثريّة؛ ومما لا شكّ فيه أنّ اللّغة الشّعريّة تستمدّ جمالاها من هذه التّشكيلات، لأنّها لغة إبداعية، واللّغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: «إنّ الشّاعر خالقُ كلماتٍ وليس خالقَ أفكار، وترجع عبقريّته كلّها إلى الإبداع اللّغوي».[1]

إنّ الشّعر لا يتميّز بالمضمون، وإنّما بالتّراكيب التي قد تستدعي في كثير من الأحيان خرق القواعد المألوفة تبعا لذوق الشّاعر، وأحاسيسه، وانفعالاته، وميوله.

وإنّ لغة الشّعر تختلف عن الاستعمال اللّغوي المشترك؛ فالشّاعر قد يستخدم كلمات متداولة، لكنّه يكسبها دلالة مغايرة للمألوف، فتنطق قصيدته بشيء، ولكنّها تقصد أشياء أخرى. دون أن تكون هدفا لذاتها، وإلّا تحوّل النّص إلى عبث لغويّ، وفوضى في الرّسالة، وإنّما هي (المغايرة) وسيلة الشّاعر إلى خلق لغة شعريّة داخل لغة النّثر.[2]

1-2.أهميّة دراسة اللّغة الشّعريّة:

إنّ دراسة اللّغة لدى شاعر معيّن تكشف حقيقة تعامله مع القواعد اللّغوية، وكيفيّة الاستفادة منها. فإذا كان متمكّنا من الثّروات اللّغويةّ، وله من الخبرة ما يكفي وظّفها حسب رغبته وفي الحدود الّتي تفرضها الضّرورة الشّعريّة.

أمّا إذا كان غير ذلك فسيأتي النّص الإبداعي ضعيفا؛ لما للّغة من تأثير قوي بسلامتها يسلم الهيكل ككلّ؛ وليس شرطا أن يكون استخدام الشّاعر للّغة على حسب القواعد بل يفترض فيه أن يثبت قدرته اللّغويّة في الخروج على تلك القواعد والإعراض عن المألوف؛ مؤكّدا قدرته على التّقديم والتّأخير، والحذف، ومغايرة التّراكيب، والتّكرار... وذلك كلّه يقاس بمدى انفعاله، وحدة مشاعره الّتي تعكس طبيعة تعامله مع اللّغة. وبذلك تكتسب لغة الشّاعر في قصيدته تميّزا يبتعد بها عن المألوف؛ فـ« طبيعة الشّعر تفهم من

[1] – كوهن جان، بنية اللّغة الشّعريّة، المرجع السابق ، ص40.

[2] – خليل موسى، الحداثة في حركة الشّعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص99.

خلال تكوّنها من ألفاظ بنيت على نسقٍ معيّن، فاكتسبت بهذا التّنظيم البنائي صفتها وحيويّتها، وشخصيّتها؛ حيث أنّ هذا التّنظيم المعيّن للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة».[1]

إنّ اللّغة أداة تعبير عن المشاعر، والانفعالات. يستخدمها المبدع بأسلوب فنّي يختلف عن استخدام الشّخص العادي لها في التّعبير عن مشاعره. فهي أذن مقياس التّمايز والتّفرّد بينهما. ويختلف استخدامها بين الشّعراء أنفسهم، ففي الوقت الذي نتفاعل مع قصيدة معيّنة، وتأسرنا بألفاظها الرّقيقة، ولغتها العذبة، نجد أنفسنا ننفر من قصيدة أخرى لبرود ألفاظها ورتابة لغتها.

إنّنا نتفاعل مع التّجارب الصّوفيّة –مثلا–، ونتذوّقها على ما فيها من أساليب، ورموز ومجازات، ونستشّف أبعادها، لأنّ هذه التّجارب وسّعت مجال اللّغة الشّعريّة، وبعثت فيها روحا، ونفسا جديدين، متّخذةً من الإشارة لا العبارة مدخلا رئيسا.[2]

ولعلّ هذا ما دفع "أدونيس" إلى التّأكيد على أنّه «إذا كان الشّعر تجاوزًا للظّواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كلّه، فإنّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العاديّ؛ ذلك أنّ المعنى الّذي تتّخذه عادة لا يقود إلى رؤًى أليفة مشتركة؛ إنّ اللّغة الشّعريّة لغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العاديّة هي لغة الإيضاح. فالشّعر هو بمعنى ما: جعل اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله».[3]

إنّ الوضوح ليس شرطا في الشّعر، فالشّاعر«لا ينطلق من فكرة واضحة محدّدة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة»[4]. ووظيفة اللّغة الشّعريّة «تكمن أساسا في السّحر

[1] – ضياء الصدّيق، فصول في النّقد الأدبي و تاريخه (دراسة و تطبيق)، دار الوفاء، المنصورة–مصر، ط1، 1998، ص238.

[2] – أدونيس ، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط 3، 2006، ص23.

[3] – أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص125–126.

[4] – المرجع نفسه، ص 125.

والإشارة فهي لا تعبّر، ولا تصف، أي لا تبوح، ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها».[1] والشّاعر شخصٌ أسرته الكلمات، فاتّبع غوايتها، وراح يفتح أبواب عالم ليس استنساخا لهذا العالم المرئيّ، وإنّما هو عالم شعريّ قوامه اللّغة الشّعريّة الّتي تتّخذ من وحدة الأضداد حقلا للّعبة اللّغويّة.[2]

1-3.التّشكيل الأسلوبي:

1-3-1.مفهوم الأسلوب:

الأسلوب-في مفهومه اللّغوي العامّ- هو «طريقة في الكتابة، ومذهب في التّعبير عن الأفكار والمشاعر، ووجه من أوجه إفصاح الكاتب عن شخصيّته المتميّزة عمّا سواها»[3]. كما أنّ مفهومه يمتدّ ويتّسع، فيشمل مناحي الحياة المختلفة، كطريقة اللّباس، والأكل والمعاش، والمسكن وترتيب أثاث البيت... وكلّها طرق وأساليب تختلف، في قليل أو كثير من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، وكلّها أيضا طرق تعبّر عن ذات أصحابها وعن سلوكهم، وتأخذ من ثقافتهم وحضارتهم وعصرهم.[4]

1-3-2.الأسلوب في الدراسات الحديثة:

وقد اختلفت الدّراسات الحديثة في محاولة تحديد الظّاهرة الأسلوبيّة، فمنها الّتي نظرت إليها من زاوية المرسل/ المخاطِب،[5] ومنها الّتي تعاملت معها من جهة المرسل إليه/

[1] – محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث-بنياته و إبدالاتها-، المرجع السابق، ص97.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص20.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – عبد السلام المسديّ، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1982، ص57.

المخاطَب،[1] ومنها الّتي أغفلت الاثنين، وراحت تتعامل كأثر/رسالة، على اعتبار أنّها كيانٌ حياديّ مغلقٌ.[2]

أ-الدّراسات الغربية:

إنّ الدّراسات الّتي اعتمدت المرسل مرجعيتها الأساسيّة في تحديد مفهوم الأسلوب انطلقت في أغلبها من مقولة "بيفون-Buffon(1707-1788)": «الأسلوب هو الشّخص ذاته»* حيث ربط بها بين الرؤية والتّعبير، وجعل من طريقة التّعبير مرآة عاكسة لطريقة التّفكير مبرزة للشخصية الفردية، فالتّعبير ما هو إلّا تجليات للباطن في الظّاهر، والانطلاق من دراسة الظّاهر ما هو إلّا سبيل ومنفذ إلى كشف طبائع الباطن، والوقوف على ماهيته وكُنهه وفلسفة صاحبه في الوجود؛ فيكون الأسلوب بذلك هو مطابقة التّعبير، بوصفه حركة ظاهريّة، لروح صاحبه، بوصفه حركة باطنيّة، وكأنّ الرّوح هو الفاعل والتّعبير هو القابل.[3]

إنّ أهمّ الدّراسات الغربيّة الّتي اعتمدت مقولة "بيفون" مرجعيّة -كما يرى الباحث الجزائري "مختار حبّار"- دراسة "هنري موريير-Henri morier" الموسومة بـ: «سيكولوجيّة الأسلوب»**، وهي الدراسة الّتي حاول الباحث فيها « استكشاف ما اسماه: رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أنّ هناك خمس تيّارات كبرى تتحرّك داخل الأنا العميقة (...) وهي: القوّة، والإيقاع، والرّغبة، والحكم، والتّلاحم وهي الأنماط الّتي تشكّل نظام الذّات الدّاخليّة، وقد يظهر كلّ نمط منها في شكل إيجابي أو سلبيّ فالقوّة قد تكون قاعدتها الشّدّة أو الضّعف، والإيقاع قد يكون متّسقا أم ناشزًا

---

[1] - عبد السلام المسديّ، الأسلوبيّة والأسلوب، المرجع السابق، ص79.

[2] - المرجع نفسه، ص 88.

[3] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني-الرؤيا والتّشكيل-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص169.

*« le style c'est la personne lui – même».

**la psychologie des styles

والرّغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقًا أو متردّدًا، والحكم قد يكون واثقًا أو متشائمًا».[1]

إنّ دراسة "موريير" تعاملت مع العمل الأدبي من حيث «الألوان التّعبيرية... كالأفعال والصّور، واختيار صيغ المضارع والمستقبل والأمر، واستخدام علامات التّرقيم على نحو معيّن، واللّجوء إلى الإكثار من وضع النّقاط أو علامات التعجّب، أو علامات الاستفهام واللّجوء إلى ألوان من الحروف الصّوامت أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلالة ذلك كله على ما يسود الأنا العميقة».[2]

ومما يعيب على هذه الدراسة أنّها انطلقت من أفكار مسبقة، وقزّمت الأنا العميقة على شساعتها، وأنّها حاولت ليّ عنق العمل الأدبي في تعسّف؛ حتى توائم ألوانه التّعبيريّة، من صور وصيغ وأدوات ترقيم.[3]

وأمّا الدّراسة الّتي قدّمها النّمساويّ "ليوسبتزر-Léo spitzer (1887-1960)" في كتابه "اللّغة والتّاريخ الأدبي"، فقد حاولت عدم الانطلاق من أحكام مسبقة، وتعاملت مع الأسلوب باعتباره نابعا من الإنتاج، وليس من مبادئ مسبقة. والإنتاج كلّ متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشّمسيّ الذي تدور حوله بقيّة كواكب العمل ونجومه، ولا بدّ من البحث عن التّلاحم الدّاخلي. ومحور العمل الأدبيّ هو الكاتب الضّمنيّ نفسه لا الصّريح، وهو الذي ينبغي استكشافه انطلاقا من البنية السطحيّة، وقد يكون مجموعة قيم تؤول في النّهاية إلى قيمة نفسيّة، أو شعوريّة واحدة.[4]

كما رأى "سبيتزر" أنّ الدّراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغويّة لانّ الاستعمال اللّغوي، وأدوات التّعبير الفنيّة تعكس شخصيّة الكاتب وتبوح بالمسكوت عنه

[1] – ينظر: مختار حبار، شعر أبي مدين التّلمساني-الرؤيا والتّشكيل-، المرجع السابق، ص169.

[2] – احمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، مج5/ع1، ديسمبر1984، ص67.

[3] – مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني-الرؤيا والتشكيل-، المرجع السابق، ص170.

[4] – المرجع نفسه، ص171.

وتحمل في طيّاتها ملامح الكاتب الضّمني المنشود في العمل الأدبي، الذي لن يحظى بهذه السّمة إلّا بمقدار ما فيه من انحراف وعدول باللّغة من الكلام المرسل إلى الكلام البديع أو الفنيّ؛ وأنّ الانحراف والعدول لا يتم إلاّ من أجل حمل بصمات شّخصيّة، وشحنات عاطفيّة ومواقف أدبيّة فرديّة، هي بالضّرورة ملامح الكاتب الضّمني المبحوث عنه في العمل الأدبي.[1]

إنّ أهمّ المقولات الغربيّة التي حدّدت الأسلوب انطلاقا من عمليّة التّناظر بين الكاتب والمتلقّي، مقولة "ماكس جاكوب-Max Jakob(1879-1944)": « إنّ جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيّته»، و"بول كلوديل-Paul Claudel(1868-1955)" في مقولته: «الأسلوب هو نغم شخصيّة الإنسان»، و"مارسل بروست-Marcel Proust(1871-1922)" في مقولته: « الأسلوب بصمات تحملها صياغة الخطاب، فتكون كالشهادة التي تمحي».[2] وهي مقولات تتّفق في مجملها مع منهج "ليو سبيتزر" في بحثه عن الكاتب الضمني، ومع "موريير" في حثه عن رؤية الكاتب للعالم، وكلّ أولئك يذهبون إلى أنّ الأسلوب هو الطريقة التي يشكّل بها المؤلّف ذاته في عمله الأدبيّ تشكيلا فكريّا، وشخصيّة وموقفا، وعاطفة.[3]

ب- الدراسات العربيّة:

من الدراسات الأسلوبية العربيّة التي أخذت فكرة "بيفون" مرجعيّة لها في النّظر إلى تحديد مفهوم الأسلوب ودراسته، دراسة الأستاذ "أحمد الشّايب" في كتابه " الأسلوب دراسة بلاغية تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة"، حيث يربط العلاقة بين الأديب وأسلوبه، ويرى أنّه على الرّغم من أنّ الموضوع قد يكون واحدًا، إلّا أنّ الأدباء يتعدّدون وأسلوبهم يختلف، فلكلّ منهم

[1] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني-الرؤيا والتّشكيل- المرجع السابق، ص 172.

[2] - ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص67-68-70.

[3] - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني-الرؤيا والتّشكيل-، المرجع السابق، ص173.

طابع خاص في تفكيره وتعبيره وتصويره يميّزه عن غيره، وهذا ما يدفع إلى القول إلى أنّ الأسلوب هو الأديب أو هو الرّجل.[1]

ويذهب إلى عقد صلة بين الأسلوب وشخصية الأديب، ويعرّف الشّخصيّة بأنها مجموعة الصّفات الجسمية، والعقلية، والخلقية التي يتّصف بها الإنسان: كالصّدق، والشّجاعة والكرم وكالذّكاء وعمق التّفكير، وكالقوّة، والضّعف، والنّباهة، والخمول... وغير ذلك من الطّبائع. والأدب معرّض لظهور شخصيّة الأديب في طبيعة من تلك الطّبائع، ويخلص إلى: «أنّ الأديب حين يعبّر عن شخصيّته تعبيرا صادقا، يصف تجاربها ونزعاتها ومزاجها، وطريقة اتصالها بالحياة، ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبيّ ممتاز في طريقة التّفكير والتّصوير والتّعبير، هو أسلوبه المشتقّ من نفسه هو: من عقله وعواطفه وخياله ولغته، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثر الأساليب بعدد الكتّاب والمنشئين»[2]

وأمّا الثّاني دارس يمكن اعتباره رائدًا للدّراسات الأسلوبيّة العربيّة فهو الأستاذ "عبد السلام المسدي" الذي يرى أنّ « الأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه، من حيث أنّه قناة العبور إلى مقوّمات شخصيّة لا فنيّة فحسب بل الوجودية مطلقا»[3] وهو يصدر في ذلك عن فكرة "بيفون" –المطروحة سابقا– كما يقول بالعوامل الخارجيّة والداخليّة الّتي تطبع شخصيّة الأديب بطابعها، ثمّ تنعكس خصائصها على إنتاجه، فتكون منه بمثابة الفاعل، ويكون هو منها بمثابة القابل. ومنه فالأسلوب في رأيه ليس الموضوعَ الشّعريَّ في حدّ ذاته، ولا هو بؤرة الفعل أو شخصيّة الذّات الشّاعرة، ولكنّه حصيلة ثنائية تجلّي ملامح الذّات الشّاعرة في الصّوغ الشّعري شكلا ومضمونا، وبتعبير بسيط هو إسقاط الذّات على الموضوع.[4]

---

[1] –أحمد الشايب، الأسلوب–دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة–، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1988، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص 127–128.

[3] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، المرجع السابق، ص 68.

[4] – مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني–الرؤيا والتشكيل–، المرجع السابق، ص178.

ومن الرّواد أيضا الأستاذ "محمد عبد المطّلب" بدراسته الموسومة بـ: "الأفكار الأسلوبية في نقد العقّاد"، هو كما خلُصَ إلى ذلك الباحث "مختار حبّار" يرى أنّ الأفكار الأسلوبيّة تتحرّك من دائرة اللّغة بكلّ شمولها، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها، ثمّ تتوقف عند كلّ مبدع على حدا لتأخذ خصوصيّته، نتيجة لتمايز المبدعين –باطنيا– تمايزًا يحقّق لكلّ منهم شخصيّة مستقلّة ذات سلوك تعبيري متتابع لا يختلف إلّا نادرًا، ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفيّ –الذي هو أساسًا الكاتب الضّمنيّ– إلّا بالتّدقيق في الوسيلة الماديّة الملموسة وهي الصّياغة.[1] وهو بذلك يخالف فكرة "بيفون" من أنّ الأسلوب هو الشّخص نفسه.

لقد نظرت هذه الدراسات إلى الأسلوب من زاوية المرسل/المبدع، في علاقته برسالته/إنتاجه؛ الأمر الذي دفع إلى الوقوف عندها – وإن بشكل موجز– لما لها من علاقة مع القراءة الأسلوبيّة لشعر "محمود مرزوق"

2–جماليات الأسلوب في ديوان "قليلا وتنهمر النهايات":

إنّ اللّغة هي أداة التّعبير، وليست مهمتها في الشّعر نقل المعاني، بل توحي من خلال الطّاقات الموسيقيّة والتّصويريّة الّتي يهبها الشّاعر الموهوب من خلال الأساليب الّتي تولد في ذاتها جملة من العناصر الفنيّة المتعاونة، وما على المتلقّي إلّا أن يعيَ التّناغم الدلالي والتّعبيري فيها، ويراعي صفة التّرابط في العمل الفنيّ.[2]

[1] – مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني–الرؤيا والتشكيل–، المرجع السابق ، ص181.

[2] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985، ص136.

2-1 جماليات الإنشاء:

الإنشاء: كلّ كلام لا يصحّ أن يقال لصاحبه: إنّه صادق فيه أو كاذب... أو كلّ كلام لا يحتمل الصّدق أو الكذب لذاته.[1] أو هو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقّق إلّا إذا تلفّظ به وهو على قسمين طلبيّ، وغير طلبيّ.[2]

وللإنشاء حضور ضمن البنيات الأسلوبيّة للشّاعر "مرزوق" بقسمه الطلبيّ في صورتين اثنين: الاستفهام والنّداء.

أ- جمالية النّداء:

إنّ بنية النّداء في ديوان "مرزوق"، من أكثر البنيات تردّدا، وقد ظهرت في صورة نداء بعيد (يا...) الّتي ينادى بها على بُعد المخاطب من المتكلّم مكانًا وزمنًا، شخصه أو منزلته أو روحه، أو استحالة الوصول إليه، وتختلف من مسافة البعيد باختلاف مقام المتكلّم وحاله وكذلك باختلاف مقام المخاطب وحاله، فيقول "مرزوق":

من يا عساه يعيرني قبَسًا قديمًا

كي أشقَّ بحدّه صمتَ الجهات.

.....

يا موجعًا بشذى الحنينِ ونظرة موءودة بغبار عصرِكَ

ضمّني فأنا المُضَيَّعُ فوق وجه الطّاولاتِ.[3]

---

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة– في المعاني والبيان والبديع–، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2006، ص47.

[2] – المرجع نفسه، ص 48.

[3] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص99-100.

عنوان هذه القصيدة "وَجعٌ قُدُسِيٌّ"، وصيغة النّداء هنا بهذه الصّورة تكشف للمتلقّي عن بقايا إنسان محطّم لما لقيَه من غدرٍ ومعاناة، وهو رافض لهذه الحال الّتي يعيشها هو وتعيشها أمّته، حيث تنطلق الياء هنا ليس للنّداء أو المخاطبة، أو ينتظر رجع صدى لهذه الصّيحة، فهاته الصّيحة هي مناجاة هائمة أرسلت كما ترسل الدّموع من العين، فتستريح إنّه لا يتوجّه لمخاطب، فلا يوجد مخاطبٌ أصلًا ولكنّها تنهيدة حرَّى يرسلها كي لا تحرق قلبه وصدره، فكانت هذه **الياء** بداية للتّعبير عن ألمٍ يسكن روحه، ويضيق صدره به، ويتمنّى الخلاص منه.

وفي قصيدة أخرى "احتفالات الرّحيل" يقول الشّاعر:

يا ابنَ المنافي منبتًا

وأخا الحقائبِ

دائما أنت المتوّجُ في احتفالاتِ الرَّحيل.

.....

يا ابن المزارع والمطاحِنِ

والمَحافِل والمَعَاوِلِ أنت ظلّي

.....

يا عاشق السّير الموشّى بالنّداءات الّتي

يمتصّها التّاريخ في عمق السّنين الغائِبة.[1]

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص9–10.

إنّ النّداء البعيد عن الشّاعر يظهر متلاحما مع المنادى الّذي لا ينتظر منه ردّا أو استجابة، ولا رجع صدى، ولكنّها مناجاة القريب البعيد، وللحاضر الغائب، الّذي يعتبر نفسه جزءًا منه فأسلوب النّداء له أهميّة في هذه القصيدة... حيث تأكيد الانتباه ولفت اهتمام القارئ خاصة وأنّ المنادى لا يمثّل شخصًا وإنّما يمثّل أمّةً، تتعرّض لكلّ أشكال السّياسة والقهر والحرمان، وبطريقة موجعة.

وفي حالة أخرى ينادي الشّاعر حبيبته ويخاطبها بقصيدة غزليّة فتتلاحم "**يا**" النّداء مع المرأة المنادية:

يا من توزّع أشعاري إذا امتلأتْ * منها الحروفُ رَفيفًا ساحرًا جذِلا**

فدىً لعينيكِ عينٌ ما رأت غَرَقًا * في مُقلتيْكِ ولا أغْصَت هنا خجلا.**[1]

يتخيّل الشاعر أنّ محبوبته قد انتبهت لندائه فيعبّر لها عن ما فعلته مقلتاها به.

وفي ذات القصيدة يقول الشّاعر:

يا روعة الثّغر إذْ صيّرته وترًا * للأغنيات وكأسًا ذاق فاشتَعَلا**

يا وَجْنَةَ الصُّبحِ كم لملمتِ أزمنةً* من التّوقّد كم شاغلتِها مُقبَلا**[2]

ثمّ يستعدّ الشّاعر للفراق فيقول:

من ذا لقلبي إذا ودَّعتِ طاولـة * وصار وجهكِ في مرآتها طللاَ**

ومن يُعيدُ إلى الأشعار شِقوتها * ويسكبُ العِطر في إيقاعها قُبَلاَ**[3]

[1] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص33.

[2] – المرجع نفسه، ص 35.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ يا النّداء هنا، تعبّر عن تجربة شعوريّة لحظيّة للشّاعر فعبّر عن مشاعر الإعجاب والحسرة المتوالية، وبهذا يكون النّداء مركزًا لعكس أزمة الشّاعر وحيرة العقل، وتتطلّب تفاعلًا أكبر من المتلقّي.

إنّ أسلوب النّداء ليس عنصرًا طارئًا على تجربة الشّاعر، وإنّما هو نتيجة لتجاربه العميقة، فتنوّع المنادى عنده، وتنوّعت أغراضه، وتراوح المنادى غالبًا بين الحبيبة الغائبة والوطن الأسير والأمّة النّائمة في الظّلم والقهر.

ب- جماليّة الاستفهام:

هو أحد التّراكيب الإنشائيّة، تقدّم صيغة (إستفعال) مؤشّر على دلالته الوضعيّة في (طلب الفهم)، بأدوات مخصوصة.[1]

ولهذا يعدّ الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطّلبيّ في الجملة العربيّة، سواء كان لهدفٍ محدّد ومباشر أم كان تصوّر إيحائي جماليّ غير مباشر، فالاستفهام قد لا يُريدُ إجابة محدّدة؛ وإنّما يهدف إلى تصوّر يؤدّي إلى مقاصد شتّى ولمّا كان الواقع قائما على الجدل تولّدت في ذهن الشّاعر المعاصر تساؤلات مختلفة، يروم من خلالها اكتشاف المجهول وسبر أغواره، وكان التّساؤل المستمرّ، والاستفسار المتواصل، محاولةً يائسةً لبناء عالمٍ مغايرٍ أكثر إشراقا، والشّاعر في رؤيته هذه إنّما ينطلق من إحساسه بالتّميّز، وشعوره بالغربة بين أهله، وبَنِي جِلدَتِهِ، وهو المتفرّد الّذي لا يسلّم بالظّاهر.[2]

ويلحظ الدّارس لأسلوب الاستفهام في شعر "مرزوق"، بروز هذه الظّاهرة حيث يُوردُهُ في كثير من قصائده، لأنّ الاستفهام هو أكثر الأساليب الإنشائيّة ظهورا و«وفاءًا بمطالب

[1] – محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، المرجع السابق، ص284.

[2] – عمر احمد بوقرورة، الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة–الجزائر، 1997، ص234.

السّياق وتنوّع المواقف، وحسن الدّلالة وقوّتها، يظهر ذلك في أنّ التّعبير بالاستفهام عن المعاني البلاغيّة الّتي يخرج إليها أو يشير بها أبلغ منه بالإخبار المباشر».[1] يقول "محمود":

أحداقنا منهوبةٌ

بين التَّطَلُّعِ لاحتسابِ الشّوطِ

بُعدَ القعرِ عن الزّجاجَةِ

هل تُرى ننجوُا من الفخِّ المغطّى بالزّبد؟

أم يا تُرى نطوي بساط العَقلِ في جوْفِ الزّوايا الموحِلة؟

أنُعاقِرُ الصّخبَ الموزّع في ممرِّ السِّجنِ حتى المقصلة؟

ونجرّ في أذيالنا كلّ المآذن والخُشُوع؟!

أنصفِّدُ الفجر الطّهور بغيمةٍ سوداء تمقتها الذُّرى

ونُقِيمٌ في أذهاننا نُصُبًا لتلك المرحلة؟![2]

وبعد ترك فراغ يواصل الشّاعر:

من ذا يقدّر حزننا وشتاتنا

والسّارقون على المداخل يرقصون؟

من يحمل الصّوت المورّدَ والنَّشيدَ أو الصّدى

لصغارنا كي يُنشِدوا

---

[1] – قطبي الطاهر، بحوث في اللّغة– الاستفهام البلاغي–، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط 2، 1994، ص66.

[2] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص132.

أهزوجةَ الوطنِ المعطّر بارتعاشات الصّباح؟[1]

لا يقع الاستفهام في هذه القصيدة من السّائل طلبا لفهم أمر يجهله، وليس هو بالتّعبير المجازيّ الذي يبين عن غرض انفعالي من الذّات المبدعة، بل هو آليّة يترجم بها الشّاعر حيرته التي يخنقها الجهل والظّلام، فلا يجد جوابًا عن شيء من استفهاماته الكثيرة، إنّ هذه الاستفهامات تعكس حيرة الإنسان وتطلّعه للبحث عن الحقيقة، فيتسارع منحى الحيرة عند الشّاعر بتسارع وتيرة الأسئلة الاستفهامية لتبلغ منتهاها، كما «ترفع من حدّة صراع الإنسان على جهات متعدّدة، صراع الجبر والاختيار، الحركة والوقوف، القديم والجديد الحريّة والعبوديّة، القياديّة والتّبعيّة، البقاء والفناء، وصراع الزّمان وصراع المكان».[2]

إنّ مكابدة الشّاعر الآلام، وشعوره الدّائم بالغربة يقفان وراء بنية الاستفهام في معظم قصائده وهذا واضح في قصيدته "كبسولة الموت":

يا ذا الشاطئ

كم تحتاج لكي تتيقّن أنّي أغرق

في غيمات الوهن الكُلّي ليلة عُرسي

كم تحتاج على بيّنة لتُبلّغَني مَجْمَعَ بحري

.....

يا ذا الشاطئ

كم تمهِلُنا حتّى نُفْرِغَ غُرَفَ الصدر بطوق نجاةٍ[3]

---

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص132–133.

[2] – أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، ط 1، 2004، ص31.

[3] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص120–121.

يوحي هذا الاستفهام إلى حالة الحزن الشّديد التي استبدّت بذات الشّاعر، وهو يتجاوز أن يكون واقعًا طلبًا للفهم، لجهل المخاطب بالأمر الذي يمثّل الخلاص والنّجاة عند الشّاعر وهو يطلب منه أن يحسّ بغرقه، بألمه ومعاناته، ويطلب منه المساعدة في النّجاة.

كما تتعدّد صيغ الاستفهام، وتتنوّع أدواته وأغراضه في الدّيوان، حيث يوظِّفُ أداة الاستفهام "**من**" لعمق دلالتها على ماهية الأشياء، ولأنّها تُنِمُّ عن انفعال وتوتّر يكتنفان الذّات السّائلة:

من يسمعُني؟

فأنا اصرخُ في سِردابِ اللَّوعَةِ وحدي

من يفهمُني؟[1]

وفي قصيدة أخرى:

من تُراني يا تُراني

من ترى يدري الحَكايا كي يراني

في قواميس الوجود.

من ترى يَجْتَثُّ صَحْوِي من جذوري

كي أعود.[2]

إنّها تكشف عن ذات محتارة لا تفهم هذا الواقع الغارق في التّناقضات، الّتي كان لها الأثر الكبير في ديوان الشّاعر.

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص114.

[2] – المرجع نفسه، ص110.

وكذلك الأداة "**ما**" الّتي عبّرت عن الأسى والحسرة والأسف، وخيبة الأمل بعد طول الانتظار:

ما ضرّها لو أمطرت عمري ضفافُ الحبِّ أو

شمسُ الحياة تسلّلَتْ للظّلِّ في لحني القديم.

ما ضرّها لو علّقت قلبي على

.....

ما ضرّها لو خانت التّوقيت في هذا المساء

وتناثَرَتْ عند الحدائق غيمةً

تَرْفو التّصدُّعَ في مواعيد النّماءْ.

ما ضرّها لو أطلقت في غيمتي

آفاق أشرعة الصّهيل.[1]

يمكننا أن نستنتج أنّ وجعَ السُّؤال في نفسيّة الشّاعر، وجعٌ لضمائرنا جميعا، نقرأ أشعاره فلا نمتلك إلّا أن نشاطره الأسى، لأنّها تنمُّ عن رفاهة حسه اللّغوي، وقدرته على إثارة الأسئلة بأسلوب يمتِّعُ ويُقنِع في آن واحد.

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص49.

المبحث الثاني: التّناص وجمالياته في ديوان قليلا وتنهمر النهايات:

1- النّشاة والمفهوم:

أصبح مفهوم التّناصّ-L'intertextualité تقنية فعّالة وإجرائيّة في فهم النّصّ وتفسيره وآليّة منهجيّة في مقاربة الإبداع قصد إثراءه بالدّلالات الظّاهرة أو المضمرة.

وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التّناصيّة، والمستنسخات النّصيّة والرّموز الموحية والخلفيّات المسكوت عنها إلى أن أصبح النّص مصبّا للنّصوص، واختزالا لأفكار السّابقين مما يستلزم استنطاقه قصد تحديد مرجعيّات الكاتب ومصادره الثّقافيّة والأصول المولّدة لفكره ورؤيته للعالم.

إنّ التّناص يراد به: تقاطع النّصوص، أو حوار النّصوص فيما بينها، وكثير من النّصوص «المقروءة، لا يمكن فهمها دون الرّجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتها وأسهمت في خلقها وتكوينها»،[1]وبذلك فهو إجراء، لا يقلّ أهميّة عن الإجراءات الأخرى في فهم النصّ، ومقاربته مقاربة أسلوبيّة.

أعطت "جوليا كريستيفا-Julia kristeva" التّناصّ المفهوم التّالي: «كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من النّصوص الأخرى».[2] ومعنى هذا أنّ أي نصّ جديد تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة-وردت في الذّاكرة الشّعريّة- تشكيلًا وظيفيًّا؛ بحيث يغدو النّص الحاضر خلاصة لعدد من النّصوص التي زالت الحدود بينها، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوّعة الأحجام والأشكال، فيعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النصّ الجديد وأشلاء النّصوص السّابقة سوى المادّة، وبعض البقع الّتي تشير إلى النّصّ الغائب.[3] وكلّ نصّ جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثمّ

[1] -فاضل ثامر، من سلطة النصّ إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48-49، 1988، ص92.

[2] -خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص51.

[3] - خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، المرجع السابق، ص51.

يتحوّل النصّ الجديد بدوره إلى رحمٍ لولادة نصوص أخرى، ثمّ إنّ هذه النّصوص ليست من جنس واحد بالضّرورة، فقد يكون النّص الغائب شعريًّا، أو دينيًا، أو تاريخيًا، أو من التّراث الشّعبيّ أو غيرها، و لذلك فإنّ مصطلح التّناص يقول بتداخل الأجناس الأدبيّة و سواها.

إنّ هجرة النصّ من نصّ إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره هجرة اختراقيّة تحوّليّة، فهو ينبثق من نصّه ليتكوّن في نصّ آخر وفضاءٍ آخر وزمنٍ آخر وتتطلّب هذه الهجرة المتعدّدة الأبعاد أن يتحوّل؛ فقد كان في ماضيه يقول شيئا، وعليه أن يقول شيئا آخر مختلفًا وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلّب هذه الهجرة أن يحيا النصّ في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحواريّة والتّفاعليّة، وتعني إعادة إنتاج النصّ، إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه، وربّما تعني أيضًا إعادة إنتاج جنسه فقد يكون النصّ تاريخيًا أو دينيًا أو أسطوريًا، ثمّ يغدو شعريًا، ويكتسب النصّ الغائب في هجرته الجديدة، ملامح وصفات جديدة، لم تكن فيه من قبل.[1]

يكون التناصّ من مصادر كثيرة ومتنوّعة تهاجر من الذّاكرة، لتحطّ في ذاكرة أخرى وتكون في المتن الشّعريّ المعاصر والقديم، والعلوم الإنسانيّة تراثيّة وتاريخيّة، والنّصوص الدّينيّة والأسطوريّة، والمكان والزّمان والموضوع والمواقف وسواها، وقد تكون هذه المصادر أدبيّة أو غير أدبيّة.

إنّ إعادة الكتابة قد تتمّ من خلال أحد القوانين التّالية:

– قانون الاجترار: و يكون النّصّ الحاضر فيه استمرار للنّصّ الغائب، وهو إعادة له إعادة محاكاة وتصوير، ويتلخّص عمل المؤلّف في تقديم النصّ الغائب في أوزان شعريّة.

[1] – المرجع نفسه، ص54.

–قانون الامتصاص: وهو قبول للنصّ الغائب، وتقديس له، وإعادة كتابته بطريقة لا تمس جوهره، وينطلق المؤلف هنا من قناعة راسخة؛ وهي أنّ هذا النصّ غير قابل للنّقد أو الحوار.

–قانون الحوار: وهو نقد للنصّ الغائب، وتخريب لكلّ مفاهيمه، وتفجير له، وإفراغه من بنياته المثاليّة، وهو لا يقبل المهادنة، فهو أعلى درجات التناصّ وأرقاها.[1]

وللنّصوص الغائبة في شعر "محمود مرزوق" مصدر رئيسيّ هو **القرآن الكريم** إضافة إلى القليل من التّراث الأدبيّ.

2- التناص القرآني:

لقد أخذ الشّاعر من القرآن الكريم الكثير من تراكيبه، ولم يكن هذا خافيًا على أيّ شخص يقرأ الدّيوان، فهو حاضر في أغلب القصائد، والسّبب بلا شكّ يعزى إلى مكانته في نفس الشّاعر، ولما له من قدرة عجيبة على التّركيب والصّياغة، تتآلف فيها مبانيها ومعانيها فتتوقّع وتتناغم، في صورة لا يرقى إليها لا أشعر الشّعراء، ولا أغنى القوافي يقول الشّاعر:

أعبد إلاهك رغم أنّ رحالك الثّكلى تخطت رحلهم

في رحلة الصّيف الشّتاء ولم تكن

في مأمنٍ من جوعهم أو خوفهم [2]

كأنّ الشّاعر يأخذنا إلى تناص آخر:﴿قل يأَيُّهَا الكَافِرُون*لا أَعْبُدُ ما تَعْبدُونْ﴾،[3] الشّاعر ذاق مرارة الرّحيل القصري بعد أن عاث العدوّ فسادًا في الأرض والدّيار، لانّ الشّاعر هنا هو ضمير الأمّة فنراه يخاطب ذاته التّائهة، ليظمّ كل من ذاق مرارة الرّحيل...، وهنا يمزج

[1] – ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب–مقاربة بنيويّة تكوينيّة–، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص 277–278.

[2] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص7–8.

[3] – سورة الكافرون، الآية 1و2.

الشّاعر أكثر من صورة في تناصٍ واحدٍ؛ رحلة الشّتاء والصّيف في الآية القرآنيّة الكريمة:﴿لإيلافِ قُرَيشٍ*إيلَافِهِم رِحلَةَ الشِّتَاءِ و الصَّيفِ*فَلْيَعبُدُوا رَبَّ هَذا البَيْتِ*الذِي أَطْعَمَهُم مِنْ جُوعٍ*و آمَنَهُم مِن خَوفٍ﴾[1]، وهي رحلة آل قريشٍ في الشّتاء إلى اليمن والصّيف إلى الشّام ثمّ يعودوا آمنين لبلدهم، والصّورة الأخرى هي حكاية إخوة يوسف مع صواع الملك المفقودة قال تعالى في كتابه العزيز: ﴿ قَالَ لِفِتْيَتِهِ اجْعَلُوا بِضَاعَتَهُم فِي رِحَالِهِم لَعَلَّهُمْ يَعْرِفُونَهَا إِذَا انْقَلَبُوا إِلَى أَهْلِهِم يَرْجِعُونَ﴾[2] والرّحال بمعنى الأمتعة.

لقد كان لسورة **يوسف** تأثيرٌ قويّ على الكثير من الشّعراء العرب، استهواهم فيها تشكيلها القصصيّ الأخّاذ، وبيانها السّاحر، وآلمهم مشهد "يوسف الصّدّيق" يُظلمُ مرّتين فيُرمى في غيابات الجبّ من قِبَلِ إخوته غيرةً وحسدًا من أنفسهم، يُزَجُّ به افتراءًا في السّجن لأنّ زوجة العزيز راودته عن نفسه فأبى، وقد قال تعالى واصفًا المشهد الأوّل: ﴿فلمّا ذَهَبُوا بِهِ و أَجْمَعُوا أَن يَجعَلُوهُ فِي غَيَابَاتِ الجُبِّ و أَوْحَيْنَا إِلَيهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمرِهِمْ هَذَا و هُم لا يَشْعُرُونَ﴾[3] وقد صوّر الشّاعر حالة الظلم هذه بقوله:

وإخوةٌ يتآمرونَ على الرُّؤى

فدمٌ على طُهرِ القميصِ وليلُ جُبْ.[4]

وفي حالة الظّلم الأخرى يقول تعالى: ﴿واستَبَقَا البابَ وقَدَّتْ قَمِيصَهُ من دُبُرٍ وأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى البَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَن أَرَادَ بِأَهلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَو عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[5].

وفي هذا السّياق قال "محمود مرزوق":

زنابِقي ركَضَت إلى باب الهوى

---

[1] – سورة قريش، الآيات من 1 إلى 5.

[2] – سورة يوسف، الآية 4.

[3] – سورة يوسف، الآية 15.

[4] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص129.

[5] – سورة يوسف، الآية 25.

وقميصُ حرفيَ قُدَّ من دُبُرٍ لِهاثًا مرَّتَيْن[1].

ولا شكّ أنّ معنى الآية كان ماثلا أمام الشّاعر لحظة كتابته لهذا المقطع.

وفي قصيدة " هذا زمان الفصل"، يستحضر الشّاعر قصّة سيّدنا "موسى –عليه السّلام–" في خوفه وهربه فيقول:

كلّما فصّلت خطوًا

للسُرى أخفيتُ نَعْلي

يا زمان الفصل إنّي

هاربٌ ممّا نويت

موغلٌ فيما ارتأيْت.[2]

فإذا فرغ المتلقّي من قراءتها شرع يسترجع رحلة سيّدنا "موسى" في مخيّلته، فالشّاعر يهبُ هذا الموضع حقًا من الجلال والتّقديس، مثلما فعل "موسى–عليه السّلام–" حين أبصر نارًا ونوديَ:﴿يا مُوسَى*إنِّي أنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إنَّكَ بالوَادِ المُقَدَّسِ طُوَى﴾[3]

ويظلّ الشّاعر متأثّرا بالأساليب القرآنيّة حتّى يقول في آخر قصيدة له في الدّيوان:

تبَّتْ يَدا أوْرَامِنا تبًا وتبْ.[4]

---

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص 28.

[2] – المرجع نفسه، ص 110.

[3] – سورة طه، الآيتان 11 و12.

[4] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، ص130.

ولا شكّ في حضور قصّة سيّدنا "محمد–عليه الصلاة و السّلام–" و أذيّة أبي لهبٍ له لحظة كتابته لهذا السّطر الشّعريّ وجزاءه في سورة **المسد** بقوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَ تَبَّ﴾[1]

وهكذا يكون "مرزوق " قد استقى من القرآن الكريم قوّة ألفاظه وحسن تراكيبه، بطريقة مبدعة وذكية.

3– التّناص الأدبي:

إنّ أي عمل أدبي شعرا كان أو نثرًا لا يمكن أن يكون له وجود مستقلٌّ بذاته، وعلى الدّارس أو النّاقد أن يدرك أنّ هناك نصوصًا سابقةً تتراءى في أيّ عمل أدبي، وعلاقة النصّ الجديد بالنّصوص السّابقة تبدو صعبةً ومعقّدةً، وهي تحدث بحالات اللّاوعي عند المبدع.

والدّارس لهذه الظّاهرة في ديوان "مرزوق" يلاحظ فقر الدّيوان منها–إن صحّ القول– إذا ما قورنت بظاهرة التّناص القرآني في نفس الدّيوان، كما يلاحظ تأثّر الشّاعر بشخصيّة المتنبّي قليلا، ففي قصيدة "ذات مساء" يُضَمِّن الشّاعر هذا البيت من المتنبّي ويحرسه بين قوسين:

(وخصرٌ تثبت الأبصار فيه * كأنَّ عليه من حدق نِطاقــا)**[2]

وهو من قصيدة "وِدُّهُم خِدَاعْ ودِينُهم نِفَاقْ" وقد جاءت هنا تناصًا كاملا أو ما يسمّى بالتّضمين، وقد أفلح الشّاعر بأن يرتقي مرتقًا صعبًا وهو يطاول قامة المتنبّي، حيث لو أزلنا القوسين عن البيت الضّيف، وقرأنا القصيدة كوحدة متكاملة لما لمسنا غربةً بين البيت الضّيف والأبيات الأخرى وهذه الأبيات من القصيدة دليلٌ على ما أقول:

---

[1] – سورة المسد، الآية.1

[2] – أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، 1983، ص289.

وسَافَرَ في المَدَى ليلًا جميلا * يُوافِي العاشِقَ الصَبَّ اشْتِيَاقَا**

(وخَصرٌ تَثْبُتُ الأبْصَارُ فيه * كَأَنَّ عليه من حَدقٍ نِطَاقَا)**

تَقلّصَ قُلتُ خطًّا من عَبيرٍ* يُحاذِرُ من تَرَقُّقِهِ اختِنَاقَا[1]**

فكما تغزّل المتنبّي بالجارية التي أُمِرَ له بها مع الفرس، تغزّل "محمود" بمحبوبته أو معشوقته، بهاته القصيدة؛ ويعود الشّاعر مرّة أخرى إلى التناص مع قصيدة من قصائد "المتنبّي" وهي قصيدة "لا تَشْتَرِ العَبْدَ" فيقول المتنبّي:

نَامَت نَواطِير مِصْرَ عن ثَعالِبِها * فقد بَشِمْنَ و ما تفْنى العَنَاقيدُ[2]**

هذا البيت الذّائع الصّيت الذي قاله نقدًا وتجريحًا بـ "كافور الأخشيدي" الذي كانت بينهما معارك وخصومات، والذي يهمّنا هو هذا التّناص حيث قال الشّاعر في قصيدة "البوح الورقيّ":

نامَت نَواطِيرُ الكَلَام

لم يُزهِر الوَرْدُ المعنَّى

في ثنايا ثوبِكِ المحفوف بالوَلَهِ القديم.[3]

لا نعرف لمن وجّه الشّاعر هذه القصيدة، ولكنّ هذا المقطع الشّعري جاء كحالة عتابٍ للحبيبة، لأنّ **نواطير** قصد بها "المتنبي" سادة مصر وأشرافها، ربّما قصد بها شاعرنا أرقى الكلمات وأعذبها.

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص74.

[2] – أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت–لبنان،1983، ص507

[3] - محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص44.

أمّا الحالة الثّالثة لهذه الظّاهرة فهي قصيدة جاء عنوانها على عنوان نشيد عربيّ قديم نشيد ذاع صيته في الوقت الّذي وقعت فيه فلسطين في الأسر الصهيوني، وكان العرب من غير حولٍ ولا قوّةٍ.....ولا زالوا، لا أدري إن كان الشّاعر "فخري البارودي" يعزّي نفسه بهذه الأنشودة الّتي تتغنّى بالوحدة العربيّة على الورق فقط، وقد نالت شهرةً في كافّة الدّول العربيّة... المهمّ أنّه تغنّى بالوحدة العربيّة وذكر فيها أسماء كلّ البلدان العربيّة، وأضحت نشيدًا وطنيًا ملزمًا في صباح كلّ يومٍ دراسيّ في أغلب أقطار الوطن العربيّ، إنّها قصيدة "**بلاد العرب أوطاني**" يقول "فخري البارودي":

بلاد العربِ أوْطَانِي* من الشَّامِ لِبَغْدان**

ومن نجدٍ إلى يمنٍ* إلى مصر فتِطْوَان**

فلا حدٌّ يُبَاعِدُنا * ولا دينٌ يفرّقنا**[1]

لا مفرّ أمام الشّاعر في تلك الظّروف المأساويّة الّتي عصفت بأقطار الأمّة العربيّة وقت كتابته للقصيدة، إلّا أن يستدعي هذا المقطع الشّعريّ، ليتحسّر في قصيدته على الوضع الّذي وصلت إليه أحوال الأمة العربيّة، والقصيدة بعنوان "(بلاد العرب أوطاني)!!" فيقول فيها:

هنا غاصتْ بكثبانٍ مُخادعةٍ

(بلاد العرب أوطاني)

وسكّين من الآهات يذرعُ سابغات الصّدر.[2]

وهكذا يتبيّن لنا أنّ بناء النّص عند "مرزوق" يتشكّل من موروث ثقافيّ سابق، يأتي بعضه صريحًا، ويقصد إليه الشّاعر قصدًا، والآخر يأتي خفيًا متواريًا، قد لا يكون من مقاصد

[1] – أوراق ومذكّرات فخري البارودي، (1887–1966).

[2] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النّهايات، المرجع السابق، ص125.

الشّاعر ولكنّه ينبع من مخزونه، وموروثه الثّقافيّ ويبقى المتلقّي أبدًا هو المعنيّ باكتشاف تلك النّصوص الغائبة، وباكتشاف وظائفها في النّص المقروء.

المبحث الثالث: الرّمز وأنواعه في ديوان قليلا وتنهمر النهايات.

عرف الإنسان التعبير الرمزي منذ أقدم العصور، فمنذ أن وجد على ظهر الأرض في هذا الكون، يحاول عبر نسق الزمن معرفة الكون والعالم واكتشاف مجاهله وتفسيره، وفهم أسراره و غوامضه، و« إن استخدام الرمز يظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بفكر الإنسان، بوعيه وميوله ونزعاته الروحية والعقلية»[1].

وإن تحديد مفاهيم مصطلح ما يقتضي إضافة إلى الوقوف عند معناه الأساسي باعتباره وحدة معجمية اعتيادية(Lexème)، تقتضي تحديد مجال توظيفه الدلالي واستقراء حمولته المعرفية "الإبستيمولوجيا"، بحيث أن معانيه الأساسية المعجمية قد تدلنا على بعض دلالاته الاصطلاحية الأخرى، وقد تدخل تلك الدلالات ضمن مجال حقل اشتغالها؛ والواقع إن مصطلح الرمز قد تعرض لكثير من الاضطرابات والتناقض أحيانا والعمومية في فهمه؛ فقد أشار الكثير من الباحثين إلى تعدد مفاهيم الرمز، الذين طرقوا مجالات توظيفه واشتغاله من منظورات عديدة، ولعل ذلك يعود إلى تعدد الحقول المعرفية التي تعالجه، ابتداءً من علم الاجتماع، إلى علم النفس إلى اللسانيات، إلى اللغة والأدب، ذلك أن مفهوم الرمز له بعدان على الأقل أحدهما لغوي والآخر غير لغوي. ويعلل (بول يكور/Paul Ricœur) إشكالية الرمز بقوله «و ما يشهد على الطبيعة اللغوية للرمز أن بالإمكان فعلا بناء دلالة الرمز،أيضا نظريا تفسير بنيتها من خلال المعنى أو المغزى، وهكذا نستطيع أن نتحدث في رموز مزدوجة المعنى، أو رموز ذات معان، أوائل أو ثوان، غير أن البعد اللالغوي واضح وضوح البعد اللغوي(...)،[حيث] يحيل العنصر اللغوي الرمز دائما إلى شيء آخر»[2]، فالرمز بهذا المعنى يمكن مقارنته من الوجهة اللسانية باعتباره انزياحا عن المعنى الأساسي أو المعجمي، كما قد

[1] – جميل إبراهيم احمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة،1967/1987، (رسالة ماجستير)، عام2005/2004، نقلا عن قيس النوري، التفاعل الرمزي،عالم الفكر، المجلد15، العدد4، الكويت1985، ص22.

[2] – بول يكور، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص65.

يتداخل مع أساليب التّعبير التّقليدية المتمثلة في الصّور البيانية من استعارة ومجاز، وفي الوقت نفسه يستمد قدرته على الدّلالة من خلال اتّكاءه على عوالم أخرى كالدّين والأسطورة والتراث والتّحليل النّفسي.

1- المفهوم اللّغوي للرّمز:

تعدّ اللّغة من وسيلة اتصال و تحاور الفرد مع مجاله الاجتماعي، وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات إلاّ لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالاتها وهذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة المصطلح.

لقد شرح لسان العرب كلمة "الرّمز" بـ: «الرّمز تصويت خفيّ باللّسان كالهمس، ويكون تحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت وإنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرّمز إشارة وإيحاء بالعينين والحاجبين والشّفتين والفم، والرّمز في اللّغة كما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو عين(...)، ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزا: غمزته».[1]

وغير بعيد عن هذا المفهوم يراه "الخليل":«تصويت خفيّ باللّسان كالهمس أو إيحاء أو إشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين».[2] فالرّمز بهذا المفهوم الهمس بالصّوت والغمز بالحاجب والإشارة بالشّفة، ويكون الرمز هو سبيل التّعبير عن تلك الإشارات.

ولقد رأى "الزّمخشري (ت.عام 538 م)" إنّها تكون بالشفتين، والحاجبين، وأورد المثال الموالي:«دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا».[3] وأطلق لفظ رمز على الخفيّ من الكلام، ومثاله ما

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، المرجع السابق، ص222-223.

[2] – الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب المعنى، تحقيق. عبد الحميد هنداوي، باب الراء، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج2، ط4، 2003، ص149.

[3] – الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1998، ج1/ص38.

أورده "الطبري (ت.عام 310)" في تفسيره:«و كان يكلم الأبطال رمزا»؛ فاستنتج أنّ: الرّمز حديث خفي، وأنّه يكون بالتّلميح دون التّصريح.[1]

وقد توسّع "الفيروز آبادي (ت.عام817هـ)" أكثر حين رأى بأنّه يتمّ بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين، أو اليد، أو اللسان[2]، ورأى الجاحظ أنّ الإشارة –زيادة على الجوارح– يمكن أن تكون «بالمنكب إذا تباعد الشخصان، و بالثّوب و بالسّيف».[3]

وفي هذا المفهوم يمكن إدراج قوله تعالى في كتابه الكريم–مخاطبا زكريا(عليه السلام)– :﴿قال ربّ اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا...﴾.[4] جاء في الكشاف لـ "الزمخشري": «(إلا رمزا) إلا إشارة بيد، أو برأس، أو غيرهما، وأصله التّحرّك. يقال **اِرْتَمَزَ**: إذا تحرّك، ومنه قيل للبحر: الرّاموز... فإن قلتَ: الرّمز ليس من جنس الكلام، فكيف استثنى منه؟ قلتُ: لّما أدّى مُؤدّى الكلام، وفُهم منه ما يفهم منه سُمّي كلامًا...».[5]

وقد شرح الأستاذ "محمد الحمصي" لفظ الرّمز هنا بمعنى:« أن تعجز عن تكليمهم بغير علّة فلا تتفاهم معهم بالإيحاء والإشارة».[6]

كما ورد هذا اللّفظ أيضا في الشّعر العربي القديم بالدّلالة نفسها يقول الشّاعر:

رمزت إليّ مخافة بعلها * من غير أن تُبدي هناك كلاما.**

---

[1] – الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق أحمد إسماعيل شكوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، مج7/ص122.

[2] – الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2006،1، ص611.

[3] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، المرجع السابق، ص57.

[4] – سورة آل عمران: الآية 41.

[5] – الزّمخشري ، الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977،ج1، ص429.

[6] – المصحف الشريف مع أسباب النزول، وفهرس المواضيع والألفاظ، تحقيق محمد حسين الحمصي/ دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص55.

وقد أورد "السّكاكي" هذا البيت ليوضّح أنّ الرّمز هو ما يشار به إلى قريب منك على سبيل الخُفْيَة.[1]

فمفاهيم الرّمز لغويّاً ترادف الإشارة وترادف الإيحاء أيضا، وأمثلة ذلك كثيرة في الأدب العربي قديمه وحديثه، كما أنّ استخدام الرّمز والعدُول عن الكلام الواضح يرجع إلى أنّ الرّمز يحجم عن الإفصاح للجميع لسبب ما، فيلجأ إلى الرّمز « فيما يريد طَيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم».[2] وهذه الغاية تقارب وظيفة الرّمز في الأدب وهي الإيحاء والتّعبير غير المباشر عن النّواحي النّفسية الخفيّة التي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالاتها المعجميّة « فيكون مناطا لمستويات عديدة من التأويل والتفسير».[3]

2- المفهوم الاصطلاحي للرّمز:

أما الرّمز في الاصطلاح فقد تعدّدت مفاهيمه، فهو يحمل معان ومفاهيم واسعة، باعتبار أن حياة الإنسان كلها طقوس وعقائد، تشكل رموزا خفيّة قابلة للتأويل؛ ولمّا كان مجال اشتغاله متعدّدا بتعدّد الحقول المعرفيّة الّتي عالجته، فقد رصدت مختلف التّيارات هذا المصطلح مما عرّضه لكثير من الاضطراب والتناقض أحيانا.

فقد اتخذه بعض الفلاسفة الإغريق القدامى، ومن بينهم"سقراط"، و"أفلاطون" وسيلة لـ«التعبير عن الانطباعات النفسية، عن طريق الألغاز والتّلميح بدلا من الأسلوب التّقريري المباشر، وذلك

[1] – ينظر: جلال الدين أبو عبد الله القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت–لبنان، ط1، 1998، ص305.

[2] – أبو نصر الفارابي، جوامع الشعر، نقلا عن محمد احمد العزب:طبيعة الشعر و تخطيط النظرية في الشعر العربي، منشورات أوراق المغرب، 1985، ص115.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أنّ دعاتها وجدوا أنّ العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق وأنّ العلم لا يمكنه إشباع رغبة الإنسان لمعرفة أسرار الكون»[1].

وقد عرّف العرب القدامى التّعبير الرّمزي في أدبهم قبل الإسلام وبعده، إذ كانوا يتذوّقونه بمعناه لا بلفظه الصّريح، وعرفوه بعد الإسلام مصطلحا نقديّا متداولا بلفظه أحيانا، وبما ينوب عنه من المصطلحات في أكثر الأحيان كالإشارة، والمجاز، والبديع.[2] وإذا كان الرّمز بمعناه الإِصطلاحي الحديث هو: «الإيحاء أي التّعبير غير المباشر عن النّواحي النّفسيّة المستترة الّتي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالتها الوضعيّة»؛[3]وهو« كلّ ما يحلّ محلّ شيءٍ آخر في الدّلالة عليه. لا بطريق المطابقة التّامّة، وإنّما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضيّة، أو متعارف عليها، وعادة يكون الرّمز بهذا المعنى ملموسا يحلّ محلّ المجرّد».[4] فإنّ "اِمرأَ القيس" –مثلا– قد استخدم هذا اللّون من التّعبير الإيحائيّ المستتر في معلّقته عندما يصف اللّيل؛[5] فهو لا يقصد ظواهر الألفاظ، وما تُشير إليه من دلالات معروفة متداولة، وإنّما يُصوِّر حالة من حالاته النّفسيّة المضطربة، وعاطفة من عواطفه المنفعلة لما نزل عليه من هموم الدّنيا لتختبر قدرته على التّحمّل. وقد لجأ لتحقيق ذلك إلى المجاز والإيحاء. ممّا يدُلّ على أنّ التّعبير بالرّمز كانت له إرهاصاتٌ في الأدب العربيّ القديم ولم يَسْتَوِ على عُودِهِ كمصطلح إلّا بعد ظهور حركة نقديّة، وبلاغيّة، على يد مجموعة من البلاغيّين.

وحديثًا أصبح الرّمز «اللّغة الّتي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة الّتي تتكوّن في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة.. إنّه البرق الّذي يُتيح للوعي أن يستشفّ عالَماً لا حدودَ

[1] – محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ج2، ط2، 1999، ص488–489.

[2] – السعدي مسايل، الرمز الصوفي في شعر ابن عربي، رسالة ماجستير(مخطوطة)، جامعة باتنة02/01، ص119.

[3] – غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3،1983، ص398.

[4] – مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص181.

[5] – الشنتمرّي، أشعار الشّعراء السّتّة الجاهليين، شرح و تعليق:عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص36.

له».[1] وهو يُحلّق بالقارئ بعيداً عن حدود القصيدة، ونصِّها المباشر بما يحمله من معانٍ خفيّة ومن إيحاءٍ، وامتلاء، فتبوّأ منزلة رفيعة لدى المبدعين، وصار «كلُّ ما في الكون رمزا. وكلُّ ما يقع في متناول الحواس رمزاً يستمدّ قوّته من ملاحظة الفنّان لِما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات».[2] وهو ينبثق من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشّاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطا مُرَكَّزًا يتجاوز كثيرا حدّ الإشارة.[3] ويكون أداة للتّعبير حين تقف اللّغة العاديّة عاجزة عن احتواء التّجربة الشّعوريّة، وإخراج ما في اللّاشعور، وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن المتلقّي. بالرّمز تستطيع اللّغة نقل هذه التّجربة و به تتوالد المعاني تِباعًا لأنّ طبيعته غنيّة، ومثيرة.

والرّمز لا ينفتح على تأويلات أرحب ما لم يُوظَّف توظيفًا فنّيا جماليّا يَأْسِرُ المتلقّي فيُحقّق بذلك غايته إذْ «ليست وظيفة الرّمز أنْ ينقلَ إليك أبعاد الأشياء، وهيئاتِها كاملة؛ ولكنَّ وظيفته أن يُوقِعَ في نفسك ما وَقَعَ في نفس الشّاعر من إحساساتٍ».[4]

والرّمز على أنواع منه: الدّيني، والتّاريخي، والسّياسي، والثّوري، والأسطوري، والاجتماعي والطّبيعي.....

والرّمز الشّعري بأبسط معانيه هو « الدّلالة على ما وراء المعنى الظّاهر مع اعتبار المعنى الظّاهر المقصود أيضا».[5]

وهذا المفهوم الواضح للرّمز لم يظهر إلّا حديثا، فالرّمز كان يعني عند القدماء الإيجاز فهو أسلوب يتضمن التّلميح والإشارة يدلّ على الكلام، ويبتعد عن الشّرح والإطناب.

---

[1]– أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980، ص160.

[2] – أحمد فتوح، الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص112.

[3] – السعدي مسايل، الرّمز الصوفي في شعر ابن عربي، المرجع السابق، ص120.

[4] – احمد فتوح، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص241.

[5] – صالح أبو أصبع، الحركة الشّعرية في فلسطين المحتلّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، 1981، ص351.

ومن هنا فقد ارتبط الرّمز أدبيا بالمعنى اللّغوي من حيث هو إشارة حسية تمتاز بالإيجاز وغير المباشرة، ويعد ذلك سبب الغموض بالقياس إلى الإطناب والمباشرة.

3- أهميّة الرّمز وعلاقته بالصورة الشّعرية :

يأخذ الرّمز حيّزا هامًا في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، ولعلّ السّبب يعود إلى حصوله على مساحة واسعة في الشّعر المعاصر، وإلى حضوره المتميّز فيه، فصار أحد أهمّ سمات القصيدة المعاصرة.

ويحمل الرّمز –في داخله– أكثر من دلالة، يربط بينها قطبان رئيسان:–يتمثّل الأوّل: بالبعد الظّاهر للرّمز وهو ما تتلقّاه الحواسّ منه مباشرة.

–ويتمثّل الثّاني: بالبُعد الباطن، أو البُعد المراد إيصالُه من خلال الرّمز. وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرّمز، وباطنه، ويمكن للصّورة أن تفقد قيمتها إذا حدث تنافر أو عدم اِنسجام بين القطبين المذكورين.[1] وترتبط مستويات اِستخدام الرّمز بتطوّر الوعي الإبداعيّ، وبقدرته على التّجريد، كما أنّه مرتبطٌ بتجربة الشّاعر، وبأبعادها، وبالمرجعيّات الّتي تنبثق منها أو تُؤثِّرُ فيها. والرّمز متعدّد الدّلالاتِ؛ فهو يحمل في داخله –إلى جانب المعنى الإشاريّ– البعد الاجتماعي، والنّفسي، والفكري، والعاطفي، وما إلى ذلك.....

ويمكن القول بهذا الصّدد أنّ الرّمز في الشّعر لا يولد من فراغٍ، وإنّما هو اِنعكاس لشيء ما. ولعلّ إحدى مهمّات الشّاعر لا تنحصر فقط بقوة اِكتشاف ذلك الاِنعكاس وطبيعته– وهي لا شكّ مهمّة كبيرة وصعبة–، وإنّما في الكشف أيضا من مجمل الأحاسيس الّتي خزّنت من وراء ذلك. و « بقدر ما يحمل هذا الاِكتشافُ من سمات ذاتيّة يُسبغها الشّاعر على الرّمز المكتشف

[1] – عبد الله خلف العسّاف، الرّمز في الشّعر السوري المعاصر، دار القلم، دمشق، 2006، ص25.

فإنّه يعكس عُرْفًا جماعيًا لم يُفصح عنه».[1] فالشّاعر لا يشكّل الرّمز من العدم، أو بعيدًا عن العُرف، وإنّما هو يكتشفه، و يُضيف إليه؛ وكلّما كان الرّمز ممثّلا لما هو(عُرفِيٌّ) اِزداد تأثيرا وأصالةً.

والرّمز بفضل الرّؤيا المنسجمة للشّاعر، وبفضل تجسيده له ضمن السّياق يعكس رؤية الفرد، والمجتمع الّذي ينتمي إليه ثقافيًّا. وقد يكون اِنغلاقُ الرّمز على ذاته، وخروجُه عن العرف العامّ سببًا في سقوط كثيرٍ من الرّموز، وعدم فعاليّتها؛ «إنّنا نواجه–في كثير من الأحيان– رموزا لا نحُسّ بها، ولا تثير فينا شيئا.. ربّما لأنّها مُغرِقةٌ في الذّاتيّة... فاستخدام الرّمز في الشّعر أمر حسّاس جدّا، وأيّ خطأ يحدث في ذلك الاِستخدام يُعطِّل الرّمز، ويُبطِل فاعليّة الصّورة؛ ومن ثَمَّ قوّة النّص والتّأثيريّة في المتلقّي».[2]

إنّ من طبيعة التّفكير الأدبي التّصوير باعتبار « الصّورة إدراكًا جماليّا لحقيقة الصّور ولكونها تهدف إلى الإيحاء، وليس إلى التّقرير والثّبات».[3] هذا يعني أنّ الصّورة الفنيّة تفكير مرتبط بوجدان الأديب، وأنّها لا تخضع لعقله بقدر ما تخضع لشعوره « تتحرّك هذه الصّورة في أعماق النّص الأدبي، وهي حركة لا تراها العين، وإنّما تحسّها النّفس، إنّها سرّ خفيّ، هي التّعاطف والتّقارب بين الصّور في بعض عناصرها المكوّنة لها».[4]وهي رمز لا يحمل الواقع وغير الواقع، وإنّما هو « عالم واحد يمتزج فيه الطّرفان على نحو متكامل، لا يشير إلى غيره لأنّه نفسه إشارة ولا تعرف هذه الدّلالة الثّنائيّة تعارضًا بين الدّلالة الواقعيّة الحسيّة للرّمز وغير الواقعيّة والذّهنية».[5] فالصّورة الفنيّة بهذا المفهوم مثلها مثل الرّمز، ف « هي تجمع بين الذّات

---

[1] – المرجع نفسه، ص 31.

[2] – عبد الله خلف العسّاف، الرّمز في الشّعر السوري المعاصر، المرجع السابق، ص25.

[3] – كريب رمضان، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، السّاحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص145.

[4] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958، ص11.

[5] – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النّقد الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص28.

المبدعة بكل خصوصياتها والعالم الموضوعي بكل سلبيّاته»[1]، فالغاية الفنيّة الّتي تقصد إليها الصّورة هي محو التّناقض بين الإنسان والعالم المحيط به، وعليه فالعمل الفنيّ يصبح « ليس مجرّد تقليدا للعالم المرئي، ولكنّه يتجاوزه إلى خلق جميل عبر مشاهد في الطّبيعة بواسطة خيال الفنّان المبدع».[2] وهي عند كثير من الدّارسين لا تقوم إلاّ على أساس من التعبير المجازيّ، وكانت الصّورة عندهم مرادفة للمجاز ولأنواعه المختلفة.

ومهما يكن من أمر في تعدد الرّؤية للصّورة الفنيّة، فإنّها تعدّ حتما مدخلا خصبا لدراسة الرّمز، فهي« الممرّ الحتمي المفضي إلى اكتشاف الرّمز الفني، وإدراكه ضمن سياقه الحيويّ»[3]، وهي أيضا تشكيل لغويّ يكونها خيال الأديب من معطيات متعدّدة غير خاضعة للمحاكاة، وخلق جديد، غايتها كسر الجاهز الموضوعي، وتشكيل واقع جديد على أنقاض هذا الموضوعي، وهكذا يبدو أنّ الصّورة ليست مجرد وسيلة مجازيّة فهي إذا وظّفت عن وعي بمستوييها الحقيقي وغير الحقيقي، أو الدّلالي والرّمزي فإنّها تصبح رمزا.

وانطلاقا من هذا التّحوّل الأخير نجد أنّ بعض الدّارسين يخلطون بين الرّمز والصّورة، وقد تمّ بالفعل دراسة العديد من القضايا الأدبية تحت مصطلح الصّورة الرّمزية، ويعود ذلك حسب تقدير البعض إلى أنّ الحدود بين الرّمز والصّورة تبقى غامضة، حيث تتداخل كلّ من مفاهيم الصّورة مع مفاهيم الرّمز.

ونجد "محمد فتوح أحمد" يلخص الفرق بينها فيرى أنّ: « الرّمز وحدته الأولى صورة حسّية تشير إلى معنوي، لا يقع تحت الحواس، لكن هذه الصّورة بمفردها قاصرة على الإيحاء، الذي هو سمة الرّمز الجوهرية، والذي يعطيها معناها الرّمزي إنّما هو الأسلوب كله(...)، ومن ثمّ فإنّ علاقة الصّورة بالرّمز من هذه النّاحية أقرب إلى علاقة العموم بالخصوص أو علاقة

[1] – عثمان حشلاف، الرّمز و الدلالة في شّعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص05

[2] – عثمان حشلاف، الرّمز و الدلالة في شّعر المغرب العربي المعاصر، المرجع السابق، ص5.

[3] – كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد العربي، المرجع السابق، ص39.

الصّورة البسيطة بالبناء الصّوري المركب الذي يتبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معا»[1]، فالفرق بينها يقدّر في درجة التّجريد والتّركيب، ومن جهة أخرى يذهب "محمد فتّوح أحمد" إلى القول أنّ: « علاقة الرّمز بالصّورة ليست بالضّرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصّورة وتتآزر عناصرها تآزرا إيحائيا، بحيث تبلغ درجة من التّجريد، تصلها بمشارف الرّمز ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرّمز خلافا نظريا ينهار عند الممارسة الفنية»[2]، وتبقى العلاقة بينهما علاقة تكامل وتداخل، إذ يهدف كلٌ منهما إلى الإيحاء و ليس إلى التّقرير والإثبات.

إنّ العلاقة بين الرّمز والصّورة علاقة تفاعل ضمن جدلية التّأثير، والتّأثر؛ فالصّورة هي الرّحم الدّافئ الّذي ينمو فيه الرّمز، وتزداد خصوصيّته؛ فهي تضيف له أشياء جديدة، وتضعه في مناخ خاص يكفل وصوله إلى المتلقّي، و يؤثّر فيه؛ و هي–من خلال طبيعتها الحسية– تساعد على تجسيد الرّمز، فيؤثر على العقل، والإرادة، والحواس والصّورة–أيضا– تعمّق أبعاد الرّمز، وتنقله إلى أنموذج، أو مثال جمالي يعبّر عن حالة جماعيّة في فترة من الفترات.[3]

وأمّا تأثير الرّمز في الصّورة فيتجلّى في عدّة أمور لعلّ أهمّها:

أ– أنّه يركّز الصّورة، ويضبط اِستطالاتها، ويوحد أبعادها، ويدفعها نحو التكثيف والإيحاء.

ب– يساعد على تعميق الوعي ضمن الصّورة: فالرّمز يحمل بداخله مخزونا خاصّا يضيفه حين يتحد بها. ومثلما تجعل الصورة الرّمز مشخّصا محسوسا؛ فإنّه يمنحها البعد الدّلالي الّذي يختزنه.

ج– يساهم في توسيع المساحتين الزّمنية، والمكانيّة للصّورة: فالرّمز التاريخي– على سبيل المثال– حين ينضمّ إلى الصورة ينقل ذهن المتلقّي، وإحساسه إلى الفترة الزمنية الّتي أُنْشِئَ فيها، وإلى المكان الّذي نما فيه، وتطوّر. والصّورة – مقابل ذلك– تسعى إلى إسقاط ذلك الرّمز

[1] – محمد فتوح أحمد، الرّمز في القصيدة الحديثة، دار المعارف،القاهرة، ط،1984، ص272–273.

[2] – محمد فتوح أحمد، الرّمز في القصيدة الحديثة ، المرجع السابق، ص 144.

[3] – عبد الله خلف العساف ، الرّمز في الشّعر السوري المعاصر، المرجع السابق، ص 40.

على موضوع معاصر.. وهكذا يكون الرّمز سببا في إغناء الصّورة، وفي إعطائها أبعادا جديدة، وآفاقًا متنوعةً.[1]

4- الرّمز في ديوان محمود مرزوق:

4-1- الرّمز التّاريخي:

يستنزل فيه الكاتب الدّلالات التّاريخية على أبعاد المعاصرة فـ « الأحداث التاريخيّة والشّخصيات التّاريخية ليست مجرّد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشّمولية الباقية، والقابلة للتّجدّد- على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى».[2]

التّاريخ العربي حافل بالأحداث المختلفة، والشّخصيات التي سجّلت مآثر يذكرها النّاس من قاصٍ ودانٍ؛ وما عودة الشّعراء المعاصرين إلى استلهام تلك الشخصيات إلّا محاولة لربط الحاضر بالماضي، وخلق جسر تواصلي بين أمس مشرق، وواقع محبط. وقد يتم هذا الاستلهام بأسلوبين اِثنين : التّعبير عن الموروث، والتّعبير بالموروث؛ ففي الأسلوب الأول يحاول الشّاعر بعث التّراث العربي فكريّا وفنيّا، وأمّا الأسلوب الثّاني فإنّ الشّاعر يستعين بالتّراث ليعبّر عن قضايا راهنة قد وقف الفرد العربيّ أمامها حائرا لا يلوي على شيء.[3]

وقد حاول نفر من الباحثين تلمس مظاهر حضور التراث العربي في قصائد شعرائنا المعاصرين-خاصة شعراء الحداثة منهم-؛ فأشاروا إلى المصادر التراثية لهؤلاء الشّعراء و هي:

- التّراث الدّيني: القرآن الكريم، الكتاب المقدّس، الأحاديث الشريفة وغيرها.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 43-49.

[2] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص120.

[3] - عبده بدوي، نظرات في الشّعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص 64.

– التّاريخ العربي(الإسلامي وما قبل الإسلامي): الأحداث التاريخية، الشّخصيات، أسماء المدن و غيرها.

– التّراث الشّعبي: الحكايات، التّقاليد الشّعبية، الأغنيات والمواويل الشّعبية، ألعاب الأطفال.

– التّراث الأدبي: شعرا ونثرا.

– الموروث الأسطوري للمنطقة العربية: فرعوني، بابلي وآشوري وسومري، جاهلي وغيرها.[1]

وقد قال أحد الباحثين: « إن الشعر المعاصر عنيَ بالتراث... كما لم يعنَ به شعر من قبل لقد استكشف آفاقه، وطاقاته، وفجّر من خلال النّص هذه الآفاق والطّاقات، وأعاده إلى ضمير العصر حيًّا نابضًا، يتجاوب أو ينفعل ويفعل به الإنسان».[2]

لقد وصل الشعر العربي المعاصر إلى هذا الأمر بعد سنوات طويلة من التطور، وبجهد مجموعة هامة موهوبة من الشّعراء إبداعا ونقدا، بالإضافة لتضافر جهود هؤلاء وتفاعلها مع بعض المشاريع الفكرية والنّقدية لعدد هام من المفكرين، واشتداد حركة الترجمة، وحوار الحضارات، في إطار تغيرات تاريخية، وسياسية، واجتماعية، مرّت بها المنطقة العربية منذ بداية هذا القرن حتى الآن.[3]

وإنّ المتتبع لإبداع الشّعراء المعاصرين سيرى أنّ التّراث لدى هؤلاء « ليس تركة جامدة ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلّا في الحاضر، وكلّ قصيدة لا تستطيع أن تمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا، ولكلّ شاعر أن يتخير تراثه ».[4]

[1] – ينظر: ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص04-05.

[2] – نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 81.

[3] – ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص07.

[4] – صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977، ص 208.

وسيقف على حقيقة مفادها أن التراث نهر يتّجه من الماضي نحو المستقبل، وهو بذلك «يكتسب أصالةً جديدةً في مساره، مميزًا بين دلالاته الثّابتة التي تمثّل الانقطاع والدلالات المتغيرة التي تكفل التواصل».[1]

وتوظيف التّراث يكون إمّا باستدعاء الشخصيات التّاريخية، أو باستحضار الأماكن، والمواقع والأيام، أو بحشدها جميعا، فما هي أهم الشّخصيات وأبرز الأحداث الّتي تلفت انتباهنا في ديوان "**محمود مرزوق**"؟

4-1-1.رموز الشّخصيات:

إنّ استخدام هذه الشّخصية التّراثية أو تلك في الأدب العربي بعامة، والشّعر بخاصة- يظهر شكلا من أشكال علاقة الشاعر العربي المعاصر بتراث أمّته، والتي يكون قد تبناها انطلاقا من أحد المواقف الأربعة:

- موقف الهرب إلى التراث.
- موقف الهرب من التّراث.
- موقف الهرب بالتّراث.
- موقف استلهام التّراث أو استدعائه.[2]

واختصر د. "علي عشري زايد" هذه المواقف- من النّاحية الفنيّة- إلى موقفين، أو مرحلتين[3] هما : «مرحلة التّعبير عن الشّخصية» أو «تسجيلها»؛ بمعنى أن يتّخذ الشّاعر المعاصر من سيرة حياة الشّخصية مادة يعيد نظمها، وصياغتها متقيدا تماما بما جاء عنها في المصادر التراثية، دون أن يحملها أي دلالات معاصرة، ودون أن يحاول قراءتها بطريقة جديدة معاصرة.

[1] – عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، 1968، ص186.

[2] – نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، المرجع السابق، ص51.

[3] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص15.

و« مرحلة توظيف الشّخصيّة التّراثيّة» أو « التّعبير بها»؛ وهي مرحلة تختلف كليا عن الأولى، فقد أدرك الشاعر أن دوره ليس فقط العودة إلى التراث بهدف نبشه وإحيائه، بل «لينطلق منه من جديد في مرحلة جديدة، مزودا بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث، بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصر معين».[1] عندها فقط« يستطيع أن ينفث الروح في شخصيّاته الميّتة، فتصبح قادرة على تجاوز حقبتها الزمنية، وترفرف في قصائده رموزا خالدة ذات دلالات حيّة متجددة، قادرة على تقديم قضايانا المعاصرة والتّعبير عنها دون قسر أو تعسّف»[2]

وقد استخدم "محمود مرزوق" بعضا من الشّخصيات التّراثيّة، التي استلهمها من مختلف المصادر التراثية، دينية وتاريخية وأسطورية وغيرها، فاكتسب جملة من الدلالات الواسعة والمتنوعة، فمن الشّخصيّات الدّينيّة نجده يوظّف شخصية "أبو ذر الغفاري" فيقول:

فأبو ذر يحمل خبزا يُزكِمُ كلّ أنوفِ الوردِ

اهتز بهذه الساعة جوعي

فتبرّأتُ أمام الحقل على مخْمَصَتي

مما كان وممّا دار وممّا يأتي

فأنا عند رؤوس المال

صداع يحرق ثوب النّشوه. [3]

[1] – المرجع نفسه، ص75.

[2]– ثائر زين الدين، خلف عربة الشعر(دراسات في الشعر العربي المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص12.

[3]– محمود مرزوق ، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص116.

يستحضر الشاعر شخصية الصحابي "أبو ذر الغفاري"، هذا الشيخ الجليل الذي اعتُبر أوّل معارض في الإسلام وأول من قال "لا" للخليفة عثمان بن عفان، وكأنّه ينادي بالنّاس اليوم ليحمل أحدهم راية "أبو ذر" فهو يتبرّأ من كلّ الأنظمة الدّولية، ومن كلّ ما يحصل ويعلن عدم قبوله لها؛ وإلى جانب شخصية "أبو ذر" نجد الشاعر يستحضر شخصية "المختار" في قصيدة "(بلاد العرب أوطاني)!!"، فيقول:

هاهو المُختارُ ينْضُو غفلةً عن حاجبيهِ البيضْ

يلقي في الخِيام نيازكًا من دفئه المشنوقْ

يُكثّف جمرَ عينيه المكدَّس في سراديبِ الأسَى زمنًا

وخيلُ الريحِ تَفْلِتُ من معاقلهَا

تدُقُّ سرادِق القصر المراوغِ في عواطِفه

لتلزمه ببِدءِ حوارْ.[1]

تحضر شخصية "المختار" هنا لاستدعاء الشاعر لها كشخصية صاحبة حكمة في الحياة بحكم التجارب وكبر السّن، ليوكله مهمّة التّوعية، ويكون على يده الخلاص.

أمّا الشّخصية المناقضة – إن صحّ القول– للشخصيتين السابقتين فهي شخصية "مسيلمة الكذّاب"، الذي يُبعث هنا من جديد ليمثله نظام دولي جديد، يدَّعِي حمايته للشعوب وخوفه عليها وعلى ثرواتها من خلال ما يسمّى بالبنك الدّولي، هذه الدّول التي ربطت مصير أبنائها بنظام كاذب مخادع. فيقول الشّاعر في هذا:

كبدي يسلِّم فلْذَة كبدي

لمُسَيلمة الآن فهاتي حدّ سيوف الفقر و هاتي

[1] – محمود مرزوق، قليلا وتنهمر النهايات، المرجع السابق، ص127.

رئة تصلح للإبحار.[1]

فهل يمكن لمسيلمة أن يكون صادقا نبيا؟ وهل يمكن لهذا النظام أن يحمي العالم!؟ والتفكير في مصلحته؟!؛ فمصير من آمن به وصدّقه كمصير من آمن بنبوّة مسيلمة وصدّقه.

ولعلّ من أبرز الرّموز التي استهوت شعرائنا في العصر الحديث، شخصيّة "السندباد"، هذه الشّخصية التي عشقت السّفر والتّرحال وعشقت المغامرة والبحث عن الثّروات والكنوز « حتّى لا نكاد نفتح ديوانا من دواوين الشّعر الحديث إلّا ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر من قصيدة، وما من شاعر معاصر إلّا وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية»[2] ، فمن الشّعراء الذين استحضروا هذه الشّخصية نجد " صلاح عبد الصبور" والشّاعر اللّبناني الدكتور "خليل حاوي" و"بدر شاكر السياب".

يقول "السياب" مخاطبا زوجته التي أسقط عليها ملامح "بنيلوب"، بينما ارتدى هو قناع السندباد و أوليس معا:

وجلست تنظرين عودة السندباد من السّفا

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرّعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدّم والمحار...إلخ.[3]

---

[1] – المرجع نفسه، ص115.

[2] – علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ليبيا، العدد الرابع، فبراير1974، ص55.

[3] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص158.

وغير بعيد عن هذا المعنى يخاطب شاعرنا "مرزوق" ابنته "آمنة" في قصيدته "ذكرى–إلى بداية امتدادي ابنتي آمنة"، ابنته التي ولدت وهو بعيد عن دياره وبلده، مسافرا ما وراء البحار يمنعه منها عائق المسافة فيقول:

دعيني يا مسافات تكبّلّني أقبّلها

سأقضِم لحظةً أخرى

أراها مرّةً أخرى

تداعب هُدْبَ شرشفها وقد رَسَمَت

على أفيائهِ ولَهًا بساتين الغد الأحلى

دعيني إنّ عينيها ستتبعني

ولا تدري بأني سندباد العصْرْ.[1]

4-1-2. رموز الأحداث:

أما عن الأحداث التاريخية التي ذكرها الشاعر في الديوان وجعلها رمزا لصراعات الدّول العربية، ونزاعاتها فيما بينها، كصراعات القبائل العربية القديمة، جاءت قصة "حرب البسوس" تلك العجوز التي أوقدت نار الفتنة بين قبيلتين من القبائل العربية (بكر وتغلب)، فيقول الشاعر:

عادت على جربائِها تبكي البَسُوس

وإخوة يتآمرون على الرّؤى

فدمٌ على طَهْر القميص وليل جُب.[1]

[1] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص56.

كما يورد في نفس المعنى حرب "داحس والغبراء" تلك الحرب التي اشتعلت بين قبيلتي (عبس و ذبيان) من أجل رهان، ودامت أربعين عاما.

هذا زمان الشّد فاشتدّي عقد

سقطت جِمارُ الحقد في غاباتنا

وتحرّكتْ في عمقنا الغبراءْ.

همّت أصابعنا تجسِّد داحسَ الزّمن المعلّق بالضُّلوع

وتَمُدُّ جسر القتل بين مدينة عزلاء تلتحف العراءْ.[2]

وفي نفس القصيدة يستحضر الشّاعر حادثة "الرِّدّة" حيث تمرّد على القيادة المركزية في مكة المكرمة التي كان يمثلها الخليفة أبو بكر بعض زعماء القبائل العربية، فرمز الرِّدة هو رمز للفلتان الدّيني ذو الأبعاد السياسية فيقول:

سقطَ العنبْ

سقطَ الخَجُول ومُزِّقت أهدابُه

صيحات أهل الرِّدّة الملقين كلّ عصيِّهم وحِبالِهِم قبلَ

الحلول.[3]

4-2. الرّمــز الديـني:

لقد كان التراث الديني على مرّ العصور ولدى كلّ الأمم مصدرا غنيا من مصادر الإلهام الشّعري، يستمدّ منه نماذج وموضوعات وصور أدبية، « والأدب العالمي حافل بالكثير من

[1] – المرجع نفسه، ص129.

[2] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص 131.

[3] – المرجع نفسه، ص130.

الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصيات دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتّراث الديني»،[1] ويعتبر **القرآن الكريم** أهم هذه المصادر وأغناها وأثراها فهو مليء بالدّلالات الفنية والقيم الإنسانية التي تضفي على الصّورة الأدبية عنصر الحيوية والأصالة «... فإنّ عددا كبيرا منهم قد تأثّر ببعض المصادر الإسلامية، وفي مقدمتها **القرآن الكريم** واستمدّوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيّات التي كانت محورا لأعمال أدبية عظيمة».[2]

إضافة إلى **القرآن الكريم** كانت السيرة النّبوية والشخصيات الدينية الشّهيرة، والكتب السّماوية والأنبياء- عليهم السلام- ولهذا فالتراث الديني مصدر أساسي من المصادر التي استمدّ منها شعرائنا المعاصرون أحداثا تراثية عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة.

ومن الرّموز الدّينية البارزة في ديوان "محمود مرزوق" نجد قصة سيدنا "يوسف عليه السّلام"، هذه القصّة التي تحمل العديد من القيم الإنسانية والاجتماعية والأبعاد السياسية، فيقول الشاعر في قصيدته "على ناصية الجوع الأوّل":

فأرى أنّي أحمل خبزًا

فوق عِظام الرأسِ المُثْخَنْ

بالأفْكارِ وبالفقراء.

تأكلُ منِّي الطَّير خِماصًا

فيفاجئني زحفُ الجوع ينزُّ قويا[3]

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص75.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص75.

[3] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص113.

وهنا يرى الشاعر أنّ الهلاك هو النهاية من خلال استحضار رمز صاحب السّجن الذي كان مع سيّدنا يوسف–عليه السلام– في سجنه، فقد جاء في سورة يوسف:﴿ **قال أحدُهما إنّي أرَاني أعصِر خَمْرًا وقَال الآخر إنّي أرانِي أحملُ فوقَ رأسِي خبزًا تأكلُ الطّيرُ منهُ...**﴾؛ وقد نبأه سيّدنا يوسف بتأويل الرؤيا ﴿ **و أمَّا الآخرُ فيُصْلبُ فتَأكُل الطَّير من رَأسِه**﴾.[1]

أمّا عن رمز "إخوة يوسف" فقد جاء رمزا سياسيا يرتدي ثوب الدّين فيقول " مرزوق في قصيدة "هذا زمان الشّد" التي تحمل من الرّموز والدّلالات السياسية ما لم تحمله أيّة قصيدة في الديوان:

وإخوَة يتآمُرون على الرُؤى

فدمٌ على طُهر القميص وليلُ جُبْ.[2]

هذه القصّة المعروفة في **القرآن الكريم** يوم كادوا ليوسف إخوته ورموه في غيابات الجب ليخلو لهم وجه أبيهم، وقد مثّل "يوسف" –عليه السّلام– هنا القضيّة الفلسطينية ومثّل إخوته الدّول العربية والحُكّام العرب، الذين تخلّوا عن القضيّة الفلسطينية.

كما جاءت قصّة سيدنا "يوسف" –عليه السلام– في سياق آخر، متمثّلا في قصّته مع امرأة العزيز« يوسف هارب، والمرأة تطالبه ليرجع إلى البيت فلحقته في أثناء ذلك فأمسكت بقميصه من وراءه، فقدّته قدّا فضيعا، وقالوا: أنه سقط عنه واستمرّ يوسف هاربا ذاهبا وهي في أثره»[3] فيقول في قصيدة " لا.. ما نسيتُ" :

زنابِقي رَكَضَتْ إلى باب الهَوى

---

[1] – الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، مؤسسة الريان، بيروت لبنان، ط4، 1998، مج2، ص621.

[2] – محمود مرزوق قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص129.

[3] – الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، المرجع السابق، ص618.

وقميص حرفي قدّ من دُبُرٍ لهاثا مرّتين.[1]

يستدعي الشّاعر القصّة القرآنية الّتي أذهلت الفلاسفة والكتّاب والشّعراء..هل كانت الحبيبة تراوده عن نفسه هذه الحبيبة التي يشبهها بالزنابق والتي تلهث راكضة نحو باب الفوز! هاهو يعيد التجربة الأولى بنرجسية فائقة ويواصل الحيطة والحذر أمام كل الإغراءات ويخبرنا أنها سبقته إلى الباب بعد أن قدَّتْ قميصه من دبر ...؟!

وإلى جانب رمز "يوسف عليه السلام" نجد الشاعر يستدعي رمز "ذو القرنين" وقصّته موجودة في القرآن الكريم، وهو نفسه شخصيّة الرجل الجوّال في الدّيانة المسيحية، ففي القرآن الكريم يظهر لنا تمييز الله سبحانه وتعالى له بالمعجزات فيقول تعالى في كتابه العزيز: ﴿و يسألونَكَ عن ذِي القَرنَينِ قُل سأتْلو عليكُم منهُ ذِكرَا * إنّا مكّنّا لَهُ في الأرضِ وآتينَا مِن كُلِّ شيءٍ سببا* فأتبع سببَا * حتَّى إذا بَلَغ مغرِبَ الشّمس...﴾؛[2] حيث يصل مطلع الشمس ومغربها ليصل إلى قوم مستضعفين ويسألوه ليبني لهم سدّا منيعا يقيهم هجمات قوم مفسدين في الأرض أسماهم القرآن الكريم "ياجوج وماجوج" ويقول الشّاعر:

دكّت جزْمة (ذي القرنين) بساح البيعة جُدُرَ الثِّقة.

يا ذا الشاطئ

كم تمهلنا حتى نُفرِغَ غُرفَ الصدر بطوق نجاةٍ[3]

ولا ندري من هو "ذو القرنين" العصر الجديد الذي يستنجد به الشّاعر لخلاص الأمة العربية، كما خلّص أقوامهم قبلهم من خطر "ياجوج وماجوج".

4-3. الرّمــز الأدبــي:

[1] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص28.

[2] – سورة الكهف، الآيات من 73-76.

[3] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص 121.

قد يستحضر الأديب الموروث الأدبي بتوظيف رموز لشخصيات أدبية أو أبيات شعرية أو أقوال مشهورة، فالموروث الأدبي هو أكثر المصادر التّراثية غنىً وثراءً في الموروث العربي، وهذا لخلق رمز ينبض بدلالات إيحائية لتجربة شعورية جديدة.

« فلا غرابة إذن أن تكون شخصيّات الشّعراء من أكثر الشّخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر، وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة».[1]

ومن أبرز الشخصيات التي يتم استحضارها في شعرنا المعاصر، شخصية " أبو الطيّب المتنبي" وعلى الرّغم من أنّ هذه الشخصية تأتي غالبا في قالب سياسي، ويتم استحضارها في الشعر على هذا الأساس، وذلك لما للمتنبي من مواقف سياسية وقصائد وأبيات في هذا الخصوص، إلاّ أننا نجد شاعرنا يستحضر بيتا من أبيات المتنبي في الغزل، فيقول في قصيدة "ذات مساء" :

وسافر في المدى ليلًا جميلًا * يُوافي العاشقَ الصبَّ اشتياقا**

(وخصرٌ تثبتُ الأبصار فيه * كأنّ عليه من حدقٍ نطاقا)**

تقلّص قلتُ خطًا من عبير * يحاذر من ترقُّقه اختناقــا[2]**

فقد تغزّل المتنبي بالعيون، والشعور السّود، والخصور، والشّفاه، ولكنّه خلافا على غيره من الشّعراء كان دائما ضحية الهوى الجارف وضحية الفرقة وساعات الوداع، وهو سبب حضوره هنا في هذه القصيدة التي تتحدث عن الفراق والشوق بعده، فيوضح الشّاعر ذلك بقوله:

وهل تكفي معطَّرة الأماسي * لبعث الوجدِ إن همّتْ فراقَا**

[1] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص138.

[2] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص74.

أنـا للآن تسكُبنـي السَّواقـي * حَـنينا من تَوتُّرها تُساقَـى**[1]

وإلى جانب "المتنبي" نجد الشّاعر يستدعي شخصية "الخنساء" في قصيدة "إلى متشاعر" فالخنساء تحضر غالبا رمزا للرثاء فارتبط اسمها بالتّفجّع والخوف بعد رثائها لأخيها صخر «وأصبحت علما للرّثاء، بعد أن وقفت جلّ شعرها على رثاء أخيها صخر».[2]

يقول "محمود مرزوق":

إنّي أحسُّ هنا الخنساءَ قد بُعثَتْ * تَبكي القوافيَ فقَد أنْسيتَها صَخرا**

جاءت تعودُكَ فاستنفَدْتَ مَدْمَعَهَا * وأسدلَتْ دون وجهك تُربها سترا**[3]

وهنا يرى "محمود مرزوق" أن حال الشّعر اليوم يحتاج إلى رثاء يفوق رثاء الخنساء لأخيها صخر، فقد آلمه الحال الذي وصل إليه الشّعر ألمًا يفوق ألم الخنساء عند موت أخيها صخر.

4-4. الرّمـز الأسطـوري:

لا يكاد يخلو نصّ أدبيّ معاصر من تضمين للأسطورة باختلاف أشكالها سواء كانت رمزا أو صورة استعارية، أو إشارة بسيطة عابرة يكشف فيها المبدع عن عوالم وحضارات القرون البادئة، من عرب، ويونان، وفراعنة...، وإسقاطها على الحاضر المعاصر عن طريق الإيحاءات والدلالات غير المباشرة التي يحددها السياق، « يعدّ هذا المصدر أوثق مصادر تراثنا –والتراث الإنساني عموما– صلة بالتّجربة الشّعرية، فالأسطورة هي الصّورة الأولى للشّعر».[4]

---

[1] – المرجع نفسه، ص75.

[2] – علي عشري زايد، استحضار الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص147.

[3] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص77.

[4] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا العربي المعاصر، المرجع السابق، ص174.

وكباقي شعرائنا المعاصرين، تأخذ الأسطورة حيّزا من شعر "محمود"، ولكن بالشّيء القليل فهو لم يستحضر رموزا أسطورية عديدة ولم يوليها اهتماما كبيرا في ديوانه ولكنه لم يخلو منها فنجده يستدعي أسطورة" نيرون" الإمبراطور الذي تقول عنه الأسطورة أنه احرق روما ووقف يتأمل الحريق وهو يعزف على غيثارة، واستغلّ الفرصة ليبدأ مشروع بناء مدينة أكثر جمالا فيقول الشاعر في قصيدة " هذا زمان الشّد":

نيرون يحمل جذوَةً

والناسُ فوق رقابهم أصفادُهُم

وعلى رَمادِ الحُلم يلتئِم الهشِيم.

نيرونُ يَصنع مِرجَلاً

ويُفاجِئ النّاجِين من خطوِ المُدى

بشهابه المولود من ذكرى سدوم.[1]

وهنا يأتي "نيرون" كرمز للظلم والقسوة المتناهية، فيحترق الحلم كما احترقت مدينة روما فـ"نيرون" يحمل جذوة الظلم والاستبداد ولم يكتف بذلك بل يصنع مِرجلا من نار ليلقي فيه الناجين من النار.

[1] – محمود مرزوق، قليلا و تنهمر النهايات، المرجع السابق، ص 131

الخاتمة

خاتمة:

وفي نهاية هذه الدراسة لديوان "قليلا وتنهمر النّهايات" خلصت إلى مجموعة من النّتائج أهمها:

– لقد اهتم العرب والغرب بالإيقاع، فأغنوه بالعديد من الدراسات فكان مفهومه مماثلا لدى الطرفين، واعتبروه العنصر الفارق بين الشّعر والنثر.

– يقوم الإيقاع على عنصرين أساسيين هما الوزن والقافية، وباعتبار القافية من الأركان الأساسية في بنية الشّعر العربي، عنيَ بها شاعرنا عناية شديدة؛ وقد ظهر ذلك من خلال مجموعة من العناصر أوّلها التصريع الّذي ظهر في أغلب قصائده العمودية وبعض القصائد الحرّة.

– إضافة إلى ذلك اهتمّ الشاعر بعنصر آخر وهو التّنوّع القافوي، الّذي أسهم في إبراز قيمة جماليّة للقصيدة، وأظهر لنا شاعرا توّاقًا للتّحرّر، ورافض للنّمطيّة.

– إنّ الإيقاع البصري لدى "محمود مرزوق" فرضته حالات شعوريّة معيّنة؛ فمثّل فراغ البياض والفراغ المنقّط، الجانب الثاني المقابل للسّواد أو الكتابة، وهو يعبّر عن المسكوت عنه داخل القصيدة، فحين يغيب السّواد يحضر البياض.

– أخذ التّكرار حيّزا هاما في الدّيوان، فهو وسيلة تعبيريّة موصولة بالجانب النّفسيّ للشّاعر، ويخلق حركة إيقاعيّة داخليّة للقصيدة تكسبها صفة جماليّة فهو بمختلف أشكاله يضفي على القصيدة جوّا من الحركة والحيويّة. وقد تبيّن من خلاله نجاح "مرزوق" في استغلال طاقات اللّغة ودلالاتها الصّوتيّة.

– تشكّل الكلمة المصدر الأوّل من مصادر التّكرار لدى "مرزوق"؛ سواء كانت حرفا أو اسما أو فعلا، وقد جعل منها قوّة فاعلة في قصائده.

– إنّ دراسة ظاهرة تكرار الحرف، دراسة صعبة تتطلّب الكثير من الجهد؛ لاتّصالها اتّصالا مباشرا بعلوم اللّغة كاللّسانيات وغيرها، وقد تكرّرت في الدّيوان بعض الحروف دون غيرها بسبب الحالة النّفسيّة للشّاعر.

– يعتبر تكرار اللّازمة قليلا جدّا في الدّيوان، مقارنة بتكرار الحرف والكلمة، ورغم ذلك فقد حضرت بنوعيها، كلازمة مائعة، ولازمة ثابتة.

– إنّ التّراكيب، والأساليب، والألفاظ تكتسي في شعر "مرزوق" جماليّة جذّابة ممتعة فأسلوب الإنشاء مثلا من نداء واستفهام، وغيره من الأساليب كلّها تدلّ على خطاب شعريّ رفيع المستوى. وقد عبّرت عن مستويات الحالة الشّعوريّة والنّفسيّة للشّاعر.

– إنّ بنية النّداء من أكثر البنيات تردّدا، ويتراوح المنادى غالبا بين الحبيبة الغائبة والوطن الأسير، والأمّة النّائمة في الظّلم والقهر.

– يلحظ الدّارس لأسلوب الاستفهام في شعر "مرزوق" بروزا لهذه الظّاهرة، فهو آليّة يترجم بها الشّاعر صراعاته النّفسية، وتساؤلاته، وحيرته التي لم يجد لها أجوبة.

– لا يخفى عن أيّ شخص يقرأ الدّيوان أنّ المصدر الرئيسي لاستحضار النّصوص الغائبة هو القرآن الكريم، إضافة إلى القليل من الموروث الأدبي.

– أخذ الرّمز التّاريخي حيّزا هامّا من الدّيوان، فكانت رموز الأحداث، ورموز الشّخصيات رموزا يستحضرها الشّاعر كرموز تاريخيّة ذات دلالات معاصرة، أغلبها ذات أبعاد سياسيّة.

– شغلت قصّة سيّدنا يوسف مكانة بارزة في الدّيوان؛ فهي تحمل العديد من القيم الإنسانية والاجتماعية والسياسية...، وجاءت هنا كرمز ديني ذو أبعاد سياسيّة، أو بمعنى آخر رمز سياسيّ يرتدي ثوب الدّين.

– لا يستحضر الشّاعر الموروث الأدبي بشكل واضح، فلم يظهر لي إلّا من خلال موضعين اثنين استحضر الشّاعر فيهما شعرا للمتنبي، إضافة إلى شخصيّة الخنساء.

– ندرة الرمز الأسطوري في الدّيوان، وغياب الأسلوب القصصي والحوار.

– ومهما تحدّثنا عن المكوّنات الشّعرية في ديوان "محمود مرزوق"، فإنّنا لا نستطيع الإحاطة بها من كلّ الجوانب، و هذا راجع إلى غنى الدّيوان و ثرائه بالمكونات والجماليّات، فهو يحتاج إلى دراسة أوسع وأعمق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
- **المصادر و المعاجم:**

1. محمود مرزوق، ديوان قليلا وتنهمر النهايات، الإمارات، ط1، 1997.

2. ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة (وقع)، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997.
3. أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت–لبنان،1983.

4. الزّمخشري ، الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977،ج1

5. فخري البارودي، أوراق ومذكرات، (1887–1966).

- **المراجع:**

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1965.
2. إبراهيم عبد الرحمان، قضايا الشّعر في النّقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981.
3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ج 1، دار الجيل ط5، بيروت، 1917.
4. ابن سينا، الشفاء(المنطق)–الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، 1966 نقلا عن أحمد حمدان ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي.
5. الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006.
6. ابن طباطبا، عيار الشّعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 3، 1986.
7. أبو نصر الفارابي، جوامع الشعر، نقلا عن محمد احمد العزب: طبيعة الشعر وتخطيط النظرية في الشعر العربي، منشورات أوراق المغرب، 1985.
8. أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة–دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين من(1950–2000)، دار الشروق للنشر و لتّوزيع، عمّان–الأردن، ط1.

9. أحمد الشايب، الأسلوب–دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة–، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1988.
10. أحمد فتوح، الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
11. أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، ط 1، 2004.
12. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط 3، 2006.
13. أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980.
14. أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
15. إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
16. إسماعيل يوسف، بنية الإيقاع الشعري، منشورات دار الثقافة، دمشق–سوريا، 2004.
17. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النّقد الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
18. ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
19. ثائر زين الدين، خلف عربة الشعر(دراسات في الشعر العربي المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
20. جابر عصفور، مفهوم الشّعر(دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 5، 1995.
21. الجاحظ، البيان والتّبيين، م1، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط 4.
22. الجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
23. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

24. جلال الدين أبو عبد الله القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت–لبنان، ط1، 1998.
25. جوزيف ميشال شريم، دليل الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات، بيروت، ط 1، 1984.
26. الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، مؤسسة الريان، بيروت لبنان، ط4، 1998، مج2.
27. حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء –المغرب، 2001.
28. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشّعر العربي، دراسة فنيّة وعروضيّة، ج1، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1989.
29. خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
30. خضير ضياء: المرآة و الكلمة–صورة الشعر الحديث في الأردن–، المؤسسة العربية للدراسات و النّشر والتوزيع، 2001.
31. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب المعنى، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، باب الراء، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ج2، ط4، 2003.
32. خليل موسى، الحداثة في حركة الشّعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.
33. خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.
34. الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1998، ج1.
35. السجلماسي أبو محمد، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، 1980.
36. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة– في المعاني والبيان والبديع–، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2006.
37. شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985.

38. الشنتمرّي، أشعار الشّعراء السّتّة الجاهليين، شرح و تعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.
39. صالح أبو أصبع، الحركة الشّعرية في فلسطين المحتلّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، 1981، ص351.
40. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977.
41. صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، مؤسّسة المختار، القاهرة، 1992.
42. ضياء الصدّيق، فصول في النّقد الأدبي و تاريخه (دراسة و تطبيق)، دار الوفاء، المنصورة- مصر، ط1، 1998.
43. الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق أحمد إسماعيل شكوكاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005، مج7.
44. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط2، 1989.
45. عامر النّجار، التّصوّف الإسلامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2002.
46. عبد الرحمان العقود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002.
47. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
48. عبد السلام المسديّ، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، القاهرة، ط2، 1982.
49. عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر، عمّان- الأردن، ط 2، 2008.
50. عبد اللّه الغذّامي، الخطيئة و التّكفير- من البنيويّة إلى التّشريحيّة، نظريّة وتطبيق- المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط6، 2006.
51. عبد الله خلف العسّاف، الرّمز في الشّعر السوري المعاصر، دار القلم، دمشق، 2006.

52. عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات دار الثّقافة، القاهرة، 1978.
53. عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، 1968.
54. عبده بدوي، نظرات في الشّعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998.
55. عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية– حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
56. عثمان حشلاف، الرّمز و الدلالة في شّعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
57. عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981.
58. عسران محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2006.
59. علي إبراهيم أبو زيد، الصّورة الفنّية في شعر دعبل الخزعي، دار المعارف، القاهرة، 1983.
60. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
61. عمر احمد بوقرورة، الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة–الجزائر، 1997، ص234.
62. غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
63. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006.
64. قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، 1982.
65. القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

66. قطبي الطاهر، بحوث في اللّغة- الاستفهام البلاغي-، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط 2، 1994.
67. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، السّاحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 2009.
68. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
69. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج2، ط2، 1999.
70. محمد النويهي، الشّعر الجاهلي -منهج في دراسته وتقويمه، ج 1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
71. محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2،2001.
72. محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيويّة تكوينيّة-، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979.
73. محمد صالح بن عمر، تطوّر التّجربة الشعرية لدى منصف المزغنّي، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996.
74. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة- المكوّن البديعي، دار المعارف، ط 2، القاهرة، 1995.
75. محمد فتوح أحمد، الرّمز في القصيدة الحديثة، دار المعارف، القاهرة، 1984.
76. محمد مفتاح، الخطاب الشّعري(إستراتيجية النّص)، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1992.
77. مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني-الرؤيا والتّشكيل-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
78. مدحت الجبّار، الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، تونس، 1984.
79. المصحف الشريف مع أسباب النزول، وفهرس المواضيع والألفاظ، تحقيق محمد حسين الحمصي/ دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

80. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958.
81. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 14، 2007.
82. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.
83. الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
84. الورتاني خميس، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، ج 1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقية- سوريا، ط 2، 2005.
85. يمني العيد، في معرفة النّص(دراسات في النّقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

المراجع المترجمة:

1. اميل ستايجر، الزّمن والخيال الشّعري(حاضر النقد الأدبي)، ترجمة: محمود الرّبيعي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1975.
2. بول يكور، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.
3. رينيه ويلك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدّين الخطيب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1985.
4. كوهن جون، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

المحاضرات والمذكرات:

1. جميل إبراهيم احمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، (رسالة ماجستير)،1967/1987، عام2004/2005، نقلا عن قيس النوري، التفاعل الرمزي، عالم الفكر، المجلد15، العدد4، الكويت1985.
2. السعدي مسايل، الرمز الصوفي في شعر ابن عربي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة باتنة2001/2002.

3. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشّعر الجزائري المعاصر(رسالة دكتوراه)، جامعة فرحات عبّاس، سطيف، 2011/2010.
4. عبد القادر شارف، دلالة تكرار الحروف في البناء الشّعري لدى البحتري، جامعة الشلف- الجزائر.
5. مسعود وقّاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البيّاتي (رسالة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، 2011/2010.
6. مشري بن خليفة، بناء القصيدة في النّقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر المركزية، الجزائر، 1994/1993.
7. معمر حجيج، محاضرات في موسيقى الشّعر(مخطوطة)، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة باتنة، 07/06.
8. مولود بغورة، أدبية الخطاب في المثل السائر لابن أثير، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005-2006.

المجلات والجرائد:

1. أحمد المصلح، قصيدة الثّمانينات في الأردن-مقدّمات نظريّة-، مجلة أفكار، العدد 128/127.
2. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، مج5/ع1، ديسمبر1984.
3. رضا بن حميد، الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلّة فصول، القاهرة، العدد2، يناير 1996.
4. عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة الجامعة الإسلامية، غزّة- فلسطين، مج 9/ع2، 2001.
5. علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ليبيا، العدد الرابع، فبراير1974.
6. العواني محمد بري، الظاهرة الإيقاعية بين الشّعر والموسيقى، مجلة الموقف الأدبي، العدد 361، نيسان 2001، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
7. فاضل ثامر، من سلطة النصّ إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48-49، 1988.

8. محمد جميعان، هندسة عقلية لبلوغ سن الرّشد تراوغ المعنى، جريدة الراي، 1997/12/23.
9. موسى ربابعة، التّكرار في الشّعر الجاهلي، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، مج5/ع1، شتاء 1984.

فهرس المحتويات

فهـرس المحتـويـات

العنوان **الصفحة**

شكـــر وعرفـــــــان

مقدمـــــــــــــة **أ**

مـــدخـــــل **05**

الفصل الأول: الإيقاع وبنيته في ديوان قليلا وتنهمر النهايات

المبحث الأول: في مفهوم الإيقاع لغة، اصطلاحا **17**

المبحث الثاني: الإيقاع في الخطاب النقدي القديم والحديث..... **22**

1- الإيقاع في الخطاب النقدي القديم..... **22**

2- الإيقاع في الخطاب النقدي الحديث **26**

المبحث الثالث: الإيقاع الوظائف والقافية في ديوان قليلا وتنهمر النهايات **28**

1- الوظائف **28**

2- الإيقاع والقافية **29**

المبحث الرابع: التكرار وجماليته في ديوان قليلا وتنهمر النهايات **47**

1- تكرار الكلمة **49**

2- تكرار الحرف **58**

3- تكرار اللازمة **65**

الفصل الثاني: الأسلوب جماليته ومكوناته في ديوان قليلا وتنهمر النهايات

المبحث الأول: اللغة والأسلوب في ديوان قليلا وتنهمر النهايات..... **72**

1- اللغة في ديوان قليلا وتنهمر النهايات **72**

2- جماليات الأسلوب في ديوان قليلا وتنهمر النهايات **80**

المبحث الثاني: التناص وجماليته في ديوان قليلا وتنهمر النهايات **89**

1- النشأة والمفهوم **89**

2- التناص القرآني **91**

3- التناص الأدبي **94**

المبحث الثالث: الرمز وأنواعه في ديوان وتنهمر النهايات **98**

1- المفهوم اللغوي للرمز **99**

2- المفهوم الإصطلاحي للرمز **101**

3- أهمية الرمز وعلاقته بالصورة الشعرية **104**

4- الرمز في ديوان محمود مرزوق **108**

خاتمة **123**

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

بحمد الله

ملخص

سعت هذه الدّراسة إلى البحث في المكونات الشعرية في ديوان "**محمود مرزوق**" الموسوم بـ "قليلا و تنهمر النّهايات، فتناولت اللغة والأسلوب ومكون الرمز والتناص بالدراسة والتحليل وفق منهج وصفي قائم على الإستقراء والتقعيد بطريقة بسيطة قائمة على المزج بين النظري والتطبيقي في عرض كل مكون شعري مع الخروج بخلاصة موجزة عن كل مبحث ..

Abstract:

The main purpose of this study is to find the poetic elements in Mahmoud Marzouk's collection named "a few time, and the ends flow". By studying and analyzing the collection, this thesis studies the language, the style, the symbolism, and intertextuality by applying the descriptive method which is based on skimming and scanning within a simple approach which combines theory with practice in presenting each poetic element to reach a brief conclusion about each section.