

قسم: اللغة والأدب العربي



معهد: الآداب واللغات

الرقم التسلسلي: 02/2017

رقم التسجيل: L37/2017

www.centre-univ-mila.dz

جماليات الخطاب الشعري في شعر إسماعيل إبراهيم شتات - المجموعة غير الكاملة-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي

إشراف الدكتور: عبد الكريم طبيش

إعداد الطالب: ياسين حب الحمص

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

الشعبة: دراسات أدبية

رقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	طارق بوحالة	أستاذ محاضر-أ-	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف-ميلة-	رئيسا
2	عبد الكريم طبيش	أستاذ محاضر-أ-	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف-ميلة-	مشرفا ومقررا
3	إبراهيم لقان	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف-ميلة-	ممتحنا
4	عبد الحميد بوفاس	أستاذ محاضر-أ-	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف-ميلة-	ممتحنا
5	خالد أقيس	أستاذ محاضر-أ-	جامعة محمد الصديق بن يحيى-جيجل-	ممتحنا
6	حكيم سليمان	أستاذ محاضر-أ-	جامعة محمد بوضياف-المسيلة-	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

مقدمة:

شكّلت الأرض محور التجربة الشعرية لشعراء القضية الفلسطينية، انطلاقاً من فكرة السلب المكاني الذي أنتج قلقاً شعورياً وتوتراً دائماً في العلاقة التي تربط الشعراء بالوطن، لا سيما أولئك الذين تعرضوا للسجن والنفي، في محاولة لطمس هويتهم وكتم أصواتهم، على غرار إسماعيل إبراهيم شتات الذي عانى الاغتراب والإبعاد الجبري، فاستحال شعره ترجماناً لما يعاينه.

شابعت اللغة الشعرية "لإسماعيل إبراهيم شتات" لغة غيره من الشعراء، غير أنّ كيفية توظيفه لآلياتها وطرق تفسيرها للظرف النفسي والاجتماعي له هو ما صنع تفرّد تجربته الشعرية، ما جعلنا نسلط الضوء على الجماليات الأسلوبية المترتبة عن تعامله مع اللغة و انزياحاتها عن مألوفيتها و استنارتها للمتلقي.

إنّ موضوع الجماليات موضوع متعدد التجاذبات، وغير محدد الأبعاد، لارتباطه بمتغيرات الذات، واختلاف زوايا النظر في تفسير القيم الجمالية، إلا أنّنا حرصنا من خلال هذه الدراسة على تحديد البعد الجمالي المترتب عن استخدامات: اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، ظاهرة التناص.

_ أسباب اختيار الموضوع:

كان لاختيار الموضوع أسباب ودوافع ذاتية، وأخرى موضوعية:

_ الأسباب الذاتية:

الرغبة في الاشتغال على الخطاب الشعري الفلسطيني الذي يحمل في طيّاته معالم القومية العربية كجزء من هويتنا، وكذا اعتباره نموذج الالتزام والنضال في العصر الحديث والمعاصر، كما أنّ البحث في ثناياه "هو دفاع عن القضية الفلسطينية التي لا يجب أن ينقطع عن هذه الزاوية من أرضنا و قوميتنا وأدبنا.

ـ الأسباب الموضوعية:

العمل على الخطاب الشعري لإسماعيل إبراهيم شتات على وجه الخصوص، كان بسبب تفرّد التجربة الشعرية له، والتي تأثرت بكثرة السجون والمنافي، كما أنّ إغفال بعض الباحثين لمنجزاته الشعرية والاهتمام المتكرّر ببعض الشعراء الآخرين كان حافزا لتسليط الضوء على هذا الشاعر المناضل الذي استوحى الكثير من قصائده من الثورة الجزائرية، وفترة الإقامة الجبرية التي قضاها بالجزائر.

ـ إشكالية البحث:

نحاول من خلال هذا البحث الإجابة عن إشكالية جوهرية مفادها: إلى أي مدى أثر التزام إسماعيل إبراهيم شتات بالدفاع عن القضية الفلسطينية على أبنية اللغة الشعرية وظواهرها؟ وكيف أسهمت هذه الأبنية والظواهر في منح الخطاب الشعري بعده الجمالي؟

كما يمكن إلحاق الإشكالية الرئيسية بأخرى فرعية منها:

ما الغاية من استدعاء النصوص الغائبة على اختلاف أنماطها؟ وهل كان تناصّ العلامات اللغوية وغير اللغوية أثناء إنتاج المعنى اعتباطيا؟ ما دور الصور البلاغية في بناء الخطاب الشعري؟ هل أسهمت في تغيير الرؤية النمطية للصورة الشعرية على أنّها تصوير للبيئة والواقع؟ وهل كان للذاكرة الحسية دور في تحقيق جمالية الصورة الشعرية؟

روح الشعر النابضة بالحياة والمتمردة على القواعد، تحتاج إلى منهج يراعي هذه الخصوصية، وعلى هذا الأساس وجدنا أنّ أقرب منهج إلى ملاسة كيان الخطاب الشعري لإسماعيل إبراهيم شتات، واستنطاق جمالياته هو المنهج الأسلوبى، المدعّم بالإجراءات والآليات التي تسمح بكشف أسرار التجربة الشعرية، كما أنّ هذا لم يمنع من الاستعانة بالمنهج التاريخي لملاءمته لبعض مراحل البحث.

تأسس هذا البحث على أربعة فصول:

مقدمة، تليها أربعة فصول كانت كالاتي:

الفصل الأول: الموسوم "جماليات الخطاب الشعري الفلسطيني، فصل نظري، اشتمل على أربعة مباحث، أول هذه المباحث يكشف عن ماهية "الجماليات" انطلاقاً من مفهوم الجمال وعلم الجمال، وصولاً إلى ماهية الجمليات المراد الكشف عنها أثناء عملية الدراسة، كما كان لمفهوم "الخطاب" نصيبه من الدراسة والبحث، بناءً على مفهومه الغربي، وعلاقته بما ورد في البلاغة العربية القديمة.

أمّا المبحث الثاني فقد تمحور حول البحث في مفاهيم التناص وكرولوجيا تطوّر هذا المصطلح ودخوله حقل الدراسات النقدية العربية، مع إدراج بعض الأمثلة عن توظيف هذه الآلية الإجرائية في تشكيل الخطاب الشعري الفلسطيني.

في حين جعلنا المبحث الثالث مختصاً بدراسة بنية اللغة الشعرية من حيث: التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات والاعتراض نظرياً، وإحاقها ببعض النماذج عن استخداماتها في الخطاب الشعري الفلسطيني.

ثمّ أفرد المبحث الرابع لمعالجة قضايا الصورة الشعرية وأنماطها، بداية بالصورة الشعرية البلاغية (المجاز، الكناية، الاستعارة، التشبيه)، ورأي النّحاة والبلاغيين عن مكامن جمالياتها، وانتهاءً عند الصورة الحسية وكيفية تأثيرها على مسار الخطاب الشعري، مع إدراج بعض النماذج عن الصّورتين (البلاغية والحسية) عند شعراء القضية الفلسطينية.

أمّا الفصل الثاني الموسوم "جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ، فقد كان دراسة تطبيقية على تمثّلات التناص وآليات عمله في النصّ الحاضر، وكذا الجمليات التي أضفاها على الخطاب الشعري لابن الشاطئ من خلال استحضار النصوص الغائبة، ونقلها أو إعادة تشكيلها وفق ما يخدم الغاية من الخطاب الشعري.

في حين كان الفصل الثالث الموسوم "جماليات التركيب اللغوي في الخطاب الشعري لابن الشاطئ" حقلا لدراسة الانزياحات الواقعة على أبنية اللغة في الخطاب الشعري، والأثر الجمالي الذي يتركه الخروج عن نمطية الكتابة لدى المتلقي نغما وشكلا.

أمّا الفصل الرابع "جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ" فتمركز حول ما يهبه الخيال والعاطفة، وما تسمح به البلاغة من تشكيل لصور شعرية بلاغية تضيف على الخطاب الشعري نشاطا وحركة، وتدفع المتلقي إلى البحث الدائم عن المعاني المتعددة القابعة خلف استخدامات الصور الشعرية. ثمّ انتهى البحث بخاتمة ضمت مجموعة من النتائج.

الصعوبات والعوائق:

أثناء عملية البحث والدراسة في جماليات الخطاب الشعري في شعر ابن الشاطئ، اعترضتني مجموعة من المعوقات ارتبطت أساسا بغزارة الإنتاج الشعري لإسماعيل إبراهيم شتات، وزخم مكونات خطابه الشعري، وهو ما صعب عملية الانتقاء للعناصر الأكثر جمالية وشاعرية، بالنظر إلى تجاوز المدونة محل الدراسة حاجز الألف ومئتي صفحة (1200ص).

مصادر البحث ومراجعته:

فيما يخص مصادر الدراسة ومراجعها، فقد اعتمدت على "المجموعة غير الكاملة" لابن الشاطئ بجزأها الأول والثاني الصادرة عن دار الأوطان، الجزائر، سنة 2009م، مصدرا وحيدا.

أما مراجعها فاشتملت على كتب عربية وأخرى مترجمة منها:

- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 137هـ_1955م.

- أبي عثمان عمرو بن بحر بن الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط7، 1418هـ-1998م.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي الفكري، ط2، 1986م.
- خيرة حمرة العين، شعرية الإنزياح دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001م.
- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، 2003م.
- كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018م.
- الدراسات السابقة:
- تمثلت الدراسات السابقة المدرجة في فهرس المراجع، في الأبحاث الأكاديمية التي عالجت جماليات الخطاب الشعري من وجهات نظر مختلفة، فرضتها طبيعة البحث من جهة، ومن جهة أخرى لعبت المضامين الشعرية دورا كبيرا في تحديدها، منها:
- أطروحة دكتوراه علوم للطالب: صالح مرحباوي، بعنوان جماليات الخطاب الشعري عند سليمان جوادي، إشراف: يوسف وغليسي، للسنة الجامعية 2015-2016م، والتي عالجت جماليات الخطاب الشعري من حيث الإيقاع والبنية التركيبية والصورة الشعرية.
- أطروحة دكتوراه علوم للطالبة: سهام زيتوني، بعنوان جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري -دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل، إشراف: عبد الملك ضيف، للسنة الجامعية 2017-2018م، وقد كان موضوع الدراسة مرتكزا حول تأثير سياق الرفض على تشكّل الخطاب الشعري، ومدى تأثيره على خطية النظم.

• أطروحة دكتوراه علوم للطالب: محمد العربي الأسد، خصائص البنية الأسلوبية في شعر ابن الشاطئ، إشراف يوسف وغليسي، للسنة الجامعية 2015/2016، و قد كانت الأطروحة تدور في سياق البنى الأسلوبية للخطاب الشعري لابن الشاطئ، إيقاعا و تركيبا و دلالة.

في حين عالجت أطروحتنا "جماليات الخطاب الشعري في شعر إسماعيل إبراهيم شتات" ظاهرة التناص باعتبارها إحدى السمات البارزة في الديوان، والتي أبان من خلالها الشاعر قدرته على إسقاط مكملات الخطاب الملفوظ (الإيماءات، حركات اليدين...) هندسيا (علامات غير لغوية)، بل وخلق علاقات تناصية مع نظيراتها اللغوية وإشراكها في عملية إنتاج المعنى، بالإضافة إلى كشف ما تعرضت له اللغة الشعرية من انزياحات تعددت تفسيراتها وأسباب حصولها، أما الصورة الشعرية فقد حرصنا من خلالها على تجاوز المعنى المقصود من استخداماتها نحو المعاني المضمرة المفسرة للحالة الشعرية.

تجدر الإشارة إلى استخدامنا لكنية "ابن الشاطئ" بديلا للاسم الكامل "إسماعيل إبراهيم شتات" أثناء البحث نظرا لشهرته في الأوساط الأدبية العربية.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

- أولاً: بحث في ماهية الجمال والخطاب.

- ثانياً: آلية التناص ودورها في تشكيل الخطاب الشعري.

- ثالثاً: بنية اللغة الشعرية في الخطاب الشعري.

- رابعاً: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

حظي موضوع الجمال باهتمام أهل الفلسفة والفكر والأدب، ذلك أنه ارتبط بالبنية العميقة للحس الإنساني، هذا ما جعل من البحث في ماهيته وطرق تشكله في الخطاب الشعري هدفاً أريد به كشف تمثّلاته في الخطاب وتأثيره على جمهور المتلقين.

أولاً: بحث في ماهية الجمال والخطاب

الشعور بالجمال والقدرة على تحديد أسسه وآليات تشكله قد يعدّ مستحيلاً بالنظر إلى اختلاف زوايا النظر وآفاق التأثير بين الأفراد، قياساً على مجموعة من المعطيات ترتبط أساساً ببيئة النشأة وكذا مستويات الثقافة والوعي، إضافة إلى ما يفرق بين الأفراد من عقائد وأديان وتصورات تضع مفهوم الجمال موضع المتغيّر لا الثابت، فاستحسان أهل المدينة للريف على أنه موطن الهدوء والسكينة وجمال الطبيعة من خلال ما ترسمه أزهار الربيع وخضرة الحقول، قد يرى فيه أهل الريف العكس من ذلك كله، لما يعانونه من عزلة وفقد لظروف الحياة البسيطة، «لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين، إنّه في تطوّره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة لأخرى، إنّه كهذه الحياة لا تتوقف لتلتفت إلى الوراء»¹، إنّه خارج عن حدود الأزمنة والأمكنة والذوات.

1. تطور مصطلح الجمال:

إن الارتباط الوثيق بين الذات البشرية والحس الجمالي أخرج "الجمالية" من حدود النظريات إلى الوقائع والأحداث والمدرّكات، وكيفية محاكاة الحسّ البشري للظواهر الجمالية «إنّ الجمال هو امتزاج مضمون عقلي، مؤلّف من تصورات تجريبية غير إدراكية، مع مجال إدراكي، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي وهذا المجال الإدراكي لا يمكن أن يتميز

¹ رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي -مصطفى ناصف أنموذجاً-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص17.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

أحدهما عن الآخر»¹، إذن فالبحث عن الجمال صفة فطرية في الإنسان، وشعور طبيعي يدفعه دائما نحو إشباع هذه الرغبة من خلال التزيّن وإضفاء اللمسة الجمالية في كل ما يحيط به، سواء ما تعلّق بتصويراته الذهنية، أو ما تعلّق بذاته وبيئته.

يمكن اعتبار الجمال أحد المباحث وما اتصل به أقرب إلى الحسّ منه إلى التعريف ذلك أنّ «الجميل والمبدع لا تعريف له، فهو أكبر من التعريف وحدوده المصطنعة، فالجميل يفرض حدوده التي يستمدّها من اليومي والزمني»²، ولهذا كان البحث عن ماهيته مجرد مقاربات حاولت تقريب مفاهيمه لا ضبطها، من خلال البحث في مجالات تمثلاته (الفلسفة، الأدب).

نبدأ الذاتية والتعامل عليها جعل كل ما يتعلّق بالجمال يتعرّض لأشدّ أنواع القسوة بصفته شعورا ذاتيا نابعا من الخوارج النفسية للفرد ومشاعره المتأججة تجاه كل ما حوله، ولو لم تكن هذه المشاعر والأحاسيس موضوعية في بعض جوانبها ومتعلقة بالمدرّكات الحسية، لكانت الأحكام أشدّ قسوة واستتقاصا لقدر الرؤية الجمالية «فليست الأشياء طريفة إلا لأننا نهتم بها، وليست هامة إلا لأننا بحاجة إليها، فلو لم تكن إدراكاتنا الحسية متصلة بشعورنا باللذة لأغمضنا أعيننا عن هذا العالم، ولو لم يكن ذكاؤنا يخدم عواطفنا لشككنا في أنّ $4=2+2$ »³، لذا وجب اعتبار العلاقة القائمة بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي عادلة.

¹ ولترت ستيس، معنى الجمال -نظرية في الإستيقاق-، تر، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000م، ص73.

² رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي -مصطفى ناصف أنموذجا-، مرجع سابق، ص18.

³ جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، تر، محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2010م، ص31.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

ظل موضوع الجمال وما يتصل به من مسائل وإشكاليات من أكثر القضايا إثارة للجدل وأعسرها تناولا، سواء أكان ذلك من منظور الطرح الفلسفي، أم من منظور الطرح الأدبي والنقدي، والأسباب التي يعود إليها ذلك كثيرة جدا منها ما يتعلق بالموضوع في حد ذاته، وكذا أشكاله وتمظهراته المتعددة، فلم تكن هذه الماهية في يوم ما محسومة.

تعددت بيئات البحث في موضوع الجمال وماهيته، ما جعله يدخل في شبكة معقدة من العلاقات يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، المادي والمعنوي، الحسي والمجرد، مثلما يرجع إلى كونه يرتبط على صعيد الإدراك بآليات بشرية غامضة، يصعب رصد كيفية اشتغالها، فمثلا «تستعمل لفظة الجمالية نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه، وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان ما هو جميل عن غيره»¹، وبالنظر إلى كون اللفظة مصدرا صناعيا يرجع أصلها إلى كلمة (جمال)، فقد جاء التركيب بين لفظة (جمال) واللاحقة (ية) إشارة إلى البعد العلمي لموضوع الجمال سواء كان ذا طبيعة إنسانية، أو فنية، أو فلسفية.

ارتباط الجمال بوجدانية الذات البشرية ومشاعرها وأحاسيسها، يجعل القبض على تعريف دقيق للقيمة الجمالية -لفظا ومعنى- أمرا صعب المنال، بحكم ارتباطه بالتذوق الفردي للنفس، سواء ما تعلق في ذلك بالمحسوسات (التمثيلات المادية للجمال)، أو ما تعلق بالجانب المعنوي (الضمير/الأخلاق)، لأنّ «الشعور بالجمال ليس هو الشعور بتناسب الخطوط والأشكال والأصوات والأضواء وانسجامها فحسب، فهذا جمال جامد إذا لم يكن تعبيراً عن الحركة، ومن تغيرات هذه الحركة في ظل التناسب والانسجام والاتساق يتولد

¹ ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977م، ص147.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

الإيقاع، عندئذ تكتسب الأشياء جوهرها وجمالها»¹، بمعنى أنّ اعتبار شيء ما جميلاً يحتاج إلى تركيب.

البحث المستمر للذات عن الجمال، جعلها ترسم الأطر التي تشكّله وتحتويه، فأصبح خاضعاً لأحكامها المعيارية وتفسيراتها التي انبنت على «المحاكاة، التعبير، الحدس، الخير، الحقيقة، الخيال، الشكل، المضمون، العاطفة، الوجدان، الانفعال، النفس، الفرد، المجتمع، التاريخ، والتي لم تكن تفسّر الجمال والفنّ من داخله وفي ذاته، بل مستمدة من خارجه»²، ما جعلها تقدم تفسيرات جزئية تحكمها سياقات نشأة الذات، ومتعلقاتها، في حين تعتبر "الجماليات" مجالا فلسفيا يعنى بقضايا الفنّ والجمال، وقد سعت الفلسفة الجمالية لإيجاد معيار كوني لتعريف الفن، وأعمال الفيلسوف "كانط Immanuel Kant" خير مثال على ذلك، ويسعى الحكم الجمالي إلى التمييز بين ما هو فني وما ليس بفني، وما هو فنّ جيّد وما هو فنّ رديء، ومن ثمة فالحكم الجمالي يدعم السّنن الفني والأدبي، وتوفّر الجمالية تفسيراً يكشف عن علاقة الفن بغيره من المجالات المتعلقة بالأنشطة الإنسانية³.

تتجلى "الجماليات" في الأثر الفني -بصفته نشاطاً إنسانياً- في مزاياه الذاتية وموطن الحسن فيه، بغض النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه، وذلك من خلال مجموعة من الأصول والقواعد تجمّعت عبر العصور وأصبح بالإمكان استخلاصها ثمّ استعمالها مقياساً للحكم على فنية الأثر، «الجمالية هي البحث العقلي في

¹ ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مر: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م، ص20.

² هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي -دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007م، ص50.

³ ينظر: كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2018م، ص163.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

قضايا الفن على اختلافها من حيث أن الفن صناعة، خلق جمالي، لها أصولها المتنوعة ولها حرفياتها التقنية الخاصة¹، وبصفة أن الأدب فنّ يعبر عن المعاناة الإنسانية للأديب، شمل ظروفه النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية، تتمظهر الجماليات في طرق التعبير والآليات المستخدمة في إيصال هذه المتعلّقات إلى المتلقي.

إنّ الجمالي والفني متداخلان، فالجمالي منه ما هو أكثر من الفن، والفن منه ما هو أكثر من الجمال، والعلاقة بين الجمال والفن علاقة تداخل، لأنّ شيئاً من الجمال يكون فناً، وشيئاً من الفنّ يكون جمالاً، وهذا الشيء أو الجانب المشترك هو ما نسميه الاستيطيقي، أو الجمال الفني، هذا الجانب المشترك هو أيضاً الموضوع الأساسي لعلم الجمال²، فالجمالية تعني علم يدرس هيكله الأعمال الفنية، والانفعالات النفسية والاجتماعية التي تحدثها الذات المدركة.

الجمال جوهر إنساني أبدي، يرافقه في كل مظاهر حياته، ويبقى طلبه وتحقيقه غاية يسعى إليها دائماً، ويعتمد الإنسان في سعيه هذا على ذوقه وذكائه وخبراته وتجاربه، مستعينا بالموضوعية -رغم تأثير الذاتية في بعض جوانبها- وذلك لتحقيق المتعة المنشودة في مختلف مناحي الحياة، وفي ظل هذه الرغبات والمشاعر تعتبر اللغة هي الأداة الفعالة التي تجسد الجمال في العمل الفني، وخاصة في النص الأدبي.

إن الجمالية التي نقصدها في هذا البحث، هي جمالية تتمظهر في عرض المعنى والأفكار المجسدة في تركيبة لغوية قائمة على توظيف طاقات اللغة وإمكاناتها، في تقديم

¹ ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م، ص15.

² ينظر: محمد الباردي، في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، سراس للنشر، تونس، ط1، 1996م، ص09.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

مشهد حسي، أو استحضار منظر خيالي بطريقة خاصة، لتكشف عن إيحائية جديدة في التعبير تكون أكثر فاعلية، وأكثر تأثيراً.

2. إشكالية مفهوم الخطاب:

الاستخدام المتداول لمصطلح الخطاب (discourse) يشير إلى نص أو حديث منطوق، يكون متماسكا أثناء عرض دالّ ما، هذا المفهوم أصبح في نظر الدراسات النقدية والثقافية واللسانية الحديثة لا يفسّر النّظْم التي تتشكّل وفقها اللغة لإنتاج دارة معرفية، فعرجت على دراسة الخطاب من حيث تجاوزه لمجرّد وسيلة لتشكيل ونقل القيم «لا يُستحسن أن يُفهم الخطاب كانعكاس بريء للمعنى غير اللساني، ولا داخل إطار ما يمكن تسميته بنوايا مستخدم اللغة، بل بالأحرى، الخطاب يبني المعنى، ورغم أن الأشياء المادية والممارسات الاجتماعية تمتلكان وجوداً مادياً خارج اللغة، فإنّهما يُعطيان المعنى عبر اللغة وهما مشكّلتان خطابياً، فالخطاب يبني، ويحدد وينتج مواضيع المعرفة بطريقة واضحة، مع استبعاد أشكال تفكيرية أخرى على أساس أنها غير مفهومة، إنّهُ يهيكل ما يمكن وما لا يمكن نشره من المعاني بواسطة الذات المتكلّمة تحت ظروف محدّدة»¹، فالخطاب ليس عملية وصف للجُمادات والسلوكيات الاجتماعية أو مرآة عاكسة لتمثالاتها خارج إطار اللغة، بل إنّهُ يمنحها حضوراً داخل النظام اللغوي.

ينطلق ميشال فوكو (Michel Foucault) في تعريفه للخطاب من منطلق أنّه «شبكة معقّدة من النّظْم الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام

¹ كريس باركر، مجم الدراسات الثقافية، مرجع سابق، ص192.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

كخطاب»¹، وعليه يمكن القول إنّ الخطاب يتشكل وفقا لنظم اجتماعية وسياسية وثقافية، لكنه لا يعكس هذه النظم بقدر ما هو يقوم بإعادة بنائها وتشكيلها، انطلاقا من الذات المنتجة للخطاب وكذا الظروف التي دفعته إلى إنتاج هذا الخطاب.

قد يتبادر إلى الذهن تساؤل مفاده: هل الخطاب فعل؟ أم ممارسة؟ وعليه يمكن القول: قد يرد الخطاب مرادفا للكلام، وهو بهذا يعكس ممارسة الفعل البشري في سرد بعض الجمل المراد بها توضيح دال، فيكون بذلك الخطاب «لغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتجزه ذات معيّنة»²، والكلام دائما ما يحتمل متلفظا ومستمعا ورسالة تحمل معنى محدداً، وهو ما قال به اللساني الفرنسي "إيميل بانفست" (Emile Benveniste) «هو كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال»³، وهو على هذا النحو يعطي صورة واضحة عن الممارسة الكلامية اليومية للفرد البشري، مع احتمال تغير الدلالات، حسب البيئة الاجتماعية، ووعي الفرد المنتج للخطاب، وكذا نوعية المستمعين ومناسبات إنشاء الخطاب.

غير أنّ هذا لا يعني أبدا استقرار مفهوم الخطاب عند حدود الممارسة، بل إن الممارسة قد تكون صورة للفعل المنجز سابقا والمتشكل وفق أنظمة اللغة، وعناصرها «الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل»⁴، وهذا يعني أنّ الخطاب قد

¹ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب -دراسة معجمية-، جدرا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص13.

² سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997م، ص21.

³ محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م، ص1.

⁴ دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص35.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

يكون لغة على اختلاف تمثالاتها النصية، وهو ما يلحق الخطاب بمجموع قواعد تسلسل وتتابع الجمل، «الخطاب في كل اتجاهات فهمه، هو اللغة في حالة فعل»¹، في هذا القول يحيلنا الناقد جابر عصفور إلى فكرة أنّ الخطاب قد يكون عبارة عن لغة تشاكرت وانتظمت مشكلة بذلك أكثر من جملة، هذه الجملة تصلح لأن تكون خطابا.

يبدو أنّ الحكم على الخطاب بوصفه فعلا، أو ممارسة قد أعجز الباحثين وجعلهم في مأزق مصطلحي ومفاهيمي جعلهم يخلطون بين النصّ والخطاب، يقول اللغوي المغربي أحمد المتوكل: مفهوم الخطاب لم يحظ لحدّ الآن -فيما نعلم على كثرة استعماله- بتعريف شاف وقار، وينعكس هذا الوضع في الإستعمال المضطرب لمصطلحين يكادان يستخدمان كمرادفين، وهما النص (texte) والخطاب (discours)²، وقد ثبت هذا الخلط بين المصطلحين عند الكثير من الباحثين.

أ- هل الخطاب هو النص؟

يرتبط مفهوم الخطاب ويتداخل مع مفهوم النص، وهذا التعالق المفهومي أدى إلى إثارة جدل نظري يتأسس على مرجعيات لسانية مختلفة، ولا يمكن أن نستوعب هذا التداخل إلا بإرجاعه إلى ما يستند إليه من مستوى نظري ومرجعي.

يشير اختلاف كل من مصطلحي الخطاب (discours) والنص (texte) في اللغة الإنجليزية إلى وجود دلالة لكل مصطلح، وتتعدد وجهات النظر في هذا الشأن، فبعض الدارسين يرى أنه لا يوجد فرق بين النص والخطاب، وذلك لأنّ كلاهما مرتبط بحقل

¹ جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص48.

² ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية-بنية الخطاب من الجملة إلى النص-، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2001م، ص16.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

الدراسات اللغوية، وكلاهما يبحث في البناء والوظيفة لوحدات اللغة، ويرى آخرون أنّ النص غير الخطاب، فالخطاب هو العملية الاجتماعية التي تكون النصوص متضمنة فيها، وتحليل النص جزء من تحليل الخطاب في البحوث الاجتماعية¹.

يبدو أن علاقة النص والخطاب تتجاوز الاختلاف إلى الاحتواء على حدّ رؤية الدراسات اللسانية والنقدية الحديثة، القاضية بأن الخطاب هو العملية التي تكون النصوص متضمنة فيها، بل «إن من المفارقات التي قد تفاجئ البعض، هي أنّ أكبر علماء هذين التخصصين (علم النص وتحليل الخطاب) لا يفرقون -إلا فيما ندر- بين هذين المصطلحين، كما يلحون في مختلف أبحاثهم على ضرورة أن تشمل الدراسة الجانبين معا، أي النص والسياق»².

وعليه نحن أمام حتمية معالجة النصوص من حيث هي خطاب أو محتوى فيه، «الخطاب ليس تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات، ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذوات، ويكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم، ويوزع عليهم المعرفة المبنية في منظومات خطابية سابقة التجهيز»³، يعني أن الخطاب:

- ليس تجمعا بسيطا أو مفردا من الكلمات.
- لا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي.

¹ ينظر: حنان خلف الله، إشكالية الخطاب والنص، مجلة إسهامات للبحوث والدراسات، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، غرداية، مج2، ع1، 2017م، ص87.

² محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص -مجالاته وتطبيقاته-، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008م، ص74.

³ جابر عصفور، آفاق العصر، مرجع سابق، ص47.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

- ينطوي الخطاب على العلاقة البنينة التي تصل بين الذات.
- يكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم.

ب- خطاب أم discourse؟

إنّ البحث في ماهية الخطاب تضعنا أمام جدلية تحقيق وتحديد المصطلح، فرغم أن المقابل الإنجليزي لمصطلح الخطاب هو مصطلح (discourse)، إلاّ أنّه لا يعني أبداً أنهما يحملان نفس المعنى، فمصطلح خطاب في الدرس البلاغي العربي اشتقّ من «خَطَبَ: الخَطْبُ: الشأن أو الأمر، صُعُرَ أو عَظُمَ، وقيل: هو سبب الأمر، يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟ وتقول هذا خطب جليل، وخطب يسير، والخطب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال، ومنهم قولهم: جلّ الخطبُ أي عظم الأمر والشأن، والخطاب والمخاطبة: إنّ مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً»¹، فالخطاب في معجم لسان العرب إشارة إلى الأمر والشأن، وكذا مراجعة الكلام والحال الذي تقع فيه المخاطبة.

تردد مصطلح الخطاب برسمه (خ.ط.ا.ب) في القرآن الكريم في أكثر من موضع، قال تعالى ﴿وَلَا تُخَاطَبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾ (هود، الآية 37)، وقال تعالى ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾ (الفرقان، الآية 63)، وقال عز وجل ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخُطَابِ﴾ (ص، الآية 20)، جاء في تفسير الزمخشري لمصطلح الخطاب قوله «البيان من الكلام، الملخص، الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه»²، وهو الكلام الدال على المقصود بلا التباس³، وعلى اختلاف التفسير، ذهب البلاغيون العرب إلى أنّ الخطاب هو كلام يحتمل متلفظاً، ومستمعاً، ورسالة لها بداية ونهاية.

¹ ابن منظور، لسان العرب، مج5، دار صادر، بيروت، ط5، 2005م، صص97-98.

² الزمخشري، الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977م، صص81-90.

³ ينظر: عبد الله شبر، تفسير القرآن، مر: حامد حفني داود، مطبوعات النجاح، القاهرة، ط2، 1966م، صص428-429.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

كما اعتُبرت البلاغة فنّ الخطاب الجيّد، فهي نظام من القواعد تقوم مهمّته على التوجّه في إنتاج النص الأدبي، وهي نظام يتحقق في النص، تؤثر على القارئ بإقناعه، أو تؤثر على المتلقي في عملية الاتّصال الأدبي، إذن فالخطاب ضمن المنظور البلاغي هو سلسلة من التطورات على المستوى اللساني، سُخّرت لأجل الإقناع أو الاستهواء، ولم يملك "الخطاب" في بداياته الأولى مفهوماً أوسع من هذا على الإطلاق.

رغم قدم جذور مصطلح الخطاب في الثقافة العربية من حيث أصولها المقترنة بالنطق، فإنّ استخداماتها المعاصرة، بوصفها مصطلحاً له أهميته المتزايدة تدخل بمعانيها إلى دائرة «الكلمات الاصطلاحية التي هي أقرب إلى الترجمة، والتي تشير حقولها الدلالية إلى معانٍ وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بمصطلح الخطاب هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح DISCOURS في الإنجليزية، ونظيره DISCOURS في الفرنسية»¹، من هذا المنطلق جاءت صياغة جدلية "خطاب أم DISCOURS"، فمصطلح "خطاب" الوارد رسمه في القرآن الكريم والحاضر في التراث البلاغي العربي، ليس هو الخطاب برسمه "DISCOURS" ومفهومه في الدراسات الغربية، ولعلّ ما يدعم هذا الكلام ما جاء به اللساني السويسري، فيرديناند ديوسير في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي قرن فيه "الخطاب" بـ"الكلام"، ولو أن هذا الاقتران أو الترادف قد ألغي بحكم أنّ الخطاب أعمّ من الكلام، لأنّه يشمل ما هو إشاري ومكتوب وملفوظ، في حين يتوقف الكلام على الملفوظ.

¹ جابر عصفور، آفاق العصر، مرجع سابق، ص 47.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

بحث ميشال فوكو الخطاب بوصفه مفهوما مرتبطا بالإنسان ومؤسساته، «إنَّ الخطاب لم يعد طريقة للتعبير أو حديثا متساوقا، أو مجموعة عمليات فكرية مترابطة، أو تحليلا لذات واعية، تتأمل وتعرف وتعبّر، وإنما أصبح إمكانا وشرط وجود ونظاما، أصبح حقلا تتمفصل فيه الذات، ومجموعة علاقات تجد فيها مرتكزا له. وهذا التحوّل الابستمولوجي في تناول أقاويل البشر»¹.

كانت الرؤية في الساحة النقدية الغربية أكثر وضوحا في تحديد مفهوم الخطاب، هذا ما ترجمه التقارب الكبير لمفاهيم الخطاب عندهم، فنجد جيرار جينيت (Gerard Genette) مثلا قد أعطى مقارنة للمفهوم من خلال ربطه بين الخطاب بصفته الوسيط اللساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعية والتخيلية، والحكاية التي هي مجموع الأحداث والتفاعلات الواقعية أو المتصورة²، ولعلّ النظام السردى الذي تتبعه الشخصيات داخل الحكاية من خلال حواراتها، هو ما دفع بجيرار جينيت لربط علاقة مباشرة بين هذا الصنف الأدبي ومفهوم الخطاب، لكن هاريس كان له تصوّر شخصي مغاير حول ماهية الخطاب، وذلك من خلال تعريفه للخطاب على أنّه «ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل، تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض»³، بمعنى أنّ العناصر تلتقى في إطار منظم يكشف عن بنية الخطاب.

¹ علي حرب، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، ط1، 1986م، ص1771، مادة مقال.

² ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتمد وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997م، صص38-39.

³ نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردى، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، 2010م، ص19.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

يبدو الحكم بتقابل وترادف ما فسّره الزمخشري في مصطلح "الخطاب"، وقول البلاغة العربية بأن الخطاب هو احتمال متلفظ ومستمع ورسالة، وبين ما أدرجه سوسير وميشال فوكو وجيرار جينيت حول مصطلح "DISCOURS" حكم يستحق إعادة النظر حقا. وعليه نستطيع القول بأنّ جذور مصطلح الخطاب تعود إلى عنصرين أساسيين، هما اللغة والكلام، فاللغة عموما نظام من الرموز يستعمله الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجّه به المتكلم إلى شخص آخر، واصطلاح على هذا الفعل "الخطاب"، من هنا تولّد مصطلح الخطاب على أنه رسالة لغوية يبيّنها المتكلم إلى المتلقّي، فيستقبلها ويفك رموزها¹، وعليه يبرز الخطاب كوسيلة تواصلية كما قال ذلك جاكسون في دارته.

3. جماليات الخطاب الشعري الفلسطيني:

تُعَدُّ اللغة ظاهرة إنسانية، اجتماعية، تتكون من عناصر لغوية منتظمة، مشروطة بقواعد محددة، وأحيانا تكون معقدة، هذا ما جعل اللغة الشعرية -بوصفها نتاج شاعر هو الآخر ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر عليها- تخضع للحيز المكاني والزمني على حد سواء، فما كان من لغة في شعر القدامى، من جزلة وغريب لفظ وقوة في المعنى، لم يكن إلا نتاجا لفصاحة العرب وبعد اختلاطهم عن العجم، وكذا نزولا عند وطأة بيئاتهم الصحراوية القاسية التي انعكست في أبنية شعرهم، واستمرّ الحال على ما هو عليه في علاقة التأثير والتأثر، مروراً بالعصر الحديث وما تخلله من اختلاط العرب بغيرهم من الأجناس، وصولاً إلى

¹ ينظر: محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني -دراسة صوتية تركيبية-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص21.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

العصر المعاصر «إنّ للشعر العربي الحديث سمات كثيرة بعضها عام وبعضها خاص، والبعض يتصل بالأسلوب، والبعض بالموضوع، سمات للشعر وسمات للشاعر»¹.

ارتبطت مسألة الفنّ والإبداع، بعامل الحرية والانطلاق، ففتحت المجال واسعا أمام ابتكار مضامين جديدة تستوعب هذه التحولات الثقافية والحضارية، وتلامس أعماق النفس البشرية، لذا أصبح البحث في جوانب الجمالية المترتبة عن هذا الخلق الإبداعي ضرورة تستتق النص، وتبوح بما أضمر من المقاصد وما أخفي خلف التراكيب.

يعتبر الخطاب الشعري الفلسطيني ثمرة تفاعل العناصر الفنية مع الواقع الفلسطيني المعقّد، فهو يعكس نضال الشعب وتاريخه وهويته الثقافية والاجتماعية، وقد تأثر الشاعر الفلسطيني بالأحداث التاريخية المتلاحقة، بدءا من نهاية الحرب العالمية الثانية، وصولا إلى الانتفاضات والمظاهرات التي خلفها وعد بلفور (2 نوفمبر 1917م) في أوساط المجتمع الفلسطيني، «لم تنعم فلسطين باستقرار سياسي منذ الحرب العالمية الأولى حتّى النكبة، وقد انعكس هذا على الشعر مباشرة، ويلاحظ الدّارس أنّ تتابع الأحداث والانتفاضات والثورات والمظاهرات جعلت من الشاعر يركّز لاهثا وراءها تعبيرا أو مشاركة، دون أن تتاح له فرصة التأمل والصّنع إلا فيما ندر»²، فغاية الشّاعر كانت مواضيع شعره بالدرجة الأولى، في حين تشكّلت أنظمة اللغة الشعرية لديه من استخداماته اليومية وملكته الشعرية، فحتى مطلع القرن العشرين «كان الشعر مقصورا على الإخوانيات والمديح المفتعل والمناسبات الاجتماعية الخاصة، تتكرر فيه المعاني الشائعة المتوارثة، والتشبيهات والاستعارات

¹ نعمات أحمد فؤاد، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي للطبع والنشر، 1980م، ص14.

² خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978م، صص23-24.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

المستهلكة، وتنعدم فيه الهموم الإنسانية، ويصدر عن فراغ نفسي وفكري»¹، لكنّ "وعد بلفور" وتبعاته جعل نظرة الشاعر الفلسطيني تتغير نحو المضامين والغايات الشعرية، فالوضع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي شكّل مادّة الشعر، هذا الأمر جعل روح القضية تسكن الشاعر وتستحوذ على إبداعاته فأصبح شعره وسيلة كفاحية مباشرة.

استشرف الشاعر الفلسطيني ما سيكون من أمر وطنه، فكثرة الوافدين والمتأمرين عليه أوحّت بأمر جلّ، يقول الشاعر الفلسطيني "عبد الرحيم محمود" مخاطباً سعود بن عبد العزيز عندما زار القدس سنة 1935م، في قصيدة بعنوان (المسجد الأقصى):

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر ضُمت على الشكوى المريّة أضلعه

المسجد الأقصى. أجنت تزوره أم جئت من قبل الضّياح تُودعه؟

حرّم يباع لكلّ أوكع أبى ولكلّ أفاق شريد أربعه

الطّاعنون. وبوركت جنّباته أبناؤه، أعظم بطعن يوجعه

وغداً وما أدناه لا يبقى سوى دمع لنا يهمي وسنّ نقرعه²

لم يخلُ المقطع الشعري من مشاعر الأسى التي راودت الشاعر، كما لم يخفِ قلقه تجاه ما يحدث، فالمسجد الأقصى يباع على أعين الخونة والمتخاذلين من حكام العرب، يبكي الشاعر القضية بحسّه وشعره كأنّها قطعة من روحه، ثمّ يتوعّد الجبناء حكّاما ومحكومين أنّه سيأتي يوم يكون فيه القدس سليبا، ولا عزاء لهم غير الدّموع وقرع الأسنان.

كان حسّ الشعراء الفلسطينيين قبل النكبة مرتبطا بالواقع السياسي والاجتماعي الذي يعيشونه، وعلى أساسه تشكّلت قصائدهم وحُمّلت مضامينها، هذا ما يؤكّده الشاعر "إبراهيم

¹ المرجع السابق، ص24.

² عبد الرحيم محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1988م، ص61.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

طوقان" في قصيدة بعنوان (الأحرار) التي كتبها عن حادثة القبض على بعض الزعماء العرب ممن كانوا يخرجون في مظاهرات سلمية بعد صلاة الجمعة، وقتها أصدرت الشرطة البريطانية الحكم بالسجن عليهم أو توقيع كفالات، فوقعوا كلهم إلا المرحوم الشيخ عبد القادر المظفر الذي فضّل السجن¹، يقول:

أحرارنا قد كَشَفْتُم عن (بطولتكم) غِطاءها يَوْمَ توقيع الكفالات...
أنتم رجال خطابات منمّقة كما علمنا، وأبطال (احتجاجات)
وقد شَبَعْتُم ظهوراً في (مظاهرة) (مشروعة) وسَكَرْتُم بالهتافات
ولو أُصِيب بجرح بعضكم خطأً فيها، إذا لَرَتَعْتُم بالحفوات
بل حكمة الله كانت في سلامتكم لأنكم غير أهل للشهادات²

كتب إبراهيم طوقان هذه القصيدة سنة 1934م، وحرص فيها على إبداء ملامح الخذلان والانحزام التي بدأت تطال الحكّام قبل الشّعوب، ففي الوقت الذي كانت فلسطين في حاجة إلى نضال أبنائها وساداتها، اكتفوا ب (الخطابات المنمقة، الاحتجاجات، المظاهرات المشروعة).

لم يكن الخذلان سمة للحكام والأسياد فقط، بل طال شباب فلسطين عامة، فلا هم ناضلوا بقول ولا بفعل، ولعلّ هذا الحال ما دفع الشاعر "عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)" إلى كتابة قصيدة بعنوان (الشباب)، تحسّر فيها على ما آل إليه شباب فلسطين، يقول فيها:

يا شبابا يمشون دون قلوب وعقول كأنهم أنصابُ
امسحوا التراب عن جباهكم السود فقد عَفَرَ الجباه الترابُ

¹ ينظر: إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، كلمات عربية للترجمة والنشر، 2012م، ص203.

² المصدر نفسه، ص203.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

ثمّ سيروا إلى الكرامة والمجد ولو سارت الرّبي والهضاب

ليت شعري متى يجيء زمانٌ في فلسطين والشباب غَضابٌ¹

حمل شعراء فلسطين قبل نكبتها همّ الوطن والشّعب، فكتبوا محفّزين ومعاتبين وراجين

ومتحسّرين، خاصّة وأنّهم استشفروا ما سيحل بأرضهم إذا استمر الحال على ما هو عليه.

كانت نكبة 1948م صدمة نفسية واجتماعية أحدثت طفرة وفجوة في نفوس الشّعراء،

فقد تشبّت شملهم بعد الحرب، وأصبح المنفى الهاجس الذي أجج عواطفهم وخيالهم،

واستوعب نثرهم وشعرهم، «بعد الحرب لعبت الطلائع الفلسطينية المثقفة دورا بارزا في

منافيتها ونجحت رغم كلّ ما يقال في وضع أسس عريضة، في وقت قصير نسبيا، لأدب

عربي يمكن وصفه بأدب المنفى أكثر مما ينطبق عليه وصف الأدب الفلسطيني أو أدب

اللجوء، وكان الشّعر بالذّات هو الرّائد في هذا المجال»².

شكّلت مأساة فلسطين حاضنة خصبة للأدب العربي، ففي كل شكل أدبي، من الشعر

إلى النثر، وجد الأدباء منبراً للتعبير عن معاناتهم، صوروا بواقعية مؤلمة مآسي التهجير

والتشريد، وكشفوا عن جرائم الاحتلال، وحثوا على المقاومة والصمود، كما عبروا عن شوقهم

العميق إلى الوطن، وإيمانهم الراسخ بحق العودة «لا نرى حادثاً أثار الأدباء العرب وأفزعهم

إلى الكفاح والتعبير الشعري الملهب مثل حادث اغتصاب فلسطين»³، فما كان في ظاهره

¹ عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، دار العودة للطباعة والنشر، ط1، 1978م، ص19.

² غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966م، دار منشورات الرمال، قبرص، ط1، 2013م، صص12-13.

³ عباس خضر، أدب المقاومة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968م، ص89.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

مأساة على الأرض والأهل، كان له باطن مضيء حمل الشعراء لواءه أملا بالوحدة والعزة العربية.

حاولت الشريعة الصهيونية بعد النكبة التّحكم في المجتمع الفلسطيني أمرا ونهيا، فرضخ المستضعفون، وناهض ورفض المناضلون، وقد كان للشّعراء الأثر البالغ على عامّة الشعب، خاصّة عندما أصبح صوتهم وثيقة معبرة عن الإحساس الجماعي.

ثانيا: آلية التّناس ودورها في تشكيل الخطاب الشعري:

يعد التّناس أحد أبرز المصطلحات النقدية الحديثة التي استرعت اهتمام الباحثين منذ اكتشافه والتنظير له، ويشير التّناس إلى حقيقة مفادها أنّ النص ما هو إلا حصيلة تفاعل نصوص سابقة، تحاورت وتداخلت ثم تفاعلت في بنية نصية جديدة، لكن قبل هذا كانت هناك محاولات عديدة سبقت هذا الإقرار بماهية المصطلح ومرجعياته الفلسفية والنقدية.

1. وقفة مفاهيمية مع مصطلح التّناس:

شهدت الساحة النقدية الغربية اختلافا في أحقية الناقد الذي أخرج "مصطلح التّناس" إلى ميدان الدراسة، بين إقرار بأحقية باختين ومبدأه الحوار في التنظير لمفهوم التّناس، وإجماع على سبق كريستيفا إلى استخدامه بلفظه، وفي ظلّ غياب التّناس عن السّاحة النقدية العربية، ارتأينا الخوض في مصطلح التّناس من وجهة نظر غربية بحتة.

أ- المبدأ الحوارى باختيني:

نظر الناقد الروسي "ميخائيل باختين" (1895م-1975م) Mikhail Bakhtine لمفهوم الحوارية انطلاقا من فكرة الثنائية الاتجاهية والتعددية الصوتية للعلامة والمعنى، من وجهة نظر أن لا حوار من دون أطراف، ولا حوارية من دون فعل التّلفظ «التّلفظ أحد مرتكزات الحوارية التي تجسّد بناء المعنى كعملية دينامية حيوية متضمّنة للعلامات التي

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

يمكن أن تكون قادرة على حمل مجموعة مختلفة من المعاني والإيحاءات، لأجل فاعلين اجتماعيين متعدّدين»¹، بمعنى أنّ المعنى نتاج عملية التلفظ بين متكلم وآخر مستمع، وهو ما يجعل اللغة تغادر حيّزها المادي الجامد، نحو أفعال الخطاب والحوار.

جاءت الحوارية كردّة فعل عن الدراسات النقدية التي أولت "التعبير الفردي" (الأسلوبيين) و"اللغة في ذاتها" (البنويين) أهمية كبيرة، وقد دخل باختين بين الموقفين باهتمامه بالتلفظ ودوره في توليد المعنى «كل معنى حوارى يعبر من فم إلى فم، كما أنّه مستخدم في سياقات مختلفة وبمقاصد شتى، وهنا يعدّ المعنى نتيجة للعلاقات بين العلامات»²، وعليه يمكن القول أنّ كلّ ما يقع داخل دائرة التواصل اللفظي يشكّل علاقة حوارية.

جعل ميخائيل باختين من فعل التلفظ ومبدأ الحوارية منطلقه في تفسير العمل الأدبي، ذلك أنّه «صكّ مفهوم الحوارية من خلال نظريته إلى العمل الأدبي، على أنّه حوار يشبه الحوار الداخلي، فكل الخطابات من أولها إلى آخرها من وجهة نظره حوارية (...)»، ويشير هذا المفهوم عنده إلى أنّ التفكير الإنساني لا يغدو صحيحاً، ولا يتحوّل إلى فكرة إلاّ باحتكاكٍ حيٍّ مع فكرة أخرى تتجسّد في صوت الآخرين»³، فالأفكار دائماً في حاجة إلى إقامة علاقات تناسلية تبعث بأفكار جديدة محمّلة ببقايا الحوارية التي أقامتها، فتتنفي بذلك فكرة بكورية التعبير، وتحلّ محلّها فكرة أن لا وجود لتعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس

¹ كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، مرجع سابق، صص 187-188.

² ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2004م، ص 187.

³ فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص 183.

هناك تعبير بكوري¹، وبهذا أسهم باختين في تطوير مقولة أنّ الأسلوب هو الرّجل، لتصبح «هو رجلان على الأقل وبدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية»²، إننا إذن أمام حتمية « تحليل الكتابة الأدبية على أنّها حوار مع الكتابات الأخرى إنه حوار الكتابة داخل كتابة أخرى»³، بل يذهب "باختين" أبعد من ذلك حينما أقرّ بتجاوز الحوارية للنصوص والخطابات، إلى رؤية التصرفات البشرية داخل الدوائر الاجتماعية شكلا من أشكال الحوار. أراد الناقد "محمد مفتاح" أن يجسّد مفاهيم باختين حول الحوارية، فعلق قائلاً في هذا السياق، على المبدع في حال ذكره الذهاب إلى المقهى أو الكتابة عنه يحتّم عليه أن يتعرض للنادل والكراسي ونوع المشروبات التي استهلكت الشخصية، وإذا لم يتذكر كل العناصر فإن المتلقي يتمها من عنده ليجعل الخطاب ذا بنية ثقافية ثابتة⁴.

يبدو واضحاً أنّ باختين قد استطاع إرهابات متكاملة الزوايا حول دور الحوارية في عملية خلق النصوص، غير أنّه لم يرد فيما اجتهد وبحث ما يثبت أنّ له سبق في إدخال مصطلح التناص حيّز الدراسات النقدية الحديثة.

ب- من حوارية باختين إلى تناص جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

انطلقت الناقدة جوليا كريستيفا في طرح مفهومها لمصطلح التناص حيث توقّف باختين، فقد كان لمفهوم الحوارية الأثر البالغ على قدرة كريستيفا في بلورة مصطلح التناص

¹ ينظر: خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، مجلة الآداب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع143، 2010م، ص46.

² تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، مرجع سابق، ص122.

³ عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م، ص261.

⁴ ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب، استراتيجية التناص، المركز الثقافي الفكري، 1986م، ط2، ص124.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

من حيث هو "Intertextualité" مستغلة في ذلك ما كتبه ميخائيل باختين عن "البنية الحوارية للنص" وكذا "كرنفالية النص"، و"تعددية أصوات اللغة"¹.

عمدت الناقدة "جوليا كريستيفا" إلى شبه تصحيح لبعض مفاهيم النص، من خلال محاضرتها حول "الكلمة والحوار والرواية" في ندوة "بارت" العلمية سنة 1966م، والتي قدّمت فيها مفهوم التناص بديلاً مقترحاً لمفهوم باختين حول الحوارية²، تقول "كريستيفا" عن النص «هو تقاطع أخبار داخل نص ما، مع كونها مأخوذة من نصوص أخرى»³، وقد حاولت من خلال هذا المفهوم إلى كشف اللبس عن مصطلح التناص انطلاقاً من النص، كونه مجموعة من التقاطعات والترابطات بين الأخبار، كأنّه محاكاة لما ذكر في نصوص سابقة له «النص هو موزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، ويُقرأ الكلام الشعري على الأقل ككلام مضاعف»⁴، والظاهر أن استخدام "كريستيفا" لوصف "موزاييك" هو تشبيه للنص باللوحة الفنية التي تشترك الألوان في صناعتها وتقديمها في إطار فني وجمالي متكامل، في طريق تصوير حالة اجتماعية ما، أو تعبيراً عن ظرف نفسي.

يمكن القول أنّ التناص بلفظته الأصلية، هو مصطلح أدخلته الناقدة "جوليا كريستيفا" إلى حقل الدراسات ما بعد الحداثيّة، ولعل ما يدعم هذا الكلام ما نقله الناقد الجزائري "يوسف وغيلسي" في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي عن الناقد "تيفين ساميول" قوله «يرجع الفضل في اشتقاق مصطلح التناص وترويجه إلى "جوليا كريستيفا" من خلال

¹ ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص276.

² ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجاً، مرجع سابق، ص50.

³ ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص21.

⁴ محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م، ص93.

المقاليتين التين ظهرت في مجلة *tel quel*، التي احتوت على أول استخدام للمصطلح¹، وهكذا يكون المصطلح قد تأسس على يدي "كريستيفا"، ليكون رمزا جديدا يحرك دينامية القراءة، ويكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه "كريستيفا" إنتاجية. رغم احتفاء كريستيفا بمصطلحها الجديد "التناص"، غير أنّ بعض النقاد رأوا في منجزات باختين الفضل الأول لظهور المصطلح، نقل "عبد الملك مرتاض" عن "غريماس" أنّه كان يرى أنّ التناص نتاج المجهودات التي قام بها "باختين"، في تحديده لمفهوم الحوارية حين يقول "غريماس" «لقد أثار أهمية كبرى في الغرب-التناص-منذ أن جاء به الناقد الروسي "ميخائيل باختين"»²، وهو ما يراه بعض النقاد العرب عند دراستهم لموضوع التناص وإنتاجية المعنى.

2. التناص والممارسة النقدية:

أ- التناص في النقد الغربي:

لا شيء يولد من فراغ حسب القانون البشري، لابد من سابق أو رحم يستند المبدع إليه في حركية الإبداع، وهو ما كان من حال جميع الآداب والنصوص وحتى المصطلحات، فكما شهدنا سيرورة تطوّر "الحوارية" في النقد الغربي، في انطلاقها من مفاهيم حملت معاني عامة إلى مصطلح مكتمل وقائم بذاته، كان الحال بالنسبة للتناص في البيئة النقدية الغربية. فالتناص في معناه لم ينتظر "كريستيفا" لتتطرّ له سنة 1958م، بل إنّ جميع الدراسات النقدية تشير إلى أن مفهوم التناص كان أسبق من ذلك بكثير، فقد «كان التناص كمسألة

¹ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ-2008م، ص385.

² عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص272.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

يعني أنّ الكلمة لا تكون وحدها أبداً¹، مرتبطاً بـ "دي سوسير" الذي كان يرى بأنّ اللغة مجموعة من العناصر تتراتب وفق علاقات ونُظم وأنساق لتشكل لنا نصاً أدبياً، وهو ما شاركه في معناه اللغوي الآخر "رومان جاكبسون" الذي كتب في مقولته المشهورة «إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبية، أي ما يجعل عملاً ما أدبياً»²، أي أنّ علم الأدب يختصّ بدراسة كلّ ما يمكن أن يكون له تأثير مباشر أو غير مباشر في إضفاء الأدبية على الإبداع، وهو ما تفتّن له "جاكبسون" من خلال دراسته الجادة حول "البنية والتزامن" قائلاً: «إنّ مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة الساذج، نظراً لأنّ هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنّما أيضاً في أعمال انجذبت إلى فلك النظام، آتية من آداب أجنبية أو حقبة سابقة، إنّه ليس كافياً أن نفهرس بلا مبالاة الظواهر المتعايشة»³، وهي إشارة مباشرة إلى أنّ النصّ يتكوّن من ارتباطه بنصوص مزمنة له أو سابقة له زمنياً، بالإضافة إلى كونه فسيفساء من نصوص انجذبت إليه ولو من ثقافات غير ثقافته.

لم يبتعد "شكلوفيسكي" W.B.Schklowski في محاولته لإعطاء مفهوم عام لماهية العمل الأدبي وكيفية تشكّله عن غيره من النّقاد عندما كتب «العمل يُدرك في علاقته بالأعمال الفنيّة الأخرى، بالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النصّ المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معيّن، بل إنّ كلّ عمل فنيّ يبدع على

¹ مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م، ص77.

² نقلاً عن: ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عزّ الدين المناصرة، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1425هـ-2005م، ط1، ص21.

³ المرجع نفسه، ص22.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

هذا النحو»¹، وفي سياق النص المعارض يذكر محمد مفتاح " بعض المصطلحات النقدية

في الثقافة الغربية التي عجلت بظهور التناس منها:»

- المعارضة: وتعني أن عملاً أدبياً أو فنياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة (معلم) فيه

أو أسلوبه، لتقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما.

- المعارضة الساخرة: أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب

الجدّي هزلياً جداً... والمدح ذماً والذم مدحاً.

- السرقة وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق»².

إذن فهذه المصطلحات لم تكن غريبة هي الأخرى على التراث النقدي الغربي على

الأقل، لأننا نجد "جان جيرو دو" "Jean Giraudoux" يؤكد هذا القول في سياق حديثه

عن السرقات الأدبية، والذي ساقه لنا الناقد "عبد الملك مرتاض" في كتاب "نظرية النص

الأدبي" «إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب، باستثناء الأول منها، المجهول على كل

حال»³، أي -على رأيه- لا إبداع دون سرقة.

تتالت الإرهاسات والتلميحات إلى قرب ميلاد مصطلح التناس، حتى طالت "معجم

لاروس" الذي تضمن مفهوم التناس على أنه «مجموعة من العلاقات التي يمارسها نص مع

نص آخر، سواء على مستوى إبداعه، أو على مستوى قراءته وفهمه»⁴، وقد بقي التناس

بهذه الإثراءات يستجمع المفاهيم المبلورة والممهدة لظهوره كظاهرة نقدية، ونظرية مؤسسة

¹ المرجع السابق، ص 21.

² محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناس-، مرجع سابق، ص 121.

³ عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 192.

⁴ المرجع نفسه، ص 192.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

بعد ذاتها، إلى أن ختم عليه الناقد الروسي "ميخائيل باختين" بمفهومه النقدي "الحوارية"/dialogisme الذي كان مرتبط المصطلح بالنسبة للنقادة الفرنسية "جوليا كريستيفا"، من أجل تأسيس مصطلح خاص يعنّتي بدراسة النصوص وصيغ تداخلها وتقاطعها، أطلقت عليه مصطلح "التناص" من خلال مؤلفها "علم النص" الذي كان السنبلة التي احتوت بذرة التناص.

إنّ الحديث عن التناص في الدراسات النقدية الغربية، يجرّنا إلى الأصل اللغوي الذي اشتقّ منه هذا المصطلح، فإن كان التناص أو "Intertextualité" هو كلّ ما يتعلّق بالنصوص، فإنّ الأصل المشتقّ منه هو "النّص" أو "Texte"، وقد وضّح النّاقّد "مصطفى السعدني" هذا التعالّق بين المصطلحين في سياق حديثه عن التناص قائلاً «هو ترجمة للمصطلح الفرنسي "Intertextualité"، وكلمة "INTER" تعني التبادل، بينما تشير كلمة "Texte" إلى النّص، وأصل الكلمة لاتيني Textus وتعني النّسج»¹، ويحيلنا هذا التعريف اللغوي إلى قرب المعنى بين المفهومين، اللغوي والاصطلاحي للتناص، فالنّسيج يشير إلى معنى الترابط والتشابك والتداخل وفق أنظمة محدّدة تسمح بتشكيل كلّ منسجم، وهو بالضبط ما يعمل عليه النّص من خلال ربطه بين مفاهيم ومعاني وثقافات وحضارات مختلفة، يزاوج بينها في طريق تحديد هويّته وإنتاجه للمعنى.

كان النّص منطلق النّاقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا" J.Kristiva وحقل نشاطها النقدي الذي انبثق منه مصطلح التناص باعتبار النّص أصلاً، «النّص الأدبي خطاب يخترق وجه

¹ مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، مرجع سابق، ص73.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلّع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها»¹، وكأنّ النصّ الأدبي لم يعد مجرد سرد لوقائع وظواهر اجتماعية وأخرى سياسية وفكرية، بل تعدّى ذلك إلى صهر كل هذه الوقائع وإزاحة الحدود بينها، في محاولة لرصد الدلالات والمقاصد النصّية، فيغدو النصّ الرّاهن بذلك «خلاصة لعدد من النصوص التي انمحت الحدود فيما بينها، وكأنها مصهور من المعادن المختلفة والمتنوعة يعاد تشكيلها وإنتاجها»²، وهو ما يعمل عليه النصّ من خلال إقامته لعلاقات بين أطراف النصوص المتداخلة، «النصوص كائنات تتلاقى وتتجاوز وتتقاطع وتتناسل»³، من أجل تشكيل مقاطع حوارية تتعدّد فيها الأصوات وتتقابل مشكّلة تعالقات بين ذوات مختلفة وأفكار متباينة، مضيئة على النصّ طابع الحوار الذي استقته من النّاقّد الروسي "باختين" في فهمه "للحوارية"، حيث شكّل هذا المصطلح خطّ الانطلاق نحو نظرية التناص عند كريستيفا.

اهتمّ النّاقّد "رولان بارت" R.Barthes بمصطلح التناص انطلاقاً من مفهومه للنصّ، يقول: «النصّ منسوج تماماً من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصدا: لغات ثقافية سابقة أو معاصرة، تتجاوز النصّ من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة، إنّ التناص الذي يجد نفسه في كلّ نصّ، ليس إلا تناصّاً لنصّ آخر»⁴، ومؤدّى هذا الكلام أنّ النصّ لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله الذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم، يضيف "بارت" قائلاً في هذا السّياق، النصّ الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل هو نصّ

¹ عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2011م، ص48.

² خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، مرجع سابق، ص48.

³ المرجع نفسه، ص50.

⁴ عز الدين المناصرة، التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، مرجع سابق، ص52.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

بلا ظل، لأنّ النصّ في حاجة دائمة إلى ظلّه، وهذا الظلّ قليل من الإيديولوجيا¹، فالنصّ إذا إعادة توزيع للغة كما أنّ التناص هو قدر كل نص مهما كان جنسه.

لم يصف "بارت" على مفاهيم "كريستيفا" حول التناص، ولا "لحوارية" باختين شيئاً جديداً، إلا أنّ ما يُحسب له هو «نقله للتناص من حالة المفرد إلى حالة الجمع اللانهائي، وأصبح المنتج متعدداً بتعدد القراء، وإن كان المبدع واحداً في أثناء إنتاج النصّ، فإنّ المبدع في أثناء القراءة لا يرتهن بفرد أو زمن أو مكان، وهو لا يرتهن لثقافة أو ذاكرة محدّتين»²، بمعنى أنّ النصّ لا يقدّم معنى ثابتاً بل يتعدّد معناه بتعدد القراء، وتصبح إنتاجية النصوص فيه مرتبطة بالقارئ وثقافته ودرجة وعيه ومشاربه، التي ترسم حدود النصّ المقروء، وتبني له أسس النصّ الجديد.

نشرت مجلة "الشعرية" "Poetique" عدداً خاصاً عن (التناصيات)، بإشراف "لوران جيني" "Laurent Jenny" الذي طرح تصوّره الجديد، الذي اقترح إعادة تعريف التناص عام 1976م، على أنّه عمل تحويل وتمثيل عدّة نصوص، يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى³.

كما انتبه "جيني" إلى أنّ النصّ الأدبي «يستمد وظيفته من علاقات مزدوجة، تشدّه إلى النصوص الأدبية الأخرى السابقة له، وإلى أنساق دلالية غير أدبية كالتعبيرات الشفوية،

¹ ينظر: رولان بارت، لذة النصّ، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص37.

² خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية، مرجع سابق، ص53.

³ ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص393.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

ويرى "جيني" أنه يكفي أن نوسّع العلاقة بحيث تشمل أنساقاً رمزية غير لفظية (الموسيقى، الرسم، السينما)¹.

إنّ فالتناص عند "جيني" تجاوز للشيفرات اللسانية أو اللغوية، إلى أخرى غير لغوية كالعلامات والرسوم والموسيقى، متجاوزاً حدود اللغة من جهة، وموسّعاً لدائرة البحث التناصي من جهة أخرى.

إنّ مجموع هذه الجهود النقدية الغربية التي تطرقنا إليها، عملت على تطوير المبحث التناصي وجعله أداة مفهومية، بل رواقاً معرفياً يدلّ على حقل مرجعي.

ب - التناص في النقد العربي:

إنّ الإقرار الذي سبق حديثنا عن مصطلح التناص، على أنّه وليد بيئته الغربية، لا يعني أبداً أنّ الدراسات النقدية العربية القديمة قد كانت في معزل عن هذه الظاهرة، لكنّ ما كان يحول بين دراسة العرب الأقدمين، ومصطلح التناص هو في الحقيقة ما يخص المصطلح بذاته، لا المفهوم «ذلك بأنّ النقاد العرب كانوا قد خاضوا في هذه المسألة من حيث ما نرى على الأقلّ خوضاً كثيراً فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها وتأسيس أصولها، وكلّ ما في الأمر أنّهم لم يطلقوا عليها مصطلح التناص»²، أي أنّ الظاهرة من حيث مفهومها ليست بالغريبة عن البيئة النقدية والبلاغية العربية، وأنّ ما كان ينقص النقاد حينها هو مصطلح "التناص" «لم تكن فكرة تداخل النصوص وترابطها غريبة عن تقاليدنا

¹ عز الدين المناصرة، التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، مرجع سابق ص54.

² عبد الملك مرتاض، نظرية النصّ الأدبي، مرجع سابق، ص190.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

النقدية القديمة، بل غالباً ما نجدها متصلة بحديث القدماء عن مجموعة من الأبواب النقدية»¹، التي لعل أبرزها قضية السرقات الشعرية التي تلت قضية اللفظ والمعنى.

ذكر "عبد الملك مرتاض" أثراً عن "علي بن أبي طالب رضي الله عنه" أنه قال: لولا أنّ الكلام يعاد لنفذ²، ولعلّ هذا دليل واضح على قدم مفهوم التناص، وغوره في كلام العرب ووعيمهم فاختاروا له من المصطلحات الكثير حسب فهمهم، فقد تعرّضوا في خضمّ حديثهم عن تعالق النصوص وتداخلها لمصطلحات عديدة، كان هدفهم منها «الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع»³، ويُنقل عن الشاعر "كعب بن زهير" سبقه في إحساسه بظاهرة تداخل النصوص عندما قال:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيْعًا أَوْ مُعَادًا أَوْ قَوْلُنَا مَكْرُورًا⁴

وكأنّه يلمّح إلى أنّ كلام الشعراء في معظمه مجتر ومعاد يتناقلونه فيما بينهم، وقد رُبِطت ظاهرة التناص عند القدامى بالسرقات الشعرية، فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري، فإنّه لابدّ قد استقى من شعر غيره، في هذا السياق يقول "الجاحظ" (776م-868م) «لا يُعلم في الأرض شاعر متقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم (...)، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعدّ

¹ عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007م، ص30.

² ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص185.

³ بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986م، ص3.

⁴ ديوان كعب بن زهير، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1417هـ-1997م، ص26.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه»¹، وعليه نستطيع القول أنّ الشاعر العربي كان على وعي بفكرة أنّ ما ينتجه هو في الغالب تراكم لما قاله سابقوه، سواء كانت سرقة، أو اقتباسا أو تضمينا أو إغارة أو انتحالا وغيرها من المصطلحات، وقد كان الشعراء يذمّون هذا التصرّف، وهو ما قال فيه "طرفة بن معبد":

وَلَا أُغِيرُ عَلَى الْأَشْعَارِ أَسْرُقَهَا.... عَنْهَا غُنِيْتُ وَشَرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقًا²

على الرّغم من ذمّ السرقة الشعرية، ونفور الشعراء منها، إلا أنّ النقاد لم يجتمعوا على رأي واحد في ذمّ السارق، منقسمين بذلك إلى فئتين فئة اعتبرت السرقة مثلبة وحطّت من شأن الآخذ عن غيره، ووسمه بأسماء تنقص من قيمته، فسموها سرقة وسرقا وإسهابا وإغارة وغصبا ومسحا، ومنهم من عدّها ابتكارا وتلطّفا في التسمية فسمّاه اقتباسا وأخذا وتضمينا واستشهادا وعقدا وحلا وتلميحا³، وهذه المفاهيم في مجملها تتقاطع مع الرؤية ما بعد الحداثيّة للتناص بصفاتها نوعا من التداخل والتشابك، وفيما يلي عرض للفروق والإلتقاءات الدلالية بين التناص والمفاهيم البلاغية والنقدية القديمة.

- السرقات الشعرية بديلا عن التناص:

يذكر "ابن رشيق" (390هـ-456هـ) في حديثه عن السرقات «هذا باب متّسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق

¹ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1385هـ-1965م، ص311.

² ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ-2002م، ص57.

³ ينظر: بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مرجع سابق، ص32.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل»¹، أمّا إذا أردنا وضع تعريف مستقل للسرقة الشعرية فإننا سنجد "ابن رشيق" يستمرّ في حديثه عنها قائلاً: هي أن يعمد شاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها أو ألفاظها، وقد يسطو عليها لفظاً ومعنى، ثم يدّعي ذلك لنفسه²، والسرقة على رأي ابن رشيق قد تكون في اللفظ أو المعنى وأحياناً أخرى تشملهما معا وهو التصنيف الذي قسّم عليه النقاد السرقات الشعرية قديماً، ويجدر الإشارة إلى أن السرقات الشعرية قد ظهرت مع النصوص الشعرية، ثم انتقلت بعد ذلك لتصبح قضية نقدية شملت حيّزاً كبيراً من دراسات البلاغيين والنقاد، يقول حسان بن ثابت (60ق هـ - 50هـ) رضي الله عنه:

لَا أَسْرِقُ الشُّعْرَاءَ مَا نَطَقُوا بَلْ لَا يُوَافِقُ شِعْرُهُمْ شِعْرِي³

يشير "حسان بن ثابت" من خلال قوله هذا، إلى شيوع ظاهرة السرقة الشعرية بين الشعراء، ما جعله يرفع عن نفسه شبهة الأخذ والانتحال، ولو أنّ معظم النقاد قد ذهبوا إلى ذمّ السارق ووصفه بأبشع الأوصاف، إلا أنّ البعض الآخر على شاكلة «عبد القاهر الجرجاني (ت471)، وأبو هلال العسكري، عبد العزيز الجرجاني، كانوا أكثر تريثاً في بسط الأحكام، بل رأوا أضراراً لمن تشابه شعره مع شعر غيره من خلال استنتاجهم أنّ:

- لا سرقة في المعاني المشتركة، ولا معان خاصة أصبحت كالعامّة المشتركة لكثرة شيوعها.

¹ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1374هـ-1955م، ص280.

² ينظر: المرجع نفسه، ص280.

³ حسان بن ثابت الانصاري، الديوان، شرح يوسف عبيد، دار الجبل، بيروت، ط1، 1992م، ص161.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

- لا سرقة في الألفاظ العامة المتداولة»¹، أي أنه لا حرج في تشابه المعاني وحتى

الألفاظ بين الشعراء خاصة إذا كانوا أبناء بيئة واحدة وثقافة مشتركة.

يبرز التوافق بين كل من السرقات الشعرية التي تدرس تداخل الألفاظ والمعاني، والتناص الذي يتمحور حول نفس المفهوم والدلالة، غير أن السرقات الشعرية قد اقتصرَت على فنّ الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما يمنحها نوعاً من الخصوصية والانغلاق، في حين أن التناص يمنح الحرّية للنصوص في تداخلها وتناسلها في طريق إنتاج نصّ جديد لا يفرق بين جنس أدبي وآخر.

- الاقتباس معنى آخر للتناص:

الاقتباس في أبسط تعاريفه هو إدراج شيء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف إضفاءً للقداسة وتزييناً للكلام، وقد يكون الاقتباس في اللفظ أو المعنى، ومثال ذلك قول الشاعر:

رَحَلُوا فَلَسْتُ مُسَائِلًا عَنْ دَارِهِمْ أَنَا بَاخِعٌ نَفْسِي عَلَى آثَارِهِمْ²

اشتمل الاقتباس في هذا البيت على قوله تعالى ﴿فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَفْسًا عَلَى آثَارِهِمْ﴾ (الكهف، الآية 6)، والشرط في الاقتباس أن يورد الكلام المقتبس، لكن لا على أنه كلام منشأ صادر عن صاحبه، وفي هذا السياق يدرج "الخطيب القزويني" في تعريفه للاقتباس: «الاقتباس أن يُضمّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه، ومنه قول الحريري:

¹ جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، 2003م، ص 65.

² ابن سيناء الملك، الديوان، المكتبة العربية للنشر، القاهرة، 1387هـ-1967م، ص 449.

(فلم أكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأغرب)، وقوله (أنا أنبئكم بتأويله)¹، والشرط المضمن في تعريف القزويني (لا على أنه منه)، يوحى بجانب أخلاقي يحكم ظاهرة الاقتباس والتي تشمل النصوص الدينية فقط، وهذا ما يجعل التناص أشمل وأوسع لتتصله من الأحكام الأخلاقية من جهة، ومن جهة أخرى لاشتغاله على إقامة الحوار مع جميع أصناف النصوص بغض النظر عن جنسها، وهو ما يعطيه طابع العموم والشمولية.

- تضمين أم تناص؟:

يعد التضمين مصطلحا من المصطلحات الحاملة لمفهوم التناص، والذي لقي حظا وافرا من التداول من طرف النقاد والبلاغيين القدامى «يحدث التضمين مثلا عندما يستعين الشاعر بالنص الغائب، لإحداث التأثير النفسي والبلاغي المطلوب، ويتم ذلك عندما يقتطع الشاعر شطرا أو بيتا كاملا أو أكثر من شعر غيره، ويضمّنه شعره بلفظه ومعناه»²، ويستعير فيه الشاعر من أشعار غيره مع شرط «أن يكون حضور النص الغائب المضمن مشهورا عند البلغاء، معروفا صاحبه لدى المتلقين، كي لا يلتبس بالنص الحاضر»³، أو يعرّج بالذكر حين يهّم في إدراج كلام ليس له، وقد اشتمل التضمين الجنسين: الشعري والنثري، «ما يعرّز اعتبار التضمين معادلا جذريا للتناص هو استخدام الكثير من الباحثين لمفهومه بنفس مفهوم التناص»⁴، وقد صنّفه النقاد العرب الحداثيون على إمكانية إدراجه

¹ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ - 2003م، ص312.

² زاوي سارة، التناص في شعر عقاب بلخير، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2007م - 2008م، ص25.

³ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص55.

⁴ زاوي سارة، التناص في شعر عقاب بلخير، مرجع سابق، ص25.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

كبدل جذري لمصطلح التناص، وذلك لاشتماله على تداخل النصوص عامة وكل أنواع الأخذ من الآخرين شعرا أو نثرا.

إنّ حديثنا عن المقابلات البلاغية في التراث العربي، هو ضرب من التمثيل الموافق للموضوع، أي أنّ هناك الكثير من المصطلحات التي تشابه في ظاهر معناها مصطلح التناص، غير أنّها لم ترق لأن تكون بديلا له لفظا ومعنى.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ قضية السرقات الأدبية عامة، والتي كانت مادة النقاد وشغلهم قد طرحت نتيجة ما عرف وقتها بالمشافهة، فالعرب القدامى عانوا من مشكل التدوين، الذي جعل أعمالهم عرضة للنهب والغصب والإغارة.

الملاحظ بعد هذه الدراسة أنّ مفاهيم التناص في البلاغة العربية القديمة كانت قد ربطت بفن الشعر، أكثر من أي جنس أدبي آخر، لأنّه ببساطة كان ديوانهم وموطن أفكارهم، وهو ما جعل من النثر يمرّ على هامش دراساتهم، في حين نجد أنّ الدراسات الغربية قد اشتغلت على فن الرواية بصفقتها الجنس الأدبي الذي توجّ النثر.

لم يكن بالأمر الهين أن ينتقل مصطلح التناص من البيئة الغربية إلى العربية، دون أن تشوبه إشكالية المصطلح، "L'intertextualité" مصطلح نقدي انتقل من الدرس النقدي الغربي إلى نظيره العربي، إلا أنّ هذا الانتقال فتح الباب أمام تعدّد المصطلح للفظ الواحد، وقد ترجمه النقاد العرب كلّ حسب فهمه ومشاربه.

يرى الناقد عبد الملك مرتاض، أنّ الناقد السعودي "عبد الله الغدامي" في كتابه الذي صدر سنة 1985م بعنوان "الخطيئة والتكفير"، كان أوّل الموردين لمفهوم التناص عن طريق

مصطلح (تداخل النصوص)، وهي الترجمة الحرفية للمصطلح الغربي "intertextuality"¹، عندما علق عليه، هذا المفهوم متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي²، ورغم عدم تصريحه بلفظ "التناص"، إلا أنّ تلميحه قضى أنّ التناص هو الطريق الأنسب إلى فهم النص وتحديد العلاقة الكائنة بين خوالج النص الواحد.

وهو الرأي الذي أقرّه عبد الملك مرتاض في كون مصطلح "تداخل النصوص" الوجه الآخر لمصطلح التناص، لكن هذا لم يمنعه من القول بأنّ "الغذامي" ليس صاحب السبق بإدخال هذا المصطلح ساحة النقد العربي الحديث، رغم ما ورد في أعماله النقدية عن مفهوم التناص، يقول الغذامي «لكن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائنا حيا ومركبا هو لب الفكرة فيما قلناه ونقولُه عن نصوصية النص، فإنّ هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، ذلك لأنّ العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنّه لا يفضي إلى فراغ، إنّهُ إنتاج أدبي لغوي لكل من سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه»³.

لكن عبد الملك مرتاض رأى غير هذا في دراسته الاستقرائية للنقاد العرب المعاصرين الذين استبقوا مصطلح التناص وعالجوه كظاهرة، مؤكدا على سبق "صبري حافظ" في إيراد مصطلح التناص، «صبري حافظ يبدو أنّه من أوائل النقاد العرب الذين اصطنعوا هذا المصطلح، بما هو جار عليه الآن (...) ثمّ "محمد مفتاح" الذي كتب عن هذا المصطلح

¹ ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص254.

² ينظر: المرجع نفسه، ص254.

³ عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م، ص111.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

عام 1985م (...)، ثم عبد الله الغزالي وبشير القمري وسامي سويدان، عبد الملك مرتاض¹، ولو أنّ أغلب هذه الدراسات قد عانت الغموض بسبب صعوبة الوصول إلى تعريف نهائي للمصطلح.

يُدرج الناقد "محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص- تعاريف عدّة لمفهوم التناص، فهو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة تارة، وتارة أخرى يعرفه من خلال النص على أنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة²، وهذا التعريف في الأصل هو لـ"كريستيفا"، إلا أنّ محمد مفتاح يشير إليه دون أي علامات اقتباس، وقد تأسس طرحه لظاهرة التناص على عرض واستقراء التيارات الغربية التي أسست لظهور "التناص"، من خلال إدراجه لتعاريف "كريستيفا"، و "رولان بارت" وغيرهم، في حين لم نجد تصوّره وتنظيره الشخصي للظاهرة.

تناول الناقد "سعيد يقطين" مفهوم التناص لكن بمصطلح آخر هو "التفاعل النصي" مؤثرا إياه على مصطلح التناص «التفاعل النصي أعم من التناص، ونفضله على المتعاليات النصية التي هي مقابل "TRANSTEXTUALITE" عند جينت لدالاتها الإيحائية البعيدة»³، ولم يتوقف عند هذا الحدّ، بل يردف «بما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الاشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»⁴، التي لا محالة من تبيان أنواعها داخل النص وأشكال اشتغالها.

¹ عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، صص 255_256.

² ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-إستراتيجية التناص-، مرجع سابق، ص 121.

³ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص 98.

⁴ المرجع نفسه، ص 98.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

من أجل الوقوف على تحليل مركز ودقيق للتفاعل النصي يقول سعيد يقطين «نقسّم النصّ إلى بنيات نصية، فنجد أنفسنا أمام قسم منها نسميه "بنية النص" وهو الذي يتّصل "بعالم النص": لغة، شخصيات، أحداث، وقسم آخر نسمّيه بنية المتفاعل النصي (...) وهي البنيات النصية أيا كان نوعها والتي تستوعبها بنية النص»¹.

وتسهيلاً منه في شرح التفاعل النصي وتقريب مفاهيمه قسّم "سعيد يقطين" التفاعل النصي إلى ثلاثة أقسام، متأثراً بالناقد الفرنسي "جيرار جينت" وهذه الأقسام هي: المناصة (Paratextualité) التناص (Intertextualité)، الميتانصية (Métatextualité)².

لم يحد "محمد بنيس" عن النقاد العرب في تأثرهم بالنقاد الغربيين في محاولتهم لإعطاء مفهوم خاص لمصطلح التناص، وهو الذي استند في تصوره إلى الناقلين "كريستيفا" و "تودوروف" معتبراً النصّ «شبكة من الاتصالات تلتقي فيها عدّة نصوص، ومن ناحية ثانية فالنصّ هو إعادة كتابة/قراءة لنصوص أخرى لا محدودة، يمكن أن تحوّل النصّ إلى صدى أو تفسير أو اجتزار»³، أي أنّ النصّ هو بؤرة تلاقي النصوص، كما أنّه مجموع إعادات لكتابات وقراءات لنصوص سابقة أو مزامنة له، غالباً ما يكون من الصعب التقريق بينها أو فصلها إلى درجة يمكن فيها القول أن حدود النص المتداخلة والمتراكمة قد انمحت، وفي هذا السياق يقول "بنيس" «هي نصوص يصعب تحديدها، إذ فيها كل أنواع النصوص، فهي خليط من القديم والحديث، والعامي والأدبي، واليومي والخاص والذاتي والموضوعي»⁴، ولا

¹ المرجع السابق، ص 98-99.

² المرجع نفسه، ص 99.

³ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985م، صص 251-252.

⁴ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، المرجع السابق، ص 251.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

يمكن للقارئ أن يعيّن كل النصوص الغائبة، لأنها تمرّ بعمليات معقدة لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها، فالتناص في شقه الجمالي والذي يصهر النصوص فيما بينها، يجعل القارئ يتجول بين أرجاء النص الجديد منتقلا بين ثقافات وحضارات مختلفة، وبين أفكار متزاوجة ترفض القبوع والخضوع والانغلاق، «هناك دائما نصّ مهاجر، ونصّ مهاجر إليه»¹.

قد يكون هؤلاء النقاد هم المبرزين في دراستهم للتناص مفهوما ومصطلحا، والذين خاضوا غمار رحلة البحث عن تنظير عربي للمصطلح، ولو أنّ بحثهم قد شابهُ الكثير من المشاكل، انطلاقا من أنّ كلّ المرجعيات التي انطلقوا منها كانت ذات طابع غربي، مما جعلهم مقلّدين لا منظرّين، وصولا إلى إشكالية المصطلح التي وصلت حدّ التفريق بين المعنيين للمصطلح الواحد.

"intertextualité" هي اللفظة التي تولّد عنها مصطلح التناص، بمعنى أنّنا لم نملك من قبل في قواميسنا ومعاجمنا العربية لفظة "التناص"، هذا ما جعلنا نتجنّب إدراج مفهوم النصّ في الحقل اللغوي العربي على أنّه أصل مصطلح التناص، وآثرنا على ذلك اللجوء إلى أصل المصطلح في بيئته الأولى.

3. جماليات التناص الشعري في الشعر الفلسطيني:

تعدّدت أساليب الإبعاد والقهر من طرف العدو الصهيوني، ومعه تعدّدت أساليب الشعراء ومضامينهم، حتّى لا تتغلّب قوى اليهود على فكر الشعوب، ودليل ذلك أنّ الشاعر الفلسطيني لم يكتف بمحور "الأرض والهوية"، بل أضاف عليه من الرّمز عن طريق آلية

¹ جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص44.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

التّناص، ما كفل له تمجيد دينه وتاريخه وشخصياته التي صنعت أمجاده الأولى، فتجد الشاعر يستحضر القصّة والحدث لا لذاته، وإنّما لرسم صور شعرية قادرة على نقل المتلقين من حالة خيبة وضمور، إلى حالة من العزّ والفخر والرّغبة في التّضحية، يقول "محمود درويش" في قصيدة (أنا يوسف يا أبي):

أنا يوسف يا أبي. يا أبي، إخوتي لا يحبّونني، لا يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام

يريدونني أن أموت لكي يمدحوني

وهو أوصدوا باب بيتك دوني

وهم طردوني من الحقل، هم سمّوا عني يا أبي¹

انطلق محمود درويش في هذه القصيدة من عتبة (رمزية/ تناصية)، فيوسف عليه السّلام رمز البراءة والعفة والطّهارة، لكن ما كان لنا أن نعيّ هذه الأبعاد لولا النّص الغائب (سورة يوسف)، وقد استدعى "درويش" قصّة يوسف عليه السّلام لإسقاط أحداثها على "فلسطين"، فالأرض في نظره بريئة طيبة طاهرة (يوسف عليه السلام)، وقعت ضحية كيد الخائنين من أبناء الوطن (إخوة يوسف) قبل الغرباء (زوجة عزيز مصر ونسوة القصر)، وقد جسّدت فكرة الطّرد (طرد يوسف عليه السلام من طرف إخوته حتّى يحلوا محلّه في قلب أبيه)، ما عاناه أبناء فلسطين من تغريب ونفي من أجل أن يحلّ الصّهاينة مكانهم في أرض فلسطين، ولأنّ العواقب بالخواتيم، أراد "محمود درويش" إبلاغ المتلقّين عن طريق هذا "التّناص الدّيني" أنّ الغلبة لا تكون بالكثرة ولا بالقوّة، وإنّما هي لصاحب الحق، فإن كان

¹ محمود درويش، الأعمال الأولى 3، رياض الرّيس للكتب والنشر، 2005م، ص 159.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

الصَّهائنة كُثُرٌ وأولوا قوَّة (إخوة يوسف)، فالفلسطينيون على قُلَّتْهم (يوسف عليه السَّلام) سينصرهم الله ولو بعد حين.

استطاع الشَّاعر من خلال هذا المقطع أن يسري بالمتلقي بين أحداث الزمان وشخصياته، ليرسم صورة شعرية شكَّلتها الرَّمز واحتواها التَّنَّاص، وعبَّرت عنها اللغة ببديعها وبلاغتها، لينجلي الخطاب الشعري الفلسطيني متكامل الجوانب والأوصاف، أساسه "الأرض" و "الهوية".

على نهج "درويش" سار الشَّاعر "سميح القاسم" في استحضار نصوص غائبة، تشدُّ تركيز المتلقي، وتثري النَّص الحاضر بنصوص أدبية أو أحداث تاريخية وقصص دينية تناسب الحالة الشعورية له، وتخدم الغاية المراد إبلاغها إلى جمهور المتلقين.

أورد "سميح القاسم" قصيدة بعنوان (هيروشيما)، وكرَّدَ فعل آليَّة للمتلقي، ينساق ذهنه إلى الحدث الذي وقع بتاريخ (6 أوت 1945م) على مدينة "هيروشيما" اليابانية التي تمَّ قصفها بقنبلة ذرية من طرف أمريكا، ويستشرف النَّص قبل قراءته أنَّ له علاقة بالمكان (هيروشيما) والأحداث (الموت، الخراب، الضحايا، الدِّماء... الخ)، يقول الشَّاعر:

طفل بلا رجل، بلا عين، ومخلوق بلا وجه،

وأشباح من الإنس المشوَّه تستغيث

وتفقهه الأوباء والقحط الخبيث:

- كلُّ الإناثِ هنا عواقر

كلَّ الرجال هنا معقمة.. فألقوا العبء

عن أكتاف محراث مسافر

هذا الرَّماد المرَّ لم ينبت سوى الوردِ المُحجَّر

والدّم المسود والريح المسمّم والخناجر

قلبي على الإنسان في قلق الدّمار

يسوق أحلام الخليفة للدّمار¹

في المقطع الشعري تناصّ مع "حدث تاريخي" أورده الشاعر وأحال إلى مخلفاته، لأنّه يرى أنّ ما يفعله الصّهاينة اليوم لا يختلف عمّا فعلته أمريكا قبلها، من محاولة طمس الهوية والتقتيل والتخريب، وقد كان استدعاء هذه الفسحة الزمنية لاتصال أحداثها بما يراه الشاعر أمام عينيه، فكلّ رفض أو تمرّد عن قوانين العدوّ هو إذن له بالجريمة، فما أشبه الأمس باليوم مع اختلاف الضّحية.

سيطرت المشاعر السلبية على الشّاعر، فما استطاع الخروج عن نسق البداية، انتقل من الموت والدّمار إلى اليأس والاستسلام، لأنّ النسل الفلسطيني أصبح مهدّدا بين امرأة عاقر ورجل عاجز، كما كان حال كلّ اليابانيين بعد تأثير "المفاعلات النووية عليهم".

ثالثا: بنية اللغة الشعرية في الخطاب الشعري:

التجربة الشعرية المتقرّدة تُلزم الشّاعر توظيف لغة تغاير اللغة النمطية، انطلاقا من ملكته وقدرته على الابتكار الفني، الذي يحركه خياله الشعري، وبذلك يتحقّق تحطيم السّنن المعيارية للغة ويحصل الخرق اللغوي المحمود، الذي يفتح باب التعدد الدلالي للفظّة الشعرية، ومن ثمة تعدّد زوايا القراءة.

¹ سميح القاسم، الديوان، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، 1987م، صص 325-326.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

كل تجربة شعرية هي نتاج فردي خاص، ولعلّ ما يمنح صفة "الخصوصية" هو لغة الشاعر، ذلك أنّ اللغة في الخطاب الشعري تتجاوز كونها أداة تواصل، إلى كونها وعاء للعواطف والتجارب والأفكار.

تختلف اللغة الشعرية عن اللغة العادية في قدرتها التصويرية، وتشكيلها الجمالي، وثروتها الدلالية «يمكن أن تحتضن تجربة الشاعر الراعشة النابضة التي تأبى بدورها القيود الصلدة المتحرّجة، وتكون قادرة على إيصال التجارب الشعورية إلى المتلقي، وخلق حالة من التقارب بين الشاعر والقارئ»¹، فلا يمكن لها السير على نمط اللغة الاعتيادية، بل تتطلع إلى كسر الرتابة وإثارة دهشة المتلقي من خلال خرق أفق توقّعه، ومن هنا نستطيع القول أنّ دلالة اللغة الشعرية هي دلالة إيحائية لا تصريحية، تنقل النص من الصيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية.

تتجلى اللغة الشعرية في الخطاب الأدبي من خلال بناء الجملة أو التركيب نحويًا وصوتيًا ودلاليًا، حيث تنطوي على تقنيات فنية متعدّدة من الانزياحات، تثير في المتلقي لذة المشاركة في قراءة العمل الإبداعي، من خلال تقنيات التقديم والتأخير، والحذف والالتفات... إلخ.

1. التركيب اللغوي والبعد الجمالي:

تركيب الجملة، أو بناؤها أو نحوها، هي مسميات (مصطلحات) لمفهوم واحد، يتّصل بالقواعد والمعايير التي تحكم نظام الجملة ورصف وحداتها في اللغة، مما يجعلها قادرة على

¹ طلال سالم الحديثي، لغة الشعر، مجلة الأقاليم العرقية، مج5، السنة السادسة، شباط 1970م، ص152.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

أداء الوظيفة الإفهامية، ومن ثمة تحقيق (إنجاح) عملية التواصل وأداء المعنى الذي يريد المرسل إبلاغه.

اهتم الدرس النحوي بتحديد الأماكن التي توضع فيها أجزاء الكلام، وذلك عن طريق نسج أجزائه، وتركيبها على الصورة التي يتشكّل بموجبها المعنى المقصود «علاقات التأليف تتحرك أفقياً، تعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة - هذا بحكم الصلة بين الوحدات - حيث تكون صلة تآلف تبادلية (...)، وطبيعية هذه العلاقات تقوم على المغايرة، فكل كلمة في الوحدة مغايرة للآخرى»¹، لهذا لا نجد في التأليف الواحد متتالية مشكّلة من وحدتين متشابهتين، كتجاوز فعلين أو أكثر، أو حرفين أو اسمين، بل الأصحّ تجاوز الفعل مع الاسم كوحدين مختلفتين قابلتين للتجاوز، وتؤديان المعنى المراد إيصاله.

تمثّل الطبيعة الخطيّة للغة مركزاً هاماً في بناء النصّ وتشكّله، والمدار الذي تدور في فلكه المعايير اللغوية التي تحكم النصوص، حيث «تخضع العناصر اللسانية في الخطاب المنطوق أو المكتوب لسلطة الطبيعة الخطية للغة، التي تسيّر وفقها القوانين وتعتمد الإجراء التألّفي بين العناصر المتتالية، هذا التعاقب أو التوالي يطلق عليه محور التركيب»²، هذا المحور الذي يميّز غالباً بالنّبات والصّرامة التي تتراجع في النصّ الشعري، الذي يعمد فيه المبدع إلى خرق قوانين اللغة وتركيبها، والخروج عن نظام رصف وحداتها، لأغراض دلالية

¹ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص38.

² علي نظري ويونس وليئي، ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، ع17، ربيع الأول 1392هـ، صص91-92.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

وجمالية معيّنة وفق مقتضى الحال، حيث أنّ «أيّ تغيير في النظام التركيبي للجملة، يترتب عليه بالضرورة تغيير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى آخر»¹.

شغلت فكرة كسر الرتابة والتّمرد على قانون ترتيب عناصر الجملة مساحة كبرى في الدّرس البلاغي والأسلوبي على حد سواء، حيث تمّ إدراك جمالية التّصرف في تركيب الجملة من خلال تحريك وحداتها والخروج عن التركيب المألوف، إلى تركيب جديد يبرز الدلالة بتأخير جزء عن جزء آخر، هذا الفعل الذي يمارسه المبدع (الشاعر) أثناء تعامله مع اللغة يسمّى خروجاً عن التركيب المألوف أو انزياحاً عنه، ويتحقّق ذلك على مستوى الرّوابط الموجودة بين المدلولات في تركيب واحد أو أكثر، فكل تركيب غير قواعد النّحو المعتادة وأصول الجملة المعهودة، هو كسر لنمطية اللغة وخروج عن سننها.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ الدّرس اللغوي والنّحوي عمل على تحقيق الإفادة من خلال رصف عناصر التركيب بطريقة محدّدة، تخضع لقوانين اللغة، وهذا ما أكّده الجرجاني من خلال إقراره بأنّ «الألفاظ لا تفيد حتّى تؤلّف ضرباً خاصّاً من التّأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب»²، من هذا المنطلق ركّز النّحاة والبلاغيون واللغويون على الطّابع النّفعي للغة، المتمثّل في تحقيق عملية التّواصل، مما يبرز صرامتهم في الحكم على الخارجين عن قواعدها، في حين نجد الدّرس الأسلوبي الحديث يعنى بالأثر الذي يخلفه هذا الخروج لوحدات اللغة عن رتبها الأصلية، والذي يفضي إلى تحقيق الجمالية والفنية، علاوة على الاتّصال اللغوي السّامي.

¹ محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط1، 1994م، ص250.

² عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1409هـ-1988م، ص2.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

قياساً على ما سبق، سنعمل على تقصي أهم التغيرات التركيبية، والتي تحدث على مستوى المدلولات اللغوية الخارجة عن التقاليد اللغوية التي تحكمها، والمتمثلة أساساً في حركة الوحدات تقديماً وتأخيراً، وكذا ظاهرة الحذف ومدى تحقيقها لعنصر الدهشة عند المتلقي، ولذا اكتشف الوحدات الغائبة عن التركيب ومحاولة استظهارها، إضافة إلى الالتفات باعتباره تقنية حيوية حركية يعمد الشاعر من خلالها إلى خلخلة التراكيب وتجاوز طرق نظمها المعتادة، لنخلص إلى تقنية الفصل (الاعتراض) بين الوحدات اللغوية وما يحدثه من ترقب عند المتلقي.

أ- التقديم والتأخير في بنية اللغة الشعرية:

يعدّ التقديم والتأخير من أهمّ المباحث التركيبية، لما يحقق من حركية في الربط بين الدوال اللغوية، ورصف الألفاظ في تركيب لغوي جديد، ونقله من مستواه المثالي المعياري، إلى مستوى فني جمالي أكثر حرية وحركية.

طرح النحاة موضوع الرّتب المحفوظة، والمتمثلة في القاعدة العامة التي تحكم تركيب اللغة، والرّتب غير المحفوظة، التي لا تملك معياراً ثابتاً في الجملة، ومن الرّتب المحفوظة «مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، مرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر، ومرتبة ما يتصل بالفعل إليه بنفسه، قبل ما يصل إليه بحرف جر، ومرتبة المفعول به الأول قبل المفعول الثاني»¹، وقد كانت هذه الرّتب بمثابة القاعدة التي لا يجوز الخروج عنها أثناء التعامل مع اللغة، حرصاً على تحقيق مبدأ الوضوح أثناء التّواصل.

¹ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النّقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النّقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص214.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

مقابل ذلك، سنّ النحاة حالات يكون فيها تأخير ما حقّه التقديم أمراً مشروعاً، إقراراً منهم بأنّ اللغة لا يمكن أن تمتلك معايير ثابتة، إذ يمكن خرقها لأغراض جمالية معيّنة، وقد نظر عبد القاهر الجرجاني إلى ظاهرة التقديم والتأخير من هذه الزاوية، وآمن بما تضيفه على العبارة من رونق وعلى المتلقي من دهشة، يقول عن التقديم والتأخير «هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدّم فيه شيئاً وحول اللفظ من مكان إلى مكان»¹، وتكمن جمالية الخطاب الشعري -حسبه- في مغاييرته لطرق النظم المعروفة في اللغة العادية، من خلال زحزحة التركيب وألفاظه من مكان إلى آخر، مما يشدّ السامع أو القارئ إلى عملية تحريك الدوال ويستشعر بذلك جمالية اللفظ من حيويته «دلالات تقديم المسند إليه والتي منها الأهمية أو التشويق، أو لتمكين الخبر في ذهن السامع، أو للتفاؤل، أو للتشاؤم، أو للتلذذ بذكره»²، أمّا دلالات تقدم المسند فمنها «التخصيص أو التنبية أو التفاؤل أو التشويق لذكر المسند إليه»³. يعدّ التقديم والتأخير من الممارسات التي تدلّ على مهارة الشاعر وقدرته على امتلاك ناصية اللغة، وإثبات براعته في خلق تراكيب جديدة، والتفنن في استخدام مفردات طارئة في المعجم والتركيب، وبهذا يحقّق الخروج عن المألوف من جهة، ويشرك المتلقي في عملية

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، السعودية، ط3، 1992م، ص128.

² ينظر: السكاكي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403هـ- 1983م، ص194.

³ ينظر: حسين عبد القادر، فنّ البلاغة، عالم الكتب، ط2، 1405هـ- 1984م، صص108-110.

إنتاج الدلالة من جهة أخرى، فالتركيب الجديد ينشط ذهنه ويحفّز حواسه فيتفاعل للبحث عن التركيب الأصلي.

ب - الحذف في التركيب اللغوي:

يعتبر الحذف من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية والبلاغية والنحوية، فهي ظاهرة تركيبية خارجة عن البناء اللغوي المعياري، الذي يتطلب حضور كل أطراف الجملة، وبذلك يحدث الحذف خلخلة على مستوى التركيب اللغوي من خلال غياب أحد مكوناته، محدثاً فجوة يملؤها تأويل القارئ بواسطة مهارته في استظهار المحذوف من خلال المذكور.

أولى النحاة واللغويين أهمية بالغة لمبحث الحذف، وأفردوا له أبواباً وفصولاً في مصنفاتهم، وقد تناولوه «في إطار البنية الأصلية للجملة وما يطرأ عليها من حذف أحد أركانها أو متعلقاتها، مما يؤدي غرضاً يسعى المتكلم إلى تحقيقه»¹، فالنظام اللغوي يقتضي ذكر كل أطراف الإسناد، وحتى اللغة في وظيفتها التواصلية الإفهامية في منأى عن الغموض، لكن إذا تعلق الأمر بالاستعمال الأدبي، فإنه يتم من خلال حذف ما يخدم غرض المتكلم، ويوصل مقصديته، وكذا ما يحرك طاقة المتلقي ويحفزه على الغوص في البني النصية واستتطاق صرامتها.

الحذف في نظر النحاة من الأعراض التي تصيب تركيب الكلام، وفي ذلك يدرجه سيبويه في باب ما يكون في اللفظ من الأعراض حيث يقول «أعلم أنه مما يحذفون الكلم، وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، ويتغنون بالشيء عن الشيء الذي

¹ مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2005م، ص76.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

في أصله في كلامهم أن يستعمل، حتى يصير ساقطا»¹، وبهذا فإن هذا الإسقاط لبعض عناصر التركيب ضرب من الإيجاز والتحقيق، فأقل قدر من الكلام، كفيل بإبلاغ المعنى وفي الوقت ذاته، يعبر الحذف عن سعة اللغة العربية بخلقها تراكيب جديدة، فهي تتميز بالتوالد والمرونة والسلاسة، والحذف غالبا لا يؤدي إلى الغموض بل يفتح الباب أمام تأويلات المتلقي.

أشار سيبويه في معرض حديثه عن بلاغة الحذف إلى نقطة هامة تعد شرطا أساسيا في تركيب الكلام هو أن «الحذف لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالما به فيعتمد المتكلم على بديهية السامع في فهم المحذوف»²، ويقصد بذلك أن لا يجعل المتكلم المحذوف بعيد المنال، بل أن يترك قرينة تدل عليه تتيح للمتلقي تقدير ما أسقط من الكلام، وهذا ما اتفق فيه مع ابن جني إذ يقول «حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا إذا كان فيه من تكليف عالم الغيب في معرفته»³، ففي غياب القرينة التي تحيل على المحذوف، يستحيل تقديره مهما اتسعت بديهية المتلقي، ومن هذا المنطلق فالحذف مرهون بإمكانية تقدير المحذوف تلميحا لا تصريحاً، ليمسك المتلقي طرف الخيط، فيستحضر ما غاب عن التركيب.

¹ عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي أبو بشر سيبويه، الكتاب، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1408هـ-1988م، صص21-22.

² المرجع نفسه، ص74.

³ أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1952م، ص56.

ج- الالتفاتات:

يعتبر الالتفاتات شكلاً من أشكال الانحراف التركيبي، يقوم على تغيير اتجاه الخطاب، فأصل الكلام أن يطرد في تركيبه ومعانيه، لكن المبدع أثناء ممارسته الشعرية، قد يحيد عن هذا الطريق ليحقق غايات جمالية من وراء تحريك الدوال من موضع لآخر.

أولى البلاغيون اهتماماً بالغاً بظاهرة الالتفاتات فهي في اصطلاحهم «التحول عن معنى إلى آخر، أو عن ضمير إلى غيره، أو عن أسلوب إلى آخر، ويدور معناه في اللغة حول الانصراف على الشيء»¹، ولم يُغفل البلاغيون الجانب الجمالي المتولد عن الالتفاتات وأثره في متلقي الخطاب، إذ «يعبر عدول الالتفاتات في جوهره عن طبيعة الخطاب الذي استندت إليه بلاغة اللعب وشعريته، فهو خاصية تعبيرية وظاهرة أسلوبية، تمتلك قدرة التوجه إلى لفت انتباه القارئ ومداعبة حسّه التأملّي»²، فالخروج عن السنن اللغوية المألوفة من خلال تفعيل تقنية الالتفاتات يشحنه بطاقات إيحائية تشتت انتباه القارئ الذي تقع على عاتقه مسؤولية التغلغل في النصوص والوقوف على مواطن تمردها على المعايير واللغوية والقواعد النحوية. يعكس الالتفاتات غالباً رغبة الشاعر الملحة في تطويع لغته الشعرية، بما يخدم تجربته الشعرية والنفسية وبذلك يعمد إلى «ابتداء عالم من الصور والتراكيب غير المألوفة، قصد تحقيق صدمة للقارئ باختراقه أفقه الجمالي، وربما جاءت هذه الرغبة متلوّنة بأحواله النفسية وشجونه»³، هذه التحويلات في الصياغة اللغوية تبيح للشاعر استخدام أنماط شتى للعدول

¹ فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م، ص223.

² خيرة حمرة العين، شعرية الإنزياح دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001م، ص48.

³ المرجع نفسه، ص225.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

وانصراف اللغة من معنى إلى آخر، وتكون الغاية دائماً تجميع الدلالة وتشثيثها فيستصعب المتلقي الإمساك بها في خضم فيض من الدلالات المبعثرة.

إنّ اللغة الشعرية ليست أداة تعبيرية فقط، بل هي خلق فني يبينه المبدع من خلال تركيب نمط خاص من العلاقات بين الدوال ومدلولاتها، إنّها لغة متمردة على العرف والمعيار الشائع، وشحنة من الانفعالات والطاقات الكامنة في تجربة المبدع شعراً وشعوراً، والتي ينقلها إلى المتلقي الذي يعمل على الوصول إلى أغوارها وفك مغاليقها، فأسلوب الالتفات يضمن يقظة المتلقي وتتبعه المستمر لحركة الدوال وتحولها.

يتّخذ الالتفات أنماطاً متنوعة من بينها الالتفات بين الضمائر مثل «التحول عن المتكلم إلى الخطاب أو الغيبة، والتحول عن الخطاب إلى التكلم أو الغيبة، وكذلك التحول عن الغيبة إلى التكلم أو إلى الخطاب»¹، ويخضع هذا التحول بين الضمائر إلى جنسها المؤنث والمذكر، وصيغتها العددية (المفرد والمثنى والجمع)، وبذلك يكون الخطاب الشعري قطعة متحركة تتراوح فيها استعمالات الضمائر مداماً وجزراً، وفق ما تقتضيه الدفقات الشعورية للمبدع.

من أنماط الالتفات: التحول بين الأزمنة وذلك «بالالتفات من فعل ماضٍ إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماضٍ (...) وكذا الإخبار عن صيغة الماضي بصيغة المضارع، أو الإخبار عن صيغة المضارع بصيغة الماضي»²، وتتنوع هذه المراوغات باستغلال الإمكانيات التي تتيحها اللغة، فيتصرف فيها المبدع بما يحقق خلقاً جديداً وابتكاراً مبتدعاً، فيخرج اللغة من حيز التعبير الشائع والتصريح، إلى حيز الخارج عن المألوف والتلميح وكسر جميع

¹ المرجع السابق، ص 223.

² فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص 223.

التوقعات التي ينسجها المتلقي، فتغيب معارفه الأولية، وتهيئه للتعامل مع لغة وأسلوب جديدين، فالشاعر المستدعي لتقنية الالتفات يصنّف في باب الشّجاعة الأدبية «ذلك أنّ الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ويتورّد ما لا يتورّده سواه، وكذلك الالتفات في الكلام، فإنّ اللغة العربية تختصّ به دون غيرها من اللغات»¹، وبذلك عدّ الالتفات تقنية متقرّدة تضيف الحيوية للتركيب، وتمارس الالتواء اللغوي مما يحقق الالتباس والتضليل والتمويه وتخلخل التراكيب والدلائل، بتحويل معناها من موضع إلى موضع آخر بطريقة إيقاعية حركيّة، تفعلها انتقالية الصّيع محدثة تحولا على مستوى الخطاب، مما يولّد تحولات على مستوى القراءة والتأويل، فالنص الشعري الحديث نص ملغم مثخن بالدلالات والإيحاءات، وبذلك يستدعي قراءة استكشافية لا تقف عند بنيته السطحية، بل تغوص في أعماق الدلالة.

انطلاقا مما سبق فإنّ بنية الأسلوب الالتفاتي يمكن أن نصنّفها على أنّها «بنية تقابلية تشتغل في حيز المفارقة على مستوى الضمائر والأزمنة»²، وعليه يكسب الخطاب حركية دائمة تكسر الرتابة والجمود فيه.

د- الاعتراض:

التشكيل اللغوي الشعري عملية تنظيمية معقّدة للعناصر اللغوية، وقد اهتمت الأسلوبية بتلك العلاقة الجامعة بين بنية اللغة الشعرية والجمالية التي تفضي إليها، في ظل ثورتها على المعيار والخروج عما ألف من ترتيب الوحدات اللغوية واطرادها، وقد اتخذ هذا الخروج أنماط متعدّدة أحصينا منها: التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات وصولا إلى الاعتراض.

¹ مصطفى شريقن، أسلوب الالتفات في القرآن الكريم وأسراره، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 1430هـ-2009م، ص66.

² خيرة حمرة العين، شعرية الإنزياح، مرجع سابق، ص46.

الاعتراض في اصطلاح النحاة والبلاغيين من أبرز أساليب العرب في الكلام «فمن سُنن الكلام أن يعترض بين الكلام وتمامه كلام، ولا يكون هذا المعترض إلا مفيدا»¹، فالنحاة لم يهملوا أهمية التركيب الاعتراضي، لخروجه إلى وظيفة فنية في الكلام، فاستدعاه من طرف المبدع، كتعبير طارئ يفصل بين المتلازمات اللغوية، ليس من باب التهور اللغوي أو الغموض، بل هو ابتكار وخلق وتنوع «الاعتراض في شعر العرب ومنثورها كثير وحسن ودال على فصاحة المتكلم وقوة نفسه وامتداد نفسه»²، فالاعتراض يمنح فرصة من التصرف للمتكلم في عناصر التركيب، خارجا بذلك عن نمطية الترتيب وكسر المعيار السائد فيه، لاسيما إن كان هذا المتكلم شاعرا، والشعراء يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم.

أمّا البلاغيون فيعتبرون الاعتراض إتماما للكلام بعنصر دخيل عن التركيب، وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري «الاعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه»³، ومن هذا شكل الاعتراض حبسة لغوية تخرج لغايات بلاغية، يتلذذ بها القارئ من خلال حلّ علاقة المجاورة بين عناصر التركيب المتلازمة.

يشكل الاعتراض كسر رتابة الألفاظ وتتابعها التركيبي، إذ أنه يعمل على تعطيل سير الدفقات اللغوية، فيفصل بين المتلازمات التركيبية، وينبه لشيء طارئ، وبذلك يترك أثرا بارزا في التركيب ويبعث فيه الحيوية، ويقوده نحو وظيفة جمالية يدركها المتلقي من خلال إطلاق سير التركيب وإيقافه وكسر الألفة فيه، وقد حُدّدت وظيفة الاعتراض الجمالية على أنها

¹ أحمد بن فارس، الصحاح في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910م، ص190.

² أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1، ص341.

³ أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ-1952م، ص394.

«إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحوّلات التي لا يتوقعها في نسق التعبير (...) لأنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاضاً للإصغاء إليه، من إجراءاته على أسلوب واحد»¹، وتعتبر اللغة الشعرية اللغة الأقدر على إحداث عنصر الدهشة والانفعال في نفس المتلقي، وتفجير طاقته التخيلية للبحث عن كيف يقول الشاعر، وعلاقتها بماذا يقول، فقد تتشابه المضامين والمواضيع عند الشعراء، لكن الاختلاف في كيفية طرحها، فالشعرية تستيقظ من ذلك الغزل اللغوي وما يحدثه من مفاجأة، ويشكّله من عناصر غير متوقعة عند القارئ.

2. جماليات بنية اللغة الشعرية في القصيدة الفلسطينية:

تنوعت مكونات الخطاب الشعري الفلسطيني وأبعاده الفنية والجمالية، بناء على محفّزات فجّرت طاقات اللغة الكامنة في أبنيتها وتراكيبها، جعلت الشاعر يتوجّه نحو نطاق محدد من المضامين الشعرية، فرضته مستويات الحياة الاجتماعية والنفسية والسياسية، كالحب، الحرمان، الظلم، النفي، الاستعمار، وغيرها من متعلقات الذات، على هذا الأساس تشكّل الخطاب الشعري الفلسطيني مثقلاً بهموم القضية ومخلفاتها، جراء الممارسات العدوانية ضد الشعب الفلسطيني.

رؤية الشاعر لحرمة أرضه تنتهك، وحالات الارتباك التي طالت مشاعره ومخيلته، جعله يُسقط هذا الارتباك على تراكيب لغته تقديماً وتأخيراً، حذفاً والتفاتاً واعتراضاً، تقول "فدوى طوقان" في قصيدة (ساعة في الجزيرة):

وقد يا رفيق حياتي أموت أنا

¹ حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م، ص25.

أو تموت، وأبقى أنا
لأصبح ظلًا لماض طواه
زمان يدور ويطوي الحياه
وقد يا رفيق حياتي وقد
ومهما توالى،
وهما استجد
فساعتنا هذه في الجزيره
بحضن الظهيره
ستبقى تعيش بروحي دقيقة
وراء دقيقة
وتحيا كروحي بقلب الأبد¹

رغم أنّ "فدوى طوقان" لم تعاني ويلات التغريب والتشريد، غير أنّ شعرها حمل آثارا نفسية واجتماعية ولغوية، برز من خلالها تأثيرها بالوضع الذي تعيشه فلسطين، فالموت يتربّص بها، وبحبيبها، هي تفترض أنّ أحدهما قد يموت، ويترك الآخر ظلًا بلا سند، فدورة الزمن لا أمان لها.

استعانت "فدوى طوقان" بتراكيب اللغة، لتزيد من حدّة قساوة الوضع، مشرّكة المتلقي في فعاليات خطابها، فقولها (وقد يا رفيق حياتي وقد) وقع فيه حذف جمل بأكملها، كلّفت المتلقي بالبحث عنه، لكنّها أعانته بقرينة سابقة تمكّنه من استنتاج القصد، فقولها (قد يا رفيق

¹ فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993م، ص176.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

حياتي أموت أنا أو تموت وأبقى أنا) إحالة على أنّ الآتي لا خير فيه، فيفترض المتلقي تأويلاً لقولها (وقد نقتل، وقد نسجن، وقد نُشرد، وقد نُهجر... إلخ).

أضافت الانزياحات الواقعة في تراكيب اللغة تفرّداً على أبنية النصّ الشعري وجماليته، كما خدمت النصّ وفق اللحظة الشعورية التي انتابت تفكير الشاعر، يقول "محمود درويش":

من أنا بعد عينين لوزيتين؟ يقول الغريب

من أنا بعد منفاك فيّ؟ تقول الغريبة¹

شكل التقديم والتأخير انزياحاً على مستوى التركيب في السطرين السابقين، من خلال تحريك فعل القول وجملة القول من مواضعهما الأصلية، وفي هذا كسر لقاعدة الرتبة الذي يقتضي تقدّم فعل القول على جملة القول، فأصل التركيب، يقول الغريب: من أنا بعد عينين لوزيتين؟ تقول الغريبة: من أنا بعد منفاك فيّ؟

ناسبت الحالة النفسية للشاعر التركيب اللغوي المنزاح، فبرزت غربة السائلين موافقة لغريب التركيب.

رابعاً: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري:

الدراسات النقدية ورغم التباين في أحكامها ساهمت في تقريب "الإبداع الأدبي" إلى المتلقي من خلال توفير آليات الدراسة ومفاتيح الولوج إلى النصوص الأدبية، ورغم أنّ النصّ أسبق من حيث الظهور، استطاع "الناقد" بذوقه الفني واستنتاجاته تطوير النصّ وتحفيز المبدع على الإنتاج وإبراز مواطن الجمال.

¹ محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، دار رياض الزيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص130.

1. مفهوم الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية آلية استخدمها الشاعر -سواء عن وعي منه أو عن غير وعي- بفعل الخيال وإسقاطات التجارب الاجتماعية والنفسية، ونظرا للتأثير الذي تحدثه في المتلقي/الناقد جعل منها شرطا للتشكيل الشعري، وقد انتبه النقاد والبلاغيون إلى «الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتقت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره، فضلا عن أنّ الصورة كانت تفرض نفسها على وعي الناقد القديم»¹، فالصورة اقترنت بجنس الشعر حضورا في ثنياه قبل اقترانها به تركيبا لغويا، ولا تعتبر الصورة الشعرية غاية في حدّ ذاتها، بقدر ما هي وسيلة استخدمها الشاعر لبلوغ غاية، الغرض منها مضاعفة التأثير في المتلقي.

ترتبط الصورة الشعرية ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية قياسا على أنّها «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور، تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول (...) بل إنه ليغذي شاعريته»²، بمعنى أنّ الصورة نتيجة لا غاية في حدّ ذاتها، تتشكل شعريا كاستجابة لموضوعات الحياة، وبما أنّ استجابة الشاعر مرتبطة بحالته النفسية والاجتماعية تُجسّد "الصورة الشعرية" الانفعالات والأحاسيس المتصارعة داخل كيان الشاعر.

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص8.

² محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م، ص363.

الحديث عن التجربة الشعرية وعلاقتها بالصور الشعرية لا يلغي أبدا مساهمة اللغة في تشكيلها، بل إنّ الجاحظ قد ذهب إلى أنّ المعاني واضحة معلومة يعرفها الجميع «إنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج (وكثرة الماء) وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير»¹ ، والظاهر أنّ الجاحظ على الرغم من عدم تناوله لمفهوم الصورة الشعرية واكتفائه بلفظة التصوير، شدّد الحرص على عدم الاهتمام فقط بموضوعات الحياة فهي معلومة، وأخذ على عاتق الشاعر حسن اختيار اللفظ، والتزامه بالأوزان والقوافي وجودة السبك، فقدّم الصناعة وحافظ على قيمة النسيج والتّصوير، «المعرفة بالشعر هي معرفة بدقائق الصّناعة، وليست هذه المعرفة مبتذلة لكلّ الناس»² ، وقد تجلّى من وراء قول الجاحظ معنى "الصورة الشعرية" وغاب لفظها، «قد لا نجد المصطلح بهذه الصّياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، لكنّ المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث النقدي وإنّ اختلافت طريقة العرض والتناول»³.

إذا كانت التجربة الشعرية ملهما للشاعر إلى التّصوير، واختيار اللفظ وحسن السبك والصّناعة أسلوبا فنّيا للتعبير، فالصورة في الشّعر هي «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب

¹ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ص132.

² عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط3، 1974م، ص219.

³ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص7.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني»¹، ولعلنا بعد هذا المفهوم نلاحظ أثر البلاغة في تشكيل الصورة الشعرية وتحديد مفهوميها خاصة إذا ما أقررنا بأن الصورة الشعرية «تملك القدرة على تحرير اللغة من العلاقات العقلية التقليدية التي تربط بين مفرداتها، وتولد علاقات جديدة من شأنها أن تحقق الدهشة»²، وذلك من خلال استخدامات الشاعر للصور البلاغية كالتشبيه والكناية والاستعارة وغيرها، التي تكون علاقة الأفكار فيها بعيدة لكنّها صحيحة.

تمر مظاهر الحياة وأحداثها على المستوى البصري للشاعر لتستقر في ذهنه ومخيّلاته، وكردّة فعل لعمليات التفكير وإعمال الخيال تتأثر الصورة في الخطاب الشعري بهذه المرئيات لتصبح عنصراً أساسياً في تشكيلها، «تعددت تعريفات الدارسين من البلاغيين والنقاد لمفهوم الصورة الشعرية، ولعلّ سبب ذلك يرجع إلى ارتباط الصورة بالخيال، فهي ترتبط بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات»³، ولأنّ لكل تجربة شعرية عناصر مختلفة فيما يتعلّق بالفكر والخيال والعاطفة، تختلف الصورة الشعرية من مبدع إلى آخر، رغم اشتراكهم في مواد التصوير (الفكر، العاطفة، الخيال).

انطلاقاً من علاقة الشعر بالبلاغة، وإعمال الشعراء للخيال والحواس في استكناه الحياة ومظاهرها شكّلت الصورة في الشعر على أنّها «تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس،

¹ عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، 1988م، ص391.

² شبيخة بنت راضي سميليل العتيبي، الصورة الشعرية ودورها في تحولات المعنى في خطاب المعارضات الشعرية، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، مج13، ع02، 2021م، ص97.

³ محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص144.

إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النفسية والعقلية (...)، ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز، إلى جانب التقابل والظلال والألوان»¹.

2. أنماط الصورة الشعرية:

أ- الصورة البلاغية:

يُعتبر الشعر وسيلة من وسائل البيان، يعتمد فيه الشاعر إلى حُسن الوصف، وجودة اللفظ، واختيار زمن القول، يقول الجاحظ في كتاب البيان والتبيين «خَبَّرني أبو الزَّبير كاتبُ محمد بن حسان، وحدثني محمد بن أبان -ولا أدري كاتب من كان- قال: قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام، وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة، وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة»²، والظاهر من قول الجاحظ أنّ من بليغ الكلام ما اتّصف بحسن الاختصار، وعمق المعنى، ووضوح الدلالة، وحسن الإشارة، وقد كان ممّا حرص عليه الشعراء في بليغ كلامهم، ما اتفق مع ما وصفه البلاغيون، وعلى هذا الأساس عمل الشعراء على تنويع ضروب البلاغة في خطاباتهم الشعرية بين المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية.

¹ علي البطّل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ-1981م، ص30.

² أبي عثمان عمرو بن بحر بن الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط7، 1418هـ-1998م، ص88.

- المجاز:

يعدّ المجاز خرقاً لمثالية اللغة في طابعها التواصلية النفعي، إذ يعتبر خروجاً وانزياحاً عما وضع له في الأصل، وهو في عرف البلاغيين «اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة دالة على عدم إدارة المعنى الأصلي»¹، وبذلك تجلّى المجاز خاصة في لغة الشعر الذي تتحرّر فيه الدلالة وتتنوع، وتبرز فيه مقدرة الشاعر وسعة خياله وأفق تفكيره، فيكون المجاز «ليس صفة لصيقة بالشعر، إنّما الشعر ذاته، ويشترك مع كل من النص والقارئ في تحقيق الانحراف الأول بالأداء، والثاني بفاعلية التقبل»²، لأنّ الشعر المثقل بالدلالات، المفعم بالإحياءات، المتميز ببعد مراميه وعمق صورته، يحتاج بالضرورة إلى قارئ متبصّر له عمق الرؤية وقوة الحدس، ليلتقط الصور البلاغية، ويعي فضاءاته ويعري مقاصده.

- الاستعارة:

تعددت الآراء حول القيمة الجمالية للاستعارة، ومدى ابتعادها عن الاستعمال النمطي للغة، وأجمعت على فكرة مفادها أنّها بؤرة الجمالية الدلالية، ومن هذه الآراء ما صرح به "جون كوهين" (Jean Cohen) في قوله «المنبع الأساسي لكل شعر، هو مجاز المجازات، هو الاستعارة، القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الانفعالية»³، ولم يكن "جون كوهين" أوّل من نوّه بأهمية الاستعارة في خلق جمالية الصورة الشعرية، فقد سبقه في ذلك أرسطو

¹ أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1422هـ - 2002م، ص249.

² خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، مرجع سابق، ص85.

³ جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص170.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

الذي عدّ جودة الاستعارة دليلاً على وجود الموهبة الشعرية، «إنَّ أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة، وهذا وحده لا يمكن أن يُنقل إلى الآخر، لأنَّه علامة العبقريّة، إنَّ القدرة على صياغة استعارات جديدة يعني القدرة على رؤية التشابهات»¹.

تعدّ الاستعارة إحدى أدوات الصورة الشعرية، وأشهر أنماطها توظيفاً في تصوير الأحاسيس ورفع المعنوية عنها، وإخراجها عن مألوفية الاستعمال بما يحقق لذة وجمالية، وقد أولى البحث البلاغي العربي القديم مسألة الاستعارة أهمية بالغة تعريفاً وتحليلاً، فقد عرفها أبو هلال العسكري أنها «نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ»²، ويبدو "أبو هلال العسكري" قد حصر الاستعارة في عملية نقل اللفظ من معنى معروف مألوف، إلى معنى آخر غير مألوف.

- التشبيه:

أجمعت البحوث البلاغية القديمة على أنَّ التشبيه هو «الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرض ما»³، وقد ركز البلاغيون القدامى على الجانب الحسي للصورة التشبيهية، حيث ربطوا بلاغة التشبيه وحسن صياغته بقدرته على التجسيم، والتوضيح من خلال عناصر المقاربة بين طرفين إلى حدّ التماهي وذوبان الصورة المعنوية في الصورة الحسية، من هذا المنطلق ارتبطت القيمة الفنية

¹ آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م، ص91.

² أبو هلال الحسين بن عبد الله سهل العسكري، الصناعتين، مرجع سابق، ص268.

³ عبد الرحمان جنكة الميداني، البلاغة أسسها وعلومها وفنونها، ج2، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1416هـ-1996م، ص162.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

للتشبيه وفق المنظور البلاغي الكلاسيكي بدرجة اقتراب أطراف الصورة التشبيهية، ومن ثمة تحقق الوضوح المنتظر في العبارة.

إنّ إلحاح البلاغيين على مبدأ المقاربة بين أطراف التشبيه كشرط أساسي لجودة الصورة التشبيهية وحسن تركيبها، لا يلغي وعيهم بفكرة جمالية المباشرة بين الطرفين والتناظر بين الدلالات التي تنتج عن اقترانها، وهذا ما أقره عبد القاهر الجرجاني بقوله «موضع الاستحسان، ومكان الاستطراف والمثير للدفين من الارتياح والمؤلف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنّك ترى بها الشئيين مثلين متباينين، ومؤلفين مختلفين وترى الصورة الواحدة في الأرض والسماء (...) وهل تشكّ أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد بين المشرق والمغرب»¹، والقصد هنا جواز تناظر المشبه والمشبّه به، بل إنّ هذا من ضروب الخرق المثير لجمال الصورة التشبيهية، الخارج عن النمط الاعتيادي.

- الكناية:

وضع علماء البلاغة القدامى تعريفات عديدة للكناية، ولعلّ أبرزها وأقربها إلى التّصور الأسلوبى الحديث هو تعريف عبد القاهر الجرجاني، فقد كان السّباق في وعي التصوير الكنائي وتشكّله، وعنه أخذ البلاغيون هذا المفهوم ومثّلوا له، وقد عدّ الجرجاني الكناية «أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورديفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»²، فجوهر الكناية هو الخفاء، الذي يدفع المتلقي إلى تنشيط الذهن وإعمال الفكر حتى يصل إلى عمق الصورة

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، صص 109-110.

² عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 66.

وفهم دلالتها، فالكناية باعتبارها شكلا مجازيا لا تحتكم إلى المعنى الحرفي لها، بل تمتلك طاقة إيحائية كبيرة مضادة للتصريح المباشر، ولذلك كانت صعبة المراس على المتلقي، قياسا إلى التشبيه والاستعارة اللذان يقومان على عنصر المشابهة، حيث أن اللغة تمنح للمتلقي ليونة في التعامل مع الصورة لتحصيل الدلالة انطلاقا من الدوال اللغوية، على خلاف التصوير الكنائي الذي يقوم على عنصر الإيحاء «الوظيفة الأولية للكناية إحالية، مثلها في ذلك من التصويرات الاستعارية، لا تبين اللغة فحسب، ولكنها تبين بالدرجة الأولى الأفكار والمواقف والأفعال»¹، لكن الاستعارة في وظيفتها اللغوية تقوم على خيال الشاعر وتصوّره، لكن الكناية تتسم بتداعي العلاقات وتلازمها، حيث أنها تملك صلة وثيقة وبيئة الشاعر الاجتماعية والمكانية المحيطة به، فالشاعر الجاهلي عند استحضاره لكناية (كثير الرماد) المحيلة على صفة الكرم، قد عبّر عن ملامح الحياة التي ينتمي إليها.

ب- الصورة الحسية:

الإدراك الحسي (الحواس) في الخطاب الشعري هو ترجمة للصور الذهنية والأفكار التي تراود الشاعر أثناء كتابة شعره، حيث يمارس عليها الشاعر فعل الإسقاط داخل النص حسب الغاية والهدف، «الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية»²، فالحواس تحرّك الذهن وتساعد الشاعر على تشكيل قالب تجتمع فيه صور جزئية مشكلة الصورة

¹ محمد غاليم، التوليد الدلالي في الدلالة والمعجم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص98.

² علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطوّرها، مرجع سابق، ص30.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

الشعرية الكلية، «إنَّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس (...)»، والشعر ينبت ويتزعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء كانت منظورة أو مستحضرة في الذهن (...) وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر الحسية التي تجذب الشاعر، بل إنَّ اللمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأنَّ العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب»¹.

- **الصورة الحسية البصرية:** «هي صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنت -منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا»²، ولعلَّ هذا ما يميّز الصورة الشعرية عن غيرها من الصور الفوتوغرافية والرسومات، إذ أنها تكون محمّلة بعواطف تضفي طابع الإنسانية على الصورة الشعرية.

- **الصورة السمعية:** يعدّ الصوت من العناصر التي تشكّل الصورة الشعرية، تتحوّل فيه اللغة من مرئية إلى مسموعة، عن طريق قرائن صوتية متعلّقة بفعل السّماع، يدمجها الشّاعر في خطابه الشعري، ليجعل الأحداث والخطابات مسموعة.

- **الصورة الشّمية:** شكّلت بيئة الشّاعر بكل متعلّقاتها (المكان، الزمان والشّخصيات) محور الوجود بالنسبة له، فذكر ذلك في قصائده الشّعريّة، عن طريق إعمال الخيال مدعوما بالعاطفة، ولأنَّ الشّم حاسة ساعدت مع مجموع الحواس الأخرى على تشكيل

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، صص 129-130.

² محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص 32.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

ذاكرة الشاعر، تظهت الصورة الشمية في الخطابات الشعرية منذ القدم، وقد استعان بها الشاعر مرفقة بقرائنها الدالة عليها، كرائحة التراب ورائحة الحبيب ورائحة المكان وغيرها.

- **الصورة الذوقية:** إنَّ تغني الشاعر الدائم بالحب، أو انزعاجه المتواتر حول وضعية نفسية أو اجتماعية محدّدة، تقوده إلى التعبير عن "لذة" الحياة تارة، وأخرى عن "مرارة" ما يقاسيه ويجابهه، من هذا المنطلق أسس النقاد لماهية الصورة الذوقية وتأثيرها على الشاعر بالدرجة الأولى، ثم المتلقي المنغمس في ثنايا القصيدة بنفس الدرجة مع اختلاف التأثير.

- **الصورة اللمسية:** هي نوع من الصور الحسية القائمة على حاسة اللمس، وباعتباره أحد المدركات عن طريق قرائن دالة (الخشونة، النعومة، الطراوة... إلخ)، استخدم الشاعر هذه الصورة على نحو من المجاز تحكي لحظة المكاشفة الشعرية التي تقوم على اللقاء بين الشاعر ومصدر الإلهام.

3. جماليات الصورة الشعرية في الشعر الفلسطيني:

لم تمنع الظروف النفسية والاجتماعية لشعراء القضية الفلسطينية ما بعد النكبة، من الاهتمام بأبنية اللغة العربية وصورها في خطاباتهم الشعرية، بل إنهم كانوا أشدّ حرصاً على التصوير الحسي والبلاغي، الذي يكون أقدر على بلوغ وجدان المتلقي والتأثير فيه، فيتحقق القصد اللغوي والخطابي والجمالي، يقول "معين بسيسو" في قصيدة (الرصاص الأولى):

جمجمة فلسطين المحبرة

لنغمس أغصان الليمون

ولنكتب يا شعراء التين وشعراء الزيتون

وعلى أوراق الموز وفوق زجاج نوافذنا

أشعارا لفلسطين

جمجمة فلسطين هي الخوذة

فوق الرأس...

وفوق الكأس...

فلنشرب في جمجمة فلسطين

نخب فلسطين

وشربنا القدح الأول والقدح الخمسين¹

عاش "معين بسيسو" متنقلا بين بلدان عربية وغير عربية، بسبب مطاردة الاحتلال الصهيوني له على إثر نضاله السياسي، ف قضى بين قضبان السجون سنين عديدة، التقى فيها بالكثير من نخب فلسطين وشعرائها، وقد تسبّب تنقل "بسيسو" في غياب فلسطين عن ناظره، فاحتاج حشد حواسه، ومن خلالها حواس المتلقين لاستذكار أرضه وتاريخها ومكانتها، فالأرض هي التي تعطي الطبيعة لونها وطعمها ورائحتها.

استهلّ الشاعر قصيدته بقوله "جمجمة فلسطين"، والمعنى هنا ضارب في جذور التاريخ، لأنّ الجمجمة مات صاحبها وتحلّل، وبقيت هي شاهدة على نسبه وأصله، ثمّ أضاف عليها من الصور البصرية الراسخة في مخيلته (المحبّة، أغصان الليمون، أشجار التين، أشجار الزيتون، أوراق الموز، زجاج النوافذ) المحيطة على الأرض (فلسطين)، كما استدعى "بسيسو" صور ذوقية حملتها ألفاظ (الكأس، فلنشرب، نخب، شربنا، القدح) التي أراد من خلالها استطعام ذاكرة الأرض، وتكرار توظيف الجمجمة إحياء عميق لفكرة التاريخ

¹ معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2008م، ص316.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

والأصالة التي يرى الشاعر حتمية ترسيخ الشعراء لها، من خلال جعل الجمجمة "محبرة" لنهل التاريخ، وأغصان الليمون وسيلة للكتابة والحفظ، وقد خصّ بذلك شعراء فلسطين من خلال قوله (لنكتب يا شعراء التين وشعراء الزيتون)، الذي حمل دلالة الانتماء (التين، الزيتون).

أشرك "معين بسيسو" صورة بلاغية كَلّية، أعانته على تعميق المعنى وتركيزه متكاً في ذلك على خياله المجنّح، فشخص فلسطين في صورة إنسان تآكل وتحلّل ولم تبقَ منه إلا جمجمته، ثمّ شبّه (الجمجمة) بـ (المحبرة) مستدعياً تشبيهاً بليغاً، إيجازاً للفظ، وتعميقاً للدلالة، فالتشبيه البليغ يتيح للشاعر مطابقة المشبّه، مع المشبّه به.

شكّلت "الأرض" المحور الرئيسي للخطاب الشعري الفلسطيني، أمّا متعلقاتها (الإنسان، الطبيعة، التاريخ، المشاعر) فقد كانت محرّك المضامين الشعرية، لهذا تشكّل الاغتراب في الشعر الفلسطيني كظاهرة اجتماعية أجّجها البعد عن الوطن، وراح ضحيّتها الإنسان حاملاً في جعبته ذكرياته ومشاعره، متأثراً من غربّة المكان والزّمان والنّفس، وما من مواسٍ له في غربته غير استذكار أمجاد السّابقين من الأمم ممّن حملوا لواء النّصر لأرض العرب، فكان "التّناص" آلية الشّاعر لمواساة نفسه تارة، وأخرى لمحاولة جعل المتلقي أكثر تشبّهاً بقضيّته وهويته، من خلال قصص القرآن الكريم، وشخصيات التاريخ الإسلامي والعربي وغيرها.

أمّا اللغة بأبنيتها غير النّمطية فكانت وسيلة تتجاوز التّواصل إلى التّأثير، عن طريق تراكيب الحذف والالتفات والاعتراض والتّقديم والتّأخير التي أبرزت قدرة الشّاعر على تطويع اللغة بما يخدم حالاته الشعورية، وهو ما جعل الخطاب الشعري الفلسطيني يميّز بلغة متفرّدة في تراكيبها، عميقة في مقاصدها.

الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الخطاب الشعري الفلسطيني

غالباً ما عانى الشاعر الفلسطيني التأثير لقضيته من ظلمات السجون والمنافي، ما شكّل ضبابية وعتمة على صورة فلسطين وأرجائها في مخيلته، لذا نجده يستعين بذاكرته الحسية في صوره الشعرية، فتتشكّل من وراء اللغة صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية، ومعها تحضر البلاغة بمجازاتها وتشبيهاتها وكناياتها، والهدف واحد خدمة الخطاب الشعري، واستدراج المتلقي حيث غياهب الدلالة.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

- أولاً: تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية.

- ثانياً: التناص الديني في شعر ابن الشاطئ.

- ثالثاً: التناص التاريخي.

- رابعاً: التناص الأدبي.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

تتمحور نظرية (التناص) بصفته ممارسة تقنية، حول فكرة أنّ المعنى ليس حبيس مفردة واحدة أو نص واحد، بل خاضع دائماً لمنطق التكملة، ولعلّ الإقرار بعدم وجود تعبير بكوري خال من أي تداخل أو تناسل، يفتح الباب أمام القول بأنّ النص هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة وأخرى مزامنة، تحاورت وتناسلت وتداخلت مع بعضها ناسجة خيوطها من الأنساق الثقافية والاجتماعية والتاريخية.

هذه المقاربة النقدية هي محاولة للغور بين ثنايا شعر ابن الشاطئ، مستقصية ومحللة ظاهرة التناص بجميع تمظهراتها، متمحورة حول أبرز المصطلحات والمفاهيم التي فتحت النص الأدبي على غيره من النصوص، وكذا التمثيلات الجمالية للتداخلات النصية وعليه: كيف أسهم التناص بصفته آلية إجرائية لتحليل النصوص في التحري عن الروافد التي تشكل النص الشعري لابن الشاطئ؟ ما الرؤية الجمالية التي يضيفها التناص على النص الشعري الفلسطيني؟ ما الغاية التناصية لمسألة المزوجة بين مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، سواء الحاضرة أو الغائبة في الخطاب الشعري لـ "إسماعيل إبراهيم شتات"؟

أولاً: تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية:

تعتبر العلامات غير اللغوية من أبرز مكّونات الخطاب الشعري الحديث، وذلك بالنظر إلى اعتبارها التشكيل البصري لنبرة الخطاب اللفظي ومكملاته (حركات اليدين، إيماءات الوجه،...)، فهي تحمل أبعاداً حسّية ونفسية ومعنوية وجمالية، كما أنّها تسهم في إيقاع القصيدة سمعياً وبصرياً.

اشتمل شعر ابن الشاطئ على استخدام علامات الترقيم بطريقة مكثّفة، على غرار:

- النقاط المتتالية (...) سواء قبل بداية الكلام، أو أثناءه، أو في نهايته، بل إنّها أحياناً كثيرة ما تفرّق بين أحرف الكلمة الواحدة، وتسمى نقاط الحذف.

- نقطتين متتاليتين (..) وتعرف بنقاط التّوتر.
- علامات الاستفهام (؟؟) على اختلاف دلالاتها ومعانيها.
- علامات التعجب (!!) المعبرة عن الدهشة.
- الأقواس () التي تحاصر بعض الألفاظ.
- الخطّ المائل (/) الذي يأخذ دلالته من موقعه.

1. تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية في العنوان:

غالبا ما يدخل النص الأدبي في حوار مع مداخله وبواباته، أو ما يعرف بـ (العتبات النصية)، التي تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص، فتصبح بذلك نظيرا نصيا، أو نصوص مرادفة للنص الأصلي الذي يعتبر أعلى وجوه (التفاعلات النصية)، «لأنّ العنوان سمة الكتاب، من حيث هو نص يوازي نصه الأصلي»¹، لهذا كان لزاما على القارئ ألاّ ينظر إليه على أنه «صورة بصرية تغري القارئ/المتلقي، أو كونه مظهرا لغويا أو لافتة إعلامية تجارية»²، بل يتعيّن عليه أخذه بمنظور «أنّه البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء كلّ»³، وهو ما قمنا ببناء هذه الدراسة عليه، انطلاقا من كون عناوين القصائد الشعرية لابن الشاطئ نصوص مكتّفة الدلالات أو (إيديولوجيم) كما عرّفته

¹ عبد الحق بلعابد، الرواية الحوارية بين ترجمان الشعري وعنفوان السرد، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع11، جوان2012م، ص80.

² وافية مريبعي، الحوارية في الخطاب الروائي "الخباء" و "البانجانة الزرقاء" لميرال الطحاوي كأنموذجين، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2006م-2007م، ص91.

³ المرجع نفسه، ص92.

(كريستيفا) «مكتّف ومشبع بالأنساق الأيديولوجية العامة الكامنة في النص نفسه أو المحيطة به»¹.

- الأنا العامة... و...منتهى الحب...؟!²:

اشتمل عنوان القصيدة-من حيث هو نص يوازي النص الأصلي- (الأنا العامة... و... منتهى الحب...؟!...) على مجموعة من العلامات غير اللغوية (علامات الترقيم)، التي تخللت ألفاظه، على غرار نقاط الحذف (...)، وكذا علامات التعجب والاستفهام(!؟)، فحين تناول المتلقي للعنوان يجد فيه فواصل غير لغوية لها إحالات متعددة، تجنّب الشاعر ذكرها لخصوصية العنوان، لكنّه ترك مساحة التأويل والبناء، فحين قراءة تركيب (الأنا العامة) نجد أن ثلاثة نقاط(...) قد تلت التركيب، أعرض الشاعر عن ذكر ما ينتابه، بل قام بنقلها إلى المتلقي/القارئ، مانحاً إيّاه فسحة نفسية وزمنية أثناء فعل القراءة تساعد على الكشف عن حديّة هذه النقاط والرموز، فيراها (تتهيدة) تملؤها الحسرة والأسى تارة، وتكتيفاً لمفهوم تركيب (الأنا العامة) تارة أخرى، يضيف الشاعر (و...) ونجد في استخدامه للنقاط خلف حرف العطف بعداً قرائياً جديداً له علاقة بمحذوف، تضيف للمتلقي حسرة أخرى أكبر وأعمق، فيحس المتلقي/القارئ كأنّه أمام لغز صعب، يحتمل الكثير من الإجابات والتفسيرات، لتأتي بعدها جملة (منتهى الحب) داعمة لتصور القارئ وموغة للمعنى في ثنايا التأويل واللامحدودية للدلالة، من هنا يتجسّد التصرّو الجديد لمفهوم التناص، الذي لم يبق حبيس

¹ المرجع السابق، ص 92.

² إسماعيل إبراهيم شتات (ابن الشاطئ)، المجموعة غير الكاملة، ج1، دار الأوطان للطباعة والنشر، الجزائر، 2009م، ص80.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

النص الأدبي بل أخذ له دوائر جديدة يعمل على مستواها، تجاوز من خلالها التناسل ممّا هو لغوي إلى ما هو غير لغوي.

ختم الشاعر عنوانه بـ(!!...!) والتي طغت فيها علامات التعجب على علامة الاستفهام، ليشعر المتلقي أنّه أمام لعبة ذهنية تتداول فيها العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية في صناعة المعنى وتشكيله، وإعطاء نصّ يوازي النص الأصلي وقد يتعدّاه، لقد تناسلت الرموز والعلامات مرجئة المعنى وفاتحة النص على تعدد القراءة.

- سياج... الياسمين...!!¹:

تعتمد الشّاعر في هذا العنوان مزج العلامات غير اللغوية (نقاط الحذف)، مع نظيراتها من العلامات اللغوية (الحروف والكلمات) في بناء هندسة العنوان، فقد نهل هذا التداخل من المعنى لفظاً، ومن الرّسم شكلاً، فقول الشّاعر: "سياج" دلالة مباشرة عن الحصار والإحاطة المفروضة على "الياسمين"، وقد نقل الشّاعر هذا الحصار من معناه اللفظي إلى رسمه، فجعل كلمة "الياسمين" حبيسة بين نقاط الحذف محاصرة بينها، ثمّ تجنّب التصريح بنوع السّياج لفظاً، وأوكل لنقاط الحذف مهمة المحافظة على سرّية هذا النّوع من السّياج(شائك، حديدي....الخ)، فارتسمت لنا صورة تناصّية ضاربة في عمق المعنى، وتتاسل الدلالة.

لم تعهد العرب الوقوف على غير ساكن، غير أنّ الشّاعر كسر القاعدة وجعل من "الياسمين" مكسورة خاطر بسبب حصارها، ومكسورة الشّكل لعجزها على نشر عطرها، ولعلّ هذا ما يغذي فكرة تداخل ما هو "لغوي" وما هو غير "لغوي".

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص405.

- شتّان...بينكما...!!¹:

استخدم الشّاعر في هذه العتبة النصّية لعبته الشعرية المفضّلة، حركية النقاط والحروف، دينامية اتحاد ما هو لغوي وغير لغوي في إيصال المعنى وتثبيته، بعيدا عن التّمطية المألوفة في الكتابة الشعرية، حيث أثبت قدرته على مطابقة معنى ما هو لغوي، مع معنى غير اللغوي، فكلمة "شتّان" تدلّ في اللغة العربية على معنى: افتراق وبعْد، أعطاهما الشاعر مساحة مكانية دالّة عليها ومثبتة لمعناها ومقوية له، فحضرت لفظة "شتّان" ثمّ حضر بعدها (الافتراق والبعْد عمّا يليها) في صورة نقاط الحذف (...) محترمة لمعناها اللغوي.

ثم إنّ الشّاعر قد أورد لفظته الثانية "بينكما" الدّالة على الظرفية -ظرف مكان- أي الواقع بين أمرين، وشكّل هندسة مكانية تثبت ظرفيتها حقيقة لا مجازا فحسب، فقد جعل على يمينها نقاط حذف وعلى يسارها كذلك، فامتزج المكان الشكلي مع المكان في معناه، بل سعى إلى أعمق من ذلك حين دلّت كاف المخاطبة والميم الممدودة الدّالة على التثنية على قصد الشاعر بحروف الحذف.

هذا التّدخل من حيث الألفاظ ودلالاتها، ونقاط الحذف وقدرتها على مساوات النصّ المكتوب، لا يلغي دلالة البنية العميقة التي تحملها نقاط الحذف، "فتّان بينكما" هنا تحيل القارئ إلى مدى اختلاف ما قد يُفهم من نقاط الحذف الأولى، وما قد يفهم منها في نهاية العنوان.

¹ المصدر السابق، ص453.

- أوجاعي...على...كتفي...؟!¹:

إنّ اختيار الشّاعر لعناوين قصائده لابدّ أنّه لم يكن اعتباطيا، بل جعل كلّ علامة مدرجة تحمل في ثناياها الأبعاد الإنسانية اللازمة من جهة، والشعرية من جهة أخرى. أورد ابن الشاطئ لفظة "أوجاعي" الدّالة على الألم والأنين والآه، وغالبا ما يجعل الوجد صاحبه في حاجة إلى مساحة من الراحة والاسترخاء، هذا ما دفع الشّاعر إلى إدراج نقاط الحذف المعبّرة عن الصّمت الناتج عن الألم، وكذا حيّزا مكانيا ومتنقّسا له وللفظة، من أجل القدرة على المواصلة وتأدية المعنى والمقصد، ثمّ أردف الشّاعر لفظة "على" التي تحمل معنى الظرفية المكانية المعبّرة عن الاستعلاء والفوقية إلى كلمة "أوجاعي"، في سبيل بحثه عن مكان يضع عليه أوجاعه، وفي خطيّة هذا البحث يدرج الشّاعر نقاط الحذف مرة أخرى للاستراحة الخطابية والهندسية، ليصل في الأخير إلى موضع استقرار الوجد في استخدامه لفظة "كتفي"، ويستريح بعدها من ثقل الوجد بنقاط حذف أخيرة.

إنّ الشكل الهندسي لظرفية الأوجاع المستقرة في تعبير الشّاعر على "كتفي"، والمرتسمة على شكل: ...كتفي...، توحى بتمركز الأنثاء والآهات والآلام على جانبي اللفظة، في تعبير متقرّد استطاع من خلاله إسقاط الصّورة الذهنية على الخطاب الشعري، وأصبحت لفظة "كتفي" تملك كتفين حقيقيين تحمل أوجاعا أثر الشّاعر ذكرها.

ارتكزت الكتابة الشعرية المعاصرة في إنتاج نصوصها على الثقافة السّمعية والبصرية التي أفرزتها معطيات العصر، ولعلّ البارز في عصر ابن الشاطئ هو امتزاج الصّراعات الدّاخلية والخارجية، بين النزعات التّحريرية، وحالة الانكسار والشّتات التي تعيشها الشّعوب،

¹ إسماعيل إبراهيم شتات (ابن الشاطئ)، المجموعة غير الكاملة، ج2، دار الأوطان للطباعة والنشر، الجزائر، 2009م،

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

هنا يمكن لهذا الصّدام أن يساهم في تشكيل التجربة الشعرية، ولما لا إسقاطها فيما بعد على التجربة الشعرية.

- فضاء...؟!¹:

عنوان اختاره الشاعر ولم يحد فيه عن كسر قواعد الكتابة والعنونة، والتغيب العمدي لبعض أجزائه، بغرض إشراك القارئ وجعله فاعلا رئيسيا في إنتاج النصوص وتحقيق ما نقص من دواله اللسانية «الفراغات النصية في الخطابات الشعرية العربية المعاصرة تشير إلى نصوص محذوفة قصدا»².

بعيدا عن تأويل الفراغات وإعطائها مدلولاتها المحتملة، نستبين العلاقة والترابط والتناسل الحاصل بين لفظة "فضاء" وعلامات التوتر (..)، ولعل أول تناصٍ بينهما هو اشتراكهما في تركيب العنوان وإعطائه بعدا متميزًا، خاصّة إذا ما افترضنا أنّه في حال كان عنوان القصيدة مجردًا من علامات الترقيم والحذف هل كان ليعطي المعنى نفسه.

تأخذ مفردة "الفضاء" في اللغة العربية دلالة «الحيز أو المكان الواسع، أو السّاحة المتّسعة الممتّدة أو المكان الفارغ»³، وعليه يمكن اعتباره الحيز الذي تجتمع فيه جميع المخلوقات، بل يتجاوز ذلك ليشمل الزّمان والمكان والأحداث، والملاحظ أنّ ابن الشاطئ قد استخدم الفضاء لفظًا، وأتبعه بنظيره رسماً وهندسة "فضاء.."، وعلى سعة التأويل التي قد

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص657.

² عبد الرحمان عبد الدايم، سيميائية الفضاء الشعري في ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، العدد1، 2021/03/15م، ص444.

³ ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1981م، مادة: فزو.

تأخذها نقاط التوتّر جاءت لفظة "فضاء" نكرة تبعث على لا نهائية تأويلها وقصديتها، إنّنا أمام نصّين مفتوحين أحدهما مفتوح بالكتابة، والثاني مفتوح بالفراغ.

إنّ تجنّب البحث في الدلالات المحتملة للنصوص الغائبة من خلال الفراغات المدرجة في النصّ، وعلاقتها بالنصوص الحاضرة، كان لغاية عدم الوقوع في شبك التأويل، حينها يصبح التناص استشرافاً لا حضوراً نصيّاً واضحاً، لهذا التزمنا في دراستنا هذه بتوضيح العلاقة القائمة بين العلامات اللغوية وغير اللغوية المشكّلة للتناص.

- غاب...عنها.. ..؟!?:¹

إنّ المتعمّق في دلالة العتبة النصّية (غاب...عنها.. ..؟!?) يجد نفسه أمام تطابق دلالة العلامة اللغوية للفعل (غاب) الدالّ على الفقد واللا وجود واللا وظيفة -غياب الفرد يعني الفراغ في المكانة التي يحتلّها-، مع ما أورده الشاعر من نقاط الحذف (...) الدالة أيضاً على الفراغ وافتقاد النصّ لكلام حُذف وبقي فراغه دالاً عليه.

"عن" حرف جرّ يفيد المجاوزة والبعدية، وغالباً ما يرتبط بأفعال تدلّ على الابتعاد والغياب: (ابتعد عنها/تخلّى عنها)، (غاب عنها/انصرف عنها)، وقد استطاع الشاعر باستخداماته الواعية للعلامات اللغوية وغير اللغوية، من رسم نسيج مترابط المعنى والدلالة، فحرف الجرّ "عن" دلّ على بُعديّة الفعل "غاب"، وكذا بعدية الفراغ المترتّب عن الغياب.

عقب العنوان استخدام الشاعر لعلامتي توتر متعاقبتين (.. ..)، ودون الغور في المعاني المرجأة، يمكن القول أنّ استخدام علامات التوتّر إسقاط للحالة النفسيّة الناجمة عن الغياب المعلن.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص669.

- لحظة...استثنائية. ...؟!¹:

ارتبط مفهوم مفردة "لحظة" بالمدة الزمنية القصيرة، وقد أخذت معناها من قول العرب "لحظ العين"، أي بمقدار ارتداد الطرف، ولعلّ ما يفيدنا هنا هو تعبيرها عن مدة زمنية محدّدة، وقد أوردها ابن الشاطئ مرفوعة (تتوين الضم) تنتظر بلهفة اتّصالها بما بعدها، غير أنّ ما تلاها هو نقاط الحذف (...) التي استدرجت المتلقي/القارئ نحو متاهات التأويل والبحث عن ماهية هذه اللحظة، لكنّ الشاعر كسر لحظات التفكير وألحاقها بلفظة "استثنائية"، فأصبحت بذلك نقاط الحذف خادمة للمعنى اللغوي الذي تحمله المفردة، بل وتتقاطع معها زمنياً ودلالياً، في مقاربة تناصية عميقة ومتنوعة (اللغوي وغير اللغوي)، انهارت من خلالها تقنيات التناص القديمة، وحلت أخرى أكثر مناسبة لعصر الحداثة وما بعدها.

"استثنائية" لفظة دالّة على التفرد وعدم المشابهة، وكما تكون في "اللحظة" قد تكون في اليوم أو الساعة أو الأشخاص أو الأماكن وغيرها، وهذا الاستخدام لمعنى اللفظة شائع في اللغة العربية، لكنّ غير الشائع ما أورده الشاعر في نهاية عنوانه، إذ استخدم علامات غير لغوية بهذا الشكل (.. ..) على غير عادة الاستخدامات العامة لهذه النقاط، فالمعلوم أنّ: (... نقاط حذف، (.. نقاط توتر، (.) نقطة وقف، لكن اختيار الشاعر لهذه الهندسة (.. توحى باستثناء الاستخدام أولاً، واستثناء نقطة الوقف (.) من نقاط التوتر (..) حتّى لا تُفهم على أنها نقاط حذف متّصلة (...) ثانياً، إنّ تداخل وتناص اللغوي بغيره من غير اللغوي.

¹ المصدر السابق، ص 701.

2. تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية في المتن:

اشتملت قصائد ابن الشاطئ على استخدامات جديدة للغة، حاول من خلالها كسر المألوف والنمطي كعادة الشعراء، لكنه أضاف على ذلك من حسّه ووعيه بمتطلبات عصره، ما غاب عن غيره من الشعراء.

إن الاستخدامات المتعددة للعلامات غير اللغوية (علامات الترقيم)، قبل الخطاب الشعري وأثناءه وبعده، أعطى لأبعاده الجمالية تصوّراً حداثياً أضاف للغة أشكالاً هندسية جعلها تخرج إلى غير المألوف من المعنى والرسم، ولعلّ هذا كان الباعث الأول لنا لاختيار هذا المبحث وخوض غمار التجريب فيه، من حيث إخراج النص عن تداخلاته وتناصاته الأدبية عامّة، واللغوية خاصّة، إلى ما هو غير أدبي وغير لغوي في آن واحد.

قد يلتبس على القارئ أنّ ما أسميناه تناصاً هو من ضرب التأويل للعلامات غير اللغوية التي نادت به السيميائية في استنتاج المغيب من القول، وإعطائه بعداً جمالياً، غير أنّ الذي كان عليه بحثنا هو غير ذلك تماماً، وإلا لأصبح التناص في هذه الحالة ضرباً من الخلق والإنشاء وتضمين النص ما ليس منه.

لم يتجاوز هذا البحث إفراغ الألفاظ من معانيها الصريحة، وإعطاء العلاقة المباشرة المثبتة هندسة ومعنى بين ما هو لغوي من العلامات، وما هو غير لغوي، في محاولة لإثبات "التناص" كظاهرة نصّية تفتح النص على غيره من النصوص، وكذا آلية جمالية تستقرئ الأحداث والتاريخ والشخصيات والفنون الأدبية وغير الأدبية داخل النص الواحد، يقول ابن الشاطئ في قصيدة بعنوان (الطّحالب.. و...ألغاز لا تُحصى..!!):

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

مَنْ تَرَى نَحْنُ فِي عُيُونِ الرَّحَامِ أَعَذَارِي نُحِبُّ رِيَشَ النَّعَامِ...!!¹

يستهلّ الشاعر مطلع بيته بأداة التساؤل "من" عن ماهيتهم "كشعب" صاحب وطن وسيادة، في عيون المتراحمين على استيطان وطنهم وسلبهم إياه، وفي الوقت الذي ينتظر المتلقي/القارئ إجابة عن هذا التساؤل، يطرح الشاعر جواباً على صيغة تساؤل آخر استهله بـ "أ" الاستفهامية "أعذاري نحب ريش النعام...!!"، والعذاري هنا إحالة على الفتيات في مقتبل العمر، وريش النعام كناية عن المرقد الناعم والفرش الوثير، ورغم اشتراك الصدر والعجز في الاستهلال بالتساؤل، غير أنّ انتهاء البيت لم يكن بأداة الاستفهام (؟)، بل بنقطتين متتاليتين وأداتين للتعجب (...!!) تتركّان القارئ في حيرة عن ماهية الجواب، كما تعطيان مساحة للتفكير واستحضار الجواب المناسب، وهذا النوع من الاستفهامات الذي لا ينتهي بعلامة الاستفهام (؟) يعرف بالاستفهام الاستنكاري/الإنكاري الذي لا يحتمل جواباً، من هنا يتجلّى التناص بين دلالة العلامات اللغوية-التساؤلات- مع دلالات العلامات غير اللغوية (...!!)، من خلال استنكارهما للاستفهام وتغييب الجواب (".." = غياب الجواب) و(...!!= الاستنكار).

ورد البيت الثاني من القصيدة مشابهاً لسابقه، حين أردفه الشاعر وقد أثقله بتساؤل جديد يقول:

أَمْ لِسَانِ الْحَكَّامِ يَحْتَرِفُ الرَّؤُوفُ... ر...ر...يَغْطِي جَرَائِمَ الْحَكَّامِ...؟؟²

الملفت في هذا البيت هو كسر العلامات غير اللغوية-النقاط- تراتب العلامات اللغوية من نفس الكلمة، وذلك حينما أورد الشاعر كلمة (الرؤوف/...ر) وكأنّ هذا النوع من التناص

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص38.

² المصدر نفسه، ص38.

قد تجاوز المعنى إلى جسد الكلمة، فارتسمت اللفظة في هندسة لم يعهدها الشعراء ولا الروائيون، هذا التناسل الجسدي لم يهمل التناص من حيث المعنى بل راعاه وكتّفه، فورود كلمة (الزور) بهذا الشكل "الزوّ..." فتح باب التأويل إلى ما ستؤول إليه الكلمة، في حين عملت النقاط على تشتيت ذهن المتلقي/القارئ حتى لا يلفظها كاملة فتعرضه للمساءلة، وجاء حرف الواو ساكنًا "و" كدعم لهذا القمع الممارس على المبدع والمتلقي في آن واحد، وحوصرت الرائ (ر...) بين النقاط المتتالية حتى لا يتم المعنى وتكتمل الكلمة، كإحالة على احتراف الحكّام للزور، وقدرتهم الكبيرة على التلاعب بعقول الشعوب وتغيب الحقائق عنهم، ويبدو الشاعر متعمّدًا لتغيب بعض المعنى وإدراج بعضه الآخر، حين قال "يغطي جرائم الحكام" فهم بالنسبة له سبب للتضييق على الحقيقة وإعطاء "الزور" مساحة من التمثيل والحضور والغلبة.

تعدد حضور تناسل العلامات اللغوية وغير اللغوية وتناصها في مواضع كثيرة في شعر ابن الشاطئ على غرار:

..أم أوفى يكادُ يَخْتَنقُ الشَّو... .. ق... وتَفْنَى عَنَادِلُ الإِلْهَام¹

عبّر الشاعر عن فعل الاختناق الذي هو عجز مؤقت عن التَّنَفُّس، وشعور لحظي بالصَّيق الذي حرّكه شوقه، لكنّه في تجسيد رائع لهذا الاختناق جعل حرف القاف مختنقًا بين مجموعة من العلامات غير اللغوية (...ق...)، فانتقل الإحساس بالاختناق من مظهره في المعنى، إلى هندسته داخل النص الأدبي، إلى تعبير الرسمة في ذاتها عن حالة الاختناق،

¹ المصدر السابق، ص44.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

يبدو أننا أمام حتمية القول والقبول بأنّ العلامة غير اللغوية لا تقل أهمية في عملية إنتاج المعنى وتوليده.

استخدم ابن الشاطئ آلية حوار المضمّر والصّريح في خطابه الشعري، فكلّ قصائده مثقلة بتزاوج العلامات اللغوية وغير اللغوية، التي اشتركت مع بعضها في سبيل رسم المعنى وتوجيهه، يقول في موضع آخر:

يَقْتَصُّ مِنْ وَجَعِ الْحُرُوءِ... ف... وَيَصْطَفِي لُغَةَ الْحِرَابِ¹

أول ما يمكن أن يلاحظه أيّ متلق لهذا المقطع الشعري، هو القدرة الفائقة للشاعر على استخدام لغته وتجربته الشعورية في تطويع نصوصه الشعرية، وصوغها حسب المعنى المراد تبليغه، فقوله "يَقْتَصُّ مِنْ" يوحي بأنّ هذا الفعل (الاقتصاص هو بتر الشيء واقتطاعه وتمزيقه) يتطلّع إلى الْمُقْتَصِّ منه، وما يلبث الشاعر أن يلحق الفعل بقوله "وجع الحرو...ف..."، فانطبق قول الشاعر مع فعله، وأخذ المعنى تصويراً له على جسد الخطاب، فالحروف هنا تتألم لعدم قدرتها على تأديتها دورها المنوط بها من جهة، ومن جهة أخرى تتألم من وجع اقتصاصها هندسة (الحرو...ف...)، فأصبغت الدلالة بطابع العمق والإغراق، وتناصّ الحرف والحذف، وأنتج المعنى.

تعدّدت استخدامات الرّموز غير اللغوية في نصوص "ابن الشاطئ"، فإضافة إلى استعماله المتعدّدة لنقاط الحذف وعلامات الترقيم، أدرج الشاعر رموزاً لا عهد لها عند سابقه ومن ذلك قوله:

هي أُمُّ أَوْفَى / الرَّمْزُ .. غَالِيَتِي لَا تَعْرِفُ التَّمْوِيَةَ وَالْحُقْرَا²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص118.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص619.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

ورد ذكر "أم أوفى" في مقاطع كثيرة من شعر ابن الشاطئ كإحالة على زوجته "سعاد"، غير أن الملفت في هذا المقطع هو كسر رتبة الكلمات في صدر البيت بعلامة خارجة عن قواعد الصنعة في الشعر، فالرّمز (/) غالبا ما تكون استخداماته متعلّقة بالرياضيات أو الفيزياء أو مواقع الأنترنت، وعلى غير العادة اصطفّ جنبا إلى جنب مع حروف وكلمات الشاعر، ليساهم برسمه ومعناه في تقوية المعنى وتبليغه، فأصبح المعنى مثقلا كأنّه يحمل تكرارا مبهما، ف"أم أوفى" رمز اجتماعي ارتبط بخصلة الوفاء، و"الرّمز" وصف لغوي لهذه الشخصية المتأججة في خوالجه، وقد حلّ بينهما (/) الرمز الهندسي، وبعد هذا الإيغار في المعنى، ترك الشاعر للمتلقي نقاط توتر (..) كمساحة للاستشراق وتفكيك كثافة هذا الاستخدام النصي المحدث.

تواتر استخدام العلامات غير اللغوية خارج نطاق الوقف والترقيم، ولم تكن الرموز المدرجة في النصوص الشعرية أقلّ قيمة من حيث معناها، من العلامات اللغوية التي اشتركت وتناسلت منتجة معنى تجاوز في شكله ومضمونه حدود الاستخدامات النمطية المعهودة لآلية التناص، يقول ابن الشاطئ:

المرأة المثلّى تُحاولُ دائما أن تعبّر الأنفاق في استِعلاء

وتشدّ أسباب الحياة وفيّة مهما جرى وتضيء في الظلماء!!

أفهمت بعض الشيء؟ قبلك حوصرت (إيلي) وما خشيئت من الغرباء¹

اشتمل هذا المقطع الشعري على سرد صفات المرأة المثالية في نظر الشاعر، واسترسل يعدها ويتغنّى بها مؤنسا لمُخاطبه وداعما إياه في محنته، وللرفع من معنوياته، ذكر ما وقع

¹ المصدر السابق، ص 681.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

لـ"ليلى" من حصار "قلبك حوصرت (ليلى)"، ولعلّ الصبغة الجمالية التي تفرّد بها هذا المقطع هو استطاعة الشاعر نقل معاناة الحصار لفظاً ومعنى، ثم تجاوز ذلك مستعيراً رمز القوسين () ليُدخل القارئ مباشرة في هول الحدث، فوقع "ليلى" بين قوسين إشارة مباشرة إلى الحصار، وقد تكرر استخدام الأقواس وإسقاط مدلولاتها داخل النص الشعري، ومن أضرب هذا الاستخدام قول الشاعر في صدر بيت: ضمّي (الرّصافة) عني..¹، وقد تقاطع هنا فعل الضمّ مع الاستخدام الجريء للأقواس لتثبيت القصد، كما ورد في عجز بيت آخر قوله: شيب المعاناة مهما (لفّ) من صوري².

ثانياً: التناص الديني في شعر ابن الشاطئ:

يعدّ النص نسيجاً من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة، غالباً ما تنتج عن وعي المبدع بصفته مشكل النص، ولأنّ الأديب ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر في تفكيرها، غالباً ما تتجلى علاقة التأثير والتأثر هذه في الأعمال الفنية، ولأنّ "ابن الشاطئ" ليس في معزل عن بيئات تكوينه، وجد الباحث في ثنايا نصوصه الشعرية تناصّات أدبية زادت نصوصه جمالا، وأعطت للقارئ فرصة عيش الكثير من مواقف حياته واستنطاق النصوص المغيبة. كثيرة هي العناصر السياقية المحرّضة للقارئ على استحضار النصوص الغائبة التي وإن غاب نصّها فإن مؤشّراتها تلوح في أفق النصّ الحاضر، «تبرز الأشكال الواضحة للتناص في النصّ، قد تكون مثبتة بعلامات خطّية، أو بمؤشرات دلالية، مثل اسم مؤلّف النصّ المستدعى، أو عنوانه، أو حتى اسم شخصية تحيل بوضوح لعمل معطى، يفهم القارئ بأنّه

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص733.

² المصدر نفسه، ص988.

محال على نص آخر متواجد ضمنياً»¹، ذلك أن منتج النص الحاضر كان قارئاً بالأمس، لهذا تجد نصوصه متشعبة من نصوص سابقة لنصّه، يستحضر بعضها بطرق متغايرة تجعل نصّه منفتحاً على ثقافات وآداب هي في الحقيقة تداخل وتتاسل، «نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولّد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً إذا صحّ التعبير (...)، وإنما هو فضاء متعدّد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعدّدة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره»²، وقد عبّر رولان بارت بهذا الشكل عن النص كردّ عن البنيويين الذين جعلوا منه مغلقاً ومقيّداً بحدود لغته، «النص مزيج من الاقتباسات تتحدّر من منابع ثقافية متعدّدة»³.

1. مع آيات وسور القرآن الكريم:

يتطلّع الخطاب الشعري إلى تناصّاته مع النص المقدّس، قصد ترقية أبعاده اللغوية والفكرية «ذلك أن التركيبة اللغوية لآيات القرآن الكريم على أرقى مستوى في الأسلوب، وأيضاً لتفجير طاقات دلالية خاصّة»⁴، هذا ما دفع "ابن الشاطئ" إلى استحضار نصوص القرآن الكريم قياساً إلى الحاجة الملحة إلى شدّ عضد خطابه الشعري، والاستعانة به على تقوية معانيه سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، في محاولة منه إلى نقل القارئ عبر تشابه الأحداث إلى أزمنة وأمكنة مختلفة، ترفع من مدى تقبّله وفهمه للمعنى المراد إدراجه.

¹ ناتالي بيبقي-غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012م، ص130.

² رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، 1986م، ط2، ص85.

³ المرجع نفسه، ص85.

⁴ مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السنة24، ع822، 2000م، ص54.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

إنّ ارتباط الخطاب الشعري لابن الشاطئ بالفكر التحرري النّابع من تمسّكه بقضيته الفلسطينية كان دافعا رئيسيا لاختيار النّص القرآني المدرج بعناية كبيرة.

قد يبدو النّص الروائي أكثر ملاءمة لاستحضار النّص القرآني بحكم تشابه النّصين في البناء السّردى لهما، لكنّ ذلك لم يمنع "ابن الشاطئ" من استخدامات متفرّدة للنّص القرآني وفق ما يتناسب مع النّص الشعري المقيد، فبين استخدام مفردات وجمل ومعاني القرآن الكريم، تظهر التّناص في صور جمالية كسرت نمطية الاستخدام المباشر نحو إجبار المتلقي على الغور أكثر في ثنايا شعره.

يقول ابن الشاطئ:

سَجَلْ أَنَا عَرَبِي فِي تَطْلُعِهِ إِنَّا فَتَحْنَا وَفِي أَعْمَاقِهِ النَّقْبُ¹.

ويقول أيضا:

إِنَّا فَتَحْنَا مِنْ مَلَامِحِهَا دوما.. ومن أجفانها عُمُرُ².

كما كان للشاعر قصيدة بعنوان: (سورة الفتح ...و...لظى الرّمْل....)³

استحضر الشّاعر التّناص مع القرآن الكريم في هذه المقاطع، وقد حلّ لاجئاً عليه يستجدي بسوره وآيه، فكان إدراجه لعنوانه "سورة الفتح" تناصاً لفظياً مباشراً مع أحد عتبات نصوص القرآن الكريم وهي ﴿سورة الفتح﴾، غير أنّ الغاية قد تجاوزت الاستخدام اللفظي لـ "سورة الفتح" إلى معناها وسبب نزولها - نزلت في صلح الحديبية الذي أمّن النّاس بسببه بعضهم بعضاً، فالتّسع دائرة الدّعوة إلى دين الله - تيمّنا بما نزل على النّبي وصحابته

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص198.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص744.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص254.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

وعامة المسلمين من نصره وتأييد من الله واتساع لرقعة الإسلام، هنا يتعدى التناص من مجرد استعمال الألفاظ القرآنية لتقوية الدلالة وإضفاء الجمال، إلى استدعاء الحدث الذي دلّ عليه اللفظ، في شكل من أشكال النصوص الغائبة التي يستحضرها القارئ.

ويبدو اهتمام الشاعر بسورة الفتح جلياً، خاصة وأنه عدّد استخدام آيها في أكثر من موضع، فقوله (إِنَّا فَتَحْنَا مِنْ مَلَاحِهَا دُومًا) في موضع، وفي آخر قوله (إِنَّا فَتَحْنَا فِي أَعْمَاقِهِ النَّقَبَ) دلالة قوية على الاطلاع الواسع للشاعر على الثقافة الإسلامية، وبالضبط معرفته بالقرآن الكريم، ولعلّ هذين الاستخدامين يقودان القارئ إلى قوله تعالى ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا ۝١﴾ (سورة الفتح، الآية 1) في خطابه إلى النبي صلى الله عليه وسلم.

اشتمل توظيف الشاعر للتناص في هذين المقطعين الشعريين للفظ القرآني ﴿إِنَّا فَتَحْنَا﴾ على نقاط توافق واختلاف، كانت نقاط الاتفاق متمحورة حول الفتح المرتبط بالنصر على الظالم (مشركي قريش/الصّهاينة)، وكذا رفض الصّلح والمهادنة معهم، من خلال استحضار الشاعر لشخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه لفظاً، وارتباطه بموقفه المعارض لصلح الحديبية حدثاً.

أما ما اختلف فيه النصان فهو انتساب الفتح في النص القرآني إلى الله عزّ وجل بصفته المرسل (الفاعل)، أما في النص الشعري فكان الفتح من الشاعر وقومه.

استثمر الشاعر كثيراً في مفردات القرآن الكريم وتراكيبه ومعانيه، سواء من حيث الاستخدامات المباشرة أو التفكيك وإعادة البناء مع الاحتفاظ بالقصد، وقد شملت استخداماته المتن والعبارات، يقول:

لا تظني بأنّ حبك أضحى قاب قوسين... إنه أقداري¹

ويقول أيضا:

ومرايا النهار من غير شك قاب قوسين في روابي جنين²

ويقول في معرض آخر:

والمسافات بيننا رغم صمتي قاب قوسين والعناق طويل³

ويقول:

جمعتنا قساوة الدهر... كنا قاب قوسين.. والدجى طيلسان⁴

وأورد الشاعر أيضا عنوانا قصيدة بعنوان: "قاب قوسين...".⁵

إنّ الوعي الفكري والديني الذي يميّز به الشاعر، جعل من استخداماته للنصّ المقدّس في ثنايا خطابه الشعري سمة بارزة، أخرجت نصّه من حدود الزمان والمكان الذي كتب فيه إلى أزمنة وأمكنة مختلفة، أسرّ من خلالها الشاعر زخم المشاعر والأحداث والقصص، وفتح النصّ على آفاق تلقّ متنوعة.

قياسا على ما سبق نجد استخدام الشّاعر لجملة "قاب قوسين" إحالة مباشرة على قوله تعالى ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾ (النجم، الآية 09)، والظاهر أنّه اقتباس مباشر استعان فيه الشّاعر بمعجم ألفاظ القرآن الكريم للتعبير على ظرف مكاني، غير أنّ هناك غاية مبطنّة تلوح خلف هذا الاستخدام، فقوله تعالى ﴿قاب قوسين أو أدنى﴾ ورد في قصّة الإسراء

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص414.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص732.

³ المصدر نفسه، ص763.

⁴ المصدر نفسه، ص801.

⁵ المصدر نفسه، ص727.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

والمعراج، التي أسري فيها بالنبى صلى الله عليه وسلم من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي يحمل بعدا عقائديا وتاريخيا بالنسبة للمسلمين (أولى القبلتين وثالث الحرمين)، ففيه اجتمع أنبياء الله وأممهم فيه محمد صلى الله عليه وسلم، وبعدها صعد به إلى السماوات السبع وما رافق الرحلة من مشاهد وعضات نُقلت في السنة النبوية، إلى أن بلغ السماء السابعة ودنى من عرش الرحمن عز وجل، إلى أن بقي بينهما "قاب قوسين أو أدنى" لكنه حُرِم اللقاء كما أخبر بهذا ربنا، وقد كان هذا التعبير البليغ عن مشهد دنوّ الحبيب (محمد صلى الله عليه وسلم) من حبيبه (الله سبحانه وتعالى) يحمل بعدا وجدانيا وكذا دعما ونصرة من الله لنبيه، ربت به على قلبه وطمأنه بقرب النصر والتمكين، ولعلّ هذا كان أول قصد أُريد به هذا التفاعل النصّي، الإحساس بالقرب، الطمأنينة، دنوّ النصر،... إلخ.

أتاح الشاعر بوصفه مالم يتحه الله في القرآن لنبيه، فالاقتراب والدنو من الحبيب في القرآن الكريم حال دون اللقاء، وعكس ذلك مكنّ الشاعر لنفسه محبوبه، فقلوه:

لا تظنّي بأنّ حبّك أضحى قاب قوسين... إنه أقداري¹

في هذا البيت نفي صريح لبقاء حيّز مكاني بينه وبين محبوبه، بل أتاح لنفسه الوصال بوصفه القدر المحتوم بقوله: إنّه أقداري، وقد خالف القول في البيت حقيقة الآية ومعناها، ففي الوقت الذي بقيت فيه مسافة بين الله عز وجل ومحمد صلى الله عليه وسلم، تحقق ذلك في البيت الشعري، فيظهر بهذا مستوى تناصي أسمته كريستيفا النفي الكلّي «الذي يقوم المبدع من خلاله بنفي النصوص التي يتنصّصها نفيا كلياً»².

ومثل ذلك من نفي الظرف المكاني الحائل دون اللقاء ما أورده الشاعر في قوله:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص414.

² جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص155.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

جمعتنا قساوة الدهر.. كنّا قاب قوسين... والدّجى طيلسان¹

غير أنّ النفي في هذا المقام جزئي «وفيه يأخذ الشاعر بنية جزئية من النصّ الأصلي يوظفها داخل خطابه مع نفي بعض الأجزاء منه»²، فنقدّر القول: كنّا قاب قوسين من الاجتماع حتّى جمعتنا قساوة الدهر، فالبعد كان ظرفيا ثمّ بعد ذلك حصل الاجتماع، وهنا نلاحظ أن جزء من النصّ المرجعي منفي:

- قاب قوسين أو أدنى/ الدنو والقرب دون اجتماع (الآية الكريمة).

- قاب قوسين/ الدنو والقرب ثم الاجتماع (البيت الشعري).

استحضر الشاعر مرة أخرى مستوى من مستويات التناص عند كريستيفا عندما أورد تناصّات مباشرة مع النصّ القرآني في لفظه ومعناه عندما قال:

والمسافات بيّنا رغم صمّتي قاب قوسين والعناق طويل³

وقوله أيضا:

ومرّيا النّهار من غير شكّ قاب قوسين في روابي جنين⁴

في هذين البيتين أجلّت المسافات ما يحلم به الشاعر، فحلم اللقاء (العناق طويل)، وبزوغ فجر الحرية في جنين (مرّيا النّهار) حال دونه البعد (قاب قوسين)، وهذا الاستخدام جاء مطابقا للفظ النصّ الغائب ومعناه (الآية)، وهو ما عُرف بالنفي المتوازي «وفيه يظل المعنى المنطقي للبنية النصّية الموظّفة، هو نفسه للبنية النصّية الغائبة»⁵.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص801.

² جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص156.

³ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص763.

⁴ المصدر نفسه، ص732.

⁵ جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص79.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

استعان "ابن الشاطئ" في تشكيله الشعري على نصوص القرآن الكريم وعمل على توظيفها، وفقا لما يتناسب والبعد السياسي أو الاجتماعي أو الوجداني المراد تبليغه للقارئ، في قالب شعري فيه من الجمالية ما يميّزه عن غيره، فتجده يعمل على إفراغ النصّ القرآني من دلائله ومحمولاته، ويبقي على بعض الألفاظ الدالة أو الموحية عليه بصفته نصّا غائبا، يقول ابن الشاطئ:

تيمتها (لا تحسبنّ).. فكانت جنة الخلد غاية الأبرار..¹

حافظ الشاعر في هذا البيت الشعري على سمة "النص الغائب" (العلامات الدالة على وجود علاقة للنصّ الحاضر مع نص غائب اكتفى الشاعر بذكر قرائن له)، من خلال لفظة (لا تحسبنّ) التي ذكرت في القرآن الكريم خمسة مرات، أربعة منها وعيد للظالمين والمخالفين والكافرين، وواحدة يخبر فيها الله عزّ وجل عن حال الشهداء أنهم أحياء عند ربّهم يرزقون، ولكشف اللبس وتبيان النصّ الأصلي حوّر الشاعر المعنى وأضاف على النصّ الأصلي ما ليس فيه، مع الاحتفاظ بقرينة تبين النصّ المقصود (جنة الخلد)، هذا ما يفتح الفهم على قوله تعالى ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (آل عمران، الآية 169)، يقر الشاعر من خلال هذا التناص بالعقيدة الثابتة عند المسلمين، بأنّ كل تضحية في سبيل الله أو الوطن لا بدّ وأن تكون جنة الخلد جزاءها، وبهذا يشدّ الشاعر همم الشعب الفلسطيني ويؤنس غربة الفاقدين.

تنمّ استخدامات ابن الشاطئ للنصوص القرآنية عن وعي تام له بمستويات التناص، سواء ما أسمته كريستيفا بالحذف الجزئي والكلّي والمتوازي، أو ما أدرجه محمد بنيس في

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص534.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

خانة الاجترار* والامتصاص* والحوار*، وفيما يلي انتقاء لاستخدامات الشاعر للتناص بمستوياته المختلفة:

النص الحاضر	النص الغائب	مستوى التناص
على مخيم أشلائي غفت سرر مرفوعة وانطوى في الصمت طوفاني المجموعة غير الكاملة، ج2، ص814.	قال تعالى ﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ﴾ (الغاشية، الآية13)	نفي متوازي/اجترار استخدام النص الغائب في صورته الجامدة.
أعوذ بالنور أن تغشاه غاشية مهما تطاول موتور ومنتفع المجموعة غير الكاملة، ج2، ص854	قال تعالى ﴿ أَفَأَمِنُوا أَن تَأْتِيَهُمْ غَشِيَةٌ مِّنْ عَذَابِ اللَّهِ أَوْ تَأْتِيَهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴾ (يوسف، الآية107).	تناص امتصاصي امتصاص النص الأصلي وإعادة صياغته وفق التجربة الشعرية.
لا شيء يرحمني في عمق سهرتنا فالموقف الصعب لا يبقى	قال تعالى ﴿ لَا تَبْقَى وَلَا تَذَرُ ﴾ (المدثر، الآية28)	تناص امتصاصي امتصاص النص الأصلي وإعادة صياغته وفق

* التناص الاجتراري: وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل جامد لا حياة فيه.

* التناص الامتصاصي: يعيد فيه الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا.

* التناص الحواري: يعيد فيه الشاعر كتابة النص الغائب على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

ولا يذر	المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1046.	التجربة الشعرية.
واستوت رحلة الشتاء وطابت رحلة الصيف في ربي الفيحاء	(المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1151).	تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته
لم تعد رحلة الشتاء تناجي رحلة الصيف أو تعيد اعتباري	(المجموعة غير الكاملة، ج1، ص187)	تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته
تبت يداها أنا ما زلت منتفضا والقدس بالجسد الناري تنشج	(المجموعة غير الكاملة، ج1، ص534)	تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته	قال تعالى ﴿وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْخَطْبِ﴾ (المسد، الآية 4)	ويسأل الراح الغادي: ترى سمعت قبائل الريح عن حمالة الخطب (المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 367)
تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته	قال تعالى ﴿وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْخَطْبِ﴾ (المسد، الآية 4)	أنا المتيمّ مهما استتكرت شفة مملوطة فرخت حمالة الخطب (المجموعة غير الكاملة، ج 2، ص 841)
تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته	قال تعالى ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾ (الأنفال، الآية 60)	وفي دمشق رباط الخيل سيّدي والنار من جرحنا المفتوح تنقذ (المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 555)

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته	قال تعالى ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾ (الأنفال، الآية 60)	يموج فيها رباط الخيل منفثا على العشيرة رغم الليل والحجب (المجموعة غير الكاملة، ج1، ص365)
تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته	قال تعالى ﴿أَنْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ﴾ (التوبة، الآية 41).	أيها الأنقياء هبوا خفافا وثقالا... كطارق بن زياد (المجموعة غير الكاملة، ج1، ص166).
نفي متوازي/اجترار استخدام النص الغائب في صورته الجامدة.	قال تعالى ﴿وَاذْكُرْ اسْمَ رَبِّكَ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾ (الإنسان، الآية 25)	ويروغ مفتعلا أساه... مشيعا قانا.. ويبيكي بكرة وأصيلا (المجموعة غير الكاملة، ج2، ص841)
تناص امتصاصي امتصاص النص الغائب وإعادة صياغته	قال تعالى ﴿ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تَحْصُونَ﴾ (يوسف، الآية 48)	أ هي المسافة بيننا أم أنها السبع الشداد المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1133

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

	قال تعالى ﴿وَبَيَّنَّا فَوْقَكَ سَبْعًا شِدَادًا﴾ (النبا، الآية 12).	
--	--	--

استثمر ابن الشاطئ في ثقافته الإسلامية ومعرفته بخبايا النص القرآني، فكانت خطابه الشعري فسيفاء انصهرت فيها نصوص وأعيد بناء أخرى كلما كانت الضرورة إلى ذلك، ولعلّ الملفت في استخدامات الشاعر، انتقاؤه للنص القرآني المتناص معه، ليكون مثريا للتجربة الشعرية التي كانت تراوده، وخادما للأبعاد الوجدانية التي كانت تحرك الشاعر ولعلّ أبرزها:

- **صراع الخير والشر:** هو صراع أزلي رافق الإنسان منذ الوجود، وبقيت آثاره في نفوس البشر رغم تعاقب الأجيال، وقد كان من دوافع الشاعر لاختيار آيات من القرآن تبين هذه الحقيقة، وتؤنس غربة المظلومين، باستحضاره لآيات من سورة المسد التي ورد فيها ذكر حال النبي صلى الله عليه وسلم مع عمّه أبي لهب وزوجته، وكذا آيات من سورة يوسف التي كانت مثالا للقصص القرآني.

- **صراع الوجود والهوية:** تأجج هذا الشعور في وجدان الشاعر وهو الذي نشأ من رحم معاناة كانت الأرض موضوعها، وأنا والهوية خبرها، فاستقى من القرآن ما يعينه على إثبات هويته وتحقيق أناه.

- **صراع الغالب والمغلوب:** سرح الشاعر بذهن القراء عبر الأزمنة والأمكنة والأحداث من خلال التناص مع القرآن الكريم، وذلك لبلاغة لغته وسعة تعبيره، وحاجة النص الحاضر له.

2. التناص مع الشخصيات القرآنية:

يعتبر القرآن الكريم مُعجز اللفظ والمعنى، أتى بتراكيب مما لم تعهده العرب من قبله، ولأنه معجزة آخر الأنبياء، ورد فيه من ذكر الأمم السابقة واللاحقة، فجاء فيه وصف الجنة والنار والعذاب والتَّعيم، وما كان من أحداث أرَّخ لها القرآن الكريم سواء عن طريق ذكر الأزمنة أو الأمكنة والشخصيات.

تأثر الشعراء ممن عاصروا زمن النبوة ومن جاؤوا بعده بإعجاز القرآن الكريم، فنهلوا من ألفاظه ومعانيه وقصصه، وطوّعوا كلَّ حسب تجربته الشعورية ولغته الشعرية، ولم تكن شخصيات القرآن الكريم في معزل عن استخدامات الشعراء، فلا تجد الشاعر عبّر عن البر والطاعة، والإيمان والصبر إلا واستحضر من شخصيات القرآن الكريم ما يدلّ على ذلك دون الحاجة إلى سرد القصص، في شكل من أشكال استحضار النصوص الغائبة (التناص).

أ- قابيل وهابيل:

لم يحد ابن الشاطئ عن هذا النهج في استدعاء النصوص الغائبة، بل كان له تناصات مع شخصيات من القرآن الكريم أثرت نصّه وفتحته على آفاق أوسع، يقول في قصيدة بعنوان " الطحالب.. و... ألغاز لا تُحصى...؟! ":

مَنْ تُرى نحن في عُيُون الزَّحَامِ أَعْدَارِي نُحِبُّ رِيَشَ النَّعَامِ...!!
أَمْ لِسَانُ الْحَكَامِ يَحْتَرِفُ الزُّو... ر...يغْطِي جِرَائِمَ الْحَكَامِ...؟؟
يُزْرَعُ الْعَمْرُ فِي مَزَارِعِ قَابِيلِ ل...ويبكي على ضلوع السَّلام...؟؟¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص38.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

تعتبر شخصية "قابيل" أول شخصية قرآنية ذكرها الشاعر، أراد من خلالها تذكير القارئ بأول خطيئة قتل ارتكبت على وجه الأرض، وكيف أنّ القتل كان أخا له، لم يكن بينهما من عدا، إلا أنّ قربان هابيل تقبله الله ولم يتقبل من قابيل كما جاء ذكره في القرآن الكريم، ولعلّ ذكر قابيل هنا كان إسقاطاً لحال "الفلسطينيين" الذين يعانون القتل والإبادة من طرف عدوّهم "إسرائيل" (يزرع العمر في مزارع قابيل)، أي أن أرواح الفلسطينيين تُعرض على القتل، فقط لأنهم يتشبثون بأرضهم ولا يريدون فراقها، فكانت بذلك صورة الصراع المحتدم بين الخير والشر أو الحق والباطل تنتهي خلف هذا الاستخدام التناصي لشخصية قابيل.

استأنف الشاعر حديثه عن حادثة القتل، وأعاد استدعاء قابيل، وهذه المرة تمثل الشاعر شخصية هابيل قائلاً:

وإن تَلَفْتَ خلفي لا تروّعني ثُقُوبُ ظَهْرِي ولا سَكِينِ قابيل
أُعرفين لماذا؟ كل بَارِقَةٍ مهما بَدَتْ تَتَلَاشَى فِي التَّحَالِيلِ¹

في البيتين أراد الشاعر تبيان تعمّد القتل والإصرار عليه من طرف قابيل/الإسرائيليين، إلى درجة تعود هابيل/الفلسطينيون عليه وعدم خوفه من الموت، ثُقُوبُ الظَّهْرِ دليل على أنّ القاتل استعمل أسلوب الغدر لا المواجهة، ثمّ إنّ إيمان الشاعر بأنهم أصحاب الحق والأرض طمس الخوف من العدو، فمهما استوطن اليهود واتسع كيانهم، لن يحمل دمهم أبدا صفات أصحاب الأرض.

¹ المصدر السابق، ص 327.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

استدعى الشاعر شخصية قرآنية أخرى، باعتبارها الطرف الثاني للمظلمة والخطيئة، "هابيل" الذي شكّل ببعده التاريخي حواراً مع الشاعر، في صورة مرآة عاكسة، كأنما ينظر إلى نفسه يُسألها عما يحدث، يقول ابن الشاطئ:

لم أعد أعرف الحقيقة يا قلبي ومازلت في جحيم اضطرامي

أسأل الناس عن مزالق هابيل لوعن كلّ هفوة وانقسام¹

قدّم الشاعر من خلال هذين البيتين تساؤلات وجودية، خاطب من خلالها كيانه وهو يكتسي عباءة هابيل، يتشابهان حدّ التطابق، هو لم يعد يفهم سبب ما تعانيه أرضه ويتلقاه الشعب من تقسيم وإبادة.

تجاوز استخدام التناص مع الشخصيات القرآنية حدود الزمان والمكان، بل وحتى الشخصية ذاتها انصهرت، ورأى الشاعر من خلالها وطنيته ووجوده وفلسطينيته، ليجد القارئ نفسه يعيش بين نصوص لا حدّ لها.

براءة "هابيل" لم تشفع له في وجه الظالم، كذلك هي براءة الفلسطينيين لم تكن حامياً، فأيادي الغدر تحترف الاغتيال، يقول ابن الشاطئ:

كم علّب الشهداء واغتال الضحى متصهينا..متأمركا..ضليلا..

عانقت طيفك..فأنبرت في واقعي (قانا)..وأضحت في فمي أرغولا

واستفسرت عنّا بكل رزاة وتساءلت..وتنفّست هابيلاً

لا تسألي جنث البراءة مطلقاً أو تسألي الأرحام عمّا قила²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص40-41.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص842.

استطاع ابن الشاطئ أن يقدم أنموذجا عن تناص شخصيات القرآن الكريم مع خطاباته الشعرية، فذكره هابيل في قصائده كان مطابقا لما ورد ذكره في القرآن الكريم، بل إنه تعداه إلى إسقاطات تعدى من خلاله هذا التناص مجرد استحضار لنص غائب، إلى خلق نص جديد يوازي النص الأصلي من جهة، ويجعله نقطة بداية نص جديد من جهة ثانية.

ب- أهل الكهف:

تعتبر قصة أهل الكهف من أبرز قصص القرآن الكريم، ذلك أن فيها من أخبار الأنبياء والصالحين ما يثبت الله به فؤاد النبي صلى الله عليه وسلم في سبيل دعوته، وكذا موعظة لقومه بما وقع لأسلافهم من جزاء للصالحين وعذاب للمخالفين، قال تعالى في سورة يوسف ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولَى الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى﴾ (يوسف، الآية 111)، ويبدو "ابن الشاطئ" على وعي بالغاية البالغة من القصص القرآني، فعمل على استنساخ التجربة القرآنية في خطابه الشعري، يقول في قصيدة "الحزن يغمرني... وأنت":

تبكي شواطئ حيفا يا معدّتي والقدس تسأل أهل الكهف عن خبر¹

الملاحظ أن استخدام الشاعر "لأهل الكهف" كان بغرض اختصار زخم كبير من الأحداث والتساؤلات التي لا يسعها خطابه الشعري، فاكتفى بتوجيه القارئ نحو نص ثان، فيه من التأثير والتعليم والتقرير والتوجيه ما النص في حاجة إليه.

ورد في البيت "والقدس تسأل أهل الكهف عن خبر"، والمعلوم أن أهل الكهف فتية فروا بدينهم وعقيدتهم من طغيان ملك وثني ظالم، فاحتموا بكهف وناموا فيه غافلين عما حولهم، ودليل انفصالهم عن واقعهم هو انبهارهم بالتغيرات الطارئة بعد صحتهم (تغير العملة،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص149.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

الحاكم، ...الخ)، وقد صور ابن الشاطئ هذه الغفلة وأسقطها على شعوب العرب وحكامهم، حين أنطق القدس بلسان قومه يسأل عن حال فلسطين، وينتظر إجابة "أهل الكهف النائمين" / حكام العرب.

أراد الشاعر من وراء هذا التناص، أن يكون أصحاب الكهف عبرة يُستقى منها ما ذكرت لأجله لا على أنها من قبيل التسلية والسرد التاريخي «يكون الإعتبار بقصص القرآن لأولي الألباب، وهم أصحاب العقول الواعية، والبصائر المنيرة، الذين يحسنون استخدام عقولهم وحواسهم، ويستفيدون من كل ما يشاهدون أو يسمعون، أو يقرؤون ويطالعون»¹.

ج- أبو لهب (عبد العزى ابن عبد المطلب):

جاء ذكر أبي لهب في القرآن الكريم في سورة المسد، وقد ذكر ابن هشام في سيرة النبي صلى الله عليه وسلم أن أبا لهب كان يقول «يعدني محمد أشياء لا أراها: يزعم أنها كائنة بعد الموت، فماذا وضع في يدي بعد ذلك؟ ثم ينفخ في يديه، ويقول: تبّا لكما ما أرى فيكما شيئاً مما يقول محمد، فأنزل الله تعالى فيه ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۚ﴾ (المسد، الآية 1)، قال ابن هشام: تبّت: خسرت، والتّبّاب: الخسار»².

استغلّ الشاعر قدرته على القراءة الواعية لشخصيات القرآن الكريم، فأحسن اختيار نماذج التداخل والتناص في خطابه الشعري، وقد كان ممن ذكر من شخصياته "أبو لهب"، يقول ابن الشاطئ:

وأناخ ناقتَه (أبو لهب) .. وأطربه الخُداء

¹ صلاح الخالدي، القصص القرآني عرض وقائع وتحليل أحداث، ج1، دار القلم، دمشق، ط1، 1419هـ-1998م، ص34.

² عبد الملك بن هشام، سيرة النبي، مج1، دار الصحابة للتراث للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ-1995م، ص440.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

واستلّ سيفاً في الهوا... ..وراح يضربه الهوا¹..

ذكر ابن الشاطئ "أبا لهب" من غير إقرانه بأي حدث أو قصّة، لكنّه أجبر القارئ على العودة خطوة إلى الوراء، حيث النّص الأصلي، بغرض إعطاء فسحة مكانية وزمانية يستذكر فيها المتلقي قوله تعالى ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۚ مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ ۚ سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ۚ﴾ (المسد، الآية 1، 2، 3)، هنا يجد القارئ نفسه أمام ثلاثة نصوص، أولها النّص الأصلي الغائب (سورة المسد)، أما الثاني فهو تفسير السورة، والثالث أسباب نزولها، واستطاع الشّاعر من قوله "أبو لهب" أن يستدعي هذه النصوص.

أراد الشّاعر أن يبين أنّ الظّالم/أبو لهب رغم مكانته وسلطانه في قومه، واستضعافه لرسول الله/المظلوم فإنّه لم ينل منه إلا أذية عابرة، عوّضه الله بها عزا وشرفا، وقد قام الشّاعر بصهر هذه النصوص ومدلولاتها في بيتيه السابقين، فأبو لهب/الصّهاينة الذي أطربه الحداء (فرح الصّهاينة بصمت العرب ودعم الغرب لهم)، واستقوائه على النبي صلى الله عليه وسلم/الفلسطينيون (استلّ سيفاً في الهوا/ القوى الدّاعمة للاستيطان عن طريق السلاح) راح يضربه الهوا (ما استطاع صدّ النبي عن دعوته رغم خذلان بني قومه/وقوف الفلسطينيين في وجه الصّهاينة على قلة حيلتهم وتواطئ بني جلدتهم).

د- نوح، آدم عليهما السلام:

نوح عليه الصّلاة والسّلام نبي ورسول، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم 41 مرة، كما أفرد الله له سورة باسمه (سورة نوح) وفيها قصّ الله عزّ وجل على نبيه أثره وما كان من أحداث رافقت دعوته، والمعلوم أنّ قصّة نوح عليه السّلام من أشهر قصص القرآن الكريم،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص520.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطي

غير أنّ استحضار هذه الشخصية القرآنية "نوح" في الخطاب الشعري لابن الشاطي ورد مجرداً، يقول ابن الشاطي في قصيدة "قطار الشرق يغترب في الأندلس":

تالله ما عرفت يافا سوى عرقٍ مغمّس قبل (نوح) بالدمّ العرب

من قبل (آدم) هذي الأرض موطننا وألف جيل نما فيها... وألف نبي¹

الملاحظ في هذا التناص أنّ غايته كانت أقرب إلى التأريخ منه إلى البلاغة، فاعتزاز الشاعر بأرضه، وما أنفقه الفلسطينيون من جهد في بنائها ضارب في عمق التاريخ، ولعلّ "قبل" الدالة في هذا الموضع على ظرف الزمان دليل قصديّة الشاعر للحقبة الزمنية.

إنّ يقين ابن الشاطي بأحقية الفلسطينيين بأرضهم أجج في نفسه شرف الانتماء، فأعاد استحضار شخصية قرآنية وحملها مدلولاً تاريخياً، "آدم عليه السلام" رغم أنّه أول الأنبياء وأبو البشرية، لم يورد الشاعر من هذه القرائن أي صفة، بل ركّز على الشخصية في جانبها التاريخي حين قال: (من قبل آدم)، ولو أننا لا نعلم وجوداً للبشر قبل آدم عليه السلام، أراد الشاعر من خلال أسلوب المبالغة هذا إثبات الوجود الفلسطيني، وأضفى القدسية على الوجود بالإشارة إلى أنّها منبت ومهبط الأنبياء.

وكان ممّن ذكر الشاعر من شخصيات القرآن الكريم "مريم عليها السلام" لكن بصفتها لا رسمها، يقول ابن الشاطي:

وتأكّدي أنّ الحجا... ...رة لن تحيد عن السبيل

وبأنها لغة مميزة على شفة (البتول)²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، صص 1005-1006.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص 158.

الفصل الثاني: جماليات التناسل الشعري في شعر ابن الشاطئ

في حين ذكر الشاعر زوجة آدم عليها السلام باسمها، وقد اكتفى الله عز وجل في القرآن الكريم بوصفها فقط بأنها زوجة آدم، يقول ابن الشاطئ:

وواعدتني المنى يا طول ما نزلت قبيل حبك في أعطاف حواء¹

"حمالة الحطب" (أروى بنت حرب بن أمية)، زوجة أبي لهب أيضا من شخصيات القرآن الكريم التي ورد ذكرها بهذه الصفة في القرآن الكريم، وكذا في شعر ابن الشاطئ، يقول:

أنا المتيمّ مهما استتكرت شفة ممطوطة فرّخت حمالة الحطب²

وقد أثرنا التفصيل في ذكرهم لتشابه الأثر في الخطاب الشعري، وما كان الإيجاز إلا لتبيان قدرة الشاعر على استدعاء النصوص الغائبة حسب الغاية والهدف.

ثالثا: التناسل التاريخي:

بمرور الزمن وتعاقب الأجيال على الأرض، تنشأ الصراعات الإنسانية المتنوعة، ولأن لكل شعب حيّزاً مكانياً وزمانياً خاصاً به يتفاعل معه ويعيش فيه، فإنه لا محالة يُكوّن صوراً وانطباعات عن كل ما يحيط به، فالإنسان هو ابن بيئته، يتأثر بها ويؤثر فيها بشكل متبادل، تتداخل الأحداث والصور في حياته، فتندمج هذه العناصر لتتشكّل وعيه بطريقة متدرجة ومتنوعة، هذا الوعي يمزج الماضي بالحاضر، القريب بالبعيد، والواقع بالخيال، هذه التراكمات المعرفية والثقافية والاجتماعية هي التي تُرسّخ ظاهرة التناسل بأشكالها المختلفة.

يمتد الزمن وتتعاقد الأجيال على هذه البسيطة، فتنشأ الصراعات الإنسانية، ولأن لكل شعب فسحة مكانية وزمانية يعيش فيها، كان لابدّ وأن تتشكل بداخله صور لكل ما يدور

¹ المصدر السابق، ص 406.

² المجموعة غير الكاملة، ج 2، ص 733.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

حوله، ببساطة لأنه ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر فيها، وتتداخل عليه أحداثها وصورها فتتصهر مشكلة وعيه في تراتب مختلف، يتحد فيه الماضي مع الحاضر والقريب مع البعيد، الواقعي والمتخيل، كل هذه التراكمات ينشأ على إثرها التناص بمختلف أشكاله.

لا عمل أدبي بدون شخصيات تتقمص الأدوار وتعمل على تحريكها، وقد كان الخطاب الشعري لابن الشاطئ من هذا الجانب مساحة لتفاعل العديد من الشخصيات التي مثلت الآخر داخل النص الشعري، أو لنقل الآخر ذا الطابع الديني الذي أورده الشاعر بهدف إرساء مقاصد وإبلاغ معان.

1. شخصيات التاريخ الإسلامي:

احتفى الشاعر في خطابه الشعري بشخصيات كان لها أثر كبير في تاريخ الفتح الإسلامي، فاستذكر منهم من أرسوا لواء الدين والوطن، ووقفوا في أوجه الغزاة، بل وساهموا في توسيع رقعة الإسلام، فكأن به طمعا في أن يخرج من أصلاب الفلسطينيين والعرب من يماثلهم في غيرتهم، ويعيد للأرض عزّها.

أ- عمر بن الخطاب رضي الله عنه:

صحابي جليل، والخليفة الثاني بعد أبي بكر رضي الله عنه، دعا النبي صلى الله عليه وسلم أن يعزّ الله به الإسلام، فلما أسلم كان فتحا «قال البكائي قال: حدّثني مسعر بن كدام، عن سعد بن إبراهيم، قال: قال عبد الله بن مسعود: إنّ إسلام عمر كان فتحا، وإنّ هجرته كانت نصرا، وإنّ إمارته كانت رحمة، ولقد كنّا ما نصليّ عند الكعبة حتّى أسلم عمر، فلما أسلم قاتل قريشا حتّى صلىّ عند الكعبة وصلينا معه»¹، وعرف رضي الله عنه بغيرته على

¹ عبد الملك بن هشام، سيرة النبي، مج1، مرجع سابق، ص430، وأخرجه البخاري في كتاب فضائل الصحابة، باب إسلام عمر بن الخطاب رضي الله عنه، حديث رقم 3863، بلفظ «مازلنا أعزّة منذ أسلم عمر».

الفصل الثاني: جماليات التناسل الشعري في شعر ابن الشاطئ

بلاد المسلمين وعدله فيها، لُقّب بالفاروق لأنه كان يفرق بين الحقّ والباطل «فُتحت في عهده بلاد الشام والعراق وفارس ومصر، وبرقة وطرابلس وأذربيجان ونهاوند وجرجان وبنيت في عهده البصرة والكوفة والفسطاط»¹، فلا تجد في شعر المقاومة شاعرا إلا وكان "عمر" في شعره رمزا.

لم يجد ابن الشاطئ في استحضاره لشخصية عمر ابن الخطاب رضي الله عنه عما تحمله من صفات الأنفة والشجاعة والعدل والحزم، فاتخذ في أحيان كثيرة في مقام "التقاؤل" على أن يأتي جيل جديد ينبعث منه عمر آخر يعيد عز الإسلام والمسلمين، يبشر بصباح يضيء نصرا وعزة، يقول:

يا أم أوفى.. أنت منطلق متميز... وصباحه عمر²

أرخت شخصية عمر ابن الخطاب في توظيفات ابن الشاطئ لحقبة زمنية مشرفة من التاريخ الإسلامي، فكان استحضرها مثقلا بزخم الأبعاد الدينية والاجتماعية التي اتّصف بها، وأصبح اسمه نصّا متكاملا يثري النصّ الحاضر ويفتحه على مآثر السابقين وأحوالهم، ويتجلى الحضور العمري دلاليا في مواضع كثيرة من الديوان، يقول ابن الشاطئ:

أو ليست حقيقة الأمر أنا في فلسطين ثورة لا تحابي

وبأنا في الرافدين وجود عمري يجتاح كل الصعاب³

شكل التناسل التاريخي من خلال استدعاء شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه، صورة جزئية متعلقة بصفاته المنافية للتردد والخضوع، فرأى فيها الشاعر مثالا يحتذى به

¹ علي عبد الفتاح، أعلام المبدعين من العرب والمسلمين، ج1، دار ابن حزم، ط1، 1431هـ-2010م، ص111.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص184.

³ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1165.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

الفلسطينيون في قضيتهم المصيرية، التي لا بد أن تستقي من أخبار السابقين وانتصاراتهم، (لا تحابي/يجتاح كل الصعاب) من جهة، وإثبات لأحقية الوجود والهوية من جهة أخرى (وجود عمري).

لم يقف الشاعر في استحضاره لشخصية عمر عند ما يتعلق بجانب المناقب والصفات، بل تجاوز ذلك إلى الإنجازات المتمثلة في الفتح، يقول ابن الشاطئ:

هي يا هواي النور منبعثا رغم الدجى.. و ظلالها القمر
(إننا فتحنا) من ملامحها دوما..و من أجفانها عمر¹

إن مبعث التفاؤل والأمل عند ابن الشاطئ يستلهمه من الفتوحات العظيمة التي كانت في عهد الفاروق عمر، والانتصارات التي خاضها المسلمون ضد أعتى الجيوش (الفرس والروم)، فيرى فيها ابن الشاطئ النور رغم ظلمة الاحتلال، ويتطلع إلى غد كله نصر وحرية، واقعا بعدما اختمرت حلما.

يصرّ الشاعر على إبلاغ رسائله للمتلقين عبر شخصياته المننقة بطريقة تعكس الرؤية الشاملة والبعد الفكري الذي يتبناه، لكن سرعان ما يجد من واقعه مالا يوافق رؤياه وأمله، فتجده باكيا متحسرا على عزّ فلسطين الضائع في فوضى التخاذل والتواطؤ، يقول:

تلك الجموع على أطراف خبزتها تحني الجباه...وتغفو حين تستتر..
..يا حادي العيس..لا ذي قار ماثلة ولا المثنى.. ولا حامي الحمى عمر
الكلّ في مدن التهريج متكئ على حطامي...ويحيى الصّمت والخدر؟²

¹ المصدر السابق، ص744.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، صص34-35.

صوّر الشاعر حال الشعوب العربية اليوم، والأسى يعتريه، أصبح الخبز أسمى غاياتها، وبتحصيله تغفو العيون وترتاح، هاله الحاضر فانزوى إلى ماضيه، يستذكر وقائعه (ذي قار) ورجاله (المثنى بن حارثة، عمر بن الخطّاب) الذين لن يعودوا، فبين من كان حلمه خبزاً، ومن كانت غايته فتحاً وتوسّعا تشبّت أفكار الشاعر وتداخلت.

ب- المثنى بن حارثة الشيباني: (فارس بني شيبان)

المثنى ابن حارثة صحابي جليل من قبيلة بني شيبان شهد أياماً من الجاهلية، اشتهر قومه بفروسيتهم واقتدارهم على الحرب، فكان له نصيب من الفروسية والشجاعة ما جعله قائداً لجيوش قبيلته «شاء المثنى أن يذكره العرب في جاهليتهم بحادث هام يرتبط بحياته ارتباطاً وثيقاً، وجاءته الفرصة لتحقيق رغبته، وأصبح يوم الفرات حدثاً في تاريخ العرب يرتبط باسم المثنى، ففي هذا اليوم أغار -وكان قد تولى أمار عشيرته وأصبح زعيمها بيده مقاليد السّلم والحرب- على التغلب قرب الفرات»¹، وإن كان هذا صيته في جاهليته، فقد كان له بعد إسلامه شرف قيادة جيوش المسلمين في الغزو والفتح حتّى أصبح على لسان الشعراء يتغنّون به، يقول عروة بن زيد الخيل:

هاجت لعروة دار الحي أحزاناً	واستبدلت بِعَبْدِ الْقَيْسِ هُمْدَاناً
وقد أَرَانَا بِهَا وَالشَّمْلُ مَجْتَمِع	إِذْ بِالْخَيْلَةِ قَتَلَى جَنْدَ مَهْرَانَا
أَيَّامَ سَارِ الْمَثْنَى بِالْجُنُودِ لَهُم	فَقَتَلَ الْقَوْمَ مِنْ رَجُلٍ وَرَكْبَانَا
سَمَا لِأَجْنَادِ مَهْرَانَ وَشِيعَتِهِ	حَتَّى أَبَادَهُمْ مَثْنَى وَوَحْدَانَا
مَا أَنْ رَأَيْنَا أَمِيرَا بِالْعِرَاقِ مَضَى	مِثْلَ الْمَثْنَى الَّذِي مِنْ آلِ شَيْبَانَا

¹ محمد فرج، المثنى بن حارثة الشيباني فارس بني شيبان، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص30.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

إنّ المثنى الأمير القرم لا كذب في الحرب أشجع من ليث بخفانا¹
إنّ مناقب المثنى وفضله على بلاد العرب والمسلمين جعله قدوة وتيمة تحمل في
ثناياها تاريخ الفتوحات والغارات فكان له في الشعر نصيب من الذكر والحضور تغنياً وفخراً
واستجداءً، وقد سار ابن الشاطئ على هذا، مريداً به استرجاع مجد السابقين وتذكير النشء
بسير الأفاضل من أبطال الأمة يقول في قصيدة "لك الغد":

والعباءات دائماً خير زاد في الملمات رغم هذا العراء
تحمل الماجدات سيف المثنى في تحدّ مخضوضل معطاء
فإذا القدس في ضمير ديالى والمروءات في حمى الزّوراء²
يتيمن ابن الشاطئ ببطولات المثنى بن حارثة وبسالته في الحروب، ويبعث بخطابه
الشّعري خارج حدود الزّمن، حيث تاريخ الأمة يكتبه رجالاتها، علّه يجد من نسل الفلسطينيين
من يعظم ذكر الرجل في قلبه فيحذو حذوه ويستلّ سيفه.
يستحضر الشاعر شخصية المثنى بنبرة من الأمل والتطلع إلى غد أفضل تكون فيه
الأرض لأصحابها، يقول:

يحصنه حبيبك في المنافي وذاكرة النشامى في جنين
أطالع فيك أفراس المثنى وأقرأ خاطري.. وضحي سنيني³

¹ أبي حنيفة أحمد بن داود الدينوري، الأخبار الطوال، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1330هـ، ص115.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1153.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص493.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

فالشاعر مُنتظرٌ لمخلص فلسطين من خطبها، ممن رضعوا من حليب عزّها وقديسية أرضها، يتوسّم في أوجه الغادين والرّائحين من أجيالها الخلفة الصالحة، هو يبحث عن مثنّى يتوشّح كوفية فلسطينية يجدّد العهد مع النّصر.

ثبت الشّاعر على درب استذكار شخصيته التاريخية القيادية، لكنّه انتقل بأساليبه الخطابية من عزّ إلى هوان، ومن فخر إلى انهزام، تأرجحت عواطفه بين اليأس والأمل، فالحاضر خزي والماضي شرف، يقول في قصيدة "الأندلس في محاولة الكشف عن تخمة الهم":

أمس ضاعت غرناطة واستبيحت عندما اغتيل في النفوس الجهاد
وهوت قدسنا ونحن قعود لا المثنّى مستنفر ولا زياد¹

اغتيل الهدف فانكسرت العزائم، هانت النفوس وقبلها حبّ الجهاد، فأصبح الفقد سمة العرب، بالأمس غرناطة، واليوم فلسطين، ولو كان الصّوت يعبر الزّمن لاستنفر المثنّى بسيفه وزياد.

يتأسّى ابن الشاطئ من عجز العرب عن تكرار مناقب الأسلاف، ويذمّ فخرهم بما لم يفعلوا، تصبو نفسه إلى زمنهم، انتصاراتهم، فتوحاتهم، يريد الكفّ عن اجترار القول، يقول:

نتباكي نجتر سيف المثنّى والميامين من بني الأعمام².

ج- شرحبيل:

هو شرحبيل بن عبد الله بن المطاع بن عمرو، صحابي جليل، شهد الفتوح والغزوات مع النبي صلى الله عليه وسلم، كما قاد الجيوش في خلافة أبي بكر وعمر بن الخطاب

¹ المصدر السابق، ص 994.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 42.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

رضي الله عنهما، «كان شرحبيل من عليّة أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، وغزا معه غزوات، وهو أحد الأمراء الذين عقد لهم أبو بكر رضي الله عنه إلى الشام»¹، ذكره علماء السير والأعلام «وال من الشجعان القادة، له صحبة، شهد القادسية وافتتح حمص، وقاتل في الردّة»².

إنّ الظاهر من تناص الخطاب الشعري لابن الشاطئ مع شخصيات التاريخ الإسلامي كان بهدف شحذ همم الشعوب العربية، كما يبعث بالمتلقين إلى البحث في تاريخ بطولاتهم، فالشخصية عند ابن الشاطئ تتجاوز الذات واسمها نحو تاريخ بطولاتها وإسهاماتها، يقول ابن الشاطئ:

وتحدّيت أفعوان الدّياجي دون خوف وقامتي شرحبيل
ونفضت الغبار عنّا جهارا فالهوى الصّعب دائما قنديل
لا تخافي إذا تأخرت إني قادم .. قادم .. وظلي ظليل³

في الأبيات لم يبحث ابن الشاطئ عمّن يلبسه ثوب الفاتح الغازي، عمّن يلقي عليه بصفات شخصيته عليه، بل راح يستخدم الضمير "أنا"، فأصبحت الذوات ذاتا واحدة تتداخل وتتناص، منتجة نصّا جديدا اشتركت فيه الأهداف واختلفت الأزمنة والأمكنة.

استطاع الشاعر إنتاج شخصيّة تناظر شرحبيل في عنفوانها، متجاوزا عبرها كلّ خيبة قد تعيشها فلسطين جرّاء التخاذل، فاستعار من شرحبيل هيئته وفروسيته وكتب قائلا:

أتأبّط المقلاع مس كونا بقامة شرحبيل

¹ محمد بن سعد بن منيع الزهري، الطبقات الكبير، ج4، الشركة الدولية للطباعة، ط1، 1421هـ-2001م، ص119.

² خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1986م، ص159.

³ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص767.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

وأعد في حرم الصمو د قنابلي وضحي فتيلي¹

ييدي ابن الشاطئ استعداده للتضحية والنضال، غاب سيف شرحبيل لكن بعده التاريخ والاجتماعي حاضر، اجتمعت الشخصيتان (شرحبيل/الشاعر) على القتال والصمود وإعداد العدة، واختلفت بين وقع خطى الخيل وحفيف السيوف ودوي القنابل.

استشرف الشاعر على لسان الأقصى هيئة الفاتح والمخلص له، فاستحضر أحد نماذج التاريخ الإسلامي وجعله في مقلتي مسجد الله الأقصى، وتغنى قائلاً:

وإذا الأقصى يرى في مقلتيه شرحبيل²

أجاد الشاعر في استثمار شخصية شرحبيل، للتعبير عن رغبة ملحة في نفسه على النهوض بفلسطين من كبوتها، وقد مكنه استدعاء شخصية شرحبيل من انفتاح خطابه الشعري على مآثر الفاتحين من رجال الحضارة الإسلامية.

أراد الشاعر من خلال هذا التناص أن يعقد مقارنة متعددة الأوجه والأركان، يتأرجح المتلقي فيها بين عزّ الأولين وانتصاراتهم وفتوحاتهم، وبين خذلان خلفهم وتضييعهم لسلطانهم، ولم يبق لهم من العزّ إلا ما أورثه السابقون.

بالنظر إلى الشخصيات المستدعات في الخطاب الشعري لابن الشاطئ، نعي الظرف النفسي الذي ربطه بماضيه، فقد كان يصبو دائماً إلى معالجة جروح النفس بمقام العرب والمسلمين في ماضيهم، لكن سرعان ما نلحظ سؤمه من كثرة اجترار هذه البطولات، التي سبقه في ذكرها الكثير من الشعراء، هو يريد تجاوز القول نحو الفعل، يريد التخلص من البكاء واستبداله بابتسامة النصر، لكن وقعه أقسى، يقول:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص154-155.

² المصدر نفسه، ص268.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

نتباكى..نجتر سيف المثنى والميامين من بني الأعمام
فإذا خالد على طنف الير.. ...موك..عمق يضيء برّ الشام
وإذا سعد في المدائن فتح عربي يعزّ بالإسلام
تلك معزوفة الدراويش ما تنفك ك فينا من ألف عام وعام¹

جمع الشاعر في هذه الأبيات ثلاثة من الفاتحين في تاريخ الإسلام، يبكي فقدهم وزوال أمجادهم، يقودنا استنكاره "خالد بن الوليد رضي الله عنه" حيث القائد العسكري الفذ، الذي قاد جيوش المسلمين خارج حدود الجزيرة العربية، وانتصر على الروم في معركة اليرموك في العام الـ 15 للهجرة، فتوسّعت بلاد المسلمين نحو الشام، وفي تراتب زمني محكم ذكر الشاعر شخصية "سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه" وقيادته لجيش المسلمين إلى فتح "المدائن" عام 16 للهجرة، أين انتصر المسلمون على الفرس فكان فتحاً عربياً وإسلامياً تقوّت به شوكة الإسلام.

إنّ استحضار هذه النصوص الغائبة، عبر شخصيات التاريخ الإسلامي، يفتح الخطاب الشعري على تداخل نصّي يرسم فسيفساء جمعت الماضي مع الحاضر والشخصيات مع الأحداث، فبرزت قوّة الخطاب الشعري في تحريك الذاكرة والمتخيل، ثمّ بأسلوب متميّز يوقظ الشّاعر المتلقين ويفتح أعينهم على ما هم فيه من خيبة.

د- طارق بن زياد:

تغنّى الشّاعر بشخصيات التاريخ الإسلامي من الصّحابة، فاجتمع في ذلك تناص خطابيه الشعري مع السّيرة ورجالاتها، ولأنّ أمجاد المسلمين لم تتوقف عند صحابة رسول الله

¹ المصدر السابق، صص 42-43.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

صلى الله عليه وسلم، أورد الشاعر من ذكر شخصيات الفتوح " طارق بن زياد" فاتح الأندلس، فقد عيّنه موسى بن نصير لهذه المهمة الجليلة « طارق بن زياد، والي طنجة، وهو من أصل بربري، دخل آباؤه في الإسلام فنشأ مسلماً صالحاً، وتقدّمت به مواهبه العسكرية إلى الصدارة، وهيأت له ملكاته أن يكون موضع ثقة الفاتح الكبير موسى بن نصير، فولّاه قيادة حملته الجديدة على الأندلس»¹، هذه المكانة والشخصية العسكرية جعلته مطلب الشعراء في بيان الإقدام والتضحية، يقول ابن الشاطئ:

نتغنّى بالحبّ في الموقف الصّع ب..ونصبوا للحظة استشهاد..

أيّها الانقياء هبوا خفافاً وثقالاً..ك..(طارق ابن زياد)..²

أورد الشاعر شخصية طارق بن زياد كمثال عمّا يرغب أن يكون عليه "الفلسطيني"، فاستخدم النداء والتنبيه حتّى يلفت القريب والبعيد من أبناء فلسطين الذين لا يحملون حقداً ولا يخذلون منادياً، يريد استجابة كاستجابة "طارق"، أمّا الدافع فحبّ أصيل للدين والأهل والوطن يستحق الاستشهاد.

يقسو الواقع بأحداثه على كيان الشاعر، فتختلّ خوالجه، ويشدو صداها مترجماً قسوة الحاضر وسخاء الماضي، يقول ابن الشاطئ:

تغرّبت مقل التاريخ دافقة هذا الجمال.. ولاحت روعة الكتب

أتذكرين غداة الفتح كيف بدت (جزيرتي) في عيون الدهر كالشّهب؟

وكيف ساءلها الحمراء مختلجا عن طارق وبقايا القوط في سغب؟

¹ جمال قنديل، أشهر القادة العسكريين في التاريخ، دار المشرق، ط1، 2012م، ص211.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص166.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

استعان الشاعر بومضات التاريخ وأحداثه وشخصياته، فتمثّلت للقارئ نصوصاً غائبة، استرجع فيها ابن الشاطئ ما كان من درر الفاتحين، وكيف غدت الأندلس أرضاً للإسلام بعد أن فتحها طارق بن زياد واستلّها من أيادي القوطيين.

هـ - صلاح الدين الأيوبي:

استلهم الشعراء من شخصية صلاح الدين الأيوبي مادةً لخطاباتهم الشعرية، وجعلوا منه رمزا للمجد والحنكة السياسية والعسكرية، هو «قائد عسكري حكيم، يتمتع بقدر وافر من الذكاء والحنكة السياسية والحربية، تعدّ معركة حطين التي وقعت عام 583هـ-1187م من أشهر المعارك التي خاضها وارتبط اسمها دائما باسمه وذكرتها كتب التاريخ، والتي تمكن فيها من هزيمة أقوى الجيوش الصليبية محرزاً العديد من الانتصارات»¹.

كان للخطاب الشعري لابن الشاطئ حظٌّ من الحضور العسكري والقيادي لصلاح الدين الأيوبي، ولعلّ من ذلك ما كتبه عنه في قصيدة "الوصيّة الأخيرة" التي يشدّ فيها عضد فلسطين يقول:

وأصرُّ ألاّ تحزني فأنا المتيمّ يا رواح

وعلى جبينني كبر (الـ أقصى) .. وباركني (صلاح)..²

يؤاخي الشاعر فلسطين فيمن فقدت من أبنائها، يعدها باسترجاع مجدها، "باركني صلاح" هكذا أراد أن يطمئنّها من جهة ويفتح نصّه على هذه الشخصية الفاتحة من جهة أخرى.

¹ جمال قنديل، أشهر القادة العسكريين في التاريخ، مرجع سابق، ص155.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص808.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

مجد صلاح الدين كان فتح الأقصى، ونشوة النصر لازالت تداعب مخيال الشاعر لهذا «يختار الشاعر من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي»¹، فشخصيات تاريخ الفتح الإسلامي لا تنتهي بانتهاء الحدث، بل تتمظهر في أشكال أخرى بمحمولها الدلالي المرتبط بالبطولة والنصر.

لم يمنع استخدام الشاعر لشخصيات الفتح الإسلامي من استذكاره لبعض الشخصيات التي كان لها أثر سلبي على مجتمعات النشأة، أو الأثر الذي تركته في كتب التاريخ والسير سواء في نصوصها الأصلية، أو طريقة تناص الخطاب الشعري معها، وقد كانت الحاجة إلى ذكر هذه الشخصيات ملحة قياساً على واقع الحال الذي تعيشه فلسطين خاصة والأمة العربية عامة، يقول ابن الشاطئ في ذكره لبعض الشخصيات:

كأن حجارة الأطفال وهم ورائحة الرصاص غدت تعيب
وأمواج البطولة في حمانا يقولها مسيلمة كذوب²

إذا كان هذا قول الشاعر عن "مسيلمة الكذاب"، فقد أورد "ابن سلول" في أبيات أخرى يقول فيها:

وعلى صدرك الحنون عرفنا كيف نمتدّ في الهوى المستحيل
ونعري على الطبيعة ليلاً عربته النياق وابن سلول³

كما جاء ذكر "الأسود العنسي" على لسان ابن الشاطئ في خطابه الشعري، يقول:

¹ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ - 1997م، ص120.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص227.

³ المصدر نفسه، ص396.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

تنأى معاتبة حيناً.. وآونة تستنفر الوجع الفطري والغضبا

تروح.. تغدو.. وأمواج الأنا زمرٌ تستنطق الأسود العنسي والكثبا¹

لعبت الشخصيات دوراً فاعلاً في تحريك آلية التناص داخل الخطاب الشعري لابن الشاطئ، فقد استطاع من خلالها إضفاء "التاريخية" على نصوصه من جهة، وحمل نصوصه بمدلولاتها من جهة ثانية، ولعلّ الباحث في أمر (مسيلمة الكذاب، الأسود العنسي) سيجد حديث النبي صلى الله عليه وسلم الذي جاء فيه: «بيننا أنا نائم رأيت في يديّ سوارين من ذهب. فأهمني شأنهما. فأوحى إليّ في المنام أن انفخهما، فنفختهما فطارا. فأولتهما كذابين يخرجان من بعدي. فكان أحدهما العنسي صاحب صنعا. والآخر مسيلمة صاحب اليمامة»²، والمغزى من الحديث أنّ الرجلين (العنسي ومسيلمة) ادّعى النبوة كذبا وزورا.

إنّ ادعاء النبوة كان بغية بثّ الشكّ في نفوس المسلمين ومحاولة صدّهم عن دينهم، وتشبيط معنوياتهم بأنّ ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم قد يكون غير الحق، وقد آمن بالرجلين كثير من المسلمين ممن كانوا حديثي عهد بالإسلام، خاصّة وأن هذين الكاذبين قد أباحا للناس كثيرا مما حرّمه الإسلام عليهم كالزنى وشرب الخمر وغيرها فافتتن الناس فيهم، وغاية التناص في هذا الموضع هو إسقاط حال هؤلاء الكذبة على نظرائهم ممن يدّعون حبّ فلسطين وتسرّ قلوبهم غير ذلك، فتراهم يحشدون الناس لنصرة فلسطين، وما يفعلون ذلك إلا بغرض خدمة مصالحهم وتمرير رسائلهم المبطّنة في أوساط الناس لإقناعهم بالتعايش والتأقلم مع الكيان وإغرائهم بمتاع من الدنيا قليل.

¹ المصدر السابق، ص 566.

² صحيح مسلم، باب الرؤيا، باب في تأويل الرؤيا، حديث رقم 2274، ص 1781.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

أما "ابن سلول" فهو عبد الله بن أبي بن سلول رأس المنافقين وإليه يجتمعون، وقد ورد في القرآن الكريم ما جاء على لسانه عندما توعد النبي صلى الله عليه وسلم بإخراجه المدينة، قال تعالى ﴿لئن رجعنا إلى المدينة لخرجنّ الأعزّ منها الأذلّ ولله العزة ولرسوله وللمؤمنين ولكن المنافقين لا يعلمون﴾ (المنافقون، الآية 8).

صفة المنافق أنّه يبدي للنّاس ما يخفي في نفسه، وقد كان هذا حال ابن سلول بين المسلمين، فتجده ناصحا واعضا داعيا إلى الله في حضرة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم إذا اختلى بأصحابه نكس على عقبه يسب النبي ويقول عنه ما ليس فيه بهتاناً وزوراً.

اختلف الزّمان ولم تختلف صفات المنافقين، فالشّاعر استحضر ابن سلول يريد به نسله ممن ينسبون أنفسهم إلى فلسطين وقضيتها، لكنهم إذا ما اجتمعوا بأسيادهم من المطبّعين والدّاعمين للكيان الصّهيوني ساروا في طريقهم، وانقلبوا على القضية وأهلها وأبانوا عن حقدهم وحقيقتهم، فما نالوا غير الخزي من العدو قبل الصّديق.

شخصيات حرّكت الفتح الإسلامي	شخصيات عرقلت الفتح الإسلامي	شخصيات قديمة ذات أثر سلبي	شخصيات حديثة ذات أثر سلبي
المتنّي بن حارثة (ص35)	قيصر الرّوم (ص973)	ابن سلول (ص396)	جورج بوش الابن (ص1139)
عمر بن الخطاب (ص184)	كسرى (ص83)	الأسود العنسي (ص566)	جورج بوش الأب (ص)
خالد بن الوليد (ص43)	مرزا (ص1191)	مسيلمة الكذاب (ص872)	شارون
سعد بن أبي وقاص (ص43)		أبو لهب (ص520)	البابا (ص1139)

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

			شرحبيل(ص154)
			طارق بن زياد(ص1001)

إنّ الملاحظ من خلال هذا الجدول، هو الرؤية الشاملة التي تمتّع بها الشاعر في استحضار الشخصيات المحركة للأحداث داخل خطابه الشعري، فقد جمع بين شخصيات قديمة وأخرى حديثة، منها ما كان تأثيره على منحى الخطاب الشعري إيجابياً، ومنها ما كان يحمل سمات السلبية.

وما نختم به اشتغالنا في هذا الجانب، هو أنّ استحضار ابن الشاطئ للشخصيات التاريخية المختلفة قد اتّخذ منحيين، أحدهما يخدم دفاعه عن القضية الفلسطينية، والآخر يصوّر الجانب المظلم من تاريخ العرب والمسلمين، ولم يكن هذا الاستحضار اعتباطياً بل كان متماشياً مع الدفقات الجمالية والشعورية التي بثّها في خطابه الشعري.

2. التناص مع الأحداث التاريخية:

تعتبر تقنية التأريخ عن طريق استحضار الأحداث والوقائع مطلباً إنسانياً، ذلك أنّ الأحداث لا يمكن أن تتجرّد من فضاء زمني ومكاني يضمن له التوثيق والديمومة، ويعمل التناص في هذا الجانب على بعث الأحداث الغائبة في أزمنة حاضرة «نعني بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنقاة مع النصّ الأصلي للرواية تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلّف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معا»¹.

¹ أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م، صص 29-30.

أ- عام الفيل:

يؤمن ابن الشاطئ بقدسية الأقصى إيمانه بقدسية الكعبة بيت الله الحرام، هذا اليقين جعله يستدعي من نصوص التاريخ "عام الفيل" الذي أراد فيه أبرهة الحبشي هدم الكعبة، لكن الله صدّه عنها وأرسل عليه الطير الأبابيل كما ورد ذلك في القرآن الكريم، ومن ذكر هذا الحدث التاريخي يقول ابن الشاطئ:

واترك نزيفي وحاذر أن تلوثه يوما، فكم حضرت أوفى وما حضروا

اغرب بعيدا طويل العمر مختزنا زيف الشعارات (عام الفيل) مقتدر..¹

أسقط الشاعر واقعة "عام الفيل" على حال القدس اليوم، ففي كنف التخاذل الذي أحاط بالأقصى، تجلّى التناص فناً ومضمونا مع السياق الذي طرحه الشاعر، فكما تراجعت قريش بإبلها ومالها عن نصره بيتهم المقدس تحجبا منهم بأنّ للكعبة ربّا يحميها، كذلك فعل المتخاذلون ممن رأوا بيت المقدس تدنس قداسته، غير أنّ الشاعر لم يأبه لفعلهم بل زادهم ذلّا على فعلهم (اغرب بعيدا طول العمر مختزنا) يقينا منه أنّ الله سيحمي القدس بجنده، «إنّ انسجام التناص في العمل الأدبي على الصعيدين الفني والموضوعي شرط أساسي لتمامه واتساقه وترابط بنياته، فالنص الذي يستحضر أو يقتبس أو يستوحى من المقروء الثقافي، لابد أن يناسب المقام الذي يطرح فيه وأن يؤدي وظيفته الفنية-لغة وأسلوبا وبناء- معنى وفكرا وموضوعا»²، وهذا ما حققه الاستخدام التناصي لهذا الحدث التاريخي، اختلفت في الأزمنة والشخصيات، واتّفتت فيه الأبعاد النفسية (التخاذل) والاجتماعية (التخلي عن مقدّسات الأمة)، والعقائدية (الإيمان بنصرة الله).

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص36.

² أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص31.

ب- واقعة ذي قار:

كان من أخبار قبائل العرب في الجاهلية كثرة خلافاتهم، فكانت تغير بعضها على بعض لأجل بركة ماء أو رقعة كلاً أو رهان في سباق الخيل، ولم تعهد العرب الحروب مع غيرها من الأعاجم بحكم شتاتهم وضعفهم، خاصة وأنّ من كان حولهم من الفرس أهل حرب وغزو، وقد عانت قبائل العرب في شبه الجزيرة العربية من استبداد الفرس وسطوتهم عليهم، فعظم أمر الفرس في قلوب العرب واشتدت خشيتهم، إلى أن جاءت "موقعة ذي قار" التي أزالّت الفوارق بين قبائل العرب، وجمعتهم تحت راية واحدة ضدّ الفرس، «وقعت بين العرب عامة و الفرس، وتعتبر أهمّ وأعظم يوم من أيام العرب، سواء من حيث عواملها التي برزت فيها الأسباب السياسية من إمعان الفرس في تسلّطهم على العرب، واستبدادهم بهم وخشية تزايد قوتهم وأهميتهم، أو من حيث كثرة المقاتلين من الطرفين في أرض المعركة»¹، وقد برز تضامن العرب واتّحادهم في مجابهة إحدى أقوى الدول المجاورة لهم.

أراد الشاعر أن يبرز القومية العربية حتى قبل مجيء الإسلام، وغيره العرب على أرضهم وممتلكاتهم فاستعار موقعة "ذي قار" يقول عنها:

ياحادي العيس لا ذي قار ماثلة ولا المثنى.. ولاحامي الحمى عمر²

ويقول أيضاً:

وكان نخلك ظلي دون منزلق وكنت فيه على أهداب ذي قار³

يواصل ابن الشاطئ:

¹ توفيق برو، تاريخ العرب القديم، دار الفكر للنشر المعاصر، بيروت، ط2، 1997م، ص225.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص35.

³ المصدر نفسه، ص299.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

ونوافي حرارة الوصل جهرا وندوس المجوس في ذي قار

ونصفي العلوج برا وبحرا والبقايا من جوقة الأشرار¹

تعدّ موقعة ذي قار محل فخر واحتفاء، أراد الشاعر من خلال تتّاصه معها في البيت الأوّل استعراض الهوان الذي لحق الأمة جرّاء الصمت والانتكاس، وأنّ العرب اليوم في حاجة إلى تمجيد روح القومية العربية، وإعادة بعث الحلم الفلسطيني، فموقعة ذي قار بالنسبة لابن الشاطئ بقعة ضوء في تاريخ العرب، تبعث على التأسّف والحسرة عند تأمل راهن الأحداث.

لم يخف الشاعر في البيت الثاني اعتزازه بما حقّقه موقعة ذي قار من استرجاع لشرف العرب، فأثرها يلقي بظلاله عليه، أصبح يرى واحات فلسطين ونخيلها ظلّاً له لشدة ارتباطه بها، أمّا هو فيستظلّ في فخر "ذي قار".

اكتنزت لغة ابن الشاطئ في البيت الثالث أسلوب تهديد ووعيد للعدو (الصّهاينة)، متميّنًا بواقعة ذي قار التي كسرت سطوة الفرس، واعدة بتصفية العلوج من أرض فلسطين الطّاهرة.

ج- معركة اليرموك، القادسية، المدائن:

هي معركة وقعت في العام 13هـ (وقيل العام 15هـ)، انتصر فيها المسلمون على الروم بقيادة خالد بن الوليد رضي الله عنه، وكان ممّن معه من الصّحابة القادة أبو عبيدة بن الجراح، وعمر بن العاص، ويزيد بن أبي سفيان، وشرحبيل بن حسنة، والزبير بن العوّام والقعقاع بن عمرو، وعكرمة بن أبي جهل، «وتعدّ هذه المعركة من المعارك الإسلامية

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1181-1182.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

الفاصلة، فلم يلق المسلمون بعدها مثل هذا الجمع من الرّوم، وبدأ بعدها حصار المدن في بلاد الشّام وفتحها الواحدة تلو الأخرى»¹.

استغلّ ابن الشاطئ قوميته العربية الإسلامية فأخذ يستذكر من مآثرها ما حفظته كتب التاريخ ومجّدته، فاستدعى من الأحداث "معركة اليرموك" يقول عنها:

حاولت أن أخطي الهمّ معتقدا أني أرمّد في اليرموك أضغاني
حاولت لکنها قالت على عجل دعني وشأني فقد ربّبت صيواني²

إنّ إحياءات التناص ودلالاته اللغوية والفنية في هذين البيتين الشعريين، تبث بالنّص الحاضر إلى ساحة المعركة، حيث يريد الشاعر أن يكون، فما حوله من الأحداث زاد همّه، فاستدعى فسحة زمنية (معركة اليرموك) يشعر من خلالها بالمجد والعز ويشفي غليلا في قلبه يتقدّد ضد الصّهاينة، لكنّه في لحظة يقين عابرة بانقضاء الحدث، أخبرته اليرموك أنّه خارج حدود زمانها ومكانها وشخصياتها التي لم تدّخر للنّصر نفسا ولا مالا.

يتربّع البعد الجمالي للتناص مع الأحداث التاريخية على ما يمنحه من مشاعر سلبية أو إيجابية للشاعر، فيتمثّل خطابه الشعري مفعما بالأمنيات، وتقتمح العاطفة قوّة الحدث فتضفي عليه من الحسّ ما يبعث بالمتلقي إلى قراءة التناص بمشاعر اللحظة وشرف الأمس، يقول ابن الشاطئ:

وجدّدت لغة الميلاد موعدا على الجليل..وحنّى دربنا القسم
وبايعتني على اليرموك وانطلقت في القادسية والتاريخ يبتسم³

¹ محمد منير الجنبار، معارك إسلامية خالدة من بدر حتى غروزي، مكتبة التوبة، ط2، 1428هـ-2008م، ص44.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، صص1112-1113.

³ المصدر نفسه، ص1095.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

الملاحظ على استخدام التناص هنا هو يقين الشاعر بتجدد العهد مع الانتصارات مهما توالى الخيالات، فابتسامة التاريخ تبعث التفاؤل في قلب ابن الشاطئ، والقسم الذي تزيّن بحمرة الدّم على أيدي الفلسطينيين سيتزين بنصر قريب، وقد جمع الشاعر بين مشاعر الحب التي تجمعها بالحبّية فلسطين، والأمل في رؤيتها محرّرة من أيدي الغاصبين مع مشاعر الحزم والشّدة المنبعثة من اليرموك والقادسية «معركة القادسية هي معركة وقعت في 13 شعبان 15هـ/653م، وقيل في 16هـ/636م، بين المسلمين بقيادة سعد بنى أبي وقاص، والفرس بقيادة رستم في القادسية انتهت بانتصار المسلمين ومقتل رستم»¹، وهذا ما جعل من تناصات ابن الشاطئ متفرّدة من حيث البناء اللغوي والغاية الفنّية.

عكف الشاعر على التّاريخ الإسلامي يستحضر أحداثه فخرا وعزة، يشفي الغليل تارة ويتوعّد أخرى، وتبدو الغاية من توظيفه هو العودة بالمتلقين إلى حيث العقائد السليمة، والإيمان الثّابت، بأنّ الأرض يرثها الثّائرون المتحررون، فالعبرة ليست بالعدد ولا العدّة، يقول ابن الشاطئ عن "فتح المدائن":

ومضينا نَجْرُ هامة كسرى ونضياء النفوس دون اضطهاد

أذن الفجر في المدائن حُرّاً وسحقنا غياهب الجلاد²

ذكرت كتب التاريخ أن المسلمين -بعد معركة القادسية وفرار الفرس إلى المدائن- قد هبوا إلى المدائن فاتحين، فعسكروا حولها ثمانية وعشرين شهرا حتى كتب الله لهم فتحها³.

¹ محي الدين عبد حسين عرار، رشاد أحمد أبو جودة، معارك إسلامية، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1437هـ-2016م، ص91.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص83.

³ ينظر: أبي حنيفة أحمد بن داود الدينوري، الأخبار الطوال، مرجع سابق، صص126-127.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

ألح الشاعر على استدعاء الأحداث التاريخية، وقد غلب التناول على توظيفها في خطابه الشعري، فكان التناص هنا زاوية نور وأمل ينظر عبرها الشاعر/المتلقي إلى منجزات السابقين من الصحابة والتابعين، ورجال العرب والمسلمين من بعدهم، ويشحذ بها همم الحاضرين من أبناء فلسطين وشعوب العرب، على أن يشابهوا السابقين في صنيعهم، ويتركوا لمن خلفهم ما يتأسون به في حال ضعفهم وصغارهم.

لم يشغل ابن الشاطئ اشتغاله على مآثر الفاتحين من الصحابة، عن واحدة من أعظم المعارك في التاريخ، تلك التي قادها "صلاح الدين الأيوبي"، هي "معركة حطين" «قاد المعركة صلاح الدين الأيوبي ضد قائد الإفرنج ملك المقدس آنذاك سنة 583هـ، وتعدّ هذه المعركة من المعارك الفاصلة في تاريخ الإسلام، حيث انهارت بعدها كثير من قلاع الصليبيين وحصونهم، وتقلص نفوذ الصليبيين وقلّ عددهم، وقد كانت نتائجها سببا في فتح بيت المقدس»¹.

توسّم الشاعر في معركة حطين خيرا، فأورد ذكرها تخليدا وأملا، فمعركة حطين حملت للعرب والمسلمين بشرى فتح بيت المقدس فأراد التّمين بذكرها، يقول:

ما أُرهب البُعد.. ما أقساه يا زمنا سَكْنَتْهُ رَائِعَ الأبعادِ والشّررِ

أطلّ منه على حطين يحملني مخضبا فوق حدّ السيف والخطر²

شكل التناص في هذين البيتين نافذة زمن أطلّ من خلالها الشاعر على موقعة حطين، ولعلّ مشاعر الحزن والأسى التي كانت تعتريه في منفاه، ساقطت إليه هذه الموقعة لتواسيه،

¹ محمد منير الجنبار، معارك إسلامية خالدة من بدر حتى غروزي، مرجع سابق، صص 130-131.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، 955.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

فتجسّدت في خطابه الشعري نصّا مفعما بمشاعر تأسى على ماضٍ سعيد، وحاضر قسى فيه الزّمن على أهل فلسطين.

لم يخف الشاعر ما مرّ من أزمات على أرض المسلمين عبر التاريخ، ولم تنسه الفتوحات والمعارك خيبة الفقد والخسارة، فكان مما ذكر من تواريخ الخذلان "سقوط غرناطة" التي كانت آخر معاقل المسلمين في أوروبا على يد الإسبان سنة 1497م، يقول ابن الشاطئ:

أمس ضاعت غرناطة واستبيحت عندما اغتيل في النفوس الجهاد¹

يذكر الشاعر أنّ ما وقع على المسلمين من سقوط غرناطة كان جرّاء تقاعس النفوس وتراجعها عن حبّ الجهاد والقتال، هو لا يريد للفلسطينيين أن تهون عليهم أرضهم وبيت الله المقدّس فيصبح ملكا قديما يرثى، وفي هذا المقام اكتنزت لغة الشاعر في إحالته بمعجم الفقد والعجز والضعف (ضاعت، استبيحت، اغتيل).

هكذا ارتسمت الأبعاد الجمالية للتناص فبين أحداث وتواريخ وإحياءات، تجلّت تراكيب اللغة بمدلولاتها الفنيّة معبّرة عن أزمنة وأمكنة خارج حدود الخطاب، مع مراعاة النصّ الحاضر لنظيره الغائب.

رابعاً: التناص الأدبي

لأنّ الكلمة هي «ملك لكلّ النّاس»²، يشتركون فيها ويختلفون في طرق استحضارها، أصبح النصّ اليوم بوصفه خليطاً من الكلمات لا يذعن إلى منتج واحد يحكمه، بل تختلط فيه أصوات الآخرين من كل جانب، تتزوّج فيه النصوص وتتناسل منتجة نصّاً جديداً

¹ المصدر نفسه، 994.

² محمّد خير البقاعي، دراسات في النصّ والتناصية، مرجع سابق، ص58.

متاخلا في شكله مستقلا في معناه، وهو ما يجعل من الصّعب تحديد الهوية الجنسية لمجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية المعاصرة، لأنّها خليط من فنون متعدّدة كالشعر والرواية والحكاية والمسرح، ولا تهمّ العصور التي كتبت خلالها هذه الأعمال بقدر أهميّة كيفية توظيفها «التناص الأدبي يعني تداخل نصّ مع نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا ونثرا، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة بقدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسّدها»¹.

يملك كلّ مبدع مخزونا فكريا يساعده على الإنتاج والإبداع، ويملك الشّاعر من ذلك ما يخوّل له إنتاج نصوص شعرية تحفظها الملكة ويثريها الفكر، أمّا التّناص فهو من أكثر الآليات شيوعا وتمظهرها في النّصوص، وهذا بحكم اجتماعية اللغة المحمّلة بمدلولات أدبية وغير أدبية، اكتسبتها من الاستخدام العام للبشر منذ القديم، لهذا يجد الشّاعر أنّ نصّه محمّل بمدلولات سابقه بحكم السبق في استخدام اللغة، ثم يأتي الدّور بعد ذلك على التّشكيل الشعري الخاصّ بالشّاعر، فتجده يحمّلها بمدلولاتها الاصلية تارة، وأخرى يُخضعها لظرفه النّفسي أو الاجتماعي ويوردها خادمة لهذا الظّرف.

1. استحضار النّص الشعري القديم:

يعتبر الشّعر الجاهلي ثروة عظيمة من حيث لغته والصّور الشعريّة التي تناولها، فقد سلّط الضوء على أساليب تفكير الأسلاف ومناهج حياتهم، ونقل لنا التراث الجاهلي بكلّ تفاصيله ومستوياته (السياسية والاجتماعية والثقافية)، فأصبح بذلك وثيقة تاريخية لها ثقلها الفني والجمالي على نصوص الأدباء من بعدهم خاصّة الشعريّة منها، «ما من عصر بلغ

¹ أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص50.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

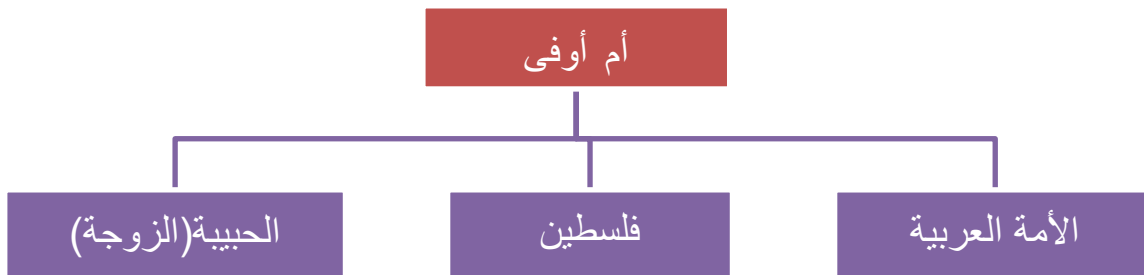
تأثيره في مجرى الأدب العربي مبلغ الأدب الجاهلي، فهو أشبه بالبؤرة التي انصهر فيها الأدب العربي، هو ليس لحظات عابرة في حياة الأدب، وليس عصرا من عصوره فحسب، بل نشأ الأدب العربي من ذلك الأدب الجاهلي، ونمت الشجرة وترعرعت لكن جذورها ثابتة في تربة الأدب الجاهلي»¹، هذا ما يدل أن الشاعر الحديث لم يبن تجربته الشعرية من فراغ، بل هي ترسبات قرائية وسماعية أعيد بناؤها وترتيب مفرداتها وحقولها حسب الغاية والغرض.

أ- التناص مع شعر زهير بن أبي سلمى:

استغل ابن الشاطئ محمولات اللغة عبر أزمنتها وأمكننتها المختلفة، ثم أضاف عليها من تجاربه الشعورية، وأنتج خطابا شعريا فسيفسائيا، التقى فيه الحاضر مع الغائب، القديم والحديث، الشخصيات والأحداث وغيرها، وكان ممّا استحضر الشاعر من نصوص الجاهلية ما استلهمه من شعر زهير بن أبي سلمى يقول:

أمن أمّ أوفى يبدأ الشوط...؟ مرحبا بصحوتنا تحمي حماها الخصائل²

استعار ابن الشاطئ شخصية "أمّ أوفى" في ستين موضعا من ديوانه محمّلا إيّاها بمدلولات رمزية راسخة كان أبرزها:



¹ مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص41.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص66.

عُرِفَت "أمّ أوفى" في تاريخ العرب على أنّها رمز للوفاء، من خلال ما ذكرت الأخبار عن قصة حبّها مع زهير بن أبي سلمى، وقد رسّخ الشعراء ذلك في قصائدهم، وكان أبرزها على الإطلاق مطلع معلّقة زهير بن أبي سلمى التي قال فيها:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدّراج فالمتلّم

تمظهر التناص في استخدامات ابن الشاطئ مع شعر زهير بن أبي سلمى، سواء ما تعلّق بالأبعاد النفسية والإيديولوجية التي مثّلتها "أمّ أوفى" عند الشّاعرين، أو من خلال صهر الألفاظ والتراكيب وإعادة بنائها، ومثال ذلك أنّ ابن الشاطئ أورد تناساً مع مطلع معلّقة زهير، لكنّه أعاد تركيب الجمل وفق ما يتناسب مع نسقه الشعري يقول:

ضاعت بحومانة الدّراج مفردة ويبسّت لغة الفوضى مراعيها

وأصبحت أمّ أوفى الأمس ذاكرة تعاقب القبلة الأولى صحاريها¹

أمّ أوفى/ حومانة الدّراج هما استخدامان أوردهما الشّاعر بلفظيهما، لكن بتركيبين جديدين يوافقان بناء النّص الحاضر، والظاهر أنّ التناص قد تجاوز لغة الشّاعر نحو نفسيته، فحزن الشّاعر وألمه اشترك مع بكائية زهير التي كان دافعها الحزن والفقد، فاشتركا في اللفظ والحسّ واختلفا في التركيب والقصد، ولو أردنا إسقاط المعجم اللفظي لابن الشاطئ في البيتين (ضاعت، يبست، ذاكرة، تعاتب) على بيت زهير (الذي صوّر خراب بيت الحبيبة وانعدام الحياة فيه وعجزه عن تمييزه لولا إطالة النّظر إليه) لوجدناه محمّلاً بنفس الدلالات، وقد استنزف المكان (حومانة الدراج) مشاعر الشاعرين، فعجزت اللغة عن التعبير، وطُويت ذكرى الحبيبة فأصبحت من الماضي.

¹ المصدر السابق، ص128.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

الخطابات الشعرية لابن الشاطئ تتم عن تداخلات نصية مع شعر "زهير" وعلاقته الاجتماعية مع أم أوفى، ودليل ذلك قول ابن الشاطئ:

يا أم أوفى الرمز.. يا امرأتني... تغازلني الرباب

وتهشّ في حومانة الدّراج أفراسا عراب

وإذا هواك الصّعب يا امرأتني كما الماضي انتساب¹

إنّ تعامل ابن الشاطئ مع نصّ زهير كان تعاملًا حركيًا، انتقلت فيه الدوال اللغوية من مكان إلى آخر ومن دلالة إلى أخرى، بحثًا للحياة في تركيبة النصّ الجديد، وإعادة تشكيل أبنيته ومدلولاته، فيقرأ المتلقي هذا النصّ من خلال النصّ الغائب.

استخدام الشاعر لشخصية أم أوفى في الأبيات السابقة اختلّت فيه أدوار الحبّ والوفاء، فإذا كان زهير قد تخلّى عن زوجته أم أوفى وبقيت هي على عهد حبّها ووفائها له، تحرّكت صفة الوفاء في خطاب ابن الشاطئ وجعلها صفة له (هواك الصّعب/ كما الماضي انتسابي) من خلال تشبّهه بالحب، وفي استحضاره "لحومانة الدراج" أيضًا بعد مغاير لما جاء به النصّ الأصلي، فالمكان (حومانة الدراج) في النصّ الأصلي ظلّ مهجور لا حياة فيه، لكن ابن الشاطئ بثّ من الحركية ما يوحي بوجود الحياة (تهشّ في حومانة الدراج أفراس عراب). يلجّ الشاعر على فكرة الوفاء والإخلاص لأمّ أوفى خلافا لما ورد في شعر زهير يقول:

يا أم أوفى... يا هواي... غدا أرمّد ما اعتراك

أنا لا أخون... ولا أدفُ ف... ولا يخالجني سواك²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص 209-210.

² المصدر نفسه، ص 251.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

من هذا المنطلق يعارض الشاعر سابقه شعوريا، فيمتصّ رمز "أم أوفى" ويقلب الدلالة بما يخدم موقفه الشعوري، ويحمل ابن الشاطئ "أم أوفى" دلالة أكثر عمقا فيصورها في عيون الأرض يقول:

أم أوفى... يامهجتي.. وجذوري في ضمير الهوى وكبر الإياب

ارحميني ولو قليلا...وعودي طلعة الشمس بعد طول الغياب¹

اغتراب الشاعر عن فلسطين، وحنينه إليها دفعه ليلبسها ثوب أم أوفى، فحبل الودّ لم ينقطع بينهما، وباب الوصل مفتوح دون شك، وبذلك استبدل ابن الشاطئ دلالة أم أوفى وحوّرها من المستوى اللغوي المحض، إلى المستوى الدلالي، ولم يخل هذا الاستخدام التناصي لنصوص الشعر القديم من تحقيق غايات نفسية وأخرى جمالية.

ب- التناص الشعري مع شعر الأخطل:

كان من عادة الجاهليين الاستهلال بالبكاء على الطلّ، أو التغزل بالمحوبة، أو وصف الخمرة، أو الجمع بين ذلك كلّه، كامرئ القيس، عمرو بن كلثوم، لبيد بن ربيعة، ولم يخالف في ذلك زهير بن أبي سلمى في معلقته عن أم أوفى، ولا الأخطل في قصيدته "خفّ القطين" التي استهلّها بقوله:

خفّ القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرفها غير²

¹ المصدر السابق، ص 97.

² ديوان الأخطل، شرح وتصنيف مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1414هـ-1994م، ص100.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

استلهم ابن الشاطئ من قصيدة "خف القطين" للأخطل فكرة الفقد والرحيل وترك الدّيار والحبّية، هذه الفكرة التي بكأها الأخطل في فراقه لمحبوته وراثته للآثار الخالية من بعدها، أسقطها الشاعر على محبوبته "فلسطين" قائلاً:

إني أكاد أجنّ فانتنتي خفّ القطين... وهذني السّهر
وأنا هنا أحيى هناك ولا أدري متى يستيقظ الشرر¹

إنّ الاشتغال التناصي على قصيدة الأخطل من طرف ابن الشاطئ لم يكن بغرض تقليدها لفظاً ومعنى والحفاظ على عزيمتها التاريخية والإيديولوجية، وإنّما كان التفاعل الخطابي معها من خلال مطلعها الشعري "خف القطين"، حيث تناصّ معه شكلاً وفجّر معناه خدمة لتجربته الشعورية.

إنّ استدعاء الشاعر لفلسطين (المحوبة) دليل على أن معالم المكان مازالت راسخة في وجدانه، فذاكرته المثخنة بالهوية والانتماء تسكنه شعوراً وجسداً.

بمقارنة المقطعين الشعريين نخلص إلى أنّ المعطى الذي سكبه الأخطل على "القطين" الظّاعن المتمثّل في محبوبته، قد أفرغه ابن الشاطئ في قالب آخر هو فلسطين، وحملها نفس المشاعر من حبّ وشوق وأمل في الانتفاضة والنّصر ومن ثمة اللقاء.

التجربة الشعورية التي انبثقت من الأخطل في فقدانه للحبّية، تسرّبت إلى نفسية ابن الشاطئ الذي تجرّع مرارة فقد الوطن، ويشترك الشاعران في الخيط الشعوري الذي ما فتئ يربطهما رباطاً أبدياً بالمفقود، وفي تركيب ابن الشاطئ (وأنا هنا أحيى هناك) دليل قاطع على صدق العاطفة المتجدّرة في نفس الشاعر المتمسك بالقضية.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص180.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

يؤكد ابن الشاطئ في موضع آخر من استدعائه لتركيب الأخطل على فكرة التشبث بالأرض رغم القطيعة المكانية والجسدية يقول:

خَفَّ القطين إذن معدّتي ماذا يدور؟ أكاد أنفجر؟
أيقنت أنني فيك معتمر دوما وأن القدس تعتمر¹

لعلّ المتعمّق في البحث عن التعلقات التركيبية والدلالية والصوتية بين المقطعين يستشفّ نقاط الالتقاء متمحورة حول:

- استفتاح البيت بجملة فعلية مطابقة لفظاً ومعنى "خَفَّ القطين".
- دال "خف القطين" رافقه استدعاء الإيقاع بحرا (البسيط) ورويا (حرف الراء) ليناسب دقاته الشعورية المناسبة لفكرة بكاء الحبيبة والوطن.
- سرعة رحيل ابن الشاطئ ومفارقتة لأرضه (النفي والتغريب) بقي يحزّ في نفسه، ولم يبق له من صلة من أرضه غير تقصّي الأخبار وتربية الأمل في العودة، هذا ما جعله يلجّ على استحضار التركيب "خَفَّ القطين" وهذه المرّة كنصّ موازي للتعبير عن معاناته يقول:

خَفَّ القطين... وشفّني السّفر لا الهم يُثنيّني ولا الخطرُ
أتنَسَّمُ الأخبار مُرتجلاً في وجنتيك.. ويعذب الحفر²

يمتصّ الشاعر من خلال مقطعه فكرة الرحيل بناء على دال "خف القطين" ودال "السفر" وبذلك أصبح تركيبه معادلاً للنص الغائب وفق ما يلي:

- خَفَّ القطين ← راحوا.
- خَفَّ القطين ← السّفر.

¹ المصدر السابق، ص183.

² المصدر نفسه، ص177.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

هذا التعالق النصي والتطابق الدلالي رافقه تقاطع موسيقي من خلال التصريح:

ح-النص الغائب ← بكروا/ غير.

خ-النص الحاضر ← السفر/ الخطر.

ضف إلى ذلك يبني الوزن (بحر البسيط) والرّوي (الرّاء) وبذلك يتجاوز التناص البعد التركيبي إلى البعد الإيقاعي.

تعرّضنا في المقاطع السابقة إلى الانصهار النصي القائم بين مطلع قصيدة الأخطل "خف القطين"، وبين مقاطع متفرقة من ديوان ابن الشاطئ من خلال التركيب (خفّ القطين) وتداعياته على المعنى واللفظ والموسيقى، وقد تحقق التفاعل بينهما معتمدا على المتناصات الشعرية التي انحصرت -وفق المقام- في استحضر اللفظ أو الإيقاع من النص الغائب وتضمنيهما في سياق نصّ جديد، إلى امتصاص الدلالة والبعد القصدي من ناحية أخرى، يقول ابن الشاطئ:

لا تعبري جسدي... حذاري خفّ القطين... ولن أداري

كلّي هناك... وصبوتي أبدا على مقل الديار

والذكريات الشّم ما... ثلة وتحتلّ اعتباري¹

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ آثار البقاء تقاوم الزوال والفناء، فانتساب الشاعر للمكان يشكّل هويته وانتماءه، وقد استدعى في هذا المقطع المعجم اللغوي القديم المعبر عن بكاء الطلل (خفّ القطين/ مقل الديار)، ليعبر عن التشبث بالذكريات وعدم التخلي عن الديار، ونبذ المنفى.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص706.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

إنّ طبيعة التفاعل النصي المحقق بين الخطاب الشعري لابن الشاطئ، والنّص الشعري للأخطل، قد تمظهرت بناء على أوجه مختلفة شكلا ومضمونا وإيقاعا، مع توسيع الدلالة وتفجيرها وفق قصدية الشّاعر ووعي المتلقي وثقافته، فبعث النّص الغائب وامتصاصه وتحويله تحقيقا لخصوصية النّص الإبداعي مهمة معقولة التطبيق للمبدع، صعبة الوصول للمتلقي، وهذا بؤرة الجمالية (الوصول إلى المعنى بعد مشقة التأمل والتّرحل).

دراسة الخطاب الشعري لابن الشاطئ، أبانت عن قدرة كبيرة له في استحضار نصوص غائبة دون شرط زمان أو مكان محدد أو حتى غرض شعري، مع عدم الإخلال بالنّص الحاضر سواء من حيث معجمه اللغوي أو قصديته الموجهة إلى متلقّ معاصر، ولولا التدقيق وبعض الاستخدامات المباشرة لألفاظ التراث الشائع، يعجز القارئ عن فكّ التعالقات النّصية لشدة انصهارها وخدمتها للنّص الجديد.

ج- التناص الشعري مع شعر "مجنون دير هرقل":

من الاستخدامات التراثية الباعثة على وجود تناص داخل الخطاب الشعري لابن الشاطئ قوله في بعض المواضع (يا حادي العيس)، ويوحى المعجم اللغوي لهذا التركيب بدلالات قديمة تذكرنا بمناجاة الشعراء لليل والصّحراء والطلل والحببية والناقة وغيرها، وإذا بحثنا عن بدايات استخدام هذا التركيب وجدناه قد ورد في أشعار بعض العباسيين، وقد أرّخ لهذا الوجود "ابن عبد ربّه" في كتابه "العقد الفريد" فيما أورده عن شعر "مجنون دير هرقل" أنّه أنشد قائلا:

يا راحل العيس عرّج كي أودّعهم يا راحل العيس في ترحالك الأجل

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

إني على العهد لم أنقض مودّتهم يا ليت شعري بطول العهد ما فعلوا¹

كُتبت هذه القصيدة عن رحيل حبيبة "مجنون دير هرقل" التي ترك أهلها الديار وخلفوه وراءهم يُحرقه حبّها، وقيل أنّه مات من قهره، كما كان لـ "الشّريف المرتضى" أبيات شعرية ورد فيها قوله "يا حادي العيس" ننقل منها:

يا حادي العيس عرّج على الدّمن فكم لنا عندهن اليوم من شجن

ماذا على النّفر الغادين لو سمحوا بنظرة من خلال السجف لم تبين²

استثمر ابن الشاطئ في ألفاظ الشعراء القدامى وتراكيبهم، مركّزا على الغاية الفنيّة والنفسيّة التي تتحقّق من خلال تناصّاته معها، ليبثّها بدوره في خطابه إلى المتلقّين وفق الغاية المراد إيصالها، مع إبراز علاقة الحاضر بالماضي، وكيفية تأثيره على النّص الجديد. تتمظهر المتون الإبداعية الموعلة في التّشعب عبر الموروث الشعري العربي في شعر ابن الشاطئ، فيستدعي منها ما يلبي رغباته الفنيّة ودفقاته الشعورية، لينسج خطابات شعرية لا تقلّ فنيّة عن المشرب والمرجع، وبالعودة إلى التناص مع تركيب "حادي العيس" نلاحظ نزوع الشاعر إلى استحضار تيمة الطّل والبكاء على الطّاعنين واستيقافهم، وتحميلهم رسائل الشّوق إلى الحبيبة يقول:

يا حادي العيس طالت صحبتي وهفت نفسي إلى أمّ أوفى هل ألقاها

دعني طليق المحيا فهي واقفة في الظّل ترقبني عليّ أناديها

يا أمّ أوفى تعالي تلك راحتي مريضة ورمال الهجر تشويها³

¹ أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: محمد عبد القادر شاهين، ج7، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1428هـ-2007م، ص163.

² ديوان الشّريف المرتضى، شرح محمد التتوحي، مج3، دار الجيل، بيروت، ط1، 1417هـ-1997م، ص440.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص130-131.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

يخاطب ابن الشاطئ في هذا الموضع "حادي العيس" الرّمز الذي حمّله بعدا دلاليا في بكائه على فقد الوطن، مستعرضا مشاعر الشّوق إلى ربوعه، فيقف وقفة سابقة في رثاء الأماكن (الأطلال) لكنّ خيط الوصل مازال معقودا، والمكان ليس قفرا والعودة إليه ممكنة، ولعلّ تمسّك ابن الشاطئ بهويته رغم اغترابه في منفاه، جعله يفتح حوارا مع وطنه الممثل في شخص الحبيبة "أمّ أوفى" التي تنتظر حبيبها بوفاء ويقين بالعودة.

لم يكن تناص ابن الشاطئ مع الشعر القديم عبثيا بل جاء خادما للموقف الذي اتّخذه الشاعر في التزامه بالدّفاع عن قضيته، لكنّه استعار من الثروة اللفظية القديمة ما يشبع تجربته دلالة ورمزا.

اجترار الشاعر لتركيب "يا حادي العيس" كان بغرض لفت انتباه المتلقين من خلال أسلوب النّداء أوّلا، ثم تحفيز القارئ على انتظار البعد النّفسي والفنّي الذي يقدّمه الشّاعر كمقابل لهذا الاستخدام ثانيا، يقول ابن الشاطئ:

يا حادي العيس دع أوفى إلى غدها وافتح جراحاتها الأولى بما فيها

واقراً عليها ضمير الغجر مبتعدا عن الهوامش.. وشرح كيف نُعليها¹

في هذا المقطع يضم الشّاعر "أناه" (ذاته من خلال ضمير الجمع نحن في قوله نعليها) إلى الآخر (حادي العيس)، سواء كان هذا الآخر حقيقيا (صديق) أو متخيلا (حادي العيس الأصل والمرجع)، ليشاركه غايته في العودة إلى الوطن وإعمارها (نعليها)، أمّا على مستوى فنّية النّص الشعري فابن الشاطئ يمدّ يد لغته لتجذب المتلقي إلى غور التراكيب والدلالات فيعي التعلق بين النّص الحاضر والنّص الأصلي.

¹ المصدر السابق، صص 129-130.

تداولت النصوص التراثية منذ العصر الجاهلي رثاء الأرض التي هجرها أهلها، ونجد أن هذا الرثاء قد تجدد مع نصوص ابن الشاطئ من خلال إعادة بعثها وتحميلها غايات أرفع وأنبى تتعلق بضياح الانتماء والهوية يقول:

يا حادي العيس... هل مرّت قوافلنا يوما؟ وهل ضحكت في رملها العصري¹

يشكّل تكرار "يا حادي العيس" في الخطاب الشعري لابن الشاطئ تبنيًا للشعر القديم في إطار الرحلة من مكان إلى آخر، وهو بذلك يولّد علاقة مشابهة في معادله الموضوعي، فابن الشاطئ فلسطيني مهجر عن بلده، وقد أثر بُعد الترحل (القديم) على نفسيته، فبكى المكان (فلسطين) في صورة الشاعر القديم الذي انتحب واستوقف واشتكى وتأمل، ليفجر لواعج قلبه ويبثّها إلى الحيوان والليل والصّحراء... إلخ، فتجاوز طلل ابن الشاطئ الحضور الاستعاري المباشر إلى الحضور الرمزي الموغل في الدلالة.

د - التناص مع شعر أبو فراس الحمداني:

تصوّر التجربة الشعرية لابن الشاطئ انفتاح خطابه الشعري على النصوص القديمة، لكنّ طرق التوظيف والسعي إلى إنتاج نص جديد يواكب الواقع ويشفي تطلّع القارئ، جعل الشاعر يسعى دائما إلى تطوير الدلالة، وتطويع النص الأصلي وصهره، ليضفي الجمالية التركيبية والدلالية اللازمة، ومن أمثلة ذلك استدعاء الشاعر لتجربة "أبي فراس الحمداني" الشعرية في سجنه، والتي أسقط عليها تجربته القاسية في منفاه، واستجدى الشاعران بالحمامة ترميزا منهما إلى الحرية، قال عنها أبو فراس الحمداني:

¹ المصدر السابق، ص28.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالي¹

استعار ابن الشاطئ فكرة "نوح الحمام" لما فيه من دوال عبّرت قديما عن مشاركة الحمامة أحزان "أبي فراس"، وهي اليوم تواسي "ابن الشاطئ" في مصابه وتخفّف عنه ألم الغربة والبعد عن الوطن، يقول ابن الشاطئ:

وكَلَّمَا لُحْتُ مَسْكُونًا بِقَامَتِهَا ناحت مطوّقة واحدوب الأثر

ناحت مطوّقة... لا ظلّ يسمعها ولا الصدى... فرمان الوصل يحتضر²

يلور ابن الشاطئ فكرة "البين" من نظام إحالي قديم إلى تعالق نصّي يجمع بين معاناة الحمداني في الأسر وآلامه كنموذج للفرد الفلسطيني المهجّر، فحمامة أبي فراس وابن الشاطئ لا صوت لها، بل هي وسيلة للسلوى والعزاء فقط.

هـ - التناص مع شعر المتنبي:

أثر العصر العباسي بشكل خاص على ثقافة ابن الشاطئ الشعرية، ولعلّ هذا التأثير راجع إلى القيمة الفنيّة التي تميّز بها الشعر في هذا العصر، ولا يمكن الحديث عن العصر العباسي دون ذكر أبرز شعرائه حكمة وفلسفة وعلماء.

المتنبي، فارس اللسان والميدان، كان شعره مصدر إلهام لابن الشاطئ، ما جعله يستحضر نصوصا له في مواضع عديدة تستدعيها ذاكرته حسب الحاجة والمقام، ففي قصيدة "تساقطت مطرا" يقول ابن الشاطئ:

¹ خليل الدويهي، ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ-1994م، ص282.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، 244.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

فالشَّعب في أحداقه غنم ترعى...وراعيها بلا غنم

وغدوت في عرف الدّمي خطرا وعليّ أن أمشي بلا قدم¹

صوّر الشاعر حالة الهوان والاستبداد التي يتعرّض لها والشعب الفلسطيني من طرف الصّهاينة، وتشبيهم بقطيع غنم لا يعقل ما يدور حوله من أحداث، ولا يتدخّل في صنع القرار، بإلغاء آراء النخبة ومطاردتهم وإسكات صوت الحق، وقد استلّ ابن الشاطئ تشبيهه للقوم بالغنم من بيت المتنبي الذي وصف فيه تسلّط الحكام على الرعية بقوله:

بكلّ أرض وطنتها أمم ترعى بعيد كأنّها غنم².

الملاحظ أنّ العلاقة بين النصّ الحاضر والنصّ الغائب متساوية الدلالة، ففيهما تأكيد على فكرة تسلّط الحكام على الشعوب واقتيادها كالقطيع، فقد وظّف الشاعر صوت المتنبي ليعبر عن الغربة النفسية التي يعانيها الإنسان في أرضه، جراء الممارسات المتسلّطة التي تسلخ شخصيته وهويته وتلغي حرّيته، وقد تجاوز ابن الشاطئ فخريّة المتنبي التي أشاد فيها بنفسه عندما قال:

الخيّل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم³.

أعاد ابن الشاطئ بناء هذا البيت مع إحالة تركيبية جزئية إلى النصّ الأصلي، وأنتج سياقاً جديداً مع تحويل غرض الفخر إلى غرض المدح يقول:

أنتسمين على هذا؟ فأنت إذن نعم البديل ونعم السيف والقلم⁴

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص690.

² أبو الطيّب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403هـ-1983م، ص93.

³ المصدر نفسه، ص332.

⁴ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1093.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

يمدح ابن الشاطئ زوجته مستحضرا تركيب "السيف والقلم"، الوارد في نصّ المتنبي الذي تباهى بالفروسية في ميدان الحرب والبلاغة في ميدان الشعر، وهما صفتان خصّ بهما نفسه، بينما حوّل ابن الشاطئ هذا التركيب إلى مقصد آخر وهو زوجته التي شدّت عضده في منفاه، فكانت سلاحه في حالة اليأس وإلهامه في حالة الكتابة.

نجد تأثير شعر المتنبي في شعر ابن الشاطئ في موضع آخر من الديوان، اجتزأ من خلاله ابن الشاطئ تركيباً محملاً بدلالات نفسية لحالة يعيشها الشاعر الملتزم بقضايا وطنه يقول:

أنام ملء جفوني مرغماً... ويدي مشلولة.. وحروفي ملّها الورق¹

اتفق ابن الشاطئ في تركيب "أنام ملء جفوني" مع ما ورد عن المتنبي في مقام وصفه للشاعر الفطن المهتمّ بقضايا عصره الذي يطاوعه الشعر دون تمنّع يقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاه ويختصم²

إنّ الاتفاق بين البيتين في تركيب جزئي حمل نفس الدلالة وهي "النوم العميق"، انزاح به ابن الشاطئ في معنى بقية البيتين، فالمتنبي نام مرتاح البال طواعية لأنّ الشعر عنده سهل المنال ينشده أتى شاء مقابل عجز غيره من الشعراء، أمّا ابن الشاطئ فينام مرغماً من شدة التعب وعمق التفكير بقضايا وطنه لدرجة أنّ عجزه عن إيجاد الحلول شلّ يده عن الكتابة، وبذلك فإنّ ابن الشاطئ اعتمد في استحضاره لبيت المتنبي على الاقتطاع من النصّ

¹ المصدر السابق، ص751.

² أبو الطيّب المتنبي، الديوان، مصدر سابق، ص332.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

الغائب، وإعادة كتابة النص من جديد «التناص هو التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص غائب مع نص آخر»¹.

تواصل حضور شعر المتنبي في خطابات "ابن الشاطئ" الشعرية، ولعلّ اشتراك الرجلين في الحس القومي والمنفى والمروءة والدفاع عن الحق، جعل بينهما تقاربا في الأفكار والتوجهات، ما سهّل عليه السير على نهج المتنبي والتفاعل مع نصوصه ومدلولاتها، يقول ابن الشاطئ:

لا خيل عندك... ماذا بعد تنتظر أعبة الموت سرّا أيها السفر²

وقد تناصّ ابن الشاطئ في هذا البيت مع قول المتنبي:

لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إذا لم تسعد الحال³

اتفق ابن الشاطئ مع المتنبي في اللفظ "لا خيل عندك" واختلف معه فيما يؤول إليه معناه -وهذا غاية التناص- فتركيب "لا خيل عندك" عند المتنبي يقصد به العجز المادي عن جزل العطاء، أما عند ابن الشاطئ فيحيل إلى العجز عن تغيير الأوضاع المزرية تحت وطأة الاحتلال.

كان التفاعل النصي بين ابن الشاطئ والمتنبي جليا من خلال توظيف بنى تركيبية واضحة، استثمر من خلالها الطاقات الدلالية والرمزية التي يتميز بها شعر المتنبي، ليبني آفاقا دلالية جديدة تخضع لواقع حاله.

¹ جبرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الوهاب أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م، ص90.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص239.

³ أبو الطيّب المتنبي، الديوان، مصدر سابق، ص486.

و- التناص مع شعر البحري:

تمتلك النصوص الغائبة خصوصية عالية، تتيح التعالق مع خطابات أخرى، لتصبح أيقونة تحمي حدود الزمن وتمتطي صهوة اللغة، فيُخَيّ النّص الحاضر النّص الذي ارتكز عليه وفق معطيات بيئته الجديدة التي استتبتة فيها.

نزع ابن الشاطئ إلى التناص مع شعر البحري، من خلال القصيدة التي وصف فيها بركة في قصر الخليفة العباسي المتوكل على الله، عندما أورد قصيدة بعنوان (أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل) التي بناها على نفس الوزن والقافية والروي، إضافة إلى تكرار الكثير من مفرداتها واستلهاهم النفس العام فيها وهو وصف المكان والاستئناس به، وإن كانت غاية البحري من وصف البركة إبداء لمظاهر الترف (وصف بركة)، فوصف ابن الشاطئ كان بغاية الدّفاع عن القضية الفلسطينية وفاء لها.

الحديث عن التناص من حيث الوزن والقافية وغيرها مع قصيدة البحري، لا يعني انعدام الاستخدام المباشر لتراكيب لغوية كاملة، بل إنّ ابن الشاطئ قد استعار من البحري تركيب "قاصيها ودانيها"، مع اختلاف الغاية من الاستخدام بين الشاعرين، جعل التناص في هذا الموضع جامدا يحمل فقط دلالة اللفظ، يقول البحري:

لا يبلغ السمك المحصور غايتها لبعد ما بين قاصيها ودانيها¹

ورد قول البحري في هذا المقام "قاصيها ودانيها" تعبيرا منه عن كبر البحيرة وشساعتها إلى درجة أنّ السمك لا يستطيع بلوغ جميعها، وقد شابه استخدام ابن الشاطئ للتركيب ما أورده البحري، يقول ابن الشاطئ:

¹ البحري، الديوان، دار المعارف المصرية، 2009م، ص 2419.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

لا تتركيني فظهري يا معذّبتى مرمى العشيرة قاصيها ودانيها¹

في البيت رجاء من الشاعر لحبيبتة ألا تتركه، بعد أن تركه قومه وأهل عشيرته، فطعنات الغدر استهدفتة من كل جانب (القاصي والداني).

استحضر ابن الشاطئ أيضا مفردات منعزلة من معجم البحري، نعرّج عليها في الجدول أدناه:

اللفظة المشتركة	رقم البيت والصفحة عند البحري	رقم البيت والصفحة عند ابن الشاطئ
أهلها	البيت 01/ص 2414	البيت 25/ص 125
تطويها	البيت 02/ص 2415	البيت 41/ص 128
عوادها	البيت 07/ص 2415	البيت 69/ص 134
أسقيها	البيت 09/ص 2416	البيت 12/ص 122
مغانها	البيت 11/ص 2416	البيت 08/ص 121
معانيها	البيت 15/ص 2417	البيت 19/ص 124
حواشيها	البيت 19/ص 2418	البيت 13/ص 122
قاصيها ودانيها	البيت 22/ص 2419	البيت 57/ص 131
خوافها	البيت 23/ص 2419	البيت 23/ص 129
واديها	البيت 27/ص 2420	البيت 06/ص 121
يدانيها	البيت 31/ص 2420	البيت 67/ص 133
أمانها	البيت 32/ص 2421	البيت 72/ص 134

¹ المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 131.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

تيها	البيت 33/ص 2421	البيت 38/ص 127
روايبها	البيت 35/ص 2421	البيت 03/ص 120
راعيها	البيت 36/ص 2421	البيت 32/ص 126
مافيها	البيت 39/ص 2421	البيت 14/ص 123

استُوحى الخطاب الشعري لابن الشاطئ في قصيدته "أم أوفى تتجدد رغم الليل الطويل" من البناء العام لقصيدة البحري في "وصف بركة المتوكل" على مستوى الإيقاع الخارجي، فتشكّلت تفعيلات القصيدتين على بحر البسيط (مستعلن فاعلن) الذي تناسب مع ديناميكية الدّوال النصّية ودلالاتها، كما تداخل النّصان في الجرس الموسيقي المتولّد عن حرف الرّوي (الهاء)، أما على مستوى تعالق النّصين من جانب الإيقاع الداخلي، فقد تشكّلت قصيدة ابن الشاطئ من ألفاظ قافية مطابقة للنّص الغائب في ستة عشر موضعاً.

2. التناص مع نصوص شعرية حديثة:

تميّز الخطاب الشعري لابن الشاطئ بتعالقاته المتميّزة مع نصوص الموروث العربي، هذا ما جعل سمات التقليد ترتسم حول أبنية قصائده، لكن مع إتاحة مساحة فنيّة وجمالية جعلت النّص فسيفساء اجتمعت فيه مظاهر التقليد والتجديد عبر آلية التناص، وإن كان التقليد عن طريق الاستقاء من الشعر القديم - طبعاً مع مراعاة خدمة هذه التناصات لمواضيع النّص الجديد - فالتّجديد كان عن طريق تعالقات نصّية مع نصوص شعرية لشعراء معاصرين حملت أفكار تتناسب والقصدية المراد تبليغها للمتلقين.

- شذرات من شعر مفدي زكرياء شاعر الثورة الجزائرية:

تأثر ابن الشاطئ بالخطابات الشعرية المعاصرة، خاصّة تلك التي تدافع عن قضايا الأمة والفكر التحرّري، وهذا بحكم التزامه بالدّفاع عن القضية الفلسطينية التي كانت محور

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

أشعاره، ولعلّ إقامته في منفاه "الجزائر"، جعل من الثورة الجزائرية مصدر إلهام له بل ومصدرا لقصائده، يقول ابن الشاطئ:

إنّا عقدنا العزم والـ أجساد في حيفا المنون
تجتث أعمدة الظلام م وينجلي النّصر المبين¹

المتأمل في المقطع المختار يستشف الطريقة الانتقائية الفاحصة لاستحضار نصوص دون أخرى خدمة للتجارب والغايات، فالتركيب "إنّا عقدنا العزم" يحيلنا إلى شاعر الثورة الجزائرية المجيدة "مفدي زكريا" صاحب القصيدة الخالدة "قسما"، يقول:

نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر²

التركيب "عقدنا العزم" كان مرتكزا ختاميا لمقاطع النشيد الوطني الجزائري المشبع بقيم الثورة والتحدي ضد كل أشكال الظلم والاستبداد، ولعل استحضار ابن الشاطئ لهذا التركيب مقترنا بأداة التوكيد "إنّ" يصحبها ضمير جمع المتكلمين "نحن" هو إعلاء لصوت التحدي الجماعي، والإصرار على مبدأ التكاتف من أجل تغيير وضع فلسطين، وظّف الشاعر تركيب مفدي زكريا بطريقة اجترارية مع تحوير مطلع من تركيب خبري مجرد من المؤكدات إلى استحضار أداة توكيد للخبر.

- استحضار النصّ الشعري لمحمود درويش:

يتميّز التناص بأنّه آلية تسمح للمبدع باستحضار ما شاء من النّصوص، سواء كان النصّ الأصلي من نفس جنس النصّ الحاضر أو من غير جنسه، وحتى لو كان من نفس

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص700.

² مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، موفم للنشر، ص61.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

جنسه، فهو لا يشترط التطابق في الشكل أو المضمون، ومثال ذلك ما كان من استحضار ابن الشاطئ لنصوص "محمود درويش" في خطابه الشعري.

حضور نصوص درويش في شعر ابن الشاطئ لازمة منطقية لما للشاعر من ثقل في الساحة الشعرية والنضالية الفلسطينية، فقد تشبع شعره دفاعا وشجبا ورفضاً وثورة، وأصبحت خطابه الشعري متكأً للشعراء الذين حملوا لواء الدفاع عن القضية الفلسطينية، يستدعي ابن الشاطئ تركيباً كاملاً من بطاقة هوية "محمود درويش" يقول:

سجّل أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف¹

هذا الشعار المؤكّد على الهوية، المشبع بالغضب والرفض، كان بياناً في وجه من حاول مصادرة حرّيته واستئصال جذوره، وقد تداخل هذا التركيب مع خطاب ابن الشاطئ الشعري في قوله:

سجّل أنا عربي في تطلّعه إنّنا فتحنا وفي أعماقه النّقب²

يتكوّن هذا التركيب عند ابن الشاطئ من جملة فعلية صدرها فعل أمر (سجّل) النّابض بالتحدي، فالشاعر يؤكّد على فعل التسجيل لأنّ الكتابة تضمن خلود المكتوب، ثم يعرّج على جملة اسمية واضحة (أنا عربي) وفيها تعريف مباشر بالانتماء والأصل الذي لا يتغيّر، متقائلاً بالفتح المبين مادامت عروبه ميثاق صدق في دفاعه عن قضيته.

- التناص مع شعر نزار قباني:

اعتزاز ابن الشاطئ بانتمائه إلى العروبة، وتمسّكه بقوميته يمرّ بمنعرجات المعطيات الرّاهنة، ففقاعة الفخر التي أحاط بها نفسه شعراً وشعوراً، ما فتأت أن انفقأت بطعنات الهوان

¹ محمود درويش، الأعمال الكاملة، رياض الريس للنشر والتوزيع، ط1، 2005م، ص80.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص198.

الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ

العربي وتقاعس الإخوة عن التآزر، ولم يجد ابن الشاطئ منهلاً يروي عطشه الشعري في هذا الباب، كنصّ متمرد لشاعر القومية العربية "نزار قباني" الذي يقول فيه:

إياك أن تقرأ حرفاً من كتابات العرب

فحربهم إشاعة

وسيفهم خشب¹

تجرّع ابن الشاطئ مرارة هذا المقطع المحشو خيبة من الوضع العربي المهيّن، وموقفهم الصّغري في الدّفاع عن مقدّسات الأمّة وأراضيها، واجتزأ منه الجزء الأنسب لحالته يقول:

أريد منك لماذا يعرفون هنا (صهيون) أكثر من حيفا ومن حلب

كم لقنونا بأنّ الأرض خالصة لهم... وأنّ سيوف العرب من خشب²

حقّق التداخل النصّي بين التركيبين من خلال استخدام تركيب ساخر -سيوف العرب من خشب- الثبات على الدلالة الأصلية، فنص ابن الشاطئ معادل لقول نزار تركيباً ودلالة، فالتوازي المائل فيهما حقّق الغاية والقصدية التي نقلها ابن الشاطئ من خلال هذا التشكيل.

أكّدت التعالقات النصّية المحقّقة مع الخطاب الشعري لابن الشاطئ، سواء ما تعلّق بالنصوص القديمة أو المعاصرة، النصّ القرآني، أو الشخصيات والأحداث، الحاجة الدائمة للنّص إلى التناسل والتوالد في سبيل إبلاغ الرسالة والغاية، بعد ذلك تعمل انتقائية الشاعر للنصوص المختارة على إضفاء الجمالية الخاصّة بخطابه.

¹ نزار قباني، قصائد مغضوب عليها، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 1992م، ص20.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1004.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

- أولاً: التقديم والتأخير في بنية اللغة الشعرية عند ابن الشاطئ.

- ثانياً: الحذف في التراكيب اللغوية في شعر ابن الشاطئ.

- ثالثاً: ظاهرة الالتفات في شعر ابن الشاطئ.

- رابعاً: الاعتراض في الخطاب الشعري لابن الشاطئ.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تختلف اللغة الشعرية عن اللغة العادية في قدرتها التصويرية، وتشكيلها الجمالي، وثروتها الدلالية «يمكن أن تحتضن تجربة الشاعر الراعشة النابضة التي تأبى بدورها القيود الصلدة المتحجرة، وتكون قادرة على إيصال التجارب الشعورية إلى المتلقي، وخلق حالة من التقارب بين الشاعر والقارئ»¹، فلا يمكن لها السير على نمط اللغة الاعتيادية، بل تتطلع إلى كسر الرتابة وإثارة دهشة المتلقي من خلال خرق أفق توقّعه، ومن هنا نستطيع القول أنّ دلالة اللغة الشعرية هي دلالة إيحائية لا تصريحية، تنقل النص من الصيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية.

تتجلى اللغة الشعرية في الخطاب الأدبي من خلال بناء الجملة أو التركيب نحويًا وصوتيًا ودلاليًا، حيث تنطوي على تقنيات فنية متعدّدة من الانزياحات، تثير في المتلقي لذة المشاركة في قراءة العمل الإبداعي، من خلال تقنيات التقديم والتأخير، والحذف والالتفات... إلخ.

أولاً: التقديم والتأخير في بنية اللغة الشعرية عند ابن الشاطئ:

تعتبر لغة الشعر لغة متفردة، تختلف عن لغة الاستعمال اليومي النّفعي لأنّها «اختيارات حرة يتحرّك من خلالها وبها المبدع، حيث يكون اختياره للمفردات وتوزيعها في بناء تركيب عباراته الشعرية توزيعاً خاصاً محكوماً بالبنية الجمالية»²، وبذلك تحدث الظواهر اللغوية المنزاحة عن التركيب الأصلي، كالتقديم والتأخير والحذف وغيرها التي يصل تأثيرها إلى المتلقي، فيستشعر إثارة فنية تكتسي صبغة جمالية تحقّق أغراضاً دلالية، تتجاوز

¹ طلال سالم الحديثي، لغة الشعر، مرجع سابق، ص152.

² هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات، دراسة أسلوبية تحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009م، ص179.

الأغراض التي يحققها التركيب النّمطي لأجزاء التركيب اللغوية «بمجرّد المخالفة ينبئ عن غرض ما، هذا الغرض يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات، عن طريق إبراز هذه الكلمة بطريقة تفضي إلى تأثير معيّن، وهي فكرة قرّرها باسكال حينما صرّح بأنّ الكلمات مختلفة التركيب يكون لها معنى مختلف، وأنّ المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة»¹، هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية تلعب دورا هاما في إعادة تركيب اللغة والانتقال بها من المستوى العادي التواصل، إلى مجال أكثر انفتاحا وتأثيرا، فتحقق حركية ونشاطا على مستوى الدّوال اللغوية، وتفضي إلى جمالية اللغة الشعرية، فخرج التراكيب عن المألوف بمثابة منبّه فني يعتمد فيه المبدع إلى خلق صور فنية جديدة.

1. التقديم والتأخير في الجملة الاسمية:

من المتفق عليه أن أيّ جملة اسمية كانت أو فعلية تبنى على ركنين أساسيين يتمثّلان في المسند والمسند إليه، هذا ما حدّد في العرف اللغوي الذي بمقتضاه يتّخذ كل من المسند والمسند إليه أماكن محدّدة في تركيب الجملة عامة، إذا أريد بها تحقيق التّواصل العادي في إطار الاستعمال النّفعي للغة، وإذا نظرنا إليها في إطارها الجمالي الفني -الذي يبلغ ذروته في النص الشعري- فهي تخرق المعايير اللغوية من خلال عدم التقيّد بنظام رصف الوحدات فيه.

حدّد الأسلوبيون بموجب هذا الخرق عنصرين قائمين أثناء التعامل مع اللغة الشعرية وهما «الثابت والمتغيّر، ويتمثّل الثابت في تواجد أطراف الإسناد وما يتّصل بهما من متعلّقات، أما المتغيّر فيتمثّل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية إلى أماكن

¹ عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مرجع سابق، ص213.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

جديدة ليست لها في الأصل»¹، هذه الحركة تحدث خلخلة في الهيكل اللغوي للقصيدة، وفي الوقت ذاته تشدّ انتباه المتلقي وتثير تساؤلاته لمعرفة الغاية من هذه الصياغة الطارئة على التركيب، من خلال تقديم أجزاء حقها التأخير، وكذا تأخير أجزاء حقها التقديم.

إنّ التقديم والتأخير الذي نلمسه عند ابن الشاطئ يتعلّق في مجمله بالتركيب المكوّن من مبتدأ وخبر، أو جملة شرطية أو صيغة نداء، وبذلك نجد الشاعر يخرج عن المعيار اللغوي المتعارف عليه في هذه التراكيب، والذي ينص على ترتيب محدّد لأجزاء الجمل، ومن ذلك تقتضي الجملة الترتيب المعياري المتمثّل في: المبتدأ يليه خبر، أداة الشرط ثم جملة الشرط ثم جملة جواب الشرط، أداة النداء متبوعة بالمنادى ثم جملة النداء، هذه التراتيب تمثّل القواعد العامة للوحدات اللغوية في الجملة الاسمية، وما ذكرنا للأصل إلا لتحديد درجة الخروج عنه ومدى تحقيقه للاختلاف عن اللغة العادية.

تمثّل ظاهرة التقديم والتأخير سمة بارزة في الخطاب الشعري لابن الشاطئ، وقد تمظهرت في عتباته النصية ومتونه الشعرية على حدّ سواء، فمثلاً أثناء قراءتنا لعتبته النصية «لك السلام»²، لفت انتباهنا التجاوز التركيبي على مستوى الدّوال المشكّلة للعتبة، فالشاعر قدّم المسند (الخبر/لك) وهو شبه جملة، على المبتدأ (المسند إليه/السلام) الذي جاء متأخراً، والأصل في التركيب هو: السلام لك، ولنمطية الاستخدام غيّر الشاعر أماكن الوحدات اللغوية عندما خصّ الموضوع وطنه فلسطين، حيث استبق تركيبه باللام الدّالة على الملكية مقترنة بكاف الخطاب (لك)، وكأنّ السلام حُقّ لفلسطين أن تملكه على وجه الخصوص.

¹ خيرة حمر العين، شعرية الإنزياح دراسة في جمال العدول، مرجع سابق، ص38.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص234.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

شكّل هذا النوع من الخرق المتمثّل في تقديم شبه الجملة الواقعة خبراً على المبتدأ لعبة لغوية أنست وجع الشاعر أثناء نظم قصائده، وتجلّت في تراكيب شعره، يقول:

وعلى قسماتها ماض عريق وفي وجناتها نسب حسيب
وفي خلجاتها الزّهراء حبّ أريحي...وصوت عندليب¹

مثّل التقديم والتأخير ركيزة أساسية في تركيب هذا المقطع، يحتاج إليه الشاعر لتمام المعنى على وجهه المراد، ويشارك فيه المتلقي الذي يعيد التركيب إلى أصله النمطي، فيحقّق حركية في الدوال ويقاسم الشاعر في لعبته الشعرية، فأصل التراكيب المخترقة لسنن اللغة:

- على قسماتها ماض عريق ← ماض عريق على قسماتها.
- في وجناتها نسب حسيب ← نسب حسيب في وجناتها.
- في خلجاتها الزهراء حب أريحي ← حب أريحي في خلجاتها الزهراء

أرجأ ابن الشاطئ المسند إليه وجعل المسند في الصّدارة «ذلك بأن يكون في المسند إليه غرابة من شأنها أن تشوّق المخاطب إلى معرفة المسند»²، فمسافة التشويق عند المتلقي محفوظة، خاصّة وأنّ التركيب يبتدأ بشبه جملة، وهذا مالا تنص عليه قواعد اللغة العربية، فيدرك العملية المحرّكة للتركيب ويشارك فيها بحثاً عن مكنوناتها.

اتجه ابن الشاطئ نحو حركة الدّاخل النّصي، التي تتفاعل من خلالها التراكيب فيما بينها، مشكّلة نسيجاً جديداً يخرق الشاعر من خلاله معيار اللغة، ويعيدها القارئ إلى أصلها

¹ المصدر السابق، ص221.

² فضل حسن عباس، البلاغة العربية فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن، ط4، 1997م، ص212.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ليفهم قصديتها، والجدول التالي يوضّح نماذج من الديوان تتقدّم فيها شبه الجملة الواقعة خبراً على المبتدأ.

موضعه من الديوان (الصفحة)	الترتيب الأصلي	تقديم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ)
قصيدة الطحالب والغاز لا تحصى (ص40)	مكان على مقل المداد	فعلى مقل المداد مكان لجميع الأشكال والأحجام
اللغة السراب والرموز الفصحى (ص209).	أنت سيّدتني في أمّ أوفى	في أمّ أوفى أنت سيد دتي يزينك الحجاب
اعتراف غير قابل للطعن (ص954)	مواويل موقعة للعتاب وشرايين من السمر للعتاب	وللعتاب مواويل موقّعة وللعتاب شرايين من السمر
سناء العمر (ص452)	نفس نقي لنا في ظله وعيش رغيد في نفحاته	لنا في ظلّه نفس نقي وفي نفحاته عيش رغيد
مازلت أنتظر الجواب (ص112)	آلاف الكلاب على المسافة من جموح الصّمت	وعلى المسافة من جموح الصّمت آلاف الكلاب

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وخلف أصدغه الرقطاء مزرعة من المخاتير تستشري وتتفجر	مزرعة خلف اصدغه الرقطاء من المخاتير تستشري وتتفجر	قصيدة تبث عن السيف الضائع (ص1053)
---	--	---

من خلال استعراض بعض الخروقات الطارئة على المواضع التي تنزل فيها الوحدات اللغوية والمتمثلة في تقديم الخبر وإرجاء المبتدأ، نلاحظ أن التركيب الجديد واكب الدلالات التي حاول الشاعر بثها من خلال تحريك أجزاء الجملة، ومنه تركيزه على ما يخدم تجربته الشعرية.

من مظاهر الخروج عن المألوف في رصف أجزاء الجملة الاسمية تقديم الخبر المفرد على المبتدأ، فالشعراء بصفة عامة يعمدون إلى تحرك الأنظمة الثابتة، فيختارون من المفردات المثقلة بالطاقات التأثيرية، ويشحذون لها دلالات إضافية ليرتّب عن ذلك انتهاك لسنن العلاقات اللغوية، فتقديم الخبر على المبتدأ إبراز لأهميته وبذلك يزحزحه الشاعر ليتصدّر الكلام ويلفت انتباه المتلقي.

ورود الخبر المفرد متقدما على المبتدأ قليل بالمقارنة مع شبه الجملة، حتّى أننا نجد الخبر متقدما في مواضع معلومة ولغايات فنية ونفسية نستقيها من تجربة الشاعر، كقول ابن الشاطئ:

مستحيل أنا وريحي غضوب أتحبّيني وخلفي النّيوب؟؟¹

ويقول في موضع آخر:

وحدي أنا والحاكم — عربي في أبهى طلاء²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص254.

² المصدر نفسه، ص563.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تقدّم في البيتين "الخبر المفرد" (مستحيل/وحدى) لمبتدأ جاء على شكل ضمير رفع منفصل (أنا)، وقد كان هذا الخرق لقانون اللغة يحمل دلالات نفسية، فالشاعر يفرغ انفعالاته الشعورية في الخبر، فتارة يعبر عن التمرد (مستحيل أنا)، وتارة أخرى يصوّر الاستكانة والشكوى من الوضع الراهن المثخن بالخيبة (وحدى أنا).

يتحوّل تركيب الشاعر من الدلالة على الفردانية إلى الدلالة على الاشتراك، مستحضراً ضمير المتكلمين (نحن) في موضع آخر يقول:

ضدّان نحن فأنتِ را كعةً على الجسد الحلول
وأنا أجسد أخصي في كلّ منطلق أصيل¹

شاهدُ تقديم الخبر تمثّل في تقديم لفظة (ضدّان) الدالة على المفارقة والاختلاف، فيرى الشاعر أنّ لا قيمة من تصدرّ الضمير المبتدأ (نحن) الدال على الإشتراك والاتفاق، ثمّ انتقل ليؤكد على مبدأ المفارقة، ففصّل في حالة فلسطين (المستسلمة الراكعة) وهي المكان الذي ينتمي إليه الشاعر ويخزّن فيه ذكرياته، وبين ذاته المتمردة الرافضة للاستكانة والرّضوخ، ولعلّ هذا الانتقال الذي صوّره ابن الشاطئ من خلال هذا التركيب متجذّر في هذه القصيدة (استقالة تطالب بها الجماهير) فقد كرّره في مواضع أخرى من خلال قوله:

ضدّان نحن...فعبري عمّا جرى..قبل الرّحيل
ضدّان نحن...ولا مجا ل إلى التفاهم..فاستقلي²

¹ المصدر السابق، ص157.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، صص158-159.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تعد السمة الطاغية على تقديم الخبر على المبتدأ، هي شيوع الضمير المنفصل كمبتدأ مؤخر وفق مقتضى الخطاب، فقد تحولت أشكال الضمير وفق ما يقتضيه الخبر، يقول ابن الشاطئ في خطابه لفلسطين:

نقية أنت مثلي... لا تُقُولُنَا مَعَاوِلُ اللَّيْلِ أَوْ يَسْتَأْفُنَا الْوَجَلُ¹

استدعى ابن الشاطئ في هذا البيت الخبر (نقية) ليتصدر التركيب، للتأكيد على تحقق الخبر، وفلسطين بالنسبة له رمز النقاء الذي لا يزول، ولو دنسته يد الأعداء، فدفع التّوهم عن فكرة تدنيس أرض فلسطين بتحريك الخبر ليتقدم على مبتدئه، وفي ذات السياق يلح ابن الشاطئ على فكرة انتمائه إلى فلسطين هوى وهوية، يقول:

وطني أنت... فيا للـ حب يمتدّ نُضُولًا²

وقع التقديم والتأخير في تركيب (وطني أنت)، فقد تشكّل هذا التركيب الانزياحي عن نمطية الترتيب في الجملة الاسمية استجابة لانفعال الشاعر ودفاعه عن انتمائه إلى الوطن (فلسطين) وولائه وحبّه لقضيته الذي يركّز عليه كلّما استطاع إليه سبيلاً.

أ- تقديم خبر النَّاسِخ على اسمه:

المتعارف عليه أن يكون التركيب المنسوخ بإحدى النواسخ منسوجاً على المنوال المعياري المتمثّل في (الناسخ + اسمه + خبره)، وهي القاعدة التي تبنى عليها تراكيب اللغة العربية البسيطة والمركّبة، لكن قد يعتمد الشاعر إلى تغيير مواضع التراكيب ونقلها من مكان إلى آخر، ليجعل للتركيب ديناميكية ويكسر الجمود النحوي من جهة، وتلبية لأهداف جمالية

¹ المصدر السابق، ص 479.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 268.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وتعبيرية من جهة أخرى، لأنّ بنية القصيدة تحتاج أسلوباً مميزاً، خارجاً عن المألوف، ليستشعر القارئ جمالية الوصول إلى المعنى بعد عناء المشاركة في البحث عنه.

نجد في شعر ابن الشاطئ مواضع عديدة يتقدم فيها خبر الناسخ عن اسمه، أو تقدّم اسم الناسخ عن الناسخ نفسه، يقول في إحدى المواضع:

وليس في جعبي شيء يزودني إلاك حين يطول الليل والسفر¹

أصل التركيب هو: الناسخ (ليس)، اسمه (شيء)، خبره (في جعبي)، غير أنّ الشاعر نقل اسم ليس من موضعه على سبيل التأخير، من أجل تحقيق غايات نفسية يستحضر من خلالها مصدر قوّته ومحفّزه على مواصلة نضاله، فصوّر فلسطين على أنّها الداعم الوحيد له في حلقة الليل وتعبه.

يتجلى تصرف الشاعر في منازل الوحدات في تركيب المنسوخ في قوله:

أوليس من حقي التوا صل حين يرتعد الشتاء؟²

قدّم الشاعر خبر ليس (من حقي) على اسمها (التواصل)، وبذلك فقد تمّ استبدال المواضع الأصلية للأجزاء المشكّلة للتركيب، فالأصل في ترتيبها هو (أوليس التواصل من حقي)، وذلك يؤكّد على السمة الانفعالية لهذا الخرق، فالشاعر قدّم الخبر (من حقي) منفياً، لأنّ حقوق الفلسطينيين منتهكة في ظل الاحتلال، وسبل التواصل مع المكان والأهل مقطوعة، فالشّاتات في المخيمات هو الحقيقة الراهنة.

يستحضر الشاعر ماضيه الجميل على أرضه وبين أهله في موضع آخر يقول فيه:

مداخل العمر كانت قبلُ خربشةً واليوم يطلع من فيروزك الشجر³

¹ المصدر السابق، ص31.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص515.

³ المصدر نفسه، ص382.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الحدث التركيبي البارز في البيت هو تقديم اسم الناسخ (مداخل العمر) على الناسخ، فأصل التركيب: (كانت مداخل العمر قبل خربشة)، والأصل في الاسم أن يلي الفعل الناقص، ثم يجيء الخبر، ولكن يجوز أن يتقدّم خبر كان وأخواتها على اسمها، وهذا التقديم جاء للفت الانتباه إلى الاسم (مداخل العمر) على سبيل التخصيص، فالعمر في فلسطين لا ينقضي على نفس وتيرة انقضائه خارجها، ومن النّواسخ التي استدعاها ابن الشاطئ لبناء تركيبه الشعري (عسى) و (لعلّ) للتعبير عن الرّجاء يقول:

فعسى وعلّ تثوب غا... ... ليتي..وتبحر في حناني..¹

وقع شاهد التقديم في البيت الذي يبدو الشاعر فيه مسكونا بالأمني واللهفة والقلق، فاستعجل الخبر الواقع جملة فعلية (تثوب)، فقدّمه على الاسم (غاليتي)، فرجأه الملحّ لعودة الحبيبة جعله يخرج عن قانون اللغة بتحريك عناصر التركيب، مستدعيا فعلي الرّجاء (عسى وعلّ)، مقدّما خبرهما على اسمهما، ونجد هذا التصرف في تركيب الجملة المنسوخة خاضعا للحالات النفسية للشاعر، حيث كان تصرفه في ترتيب الجملة المنسوخة بتقديم خبرها على اسمها لغايات تعبيرية وجمالية.

ب- تقديم جملة جواب الشرط على جملة الشرط:

يشكّل الشرط ركيزة أساسية في بنية البيت الشعري ودلالاته عند ابن الشاطئ، إذ أنّه يشحن النص ويزيد من مساحته التركيبية، لما يتطلّب من وحدات تتعالق داخل النص، دون استغناء إحداها على الأخرى «الشرط أسلوب لغوي ينبني بالتحليل العقلي على جزئين، الأوّل: منزل منزلة السبب، والثاني: منزل منزلة المسبّب، يتحقّق الثاني إذا تحقّق الأوّل»²،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص443.

² مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد، بيروت، لبنان، ط2، 1406هـ-1986م، ص56.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

فالارتباط بين الجزئين ارتباط دلالي (سبب ومسبب)، وبذلك يكون تقديم المسبب على السبب نوعاً من الخرق والتجاوز في التركيب، وقد تطرّق النحاة إلى قضية التقديم والتأخير في أسلوب الشرط، فكان الخلاف بارزاً بين البصريين والكوفيين، فنحاة البصرة يرون ضرورة صدارة الأداة للتركيب الشرطي وعدم جواز تقديم معمولاتها، وهذا ما ذهب إليه سيبويه «الشرط يتقدّم على الجزاء لأن أداة الشرط تنصدر التركيب الشرطي، وتعمل في الشرط والجزاء معاً، ولا يجوز أن يتقدّم عليها الجزاء أو بعض منه فإذا تقدّم أو تقدّم شيء منه على الأداة كان ذلك المتقدم دليلاً على الجزاء أو شبه الجزاء، وليس إياه»¹، فالمتقدم عند البصريين على الأداة لا يعد جواباً للجزاء (الشرط) وإنما دال على المحذوف، أما الكوفيون فذهبوا إلى جواز تقدّم جواب الشرط على الأداة، وأنّ المتقدم هو الجواب نفسه وليس دالاً عليه فقط.

الجدير بالذكر في هذا المقام، أن التقديم والتأخير في التركيب الشرطي المنظور إليه من الزاوية النحوية يؤدي وظيفة لغوية تحكمها قواعد معينة، وما يهمنا أكثر هي جمالية زحزحة عناصر البنية الشرطية وما تحدثه من وقع على المتلقي، وسنعمد إلى تحليل نماذج هذه البنية لدى ابن الشاطئ، والبحث عن مقصدية التقديم والتأخير فيها، يقول ابن الشاطئ:

يثوّرنِي الغريب إذا تمشّى على جسدي... ويذبحني القريب²

قدّم ابن الشاطئ الجملة الفعلية (يثوّرنِي الغريب) على أداة الشرط وفعل الشرط (إذا تمشّى)، والأصل في التركيب: (إذا تمشّى الغريب على جسدي يثوّرنِي)، وقد استعجل ابن الشاطئ بذكر النتيجة لدوافع نفسية بحتة، فالمتأمل في التركيب يدرك أنّ القهر والاضطهاد

¹ شرح الأشموني، ألفية بن مالك، تح: طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوقيفية، القاهرة، ط4، صص 22-23.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص230.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

والتعذيب (يمشي الغريب على جسدي) ولّد خذلانا وضعفا واستكانة، لكنّ الشاعر كسر هذا التّوقع من خلال جعل نتيجة ذلك هي الثورة (يثوّرن)، فتعجيل النتيجة في جملة جواب الشرط له غاية نفسية توحى بالإصرار والتّحدي.

يقترن التركيب الشرطي عند ابن الشاطئ بالمقام والتجربة الشعورية التي عاشها، والتزامه بقضيّته التي يدافع عنها، وهي فلسطين يقول:

ليس إِيّاكَ من يُعَبِّرُ عنه وَيُدَارِيهِ إن تَمَادَى اللَّئَامُ

ليس إِيّاكَ يُثَلِّج الصَّدْرَ حقًّا حين تمضي في غيِّها الأرحام¹

استحضر ابن الشاطئ في معرض خطابه لـ (أم أوفى/فلسطين) تركيبا شرطيا يوضّح فيه أهمية الأرض/المكان، ويتكون هذا التركيب الشرطي من:

جملة جواب الشرط ← الأداة ← جملة الشرط.

ليس إِيّاكَ من يعبر عنه ويداريه ← إن ← تمادى اللئام.

ليس إِيّاكَ تتلج الصدر حقا ← حين ← تمضي في غيِّها الأرحام.

قدّم الشاعر جملة جواب الشرط على جملة الشرط موظفا الأداة (إن، حين)، والأصل في التركيب هو: صدارة الأداة، ثم جملة الشرط، ثم جملة جواب الشرط، وقد قدّم الشرط لتضمن الجواب معنى الإتيان بالدليل الفعلي على شرطه، فالتقديم والتأخير عند ابن الشاطئ واختياره لمواقع اللفظ والتركيب الخارج عن الأصل يحمل غاية يريد الشاعر بلوغها «نحن حينما نقدم بعض أجزاء الجملة تارة ونؤخرها تارة، فإننا لا نفعل ذلك رغبة في التغيير، أو تفننا في القول فحسب، إنّما ذلك ناشئ عن اختلاف الذي يريده المتكلم، فالكلام البليغ لا

¹ المصدر السابق، ص275.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يجوز فيه التقديم والتأخير لغرض لفظي فقط، بل يكون مع هذا الغرض اللفظي هدف يتعلّق بالمعنى¹، ومن ذلك فإنّ ابن الشاطئ بتصرّفه في التركيب الشرطي تقديمًا وتأخيرًا يفجّر دلالات إيحائية ونفسية معينة، ومن أمثلة ذلك تصويره لشوقه إلى حبيبته وزوجته سعاد وهو في منفاه يقول:

يصونني طيفك المخبوء في وتري إذا تأزمت أو أدّى بي الأرق²

استبق ابن الشاطئ بيته بجملة جواب الشرط (يصونني طيفك المخبوء في وتري) استعجالاً للتقاؤل وإبداء لعزاء النفس والمسرة، فهو رغم بعده في منفاه ومعاناته من الهم والأرق والأزمات النفسية، يملك حافزا للصمود، وبارقة للأمل، تتمثل في زيارة طيف الحبيبة له، فالأصل في تركيبه هو أن يفتح بيته بالأداة الظرفية الشرطية غير الجازمة (إذا) ثم جملة الشرط (تأزمت أو أدّى بي الأرق) يليها جواب الشرط المذكور آنفاً. يمكن القول أنّ الشاعر يتمتع بحرية في تشكيل لغته الشعرية الخاصة، حيث تتحرك وحدات الخطاب الشعري دون أن تغرق في الغموض ولا أن تطفو على السطح فيكون التعبير مبتذلاً مفضوح الدلالة.

ج- التقديم والتأخير في تركيب النداء:

يعدّ موضوع النداء من مباحث النحو العربي، فقد تضمّنته موضوعات النحويين ومصنّفاتهم أمثال سيبويه وابن السراج والزمخشري وغيرهم، كما يعد باباً من أبواب البلاغة لما يولّده من جمالية وفق مفهوم البلاغة الحديثة، على اعتباره أسلوباً إنشائياً تحت علم المعاني.

¹ عباس فضل حسن، البلاغة وفنونها وأفنانها، مرجع سابق، ص 211.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 498.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

النداء في مفهومه هو «تنبيه المنادى وحمله على الالتفات»¹، ويعرفه النحاة لغة بأنه «الدعاء بأيّ لفظ كان»²، أمّا اصطلاحاً فقد ورد بمفهوم «طلب الإقبال بحرف نائب مناب (أدعو) ملفوظ به أو مقدّر، والمراد بالإقبال الحقيقي أو المجازي المقصود به الإجابة»³، وقد اتفق بذلك النحاة مع البلاغيين في كون النداء يخرج لأغراض مجازية جمالية، تنقل الدلالة من إطارها النفعي إلى إطارها الفني، والمتفق أنّ النداء يتكون من أداة ومنادى وتتعدد المعاني التي تؤديها أدوات النداء حسب الاستخدام والغاية، فمنها ما دلّ على القرب (مثل: الهمزة المفتوحة أ)، ومنها ما دلّ على البعد (مثل: يا).

لم يخرج ابن الشاطئ في توظيفه للنداء عن الترتيب النمطي لوحده في مواضع عديدة، غير أنه خرج به إلى أغراض فنية وبلاغية تثير المتلقي وتستغزه يقول:

يا حادي العيس لا ذي قار ماثلة ولا المثنى ولا حامي الحمى عمر⁴

يخاطب ابن الشاطئ حادي العيس ويلفت انتباهه إلى واقعه المرير، ويوقظه من سكرة الماضي المجيد، مستخدماً أداة النداء (يا) الدالة على البعد المكاني والمعنوي، وقد وظّف ابن الشاطئ هذه الأداة في خطابه لفلسطين التي حملها رمز (أمّ أوفى)، يقول:

يا أمّ أوفى...يستحيل فراقنا مهما جرى...هل تفهمين خطابي؟⁵

¹ مهدي المخزومي، في النقد العربي نقد وتوجيه، مرجع سابق، ص 301.

² الصّبّان، حاشية الصّبّان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، ج 3، ص 197.

³ المرجع نفسه، ص 197.

⁴ المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 35.

⁵ المصدر نفسه، ص 61.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

توظيف أداة النداء (يا) لم يكن عبثيا، فقد استحضره ابن الشاطئ في هذا الموضع للدلالة على البعد المكاني، فهو يخاطب وطنه من وراء البحار في منفاه، ويؤكد بقية التركيب على دلالة القرب المعنوي من خلال استحالة الفراق العاطفي الوجداني.

نوع الشاعر في دلالات المنادى حقيقة كان أو مجازا، فقد خاطب الإنسان (حادي العيس)، وخرج عن أصل النداء الحقيقي بخطابه للمكان (يا أمّ أوفى/فلسطين)، ليستدعي الزّمان في قوله:

يا رحلة الخمسين عاما زلق الزّمان وما استقاما¹

يستذكر الشاعر تسارع الزّمان وتعاقبه دون تغير في الأوضاع، مخاطبا الزمن مجازا، فالأصل في تحقق النداء لفت الانتباه أو الإجابة وهذا ما لا يتحقق واقعا.

التعبير عن البعد الذي تحمله أداة النداء (يا) يقابله الدلالة على القرب الذي توحى به أداة النداء الهمزة المفتوحة (أ)، وقد وظّفها ابن الشاطئ في مواضع عديدة، يقول:

أ حبيبتى المثلى...بُعْثُ مجدّدا وعلى نخيلك قَامَتِي وإيابي²

وقوله أيضا:

أ بنيتي لا تجزعي ما دُمْتُ في الرأي السداد³

أدى النداء في هذه المواضع دلالة القرب المعنوي والارتباط العاطفي بين الشاعر والحببية وبينه وبين ابنته.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص713.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص60.

³ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1148.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

سير الشاعر على الترتيب المعهود لتركيب النداء لم يخل من تحقق الغايات التي تختزن في لغته الشعرية، كما لم يمنع من انزياحه عن هذا الترتيب في مواضع أخرى متصرفاً في موضع الأداة والمنادى مقدّماً مضمون الخطاب (النداء) على متعلقاته، يقول:

أنا لا أخاف الموت يا أم — رأتي ولا أخشى العوادي¹

وأصل التركيب في البيت تصدّر أداة النداء والمنادى له (يا امرأتي أنا لا أخاف الموت)، بغرض لفت انتباه المخاطب لما سيقال، لكن استعجاله تقديم جملة اسمية تقريرية (أنا لا أخاف الموت) الموحية بالصمود والتضحية، خرق جلي لما أُلّف للنداء من ترتيب. يتصرّف الشاعر في بنية النداء، مقدّماً عليه جملة فعلية في موضع آخر دالة على الديمومة والاستمرارية يقول:

يطول المشوار يا أمّ أوفى — غير أنني متيمّ بجنوني²

استبق الشاعر تركيب النداء بجملة فعلية خبرية تخلو من المؤكّدات لأن متلقيها (أمّ أوفى) يدرك -حسبه- حقيقة طول البعد بينهما نتيجة المنفى.

تعدّدت صيغ التراكيب المقدّمة على أسلوب النداء باعتباره أسلوباً إنشائياً، حيث صدر ابن الشاطئ أبياته بأساليب إنشائية أخرى بصيغ مختلفة، يقول:

لا تنادي يا حادي العيس... غامت — نخوة الرمل في شفاه الرّغاب³

تقدّمت صيغة النهي (لا تنادي) على تركيب النداء (يا حادي العيس) وهذا ما يضعنا أمام مفارقة دلالية تثير المتلقي وتجذبه للتعمق فيها، حيث ينهي ابن الشاطئ عن النداء

¹ المصدر السابق، ص 1197.

² المصدر نفسه، ص 607.

³ المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 95.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

بقوله (لا تنادي) ثم يردف النهي بالنداء تركيباً (يا حادي العيس)، وبذلك يبيث في البنية اللغوية حركية تفضي إلى حركية دلالية في الوقت نفسه، ومن الصيغ الإنشائية التي سبقت النداء الاستفهام بأداة الهمزة (أ)، يقول الشاعر:

أترى تدركين يا أمّ أوفى؟ نرف النخيل... واستوى عرجوني¹

يستدعي الاستفهام حضوراً ذهنياً لفهم مضمونه وبناء إجابته، فإذا كان النداء في أصله هو طلب الإقبال الذي قصده الإجابة فعلاً (بالمجيء)، أو قولاً (بالردّ شفاهة) فمن الحري لفت الانتباه وطلب الالتفات من المخاطب عن طريق تركيب النداء ثم يليه الاستفهام، وهذا الترتيب الذي خرّقه ابن الشاطئ تحقيقاً لديناميكية البنى اللغوية من جهة، وخروجاً على مألوف التراكيب من جهة أخرى.

إرجاء المنادى وتأخير تقنية تشدّ انتباه المتلقي، فيحافظ على نسق الألفاظ مركزاً على موقعها في التركيب ليعيد ترتيبها في ذهنه ليصل إلى الدلالة المقصودة، وقد مارس ابن الشاطئ تقنية التقديم والتأخير في تركيب النداء ليعلق انتباه المتلقي ويجرّه إلى غاية انتهائه، ثمّ تكليفه بمهمة إعادة الترتيب والبناء لعناصره في مكانها الأصلي، وبذلك يكون المتلقي طرفاً في بناء اللغة الشعرية، ومن أمثلة ذلك قول ابن الشاطئ:

أعرفت غاليّتي الطريق؟ أحبّ أن تلجي الزّناد الحرّ.. يا سمراء..²

استحضر الشاعر المنادى معترضاً عناصر التركيب في صدر البيت، حذف الأداة (أعرفت غاليّتي الطريق) وفصل المنادى بين الفعل والفاعل ومفعولهما (الطريق)، (عرفت)، وأرجأ النداء (الأداة + المنادى) إلى آخر المقطع (يا سمراء).

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص610.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص579.

2. التقديم والتأخير في الجملة الفعلية:

إذا كان الاسناد في الجملة الاسمية يعتمد على المسند (الخبر) والمسند إليه (المبتدأ)، فإن تركيب الجملة الفعلية يقوم على المسند (الفعل) والمسند إليه (الفاعل)، وتعرض الجملة الفعلية على غرار الاسمية إلى ظاهرة التقديم والتأخير وتبديل مراتب اللفظ، فالجملة العربية عامة تتسم بالحركية والمرونة، وهذه الحركية تبلغ ذروتها في الخطاب الشعري الذي يملك فيه الشاعر إمكانات كثيرة لصياغة الجملة بالارتكاز على قدرته وملكوته في ابتكار تراكيب جديدة.

أ- تقديم الفاعل على الفعل:

تتخذ الوحدات اللغوية في البناء الشعري مواقع مختلفة، أحيانا تكون نمطية رتيبة، وأخرى منزاخة يتقدم فيها الفاعل (المسند) على الفعل (المسند إليه)، وهذا ما أقرّه الكوفيون «تقديم الفاعل على الفعل لا يعني أنه الأصل في التركيب، الذي يمكن أن تتحرف عنه الصياغة، فيتقدم الفعل عليه، وإنما هو عدول أو انحراف جائز عن الأصل»¹، يمكن إدراك أنّ الأصل في الجملة الفعلية هو تصدّر الفعل للتركيب، ثم يليه فاعل يقوم بالفعل، وكسر هذا الترتيب أمر مشروع خاضع لغايات الشاعر التي يشحن بها استخداماته لأبنية اللغة. يرفض البصريون قطعاً تقديم الفاعل على الفعل بحجة أنّه «إذا تقدم دخل في فصيلة الابتداء، وأنّه مع الفعل بمثابة جزأي الكلمة الواحدة التي يختل معناها بانفصالهما عن بعض»².

¹ عبد الرحيم عزّاب، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني-جماليات التقديم والتأخير، مجلة الناص، ع8، ص136.

² مهدي المخزومي، في النقد العربي نقد وتوجيه، مرجع سابق، ص192.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تجعلنا المقارنة بين المذهبين (الكوفي والبصري) نقرّ تمسك البصريين بالبنية الشكلية لتركيب الجملة الفعلية، بينما تعامل الكوفيون بمرونة أكثر مع القضية، وأولوا اهتماما واسعا بالبنية الدلالية، فمعرفة الفاعل بناء على آرائهم أمر معنوي وليس لفظيا، وتقدم الفاعل على فعله ليس أصلا للتركيب لكنّه تحريك جائز يخدم أغراضا بلاغية جمالية. إذا قمنا بتتبع حضور هذه الظاهرة في المجموعة غير الكاملة نجدها ترد في مواضع عديدة، يقول ابن الشاطئ:

كل يوم يمر دون وجودي ألف عام مجلّ بالسواد

ألف عام ونحن قعود ومدى الشرق موغل في السواد¹

تقدم الفاعل في البيتين مُفتتحا الجملتين (كل يوم يمر/ألف عام مضت) في سياق تعبير الشاعر عن طول المعاناة والبعد عن الأرض والوطن، وقد ورد الفاعل معرّفا بالإضافة (كل يوم/ألف عام)، فالفعلان (يمر/مضت) دالّان على حركية الزمان وتسارعه بمقابل بطئ وعسر تحقيق النتائج، والملاحظ أنّ هذه الأفعال رفعت خبرا يعود على الاسم الظاهر (كل، ألف) وهو الفاعل الدلالي الذي كان يمكن أن يتأخر ليصبح فاعلا نحويا، فيصبح أصل الترتيب: يمر كلّ يوم ← مضت ألف عام، فكسر الرتبة في الجمل الفعلية المذكورة، جاء خادما للغايات النفسية التي يريد الشاعر الإفصاح عنها.

في السياق النفسي ذاته يقول الشاعر:

يا رحلة الخمسين عاما طال الدّجى وهواك غاما

يا أمّ أوفى لا يساورني شك، فليل الشرق قد غربا²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص85.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص725.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

نوع الشاعر في استخدامات التركيب الفعلي بالمحافظة على رتبة الفعل ثم الفاعل تارة، و خرقها تارة أخرى، مزحزحا الألفاظ عن مواضعها، ومحققا تفاعلا نصيا بين وحداتها وكأته يملك جهاز تحكم لغوي، يخول له انتقاء التركيب والترتيب الذي يروقه ويحقق غايته في الوقت ذاته، فقد استخدم تراكييب نمطية في قوله: (طال الدّجى/لا يساورني شك)، ثم قدّم الفاعل على الفعل في قوله: (هواك غاما/ليل الشرق قد غرب)، في مقام البوح عن تبدّل الأوضاع التي يعيشها الشاعر في ضبابية عاطفية (هواك غاما)، وأقول معاناة فلسطين (ليل الشرق قد غربا).

يتجلى تفنّن الشاعر في التحكم بالوحدات اللغوية تقدّما وتأخيرا في خطابه الشعري، يقول:

لم كلّ هذا الظلم والـ جدران يدهشها جمالي
هل الخيال ينوب عن عنب الخليل...وعن غلالي¹

في هذا المقطع يسيطر جوّ المنفى على الشاعر، فيستغرق في رسم صورة معاناته من خلال متتالية استقهامية من أجل إفراغ الحمولة النفسية، فيستذكر جزئيات بسيطة في موطنه وهو بين جدران السجن مقدّما الفاعل في قوله (الخيال ينوب عن عنب الخليل)، على سبيل خصّ الخيال غير الملموس واقعا ينوب عن خيرات أرضه (عنّب الخليل).

قد يخرج تقديم الفاعل على الفعل في التركيب الفعلي إلى غرض تعظيم الفاعل بتقديمه ليتصدّر الكلام، وليناسب تعظيمه معنى من خلال دلالة التركيب، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص665.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وخيول مُطَهَّمَاتٌ* تُؤَافِي شَرَفَ الْمَجْدِ فِي غَدٍ مِعْطَارٍ¹

ارتبط ذكر الخيول على امتداد العصور والأزمنة بأنبال الصفات، فقد كانت دلالة على الخير والقوة والعزة، حتى بلغت عظمتها إلى قسم الله عز وجل في سورة العاديات بالخيول التي تعدوا في نصرة المسلمين، وتحقيق الفتح المبين، وجعل ابن الشاطئ صورة الخيل في بيته السابق جامعة للعظمة والمجد، فهي تحقق المجد والعزة، وقد قدّمها على أنها فاعل دلالي على الفعل (يؤافي)، مخترقا قانون الإسناد في التركيب الفعلي.

من الانحرافات الماثلة على مستوى التركيب في "المجموعة غير الكاملة"، تقديم ما يعرف بمتعلقات الفعل، وهي ما زاد على التركيب الإسنادي للجملة الفعلية (فعل + فاعل) والمتمثلة في: الجار والمجرور، الظرف، المفعول به، الحال، الصفة،... إلخ، والمتعلقات التي تغطي على التركيب الفعلي في المدونة محل الدراسة، هي تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل، وتقديم المفعول به على الفاعل.

ب- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

التركيب في الجملة الفعلية يقتضي ترتيبا معياريا حرص عليه البصريون، ورأى فيه الكوفيون تجاوزا جائزا، أمّا البلاغيون فيرون في حركة الدّوال في التركيب بعدا جمالا، دعمه اللغويون الأسلوبيون كوسيلة من وسائل كسر الرتابة والخروج عن المألوف.

تقدّم متعلقات الجملة على عمدتها يضاعف أمام خرق لغوي أعمق، وحركية تكسب اللغة طابع المرونة، وتمنح الشاعر حرية التصرف فيها على أساس أنه يجوز له ما لا يجوز لغيره،

* المطهم من الخيل: الحسنُ التّامُّ كل شيء منه.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص189.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

«أمراء الكلام يقصرون المدود، ويمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون (...) ولهم أكثر من ذلك»¹.

وعى الشاعر بتراكيب اللغة جعله يستخدم ظواهرها بأساليب جمعت انزياح التركيب مع البعد الجمالي في خطابه الشعري، يقول في قصيدة (سوابق مكتوبة بالقلم العريض):

وعلى جبين التراب أراك في لحم التراب وقمة الأحقاب²

حرّك الشاعر رتبة الفعل (أرى) بتأخيرها، وتقديم إحدى متعلقاته (الجار والمجرور) على جبين العنقوان)، هنا عمد الشاعر إلى زحزحة تركيب الجملة ليضع القارئ أمام ترتيب مبتدع ودلالة جديدة، فتقديمه للجار والمجرور على الفعل قد حقق تأكيد الفعل (أرى)، والمقام العالي الذي تحقّق فيه الفعل (على جبين العنقوان)، فقد استحضر حرف الجر الدال على الاستعلاء الحقيقي أو المجازي، فالشاعر يرى فلسطين عالية المقام دوماً، ومنطلق الشهامة والكبرياء، يقول ابن الشاطئ في السياق ذاته:

فمن جبينك قد أطلعتني وطنا بالكبرياء وأيم الله يأتزر³

وفي موضع آخر قال:

من ضلعك الصّب مدّ المجد ساعده إليّ فاندفت في الشّمس أنهار⁴

استدعى الشاعر حرف جرّ حمل معنى ابتداء الغاية المكانية مجازاً، ففلسطين بالنسبة له بداية العز والشرف والمجد، وقد قدّم شبه الجملة (من جبينك/من ضلعك) على الفعل

¹ جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، ج1، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وآخرون، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة، ص471.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص61.

³ المصدر نفسه، ص381.

⁴ المصدر نفسه، ص296.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

والفاعل والمفعول به (أطلعني/مَدَّ المجد ساعده) تحقيقاً لهذا المعنى، هذا التقديم الانزياحي لاءم الغاية النفسية للشاعر، فقد عبّر عن مكانة فلسطين بالنسبة له، بتقديم ما يدلّ على أولويتها.

يشخّص الشاعر فلسطين، ويسقط عليها صفات الإنسان في مواضع عديدة، فيرسمها تضحك وتبكي، ويمنحها يدا ولسانا وشعرا يقول عنها:

وبشعرك الضوّئي يخـ ——— نق ذلك الزّمن المرابي¹

قدّم الشاعر شبه الجملة المكونة من جار (حرف الباء) الدّال على الواسطة، ومضاف إليه (شعرك) ليحقق غاية مجازية من هذا التحريك في الرّتب، فبواسطة شعر فلسطين يخلق الزّمن المزيف والحاضر المزور.

مثل هذه الانزياحات عن قواعد اللغة بثّت في الخطاب الشعري لابن الشاطئ بعدا جماليا متفردا، ارتبطت فيه القضية الفلسطينية مع الحبيبة والهوية وخواج النفس، فانبثقت على إثرها ديناميكية الدّوال المكوّنة للتراكيب الفعلية.

ج- تقديم المفعول به:

الملاحظ أنّ تقديم المفعول به في شعر ابن الشاطئ جاء على وجه واحد، حيث يتقدّم المفعول به على الفاعل وقد جاء هذا التقديم محملا بإيحاءات ودلالات منها حصر الأهمية في المتقدّم (المفعول به)، أو لفت انتباه المتلقي وإشراكه في عملية البحث عن الفاعل المؤخر، يقول ابن الشاطئ:

ولكم طاردت خطاي كلاب دربتها النّوى ولصّ همام²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص117.

² المصدر نفسه، ص277.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

قدّم الشاعر المفعول به (خطاي) على الفاعل (كلاب)، وفي هذا التركيب من الدلالات ما يعمّق معاناة الشاعر وتشظّيه في المنافي وقلقه من المطاردة، وقد قدّم المفعول به (خطاي) تهميشاً للفاعل (كلاب)، لأنّه لا يقصد به الكلاب حقيقة، بل ترميزاً للصهيوني الذي صادر حرّيته داخل وطنه وخارجة.

من مواضع تقديم المفعول به على الفاعل قول ابن الشاطئ:

وتطول الطّريق يا أمّ أوفى فالأمني يجتاحها استفهام¹.

استعجل الشاعر بجعل المفعول به في صدارة التركيب (الأمني يجتاحها استفهام)، وأصل الترتيب هو: (يجتاح الاستفهام الأمني)، وقد قدّم الشاعر المفعول به هنا ليجعله محطّ الاهتمام لفظاً بتقديمه، ومعنى لأن حياته في المنافي مرهونة بالأمنيات طالما هو ممنوع من دخول فلسطين، فالاستفهام هو الذي راود أمنيّه: كيف السبيل إلى العودة؟ هل الوصل ممكن؟ ما مصيري في منفاي؟ ومن نماذج تقديم المفعول به ما يلي:

تقديم المفعول به	الترتيب الأصلي	موضع التقديم في الديوان
فعلى جبينك ينثني ويشدّ قامتي انسجام	يشدّ انسجام قامتي	قصيدة لك السلام (ص235)
أنا بحة الناي التي يحتل قمتها علاك	يحتل قمتها علاك	قصيدة لا تقلقي (ص253)

¹ المصدر السابق، ص277.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

قصيدة قد عبرنا (ص275)	أتعب الفطام الرضيع	خددتني الأعوام يا أمّ أوفى لقد أتعب الرضيع الفطام
قصيدة شجر الصباح وربابة الوصل (ص572)	وتذوق الأنباء طعمك	تتأبطين الآه في بحبوة وتذوق طعمك في الدجى الأنباء

في النماذج السابقة يشرك ابن الشاطئ متلقيه في البحث عن الدّوال المشكلة للتركيب ومحلها ودلالاتها، وبذلك يستشعر سرّ جمالياتها من جهة، ويتخلّص من جمود التراكيب من جهة أخرى، فعملية التقديم والتأخير تكسب النص مرونة وحيوية، وتمنح الشاعر حرية في رصف الوحدات وفق حاجته الشعرية إليها.

ثانيا: الحذف في التراكيب اللغوية في شعر ابن الشاطئ:

يدخل الحذف ضمن الأنساق الشعرية التي يتم فيها الخروج بالكلام من ترتيبية الأصلي، واكتمال وحداته اللغوية، إلى تركيب تسقط منه بعض أجزاء الكلام لتحقيق غرضا معينا، وقد أدرك البلاغيون القدامى القيمة الفنية للحذف، ومنهم الجرجاني الذي يرى أن الحذف «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك ما تكون بيانا إذا لم

تبين¹، فالحذف من هذا المنظور من اللطائف التي تميل النفس إليها وتتأثر بها، فهو يزيد الكلام إيجازا وبلاغة، واللغة الشعرية باعتبارها لغة منزاحة عن المعيار بالدرجة الأولى فإنها «تبحث عن إيقاع مفقود تستأنس وجوده في سلسلة الاختراقات، لتطابق الدال والمدلول»²، فتبرز تلك الجمالية التي تنتجها علاقات الغياب والحضور في الجملة، وتصبح التراكيب أكثر حيوية في تحفيز المتلقي للبحث عن الوحدات الغائبة، وبذلك يصبح النص لعبة شطرنج كبيرة تحتاج لاعبا متمرسا، يجيد تحريك قطعها.

كان البلاغيون على وعي بتأثير الحذف وقيمه في التركيب، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر، لأن الإفصاح عن كل الوحدات المشكلة للتركيب، هو سير على أساليب التعبير المألوفة، فيما يشكل الحذف طاقة جمالية، يستشعرها المتلقي، حيث أنه كلما كان تقدير المتلقي للمحذوف أعسر كلما كان التلذذ به أقوى.

والحذف في عرف الأسلوبيين ضرب من الانزياح في التركيب، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة عليه، المعدول بها عن مستوى التعبير العادي، ما يكسبه قيمة تعبيرية فنية من ناحية، ولإشراكه للمتلقي في استحضار الوحدات الغائبة من ناحية أخرى، وبهذا يبرز دور المتلقي «إذ لا نص بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وحتمي أن نقر (...) أن الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له، أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، ولا يجر إلى الفعل إلا متلقيه»³، فالمتلقي من هذا المنظور، مبدع من نوع آخر، يحترف كشف المحذوفات التي يضمها النص الأصلي، وبذلك ينتج لنا نصا آخر لا يقل أهمية عن سابقه.

¹ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص146.

² خيرة حمزة العين، شعرية الانزياح، مرجع سابق، ص28.

³ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص87.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تعمل شعرية الحذف على مستويين «مستوى الإحالة على المتلقي، ومستوى إشاري يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب، ويوصى بهذه العلامة باعتبارها تعمل في الغياب، ولا سبيل إليها إلا من خلال التعامل الإشاري نفسه، الذي يوحي بالمدلول ويخفي الدال، تماشياً مع جمالية المحذوف الذي نكتفي بالإحالة إليه، لوجود قرينة ذهنية تدل عليه»¹، وهذا ما تسعى إليه الشعرية من خلال الانزياح الذي يعمل على تشكيلها بوسائل توفرها اللغة ذاتها.

يتخذ الحذف في القصيدة العربية الحديثة أنماطاً متعددة، فقد يسقط من التركيب حرف، أو كلمة، أو جملة كاملة، أو يترك مساحة طباعية فارغة تتيح للمتلقي فرصة ملئها، وتفتح أمامه أفق التأويل ومحاولة الإمساك بالدال المتخفي، وبناء على ما سبق سنتقصى مواضع الحذف بأشكاله المختلفة في الديوان، متعمقين في البحث عن السمة الجمالية له.

1. حذف الحرف:

الحرف كل كلمة تدل على معنى، ولا تتخذ حكماً إعرابياً في الجملة كالاسم والفعل، بل يرتبط دورها في ربط نسيج النص وبناءه، وقد تنبه القدماء إلى أهمية الحروف من ناحية الربط والإيصال، يقول سيبويه «وأما حروف الإضافة فليست بظروف ولا أسماء، ولكن يضاف بها الاسم إلى ما قبله أو بعده»²، وبهذا فوظيفة الحروف هي ربط السابق باللاحق، ليتسق التركيب ويتماسك وتأتلف المعاني وتتناسب.

¹ خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، مرجع سابق، ص 34.

² سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، ص 421.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يقع حذف الحروف في اللغة العربية تحقيقا للكلام، وإن كان الحرف لا يحمل ثقلا يعيق التركيب غالبا، ومن نماذج حذف الحرف في مدونة ابن الشاطئ نجد حذف حرف الجر في قوله:

ومشينا على ضياءٍ خطأً في شموخٍ ... وعزةٍ ... واتقاد¹

من خلال تركيب الشاعر نستكشف أن ما أسقط منه هو حرف الجر "في"، فالأصل فيه (في شموخ ... وفي عزة ... وفي اتقاد)، وقد أجمع النحاة أن حذف حرف الجر له غايته، يقول سيبويه «ليس كل جار يضر (...). ولكنهم قد يضمرونه ويحذفونه فيما كثر من كلامهم، لأنهم إلى تخفيف ما أكثروا استعماله أحوج»²، فحروف الجر بهذا الرأي تحذف اختصاراً وتخفيفاً خاصة إذا كان في التركيب ما يدل عليه، وفي قول ابن الشاطئ ذكر حرف الجر "في" في التركيب السابق، ثم أسقطه من التركيب اللاحق اختصاراً للكلام وتقاديا للتكرار.

وقد وقع حذف حروف الجر في "المجموعة غير الكاملة" في مواضع عديدة، يقول في قصيدة (الوجه الآخر في المرأة):

لم تسألين؟ أَلستِ وا اثقة بحبك... واختياري³

ويقول أيضا:

أرعاك رغم البعد مب هورا بطيفك... وانتظاري⁴

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص87.

² سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، صص162-163.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص73.

⁴ المصدر نفسه، ص75.

وفي موضع آخر:

جسدي ممّر الكبريا ء إلى خلودك... وانتصاري¹

الملاحظ على المقاطع تكرار ظاهرة حذف حروف الجر (الباء، إلى) وقد خرج هذا التصرف إلى غايتين: الأولى الحذف قصد التخفيف، والثانية: الحذف مراعاة للوزن العروضي، وبمجرد تركيز المتلقي في التراكيب يؤول ما أسقط منها، فالشاعر ترك مفتاح الوصول إليها، فقله:

- بحبك: يعطفه على "باختياري".
- بطيفك يحيل على "بانتظاري".
- إلى خلودك يوجهه "إلى انتصاري".

الجدير بالذكر أن الغايات النحوية من حذف حرف الجر المذكورة آنفا هي غايات شكلية، حيث أن الحذف فيها هو اختزال لعدد الدوال اللغوية في التركيب، لكنها لا تخلو من غايات أسلوبية جمالية يستشعرها المتلقي حين يشارك في البحث عن الحرف المضمّر فيستظهره ليكتمل المبنى والمعنى معا.

ومن نماذج حذف الحرف عند ابن الشاطئ حذف حرف النداء في قوله:

أم أوفى يكاد يختنق الشو ق وتفنّى عنادل الإلهام²

يخاطب ابن الشاطئ "أم أوفى" خطابا مباشرا، جاعلا هذا المخاطب في موقع المنادى والظاهر أنه جرده من أداة النداء من باب الرغبة في تقريبه فلا يبقى بينه وبين مناداه فاصل مكاني ولازماني ولا لفظي، فالمتأمل في خطابات "ابن الشاطئ" "لأم أوفى" (فلسطين) في

¹ المصدر السابق، ص79.

² المصدر المجموعة غير الكاملة، ج1، ص44.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

مقام يوجه بمشاعر الشوق والحنين إليها، يرى أنه يعمد إلى إسقاط أداة النداء تيمنا واستجداءً للقرب، يقول في قصيدته الجسير على مخيلة الميعاد:

أم أوفى... أحن دوما... فعذرا إن تأخرت... أنت كالأمس زادي

أم أوفى... أحن... هل أنت مثلي ثورة تعتلي جبين الضاد¹

إضمار الشاعر لحرف النداء اختصار لفظي ومعنوي، فهو متلهف للعودة إلى وطنه بعد تجرعه لمرارة المنفى، ما دفعه لاستعجال البوح بشوقه وحنينه في مناجاة رقيقة تشبه الهمس في الأذن وليس النداء البعيد الذي يعبر عنه حرف النداء "يا"، فاقتصاده في اللغة قابله كرم في الدلالة (المعنى).

2. حذف الكلمة:

يهدف الحذف إلى تكثيف الكلام واختزال الدوال، اختصارا وتخفيفا، غير أن المتأمل للحذف في البناء الشعري، سيتترك أمر الصياغة ويتوجه إلى قضية الدلالة، فإسقاط وحدة لغوية تستفز الفكر وتدخله في البنى الشعرية ليفك الإبهام المتولد عن الحذف «إذ أن الحذف يؤدي بالضرورة إلى دخول المحذوف دائرة الإبهام، وهو ما يؤدي إلى حصول ألم للنفس لجهلها به، فإذا التفتت إلى القرينة تقننت له، فيحصل لها لذة بالعلم، واللذة الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء»²، إذن فالقيمة التي تتوصل إليها النفس بعد تعمق في البنية العميقة للغة، أكبر منها لو كانت تطفو على السطح.

¹ المصدر السابق، صص 163-165.

² محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997م، ص 221.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يمكن القول أنَّ الحذف الاسمي، قد مس أغلب قصائد ابن الشاطئ، فقد خرج عن النمط التعبيري الشائع (ذكر كل أركان الجملة) من خلال إسقاط الاسم من مواقعه المختلفة في التركيب (مبتدأ، خبر، فعل، فاعل، مفعول به ... الخ).

أ- حذف المبتدأ:

ومن نماذج حذف الاسم، حذف الشاعر للمبتدأ، والمبتدأ ركن رئيس في بناء الجملة الاسمية، بل هو عمدة في الكلام وإسقاطه من التركيب حاصر في أعمال ابن الشاطئ بطريقة ملفتة، فكان أكثر أنواع الحذف وروداً، يقول ابن الشاطئ:

قدر في مداه... لا يعرف الزي ف... ويروي أبعاده باقتضاب¹

ويقول في موضع آخر:

مسافر رغم أنفي أيها السفر وأم أوفى تداريني وتصطبر²

ويقول أيضاً:

عربي على دفاتر همي أجنبي إذا استفاق الحسام³

تتضمن المقاطع حذفاً للمبتدأ الذي يمكن تقديره بالضمير "هو" في البيت الأول، بناء على ما ذكره الشاعر، فقوله (في مداه) إحياء بالمحذوف ونوعه، أما في بقية الأبيات فالمحذوف هو ضمير المتكلم (أنا)، وهذا ما أوجت به وحدات التركيب (أنفي، تداريني، همي...)، وقد كان هدف الحذف هو استمرارية فكرة الوصف، التي من شأنها العمل على إعلاء قيمة الموصوف والتركيز عليه لبيان أهميته من ناحية، ومجارة للشحنة النفسية

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص99.

² المصدر نفسه، ص243.

³ المصدر نفسه، ص276.

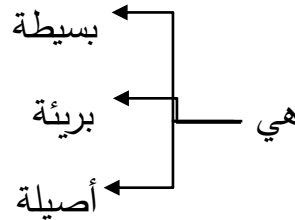
الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

للشاعر من جهة أخرى، وذلك بإسقاط الضمير الدال عليه، والإبقاء على الوصف المصور لحالته الشعورية المرافقة لتجربته القاسية في منفاه ومحاولته إثبات ذاته والتمسك بهويته.

يستعين ابن الشاطئ بالحذف آلية أسلوبية لإنتاج دلالاته التي يرغب في البوح بها، حيث أورد حذف المبتدأ في مقام استذكاره لوطنه فلسطين، يقول في قصيدة (أريج الشوق):

بسيطة كم تعاني دون ولولة وكم تحاورني ولهى... وتنفطر
بريئة في هواها... لا يداخلها شك بأن هوانا الصعب مقتدر
أصيلة لا تطول الشمس قامتها وليس يعرفها في الآه منحدر¹

مارس الشاعر أسلوب الحذف في هذه الأبيات الشعرية، لدلالة معنوية تظهر المبالغة في وصف الممدوح، لما له من قيمة في وجدان الشاعر، فانزاح عن ذكر المبتدأ دون الغوص في الإبهام، حيث ترك للمتلقي ما يسحب به المحذوف إلى السطح، فمرد التركيب هو :



لم يكن الحذف المتعلق بالمبتدأ محصوراً في إسقاط الضمير، فقد تجاوز الشاعر ذلك إلى حذف المبتدأ كلفظ صريح في التركيب مسبقاً بذكر صريح له، ثم يعتمد إلى ترك مهمة الكشف عنه إلى المتلقي «فهو يعتمد إلى إثارة المتلقي وإيقاظ ذهنه مما يحدث»²، فالحذف من متطلبات الخطاب الشعري الذي يؤثر الإيحاء والتلميح والإخفاء والعمق على البيان

¹ المصدر السابق، صص 241، 242، 246.

² مختار عطية، التقديم والتأخير مباحث وتراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2005م، ص 35.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

والتصريح، فهو «أسلوب يعتمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاح الخطاب على آفاق غير محدودة، إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد»¹، وهذا ما نجده في قول ابن الشاطئ:

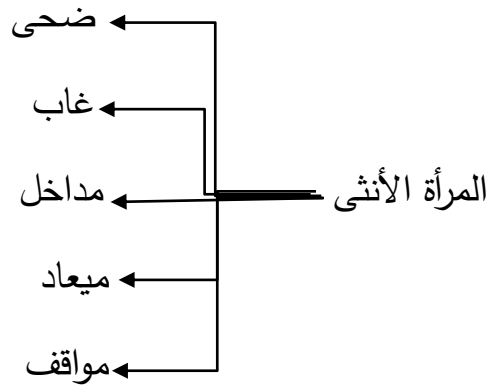
المرأة الأنثى مدا ر مطلق... وضحي... وغاب

ومداخل عطشى وميد عاد يجسده الشباب

ومواقف في الكبريا ء يقود هيبتها الإياب²

إن الحذف في هذه التراكيب لم يكن اعتباطاً، بل تم لوجود دليل على المحذوف، فقد سبق ابن الشاطئ غياب المبتدأ بحضوره في أول المقطع (المرأة)، ثم أسقطه من بقية التراكيب تفخيماً لشأنه، لا سيما أنه يقصد به الزوجة والحبوبة التي شاركته تجاربه واقعا ومتخيلاً.

ترتبط التراكيب التي بناها الشاعر بمبتدأ واحد وخبر متعدد يتمحور حوله، وقد صرح بالبناء الأصلي في قوله: (المرأة الأنثى مدار مطلق) فالمبتدأ المذكور (المرأة) خبره المذكور (مدار)، ثم يتوالى حذف المبتدأ في بقية التركيب وتقدير ذلك:



¹ عبد الباسط محمد الزويد، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة دمشق، مج23،

ع1، 2007م، صص171-172.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، صص206-207.

ب- حذف الخبر:

يتطلب استحضار الوحدات التركيبية الغائبة جهداً ذهنياً يستدعي حضور فكر متلقي النص ومحاولته الدائمة للإمساك بما أسقط عن التركيب، لا سيما إذا عدد الشاعر في مواقعه (إعراباً) ومواضعه (مكاناً)، وقد حذف ابن الشاطئ في جنس الأسماء "الخبر" في قوله:

كانت وكنت على فيروزها مطراً مستوحشاً.. وحنينا فض مغزاه¹

عمد الشاعر إلى حذف خبر كان المقدر بقولنا (موجودة)، فقد خرق بذلك التركيب الأصلي، بإضمار المسند في الجملة المنسوخة، ثم استظهر الخبر في التركيب الموالي بقوله (كنت على فيروزها مطراً) وهذا الحذف يربك المتلقي ويستفزّه للبحث عن الخبر ودلالة حذفه، فيجد أن هذا البيت مسبوق بتركيب كامل الوحدات يقول فيه ابن الشاطئ:

أخطأت في الظن.. كانت لبوة جرحت كرامتي... وتمادت في خطاياها

وقدمت ألف عذر كاذب ومضت خلف الضباب تعزيها نواياها²

وهنا نستجلي الخبر المحذوف الذي يمكن أن تؤوله بكلمة (خائبة، كاذبة، الخ) كما نستجلي غاية الشاعر من هذا الحذف، وهي التعبير عن تحقير شأن المحذوف في قلب الشاعر، فغياب الحبيبة وتلونها وغياب أحلامه في تحقيق الوصال جعله يغيب الخبر المكمل للمبتدأ.

يعبر ابن الشاطئ عن هذه الدلالة في موضع آخر مستدعياً تقنية حذف "خبر الناسخ"

في قوله:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص631.

² المصدر نفسه، ص630.

أنا قد أكون ولا أكون أيشد هيبتك الجنون؟

لسنا كما كنا... ويك فيك التأفف والظنون¹

أسقط ابن الشاطئ خبر كان في البيتين، ويمكن للمتلقي أن يظهر المحذوف بتقديره (أنا قد أكون صادقاً أولاً أكون صادقاً/ لسنا كما كنا واثقين) واستحضار الخبر (صادقاً/ واثقين) كان متناسبا مع دلالة البيتين، فمن خلالهما يعبر الشاعر عن حالة من الشك وترزع الثقة واليقين بينه وبين حبيبته، وهذا ما يوحي به تركيب (يكفيك التأفف والظنون)، وبإسقاطه للخبر مرر دلالة خفية تستشف أنها تكمن في عدم أهمية الخبر في ظل الوضع النفسي المتأزم.

ومن مواضع حذف الخبر في الديوان قول ابن الشاطئ في قصيدته (الله ما أحلاك):

لولاك ما استيقظت مد تسبا... فكيف إذن أخون²

يلجأ الشاعر إلى حذف الخبر في هذا المقام فقد جاء البيت متصدرا بـ (لولا)، وهو حرف امتناع لوجود، يقع بعدها مبتدأ يتمثل في الضمير (الكاف)، وخبره محذوف تقديره (موجودة)، وبناء على ذلك فأصل التركيب (لولاك، موجودة)، والجدير بالذكر أن حذف الخبر بعد (لولا) واجب نحويا، إلا أن الجمالية تتحقق في انتقاء الشاعر لمثل هذا التركيب عفويا، فهو يرى أن وجوب هذا الغياب للخبر كان متماشيا مع وجوب غياب مخاطبه (حبيبته)، خاصة أنها فعلا غائبة عنه وجوبا بسبب نفيه عن أرضه وانقطاع الصلة بأهله، فابن الشاطئ استثمر عبقرية اللغة ووظف التركيب المناسب للدلالة على المعنى المراد «فقد يرى المتكلم البليغ الذواق للأدب الرفيع، أن يحذف من كلامه الذي يريد توصيل معناه، لمن

¹ المصدر السابق، ص 694.

² المصدر نفسه، ص 697.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يتلقى كلامه، ما يمكن أن يفهمه بقرائن الحال أو قرائن المقال، أو باللوازم الفكرية الجلية، أو باللوازم الفكرية الخفية»¹.

وبهذا فالشاعر يملك حرية التصرف في اللغة وفق ما يخدم شحناته العاطفية وغاياته الدلالية، بشرط ألا يقع في الوضوح المرذول ولا الغموض المكروه.

كرر ابن الشاطئ حذف الخبر بأنواعه المختلفة (خبر كان، الخبر بعد لولا) ليعبر عن مرونة اللغة الشعرية في التعامل مع التراكيب من جهة، ويفرغ دلالاته في إطار لغوي جديد من جهة أخرى، ومن نماذج حذفه للخبر قوله:

مسافر فيك والأعوام قابضة روح الأمانى فلا عشب ولا مطر²

وقع الحذف في تركيب (لا عشب ولا مطر) فـ "لا" هنا نافية للجنس وكلمة (عشب، مطر) واقعة اسما لها والخبر محذوف، ويمكن قلب التركيب إلى أصله بمحاولة إظهار ما أخفي فيه على سبيل التوقع لا القطع بقولنا (لا عشب مخضر، ولا مطر منهمر)، ويعتمد هذا التأويل على المتلقي فهو غير ثابت، حيث يتعدد بتعدد القراءات، فالشاعر يشرك قارئ النص في إنتاج تركيب جديد قد يطابق المحذوف الوارد في ذهنه وقد يغيّره.

رأينا فيما سبق أن الخروج عن قانون التركيب المتمثل في حضور كل عناصره قد تم على مستوى المسند والمسند إليه في الجملة الاسمية، وفي مواضع عديدة من الديوان دون أن نغفل أن الحذف الطارئ على عمدة التركيب الاسمي قد وقع على مستوى التركيب الفعلي الذي عمدته (الفعل والفاعل) وسنتقصى مواضع هذا الحذف وغاياته الجمالية.

¹ عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، ج1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م، ص329.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص241.

ج- حذف الفعل:

الفعل ركن أساسي في تركيب الجملة الفعلية فهو مسندها، وبه يتحقق الكشف عن الزمن ويشار إلى الفاعل، وتتجلى ظاهرة حذف الفعل في شعر ابن الشاطئ على وجهين: حذف الفعل منفرداً، وحذف الفعل والفاعل المتصل به في مواضع عديدة وبأشكال مختلفة يقول:

وتبدأ الخُطْبُ العصماء حامية ويغضبُ الشعر والتصفيقُ والضَّجْرُ¹

من خلال تأمل هذا التركيب، ندرك أن الشاعر قد انزاح عن ذكر الفعل في عجز البيت، فحذف الفعل "يغضب" وأصل الكلام هو (يغضب التصفيق/ يغضب الضجر)، وقد جاء هذا الحذف بعد ترك ما يدل عليه في التركيب السابق له (يغضب الشعر)، وبذلك تقادى الإبهام المترتب عن عدم ترك ما يدل على المحذوف، فيتية المتلقي في التأويلات التي توصله إلى أبواب مغلقة.

يتخذ حذف الفعل مواضع عديدة، ففي قصيدة «الخَطْفُ خَلْفًا»²، ورد الحذف في عتبتها ومارس الشاعر لعبة التخفي من خلال إرجائه لذكر المحذوف إلى البيت الخامس عشر بقوله: (أستحضر الخَطْفَ خَلْفًا)، وبذلك أزال الغموض الذي وقع فيه المتلقي من جهة، وأشركه في عملية البحث عن الفعل المضمر من جهة أخرى، ليجد المتلقي لذة الوصول إلى المحذوف بعد مشقة وتركيز وبحث في جسد القصيدة.

¹ المصدر السابق، ص35.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص279.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ومن أشكال الحذف في التركيب ما تردد في حوارات ابن الشاطئ مع زوجته سعاد من انزياح بديع، عن طريق حذف "فعل القول وفاعله" ما يساعد على تنشيط بديهة المتلقي ليمسك بالفعل المسقط من التركيب، ومن نماذج ذلك قول الشاعر:

ألست معي؟ أنا على الذات نرتمي وإنَّ أيادي الليل تنهى وتأمّر؟

أجل.. يا مرايا الذكريات تمزقت أوصلنا كالأمس... بل نحن أصغر!؟¹

المتأمل لهذا التركيب يلمس حيلة فنية أسلوبية شكلها ابن الشاطئ في خطابه المباشر لزوجته عن طريق حذف فعل القول وفاعله، فالأصل في التركيب (قلت: ألست معي؟ قالت: أجل)، وبهذا فقد كسر الشاعر رتابة اللغة التي تستدعي حضور كل عناصر التركيب، ليترك المجال للمتلقي ليملاً الفراغات اللغوية الطارئة باستحضار البديهة والطاقة العقلية، ويكتشف أن التركيب قائم على الحوار، وعمدة الحوار هي أفعال القول، وهذا ما يرد في موضع آخر من قصيدته (قطار الشرق يغترب في الأندلس) يقول فيه ابن الشاطئ:

أحب أن تعرفني شيئاً عن العرب أترغبين؟ أجل.. حدّث بلا صخب!؟

مهلاً... محدثي هل أنت راغبة أن تسمعي بلا شك ولا ريب!؟

أنتكرين؟؟ معاذ الله فاستمعي بكل جراحة للرمل وانتسبي

أما سمعت؟؟ بلى لكن أسئلتني كثيرة ضيعتها آه مقتضب²

شكل حذف فعل القول وفاعله بؤرة دلالية تنفجر منها معاني القرب الحسي والمعنوي، فقد حذف الشاعر الفعل والفاعل في أسئلته وفي أجوبة زوجته، رغم أن المقطع الشعري

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، صص973-974.

² المصدر نفسه، صص 999، 1000، 1002، 1003.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

مبني على الحوار، والمتلقي معلق بين حركة الدوال اللغوية أخذا وردا وتأويلا، فيستحضر ما غاب عن التركيب وفق ما يأتي:

قلت: أترغبين؟  قالت: أجل

قلت: مهلا

قلت: أتكربين؟  قالت: معاذ الله

قلت: أما سمعت؟  قالت: بلى

إن الحركة التي بثها الشاعر في تركيبه إخفاء وإظهارا، تكسر جمود اللغة المعيارية وتمنح اللغة الشعرية مرونة وامتعة يستشعرها المتلقي المشارك في لعبة الإخفاء اللغوية التي يحكمها الشاعر، فالحذف شحنة جمالية تفعل كل أطراف الرسالة الأدبية (المبدع، النص، المتلقي).

د - حذف الفاعل:

حذف الفاعل من الأعراض التي تصيب تركيب الجملة الفعلية، وهو عند ابن الشاطئ يحقق تشكيلات أسلوبية تعمق الأثر البلاغي، وتبرز الأسرار التي جعلته يفضل الحذف على الذكر، خاصة أن الفعل متصل بفاعله ولذلك منع النحويون حذفه لغير علة صرفية، فالذكر هو الأصل فيه، لكن اللغة الشعرية باعتبارها انزياحا عن هذا الأصل تخرج عن السنن النحوية تحقيقا للغايات الفنية، يقول ابن الشاطئ:

عادت تعيد إلى الثوار هيبتهم ولا يروعها بغي ولا خطر
تجذر الحب من أعماق قرينتنا فيصرخ الحجر الظامي: أنا الشرر

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

عادت شموخا... وأطفالي أسنتها ولن يزحزحها الإرهاب والنذر¹

تتمثل فاعلية الحذف هنا في قدرته التأثيرية في المتلقي، فغياب الفاعل في هذا المقطع رغم وجود إشارة إليه وهو (تاء التأنيث) يثير الفضول حيال هوية هذا الفاعل المؤنث، ويحاول من خلال التركيز على دلالة المقطع ومرامي ابن الشاطئ منه إظهار الفاعل الذي يمكن القول أنه (فلسطين)، بناء على الدوال المستخدمة والتي توحى بالفخامة والعظمة (تعيد للثوار هيبته، تجذر الحب، عادت شموخا)، فالتمتعق في بنية التراكيب يمكن أن يستظهر وفقا لذلك الفاعل.

إنّ ورود تاء التأنيث متصلة بالفعل لا يوحي بالضرورة أن الفاعل عائد على فلسطين، فتاء التأنيث الفاعلة في حياة ابن الشاطئ تعود على الزوجة، والابنة والأرض والقصيدة واللغة... إلخ، وما على المتلقي إلا الغوص في بنية التركيب ليصل إلى هذا الفاعل المحذوف، يقول ابن الشاطئ في موضع آخر:

تتحدى الزمان والخطر الدا مي ... وتتسلّ من خطوط الصدام

وتساوي بين الثرى والثريا حين تمشي على حدود نظام

ويروب التصفيق في حبرها الصا ف.. وتضوي أصابع الأقدام

فعلى مقلة المداد مكان لجميع الأشكال والأحجام²

تتمحور الدلالة في هذا المقطع على الفاعل المحذوف منه، والذي توحى التراكيب بضميره (هي) بناء على الفعل المذكور (تتحدى، تتسل)، فمرجع هذا الضمير انطلاقا من

¹ المجموعة غير الكاملة، ص37.

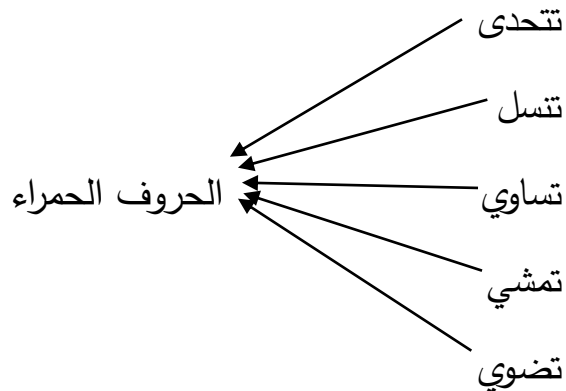
² المصدر السابق، صص39-40.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

التركيب الموجودة في القصيدة ككل دال على اللغة، حيث يقول الشاعر في موضع سابق للتركيب المذكور آنفاً:

فالحروف الحمراء في أنهر الشو ق سرايا موصولة الأقدام¹

وبهذا يستطيع المتلقي فكّ معادلة التخفي والظهور لدوال التركيب فيستنتج أن الفاعل المشترك للأفعال المذكورة هو:



فالحروف المخضبة بالدماء هي صوت القضية الخاص بالشاعر، صامدة في وجه العدوان، لن تصمت عن فضح جرائمه، ولا عن إيصال صوت القضية.

تقنية الحذف وسيلة تثري النص الأدبي، فتكسب المحذوفات أهمية بالغة وقيمة تعبيرية كبيرة «وتتأتى القيمة الفنية لآلية الحذف من أن بعض العناصر اللغوية، يبرز دورها الأسلوبى بغيابها أكثر من حضورها»²، فتجعل النص وسطاً حياً نشيطاً ومتجدداً لأنه يشرك كل متلق له في تأويل استظهار المحذوفات، فيقوم بدور مهم في «تنشيط خيال المتلقي،

¹ المصدر السابق، ص39.

² محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص246.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ف ظاهرة الحذف تشكل حافظا لكي يحضر في الخطاب، ويسهم في استدراج المحذوف وتقديره والدخول في وصفه منتجا له ومساهما في تشييده¹.

عدّد ابن الشاطئ في مواضع حذف الفاعل، حيث لا تخلو قصيدة من هذا الخرق، تناسبا مع غايات الشاعر التعبيرية، وقد اتخذ الفاعل أوجها عديدة، وكان حذفه يحقق للشاعر أغراضا دلالية مختلفة، فقد حذف الفاعل الدال على فلسطين لشهرتها في لغته، بحكم أنّها القضية التي تعلو على كل وصف، وحذف الفاعل الدال على لغته الشعرية التي تطفح قيمتها عظمة وجلالا، فهي لسانه الصارم المدافع عن قضيته، لكنه حذف في مواضع أخرى الفاعل لغاية معاكسة تماما، يقول ابن الشاطئ:

قولبوا الوعي والطريق المعافى وأشاعوا معاجم الإبهام
وأثاروا زوابع القول والفع ل... وساروا للخلف باسم الأمام
واعتلوا قمة النضال بختم ملكي... وشوهوا أنغامي²

يوحي المعجم الشعري الذي استدعاه ابن الشاطئ -خاصة ما تعلق بحضور الأفعال- بأن الفاعل مثبت لعزيمته، ومعترض لقضيته، فقلوبه (قولبوا، أشاعوا، ثاروا، شوهوا) يصب في خانة رفض التزام الشاعر ورسالته، فالفاعل هنا يمكن أن نؤوله على أنه (اليهود)، لكن الغوص في الخطاب الشعري يحيلنا إلى مقطع يرشدنا إلى الفاعل من خلال قول الشاعر:

ألف فكر مسوق يتجلى وألوف الخصيان والأصنام³

¹ المرجع السابق، صص 281-282.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 46.

³ المصدر السابق، ص 46.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

فعبارة ألوف الخصيان والأصنام، إحياء يشير إلى حكام العرب وعقم قراراتهم وشلل مواقفهم، في صنع رفض صريح لممارسات الصهاينة الغاصبة في أرض فلسطين.

هـ - حذف المفعول به:

الحذف من مظاهر العبقرية التعبيرية المنبثقة من الخروج عن النظام اللغوي المعياري، وهو خاصية من خصائص اللسان العربي، في ظل جماليات التعبير الشعري خاصة، والذي يتيح المجال لتكثيف الدلالة وتنشيط أطراف المعادلة الشعرية (المبدع + اللغة الشعرية + المتلقي)، والحذف في بناء الجملة أحد المطالب الوظيفية للغة، وإسقاط أحد العناصر المكونة لهذا البناء لا يتم إلا إذا كان البناء المتبقي كافياً لأداء المعنى المطلوب، فيترك الشاعر قرائن لغوية أو مقامية تشير إلى المحذوف وتدل عليه.

لم يقتصر الحذف عند ابن الشاطئ على عمدة البناء الفعلي أو الاسمي، بل تجاوز ذلك إلى مكملاتها (الفضلة)، والمفعول به من العناصر غير الإسنادية المكونة للجملة الفعلية، فهو لا يصنف عند النحاة في باب العمدة، إذ أن البنية الأساسية للتركيب الفعلي هي مسند (فعل)، ومسند إليه (فاعل)، ويسند في المفعول به في حال كان الفعل متعدياً يحتاجه لتكملة المعنى، وإسقاطه من التركيب يحدث فجوة ونوعاً من التوتر يستفز المتلقي للبحث عنه واستظهاره، فيكون حذفه من التصرفات الطارئة على الأسلوب خلال عملية إنتاج الشاعر للدلالة، ما يجعله خرقاً لنمطية حضور وحدات الجملة عن طريق إخفاء بعضها، ومن مواضع حذف المفعول به، قول ابن الشاطئ:

أنسيت..؟ كيف..؟ وأنجمي منسولة من مقلتيك وتستظل مضائي؟¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص684.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

طراً الحذف على التركيب الاستفهامي (أنسيت..؟)، والفعل "نسي" متعد يحتاج بالضرورة النحوية إلى مفعول به ليتم الجملة الفعلية تركيباً ومعنى، وحذفه يعد ضرورة شعرية وأسلوبية وخروجاً عن قاعدة بناء الجملة الفعلية التي رسخت في ذهن المتلقي، ومن ثمة يحدث نوع من الدهشة ومحاولة استحضار مفعول به يقترب في المعنى مما يقتضيه التركيب والمعنى العام للبيت أو القصيدة، وهذا ما يأخذنا إلى اقتراح مفعول به بقولنا: أنسيت وعدك؟ شاع في مدونة ابن الشاطئ هذا النوع من الحذف المتعلق بإسقاط المفعول به من التركيب الاستفهامي، خاصة في باب حوار مع أنثاه (سعاد، فلسطين) يقول:

أتحاولين..؟ أأست مد ركة قوانين البحار..؟؟¹

وقع الحذف في مطلع البيت، فأصل الكلام أتحاولين (السفر، الإبحار) وقد عمد ابن الشاطئ إلى حذف المفعول به إصراراً على عنصر التخفي الجمالي، واستدعى بالمقابل مجموعة من الألفاظ المؤدية إلى المحذوف في بقية القصيدة كقوله: البحار، تعبرين، بوصلتي، وهذا المعجم ساعد المتلقي على التنبؤ باللفظ المحذوف وبذلك يشارك في بناء إنتاج الدلالة.

ومن نماذج حذف المفعول به في التركيب الاستفهامي ما نوره في الجدول الآتي:

نموذج الحذف	تقدير المحذوف	موضع الحذف في الديوان
هذا أنا.. أفهمت؟.. قد حنت سعاد إلى الهزار	أفهمت قصدي	قصيدة مريم المجدلية (ص712)
هل ترحمين؟؟ صحت مخيلتي	هل ترحمين: وضعي، ضعفي	قصيدة متقائل أبداً

¹ المصدر السابق، ص707.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وغدوت مهووسا ومنشعبا		(ص722)
هل تتكرين؟ أخاف أن تتهمشي في عب زانية.. وظل القرار	هل تتكرين: وجاهة المختار	قصيدة وداعا ربما لا نلتقي (ص101)
هل تفهمين؟ تأكدي وتطلعي في مقتلتي.. وفي جفون عباي	هل تفهمين: خطابي	قصيدة سوابق مكتوبة بالقلم العريض(ص61)

إن تقصي مواضع حذف المفعول به في التراكيب الاستفهامية يوصلنا إلى نتيجة مفادها أن هذه التقنية استدعتها خصوصية التجربة الشعرية لابن الشاطئ، فقد تعلق حذف المفعول به في جل المواضع بمقام اللوم والعتاب للمحبوبة، وما قامت به من تصرفات معلومة لديها ولدى الشاعر، لذلك عمد إلى إسقاطها من التركيب كقوله: (ترحمين) مع حذف المفعول به، فالطرفان (الشاعر، المخاطبة) يعلمان أن المحذوف هو (ضعفي)، وهما أكثر اطلاعا على ظروف إنشاء التركيب، وبقيت مهمة الغوص من أجل الوصول إلى المعنى المراد منوطة بالمتلقي ليجرب تقدير المحذوف الملائم.

إذا كانت ظاهرة حذف المفعول به في التركيب الاستفهامي قد أخذت النصيب الأوفر عند ابن الشاطئ، فإن الحذف من هذا القبيل مارسه في عديد المواضع من الجمل الخيرية يقول:

أنا ما خنت أو نسييت.. وحسبي أنني المستحيل والكبرياء¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص759.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وتقدير الكلام (أنا ما خنت الوعد، أو نسيْتُ الحُب)، فالأفعال (خان، نسي) متعدية تستوجب حضور المفعول به، لكن ابن الشاطئ خرق هذا المعيار، فألزم هذه الأفعال بفاعلها (أنا) وينطبق الأمر ذاته على الفعل (نرى) في قوله:

وتقولبت كل الأمور وما عدنا نرى من سكرة الألم¹

فانعدام الرؤية على حد تعبير الشاعر (ما عدنا نرى)، من ناحية المعنى أسقطه على التركيب بإخفاء المفعول به، فأصبح غير ظاهر تركيبياً مجارة لعدم ظهوره واقعاً، فالمحذوف حسب المعنى العام للقصيدة هو "الحقيقة" فتقدير الكلام (ما عدنا نرى الحقيقة). يستمد الحذف جماليته من حيث أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ كما أنه يدمج المتلقي وينشط ملكته العقلية للتفكير والتعمق والتخيل، ومن ثمة حدوث تفاعل بين الشاعر ومتلقي الخطاب، فالشاعر يرسل تراكيب ناقصة والمتلقي يكمل هذا النقص.

و- حذف التمييز:

الحذف من أبرز عوارض التركيب في اللغة الشعرية، وتتنوع مظاهره بين حذف عناصر العمدة أو الخروج عنها إلى مكملات التركيب، والمتأمل للبنى المحذوفة قد يزيغ عن قضية الصياغة ويتوجه إلى الفكر، حيث يشغل نفسه بالغوص في الأشكال التعبيرية قصد تقدير محذوفاتها.

التمييز في أصله فضلة، يؤتى به ليفك الإبهام عما قبله، وهو في عرف النحاة «اسم نكرة مبين لإبهام اسم أو نسبة»²، وعليه فالتمييز مفردة وظيفتها في التركيب هي رفع الغموض عما سبقها خاصة ما تعلق بالعدد ووحدات الكيل والمساحة والوزن وما شابهها.

¹ المصدر السابق، ص 689.

² محمد محي الدين عبد الحميد، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 360.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

عمد ابن الشاطئ إلى حذف التمييز من التركيب الشعري، وهو بذلك خالف غاية التمييز والهدف من استحضاره، ما يولد نوعاً من الغموض في المعنى، ومن نماذج حذف التمييز ما ورد بعد ذكر المميز (العدد) في قول الشاعر:

عشرون... كم هزموا وما زالوا على رأس العباد¹

جاء إسقاط التمييز في هذا الموضع لوجود دليل في بيت سابق يقول فيه الشاعر:

عشرون عاماً والرصاص محاصر خلف الأعادي²

فالتقدير إذن هو (عشرون عاماً) وقد ورد حذف تمييز العدد في موضع آخر من الديوان يستلزم حضور بديهة معرفية خارجة عن التركيب اللغوي، يقول ابن الشاطئ:

أهي المسافة بينها أم أنها السبع الشداد؟³

فذكر الشاعر للمميز الدال على العدد (السبع) وحذفه للتمييز يستفز ذاكرة وذهن المتلقي ليحيله على النص القرآني، فيستحضر قصة يوسف عليه السلام في قوله تعالى ﴿قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنْبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَكُونُونَ﴾ (٤٧) ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُخْصِنُونَ ﴿٤٨﴾ (سورة يوسف، الآية: 47-48)، من هذا المنطلق يُقدر التمييز المحذوف بالاعتماد على استحضار النص الغائب الذي تناص معه ابن الشاطئ، وتقدير الكلام هو: أنها السبع سنين الشداد.

من جمالية الحذف أنه يفتح الآفاق على المتلقي لحشد أسلحته اللغوية والمعرفية، فيغوص في التراكمات تارة ويغوص في تراكماته ومكتسباته المعرفية أخرى، فالشاعر بإعماله

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1199.

² المصدر نفسه، ص1199.

³ المصدر نفسه، ص1133.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

لتقنية الحذف لا يستدعي إلا المتلقي الفذ الذي يتبع تحركاته أنى حل وارتحل، وبذلك يشبع فضوله ويشارك في قراءة ما بين التراكيب مهما زادت عمقا.

نوع ابن الشاطئ في حالات التمييز المحذوف، ومن ذلك حذف تمييز (كم) الخبرية في مواضع عديدة يقول:

أنا كم رجعت إلى هواك مسائلا نفسي ولكن عدت دون جواب¹

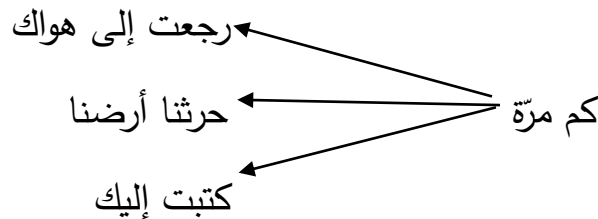
وفي موضع آخر:

كم حرثنا أرضنا في لهفة... عرضا وطولا²

وعلى النمط ذاته يقول:

أنا كم كتبت إليك مح مولا على أوتار عودي³

"كم" الخبرية في هذه المواضع الثلاثة اسم مبهم يحتاج إلى اسم يفك إبهامه، ويزيل اللبس عنه وهو التمييز، لكن ابن الشاطئ أسقطه عن تراكيبه ليزيد معنى الكثرة عمقا وشدة، وتقدير المحذوف من هذا المنطلق:



إلحاح الشاعر على الفكرة يحرك عند المتلقي رغبة البحث عن المفقود في الجملة، والذي دل عليه المعنى العام للأبيات، فالشاعر له علاقة استثنائية مع أرضه وحبيبته وخيط

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص55.

² المصدر نفسه، ص263.

³ المصدر نفسه، ص290.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وصل شعوري لا ينقطع، جعله يطرق باب الوصال دون كلل ويكرر دون ملل، فلا تنثيه المرة ولا الفترة.

من نماذج حذف التمييز أيضا، ما ورد بعد أسماء التفضيل على وزن (أفعل)، ففي العرف اللغوي أن يتبع اسم التفضيل تمييز يزيل الإبهام عنه كقولنا: (الرجل أشد حرصا على العلم)، لكن ابن الشاطئ تصرف في التركيب المشتمل على اسم التفضيل بحذف تميزه وأسند مهمة ملء الفراغ لمتلقي نصه، فيؤول ويستظهر ويقترح بما يتناسب مع معنى البناء اللغوي، ومن نماذج ذلك قول ابن الشاطئ في قصيدته (وداعا ربما لا نلتقي):

فأراك أبعد من خيالات الرؤى وأشد من عنفي ومن إعصاري¹

في تأملنا للتركيب يمكن تقدير المحذوف من خلال فهم السياق العام للبيت ففي التركيب الأول (أراك أبعد) نستشف أن البعد يتعلق بالمسافة، فنقدر الكلام (أشد قوة). وعلى نفس النمط من الخرق والخروج عن السنن اللغوية المعهودة في إدراج التمييز إيضاحا للمعنى، يحذف ابن الشاطئ التمييز في قوله:

أنت أدري بما أكن وأغلى من دمائي... وكبريائي جوابي²

وتقدير الكلام (أنت أدري علما، أغلى قيمة)، فالشاعر مارس إخفاء الدلائل وترك ما يحيل عليها، وهي صيغ التفضيل التي تستدعي في التعبير المعياري تمييزا يوضحها ويضيق التأويل حولها، لكن ابن الشاطئ سار على نهج معاكس فحذف التمييز ليزيد التركيب غموضا والمتلقي فضولا والتأويل اتساعا، فهو يرى في الحذف جمالا يغنيه عن الذكر وتلميحا يصرفه عن التصريح.

¹ المصدر السابق، ص 107.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 92.

ز- حذف الصِّفة:

تعد الصفة من الفضلة ويؤتى بها لبيان صفة من صفات المنعوت (الموصوف) ويعرفها النحاة أنها «الاسم المشتق أو المؤول بالمشتق الذي يكمل به المنعوت، إما ببيان صفة من صفاته أو صفة من صفات شيء آخر له علاقة به، ويسمى كذلك الصفة أو الوصف»¹، فالصفة ملازمة للموصوف في جميع حالاته من تعريف وتكثير وإفراد وجمع وتثنية، وكذا رفع ونصب وجر، وتستدعي الصفة لفك الغموض عن موصوفها «دور الصفة هو التوضيح إذا كان المنعوت معرفة، والتخصيص إذا كان المنعوت نكرة»²، فدور الصفة لا يقتصر على التوضيح فقط، بل يتعدى ذلك إلى التخصيص، المدح، الذم، الاستعطاف والتوكيد.

يقع حذف الصفة من التركيب اللغوي مع الإيحاء إلى معناها في الموضع الذي تدل فيه، فالصفة في أصلها توضيح للموصوف، وإسقاطها من التركيب دون إحالة باب من الغموض الذي لا يفتح مغاليقه إلا المبدع، وبذلك يعجز القارئ عن الإمساك بالدلالة فتفشل عملية الإنتاج الشعري، وكل نص شعري لا بد له من تأويل، يتعدد بتعدد القراء ويكون وسطا حيا بفضل ما يملكه من شفرات لحل المعادلات الدلالية الماثلة في التركيب.

أسقط ابن الشاطئ الصفة في مواضع عديدة من الديوان نذكر منها قوله:

وكم تراقص تقرير يطاردني على مسدس مخصي... وسجان!³

¹ أحمد مختار عمر وآخرون، التدريبات اللغوية والقواعد النحوية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط2، 1999م، ص244.

² ينظر: المرجع نفسه، ص244.

³ المجموعة غير الكاملة، ج2، 1106.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وقع الحذف في تركيب (سجان)، الذي عطف على تركيب وصفي سابق له (مسدس مخصي) فذكرت صفة الموصوف (مسدس) وأسقطت صفة (سجان) مع فتح أفق التوقع للمتلقي ليحاول ملء الفراغ الذي خلفه الحذف، فيقدر صفة تلائم الموصوف كقولنا (سجان ذليل، سجان مأمور، سجان غدار)، وهذه التقديرات تخضع إلى الإيحاءات التي بثها الشاعر في التركيب.

ومن نماذج حذف الصفة أيضا قول ابن الشاطئ في مقام وصفه للاضطهاد الذي يتعرض له الفلسطيني:

فعلام يخطر في مرابعنا لص هلامي ومتجر؟؟¹

يحب ابن الشاطئ دينامية الإظهار والإخفاء، فتارة يظهر صفة الموصوف، وتارة يسقطها فيمسك بها المتلقي مجارة للسياق الدلالي للتركيب، فقول ابن الشاطئ (لص هلامي) تركيب وصفي كامل وعطفه على موصوف (متجر) حذفت صفته التي يمكن تقديرها بـ (نصاب، خائن، الخ)، فتتخذ الصفات المقترحة الجانب السلبي مراعاة لمقتضى التعبير.

لعل الملاحظ على مواضع حذف الصفة أنها تتعلق بتركيب ناقص معطوف على تركيب كامل، فينطلق المتلقي مما ذكر ليتمكن من تقدير ما حذف، وبذلك يشترك مع المبدع في بناء الدلالة، وسد الفجوات مشغلا بديهته وتركيزه وطاقته الذهنية، ويمكن أن ندرج نماذج من التراكيب الوصفية في الجدول الآتي:

التركيب المتضمن لحذف الصفة	تقدير الصفة المحذوفة	موضع الحذف
كنا قبل ميلادا جميلا	ميلادا جميلا، وميعادا رائعا	ص 220

¹ المصدر السابق، ص 745.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

		وميعادا... وكنا لا نغيب
ص 182	تظهرت سرر مدنسة	وتراجعت سرر مغبشة عن غيها.. وتظهرت سرر
ص 875	ضحى مشرق، مذكر راسخ	أنا على الأوراس نافذة مفتوحة.. وضحي.. ومذكر
ص 696	والسفين المبحر	طوباك أنت الرمز والـ بحر المسافرين.. والسفين

3. حذف التركيب:

يتشكل التركيب من أكثر من عنصر يعطي معنى ويخرج إلى فائدة، وقد يتخذ حذف التركيب أنماطا متعددة في الخطاب الشعري لابن الشاطئ، فقد يلجا إلى حذف جملة بأكملها، كما قد ينصرف إلى حذف شبه جملة أو دون ذلك مما يزيد عن الكلمة الواحدة، وبهذا يكون استشعار المتلقي للنقص الطارئ على المتتالية اللغوية أشد وضوحا، ومهمة تقديره أكثر صعوبة، مما يستدعي جهدا أكبر في البحث عن المحذوفات، وإشباعا أعمق عند الوصول إليها، فالقيمة الفنية للحذف تكمن في «أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبى بغيابها أكثر من حضورها»¹.

إن المتعمق في العتبات النصية في شعر ابن الشاطئ يلاحظ ما طرأ على أغلبها من حذف، فقد مارس الشاعر عملية اختزال العتبات بإسقاط تراكييب منها، فمنها ما أظهرت في متن القصيدة بعد القراءة والتحقيق، ومنها ما بقيت تنتظر التأويل والتقدير، ومن نماذج

¹ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 246.

الحذف على مستوى العتبات النصية إسقاط التركيب الاسمي من قصيدة «أحبك ولكن»¹، فمن خلال هذه العتبة، وبعد الاطلاع على النص المرفق لها تستجلي تلك الخيبة التي حلت بالشاعر الذي كان يؤمن بالحب في زمن الحرب، ويتفاءل به رغم أنه خلف جدران السجون والمنافي، ففي هذا التركيب تصريح بالحب دون وصال، وقد أرفق اعترافه بأداة استدراك يمكن أن نؤول المحذوف بعدها (لكنّ الحبّ وحده لا يكفي)، كما عمد ابن الشاطئ إلى إسقاط تركيب الاستفهام في قصيدته «الحزن يغمرنى وأنت؟»²، والأصل فيه (وأنت هل يغمرك الحزن مثلي؟) فالشاعر في هذا التركيب حذف ما هو معلوم لديه، وهو متيقن من حزن الحبيبة ومشاركتها له ألم الفراق، وهذا ما نستشفه من مضمون القصيدة، وبذلك رأى أن إسقاط الاستفهام أبلغ من ذكره.

من أنماط حذف التراكيب في العتبات عند ابن الشاطئ حذف شبه الجملة المكونة من جار ومجرور، ومن مواضعه قصيدة «توكلّي...»³، فأصل التركيب (توكلّي على الله) وقد أسقط ابن الشاطئ شبه الجملة لشهرتها، وإيجازا للقول وتكثيفا للدلالة، فالتوكل لا يكون إلا على الله، وبمجرد ذكر لفظ التوكل انساقت الألسن نحو التركيب المعهود (على الله)، وبذلك خرق ابن الشاطئ هذا التّعود بحذف شبه الجملة المكمل للتركيب.

ويحذف ابن الشاطئ الجار والمجرور في عنوان قصيدة «وجع مخزون»⁴، وتقدير الكلام (وجع مخزون في القلب)، فعمق الدلالة من خلال التلميح، فالوجع المقصود الذي

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص310.

² المصدر نفسه، ص143.

³ المصدر نفسه، ص439.

⁴ المصدر نفسه، ص310.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

عبر عنه الشاعر ليس جسدياً بل وجع روحي موطنه القلب، لذلك رأى مزية التلميح أبلغ من التصريح.

لعبة "الحذف والإبقاء" ماثلة في العتبات النصية للخطابات الشعرية لابن الشاطئ، حيث غير من نمطية حذفه المطلق للتركيب وترك مهمة التأويل للمتلقي، بل عمد إلى تأخير ملء الفراغات التي ولّدها حذفه في العتبة إلى متن القصيدة، جاء في عتبه «لا تظني...؟»¹ حذف بارز في التركيب فتح أبواب كثيرة على تأويل المحذوف، لكن الشاعر كان قد أرجأ التركيب الكامل إلى غاية البيت الثامن عشر الذي قال فيه:

لا تظني بأن حبك أضحى قاب قوسين... إنه أقداري²

والملاحظ على الحذف في هذا الموضع بالذات مسافة الترقب والبحث عما فقد في التركيب، فقد كرر الشاعر الحذف في أبيات سابقة لهذا البيت كمقاربة للذكر، ثم يعدل عن ذلك، فقد قال في البيت العاشر من القصيدة:

أتظنين...؟ لا تظني.. فإني في عيون الآتي وبوح الصغار³

وقال في البيت الثالث عشر:

لا تظني.. قد استفاق فؤادي أم أوفى.. وهزني استذكاري⁴

إن ممارسة الحذف على مستوى التراكيب تشدّ انتباه المتلقي وتزيد مسافة التوتر في البحث ومحاولة إدراك المحذوف، والجدير بالذكر أن ابن الشاطئ يتقن الإظهار والإخفاء،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص411.

² المصدر نفسه، ص414.

³ المصدر نفسه، ص413.

⁴ المصدر نفسه، ص413.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ففي قصيدته: «كان لابدّ»¹، ترك فراغا نصيا عن طريق نقاط الحذف ليتتبعها المتلقي محاولا

تقدير التركيب المخفي، ليجد في نهاية القصيدة تقديره في قول الشاعر:

أفهمت المعنى الجلي لماذا كان لابدّ أن أعيد حسابي؟؟²

بالانتقال إلى متن قصائد ابن الشاطئ نلمس ذكر الخروج عن العرف السائد في تنمة

التركيب معنى ومبنى، ونجد إسقاطه لبعض التراكيب خاصّة في بنية جواب الاستفهام، وهذا

ما سنتوقف عنده شرحا وتحليلا، يقول الشاعر:

ماذا أسميها؟ منارة أم تلك معجزة الحجارة؟

ماذا أسميها؟ أعمار الأرض؟ أم فجر البشارة؟³

حذف الشاعر من جواب الاستفهام جملة فعلية كاملة (أسميها) واكتفى بذكر المفعول

به (منارة، فجرا، عمر) وأبقى على خيط يقود إلى المحذوف في تركيب الاستفهام (ماذا

أسميها)، وبذلك يتلاقى الغموض المرذول الذي لا جلاء له.

وتكرّر هذا النمط من الحذف في قوله في موضع آخر:

أفهمت شيئا؟ ربّما... فأنا متقائل... والشعب جبار⁴

ولعلّ تقدير الكلام هنا هو (ربّما فهمت شيئا)، وبذلك فقد تمّ حذف جملة الجواب

الفعلية المشكّلة من: فعل + فاعل + مفعول به، اختزالا للكلام بعد إشارة إلى المحذوف،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص460.

² المصدر نفسه، ص466.

³ المصدر نفسه، صص23-25.

⁴ المصدر نفسه، ص139.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

فالشاعر يلقي بالتراكيب ليلتقطها المتلقي ويفسّر دلالاتها ويتعمّق في مقاصدها، وقد يعتمد إلى حذف التركيب من الاستفهام في حدّ ذاته، ومن أمثلة ذلك قوله:

هل تنجبين؟ متى؟ وهل ترى ما زلتِ قادرة على الإنجاب؟¹

فالاستفهام في التركيب الأوّل تشكّل من أداة (هل) أردفها بجملة فعلية (تنجبين) ثمّ توالى أدوات الاستفهام مجرّدة (متى، هل ترى)، والتقدير هو تكرار الجملة (تنجبين بعدها متى تنجبين)، (كيف تنجبين)).

من البنى التركيبية التي طالها الحذف أيضا ما تعلّق بخبر (لا النافية للجنس) الوارد جملة فعلية أو شبه جملة، فمن المواضع التي وردت فيها على سبيل الذكر لا الحصر قول ابن الشاطئ:

وخلّفتني أعدّ النجم منفردا فلا القبيلة واستتي ولا الكبر²

وقوله أيضا:

لا الهجر يوهمني... ولا الشكل الذي يبدو.. ولا أرجوحة الألعاب³

وأیضا:

وأنّ مكّة قد عادت متيمة بالقدس لا هبل فيها ولا ذنب⁴

إنّ المتأمل للتراكيب يلمس ذلك المدّ والجزر في اللغة الشعرية لابن الشاطئ، فهو يستفّر المتلقي بمنحه للمحذوف، تارة بإظهاره وأخرى بإخفائه، ليصل إلى إقحامه في النصّ

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص49.

² المصدر نفسه، ص29.

³ المصدر نفسه، ص57.

⁴ المصدر نفسه، ص210.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

والاستحواذ على انتباهه وإغرائه بتمنع اللغة الشعرية عن الذكر إلا بطول البحث ومشقة التعمق.

تقدير المحذوفات بعد (لا النافية للجنس) حسب الأبيات المذكورة هو: (لا الكبير واساني/ لا الشكل الذي يبدو يوهمني/ لا أرجوحة الألعاب توهمني/ لا ذنب فيها).

لجأ ابن الشاطئ إلى تنشيط دور القارئ في رسم التراكيب وبنائها، من خلال تقنية الحذف الجلية في شعره، فجعل القارئ المحرك الرئيس من خلال إطلاق حرية خياله، واستحضاره لملكته الذهنية، ليشترك الشاعر في تجربته الشعرية باعتباره الوجه المقابل للعملية الإبداعية، وبذلك يحافظ على حياة النص ويتركه قابلاً للتجدد من خلال تعدد زوايا القراءة، وتنوع التأويل.

ثالثاً: ظاهرة الالتفات في شعر ابن الشاطئ:

تشيع ظاهرة الالتفات بكل أنماطها في القصيدة العربية الحديثة، التي مالت إلى المغايرة والاختلاف والتمرد على كل ما هو تقليدي أو معياري ثابت، وشعر ابن الشاطئ ليس بدعا من الشعر العربي، فهو يطفح بهذا النوع من الخرق الأسلوبي التركيبي، وهو ما سنعمل على الغوص في صيغه بالتحليل والشرح والتأويل.

1- الالتفات على مستوى الضمائر:

يشكل توظيف الضمير عند ابن الشاطئ سمة طاغية، إذ يتكئ عليه مكوناً منظمة تقابلات بين أنواع الضمائر المختلفة، وخصوصاً ضمير المتكلم والمخاطب، إذ تقوم هذه الضمائر بربط جلي بين الوحدات التركيبية، وتخرج إلى غايات دلالية يطرحها الشاعر معبراً عن خبرات نفسية واجتماعية متعددة، كما تكشف هذه الضمائر عن الكيفية التي يختارها الشاعر للتعبير عن مكنوناته ومحاورته لعالمه، فتحول الضمائر في الخطاب الشعري يشير

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

إلى التحول الذي يتبعه الشاعر في ربط الضمائر وتوزيعها في الخطاب، حيث تعكس العلاقات الشخصية والتواصلية بين المتكلم والمخاطب أو الشاعر والمتلقي، كما تتعدد حركية الضمائر في الخطاب الشعري بحسب طبيعة الشعر والقضايا التي يطرحها.

كانت الرؤية الأسلوبية للالتفاتات أشد تمسكا بالعلاقات «التي نسجتها الضمائر بين الغياب والحضور، والداخل والخارج، ساعية إلى تنظيم هذا الإجراء في سياقه الانزياحي المتدفق، وليس ضمن إخضاعه لشروط ارتباطه بالقرينة التي تحصره، بمجرد انتقال الضمائر من صياغة إلى أخرى»¹، أي أنّ هناك من الالتفاتات التي لا تعتمد على قرينة، وإنّما تعتمد على فطنة القارئ وقدرته على استخراج السمة الخارجة عن المألوف، والمضمرة في التراكيب والتوصّل إلى اللذة الفنية المتولّدة عنها.

أ- الالتفاتات من التكلّم إلى الخطاب/ من الخطاب إلى التكلّم:

تطغى ظاهرة الالتفاتات بين الضمائر في ديوان ابن الشاطئ، حيث تكشف على قدرة الشاعر في التحكم بزمام اللغة والتّصرف في تراكيبها، وكان لضمير المتكلّم المفرد النّصيب الأوفر في الاستخدام والتّداول، والذي يحيل إلى ذات الشاعر التي تعتبر الصّندوق الأسود الذي يحمل أسرار الآلام والآمال، وحقيقة التهجير والمعاناة والمنافي والسجون، وقد اختار الشاعر أن يلتفت عن ذاته في خطاباته إلى ذات أنثاه، مستحضرا ضمير المخاطب المفرد المؤنث (أنتِ) للإحالة على عائدين (الحبيبة وفلسطين)، فهما تشكّلان الهوية والهوية في خطاباته الشعرية، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة (نبح الحنين):

أنا وأنت نضوع في غيبوبة مثلى.. ويندلق العبير الأسمر

¹ خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، مرجع سابق، ص225.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

جسدان في روح... وحسب لقائنا أنا على مقل السنابل نزهر¹

يشير الضمير "أنا" في هذا المقطع إلى الشاعر ذاته، وهو ضمير بارز منفصل يستخدم عادة «عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها أو عندما يؤكد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها»²، ويعكس حركية دينامية في القصيدة، من خلال تواجد الشاعر كشاهد على الأحداث، فكل ما هو كائن متعلق بتجربته الشخصية ومشاعره الفردية، وقد استدعى ابن الشاطئ بالمقابل الضمير "أنت" كطرف مقابل للمعادلة الضميرية ويعود على الحبيبة والزوجة، وهذا التقابل تكرر في مواضع عديدة من الديوان، وفي مقصديات ومقامات مختلفة، فابن الشاطئ يدمج مخاطبه في الأحداث إيجابا وسلبا كمحفّز أو مثبّط، يتفاعل معه ويشاركه مكنوناته وهمومه، فقد استحضر الحبيبة في هذا الموضع في مقام التعزي بذكرها، فهي بالنسبة له الأمل الذي لا ينقطع والرباط الروحي الذي لا ينفصل، حتى ولو كان ذلك تصورا في الذاكرة الشاعرة فقط، في ظلّ ما يعيشه الشاعر خلف قضبان المنافي.

لأنّ الضمير «دليل النفس إلى الكمون، ودليل على تحولاتها ومعبّر عن مفارقاتها وإحالاتها»³، يرتكز ابن الشاطئ في خطابه للضمير "أنت" على دلالة معكوسة لما ورد في الموضع السابق، فحول مجرى الخطاب من التعزي بالذكريات التي تجمعها مع الحبيبة، إلى اللوم والعتاب وكشف الضدية والمفارقة بينهما، يقول:

ضدان نحن، فأنتِ را كعة على جسد الحلول

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص212.

² ينظر: أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، صص158-159.

³ خيرة حمرة العين، شعرية الإنزياح، مرجع سابق، ص49.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وأنا أجسد أخصمي في كلّ منطلق أصيل¹

يلتفت الشاعر من ضمير جمع المتكلمين "نحن" للإحالة عن نفسه وحببيته، إلى ضمير المخاطب المفرد المؤنث "أنت" ليكشف التضاد والتعاكس في المواقف والرؤى، فالحبيبة منكسرة راضخة للوضع، بمقابل الشاعر الثائر المتمرد الراض لمعطيات واقعه المهين، وبذلك فإنّ حركية الضمائر من التكلّم إلى الخطاب عمّقت من تأثيرها على المتلقي، الذي ينتقل بين الدوال للإمساك بالمحيل إليه عن طريق هذه الضمائر ثمّ كشف فحوى الخطاب وغاياته.

إنّ زحزحة الضمائر وتغيير صيغها من موضع إلى آخر يكسر الركود النصي ويلفت الانتباه إلى النبض الدائم داخل الوحدات النصية، وقد نوع ابن الشاطئ في اتجاهات التغيير كما نوع المدلولات التي يحيل إليها هذا التغيير فيما يخدم غاياته من الخطاب، والجدير بالذكر أن تحوّل الخطاب من ضمير المتكلّم "أنا" إلى ضمير المخاطب "أنت" قد اتخذ سمة الثابت والمتغيّر على مستوى العائد، فالثابت هو المحيل إليه بالضمير "أنا" المتمثّل في الشاعر، والمتغيّر هو عائد الضمير "أنت" فقد تحوّل من الحبيبة المرأة إلى الحبيبة الوطن، يقول ابن الشاطئ:

أزعم أنّي لا أحبّك...؟؟ ويلتي إذا قلتُ فالإنسان لا يتزوّر
وكيف يكون العمر دونك صاحيا وكيف أكون الرّفص؟ كيف أنوّر؟
كيف أعيش البندقية فارسا وأعلنها جهرا بأنّا التّغيّر
قرأتُ على جفنيك خيل أميّة فصقرُ قريش في عُبابك مُبحر²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص157.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص969.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يتمحور التركيب من ناحية توظيف الضمائر حول ضمير المتكلم "أنا" المشير إلى الشاعر، وضمير المخاطب "أنت" العائد على فلسطين، وقد استدعى ابن الشاطئ ضمير الخطاب إبرازاً للولاء والوفاء والحب لأرضه فلسطين، من خلال تمسكه بمبدأ الثورة ورفضه للاحتلال وملازمته للبندقية، لأنّ السبيل الأوحـد لاسترجاع الأرض هو القوة، متيماً بجيش وخيول بني أمية تقود حرباً للتحرير، واستخدم الشاعر الضمير "أنا" ليعبر عن تواجده الفعّال في النص، ومن ثمة في الواقع، فهذا الضمير يجعله الفاعل والشاهد والواصف، ويعطي الأحداث مصداقية وطابعاً شخصياً، فتقابل الـ"أنا" مع الـ"آخر" المخاطب المخصوص بالخطاب يجعل مضمونه أكثر قرباً، ويؤكد الشاعر على هذا الطرح في مواضع أخرى كقوله:

عشرون عاماً والحواجر بيننا ضمأى... وأنت سجينة الأنخاب
وأنا أدافع عن صباك متيماً غرداً... وأسكن فيك رغم ضبابي¹

يشكّل الالتفات من ضمير المتكلم "أنا" إلى ضمير المخاطب "أنت" بؤرة انزياحية تركيبية تنفجر من خلالها الدلالات، وتتغلق فيها دائرة التواصل بين الطرفين: الشاعر وفلسطين، في مناجاة تحمل طابعاً من الخصوصية والتفرد، فابن الشاطئ يقيم علاقة مختلفة عن كل العلاقات، ويرفع مخاطبه إلى مقام القدسية لأنّه يشكّل بالنسبة له كيانه وانتماء وهوية.

تتحرك الضمائر بطريقة عكسية متحوّلة من الخطاب إلى التكلّم في نظام تقابلي وتحريك للعناصر الفاعلة والمؤثرة، بتغييب الذات واستحضارها وتقديمها وتأخيرها، ومن

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص55.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

خلال الخطاب الشعري لابن الشاطئ وما حلّناه سابقا، نلاحظ أنّه عمد إلى الانطلاق في عملية الالتفات من الذات باستخدام ضمير المتكلم إلى الآخر مستخدما ضمير المخاطب، لكنّه عمد في مواضع أخرى إلى الابتداء بالمخاطب ثمّ الالتفات إلى المتكلم، وبذلك يخرج إلى غايات كتعظيم هذا المخاطب وإعلاء مكانته، وبذلك فالالتفات هو فعل قصدي يقوم به الشاعر بغرض التأثير في المخاطب لتحقيق دلالات ومعاني من اختياره. ومن أمثلة تحول الضمائر من الخطاب إلى التكلم، قول ابن الشاطئ في قصيدته (محاصرة الانبطاح):

أراك أنا ويعصرني السؤال: أحقّ ما يشاع وما يقال؟؟
أحقّ أنّ موعدنا تنزّي على جفنيك... وانتحر الوصال؟؟
وأنّ على مواسمنا تدلّت أيادي الليل واختفت الغلال¹؟؟

التفت ابن الشاطئ من الخطاب في قوله "أراك" إلى ضمير المتكلم "أنا"، في مقام استفهامه عن مدة الفراق والقطيعة بينه و بين وطنه فلسطين، فيقابل خطابه الشعري بطرفين: أنت/أنا، ليعبر عن إخفاقات محاولاته للعودة واحتضان الوطن له مجددا، وطغيان الأيادي السوداء التي تعمل على تمطيط مسافة البعد والعمل على زيادة الشوق والانفصال. يعتمد ابن الشاطئ إلى المراوغة باستخدام أسلوب الالتفات، عن طريق استخدام ضمير المخاطب ثمّ ضمير المتكلم، فيدخل القارئ في متاهة من خلال لعبة توزيع الضمائر تقديمًا وتأخيرًا، واستبدالًا من موضع إلى آخر في حركية لا تنتهي، يقول:

سألوك عني: هل أنا استفهام؟ وهل الحضور العامري حرام؟؟

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1062.

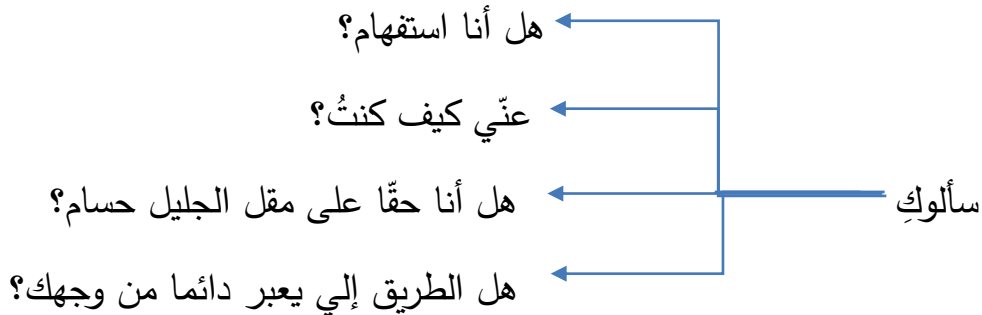
الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

سألوك عني كيف كنت وهل أنا حقا على مقل الجليل حسام؟؟

وهل الطريق إلي يعبر دائما من وجهك العربي حين أضم؟؟

سألوك والمنفى الجديد يحوطني وعلى قفاه: تحية وسلام¹

يميل ابن الشاطئ من الخطاب إلى التكلم في هذا الموضع في مناجاته لفلسطين لأنها منطلق الاستفسار عن تمرده وثورته، فكرر عبارة "سألوك" مقابل التعريف به، وبدوره في القضية:



كثف الشاعر ضمير المخاطب "أنت" في الفعل سألوك كإيحاء بالاستجواب ونشر القلق الشعوري، ثم بعثر استعمالات ضمير المتكلم "أنا" في متتاليات استفهامية نابغة عن نزوعه إلى التمرد والثورة على الواقع الفلسطيني، للخروج من أزمة الاحتلال إلى التمتع بالحرية والنصر.

لم تكن اختيارات ابن الشاطئ لضمائر المتكلم والمخاطب محض صدفة، فقد ربطها بواقعه وتجربته الشعورية، فمنه تنطلق اللغة الشعرية والخيال وإلى المخاطب (الزوجة، فلسطين) تصل الخطابات والرسائل.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، صص 1096-1097.

ب- الالتفات من المتكلم إلى الغائب/ من الغائب إلى المتكلم:

الالتفات هو أحد الطاقات الأسلوبية التي يحيد بها الكلام عن كونه مجرد إخبار إلى التأثير والإمتاع والإفهام، حيث يقوم المبدع بتنويع الصيغ والضمائر لتوليد دلالات مناسبة للمقامات وللمتلقيين.

نلمس في الخطابات الشعرية لابن الشاطئ تفاعل الضمائر مع المواقف والمقامات، وبذلك تسهم في خلق منحرجات في كل موضع تميل فيه الدلالة من موضع إلى آخر، مما يخلق إيقاعاً جمالياً متناغماً، ومن أنماط التفاعلات الضمائر البارزة في الديوان، التحول من ضمائر المتكلم إلى ضمائر الغائب ثم عكس حركة الالتفات من الغائب إلى المتكلم في دينامية متناسقة.

يطرح ابن الشاطئ سلسلة من التساؤلات المصيرية، يتأرجح فيها الخطاب بين ضمير الغائب والمتكلم، وقد تعددت الإحالات بينهما وتضافرت، لتصور الواقع المرير الذي يعانيه الفلسطينيون، والشاعر بحكم الانتماء يقاسمهم المعاناة يقول:

أهو القمع يجعل الحرف أنثى تتعري على شفاه المدام
أم هو الخبز يستقرّ المنايا في حمى الجوع اسوداد الظلام
أم ترى نحن نسكن الضدّ دوماً ونشدّ الأنا خيول مرام؟
أم هو العصر قد تدور للخلد ف... وصار الإنسان عبد الحرام؟
ضقت ذرعاً مما نعاني... أجيل فوضوي أم ذاك محض اتهام؟¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص 41-42.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يحيل توظيف الشاعر لضمير الغائب "هو" إلى عائد مختلف في كلّ مرّة، فقد جعل الضمير واحدا وعائده متعدّدا، من خلال ما ورد (هو: القمع/الخبز، العصر) ليلتفت إلى المتكلم باستخدام الضمير "نحن" كإيحاء باشتراك الشاعر مع أهل وطنه في التمرد بقوله (نسكن الضدّ دوماً)، ثم يتحوّل من ضمير جمع المتكلّمين إلى ضمير المتكلم المفرد في مقام تعبيره عن ضجره من الوضع المتأزم، ونجد ضمن هذه الالتفاتات نزوع الشاعر إلى وضع احتمالات متعددة لتفسير أسباب تفاقم الأوضاع، فحركية الضمائر في الغيبة إلى التكلّم نشّطت التراكيب ومعها شدّت انتباه المتلقي.

يعتمد ابن الشاطئ توظيف ضمير الغائب في مقامين: الحديث عن الشعب الفلسطيني، والحديث عن فلسطين بصفة عامة، فيجعله المنطلق في أسلوب الالتفات في مواضع عديدة لغايات نفسية ودلالية، فصوت الشعب مغيب في أرضه، وفلسطين غائبة عن وجدان الأمة العربية، وبذلك كانت مقابلة (الشعب/فلسطين) بالضمير الغائب جزء من اللغة الشعرية، يقول ابن الشاطئ:

والشعب ينزف في الساحات مفترشا مساحة الجرح في حب وتحنان

ونحن نرشفه التعبير: نحن هنا ولا تخف مطلقا من أيّ طغيان

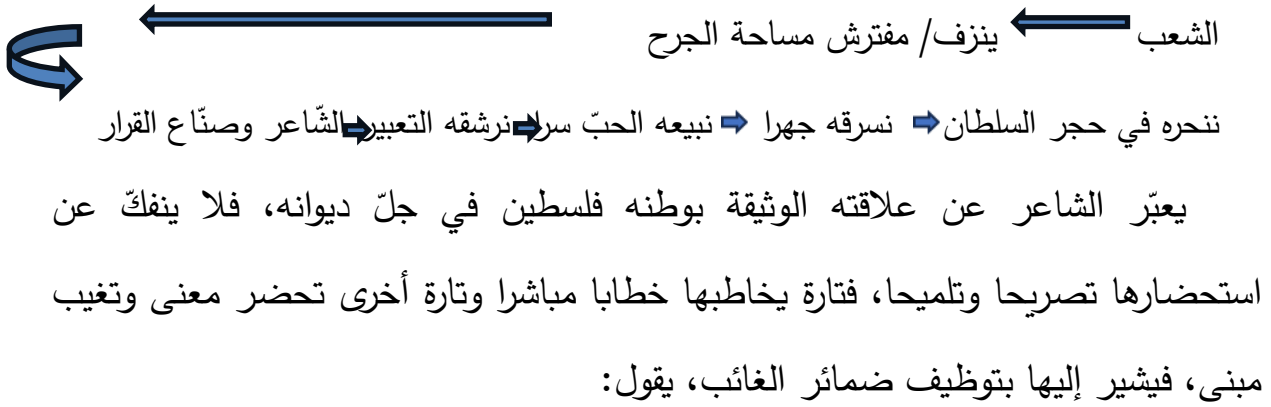
نبيعه الحبّ سرا ثم نسرقه جهرا.. وننحره في حجر سلطان¹

يعرّي الشاعر زيف الوعود المقدّمة للشعب الفلسطيني النّازف تحت القصف والتقتيل، محيلا عليه بالضمير "هو"، فهو مغيب لفظا وواقعا، ومقابلا إيّاه بضمير جمع المتكلّمين

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1115.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

"نحن" محمّلاً نفسه وصانعوا القرار في وطنه مسئولية خيانة قضية الشعب والمتاجرة بأحلامه، وبذلك رسم الشاعر خطاطة التقاتية تقابلية نوّضها كالآتي:



كانت.. وكنتُ على فيروزها مطرا مستوحشا... وحنينا فضّ مغزاها

وما عرفت سواها... فهي طالعة من أصغريّ.. وريح المسك تهواها¹

تغنى ابن الشاطئ بفلسطين وشوقه إليها، وإخلاصه في حبّه لها وقد انقطعت السبل بينهما وهذا ما يوحي به الالتفات في قوله (كانت... وكنتُ)، وفلسطين قد عبّر عنها بضمير الغائب "هي" وعبّر عن نفسه بالضمير "أنا"، وفي ذلك إحياء أنّه في منفاه حاضر بينهما.

ج- الالتفات من المخاطب إلى الغائب/ من الغائب إلى المخاطب:

يتجلّى التواء الحضور الضميري من المخاطب "أنتِ" المحيل إلى فلسطين، إلى الغائب "هو" المحيل إلى الشاعر، الذي غيّب نفسه فلم يحضر بالضمير "أنا" بعدما غيّب مكانها بفعل المنفى في قوله:

رفيقة العمر... أين الرائع الألم وأين يسكن مجروح... ومنهزم؟؟

¹ المصدر السابق، ص 631.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطي

وأين يحلب هذا العامَ ناقته إذا أفاق.. وعزى كل ما زعموا؟؟

كانت قوافله كالشمس مقبلة واليوم مدبرة يقاتها الشام¹

تراوحت المعاني بين الضميرين الموظفين (أنت/هو) الذين حددا منحى الخطاب، فقد رغب ابن الشاطي عليها مجموعة من التساؤلات المتعلقة بالانتماء "أين يسكن مجروح"، "أين يحلب هذا العام ناقته"، ثم يستحضر ماضيه في أرضه، لما كان شامخ الرأس والقلم، ويقارنه مع حاضره المتآكل.

إنّ توظيف ابن الشاطي لضمير المخاطب في هذا الموضع كان عن طريق النداء، يستوقف فيه المخاطب فلسطين، ثم يلتفت بسرد تساؤلاته المثخنة بالحيرة والانكسار، وهذا ما نلمسه في موضع آخر يقول فيه:

لا تسألي الشمس عن أحداقه أبدا هو الغريب المعنى في أرضيه

يشكو؟ أشكو إليك الناس كيف غدت تغتاله علنا في ثوب حاميهِ

لا تسأليه عن الذكرى وما اخترنت من الرعود على حمى أمانيه²

يخاطب الشاعر فلسطين خطابا مباشرا يتّضح من خلال الضمير المفرد "أنت" (لا تسألي، يشكو، يشكو إليك، لا تسأليه)، ثم يتّجه إلى توظيف الضمير الغائب "هو" الذي أسقطه على نفسه غيابيا لا حضوريا، فنفسه المتعبة المثقلة بالهموم لا تخول له الظهور عن طريق المتكلم كفاعل في النص وصانع للأحداث، فقد ارتبط الضمير "هو" بمعجم دالّ الهوان والضعف (هو الغريب، يشكو، تغتاله، أمانيه...).

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1085.

² المصدر السابق، صص1032-1033.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

إنّ روح الانكسار والانهازمية التي طغت في المقطعين السابقين ما هي إلا دقات من الضعف تظهر وتختفي، ومن ذلك قوله:

مازال غصّا... ويدري أنّه وطن للكبرياء.. وقد طالت أظافره

وعينه تلفت الأنظار... شامخة وتستظلّ إذا دارت دوائره

يجتاح ذاكرة الأعوام منقّدا ولا يفرط مهما كان ضائره

أتدركين شموخ الصّدر فانتتي قد أيقظ الزّهر.. واختالت صفائره¹

نقف في هذا المقطع إزاء انزياح في التركيب المتولّد عن حركية الضمائر، وانتقالها من الضمير الغائب "هو" في قول الشاعر: ما زال غصّا/ يدري/ طالت أظافره/ عينه/ دوائره.. إلخ، إلى ضمير المخاطب "أنت" في قوله: تدركين.

والجلي في هذا التركيب هو تصرف ابن الشاطئ في وحداته تقديمًا وتأخيرًا، وتحكما في حركة ضمائره بالانتقال من المخاطب إلى الغائب، ثم من الغائب إلى المخاطب، والملاحظ أنّ الشاعر في المقطع السابق قدّم الضمير المخاطب "أنت" للفت انتباه المخاطب لما يبثّه في خطابه من شكوى وتحسّر، ليعكس اتجاه الخطاب في هذا المقطع بتقديم الضمير "هو" ووصف الصمود والكبرياء، وتأخير الخطاب إلى آخره.

تتعدّد استخدامات ضمير الغائب في قصائد ابن الشاطئ، فقد استدعاه في مواضع عديدة ومناسبات شعورية مختلفة، كالشكوى والفخر والتحدّي والتعظيم، من خلال مدحه لشباب الأقصى المرابطين من أجل نصره القضية، يقول:

هم كما شئت أمّ أوفى مدار أريجي في معطيات السنان

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص281.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يخطر الونشريس فيهم أبيا ويُحَنِّي خواطر الشبان
يا شباب الأقصى إليكم مرايا من شمس الأوراس في أوطاني:
لا تشلوا صمودكم واستقيموا كالمثني في ساحة الميدان¹

قرن ابن الشاطئ استعمال الضمائر بصورة تقابلية بين الغائب المخاطب، فاستحضر الضمير "هم" المحيل إلى شباب الأقصى مقابل الضمير "أنت" محيلاً إلى أمّ أوفى فلسطين، ليتحوّل الخطاب في البيت الثاني إلى توظيف ضمير الغائب للتعبير عن جبل الونشريس، ليلتفت في البيت الثالث من ضمير الغائب "هو" إلى ضمير المخاطب "أنتم"، الذي يعود على شباب الأقصى (إليكم، تشلوا، صمودكم،...)، وقد ولّدت هذه الحركية والنشاط على مستوى الضمائر حيوية عند المتلقي من خلال كسر جمود التركيب وإطراده في نسق واحد، فقد كسر التحول بين الضمائر الرتابة والملل عند المتلقي من خلال الخروج عن مألوفية استدعاء الضمائر.

إنّ الحركية المدروسة للضمائر جعلت من الشاعر موزعاً موسيقياً يتحكّم في النوتات الموسيقية، يحركها وفق ما تقتضيه النغمة صعوداً ونزولاً، ونبرتها حزناً وفرحاً.

2- الالتفات على مستوى الأزمنة:

يشيع توظيف الالتفات بين الأزمنة في الخطابات الشعرية لغايات دلالية وجمالية، فهو من أبرز أنواع الانزياح التركيبي الذي يحدثه الالتفات العامل على تضليل المتلقي وإدهاشه، من خلال الانتقال به من صيغة إلى صيغة، وهذا ما يوضح قدرة الشاعر على التعامل مع اللغة، فيلجأ إلى تكثيف بناء النص عن طريق المفارقات الزمانية، بهدف إثارة انفعالات

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1188.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

المتلقي وشدّ انتباهه، وأحياناً يتجاوز الأمر ذلك فيسعى الالتفات إلى «بلبله الرسالة فيأتي البث مشوباً بالغموض والنغمية، ويتم ذلك بطرائق متعددة أحصاها البحث البلاغي، وحاول تلمس أثرها الدرس النقدي المعاصر بخاصة المتعلقة بالمفارقة الزمنية»¹، التي يعتمد فيها على حركية الزمن والانتقال بين الصيغ المختلفة.

معلوم أنّ الفعل في اللغة العربية دليل الحركة والفاعلية، عكس الاسم الذي هو سمة السكون والثبات «والفعل في الواقع يوجه نظام الحياة، ولعله من أجل ذلك ارتبط أسلوب الالتفات بحركة الفعل بقصد انتشار المعنى من الركود»²، من هذا المنطلق يعدّ أسلوب الالتفات على مستوى الأفعال هو إحياء للتراكيب وكسر لجمودها، فخلخلة التركيب بتحويل اتجاه الأزمنة من الماضي إلى المضارع أو من المضارع إلى الماضي مثلاً، هو تنشيط للنص والمتلقي معاً، باعتباره عنصراً هاماً في المعادلة الإبداعية.

أ- الالتفات من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع/ من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي:

التركيب النصي وحدة متكاملة بكل مكوناته، والشاعر يعي كيفية توزيع أدواته ويوظفها ليصل إلى غاياته، لذلك يحرص على وضع كلّ وحدة في موضعها الموافق لتشكيل الرؤية والتجربة والدلالة، فهو يتعامل مع خطابه الشعري على أنّه وسط حي متحرك، تتجلى حركته في التفتات الوحدات النصية خاصّة الفعلية منها، ومن نماذج الالتفات الفعلي قول ابن الشاطئ:

كم سلخنا جلد الفتوحات حتى سئمتنا على مدى الأيام

¹ خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، مرجع سابق، ص230.

² المرجع نفسه، ص288.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

لَفْظَتْنَا فِي شَارِعِ الْقَالِ وَالْقَيْدِ ... وَجَلَّتْ عَنْ احْتِرَافِ الْكَلَامِ

جَذَرْتُ صَحْوَةَ الْعُصُورِ فَظَلَّتْ فِي ضَمِيرِ الدُّنْيَا مَرَايَا الْأَنَامِ

وَبَقِينَا نَجْتَرُّهَا فِي اعْتِدَادِ وَنَرَاهَا فِي كِبْرِيَاءِ الْمَنَامِ¹

عرض الشاعر سلسلة من الأفعال في صيغة الماضي، في مقام تحسّره على تاريخ العرب والمسلمين المضيء من خلال قوله: (سلخنا، سئمنا، لفظتنا، جلت، جذرت) ليقابله بصورة حاضره العقيم، فحال العرب اليوم كما صورهم الشاعر باستخدام الأفعال في صيغة المضارع (نجترّها، نراها في كبرياء المنام) ينزع إلى الخضوع والانهازامية، هذا التقابل الزمني بين الماضي والحاضر اختيار من الشاعر ليسقط عليه بعض المواقف، فاختار التضاد زمنيا، دلاليا، وإيحائيا.

وفي السياق ذاته يلتفت ابن الشاطئ من صيغة الماضي إلى المضارع في قصيدته (الأندلس في محاولة الكشف عن تخمة الهمّ) يقول:

أَمْسَ ضَاعَتْ غَرْنَاطَةٌ وَاسْتَبِيحَتْ عِنْدَمَا اغْتِيلَ فِي النَّفُوسِ الْجِهَادِ

وَهَوَتْ قَدْسَنَا وَنَحْنُ قَعُودٌ لَا الْمَثْنَى مُسْتَنْفَرٌ أَوْ زِيَادُ

يَرْكُضُ اللَّيْلَ فِي الْقُصُورِ غَوِيَا وَالْمَسَاحِقِ عِدَّةٌ وَعَتَادُ

يَخْنُقُ الشَّعْبَ إِنْ تَنَفَّسَ يَوْمَا وَعَلَى جَفْنِهِ يُذَارُ الرَّمَادُ²

أخضع الشاعر اختياره لصيغ الأفعال لأغراضه الدلالية ومقاصده التركيبية التي يستنبطها من تجربته الشعورية الخاصة، فتحوله إلى ماضيه زمنا وواقعا يوحي بالهوان العربي لما أضاع العرب المسلمون أمجادهم وملكهم، وقد عبّر عنه الشاعر بأفعال دالة عليه

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص 43-44.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، صص 994-995.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

زما ومعنى مثل: (ضاعت، استبيحت، اغتيل، هوت)، ليلتقت بعدها من الماضي إلى الحاضر بصورة تقابلية عكسية زمنيا، تطابقية معنى وواقعا، فتغيّر الأزمنة لم يغير من الوقائع شيئا، فاليوم القضية مرهونة للزيف والقمع، وهذا ما وصفه ابن الشاطئ بتوظيفه للأفعال المضارعة (يركض الليل، يختنق الشعب، يذار الرماد).

يلتقت ابن الشاطئ من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع في مواضع عديدة من الديوان، ولعلّ هذه الحركية في الأفعال هي استنطاق لماضي الشاعر وحاضره، فهو يقف في موقف المقارن بين الأزمنة والوقائع المرتبطة بها، يقول:

فتحت عيني والحصا ر.. مشدّد.. ودمي عتادي
وكسرتة رغم الشرا سة.. والجنادب.. والجراد
أنا لا أخاف الموت يا ام رأتي.. ولا أخشى العوادي
خمسين عاما أسكن الـ أحلام في جسد الرّماد¹

يلتقت ابن الشاطئ من الزمن الماضي إلى المضارع عند وقوفه على الواقع الفلسطيني المسيح بالدم، فيستحضر حالة فلسطين في قلب الحصار، موظفا الأفعال المسندة إلى الشاعر نفسه، وبذلك يعدّ شاهدا على الاحداث كقوله (فتحت، انكسرت) ثم يتحوّل إلى المضارعة ليستدعي أفعالا تدلّ على الديمومة والاستمرارية (لا أخاف، لا أخشى، أسكن) ليعبر عن رفض واقع الاحتلال والتّمرد عليه.

بهذه المزوجة بين الماضي والمضارع كزمنين نقيضين، يوجّه الشاعر موقفه الثابت المؤازر للوطن والرافض للاحتلال.

¹ المصدر السابق، صص 1196-1197.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

نوع ابن الشاطئ في استخدام الصيغ الزمنية للفعل، فقد انتقل من الماضي إلى المضارع في النماذج المذكورة سابقا، ليتحوّل في مواضع أخرى بصورة عكسية من المضارع إلى الماضي، ومن ذلك قوله في قصيدة (نخيل الكبرياء):

أبقى أصيلا.. أصيلا.. لا أبيع يدا ولا أدفّ إذا استحضرْتُ من جحدا

أبقى أصيلا.. وملح الأرض ذاكرتي ولن أعاتب من جافى ومن وعدا

وكم تراحمت الأحزان صافية في أصغري.. وكم عانيت مضطهدا..¹

وظّف الشاعر صيغة المضارع الدالة على استمرارية الوفاء للقضية والأصل، وقد جاءت هذه الصيغة خارجة عن المضارع إلى المستقبل، وقد قابل ابن الشاطئ الأفعال المضارعة بالأفعال الماضية من خلال إثبات موقفه حاضرا ومستقبلا، ونفي موقف الخونة معنى من خلال استحضاره للأفعال الماضية الدالة على موقفهم المزيّف، فتقابلت معادلة من التراكيب الفعلية:

- صيغة المضارع: أبقى، لا أبيع، لا أدفّ، لن أعاتب.

- صيغة الماضي: جافى، وعد، عانيت.

إنّ هذه المنظومة التقابلية في أزمنة الفعل تستخلص فنّيتها من تعارض الموقف الذي تناسب مع تعارض الزمن، فابن الشاطئ لا يحيد عن إثبات مواقفه الراسخة في الدّفاع عن الأرض والهوية، وهذا ما يثبتته في موضع آخر بقوله:

مازلت أذكر يا عمري.. وهل نسيت خوالجي ذكريات لم تزل صعدا

على ذراعك يصحّ الجوّ غاليتي وأستحمّ على نهديك متّقدا

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص337.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

مازلت أذكر أحبابي.. أظل أنا قلبا كبيرا.. وأبقى دائما صفدا

مسارب الآه تطويني مسافرة خلف الحدود.. وما ضيّعتها بددا¹

استخدم ابن الشاطئ صيغة المضارع للدلالة على الديمومة، وهذا ما أوحى به الفعل (أذكر، تزل، أستمح، أظل، أبقى) ليعبر عن واقعه المعيش وحالته الحاضرة، فهو على العهد باق، وبالقضية والهوية متمسك، وقد استدعى الماضي صيغة زمنية وحولها دلاليا من التعبير عن الماضي إلى التعبير عن الحاضر كقوله: "مازلت" فصيغة الفعل تحيل إلى الزمن الماضي، لكنّه من ناحية المعنى ممتد إلى الحاضر والمستقبل.

يبرز ابن الشاطئ من خلال توظيفه للفعل المضارع حالته ومعاناته في ظلّ الحصار والمنفى، فيحمل صيغة المضارع دلالة تتجاوز الزمن لتعبر عن تصوير الحال، وفي ذلك يقول:

أبلع الموس كلّ يوم... وغيري يتنامى على حساب الخيام..

يسرقون الأطفال والحجر الضا وي... ويستتسرون في الأحلام

ويجدّون في محاصرة الأهـ ل بأمر من المليك الهمام²

حشد ابن الشاطئ سلسلة من الأفعال المضارعة المصورة للوضع المزري الذي يعانيه وأهله في فلسطين المحتلة، فهو يتجرّع غصص المنافي ويرى أهله يعانون من ضيق الحصار وعناء النزوح وفقد الأحبة وبطش الأعداء، ويرسم الشاعر لوحة واصفة من خلال استعمال الأفعال المضارعة، ثمّ يتحوّل من صيغة المضارع إلى صيغة الماضي في بقية الأبيات، يقول في بعضها:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص339.

² المصدر نفسه، صص46-47.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

قولبوا الوعي والطريق المعافى وأشاعوا معاجم الإبهام

وأثاروا زوابع القول والفعل .. وساروا للخلف باسم الأمام

واعتلوا قمة النضال بختم ملكي .. وشوّهوا أنغامى¹

إنّ هذه الانتقالية من صيغة المضارع الواصفة للحال الراهن للفلسطينيين إلى صيغة الماضي من خلال الأفعال (قولبوا، أشاعوا، أثاروا، ساروا، اعتلوا، شوّهوا) تحمل دالتين متقابلتين: فالحاضر ومأساويته متحقّق بفعل الماضي وتخطيطه، فما قام به الحكّام في الزّمن الماضي وأنهوه من مخطّطات، يحصد نتائجه المستمرة في الحاضر.

حقّقت اللغة الشعرية الانزياحية هذه المعطيات الدلالية من خلال حركية الدّوال التي يحقّقها الالتفات، فقد ربط ابن الشاطئ بين الحالة الشعورية والنفسية، وبين استدعائه لصيغ الفعل المختلفة، فما هو وصف لمقتضى الحال، قابله بصيغة المضارع، وما هو إثبات لانتهاء الحدث، قابله بصيغة الماضي، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة (معلّقة الحجر... الضّوء):

وأنا في الهجير ألتحف الشّم س... وأمشي على ضلوع مصابي

لا أبالي رغم الحصار.. وحسبي أن أناجيك واثقا بانتسابي

لم يعد حزني القديم وصالا نرجسيا لناطحات السحاب

قد كسرتُ الدّمى.. ومنطقتي الوس طى... وما كان من دجى واستلاب²

¹ المصدر السابق، ص47.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص96.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يتحوّل الشاعر من توظيف صيغة المضارع في الأفعال (ألتحق، أمشي، لا أبالي، أناجيك، يعد) إلى توظيف صيغة الماضي (كسرتُ، كان)، وهذه الديناميكية تنشط ذهن المتلقي ليكتشف الغايات الدلالية وراء المدّ والجزر الزمّني في القصيدة.

ب- الالتفات من الماضي إلى الأمر/ من الأمر إلى الماضي:

يسهم الالتفات في تحقيق الدلالة التي عبّر عنها التركيب، فبمجرّد تحويل زمن الفعل ينتج عن ذلك دلالة جديدة باستخدام الوسائل اللغوية نفسها، وقد شكّلت ظاهرة الالتفات في الأفعال مبحثاً هاماً في الدراسات اللغوية والأسلوبية فأعطوها بعداً جمالياً، فالتحول في صيغ الأفعال يقضي بالضرورة إلى أبعاد فنيّة وبلاغية، يتكئ الشاعر عليه للكشف عن مواطن هذه الأبعاد التي تولّد الغرابة والدهشة عند المتلقي، من خلال الخروج عن النسق والاطراد المألوف للتركيب اللغوي.

استخدام الصيغ الفعلية بأزمنة متنوعة يحدث تحوّلاً يؤثر في السياق على نحو واضح، فالتحول من الزمن الماضي إلى صيغة الأمر ضرب من التضاد، لأنّ الحدث لا يحمل معنى الفعل إلا إذا قرن بالزمن المعلوم، وتباين الزمن بين الأفعال يحدث كسراً فيما بينها. شكّل الالتفات من الماضي إلى الأمر ملمحاً أقل حضوراً من سابقه في شعر ابن الشاطئ، ذلك أنّه استخدمه لإبراز حالته الانفعالية النابعة من وجدانه الوطني، ومن ذلك ما جاء في خطابه الشعري قوله:

قد عرفت الطّريق.. إنك عمري أمّ أوفى... ومنك أزهر جيلي

وعلى صدرك الحنون عرفنا كيف نمتدّ في الهوى المستحيل

أمّ أوفى.. يا منهى الصّبر.. فُضي دون لأي بكارة التخييل

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

واستبقي ظلك القديم... وكوني عنب الوعي في شفاه الخليل¹

يتحوّل ابن الشاطئ من صيغة الماضي إلى صيغة الأمر، متحوّلاً في فحوى الخطاب من طرح مجموعة من المعطيات الراسخة منذ زمن مضى كقوله: (عرفت، أزهر، عرفنا) وهذه الأفعال كانت في مقام استحضار مقومات أمّ أوفى، فهي منبت الأجيال، ومنبع الحب والحنان، ثمّ ينتقل إلى الخطاب المباشر باستخدام صيغة الأمر من خلال الأفعال (فضي، استبقي، كوني)، فابن الشاطئ ينتظر من فلسطين الثورة والانتفاضة والرفض، لتكسر كلّ قيود الطغيان والظلم، ويتجلّى المنحى التصاعدي في هذا المقطع من المناجاة من خلال الأفعال الماضية إلى الانفعال من خلال أفعال الأمر، في موقف متعارض يحتمّ عليه أن ينبه أرضه إلى ضرورة استرجاع الكرامة.

يتخذ الخطاب الشعري لابن الشاطئ منحى تنازلياً من خلال انتقاله من صيغة الأمر إلى صيغة الماضي، فينتقل من الخطاب الصّارخ إلى الخطاب الهامس، خاصة في ظلّ العلاقة التي تجمعها بأنثاه (الوطن/ الحبيبة)، يقول في قصيدة (قاب قوسين):

ناوشيني كما أردت.. وكوني لوثة العمر في جرار الظنون

واطمئني..؟ قد أثقلتني الليالي وتحدّت براءتي وغصوني

واستنامت سواعد الريح سكرى تحت رأسي.. وغايرتني جفوني

لم أكن أدعي وصالك يوماً كنت نفسي.. وكبرياء لحوني²

غيّر ابن الشاطئ زمن الفعل في هذا المقطع من صيغة الأمر في قوله (ناوشيني، اطمئني، كوني) إلى صيغة الماضي من خلال الأفعال (أثقلتني، تحدّت، استنامت،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص396.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص727.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

غايرتني) وقد تمّ هذا التغيير بطريقة إيقاعية حركية تنشّط المتلقّي وتجعله يتفاعل مع حركية أزمنة الأفعال ومدلولاتها.

ج- الالتفات من المضارع إلى الأمر/ من الأمر إلى المضارع:

يمتلك الخطاب الشعري تركيبة لغوية متفردة تتيحها اللغة في طابعها الانزياحي المبتكر، وبذلك تخرج عن البناء التقليدي العامي باستدعاء تقنية الالتفات التي هي كسر التراتب اللغوي للتركيب، ومن أنماط هذا الكسر تحوّل الخطاب من صيغة المضارع إلى صيغة الأمر، وقد برع ابن الشاطئ في تشكيل هذه التركيبات المنزاحة، فمنها قوله:

أصبحت أخشى جميع الناس.. فاحترسي من كل شيء.. وشدي الوعي.. وانطلقني
وعرّبي الضوء قبل البدء ماسحة كلّ المنافى.. وحنّي القدس.. واحترقي¹

انتقل ابن الشاطئ من الإخبار المباشر بتوظيف الفعل المضارع (أصبحت، أخشى) الذي يحمل مدلولات الديمومة والوصف للحالة الآنية للمتكلّم، إلى الخطاب المباشر باستدعاء أفعال الأمر (احترسي، شدي، انطلقني، عربي، حنّي، احترقي)، وهذه الحركية في الأزمنة أضفت على التراكيب حيوية تنشّط ذهن المتلقي وتكسر تراتبية الدوال واطّرادها، فقد حاد ابن الشاطئ عن الاستعمال الواحد للزمن، فالتفت من صيغة المضارع إلى الأمر، كما أن معطيات الواقع المحيط به حاضرا، تتطلّب إيقاظ الهمم وشحذ العزائم، لذلك اتّجه نحو الأمر ليتمّ التنفيذ، فتخلّص فلسطين من الزيف المحيط بها.

من نماذج التحول من المضارعة إلى الأمر، ما ورد عند ابن الشاطئ في مقام ربطه للأفعال المضارعة بتصوير حاضره المتأرجح بين اليأس والأمل يقول:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1124.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

أنام.. أصحو وفي عيني بارقة من طيفك الصبّ يغريني على كبري
لا تكوني يدا حبلَى ملطّخة للغدر تغتالني مشبوهة الوطر
فأنت نفسي وما بالغت فانزري في داخلي واسكني البارود وانفجري
وغيري كلّ شيء واحصدي لعبا تكرّشت في منافيتها ولم تثر¹

يركّب ابن الشاطئ متتالية من الأفعال المضارعة الموحية بالوضع في حاضره، ووصف لما يعانيه وما يربيه من أمل في تغيير هذا الوضع كقوله (انام، أصحو، يغريني، لا تكوني، تغتالني)، ويقابل هذه المتتالية متحوّلا من صيغة الزمن المضارع إلى صيغة الأمر في قوله: (انزري، اسكني، انفجري، غيري، احصدي)، وهذه الأفعال متولدة عن انفعال الشاعر وتمرّده على واقعه، وقد نقل هذا الانفعال إلى اللغة مخاطبا فلسطين بأفعال أمر توحى بالثورة والتمرد والزّفض، من أجل تحقيق تغيير شامل وتحريك السكون الذي يشوب الوضع الراهن.

قلب ابن الشاطئ اتجاه خطية صيغ الأفعال بصورة عكسية من صيغة الأمر إلى صيغة المضارع، فانقلبت إحياءات اللغة الشعرية بذلك من قمة الانفعالية إلى الهدوء، ومن مواضع هذا الالتفات في الديوان قول ابن الشاطئ:

أيّها الأنقياء هيا إلى السّا ح لقد حان موعدي وجهادي
واعلموا أننا ضمير فلسطين وعمق الضحى وكبر الزّناد
نتغنّى بالحبّ في الموقف الصّع ب... ونصبوا للحظة استشهاد²

¹ المصدر السابق، ص 987.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 166.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

نوع ابن الشاطئ في الصيغ الزمانية من الخطاب عن طريق النداء إلى صيغة الماضي في الفعل (حان) ليلتفت إلى الأمر (اعلموا) ليتحوّل إلى صيغة المضارع (نتغنّي، نصبوا)، وبذلك خلق إيقاعاً وحركة في الدوال اللغوية تُحقّق تشتتاً لدى المتلقي فينتقل من وعي إلى وعي آخر، ولعل هذه الحركية جاءت لإفراغ شحنات انفعالية عند الشاعر، تفرضها عليه معطيات تجربته الشعورية المثخنة بالمعاناة والاغتراب والحنين إلى الوطن.

تزيد حدة النزوع إلى اللامتوقع، من خلال كسر رتبة اللغة والانزياح عن نمطية التراكيب، عندما يقابل الشاعر صيغ الأفعال في البيت الواحد بطريقة تناغمية، يقول مخاطباً زوجته سعاد:

خبريني عن كل شيء... وحني ذروة الشوق حين يصحو الفؤاد
واستعيدي محاجر الرفض حبا أمويا تشتاقه الأمجاد
وتعري سنا بلا... ولهيبا حان أن تبعث الجياد الجياد
صارحيني أتيث من تخمة الهمم م وخلفي يعربد الجلاذ¹

يُدرج ابن الشاطئ الأفعال في صدر البيت بصيغة الأمر، ثم يلتفت في عجزه إلى صيغة المضارع، وقد اعتمد هذا الخرق في كلّ أبيات المقطع:

- خبريني، حني ← يصحو.
- استعيدي ← تشتاقه.
- تعري ← تبعث.
- صارحيني ← يعربد.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، صص 991-992.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

إنّ الالتفات المائل في النموذج يجعل النص حقلاً لغوياً نشطاً، يكسر الملل دلالة ولفظاً، ويخرق أطّراد اللغة والتركيب في خطّ زمني واحد، وبذلك يتولّد إيقاع وديناميكية تشدّ المتلقي، فتحول اتجاه القراءة عنده بتحول الأزمنة.

يمكن القول إن الالتفات من الحيل الأسلوبية المعتمدة، التي تكسر جمود وركود التركيب وتحقق حركية وإيقاعاً أكثر حيوية، فهو من أكثر التقنيات التأثيرية التي يعمد إليها المبدع لإثارة انفعال المتلقي، ويجعله يغوص في أبنية اللغة ويستظهر مواضع الانزياح فيها، ويحاول تأويله بقلبه إلى أصله عن طريق المقارنة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية.

رابعاً: الاعتراض في الخطاب الشعري لابن الشاطئ:

يعمد المبدع إلى فكّ المجاورة بين المتلازمات النحوية في التركيب اسمياً كان أو فعلياً، خروجاً بالدوال عن نمطية ترابطها وإطّرادها، إلى أبنية جديدة تخضع لأغراض نفسية وجمالية.

يرمي أسلوب الاعتراض إلى تنويع أهداف المبدع في خطاباته والتي تتجلى من خلال دلالات التركيب، فيلعب الاعتراض بذلك دوراً بارزاً في الإيحاء الدلالي والجمالي معاً، انطلاقاً من هذا سنعمل على تقصي مواضع الاعتراض في الديوان وتحليلها، انطلاقاً من نوع التركيب المعترض، لا من ناحية نوع التركيب العام.

1. الاعتراض بأسلوب النداء :

يشكل النداء في شعر ابن الشاطئ محوراً دلالياً من خلال توظيفه كتركيب يعترض سيرورة الدوال، فقد شكّل متكأً يبيث من خلاله الشاعر انفعالاته النفسية سلبية كانت أم إيجابية، ومما عُهد من أسلوب النداء أنه لفت انتباه السامع أو القارئ لما يأتي بعده، وبذلك

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

شاع تصدّره للتركيب، لكنّ ابن الشاطئ خالف هذا المعيار باستحضاره للفصل بين المسند والمسند إليه في التركيب الاسمي، ومن مواضع ذلك قوله:

أنا يا حبيبة في فؤاد كِ دائماً نفس الخَصَار¹

تعترض جملة النداء "يا حبيبة" الشطر الأوّل من البيت، فتفكّ المجاورة بين المبتدأ "أنا" والخبر "نفس"، وقد جاء أسلوب النداء طارئاً في التركيب لدلالة المنادى القريب إلى قلب الشاعر، وبذلك انفلت مناداه وظهر خارقاً لتلازمية المبتدأ وخبره، فكثرة التفكير والتعلق النفسي بمناداه خوّل له الحضور في تراكيبه اللغوية أنّى شاء، وقد تجلّى هذا الخرق اللغوي في مواضع عديدة في المجموعة غير الكاملة، لكن المتفق في حضوره كان خاصيته في الفصل بين المبتدأ والخبر، يقول ابن الشاطئ في موضع آخر:

هي يا هواي النور منبعثاً رغم الدّجى... وظلالها القمر²

أفضى هذا الاعتراض الإنشائي باستحضار أسلوب النداء إلى تأكيد دلالة أخذ الحبيبة حيزاً مكانياً كبيراً في تفكيره وقلبه، يفرض نفسه على وجدانه، كما اتخذت حيزاً لغوياً يفرض نفسه في التركيب.

يستوقف ابن الشاطئ الوحدات اللغوية كلّما أراد استدعاء مناداه، وقد مارس هذا التعطيل اللغوي بالفصل بين اسم الناسخ وخبره في قوله:

هكذا كنت يا حبيبة قلبا عمرياً... وثورة في ازدياد³

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص75.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص774.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص83.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

هذا الاعتراض بين الناسخ واسمه "كنت" والخبر "قلبا" يفضي إلى دلالات وإيحاءات ترتبط بخصوصية التركيب الطارئ، فتوظيفه لأسلوب النداء وكسره لسنن التركيب المعروف يدل على تعظيم المنادى والرفع من شأنه.

نلمس في الخطاب الشعري لابن الشاطئ مواضع اعتراضية أخرى، ينحرف فيها الشاعر عن المسار المعتاد، فيكسر أطراد الوحدات اللغوية، ويفصل بعض الدوال المتلازمة معياريا، إعلاء للقيمة النفسية والشعورية التي يريد إبرازها، يقول:

سأظلّ يا وطن الضّحى حرفا يكوّكه سناك¹

يقع الاعتراض بين الناسخ واسمه "أظلّ" وخبره "حرفا" في مقام استحضار الحبيبة من ناحية، واستدعاء الوطن فلسطين من ناحية أخرى، ومن هذا المنطلق حضر مبدأ المناجاة عن طريق أسلوب النداء، كتركيب استنفاري، حرّك الألفاظ من أماكنها الأصلية وأفسح لنفسه المكان، خارقا قوانين اللغة في تراتبها، كما يخرق ابن الشاطئ قيود الاغتراب والنفي والإبعاد من ناحية الدلالة والسياق.

2. الاعتراض بشبه الجملة:

تكمن فاعلية الاعتراض في توقيفه للعملية اللغوية، وما يترتب عن هذا التوقف من تحول في البنية التركيبية، فالاعتراض يكسر الأطراد بإدخال عنصر جديد لفتا للانتباه إلى هذا العنصر، والجدير بالذكر أنّ «دخول هذا العنصر يقطع الدلالة المتصلة في التركيب الأصلي، ثمّ يعود التركيب إلى تمامه بعد دخوله فيتمّ المعنى في الكلام»²، وبذلك لو أسقط

¹ المصدر السابق، ص252.

² محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1995م، ص165.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

العنصر الدخيل المتمثل في التركيب المعترض للكلام، بقي التركيب الأصلي المعياري في وظيفته المتمثلة في النفع والإفادة.

تكشف الجملة الاعتراضية الدلالات النفسية لما يدور في نفس الشاعر من مواطن الضعف والقوة، فهي توضّح وعيه الداخلي وتظهر المضمّر في الكلام، وقد استدعى ابن الشاطئ في مواضع عديدة في قصائده "شبه الجملة" كتركيب اعتراضى يفصل بين المبتدأ والخبر/ اسم الناسخ وخبره/ الفعل والفاعل/ الفاعل والمفعول به.

إنّ القاسم المشترك بين تراكيب شبه الجملة الفاصلة بين المبتدأ والخبر، خروج حرف الجر إلى الدلالة على المكان، ومن مواضع ذلك قول الشاعر:

أنا في فؤادك قمة أولى تجسّد عمق ناري¹

يعترض ابن الشاطئ بين المبتدأ "أنا" والخبر "قمة" باستحضار شبه الجملة "في فؤادك" على سبيل تخصيص المكان، فهو اجس الشاعر النفسية التي زادت تأزما في منفاه، جعلت من فكرة المقام والمكانة والقرب العاطفي من قلب الحبيبة هدفا يراوده نفسيا وعاطفيا، فأورد شبه الجملة المركبة من حرف الجر "في" الدال على الظرفية المكانية، وربطه بمجروره "فؤادك" قصد التخصيص.

ومن أمثلة هذا الطرح أيضا قوله:

وإذا أنا في أصغريك مسافة فطرية من أمسنا الوهاب²

شبه الجملة الاعتراضية "في أصغريك" فصلت بين المبتدأ والخبر "أنا مسافة"، فقد خرق ابن الشاطئ قانون متلازمة المسند للمسند إليه في التركيب الاسمي، وفك المجاورة

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص74.

² المصدر نفسه، ص60.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

بإحلال شبه الجملة المكونة من حرف الجرّ والمجرور الدال على القلب واللسان، وهذان اللفظان فيهما إحياء عميق من الشاعر، بأن ارتباطه بأرضه يجعله قلبها النابض ولسانها الناطق المدافع عن القضية.

ومن متلازمات التركيب التي اعترضتها شبه الجملة اسم الناسخ وخبره، وقد عدد ابن الشاطئ في النواسخ الموظفة وفي دلالات التركيب الطارئ الفاصل بين اسمها وخبرها، ومن نماذج ذلك قول ابن الشاطئ:

كنتِ بالأمس لهفةً وحناناً ونخيلاً على شموخ هواه¹

أفرغ ابن الشاطئ شحنة دلالية ونفسية على التركيب الاعتراضي "بالأمس"، تأكيداً على فكرة أنّ لهفة وحنان الحبيبة كان شعوراً عرضياً انقضى وأصبح في طي النسيان، فرغم استحضاره للناسخ في صيغة الماضي "كنتِ"، إلا أنه استوقف التركيب وأقحم شبه الجملة "بالأمس"، التي حملت دلالة الماضي أيضاً، ولعلّ مخرجات هذا التأكيد هي شعور الخيبة، والانكسار العميق وتأثيره في نفسية الشاعر.

خرجت شبه الجملة المعترضة بين اسم الناسخ وخبره من دلالة الزمن وتأكيد، إلى الدلالة على المكان وتخصيصه، ومن أمثلة ذلك:

أنا مازلتُ في ثراكِ فضاءٍ قمرياً يمتد في ميسلون²

يقع الاعتراض في البيت في الفصل بين الناسخ واسمه "مازلت" والخبر "فضاء"، وقد وظّف ابن الشاطئ لتحقيق هذا التوقيف المؤقت للتركيب شبه الجملة "في ثراك"، لتخصيص المكان وانتقائه دون غيره من الأمكنة، فدلالة الأرض والتراب بالنسبة لابن الشاطئ شكّل

¹ المصدر السابق، ص334.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص612.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الهوية المكانية والانتماء للوطن، هذه الهوية والسعي في امتلاكها استهلكت جلّ لغته الشعرية ووقفت خلف أغلب خروقاته للغة، فهي بؤرة دلالية بالنسبة إليه، وقد قرن هذا الاعتراض بناسخ يدلّ على الديمومة "مازلت" تقريراً للبقاء على العهد، ومن نماذج ذلك أيضاً قوله:

وما أزال على شطّيه بارقةً جديدةً أطلعت في هدبها أبداً¹

ارتبط التركيب الاعتراضي بالمكان، وقد استوقف التركيب العام الذي حمل في تمامه دلالة الوفاء والاستمرارية وعدم التراجع عن القضية، كما ألحق ابن الشاطئ هذه التراكيب الاعتراضية الطارئة -التي ارتبطت بالهوية المكانية- بنواسخ دالة على التأكيد، فقد وظّف النّاسخ "إنّ" في قوله:

هو واثق أنني على جفنيك صبّ... مستهام²

استدعى ابن الشاطئ شبه الجملة "على جفنيك" لتفصل الناسخ واسمه "أنّي" وخبره "صبّ" خروجاً عن نمطية ملازمة الخبر الاسم، وبذلك حقق توتراً عند المتلقي ولفت انتباهه للتركيز على إحياءات النفسية التي شحن بها التركيب الاعتراضي، فتخصيص الشاعر لشبه الجملة "على جفنيك" واختيار عضو البصر دون غيره، تعميق لشوق الشاعر لرؤية أرض الوطن، خاصة في ظلّ استحالة ذلك.

يتجلى الاعتراض في بناء الجملة الفعلية، فيلجأ الشاعر إلى فض المجاورة بين الفعل والفاعل وكسر علاقة الملازمة الترتيبية لهما، ومن أمثلة ذلك قوله:

يتألق الإبداع دون هوادة وتطل من خلف الضباب الأعصر

وتضيء أنفاس الربيع أبية فيبوح في عمق الشباب تصور³

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص341.

² المصدر نفسه، ص236.

³ المصدر نفسه، ص216.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يتوالى الخرق في عجز البيتين، حيث يسير الشاعر على إيقاع واحد من هذا الخرق، يركب وحداته اللغوية متبعا نمط قانون التراتب في صدي البيت: (يتألق الإبداع/ تضيء أنفاس الربيع)، فيتجاوز الفاعل مع فعله، ثم يكسر نمطية التركيب فيفصل بين الفعل وفاعله في الأعجاز، باستدعاء أشباه جمل فاصلة بين ماحقه التجاور قانونا، فالأصل في التركيب: (تطلّ الأعصر/ يبوح تصور)، لكن هذا التجاور لم يحقق لابن الشاطئ غاياته من التركيب، لأنّ شبه الجملة "من خلف الضباب" عكست جلاء الرؤية التي يولدها الإبداع، وشبه جملة "في عمق الشباب" تعبّر عن رسالة الشعر كوسيلة تفرغية لبوح الشباب وأفكاره. تكتنز الأبيات بجمل اعتراضية متتالية، تعمق الدلالات السيكلوجية عند ابن الشاطئ يقول:

يحاصرني الدجى في كل فج	ويعصرني على شفتي المشيب
وتضغط حلقة الأيام دوما	ويهرب من معاشتي الهروب
كلانا متعب أبدا... ويمشي	عليه الهم، والزمن العصيب ¹

كثّفت أشباه الجمل المعارضة للتركيب الفعلي الدلالات النفسية، فقد تميزت التراكيب الكلية بخاصية مشتركة، اتصلت بمقام الوصفية بتوظيف أفعال مضارعة (يعصرني/ يهرب/ يمشي)، وكل هذه الأفعال تخرج إلى غاية تصوير الحالة النفسية التي يعانيتها ابن الشاطئ، إذا اقترنت بأفعالها (المشيب/ الهروب/ الهم)، لكنه باستحضار أشباه الجمل معترضة بين الفعل والفاعل شحن هذه الدلالات النفسية، فقد عبّر عن:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص119.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

- المشيب النفسي وعقم البوح: إنَّ إقحام ابن الشاطئ لشبه الجملة "على شفتي" وضح معنى التركيب وعمق دلالاته، فالمشيب الذي يقصده ليس ماديا مرتبطا بمخلفات الأيام، بل هو إبداع في قوله (يعصرني على شفتي المشيب).
- الضيق من كثرة المطاردة: تمرّد الشاعر ونضاله السياسي جعله محط متابعة ومطاردة، مما خلق عنده تذرّرا من الوضع، فاستدعى في التركيب فاعلا مشتقا من فعله لتأكيد فكرة الهروب، وأدرج بينهما شبه جملة توحى بديمومة الوضع في قوله (يهرب من معاشتي الهروب).
- تمكّن الهمّ وصعوبة الحياة: وهي نتيجة نفسية لما سبق من الدلالات، حيث نقل الشاعر صورة استعلائية سلطوية للهمّ على ذاته ونفسيته من خلال قوله (يمشي عليه الهم).
- تخرج بعض أشباه الجمل المعارضة بين الفعل والفاعل، إلى التعبير والإحالة على المكان، ومن نماذج ذلك قول ابن الشاطئ:
وتموج في الأهداب سوسنة فطرية... وضى.. وأنهار
وتطلّ من لحم التراب يدي مخضبة.. وتطلّ أقمار¹
- أرجأ ابن الشاطئ الفاعل وأبعده عن الفعل باستدعاء شبه جملة لفتح أبواب التأويل، ثم يستحضر الفاعل، فيكسر أفق توقع المتلقي به، وبذلك يستشعر جمالية المغايرة في الدلالة وانزياحها عن الأصل، ففعل "تموج" لما أتبعه ابن الشاطئ بتركيب "في الأهداب" يجعل

¹ المصدر السابق، ص 140.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

التوقع أقرب إلى متعلقات الرؤية مثل: تموج في الأهداب صورة، لكنه وظف فاعلا بعد مسافة انتظار لا يعبر عن المتوقع.

وفي تركيب البيت الثاني فصل الفعل والفاعل بشبه جملة "من لحم التراب" مستبقا إياه بالفعل تطلّ، ليحيل إلى النبات أو الماء حقيقة، لكنه خرج عن هذه الدلالة إلى استدعاء الفاعل "يدي".

إنّ سمة التلازم في التركيب الفعلي لا تقتصر على الفعل والفاعل، فمن المتلازمات فيها الفاعل والمفعول به، وقد عمد ابن الشاطئ إلى فك هذا التلازم عن طريق شبه الجملة في مواضع كثيرة منها قوله:

وأرى فيك قامتي وشموخي وانبعاثي على شفاة الحجار¹

فصل الشاعر بين الفاعل الذي ورد ضميرا مستترا تقديره "أنا" بعد الفعل "أرى"، وبين مفعوله "قامتي" بتوظيف شبه الجملة المكوّنة من حرف جر وضمير مخاطب متصل "فيك" على سبيل التخصيص، فالخطاب موجه إلى فلسطين التي يعتز ابن الشاطئ بانتمائه إليها، وفيها يرى مكانته ومركزه.

لم تبتعد دلالة الانتماء الواردة في البيت السابق عن دلالة الأمل في الحرية والفتح المبين في قول الشاعر:

وإذا الأقصى يرى في مقلتيه شرحبيلا²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص190.

² المصدر نفسه، ص268.

شبه الجملة "في مقلتيه" تخرج إلى غاية تقرير الرؤية، فأمل الأقصى يتحقق واقعا ملموسا مدركا بالبصر، واستدعاء ابن الشاطئ للشخصية الدينية الفاتحة في مقام المفعول به، يوحي بتقاؤله بجيل جديد يطلع منه "شرحبيل" فاتحا ومحررا.

3. الاعتراض بالقسم:

يحمل الاعتراض دلالات جمالية فنية، فالجملة الاعتراضية لها أهميتها في بناء النظام اللغوي للخطاب، وفقدانها للمحل الإعرابي نحويا، لا يفقدها البعد الجمالي أسلوبيا، فهي آلية من آليات إشراك المتلقي في إنتاج الدلالة من جهة، وأيضا من محركات التراكيب اللغوية وكسر جمودها من جهة أخرى، فتمطيط الكلام باستعمال التركيب الاعتراضي ليس فكّا تعسفيا لمتعلقاته، بل هو وسيلة من وسائل نسج الخطاب تركيبا ودلالة، فالوقف اللغوي الاعتراضية تأتي لغايات دلالية محضة تحبس حركة الباء اللغوي ثم تطلقه ليتم معناه، خلخلة للعناصر وإضفاء للحياة فيها.

تعددت أنماط التراكيب الاعتراضية عند ابن الشاطئ بين أسلوب النداء، شبه الجملة، وصيغة القسم، وقد لجأ إلى توظيف القسم كبنية اعتراضية يعزز بها الكلام، فهي تقنية تعبيرية توكيدية، تزيد متانة اللغة وتؤكد المعنى وتثبتته، وتخلق في نفس متلقيه الطمأنينة بصحة الكلام والتصديق به، ودفع الإنكار ورفع الشك، ومن مواضع استدعاء ابن الشاطئ للقسم كعنصر معترض لبناء الجملة المنسوخة قوله:

كنتُ والله موغلاً في نزيفي ونزيفُ الهوى عجيب... عجيب
أُحبِّبيني...؟؟ كبرنا كثيرا أمّ أوفى... وما غوتني ذنوب¹

¹ المصدر السابق، صص 256-257.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

فصلت صيغة القسم "والله" بين كان واسمها "كنت" وخبرها "موغلا"، وجاء هذا الاعتراض في مقام مخاطبة ابن الشاطئ لأمّ أوفى الزوجة، مبررا الغياب الذي يفتح أبواب الريبة والشك، ويعمّق وساوس الفرقة والخيانة، وفي هذا المقام استعجل ابن الشاطئ صيغة القسم فأدرجها بين متلازمين، لطغيان الشحنة النفسية على تفكيره، وأخذ فكرة عدم تصديق أمّ أوفى له حيزا في ذهنه، فأقحم العنصر الدخيل في التركيب درءا للشك وخلقا للتصديق بأنّ حبل الوصل ممدود لا ينقطع بينه وبينها.

يكشف ابن الشاطئ تفرد أنثاه مقاما ومنزلة، فهي حاضرة شعورا وشعرا، يقول:

كنت والله امرأة شكّلتها صيحة العصر على جيد المعاني¹

يثبت الشاعر هذا التفرد باستخدام صيغة القسم للفصل بين الناسخ واسمه "كنت" وخبره "امرأة"، تقريراً لحقيقة اختلافها عن كلّ النساء، وقد كان أسلوب القسم في الموضعين يخرج إلى غاية دفع الشك وتأكيد المعنى، وهذا ما أنتجه بناء التركيب العام الذي جاء في هيئة الإثبات.

يحيد الناسخ الموظف في التركيب من معنى الإثبات إلى معنى النفي، وبذلك تتحرف صيغة القسم فيه من تأكيد وتقرير الدلالة لإبعاد الشك، إلى تأكيد وتعميق الشك، ومن أمثلة ذلك قول ابن الشاطئ:

لم تبكين يا ترى أسلاخ يكسر العظم أم دموع ارتداد
لست والله موقنا.. نوريني فأنا اليوم لا أمل حيادي²

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص593.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، صص703-704.

الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

اعترضت صيغة القسم ملازمة خبر ليس "موقنا" للناسخ واسمه "لست"، وقد خرج التركيب العام إلى دلالة شك الشاعر في يقينه، فهو مضطرب متأرجح بين أسباب بكاء المخاطبة، ويؤكد على عدم معرفة السبب، رغم حصره بين احتمالين واردين في البيت الأول: (سلاح يكسر العظم/ دموع ارتداد).

نوع ابن الشاطئ في صيغ القسم كما نوع في التركيب الذي وردت فيه، فقد وظّف عبارة "وأيم الله" في موضع واحد في "المجموعة غير الكاملة" في قوله:

الطيبون وأيم الله قد ذهب
رياحهم.. وتجلّت ريح من أبّوا¹

فصلت عبارة القسم "وأيم الله" بين المبتدأ "الطيبون" وخبره الجملة الفعلية "قد ذهب رياحهم"، تأكيداً وتحقيقاً لمعنى خذلان الطيبين وضياح إنجازاتهم، مقابل طغيان العبيد وعلو مقامهم.

رمى ابن الشاطئ من خلال تفعيله لتقنية الاعتراض إلى إحداث كسر لرتابة البناء الداخلي للخطاب الشعري في سيرورته الخطية الاطرادية، فالعنصر الدخيل المتمثل في التركيب المعترض يحدث انحرافاً مفاجئاً يستوقف حركية الدوال ثم يعيد إطلاقها، وهذا ما يعطي الأسلوب حيوية وتفرداً.

¹ المصدر السابق، ص 829.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

- أولاً: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ.

- ثانياً: الصورة البلاغية في شعر ابن الشاطئ.

- ثالثاً: الصورة الحسية في شعر ابن الشاطئ.

تحتاج القراءة الواعية للخطابات الشعرية -القديمه والحديثه- إلى وقفة متأنية، تُستنتق من خلالها مضامين هذه الخطابات، انطلاقاً من مجموعة الدّوال الرمزية والتصريحية وصولاً إلى الأساليب الشعرية التي تصنع تفرّد التجربة الشعرية.

أولاً: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تعدّ الصورة الشعرية سمة أسلوبية تصنع تفرّد التجربة الشعرية من خلال الخروج عن النمطية والمألوف، ومخالفة اللغة العملية البسيطة ذات الغاية التواصلية.

1. تشكّل الصورة الشعرية عند ابن الشاطئ:

أجاد الشّاعر العربي قديماً فن التصوير في خطاباته الشعرية، كنتيجة حتمية لنمط الحياة الذي يعيشه، فكثرة الترحال وقلة الحرف وتشابه البيئات الصحراوية، وكثرة الفراغ دفع الشّاعر إلى الإيغار في الوصف والتدقيق فيه، فسوّر الليل والنّاقة والسيف والحبّية والبرق والنخيل والرّمال والطلل وغيرها تصويراً مرآوياً، يستمدّ أدواته من بيئته الضيقة وحياته البسيطة، ومع تعقّد الحياة وانتقالها من البداوة إلى الحضّر في العصر الأموي والعباسي خاصّة، تعقّدت معها القضايا المطروحة وزاد تصوير المظاهر العقلية والاجتماعية غوراً ووعياً.

خرج الخطاب الشعري العربي الحديث والمعاصر في بعض أشكاله ومضامينه عن القصيدة العربية القديمة، خاضعاً لمتطلّبات العصر، لكنّ التجربة الشعورية للمبدع حافظت على قضاياها الحسّية والوجدانية، فبرزت قدرته الكبيرة على تكثيف الدلالات والخروج عن نطاق الأزمنة والأمكنة، وإعطاء الخيال مساحة أكبر في تشكيل صور القصيدة.

تمظهرت الصورة الشعرية في الخطاب الشعري في مجموعة من الأنماط جسّدت التجربة الشعورية والمواقف الشعرية للشاعر، فقد كان لحواسّه الخمس دور في تحقيق

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الجمالية ذات الأبعاد المحسوسة، في حين ساهم الرّمز في إيغار النّص وبعثه نحو الطبيعة والخيال والدين والأسطورة في محاولة لإعطاء مقابلات دلالية تساهم في تشكيل الصورة العامة للخطاب الشعري، أمّا البلاغة فكانت ملجأ الشاعر من رقابة الآخر المترصد له، فكانت الكناية والمجاز والاستعارة والتشبيه أدوات النّقية خاصّته.

تعتبر الصورة الشعرية أحد أبرز مكونات الخطاب الشعري، بل عموده الذي لا يمكن بأي حال الاستغناء عنه «الصورة ليست عنصراً من عناصر التعبير الشعري، لأنّ اعتبارها كذلك يعني تهميشاً وقبول إمكان وجودها من عدمه في الشعر، والصورة أساس إدراكنا الإنساني في حدّ ذاته، وليست أساس الشعر فقط»¹، فالصورة الشعرية وسيلة الشاعر في إيصال أفكاره إلى جمهور المتلقين، وقد يعمد أثناء هذه العملية إلى تصوير الحقيقة كما هي، أو إعطائها مقابلاً تمّ تشكيله عن طريق إعمال الخيال، أو توظيف العاطفة، أو استغلال قدرات اللغة البلاغية، لكنّه مع ذلك لا يجعل من تشكيل الصورة الشعرية غاية في حدّ ذاتها، بقدر ما هي وسيلة لبلوغ غاية غير مصرّح بها، يعمل المتلقي إلى كشفها واستنتاج مضمراتها.

يتدخل الإطار الاجتماعي والنفسي للشاعر في تشكيل الصّور الشعرية في خطابات، ذلك أن «عمليات الإدراك البصري تتشابه مع عمليات الإدراك العقلي، إنّ العين تمسح مجال الرؤية خارج الجسم، والوعي يقوم بعملية مسح في مجال الذاكرة داخل الذهن، إنّ الصورة الخارجية تستدعي الصورة الداخلية وتمزج الصورتين معا»²، فمعيار جمال المرأة

¹ حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، ع23، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2018م، ص124.

² جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتّصور، دار التّأليف والترجمة والنّشر، ط1، 1972م، ص50.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

مثلا في ذهن الشاعر تشكّله دائرة المسح البصرية للكثير من النساء، ثم يعمل الذهن على تشكيل الصورة المثالية للمرأة الجميلة عن طريق عمليات التركيب الذهنية والعقلية والوجدانية. يستخدم الشاعر تعابيره لتصوير التجارب التي مرّت عليه، ويقصد التأثير في شعور الآخرين ينقل هذه التجربة إلى نفوسهم في صورة موحية مثيرة لانفعالاتهم، وسواء كانت الصورة تخيلا أو توهمًا أو تمثّلا، أو سواء كانت تشبيها أو استعارة أو نوعا آخر من ضروب أركان البلاغة، فإنها (الصورة) إخفاء للمعنى المراد وانفتاح وانزياح دلالي على أفق التخمين وتدبّر المعنى الحسن، وهي ثمّة دعوة صريحة لمشاركة المتلقي في تأليف ما لم يصرّح به من معنى، لذا وجب على القارئ أن يتهيأ لاستقبال نوع من استعمالات اللغة أكثر تركيزا وأبلغ تعبيراً، تحتاج منه تكثيفا لأحاسيسه لبلوغ الغاية وفهم الخطاب.

إنّ اجتماع مختلف الصّور الحسية (البصرية، السمعية، ...الخ) التي تشكّل بيئة الشاعر، مع اللغة المتفرّدة المنزاحة التي يملكها، تجعل من الخطاب الشعري المتشكّل من ورائها مجالا خصبا لتشكّل مختلف الصّور الشعرية.

2. روافد الصورة الشعرية عند ابن الشاطئ:

يتجاوز الشاعر بلغته نطاق ما هو كائن فعلا، نحو ما ينبغي ويجب أن يكون، لهذا هو لا يصور الحقيقة الحرفية، وإنّما يجد لها مقابلا حيّا ودالّا أكثر تعبيراً من الحقيقة نفسها، ولا يتسنّى له هذا من غير توظيف خياله «لا يمكن أن نتحدّث عن شيء اسمه الصورة الشعرية ما لم نتحدّث في الوقت نفسه عن الخيال، لأنّ هذه الصورة إنّما هي نتاج له، ولا يمكن أن نتصور شاعرا بلا خيال أو شعرا بلا صورة»¹، تبدو علاقة الصورة الشعرية بالخيال

¹ الأخضر عيكوس، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، ع01، 1994م، صص77-78.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

علاقة تلازمية إذا غاب أحد طرفيها انعدم الآخر، ولأنّ الخيال يجيز للشاعر ما لا يجيزه إتياء واقعه تجد صوره الشعرية وقد اعتراها الجمع بين المتناقضات والمتنافرات، وإضفاء الحياة على الجمادات أو إظهار المعنويات بصورة المحسوسات، فكلّما كان التناقض بين عناصر الصورة الشعرية أشدّ كان ذلك أبلغ وأكثر جمالا وإثارة.

نزوع الشاعر نحو الخيال هو هروب من أنظمة الحياة المعقّدة التي تحكمه، لأنّ التكامل بين الإنسان والعالم الطبيعي «لا يكون بالخضوع الكلي للنظام الطبيعي، ففي هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان، وإنّما يتحقّق هذا التكامل على نحو مشرف للإنسان في ذلك الموقف الآخر الذي يستغل فيه الفنّان الطبيعة في التعبير عن نفسه (...)»، فهو يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره، وقد قيل في هذا المعنى أنّ الفنان يلون الأشياء بدمه»¹، وهذا مكن الإبداع، فالشاعر مصور يرى الأشياء ويعايش الأحداث ويمزج دقة الإحساس مع عقله الباطن لتتولّد لديه لوحة فنية.

تشكّل الحالة النفسية والوجدانية للشاعر رافدا آخر من روافد التصوير الشعري، ورغم انتماء الصّورة الشعرية إلى المخيلة بالدرجة الأساس فإنّها كذلك «ترتبط بالحالة العاطفية والوجدانية للشاعر، النابعة من عمق التجربة، بمعنى أنّها لا تعبّر عن المكان الواقعي المعروف في واقع الشاعر»²، وقياسا على مجموع العلاقات التي يقيمها الشاعر داخل حيّزه الاجتماعي وخارجه، وكذا تأثيرات الطبيعة وأحوال النّفس تصبح «الصورة الفنية (وهي

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، صص126-127.

² محمد صابر عبيد وآخرون، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (قراءات في قصائد من بلاد النرجس)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (2009م-2010م)، ص215.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الشعرية والأدبية معا) نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع المتوترة الهيئتين الحسية والشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلة فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة¹، اشتمل هذا المفهوم على خصائص عدة تُخرج الصورة الشعرية في حلتها المتفردة، فشرط اللغة أن تكون متوترة مزاجية، أمّا الصور الحسية والشعورية للأجسام فتأخذ أبعادا يحكمها خيال المبدع وعواطفه، ويقوم الذهن بإعادة تشكيلها على غير ما وُجدت عليه «تهدف الصورة في الأدب إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، لكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تتحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية جديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هويته التي تتحدّد دائما مع كل قراءة»²، ومع تحقّق هذه الأركان تؤدّي الصورة الشعرية الغاية الفنية لها، إنّها نقل عدوى الأحاسيس التي عاشها الشاعر إلى جمهور المتلقّين فيعيشونها ويتذوقونها.

يحمل الخطاب الشعري لابن الشاطئ -في مجمله- بعدا نضاليا، شكّله لغته الشعريّة من مظاهر الحياة النفسية والاجتماعية والسياسية، ذلك أنّ صوت الرصاص والقنابل الذي دوى مسامعه، وصور القتلى والجرحى الغارقين في دمائهم، وكذا مشاهد التعذيب والترحيل الممارس على أهله وأبناء فلسطين عامة، شكّل هاجسا نفسيا وملهما في نفس الوقت ساعده على قول الشعر وبناء صورته وتراكيبه.

¹ عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م، ص148.

² بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص03.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

استطاع ابن الشاطئ بملكته الشعرية تكثيف الصور الشعرية (البلاغية والحسية) وبعث القارئ على محاولة استكشاف هذه الصور والغور في مضامينها الجمالية.

ثانيا: جماليات الصورة البلاغية في شعر ابن الشاطئ:

1. المجاز:

تقوم اللغة الشعرية على المجاز، حيث يتّخذ الشاعر وسيلة لتوسيع المعنى، وإطلاق الدلالة لتصل إلى عالم التواصل الجمالي والتفاعل الشعوري، فالمجاز أعمق من الحقيقة، يفحّم المعنى ويعمّق التخيل ويجذب الألباب فتستسيغه النفوس، ومن ذلك قول عبد القاهر الجرجاني «التعبير بالحقيقة يفيد العلم، والتعبير بلوازم الشيء الذي هو المجاز، لا يفيد بالعلم بالتمام، فيحصل دغدغة نفسانية، فكان المجاز ألطف وأبلغ من الحقيقة»¹، يشير الجرجاني إلى تباعد الحقيقة والمجاز من ناحية الغاية والوظيفة، حيث أنّ العلم هو الأقرب إلى المنطق، من حيث معالجته للقضايا الواقعية التي تستدعي لغة تقريرية معيارية، أما المجاز فيناسب الشعر خاصة، لأنّه يرنو إلى إعمال الخيال وتحقيق الجمالية بتجاوز المنطق، مما يستدعي لغة شعرية متمنعة المعنى متمرّدة على اللغة المعيارية، فهدف المجاز عموما هو إثارة المتلقي والاستحواذ على انتباهه.

أمّا ابن جنّي فيرى الحقيقة والمجاز بعين الضدية، يقول «الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز ما كان بضدّ ذلك، وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة البتة»²، فالحقيقة من هذا المنطلق هو التصور المعياري، والمجاز هو الاستعمال المنزاح عن هذا المتصور.

¹ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، مرجع سابق، ص55.

² أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، مرجع سابق ص42.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يحول المجاز اللغة الشعرية من الاستعمال العادي إلى الرسم والتصوير والإيحاء، فلغة الشعر لغة عليا تنزاح عن الاستعمالات اليومية النمطية، فترتفع إلى مستويات عليا من التصوير والتلميح دون التصريح، والجمع بين المتناقضات، فتتحرل الدلالة لتقتاد المتلقي من مكان إلى مكان ومن هيئة إلى هيئة، بطريقة متناغمة تكسر الرتابة وتثير الدهشة.

قسّم البلاغيون المجاز إلى عقلي يقوم على الإسناد، ولغوي يسيره لفظ وضع في غير موضعه الأصلي، وتحتة تتدرج أنواع أخرى من الصور البلاغية، منها المجاز المرسل والاستعارة، وهذه الصور «بعيدة في لغتها عن الخطاب العقلي أو المنطقي المباشر، بل إن لغتها في كثير من الأحوال خفية المرامي غامضة، تتطلب القدرة على الغوص والكشف والتخيل والاستيحاء والاختراق»¹، وبذلك يُسند إلى المتلقي مهمة كشف المدلولات الخفية وتأويلها، والربط بين متناقضاتها.

أ- المجاز العقلي (العلاقة الإسنادية):

يعرّف البلاغيون المجاز العقلي على أنه «إسناد الفعل أو فيما معناه من اسم الفاعل واسم المفعول أو المصدر إلى غير ما هو له في الظاهر من التكلم، لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد إلى ما هو له»²، إذن فالمجاز العقلي يجري في الإسناد على مستوى التركيب.

يعرّف الخطيب القزويني المجاز العقلي على أنه يحقق علاقة الملازمة بين الفعل وما أسند إليه، يقول «وللفعل ملازمات شتى، يلابس الفاعل والمفعول به والمصدر، والزمان

¹ أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص71.

² أحمد هاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص301.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

والمكان والسبب»¹، وأطراف الالتباس المذكورة تشكل أنواع المجاز العقلي والتي سنعمل على تقصيصها والبحث عن دلالاتها وغاياتها في الخطاب الشعري لابن الشاطئ من خلال "المجموعة غير الكاملة".

وظّف الشاعر أنماط متعددة من المجاز العقلي، بما يخدم بوحه الشعري وتجربته الشعورية، ومخرجات ما عاشه من تجارب قاسية بعيدا عن أهله ووطنه، وما تعمق في ذاته من قلق نفسي وهواجس ومخاوف من فقدان الأرض والأهل، وهو البعيد خلف أسوار المنافي والسجون، يقول ابن الشاطئ:

وتجرّحت أعوامنا وتسلقّ الزمن الأجير²

المجاز العقلي حاصل في إثبات فعل "الجرح" للأعوام، وفعل "التسلق" للزمن، وبذلك أسند الشاعر هذه الأفعال إلى فاعل يدل على الزمان، والزمن في حدّ ذاته أمر معنوي نشعر بآثاره، لكننا لا نستطيع إدراكه بالحواس والتحكم فيه، فالإسناد هنا غير حقيقي بل هو مجازي، خرج به الشاعر من مألوفية التعبير ونمطية التركيب، إلى كسر الألفة وإثارة الدهشة بإقرار الأفعال لفاعل غير حقيقي، ومن ذلك قوله في موضع آخر:

وكساه الصباح منك بروقا سكنتها على الشמוש فصولي³

أسند ابن الشاطئ أفعال (كسى، سكن) إلى (الصباح، فصول)، فالفاعل المسند إليه الفعل دال على الزمن، فالزمن لا يكسو بل اللباس، ولا الفصول تسكن وإنما الخليفة، فالزمن

¹ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبدیع، مرجع سابق، ص32.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص792.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص395.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

مجرد غير محسوس، والعلاقة القائمة في المجاز العقلي في الموضعين هي علاقة زمانية، وفيها يضاهاى المسند إليه المجازي، المسند إليه الحقيقي في ملابسة الفعل لأنه زمانه. من علاقات المجاز العقلي المحققة في تراكيب ابن الشاطئ العلاقة المكانية، والتي تتحقق من خلال إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، والمسند إليه يكون دالا على المكان، ومن أمثلة ذلك قول ابن الشاطئ:

تُكوكب خاطري.. وتشدّ أذري وتسعفني إذا نزع الوريد¹

ويقول أيضا:

أواه منك لطالما نزع يدي وبكى بياني²

في تركيب (نزع الوريد، نزع يدي) مجاز عقلي، لأنّ النزيف للدم، والوريد واليد لا ينزفان لأنهما أماكن جامدة، والحقيقة التي سوّغت هذا الإسناد مكانية، أما القرينة التي منعت من إحلال هذا الإسناد محلّ الحقيقة هي إدراكنا بالعقل أنّ النزيف يكون للدم وليس للوريد أو اليد.

يقول ابن الشاطئ في موضع آخر:

أترى أفهم ما مع ناك؟ قد فاض الإناء³

ويقول:

وتناهشت أضلعي... واستقالت ذمة الشوق.. واستفاض الإناء⁴

¹ المصدر السابق، ص446.

² المصدر نفسه، ص543.

³ المصدر نفسه، ص376.

⁴ المصدر نفسه، ص468.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يتمركز المجاز في البيتين في عبارة (فاض الإناء، استفاض الإناء)، فإسناد الفعل (فاض، استفاض) إلى الفاعل (الإناء) مجازي غير حقيقي، يستدعي حضوراً ذهنياً لكشف خروجه عن التعبير الحقيقي الذي ينص على أنّ الاستفاضة للماء والإناء موضعه، فقد انزاح ابن الشاطئ عن التصريح بالماء الذي يمكنه أن يفضي في هذا الموضع إلى المبالغة في تصوير نفاد الصبر والتحمل.

يستدعي ابن الشاطئ المجاز العقلي بعلاقاته المتعددة تكثيفاً للدلالة عن طريق الإيجاز، وإعمالاً للمدركات العقلية عند المتلقي، فملابسة المجاز للحقيقة لا يكتشفها المتلقي إلا باستحضار البديهة والفتنة، بعد تأمل وتعمق في بنية التراكم الشعري، وقد نوع ابن الشاطئ في أنماط المجاز العقلي، ومنها المجاز العقلي في علاقته المصدرية من خلال قوله:

وتكشفت لغة مرا وغة... وعزّاني العزاء¹

وقوله أيضاً:

وتضغط حلقة الأيام دوماً ويهرب من معاشتي الهروب²

من خلال النموذجين أسند ابن الشاطئ الفعلين (عزّى، هرب) إلى مصدريهما (العزاء، الهروب)، بينما الذي يعزي ويهرب حقيقة هو الإنسان، وفي توظيف هذا المجاز مبالغة في وصف الحالة الشعورية للشاعر وتعميق للدلالة وتأكيد عليها، من خلال تكرار الفعل بإسناده إلى مصدره.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص520.

² المصدر نفسه، ص219.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وظف ابن الشاطئ المجاز العقلي في سياق التعبير عن الاندفاع والتمرد على الوضع بجميع معطياته، يقول:

وأكسر حدّ السيف دون تردّد فلا السيف مأمول... ولا هو مُثْمَر¹

يتمثل المجاز العقلي في تركيب (السيف مأمول/ مُثْمَر)، فالعلاقة الإسنادية في هذا الموضع هي العلاقة المفعولية من خلال إحلال اسم المفعول "مأمول، مثمر" محلّ اسم الفاعل "آمل، مُثْمَر" ومثل هذه العلاقة نادرة الاستعمال في اللغة عموماً، وفي اللغة الشعرية خصوصاً.

يخرج المجاز العقلي عند ابن الشاطئ إلى غايات جمالية بديعة، لما يحققه من إيجاز من ناحية، والتكثيف للدلالة من ناحية أخرى، فالمجاز العقلي من أنماط الصور التي تحتاج قدرة ذهنية عالية من أجل الوصول إلى المجازي المضمّر في التركيب، وتخيّر العلاقة الدقيقة الجامعة بين الفعل وفاعله وبين المعنى الأصلي والمعنى المجازي.

ب- المجاز اللغوي (بين انتفاء علاقة المشابهة وتحقيقها):

المجاز ضرب من العدول عن أصل المعنى الموضوع في اللغة وبذلك يصنف في باب الخروج عن اللغة النمطية العادية، وينشط المجاز اللغوي على مستوى محور الاستبدال والاختيار في اللغة، فالمبدع يقوم باستبدال مفردات لغوية بعينها، واختيار أخرى، ووضعها في غير ما جعلت له في الأصل، لتحقيق المغايرة عن اللغة العادية مع ترك قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، وتتمثل العلاقة التي تجمع بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي في

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص974.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

علاقة مشابهة، إذا كان المجاز تشبيهاً أو استعارة، أما إذا كانت غير المشابهة فهو مجاز مرسل.

- المجاز المرسل (انتفاء علاقة المشابهة):

يختلف المجاز المرسل عن المجاز العقلي كونه لا يقوم على الإسناد في التركيب، فقد اتفق البلاغيون على تعريفه بأنه «الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع القرينة على عدم إرادة المعنى الأصلي»¹، ومن هذا المنطلق تعددت العلاقات التي تبنيها القرائن.

يعمل المجاز المرسل على تفعيل الإيحاء في الخطاب الشعري من خلال تشعب علاقاته، ولذلك أتاح المجال لإضافة دلالات جديدة حسب سعة اطلاع المتلقي وملكته الذوقية والمعرفية، وكذا قدرة الشاعر على التخيل والابتكار.

إن تسمية المجاز المرسل متعلقة بكثرة علاقاته، فهو ليس مقيداً بعلاقة واحدة، ففيه من الحرية والإطلاق ما يثري اللغة ويؤدّ عنصر المفاجأة والمبالغة المحمودة، ومن هذا المنطلق شاع استخدام المجاز المرسل بصورة أوسع من المجاز العقلي، خاصة في الخطاب الشعري، وهذا الحكم نلمسه من خلال التعمق في دراسة شعر ابن الشاطئ وتحليل المجاز الوارد فيه بكلّ علاقاته.

من أكثر علاقات المجاز المرسل وروداً عند ابن الشاطئ العلاقة الجزئية، فقد استحضر هذا النوع في مواضع عديدة ولغايات جمالية ونفسية مختلفة، ومن أمثلة ذلك:

وأذوق طعمي... وأستعي د يدي... يجسدني الإباء²

¹ أحمد هاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص 298.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 560.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ذكر الشاعر الجزء (يد) وقصد الكلّ (الشخص)، ولعله في ذكره لهذه القرينة -منعا لإيراد القرينة الأصلية شخصا-، بعدا وإيحاء نفسيا على سياسة القمع التي يمارسها الصهاينة من خلال قهر السياسيين والأدباء ومنعهم من التعبير عن آرائهم ومواقفهم.

ركز ابن الشاطئ على تيمة "اليد" في مواضع عديدة لأنها سلاحه المترجم لأفكاره كتابة، فاليد هي الوسطة لحمل القلم والسلاح معا، ومن أمثلة ذكرها:

لا حول لي... فالرياح السود عاصفة وشاهدها يد سفلى... ومرترق

وما تعوّدت إلا أن أكون يدا عليا وحرفي المعافى دائما ألق¹

شكّل المجاز المرسل بؤرة البيتين من خلال تكرار كلمة "يد" باعتبارها جزء من الكل، وقد انتقى الشاعر هذا الجزء لغايات دلالية ونفسية، صوّر الفرق بين اليد السفلى واليد العليا، فالأولى يد المرتزق والعميل، وهي يد ذلّ وهوان وتملّق، أما الثانية فهي النقيض، يد الأنفة والعزة والقرار والجهد، وقد أسندها إلى نفسه (ما تعوّدت إلا أن أكون يدا عليا).

ركّز الشاعر في استحضار "اليد" كدالّ فاعل في حياته، فهي الوسيط الذي يحمل السيف والقلم، بل ويحمل القيود والأغلال أيضا، كما استحضر قرائن تدل على شعره وقصائده من خلال قوله:

وأصون حرفي... لا يغالبني وصل على جفنيك يبتدر²

وفي موضع آخر:

كم كنت مقتنعا بكل صغيرة وكبيرة من حرفك المعطار³

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص826.

² المصدر نفسه، ص897.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص107.

وقال أيضا:

فأنت فانتتي المثلى... تكوكبني حبا وتطلع من هدي وأوزاني¹

يتمثل المجاز في الأبيات الثلاثة في التراكيب (أصون حرفي، حرفك المعطار، تطلع من أوزاني) وكلها تضم لفظة في غير موضعها الأصلي، وهي (حرف، أوزان) فالعلاقة هنا جزئية، فالحرف والوزن جزء من الشعر أو القصيدة، وقد ذكرهما الشاعر على سبيل المبالغة والتكثيف، فالحرف والوزن المنفردان لا يكفيان لإيصال المعنى، لكن الشاعر عبّر بالجزء قاصدا الكل، وهذا أكثر تركيزا وعمقا من ذكره.

اتخذ استحضار المجاز المرسل بعلاقته الجزئية منحى آخر، فقد عبّر من خلالها على الضغط النفسي الممارس عليه من محيطه، خاصة أعداءه يقول:

أستاف رمل الأسى في كل منعرج فألف منبطح في كفّ سمسار²

عبّر ابن الشاطئ عن بيع الخونة للقضية بوصفهم بالانبطاح وذكر "الكف" جزء كدلالة على البيع والشراء، وهذا ما زاده لفظ سمسار وضوحا.

إنّ ترصد الأعداء لابن الشاطئ ودفاعه عن قضية الأرض والشرف ومحاولة قتله ومطاردته، لم ينف وجود داعمين من حوله وهذا ما يؤكد قوله:

والنازفون النشامى يحرسون دمي ويسهرون على بوابة الدار³

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص777.

² المصدر نفسه، ص772.

³ المصدر نفسه، ص772.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ذكر ابن الشاطئ جزء الدّم وقصد به الكلّ الذي يحيل على الشاعر، فرفاقه في النضال حريصون على سلامته، كما أنّ زوجته لم تبخل عليه بالدّعم النفس، وهذا ما يوحي به قوله:

ونهتني عيناك عن كلّ وجه حرّفته المنابر... والقصور¹

يتشكل البيت من صورتين مجازيتين، (نهتني عيناك، عن كل وجه)، فالنهي لا يصدر عن الجزء (العين) بل عن الكل (الزوجة)، وهو المقصود، كما أنّ المنهي عنه "الجزء" (وجه) يقصد به الكل (شخص)، وقد ذكر "الوجه" لأنه الجزء الأبرز في إظهار التلون والتحوّل. على عكس العلاقة الجزئية، قد يرد المجاز في علاقته الكلية، حيث يذكر الكلّ ويراد به الجزء، ومن أمثلة ذلك قول ابن الشاطئ:

بئس ما حاولوا أيّخنقُ شعب يركب الصعب والخلود حزام²

ذكر الشاعر الكلّ (الشعب) ويقصد جزءاً منه (الثوار)، وقد وظّف ابن الشاطئ هذا النوع من المجاز للتعبير عن وحشية الصهاينة في إبادة الشعب الفلسطيني وتقييد حريته، وقد استحضر العلاقة الكلية للمجاز المرسل عند حديثه عن فلسطين ودلالاتها في خطاباته الشعرية، فقد وظفها رمزاً في لغته يقول:

إذا تنهّدت سرا كنت مختبئاً في أصغريك وكنت الرمز في أدبي³

¹ المصدر السابق، ص 897.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 277.

³ المصدر نفسه، ص 361.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

في قول الشاعر (كنت الرمز في أدبي) مجاز، فقد ذكر الكلّ (أدبي) وقصد الجزء (الشعر)، وأطلق الكلّ للمبالغة في تقديس رمز "أمّ أوفى" الدال على فلسطين في الأدب بفنونه المختلفة، رغم أنّه قصر هذا الترميز في شعره.

نزيف الذاكرة عند ابن الشاطئ لا يتوقف، حيث نوع في استحضاره للذكريات والأحداث السابقة، وهو بين أهله وفي وطنه بين الحقيقة والمجاز، وقد كان المجاز أكثر تعميقاً للدلالات النفسية للشاعر، ومن نماذجه قوله:

أستحضر الماضي... وأشتعل وألوب في جرحي وأعتزل¹

أورد الشاعر الكلّ (الماضي) وقصد الجزء (أحداث معينة)، فمن غير المعقول أن يستحضر الشاعر كلّ ماضيه، فهذا ضرب من المبالغة التي وجد فيها ابن الشاطئ ملاذّه، حيث شكّل الماضي بالنسبة له مرحلة متراكمة الأحداث والصراعات والأزمات التي أثرت فيه فعجز عن حصرها منفردة، فكان المجاز في علاقته الكلية جامعاً لكل ما وقع له من أحداث غيرت حياته.

شكل المكان بؤرة دلالية لابن الشاطئ تحيل على الانتماء والهوية والتمسك بالأرض والعرض، حيث عبّر عنه بأنماط متعدّدة واستدعى من أجل ذلك صوراً متنوعة، وقد كان المجاز المرسل في علاقته المحلية تصويراً لهذا الارتباط بالمكان وأهله، ومن أمثلة ذلك قول ابن الشاطئ:

ويطاردون القدس في وضح النهار بلا جناح²

¹ المصدر السابق، ص 580.

² المجموعة غير الكاملة، ج 2، ص 945.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

المكان الوارد ذكره هو القدس المحتلة، وقد ذكر مجازاً كقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي الأصلي وهو (يطاردون أهل القدس)، فقد ذكر المحل وقصد أهله.

يعبر ابن الشاطئ عن صمود الفلسطينيين ودفاعهم عن مقدساتهم من الطمس والتدنيس الذي اتخذته الاحتلال وسيلة لاستفزاز مشاعر المسلمين والنيل من هويتهم الدينية، وفي ذلك يقول:

والمسجد الأقصى يكبّر رغم أنف المستحيل¹

وظّف الشاعر المجاز في علاقته المحلية في قوله (المسجد الأقصى يكبّر)، فقد ذكر المحل (المسجد الأقصى) وقصد مؤذنه الذي ينادي للصلاة، ولعل الغاية التي هدف إليها ابن الشاطئ في التأكيد على المكان جعلته يبرزه في التركيب لقدسيته ومكانته في نفوس الفلسطينيين.

حفلت "المجموعة غير الكاملة" -موضوع الدراسة- بنماذج المجاز المرسل في علاقته المحلية، وفيما يلي بعضها على سبيل الذكر لا الحصر:

موضع المجاز المرسل	تركيبه	شرحه
لا تسألني عكا إذا فتحت أسوارها.. ومشت على الطريق	لا تسألني عكا مشت على الطريق	ذكر المحل: عكا القصد: أهلها
كذبت إذاعات الريا ح وما تُدبِّجُ من وُثوب	كذبت إذاعات الرياح	ذكر المحل: إذاعات القصد: المذيع

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص159.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ترافعت ضدهم حيفا وكرملها وطعنة الظهر والأحجار والندب	ترافعت ضدهم حيفا	ذكر المحل: حيفا أراد: محاميتها
فلا التذاكر حبل في مطاردي ولا المخافر تغزو قامة السفر	المخافر تغزو	ذكر المحل: المخافر قصد: الشرطة

عبّر المجاز في المواضع السابقة عن هواجس المكان في نفسية ابن الشاطئ، فألح على إظهاره، وكان على المتلقي البحث عن العلاقة الخفية بين ما أظهر وما أضر، وما يخلفه هذا البحث من لذة «نحن نعلم أنّ كل ممنوع مرغوب، وأنّ النفس دائما تبحث عن الخفي، ذلك طلبا للمعرفة والعلم، أليس الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كلّ»¹.
تتبنى بعض علاقات المجاز المرسل على التضاد، حيث أنّ اعتبار علاقة ما كان تتضاد في قرينتها مع علاقة اعتبار ما يكون، ففي الأولى يراد الحالة السابقة، أما الثانية فتصور حالة الحاضر أو المستقبل، وقد كان حضور العلاقتين محتشما عند ابن الشاطئ، وقد وردت في مقاطع شعرية محدودة منها:

خَدَدَتِي الْأَعْوَامُ يَا أُمَّ أَوْفَى لَقَدْ أَتَعَبَ الرُّضِيعُ الْفُطَامُ²

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص55.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص275.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

استنزف اغتراب الشاعر صبره وطاقته على تحمل ويلات المنفى وحرارة الشوق إلى الأهل والوطن، ولذلك عبّر مجازا عن هذا الشوق والحنين بتصوير نفسه رضيعاً فُطم عن ثدي أمّه، رغم أنّ الشاعر في مرحلة عمرية متقدّمة، فكان الفطام تصويراً للحالة الراهنة التي يعيشها، والعلاقة هنا بين المعنيين هي اعتبار ما كان.

في موضع آخر صوّر ابن الشاطئ تضحية الفلسطينيين بدمائهم وأرواحهم فداء للقضية، حيث آمنوا أنهم جنائز مؤجلة إلى حينها، يقول الشاعر:

وتسابق الشهداء.. واغتسل الثرى علنا.. ومازال الجهاد سبيلاً¹

ذكر ابن الشاطئ (الشهداء) وقصد الأحياء من الفلسطينيين، والعلاقة الماثلة في العبارة هي علاقة اعتبار ما سيكون، وفي هذا دلالة على إيمان الشاعر وأهله بالشهادة في سبيل الله تحقيقاً للنصر، والنّصر لا يتحقّق إلا بالجهاد والثورة والرفض والتّمرد، وقد عرض ابن الشاطئ في مواضع كثيرة مجازاً مرسلًا يوحي بهذا المسعى، منتقياً العلاقة الآلية من خلال توظيف الآلة وإرادة الوظيفة التي تؤديها، يقول:

ما أقدر الحرف المنثور رافضاً لكنّ حرف البندقية أقدر²

عبّر الشاعر في هذا البيت عن فكرة عدم نجاعة الخطب والتّديد والشجب بمجاز مرسل علاقته جزئية، فذكر الحرف المنثور جزءاً من الكلّ، وهو الخطب، وأكّد على مبدأ المقاومة والحرب، فما أخذ غصبا لا يسترجع إلا بالقوة، وهذا المبدأ (المقاومة والجهاد) عبّر عنه الشاعر بآلة تحقّقه هي (البندقية).

وفي ذات السياق يقول الشاعر:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص844.

² المصدر نفسه، ص1014.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الآن نبداً والبناء... ... دق خير منطلق عريب¹

يتمثل المجاز المرسل في ذكر الآلة (البنادق) والقصد هو الجهاد، والعلاقة الماثلة هي علاقة آلية.

نوع ابن الشاطئ في الغايات الدلالية من وراء توظيفه للآلة في المجاز، حيث صوّرها لها أبعاداً مختلفة، منها النفاق والتلون، يقول:

ورفضت كلّ مزور متسترّ بفم شريف²

ذكر الفهم هنا كآلة لا تعبّر عن معناها الحقيقي، بل بما ينتج عنها من كلام مزور وشهادات زائفة، فالغم آلة للكلام.

ومن أبعاد استخدام الآلة أيضاً الغدر والخيانة، وفي ذلك يقول الشاعر:

ماذا تبقي لنا إلا خناجرهم وهل أحسوا بنزف الشعب أو شعروا³

دالّ الخنجر يحيل على الخداع والطعن في الظهر، فقد ذكر ابن الشاطئ آله وترك مهمة البحث عن المعنى الخفي إلى المتلقي لإعمال ذهنه وتنشيط مدركاته.

واكب المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة الخلجات النفسية لابن الشاطئ، كما ترجم الدلالات والإيحاءات التي أراد تمريرها عن طريق المجاز لا الحقيقة، إقراراً منه بالجمالية التي يحققها المجاز من إيجاز ومبالغة محمودة، وتنوع في الأساليب وابتكار في المعاني، وبهذا تكتسب اللغة الشعرية لابن الشاطئ طابع التمرد والتفرد.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1025.

² المصدر نفسه، ص922.

³ المصدر نفسه، ص1053.

- التصوير الاستعاري (تحقق علاقة المشابهة):

أضحت الاستعارة في الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة قيمة تخضع لمبدأ الانحراف الاستبدالي، المحقق للعمق، والمتجاوز لمبدأ مطابقة الدال والمدلول في الوظيفة اللغوية، حيث عملت على المفارقة الدلالية وارتحال المعنى، فلا يصل المتلقي إليه إلا بعد تمنع وتوتر، ومن ذلك فإننا سنعمل من خلال تعاملنا مع الخطاب الشعري لابن الشاطئ على رصد التنافر الحاصل بين المستعار له والمستعار منه والمخرجات الجمالية له.

• الاستعارة المكنية:

تميز الخطاب الشعري لابن الشاطئ بهيمنة التصوير الاستعاري على قصائده، فقد اتكأ على هذه الخاصية لتحقيق جمالية مضاعفة للصور الشعرية، من خلال عملية تكثيف الصور الاستعارية، وتنويع إحياءاتها ودلالاتها، التي يحركها خيال الشاعر ويلتقطها خيال المتلقي، لأنّ هذا الخيال الخلاق أساس استشعار اللذة الجمالية.

من نماذج التشكيل الاستعاري عند ابن الشاطئ قوله في قصيدة (الحزن يغمرني

وأنت):

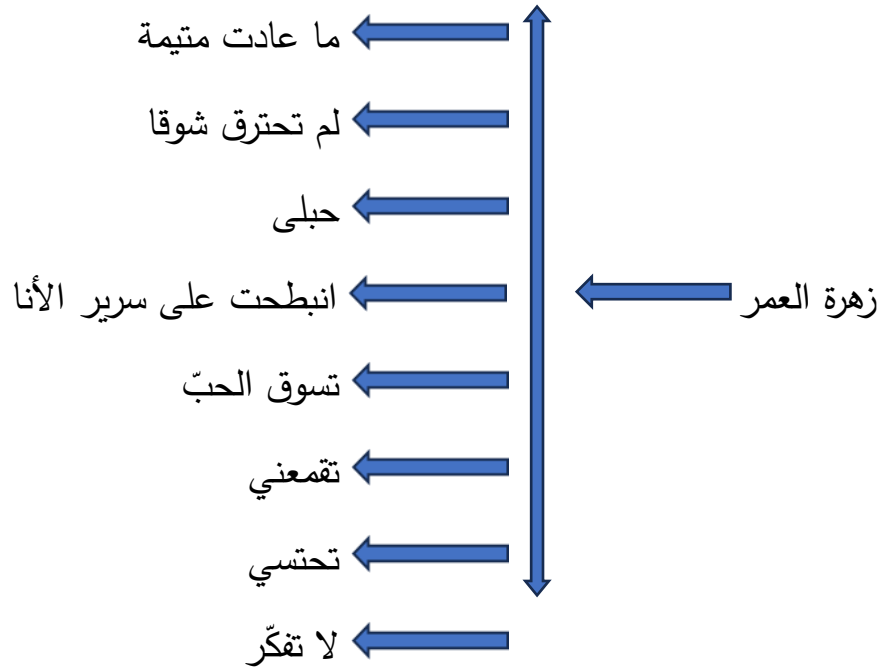
فزهرة العمر ما عادت متيمة	كالأمس.. لم تحترق شوقا ولم تثر
قد روّضتها أيادي الليل وانبطحت	على سرير الأنا حبلى من البطر
تسوق الحبّ سرا.. ثمّ تقمعني	وتحتسي كأس مشبوه ومنحدر
ولا تفكّر إلا حين يجمعها	ليل مع الترف النفطي والدّرر ¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص150.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

كسر الشاعر أفق التوقع عند المتلقي من خلال جعل العمر (المعنوي) مزهرا (زهرة العمر)، كإحياء منه إلى مرحلة الشباب التي قضاها في النضال والانتفاضة، ثم توالى الخروقات المثيرة للمخيلة من خلال إسقاط صفات وأفعال على (زهرة العمر) التي تعد مستعارا له في هذا التركيب الاستعاري المكني، فقد ذكر المستعار له وحذف المستعار منه وأبقى على قرائن لغوية تدلّ عليه (متيمة، انبطحت، تسوق، تحتسي... إلخ).

وقد شكّل المستعار له بؤرة دلالية انفجرت منها دلالات وإحياءات عديدة منها:



شخص ابن الشاطئ المعنوي (العمر) وأكسبه صفات الإنسان وأفعاله معتمدا على مبدأ المبادعة بين المستعار له والمستعار منه، مولدا الدهشة والغربة في الجمع بين هذه الأطراف.

وظّف ابن الشاطئ الصورة الاستعارية تعبيرا عن نفسيته المثقلة بالهموم واليأس، والمشبعة بالتشاؤم حيال الأوضاع من حوله، والتي حاول جاهدا تغييرها وتحسينها، يقول:

كاد هذا الظلام أن يغلق البا .. ب.. وتبقى مطية الأسياد

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وتظلّ النفوس قهرا مديدا وتموت السيوف في الأغمار¹

رسم ابن الشاطئ صورة قاتمة عن وضعه ووضع أهله في فلسطين، بعد استعباد وظلم وطغيان المستوطن، وقمعه لأهل الأرض والقضية، مستدعيا صورتين استعاريتين، شخص من خلالهما (الليل، السيوف) حيث أسقط على الليل صفة الإنسان يغلق الباب، وفي هذا التركيب إحالة على فقدان الأمل في النصر، فليل الاستعمار حسم موقفه وأغلق الباب في وجه الحق، كما صوّر السيوف في هيئة إنسان تحيا وتموت، فالإنسان يموت منعزلا عندما لا يؤدي دورا في حياته، ودلالة السيف هي الجهاد، وإذا تعطلت هذه الوظيفة تأكلت في أغمدها وفنت، فالاستعارة المكنية في هذا الموضع عملت على اندماج الإنسان وتبادلته للصفات والأفعال والأقوال مع مركبات محيطه، فبالاستعارة «ترى الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»².

يكثر ابن الشاطئ من التشخيص كسمة أسلوبية بارزة تخرج إليها الاستعارة لتبني عالما تتلاشى فيه الحواجز بين البشر وغيرهم من الموجودات، ومن نماذج ذلك قول الشاعر:

على كفي تهجّدت الروابي وناخ الليل.. وانتفضت غصوني

هنا الأقصى يكبر مستفيضا ويسألني عن الصدر الحنون

وعن ريح الجنوب وقد أضاءت ضمير الشرق في شرف المصون³

تتكون هذه الأبيات من متتالية استعارية تتأرجح غاياتها بين تشخيص الجمادات وإلباسها صفات الإنسان، وبين تجسيد المعنويات ومنحها قوالب مدركة بالحواس، فقد صوّر

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص86.

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص37.

³ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص492.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الشاعر (الروابي) تتجّد كإنسان تقي يقوم الليل مصليا، (والأقصى) مؤذنا يعلي صوت الأذان للصلاة، ويستتطقه محاورا يسأل عن أوضاع فلسطين، ويمزج هذه الصور التشخيصية بتجسيد الليل في صورة جمل برك واستوى في مناخه.

هذه الصور الاستعارية تتظافر لتشكّل نقطة تأمل عقلي للغوص في مداركها، والربط بين ما يدور في نفس الشاعر من خلجات وبين ما يوحي به السياق الاستعاري، وما تخبئه الألفاظ من دلالات وإيحاءات اكتسبت معناها بفعل الأداء البياني للاستعارة.

أدرج ابن الشاطئ صورا استعارية مكثّفة للهيمنة على انتباه المتلقي ورفع تركيزه على الربط بين الأطراف المتنافرة والبحث عن دلالاتها الحقيقية «فالاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر، بين أشياء مختلفة لم توجد علاقة بينها من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع»¹، وقد أجاد ابن الشاطئ عملية ربط سلاسل من الصور الاستعارية التي تشد الانتباه وتثير الدهشة محدثة هزة جمالية لدى المتلقي، يقول في قصيدة (دار الزمان):

كان همّا مكثّفا حين يمشي في خلياه.. لا يراه الزمان
بعضه الصّمت... كلّما راودته نخلة الشوق هزّه استهجان
واستطالت أرجوحة الآه حتّى ثمل الصبر.. والتوت أغصان
ورّعتها ضفائر البوح لمّا نطق الصّمت.. واستفاض الحنان²

¹ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م، ص310.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص797.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تضاربت مشاعر ابن الشاطئ بين استبداد الهم ونفاذ الصبر وطغيان الشوق إلى الوطن، وامتزجت مشكلة توتر نفسي ودلالي من خلال تتابع الاستعارات وتعددتها، فقد صور الهم في صورة إنسان يمشي، لكنه لا يرى بعين الزمان، وبذلك تشكّل البيت من صورتين استعاريتين تشخيصيتين (الهم يمشي، الزمان لا يرى)، ثم انتقل إلى تجسيد الصمت في صورة حيوان مفترس يعض، ثم يشخص النخلة عن طريق قرينة (راودته) فالمرادة والنقاش من صفات الانسان، ليضيف الشاعر للنخلة لفظة الشوق فينقلها من المادي المحسوس إلى المعنوي، ثم يعرج في البيت الثالث إلى جعل المستعار له (أرجوحة الآه) المعنوي في صورة محسوسة بجعل القرينة (استطالت) خاصة بها، ثم يعود إلى شخصنة المعنويات من خلال استحضر قرائن دالة على الإنسان والمتمثلة في (ثمل، ضفائر، نطق)، وألحقها بألفاظ دالة على مدلول معنوي (الصبر، البوح، الصمت)، وقد شكّل هذا التظافر تنافرا بين العناصر المتوقعة والطارئ غير المتوقع الذي أنتج عسرا في إفهامية المتلقي وصعوبة في الإمساك بالدلالة، وتزيد مساحة الاستغراب والتوتر عند المتلقي إذا جمع الشاعر بين المتناقضات بقوله مثلا: (نطق الصمت) فيفتح ذهنه على اللامعقول ويولد لديه غرابة.

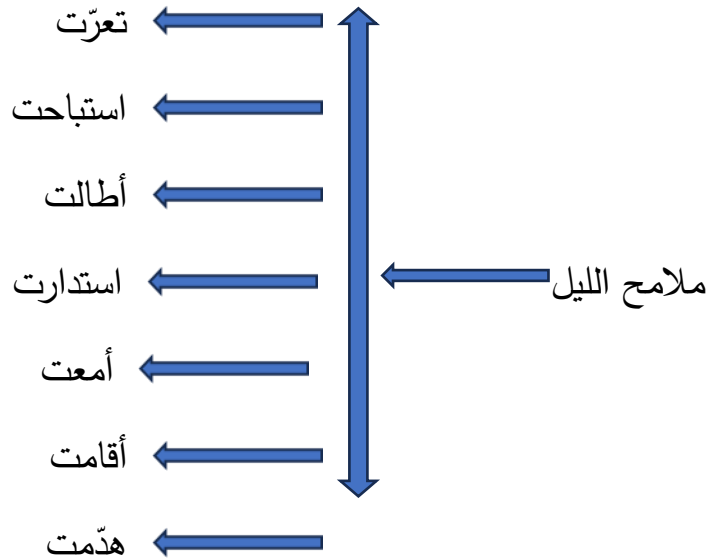
يشخص ابن الشاطئ الليل الذي يحيل على الاستعمار وسطوته، ويكسبه صفات الانسان الظالم الغدار من خلال قوله:

تعزّت ملامح الليل جهرا	واستباحث يدي.. وحلم صغاري
وأطالت ذراعها واستدارت	خلف ظهري.. وأمعنت في حصاري
كنت أدري من قبل كيف أقامت	فوق رأسي.. وهدمت أسواري ¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص526-527.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

شكّل دال الليل المستعار له المذكور في الأبيات، وشكّل الانسان المستعار منه المحذوف الذي دلّت عليه مجموعة من القرائن الموضحة كالتالي:



بثّ ابن الشاطئ الحياة والحركة في دال معنوي غير محسوس، وخوّل له أفعالا بشرية، تشترك من ناحية الوظيفة في إحالتها على الاضطهاد والظلم والطغيان، وهذه الدلالات لا يمارسها إلا إنسان، ولذلك رآها الشاعر مناسبة لمقام وصفه لمظاهر الظلم التي يتعرّض لها. زواج ابن الشاطئ في مواضع عديدة من الديوان بين الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية، مضيّفا حيوية على التركيب والدلالة، فينشط ذهن المتلقي ويطيل تركيزه ويشد انتباهه، ومن نماذج هذه المزوجة عند وصفه للظلم الممارس ضد الشعب الفلسطيني ووقوفه رافضا متمردا عليه، يقول:

أُتحدّى الدّجى.. فأبحر صباً في بحار الرؤى.. وأنت الدليل
والدوالي العطاش تقرأ نفسي حين يغفو على لماك الأصيل

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ويحني فيروزك الصّب كفي وتدور الرحي.. وتصحو النصول¹

استعار ابن الشاطئ من الدجى ظلامه وسواده، وجعله صفة من صفات المستعار له المحذوف (المستعمر)، وأبقى على قرينة تحيل عليه دلاليا وهي الفعل (أتحدّي)، ففكرة التحدي عند ابن الشاطئ تعتبر قضية لا تنازل عنها ولا حياد، وقد شكّلت هذه الاستعارة التصريحية منطلقا لاستعارات مكنية توالى في بقية الأبيات تشخيصا للمحسوسات تارة، وللمعنويات تارة أخرى، فقد شخّص الدوالي ومنحها صفة (العطش) وفعل القراءة، ورسم صورة بشرية للأصيل كفترة تغرب فيها الشمس، وشبهه بإنسان يشارف على النوم، وبث الحياة في حجر الفيروز ومنحه فعل الإنسان، وفي الصورة (يحني كفّ الشاعر) غرابة مثيرة ومنافرة للدلالة، لبعد الفعل في دلالته عن صفة المستعار له، فهو لا يكسب من صفات الإنسان أو أفعاله شيئا، ليختم هذا التركيب الاستعاري بتشخيص السيوف (النصول) بإسناد الفعل (تصحو) إليها، وهذا يخرج إلى دلالة ضرورة تحقق الجهاد عن طريق القوة والقتال.

طغى التشكيل الاستعاري على الخطاب الشعري لابن الشاطئ، حتى صار ظاهرة بارزة فيه، لدرجة أنّه كاد يكون بنية استعارية خالصة، وهذه البنية أسهمت في تحقيق الجمالية وتنشيط العملية الإبداعية وتحريك الخيال وتعميق الدلالة، فقد كانت سمة أسلوبية خارجة عن نمطية التوظيف الاستعاري التقليدي المعتمد على مناسبة المستعار له للمستعار منه، مبينة فكرة المفارقة والمباعدة والجمع بين المتناقضات، وهذا ما يكسر أفق التوقع ويفتح مجال الإيحاء ويستفز القارئ.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص766.

- الاستعارة التنافرية (العنادية):

شكّلت الاستعارة العنادية التنافرية انزياحا دلاليا عن المدلولات الأصلية التي تحملها الألفاظ في التركيب، حيث تبدو للوهلة الأولى متنافرة ومتناقضة، فهي من ناحية المفهوم «مالا يمكن اجتماع طرفين في شيء»، كاستعارة اسم المعدود الموجود لعدم نفعه، واجتماع الموجود والعدم في الشيء ممتع، ومن أمثلتها استعارة اسم الميت للحي الجاهل، فإنّ الموت والحياة ممتع اجتماعهما¹، ولم يغفل البلاغيون القدامى عن هذا النوع من الاستعارة، إلا أنهم لم يحتقوا بها، إذ عدّها بعضهم ضربا من الخطأ الخارج عن بلاغة الكلام التي تتحقق عن طريق وضوح العبارة وصحة بنائها، والإخلال بهذا الشرط يرمي بها في غياهب الغموض وهذا ما تولّده الاستعارة العنادية التي تجمع بين النقيض، ومن بين البلاغيين الذين تبنوا هذا الرأي حازم القرطاجني.

يقول القرطاجني في مقام الاستعارة العنادية «لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو ذمه، من أن يوصف بما يكون فيه واجبا أو ممكنا أو متمنعا أو مستحيلا، والوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غلط في هذه الصناعة، والممتع قد يقع في الكلام إلا أنّ ذلك لا يستساغ إلا من جهة المجاز»²، فالتصوير بتوظيف الصفات المتنافرة -حسب القرطاجني- يدخل ضمن الدلالة المستحيلة، وهذا يعدّ عيبا بارزا للشاعر الذي يتطلّب إبداعه إتقاننا وجودة رامية إلى الإفهام، ووصول المعنى إلى المتلقي.

¹ أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص25.

² حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م، ص133.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

أما من وجهة نظر الأسلوبية الحديثة، فإنّ الاستعارة التناظرية من تقنيات الانزياح الدلالي والخروج عن مألوفية التراكيب، وهي لا تمتّ إلى الخطأ بصلة، بل تصنّف في باب الابتكار الشعري، وخلق صورة شعرية تعبّر عن تجارب الشاعر ومواقفه من القضايا المحيطة به، وبما أنّ المجتمع الحديث قائم على مجموعات من المتناقضات والمفارقات، فإنّ الشاعر يعبّر عن هذا الاضطراب الذي يعيشه حيال ذلك محاولاً تصوير ما افتقده من توازن داخلي جراء ذلك.

إذا كانت الصورة الاستعارية في أصلها الاصطلاحي تعتمد على مناسبة المستعار له للمستعار منه، بتحقيق علاقة المشابهة بين الشيء والصورة واقتراب الطرفين في الدلالة، فإنّ الاستعارة الحديثة خاصة التناظرية منها تقوم على مبدأ المبالغة والتناظر بين الشيء والصورة، وبذلك تعتبر مقياساً للخلق والإبداع والابتكار وسعة الخيال، حيث يستحضر الشاعر الدال ويرتحل المدلول إلى أفق اللامتوقع، وتفتح الدلالة على اللامحدود، فيستجلي بذلك المتلقي الفضولي الباحث عن حقيقة الدلالة المقصودة.

تميّز الشعر الحديث بالتمرد على القوالب الشعرية التقليدية، والإقبال على الخلق الشعري، وبناء تراكيب شعرية تتناسب وروح العصر، فشكّل مادة لغوية جديدة تخرج عن الأنماط الجاهزة المألوفة، مبتدعاً لغته الخاصة التي تصبغ أسلوبه.

لم يكن ابن الشاطئ بدعاً من الشعراء في تعامله مع اللغة الشعرية وخصوصيتها، فقد كشف عن تفرّده في التركيب وانتقاء اللفظ، وتعميق المعاني والدلالات من خلال استحضاره لأنماط مختلفة من التصوير، لاسيما التصوير الاستعاري، ولم يغفل ابن الشاطئ استدعاء الاستعارة التناظرية بنوعها الوصفية واللونية، وفيما يلي تقص لحضورهما في الديوان، مع بيان القيمة الجمالية التي تنتجها.

✓ الاستعارة التنافرية الوصفية:

ترتكز الاستعارة التنافرية الوصفية على غرابة الجمع بين الصفة والموصوف مع تحقق التباعد بينهما، إذ يلجأ الشاعر إلى الجمع بين الطرفين المتنافرين في تركيب واحد، يثير الدهشة ويفتح باب التأويل والبحث عن الدوافع النفسية والغايات الجمالية لهذا الاستعمال الطارئ على التركيب، فيستنفر المتلقي ملكته وخياله للبحث عن الدلالات الخفية فيكون شريكا في عملية الإبداع.

وظف ابن الشاطئ الاستعارة التنافرية الوصفية في مقام عتاب الحبيبة عن صدودها وتمنعها عنه، يقول:

تتغلّفين.. وتدّعين نقاوة وتبالغين بصمتك الثرثار¹

وصف الشاعر الصمت بصفة الثرثرة يوسّع إمكانيات اللغة الشعرية واستيعابها لمدلولات جديدة مبتكرة، فكان لابن الشاطئ أن يصف الصمت بالملل، الطويل، القاتل، وغيرها من الأوصاف التي يمكن للمتلقي توقعها، لكن اللغة الشعرية باعتبارها لغة تمنع وليست لغة تطوّر خرجت عما هو متوقع من الوصف إلى ما هو غريب مدهش للمتلقي. يصوّر ابن الشاطئ معاناته في دفاعه عن قضية فلسطين وتمردّه على أعراف المستعمر الغاشم من خلال قوله:

كم أضعنا حياتنا دون طعم واستفاضت أُناتنا الخرساء²

يعبّر الشاعر عن التشيؤ الذي يعيشه الفلسطينيون، والحياة الفارغة الجوفاء التي أجبرهم المستعمر على عيشها بقوله: (أضعنا حياتنا دون طعم)، وهذا التصوير يبدو اعتياديا

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص102.

² المصدر نفسه، ص510.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

مألوفاً عند المتلقي، لكنه ينزاح عن مألوفية الوصف في عجز البيت من خلال تصويره لتكميم الأفواه واغتيال صوت الحق بمنحه صفة (الخرساء) للأناة، وهذا تنافر صارخ بين (الصوت والصمت)، وقد استدعى ابن الشاطئ هذا الضرب من الخرق تصويراً للحالة الانفجارية التي طالت كل أخرس وجعلته ناطقاً.

من المفارقة الجمع بين صفة وموصوف غير متلازمين، لكن ابن الشاطئ زاح في التركيب الوصفي بين لفظين يسيران دلالياً في اتجاه متعاكس متضاد، خلقاً للغرابة والدهشة، وإفراغاً لدفقات شعورية ووجدانية مضطربة، معبراً عن القلق الشعوري الذي خلقتة عملية المطاردة والجوسسة من قبل أجهزة المستعمر، يقول:

وما يزالون حتى الآن أجهزة من الجواسيس.. تستعدي.. وتحتلب

تُمرّح الحب في فوضى منظّمة وتستبيح الثرى جهراً وتقلب¹

يقدم الشاعر رؤية عن الاستعباد والقهر والظلم الذي يعانيه الفلسطيني في أرضه وخارجها، فالجوسسة تقيد نشاطه وتفاعله مع مجتمعه، وتخلق الفوضى التي تنتقل إلى حياته، لكن الشاعر ابتكر صفة جديدة متضادة مع موصوفها (فوضى منظّمة)، حيث الفوضى والنظام لا يجتمعان دلالياً في التعبير النمطي، لكن الشاعر جمعهما للدلالة على أنّ الفوضى التي يخلقها المستعمر مقصودة وممنهجة.

يكرّر ابن الشاطئ هذا التوظيف في مقام آخر مغاير للمقام الأول يقول:

عجيبه أنت كالفوضى منظّمة يصطف في صدرك الغولي معتصر²

¹ المصدر السابق، ص 200.

² المجموعة غير الكاملة، ج 2، ص 1043.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

استدعى الشاعر الوصف التناصري في مقام وصف الحبيبة، ومن المتعارف عليه أن ينتقي الحبيب لوصف حبيبته ما عذب من الصفات، حفظا للوصل والود، لكن الشاعر خرق هذا المعيار في تركيبين وصفيين، الأول إسناد صفة (منظمة) إلى (الفوضى)، أما الثاني ففي منح الصدر صفة (الغولي) وهذا ضرب من الغرابة واللامنطق، فكان للشاعر أن يصف الصدر بالدافئ أو الحنون، لكنه باعد بين ما هو كائن وما هو متوقع، محدثا فجوة توتر عند المتلقي، يقول الشاعر مخاطبا فلسطين (أم أوفى) واعدة إياها بالعودة مهما استبدت به المنافي والسجون:

لا تخافي... غدا أعود خليقا بالهوى الصعب.. فالسواقي ظماء¹

إنّ التنافر القائم بين الماء والعطش يشكل ارتحالا للمعنى وتعارضا في الدلالة، وخرقا للعلاقة المألوفة بين الصفة وموصوفها، فابتكار الشاعر لهذا التصوير الجديد (السواقي الظماء) أوقع المتلقي في حيرة من أمره، لأنّ تحقق طرف من أطراف الاستعارة ينفي الطرف الثاني، فحضور الماء ينفي العطش، والعكس صحيح، أما الجمع بينهما في تركيب واحد فإنه تكريس لآلية التفكير والتدبر والترحل إلى اللامعقول.

تُفصح استخدامات الاستعارة التناصرية الوصفية عن اتساع اللغة الشعرية واستيعابها للابتكار من خلال الخروج عما أُلّف من الصور، وبذلك يستشعر المتلقي الغرابة الدهشة مع كلّ قراءة.

¹ المصدر السابق، ص761.

✓ الاستعارة التنافرية اللونية:

يشكّل اللون أبرز مصادر الصورة البصرية، حيث يمكننا إدراك بعض صفات الأشياء من حولنا بألوانها، عن طريق حاسة البصر، فنميز بين ما يختلف لونا وما اشترك. شكّلت الألوان على مدى العصور صلة وثيقة مع أذواق ورغبات البشر، كما عبّرت عن هواجسه ومخاوفه، فقد أحالت بعض الألوان في استعمالها المعياري على دلالة راسخة، فالأبيض مثلا لون السلام، والأحمر لون الحب، والأسود لون الحزن، وتختلف هذه الدلالات باختلاف الثقافات والإيديولوجيات، فالأبيض عند الهنود مثلا لون حداد وحزن. وظّف الشاعر العربي منذ العصور القديمة فسيفساء لونية، في وصفه للبيئة ومركباتها، لكن هذا الوصف اكتسب طابع الواقعية، فلم يحد عن مبدأ ملازمة ومناسبة الصفة (اللون) للموصوف، وبتطوّر القصيدة الحديثة على مستوى الشكل والمضمون، فإنها انزاحت عن استدعائها للصور اللونية عمّا ألف من مقارنة الصفة للموصوف ومناسبة المستعار له للمستعار منه وغيرها من القواعد المعيارية المتفق عليها، وأقامت علاقات غير منطقية بينهما.

لا تخلو قصائد ابن الشاطئ من استدعاء التصوير الاستعاري اللوني، فقد حضر في مواضع عديدة في "المجموعة غير الكاملة" نذكر منها قوله:

فالحروف الحمراء في أنهر الشّو ق.. سرايا موصولة الأقدام
تتحدى الزمان والخطر الدّا مي.. وتتسل من خطوط الصّدام¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص39.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

من خلال المقطع يقيم ابن الشاطئ علاقة غير منطقية، إذ يتجلى التنافر بين الحروف واللون الأحمر، فالعلاقة بينهما غير تلازمية، حيث وظّف الشاعر هذا اللون للدلالة على كتابة حروف شعره بالدم مجازاً، كتصوير مبالغ فيه ليعبر عن مدى تضحيته من أجل الدفاع عن قضية أرضه.

شكّل اللون الأخضر سمة لونية بارزة في الديوان، حيث نجد الشاعر يجمع هذا اللون مع موصوف غير موافق له، ومن نماذج ذلك قوله:

وأصبحت لغتي الخضراء ضاغطة على الزناد.. فحنّي طلعة الفلق¹

يتحقق الخروج عن المألوف في الوصف بإسناد صفة الخضرة إلى اللغة، التي اعتاد العرف اللغوي إسناد صفة السواد إليها إذا كتبت على صحيفة ما، لكن الشاعر عمد إلى خلخلة هذه العلاقة المألوفة، وأعطاهها صفة جديدة تنسم بطابع الغرابة، ودخلت صفة الخضرة دائرة دلالية أخرى تنبثق عن رؤية الشاعر المتعلقة بعناصر الطبيعة وتصويرها، يقول:

لا تضحك الأرض إلا حين تلتهمها شوقاً فتخضر في أهدابها السحب²

المتعارف عليه في وصف السحب إذا امتلأت ماء هو ميلها إلى السواد، لكنّ الشاعر انزاح عن المتوقع من الوصف اللوني باستدعاء صفة الخضرة للسحب، رغم غرابة هذا الإسناد وجدّته.

كما شكّل وصف الأشياء عن طريق استحضار لون يباعد اللون الأصلي نقطة تحول في مسار الدلالة في الخطاب الشعري لابن الشاطئ، حيث زاد شعور الغرابة والدّهشة عمقا

¹ المصدر السابق، ص437.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص198.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

عندما عمد إلى تلوين المعنويات غير المحسوسة، كأنه يحاول نقلها إلى عالم المرئيات، وفي هذا المقام يقول:

أم أوفى... تلك الحقيقة.. فامضي في الصباح الوردي دون اتئاد¹

ألحق الشاعر صفة (وردي) بالصباح، رغم أنه دال على زمن لا تدركه الحواس، فشكل من خلاله صورة بصرية تنافرية، فلو تعمقنا في دلالة الصباح على أنه فترة تطلع فيها الشمس بالنور لكان الوصف الأقرب هو الصباح الأبيض، لكن الشاعر ترخّل بالصفة وانتقى لها المتنافر عن الوصف الحقيقي مما ولّد في نفس المتلقي فضولاً حول دلالة استحضار هذا الموصوف.

شكل اللون الوردي وصفاً للشمس في موضع آخر، وهذا التوظيف المبتدع يخرج عن صفة الصفرة المعهودة للشمس إلى صفة بعيدة كل البعد عنها، قول:

ويظلّ وجه الشمس ور ديا.. تعمّقه السيول²

تعدّ السمة اللونية المدرجة في البيت (الوردي) صفة للمعنويات في كثير من المواضع، حيث يرتبط مع الموصوفات التي انتقاها له الشاعر، فيكسب الموصوف المعنوي صفة مرئية حسية يستشعرها المتلقي ويخزنها في ذهنه، يقول ابن الشاطئ:

ألست أنت جمالها أبداً وحنانك الوردي مختمر³

يُكسب الشاعر اللونين الأبيض والأسود على موصوفات لم يألف المتلقي لها لونا، ومن ذلك قوله:

¹ المصدر السابق، ص 88.

² المجموعة غير الكاملة، ج 2، ص 941.

³ المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 179.

لا حول لي... فالرياح السود عاصفة وشاهدها يد سفلى... ومرتزق¹

تقوم الاستعارة التناظرية اللونية على خرق الاستخدام المألوف للون وإخراج الدوال من وصفها العادي إلى وصف مبتكر، حيث لا تحيل الألوان في الاستعارة التناظرية إلى الألوان ذاتها، بل تترحل إلى التعبير عن مواقف نفسية وشعورية معينة.

2. الصورة التشبيهية:

وظّف ابن الشاطئ الصورة التشبيهية باعتبارها ضرباً من ضروب التصوير الشعري ولونا من ألوان البيان، فاتّخذها وسيلة لتعميق الدلالة والإيحاء، وكذا أداة تفعيل لدور المتلقي في فك شيفرات الخطابات الشعرية والوصول إلى المعنى، وقد أسهمت الصورة التشبيهية في خدمة التجربة الشعورية لابن الشاطئ، بإخراجها من طابعها النفسي إلى طابع لغوي.

وردت الصورة التشبيهية عند ابن الشاطئ في مواضع عديدة من الديوان، وصيغت في أغلبها بطابع التحدي والصمود في وجه المحتل الصهيوني، وفضح سياسته وسياسة العرب المتخاذلة، مما خلق تفرّداً في التوظيف خضع لتفرد التجربة والقضية.

استدعى ابن الشاطئ الصورة التشبيهية بأنماطها المختلفة، ومن بينها ما حذف بعض أركانها على سبيل التشبيه البليغ في قوله:

فأنا الشمس والحضارات مرّت تحت إبطي وأزهرت ألف حين

لا تخافي يكفيك فخرا جسدي عبوة وأنت يقيني²

نسج الشاعر صورة مبتكرة جعل فيها الضمير (أنا)، ولفظة (جسدي) مشبهاً، و(الشمس، وعبوة) مشبهاً به، وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه تركيزاً للعبارة وإيجازاً للقول،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص829.

² المصدر نفسه، ص730.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

مقرباً أطراف الصورة التشبيهية حدّ التماهي والذوبان، فابن الشاطئ يزوج بين الفخر بالانتماء والتمسك بقضيته، وبين تأكيد هذه الفكرة وتوضيحها وتعميقها، وقد تأرجحت الدلالة العميقة في الصورة الموظفة بين تشخيص المعاني وتجسيدها، فقد شبه الشاعر نفسه بالشمس ثم شخّصها من خلال إعطائها دالاً بشرياً وهو (الإبط)، ثم يعود إلى التجسيد من خلال تشبيهها بالنبات بقوله (أزهرت)، ثم يعود في البيت الثاني إلى إيضاح المعنى من خلال تشبيه جسده (بعبوة ناسفة)، وهذه التعددية في الأغراض حققت حيوية على مستوى الصورة التشبيهية، تنشط ذهن المتلقي وتشركه في النقاط الدلالة.

أكّد ابن الشاطئ على مبدأ الصمود ومجابهة المحتل المغتصب التي لا تنتهيها سوداوية الممارسة، يقول:

وأسير وضّاح الخطى كالشمس تسكنني الحقول
وأمتد في جذري ضحى كالحبّ تعشقه الجليل¹

رسم الشاعر صورته المتقائلة المفعمّة بالأمل، مستدعياً مشبهاً به (الشمس، الحب) يخدم هذه الصورة، حيث مثّلت ذاته (بتوظيف ضمير المتكلم) المشبه في هذه المعادلة، وحرف الكاف الأداة الرابطة بين طرفيها، وخرجت الصورة التشبيهية عن إطار المقاربة بين المشبه والمشبه به باستحضار مشبه به بعيد الدلالة عن المشبه، فقد صوّر (الشمس، الحب) معادلة للإنسان في الأفعال والصفات، مما يخلق شعوراً بالغرابة والدهشة في الجمع بينهما.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص939.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

استحضر ابن الشاطئ الصورة التشبيهية في تصويره ووصفه لما عاشه من اغتراب في البلاد الأوروبية، أين عارضت قيمه وعاداته وتقاليده وأجواء الحياة عامّة مع ما هو سائد في أرضهم، يقول:

والصبايا العطاش ترقص حولي كالثنائي على جفون الرحيل

وأنا غابة من الحزن تمتد د عيوننا في يقظة وذهول¹

يركّب الشاعر صورته الشعرية من بنيتين تشبيهيتين، صوّر في الأولى مظهرها من مظاهر المجون، وفي الثانية صوّر حالته إزاء ذلك، والملاحظ على البيتين كسرهما للنمط الشائع في بناء التشبيه من مقارنة لطرفيه، فقد شبّه في الصورة الأولى الصبايا الراقصات بالثنائي (من خلال عقارب الساعة) واستدعاؤه لهذا المشبّه به يثير الاستغراب والدهشة ويجعل الملكة التخيلية للمتلقي تحاول القبض على العلاقة التي تربط الطرفين، فيضع جملة من الاحتمالات لوجه الشبه، وفي الصورة الثانية شبّه نفسه (أنا) بغابة وأضاف عليها عبارة (من الحزن)، فنقل الغابة من الطابع المحسوس إلى الطابع المعنوي، ليزيد الصورة الشعرية تعمقا، فتشبيه الشاعر نفسه بغابة من الحزن إحياء إلى كثافة ما يعانيه من سطوة الأحزان عليه في واقع يناقض واقعه، وبيئة مغايرة، وتزيد هذه الصورة التشبيهية عمقا في الغرابة عندما يركبها وصورة استعارية لا تقل غموضا، وهي وصفه لغابة الحزن تمتدّ عيوننا من الدهشة والذهول، كما تكمن المنافرة في مقابلته لصورتين تشبيهيتين تتقلان واقعين مختلفين، فالأولى دالة على الفرح والسعادة، والثانية على النقيض ترسم الحزن والإحباط.

¹ المصدر السابق، صص 910-911.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تخرج الصورة التشبيهية عند ابن الشاطئ إلى الدلالة على واقعه وتصوّره، وفق الطرف المشبه به، فتكتسب الصورة سمة سلبية أو إيجابية، يقول في معرض وصفه لحالة العملاء من الغرب:

القائمون على الشعو ب دمي يحركها الستار¹

ويقول في موضع آخر:

وأنتهم في مرايا الغرب أرصدة نفطية وعلى الأقدام كم ركعوا²

عمد الشاعر إلى انتقاء مشبه به مقابلاً للمشبه (الحكام العرب) اللاهثون وراء السلطة، والنازعون إلى مكامن القوة والمهرولون نحو التحالف مع الدول الكبرى دون الاكتراث إلى القضايا الإنسانية والقومية، وكان هذا الانتقاء للمشبه به بغرض التحقير والحق من قيمة من باع الضمير، ورضي الرضوخ والذلّ والإهانة، حيث استدعى المشبه به (دمي، أرصدة نفطية)، فكان عنصر الجدة والغرابة في هذا التصوير التشبيهي في إخراج الشاعر للمشبه (الحكام العرب) من الإنسانية إلى التشيؤ، ثم اعتماده على حذف الأداة ووجه الشبه تكثيفاً للمعنى، بأوجز لفظ عن طريق التشبيه البليغ، وبذلك يزيل الحواجز بين المشبه والمشبه به، فتحصل المطابقة التامة بينهما، وتحصل من ذلك الدهشة والمفاجأة عند المتلقي، وينجح المبدع في نقل انفعالاته وتجربته الشعورية وموقفه الذاتي.

يصوّر ابن الشاطئ العلاقة الخالدة بينه وبين وطنه فلسطين، من خلال ابتداع مشبه به يناسب جلال الموصوف ومكانته في نفسه، حيث ينتقل من الدلالة المعجمية للألفاظ، إلى

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص817.

² المصدر نفسه، ص855.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

دلالات إيحائية جديدة، مرتحلا بالمعنى عن مرمى المتلقي، فيصعب عليه الإمساك بوجه الشبه بين الطرفين، يقول في قصيدة (بقية حوار في قصر الحمراء):

عميقة كفؤاد النبع.. رائعة كروعة الرّفض في الرّشاش والوتر¹

يتشكّل البيت الشعري من صورتين تشبيهيتين واصفتين لفلسطين، استدعى في الأولى المشبه به (فؤاد النّبع) وفي الثانية (روعة الرّفض)، حيث انتقل من معنى المقاربة في التشبيه بوصف جمال فلسطين ومكانتها في وجدانه، إلى المباعدة بين المشبه والمشبه به من خلال تجسيد عمق القضية، باستحضار مشبه به حسي (النبع)، ثمّ الإيضاح من خلال موازنة المشبه والمشبه به واشتراكهما في عنصر المعنوية (رائعة، كروعة الرّفض).

يخرق ابن الشاطئ أفق توقّع المتلقي من خلال الجمع بين المعاني المتنافرة ليلاّمس اللامعقول من خلال عنصر المباعدة بين أطراف التشبيه، محدثا توترا في الرسالة الشعرية، فيعجز المتلقي عن الوصول إلى وجه الشبه، فتصبح الصورة ضربا من الغموض، يقول ابن الشاطئ:

عجيبة أنت كالفوضى منظمة يصطاف في صدرك الغولي معتمر²

تتبنى الصورة التشبيهية على مشبه (أنت) ومشبه به (فوضى منظمة) وأداة التشبيه (الكاف) مع حذف وجه الشبه على سبيل التشبيه المجمل، ويكمن عنصر الغرابة في هذا التركيب في التعنيم والمنافرة التي طالت وجه الشبه، كما طالت غموض العلاقة القائمة بين المشبه المادي والمشبه به المعنوي، حيث يتنافر دالّ الفوضى مع دالّ منظّمة، وتتباعد المشابهة بين المشبه (أنت، فلسطين) والمشبه به (فوضى منظمة) مثيرة هزّة جمالية في

¹ المصدر السابق، ص980.

² المصدر نفسه، ص1043.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

المتلقي الذي يميل دوما نحو الجديد المبتدع، ويصرّ على البحث والغوص في التركيب والدلالة لالتقاط ما يجمع بين طرفي الصورة، ومن ثمة يصل إلى معناها العام والغاية من الطرح.

بناء على ما سبق، يمكننا القول أنّ الصورة التشبيهية سمة أسلوبية تساهم بدرجة كبيرة في تحقيق جمالية الخطاب الشعري، لما تنتجه من انزياح دلالي عن نمطية تشكيل الصورة وخلق التركيب، فالمعرفة الجديدة التي يكسبها المتلقي من الصورة التشبيهية الجديدة بعيدة عن الدلالة تزيد فجوة توتره اتّساعا، ورغبته في التعمق تأجّجا، فتتشط ملكة خياله للبحث عن نقاط الإشتراك بين طرفي الصور التشبيهية وتأويل غاياتها الدلالية والجمالية.

3. الصورة الكنائية:

يشكّل التصوير الكنائي ملمحا أسلوبيا متميزا، يثري الدلالة ويفعل الإيحاء ويجسّد الفكرة وينقل التجارب الوجدانية للشاعر إلى المتلقي، حيث يشدّه إلى استحضار التداعيات والجماليات المترتبة عن الانزياح الكنائي للدوال.

يقتضي الخطاب الشعري في توظيف الكناية لازم المعنى، لا المعنى الحرفي لها، بوصفها إحدى صور المجاز، وهذا ما أقرّه عبد القاهر الجرجاني بقوله «اللفظ في الكناية يدل على معنى، وأنّ هذا المعنى يدلّ على المعنى المراد من الكناية، فهي إذا من دلالة المعاني على المعاني»¹، وعليه تكتسب الكناية مدلولين أولهما قريب وغالبا لا يكون المقصود، وثانيهما بعيد وغالبا ما يكون هو المقصود.

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 207.

ارتبطت دراسة اللغويين والبلاغيين السابقين لعبد القاهر الجرجاني بالمعنى اللغوي الصريح للكناية، فبنوا مفاهيمهم على فكرة أن تتكلم عن شيء وتريد غيره، أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد تعمّق في تعريفه للكناية وجمالياتها، محللاً ومستقصياً ومعللاً ومستشهداً بنماذج من أشعار السابقين، وخرج عن مفهومية الكناية التقليدية بتسليطه الضوء على فكرة المعنى ومعنى المعنى في معرض حديثه عن الوسائط الذهنية الرابطة بين المعنيين الأول والثاني، التي من بينهما إعمال الخيال والبديهة وفهم السياق، وتحليل السياق الثقافي لبيئة المبدع وأيديولوجيته وغيرها، فالتصوري الكنائي عند الجرجاني يحقق جماليته بإعمال الخيال من خلال ارتحال المعنى «فلا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، (...) فهذا مما لا يشكّ العاقل في أنّه يرجع دلالة المعنى على المعنى، وأنه لا يتصور أن يراد به دلالة اللفظ على معناه الذي وضع له في اللغة»¹، فمزية التصوير الكنائي حسبه لا تكون بالتصريح بل بإثبات الصفة وإحضار دليلها المعبر عن المبالغة، فالألفاظ المكونة للكناية مقيدة المعاني، ولكن حسن تأليفها وتركيبها يجدد معانيها حسب البيئة الاجتماعية والثقافية للمبدع، فبعض الكنايات التقليدية التي جرت مجرى الأمثال كقولنا: (كثر الرماد) فقدت فاعليتها في العصر الحديث، لتطوّر الحياة الاجتماعية والثقافية، وانفجرت عن دلالة الجود والكرم كنايات جديدة تخضع لسلطة البيئة وتداعياتها.

تعمل الصورة الكنائية على إقصاء المعاني المباشرة للدوال، وتترحل بها إلى دلالات إيحائية أشدّ غوراً، فهي ترتكز على الحيوية التصويرية لمعنى المعنى، والمتلقي لا يقف عند الدلالة أو المعنى المباشر، بل يبحث عن المعنى المخفي المقصود، ثم يربط بينه وبين

¹ المرجع السابق، ص192.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تجربة الشاعر ومواقفه، ففاعلية الصورة الكنائية تكتسب من خلال الخفاء والتأويل عن طريق الإيحاء السر في بلاغة الكناية أنها صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها، ولهذا كانت أبلغ من الإفصاح وأشدّ وقعا من التصريح¹.

تتجلى جمالية التصوير الكنائي في تقديمها الحقيقة عن طريق التلميح لا التصريح، فتشرك المتلقي في عملية البحث عما خفي من المعنى، وبذلك تترفع الكناية عن المعاني السهلة المطروحة، وتومئ إلى المعنى إيماء، وهذا جوهر الجمالية، فالمعاني الواضحة لا تتطلب إعمال الخيال والملكة والذوق عند المتلقي بخلاف المعاني المدركة بعد تمنع وخفاء.

تقوم الدوال في اللغة المعيارية على تحقيق الوظيفة التواصلية النفعية، بينما تخرج اللغة الشعرية عن إطار هذه الوظيفة، حيث ينسجها الشاعر ويشكلها بطريقته الخاصة، فيخرج بها عن المألوف، ويركب بها صورا تعبر عن انفعالاته وتجاربه النفسية، فلغة الشعر تملك زمام الخلق والإبداع والإيحاء، وبذلك تؤدي وظيفة جمالية تتضافر والوظيفة البلاغية.

اتسمت اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ بانفلاتها من المعيارية والتقييد، وكسر الصرامة الملزمة للنبات والمباشرة، فتشكّلت الصورة الشعرية الكنائية على مبدأ المبادعة والمفارقة والخفاء، فكّما كان واقع اللغة والصورة بعيدين بفعل خيال الشاعر، كلّما زادت الصورة جمالية وحركية وإيحاء، باعتبار خروج الدوال عن نمطية الاستعمال، ليس هدفا للشاعر، وإنما هو وسيلة تقتاده إلى التمرد والتفرد والإبداع.

تأرجحت اللغة التصويرية عن طريق الكناية عند ابن الشاطئ، بين تصوير واقعه المأساوي، ورسم ماضيه المجيد والتّحسّر عليه، واستشراق مستقبله الحالم بنعيم الحرية

¹ ينظر: بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان -، دار العلم للملايين، ط1، 1982م، صص 156-157.

والانعتاق، ونحن من خلال هذه الدراسة سنرصد مواضع التصوير الكنائي، وفق أنواعه بالاحتكام إلى المكنى عنه، ومن هذا المنطلق نستشف أنّ التصوير الكنائي عنده ينقسم إلى كناية عن صفة، وكناية عن موصوف.

أ- الكناية عن صفة:

كان هذا الضرب واسع الحضور في الصورة الشعرية لابن الشاطئ، والمتأمل في الصورة الكنائية عنده يجدها في مقامات تبدو مدروسة من خلال الحطّ والتحقيق من قيمة أعدائه سواء كان العدو هو الصهيوني الجائر، أو العربي المتواطئ الخاضع.

الكناية عن صفة في عرف البلاغيين هي «الكناية التي تطلب بها نفس الصفة والمراد بالصفة ليس النعت المعروف في علم النحو، بل الصفة المعنوية كالجود والشجاعة والجمال»¹، ومن هذا فإنّ التصوير الكنائي للصفة يمكن أن يصرّح بالموصوف والنسبة، ويبقى المخفي (الصفة) من وراء استحضاره للكناية.

سار التصوير الكنائي عن صفة عند ابن الشاطئ في اتجاه واحد وهو تصوير ما يتجرّعه الفلسطينيون من صبر وقهر، ومن غدر الأعداء والأصدقاء، فقد صور صفة الغدر والخيانة من أعدائه في قوله:

لكنني أخشى ثقبو ب الظهر في ثوب جديد²

أورد ابن الشاطئ عبارة (ثقبو الظهر) وكثّر بها عن صفة الغدر والخيانة، حيث لم تعد صفة الغدر مجرد معادل لفظي للعبارة أو إرداف لها، وإنّما تحوّلت إلى رمز عميق يوحي الشاعر من خلاله إلى حقيقة الغدر والخيانة، باعتبارها وسيلة لمحاولة تثبيط مساعيه

¹ بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان -، مرجع سابق، ص 159.

² المجموعة غير الكاملة، ج 1، ص 293.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وردّه عن هدفه في الدّفاع عن قضيته، ولذلك نرى تكراره لهذه الصورة الكنائية في موضعين آخرين في الديوان، يقول:

ولست أرهب ثقب الظّهر سيّدتي ما دمت في مقل المقلّاع أحجاري¹

وقول في موضع آخر:

وإنّ تلقّت خلفي لا تروّعني ثقب ظهري... ولا سكين قابيل²

انتقل ابن الشاطئ بالتصوير الكنائي (ثقب الظهر) من الإثبات إلى النفي، حيث استخدمها في البيت السابق كإحياء بالخوف من تلقي الغدر والخيانة، وعدم مواجهة العدو له وجها لوجه، ثمّ تحوّل بدلالة الخطاب في البيتين اللاحقين إلى نفي الخوف من هذه الصفة المتجذّرة في أعدائه، فهو لا يخشى الغدر منهم، لأنّه طبعهم، أما طبعه فالصّمود ومواصلة الجهاد والمقاومة، ورغم الاعتقاد المتجذّر في نفس الشاعر (باتّصاف عدوّه بالغدر)، يحاول المواجهة والصمود عن طريق نفي هذا الاعتقاد، وبذلك اتخذت الصورة الكنائية بعدا وجدانيا ينتج موقفا شعوريا لا يتغيّر.

تنتقل الصورة الكنائية عند ابن الشاطئ من تصوير صفة الغدر والخيانة، إلى الدلالة عن صفة التحمّل والصّبر على الخيبات والآلام، يقول:

ضحيتي أنت... آه كم تعذبني دواخلي.. وكم أمشي على الإبر³

يبدو التركيب في قوله (أمشي على الإبر) حقيقيا، لإمكان وقوعه، لكنّ الشاعر دلّ عليه بصفة لم ترد في معناه الأصلي، فأتى بمعنى التّحمّل وتجرّع الآلام مصحوبا بدليله،

¹ المصدر السابق، ص300.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص327.

³ المصدر نفسه، ص143.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وهو كثرة المشي على الإبر، والوصول إلى المعنى المقصود من وراء هذا التصوير الكنائي يحتاج تعمقا وتدبرا في سياقاته.

يكنّي ابن الشاطئ عن صفة التّحمل بصورة أخرى لا تقل عمقا وإيحاء من سابقتها، يقول:

ولكم بلعنا ألف سك كين وألف غد كذوب¹

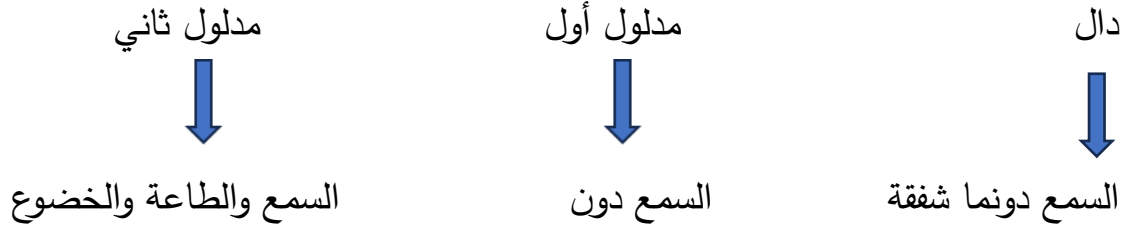
استحضر الشاعر عبارة (كم بلعنا ألف سكين) كناية عن صفة التحمل والصبر على الظلم، وبذلك فإن العبارة الواردة في اللفظ الأصلي هي الدّال، والمدلول الأول هو المعنى القريب غير المقصود (بلع السكين) والمدلول الثاني هو التحمل وتجرّع غصص الصبر، وهو ما يرمي إليه ابن الشاطئ من التصوير، ومكمن جماليته من خلال التلميح والإيحاء دون تصريح مباشر.

إنّ التعمق في الصورة الكنائية عن صفة عند ابن الشاطئ يجدها متمحورة حول التجارب الوجدانية والاجتماعية القاسية، فلم يجد الشاعر أبلغ من الكناية للدلالة عمّا يقاسيه من نوائب، ويعيشه من محن مكتومة ومستترة في ذاته، فإذا كانت الصورة الاستعارية تقوم على مبدأ المشابهة بين المشبّه والمشبّه به، ومن ثمة تقريب الصورة إلى المتلقي حتى يتلمس نقاط الاشتراك بين طرفيها، فيقرأ واقع الشاعر من خلالها، فإنّ الصورة الكنائية تقوم على مبدأ المجاورة بين مدلولين، الأوّل والثاني، ويكون هذا الأخير هو المقصود، ولا يصل المتلقي إليه إلا بعد تأمل وتعمّق ومشقة، حيث لا يترك له لازمة تدل على المعنى الغائب، ومن أمثلة ذلك قول ابن الشاطئ:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1024.

دع نية القوم واسمع دونما شفقة فلن يعيد مرايا القدس مؤتمر¹

فالشاعر يصور لنا خضوع القوم وسماعهم القرارات والأوامر دون معارضة من خلال:



انطلاقاً من هذا التحليل، يمكن القول أنّ التركيب من خلال تعالق ألفاظه معياري حقيقي، إذ أننا لا نلمس خرقاً لغوياً في ألفاظه، بحيث يفرض علينا البحث عن اللفظ الوارد في غير موضعه الأصلي كالحال مع المجاز، لكنّ أخذنا بالدلالة الحقيقية لهذا التركيب لا يفي بما يقصده الشاعر ويصوّره، فتبقى الدلالة الأولى قاصرة على إعطاء البعد الحقيقي له، وبهذا نستنتج دلالة مخفية مستترة هي المقصودة، وبالوصول إليها يستقيم المعنى ويتّضح، معبراً عن غاية الشاعر من استحضاره.

إنّ هذه الصور الكنائية خرجت عن دلالتها التقليدية من خلال قول العرب (بنت الشفة) كناية عن موصوف الكلمة، إلى دلالة جديدة مرتبطة بالسمع للقرارات دونما شفقة، أي دونما وسيط لأداء الكلمة أو القول، وبذلك انتقلت الصورة الكنائية من الحسي (دونما كلام) إلى المعنوي من خلال (صفة الخضوع إلى الأوامر والانقياد لها).

يصف ابن الشاطئ غفلة الفلسطينيين عن الدفاع عن أرضهم أمام تعنت الأعداء ومواصلة مخططاتهم الدنيئة، حيث صوّر واقعين مختلفين يتمثلان في استتجاد فلسطين بأهلها، بينما أهلها في غفلة عنها، يقول الشاعر:

¹ المصدر السابق، ص 1047.

وأنت تستنفرين الحبّ سائلة عنا ونحن سكارى مالنا أثر¹

الصورة الكنائية في قول الشاعر (نحن سكارى) تخرج عن مدلولها الأول الموحى بتعاطي الخمرة إلى درجة فقدان العقل، إلى مدلولها الثاني وهو الغفلة والعمى عما يحدث حولهم وهو المقصود من سياق الكلام.

إنّ التشكيل الأسلوبي للصورة الكنائية يخلق -على المستوى الدلالي- جمالية المعنى الثاني (معنى المعنى) المستتر المتخفي بفعل الخيال والإيحاء الذي يمدّ به المتلقي فيستمتع بالمعنى مرتين، الأولى في الوصول إلى المدلول الأول القريب، والثانية حين يربط المعنى القريب بالمعنى المقصود الذي اختفى وكفى عنه، لكنه اكتشفه ووصل إليه.

ب- الكناية عن موصوف:

يتعلّق الشاهد في الكناية عن موصوف بأن يصرّح بالصفة ولا يصرّح بالموصوف، رغم أنّه المقصود بالكلام، فيتعمّق المتلقي ليصل إليه، ويعمل على الربط بين المعنى المراد من وراء استحضاره، ومن المعروف عن الصورة الكنائية أنّها قريبة من فكرة الترميز الذي يهدف إلى إخفاء المقصود من الكلام لغايات نفسية وجمالية، فعملية التخفي قد تخرج إلى تعظيم الموصوف ورفع قدرته ومكانته من خلال مواراته والإشارة إليه، كما قد تكون إلى النقيض تهدف إلى تحقيره من خلال عدم ذكر اسمه، فيكتفي الشاعر بالتكنية أو التلميح إليه، كما يمكن أن تخرج الكناية إلى مرامي أخرى يفرضها السياق العام للخطاب.

التصوير البياني عن طريق الكناية عند ابن الشاطئ ما هو إلا نتاج لتجاربه المثقلة بالخيبات والجراح، فقد شكّل كناياته ليوسع المحيط الوجداني عند المتلقي فيربطه به ويقرّبه

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1054.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

ليلامس تجاربه النفسية والاجتماعية، فيصل إلى المدلولات الخفية عن طريق استقراء السياقات التي ولّدتها، وقد برزت قيمة الصورة الكنائية بما حملته الألفاظ من قدرة على التلميح والإيحاء والإشارة إلى الواقع الفلسطيني المأساوي، وتبرّم الأخوة وتغول الأعداء، وقد شكّل ابن الشاطئ كنياته عن موصوف الذي تراوح بين هذين الطرفين، ومن نماذج ذلك قوله:

أمّ أوفى طال الغياب وجئت في ضلوعي هشاشة الأرقام
ألف فكر مسوّق يتجلّى وألوف الخصيان والأصنام¹

تشكّل البيتان الشعريان من ثلاثة صور كنائية تحيل على موصوف نستشفه من السياق، حيث ذكر في البيت الأول (أمّ أوفى) عن طريق تفعيل الترميز الذي يحيل إلى المعنى القريب وهو زوجة زهير بن أبي سلمى، ولكن هذا ليس هو الموصوف المقصود بالخطاب، بل هو الموصوف (فلسطين) التي منحها صفة الوفاء والبقاء على العهد، وقد وظف هذا الإخفاء تعظيماً لموصوفه وإعلاء من قدره وقيّمته في وجدانه، ثمّ التفت في البيت الثاني إلى تصوير موقف المحيطين بفلسطين بمنحهم صفات بناء على مواقفهم السلبية تجاه القضية (الخصيان، الأصنام)، ونفهم من استخدام الصورتين أنّ الشاعر لم يقصد الصفات الأولى الدالة على الموصوف، بل الصفات الثانية:

خصيان ← (دال) عجز وفقدان الرجولة (مدلول1) ← عقم
القرارات (مدلول2)

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص46.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

أصنام ← (دال) تحجر وفقدان الإنسانية (مدلول1) ← جمود
في الموقف وتصلّب في المشاعر (مدلول2).

فالموصوف انطلاقاً من الصفات المطروحة في البيت يحيل إلى الحكام العرب الذين يملكون ولا يحكمون، فهم مستعبدون خاضعون، لا يملكون ناصية القرار حتى يؤمنوا بالقضية ويدافعوا عنها تحت مسمى (العروبة والإسلام والإنسانية).

نوع ابن الشاطئ في استدعاء الصفات المحيلة على موصوف واحد (الحكام العرب)، موظفاً مقابلات لفظية يهدف من خلالها إلى التحقير والحق من قيمتهم، نتيجة تبرئهم وخيانتهم، يقول مخاطباً فلسطين في قصيدة (نعم الأرض والأفق):

أما نصحتك... ألا تنتشي طرباً بين الثعابين..؟ هذا الحبّ مختلق

على ملامحهم بشر... وداخلهم حقد.. فلا مبدأ باق ولا خلق

الطيبون وأيم الله قد ذهب رياحهم.. وتجلّت ريح من أبقوا¹

يضع ابن الشاطئ في هذا المقطع موصوفين متقابلين متضادين في صفاتهما ومواقفهما، وقد عبّر عنهما باستحضار صورتين كنائيتين:

الأولى: في قوله (ألا تنتشي طرباً بين الثعابين)، حيث قصد بلفظ الثعابين التكنية عن الحكام العرب الخائنين للقضية، فمن صفة الثعبان التّحول والتّغير بخلع جلده واستبداله وكذلك حال الحكام العرب مع مواقفهم المهتزة وقراراتهم المتذبذبة.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص829.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الثانية: في قوله (الطيبون قد ذهب ريحهم) إشارة منه إلى موصوف وهو الشعب العربي المغلوب على أمره، والذي يعاني هو الآخر من سطوة الحكام، فكل محاولة منه للمساندة تذهب أدراج الرياح، وكل محاولة ممن أبقوا (حكام العرب) ناجعة محققة. ومن نماذج تقنية الشاعر للحكام العرب أيضا قوله:

أترى تظلّ دمي مسندة في الواجهاً.. وتدعي الحسبا¹

وفي موضع آخر يقول:

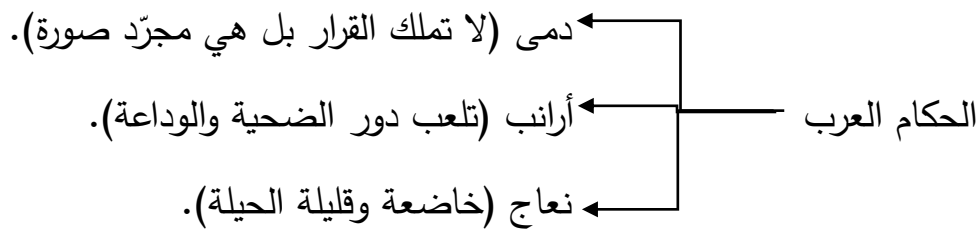
وتقنّنت تلك الأرا نب أمس في قمع الشعوب²

وقال أيضا:

كذبت إذاعات الريا ح وما تدبّج من وثوب

كلّ نعاج والفوا رس خلف سجنهم الرهيب³

انطلاقاً من الأبيات السابقة نلاحظ الموقف المعادي لابن الشاطئ تجاه سياسة العرب الموالية للاحتلال الصهيوني خشية وخضوعاً، بينما تتخذ منحى معاكساً تجاه شعوبها وكذا تجاه القضية الفلسطينية، وقد قابل الموصوف المقصود خلف التصوير الكنائي الموظف دلالات تشير إليه:



¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص725.

² المصدر نفسه، ص849.

³ المصدر نفسه، ص1022.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

كما كَتَبَ عن الخطابات الجوفاء المنددة بجرائم الصهاينة من خلال قوله: (إذاعات الرياح)، كإحياء بانعدام الأثر والتأثير من ورائها، وصوّر الأحرار المقاتلين في سبيل الوطن بقوله: الفوارس خلف سجنهم.

كثّف ابن الشاطئ من استخدام الصورة الكنائية الملمّحة إلى خضوع العرب وبيعهم للقضية وانشغالهم بأنفسهم، ضاربين صلة الأخوة مع الفلسطينيين عرض الحائط، وقد خرجت الصور الكنائية إلى غرض ذم صفات الموصوف بنبرة من السخط والغضب، حرّكت مشاعر الانتقام اللغوي من طرف الشاعر، فنعتهم بأبشع النعوت وقابلهم بدوال تنزل بهم إلى صفات بهائم شاع عنها الغدر أو الخداع أو الخضوع والاستكانة، وجمادات لا تملك العقل ولا القلب ولا القرار (الثعابين، الأرانب، النعاج، الدمى، الأصنام، الخصيان).

شُحنت لغة الخطاب الشعري عند ابن الشاطئ رفضاً وتمرداً على مغتصب أرضه، لتنفجر الألفاظ بالدلالات المخبوءة في عمقها، المترحلة عما قرب من الفهم، إلى ما أخذ بمشقة وطول تأمل، عن طريق صور كنائية ترسم الآخر الصهيوني، يقول في قصيدة (الطحالب وألغاز لا تحصى):

تجنّت غابة اللصوص ضحى الخيـل .. وسادت مقاصل الإجرام¹

يكني ابن الشاطئ عن موصوفه العدو الصهيوني من خلال ترك التصريح به، واختيار ردف له يثبت من خلاله (غابة اللصوص)، فاللصوص صفة للصهاينة الذين سرقوا الأرض دون وجه حق معتمدين على شريعة الغاب، ويتحقق التصوير الكنائي في تركيب آخر وهو (ضحى الخيل) من خلال إحالته على مدلول الفتح المبشر بالحرية.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص45.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تأرجحت الغايات من وراء التلميح بالموصوف دون ذكره بناء على السياق المشكّل للصورتين إلى تحقير الموصوف الأوّل بعدم التصريح به لفظاً، وترك معادل له يحمل دلالة الخزي والمهانة، وكذا تعظيم الموصوف الثاني بالترفع عن إبانته في السياق ذاته مع الموصوف الأول والاكتفاء بالتلميح إليه.

وفي موضع آخر يقابل ابن الشاطئ الموصوف (العدو الصهيوني) بصفة الأقرام في قوله:

أما علم الأقرام أنّ نضالنا وحبّك هذا الصّعب أقوى وأقدر¹

انتقى ابن الشاطئ اللفظ (الأقرام) كوصف للعدو الصهيوني، الذي رغم ما يدّعيه من قوة وبطش ونفوذ، إلا أنّ الشعب الفلسطيني المقاوم يراه بمرآة محدّبة صاغراً مقرّماً، وقد استحضر الشاعر حقيقة صغر العدو الصهيوني بحيث لا يشكل مبعث ترهيب أو تخويف مصحوبة ببرهانها المتمثل في قوله: (أقرام) فانتقل بالمعنى من المذكور (الأقرام) إلى المتروك (العدو الصهيوني).

قصد ابن الشاطئ من وراء التعمية والإخفاء لموصوفه عن طريق التصوير الكنائي الترفع عن ذكره، باستحضاره وتعمد الإبقاء على الدليل المؤدي إليه، كي لا يغرق المعنى في الغموض فلا يصل المتلقي إليه فتتشل عملية التلميح إليه، وقد جاء المقصود بالكناية (العدو الصهيوني) في صور متعددة نذكر منها قول الشاعر:

كم حاصررتي كلاب الصيد باحثة عن كل بارودة غضبي.. وعنوان²

وقال في موضع آخر:

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص975.

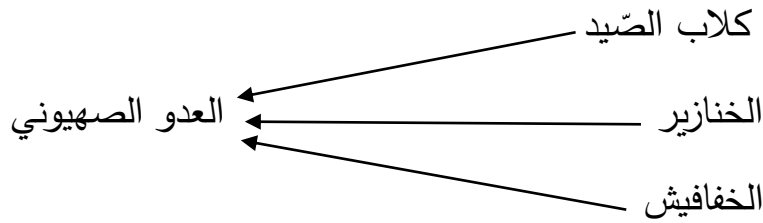
² المصدر نفسه، ص1106.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الخنازير في ثرانا ملوك والخفافيش صوتها الرّعاد

وعلى هامش الخطوب (بُؤْيَة) عصبِي.. مستوعب.. قوّاد¹

من هذه النماذج نخلص إلى أنّ الصور الكنائية التالية تشير إلى موصوف واحد، هو العدو الصهيوني:



المتّفق عليه من خلال هذه التراكيب هو إخراج ابن الشاطئ لموصوفه من الإنسانية الرحيمة إلى البهيمية المتوحّشة، وقد تعمّد في انتقائه لما يقابل هذا الموصوف التركيز على صفة النجاسة وسوء الطبع والشراسة المواراة خلف الدوال التي صرّح بها، كدليل على الصّفات المذكورة.

نخلص من كلّ هذا إلى أنّ عملية الاختيار التي قام بها ابن الشاطئ للمركبات اللفظية المشكلة للصورة الكنائية بعيدة عن المباشرة، مما يحفّز المتلقي على التّأني للوصول إلى الحصيصة الدلالية المتولّدة عن خرق الشاعر للمألوف، ببناء دوال تحيط الخطاب بمدلولات تصنع حركيّته.

¹ المصدر السابق، ص993.

ثالثاً: جماليات الصورة الحسية في شعر ابن الشاطئ:

1. الصورة البصرية:

يعتبر البصر من أكثر الحواس تأثيراً على الشاعر، ذلك أنّ العين تلتقط من مظاهر الحياة ما لا يُدرك بغيرها من الحواس، سواء لبعد مدى النظر، أو لاستطاعة العين على النقاط المشاهد عبر مختلف وسائل البث المصوّرة.

زخر الخطاب الشعري لابن الشاطئ بالصّور الشعرية البصرية التي جعل منها ملاذاً لأحلامه وأمانيه، وصوّر من خلالها كلّ أمل قابع في أعماقه، يقول:

هو واثق أنّي على جفنيك صبّ.. مستهام..

منذ التقينا والهوى ———— وردي عمق والتحام

ومدارنا القزحي تســـــــــــــــــ كنه الخزامى والسّهام

وتطلّ من أحداقه حيفا.. وتختلج الرّغام¹

حرص ابن الشاطئ على تقديم لوحة فنيّة تُظهر علاقة الحبّ المقدّسة بينه وبين وطنه، ثم أخذ في تصوير الوطن بأسلوب إيحائي يغيب فيه اسم الوطن ويحضر المُقام.

صوّر الشاعر الحبّ وقد تزيّن بلون الطبيعة الوردية، ناقلاً إيّاه من صورته المعنوية إلى الحسية، ثم أخذ يُغرق في ذكر أجزاء العين (الجفن، القزحة، الحدقة)، والظاهر أنّ ابن الشاطئ لا يذكر العين لذاتها، بل لمُقامها، فالعين هي فلسطين، أمّا ما ذكر من أجزائها فالقصد ربوعها وديارها، وفي الأبيات خطاب مضمّر للعدوّ، يبلغه فيه الشاعر أنّه لن يستغني عن أرضه ووطنه، ولأنّ مقام البوح هنا وجداني اختار له الشاعر معجماً امتزجت

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص236.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

فيه مفردات الحب (صب، مستهام، هوى، التحام) والطبيعة (لون الورد، نبتة الخزامى، لون القزحية)، أمّا معجم البصر فقد استدعى الشاعر لأجله وظيفة النظر (أطلّ)، وأعضاءه (الجفن، القزحة، الحدقة).

شغلت الصورة البصرية مخيال الشاعر، فأفرد لها القصائد وجنّد لها اللغة بحقولها ومعاجمها، يقول في قصيدة "عينان...من...خوذة أموية:

فوق عينك تستحمّ العصور أيّ ضوء على خطاك يسير
نخلتني الهموم عبر المرايا واستتامت على الظلال القشور
وشوتني عنادل الحرف لَمّا غسّلتني في أصغريك العطور
ونهتني عيناك عن كلّ وجه حرّفته منابر..وقصور¹

يصوّر الشّاعر مخلفات الاغتراب المكاني والزمني ووقعها على خوالجه، فما نال من ماضيه غير ذكريات المجد، أمّا حاضره فبعد وهمّ وعتاب.

حشد ابن الشاطئ أدواته اللغوية لتصوير قدسية فلسطين، فنقل هذه القدسية من جانبها المعنوي الوجداني إلى الجانب الحسيّ البصري، نظر في مرآة الماضي فرأى مظاهر العز والمجد فأسي لزوالها، ونظر في حاضره فرأى الصّغار والهوان والخذلان فاشتدّ ألمه وغار جرحه.

يستحضر الشّاعر واقعه المزيف الذي طغت عليه الخطب الجوفاء (حرّفته المنابر) وانشغال الحكام بالتّرف والرّخاء (القصور)، فتنافرت صور ماضيه وحاضره: الماضي: تستحمّ العصور/الضوء.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، صص896-897.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الحاضر: الظلال، القشور، منابر، قصور، هموم.

ارتكزت هذه المقارنة بالدرجة الأولى على المعجم الدال على البصر، فقد استدعى ابن الشاطئ العضو الدال عليه (عينيك/عيناك) وكذا الألفاظ التي تدور في فلكه (ضوء، مرايا، ظلال، وجه).

أعيت الخيانة والخذلان كيان الشاعر فانبتق شعره مصورا لكل هواجس النفس، فارتسمت وقد أصبغها بطابع الحسية بعد أن كانت معنوية قابعة في ذهنه، يقول:

ماذا على جفنيك حي من يبيعنا الزمن العميل
وتلوكننا مقل الهوا... ...مش.. واللقاء المستحيل
ماذا؟؟ أنبحث عن هوى ودم المرايا يستقيل
ومسارح الوطن المبع ثر تستدير وتستطيل¹

استطاع الشاعر خلق لغة تصويرية خاصة تخضع للصورة الذهنية الإيحائية العاكسة لتجربته الشعرية، من خلال استدعاء دوال بصرية على شاكلة (جفنيك، مقل، المرايا، مسارح، تستدير، تستطيل).

إنّ اختلاف أدوات الرؤية زاد ارتباط الصورة الذهنية بالحس الانفعالي الذي تنتجه سلسلة التساؤلات المطروحة المجسدة لمعاني الخيبة والانكسار، فالصور المركبة جمعت عناصر متنافرة الدلالة في تشكيل صوري يستشعره المتلقي، الزمن "المعنوي الحضور" أصبح عميلا، والهوامش تملك مقلا، كما استعان بأفعال تخرج إلى دلالة التشكيل البصري مثل: تستدير وتستطيل.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص936.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الصّراع النفسي والوجودي الذي عاشه الشّاعر تسلّل إلى لغته الشعرية وصورها،
فارتسمت صور الانكسار والضعف، وكذا العزيمة والتّحدي، يقول:

ولا يَغْبِشُ مرآة الهوى أحد مهما ادّعى علنا.. أو نفّه خبرُ
أصيلة لا تطول الشّمس قامتها وليس يعرفها في الآه منحدر
توضأت بالدم المحروق.. واغتسلت بالكبرياء.. وشدّت رحلها (مضر)
أحبّها فوق ما في الحبّ.. يحضرني ميعادها.. وعلى أهدابه الوتر
وما تلفتُ خلفي.. كنت معتصبا كوفيتي.. وزنادي الحرّ مدّخر¹

تسير الكتابة التصويرية لابن الشاطئ على نمط مستوحى من علاقته بوطنه فلسطين،
تجعل المتلقي قادرا على رؤية هذه الصور عن طريق اللغة، وقد رسم الشاعر صورا متتابعة
شكّلت الصورة الشعرية الكلية في هذا المقطع، وقد ارتسمت كالاتي:

- **الصورة الأولى:** مهّد الشّاعر لعلاقة الحب بينه وبين وطنه بصورة أولى على
نحو عال من التّكثيف، تجسّد فيها الهوى على هيئة مرآة تملك ملمحا بهيا متمنّعا عمّن يريد
إفساد بهجتها (بهجة الحب بينه وبين وطنه).

- **الصورة الثانية:** شكّل الشاعر صورة ثانية حشد لها بصر المتلقي عن طريق
رسم ملامح هوية فلسطين، على أنّها الأصيلة صاحبة القامة المشوقة والأنفة، الطّاهرة بدم
أبنائها، المغتسلة بكبرياء الرّفّض والتّمنع عن المغتصب.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص 246-247.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

- الصورة الثالثة: أعطى الشاعر من خلالها صورته وصورة كل فلسطيني عاشق لأرضه، فتشكّل عن طريق اللغة صورة العربي المُعتصبُ كوفيته (دليل الأصل والانتماء) الحاملُ سلاحه وذخيرته تنتظر المواجهة.

تضافرت هذه الصّور الثلاثة عن طريق معجم مفعم بألفاظ الرؤية (يغبّش، المرأة، تطول، الشمس، توضأت، الدم، اغتسلت، كوفية، أهداب، زناد)، مشكّلة صورة كليّة عن العلاقة المقدّسة بينه وبين فلسطين.

يتحوّل فعل الرسم بالكلمات عند ابن الشاطئ من رسم معالم فلسطين إلى رسم ملامح الزوجة والحبّية، متنافرا بذلك مع مسلّمة "البعيد عن العين بعيد عن القلب"، فاغتراب ابن الشاطئ في منافيه زاد تمسّكه بالصّور عمقا، وبالذاكرة الحسية تأجّجا، فهو يحاول جاهدا الإمساك بمتعلقات المكان والإنسان، ليحفظ حبل الوصال المعنوي مع مقدساته.

انتكأ ابن الشاطئ على دال "أراك" في قصيدته (من الأعماق) يقول فيها:

أراك بريئة كالقد	س في حلّي وترحال
أراك ضحى فلسطين	على أحداق عمال
أراك ضمير ذاكرتي	وعاشقتي...وعذّالي
قفي عربية الخلجا	ت في مرآت آمالي
وكوني في عيون الشر	ق كوني عمق موالي ¹

شكّل الفعل أراك بؤرة دلالية في هذا المقطع، استحضر الشاعر من خلاله الصور المستندة على الحس البصري، لأنّ الصّور أكثر توثيقا للحدث وحفظا للذاكرة، ونسج على

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص 949-950.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

إثر ذلك مقاربات تصويرية بين الزوجة والوطن عن طريق المشابهة (بريئة كالقدس/ أراك ضحى فلسطين)، كما استنفر معجماً لغوياً يحيل على الحسّ البصري من قبيل (أراك، أحداق، مرآة، عيون، ...الخ).

يستطيع القارئ رؤية "زوجة الشاعر" كصورة تشكيلية اجتمع على رسمها بعض الحسيات والمعنويات التي بثّ الشاعر الروح في خلجاتها، فارتسمت لنا امرأة عربية أصيلة في وقفة شامخة منتصبّة بوجه أبيض بريء مفعم بالحياة في عيونها العربية الأصيلة بريق من حبّ.

أبان ابن الشاطئ من خلال خطابه الشعري عن قدرة فائقة في التصوير، فبالنظر إلى الصّور الشعرية البصرية التي شكّلت خطابه، نجد وعياً شاملاً بالرغبات النفسية والاجتماعية التي كان يصبو إليها، ودليل ذلك قوله:

أكاد أقتل نفسي كلّما خطرت	بالبال.. وامتشقت عيني عيناها
كنّا صغيرين نحبو في عرائشنا	واللا شعور على أحداقنا تاها
وكم فتحت لها قلبي البريء وكم	فاضت سواقيه واختلّت حناياها
وكم طلعت من الوجدان ريح صبا	تموج في صدرها النامي.. وترعاها
تصون قبلتها الأولى وتفتح في	صدري فضاء على أهداب مسراها
تبرعم الصّدر وانسابت جداوله	في أصغري... ولمّا هجته فاها ¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، صص 417-418.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الوقفة الاسترجاعية التي يقف عندها ابن الشاطئ مستحضرا ذكريات صباه في فلسطين والتي شكّلت الانتماء والحب، مشحونة بالمشاهد والصّور التي نقلها عن طريق ثلاث اتجاهات:

- اتجاه استحضر فيه أعضاء البصر مثل: عيني، أحداقنا، أهداب.
- اتجاه وصفي وظف من خلاله أفعالا مضارعة دالة على الحركة: نحبو، تموج، تفتح، تصون.

- اتجاه استدعى فيه معجم الطبيعة: عرائش، سواقي، ريح، فضاء، جداول.

تداخلت هذه الاتجاهات الثلاثة بالاستناد على المخيلة الشعرية، مشكلة صورة تدرك بالبصر، فالمتلقي يمكن أن يرى بعين الشاعر ما أفرغه من ذاكرته وصورته الذهنية، ونقلها عن طريق اللفظ إلى صورة حسّية.

إنّ البعد الجمالي لتشكّل الصورة البصرية في الخطاب الشعري يكمن في تقريب الصورة للمتلقي بطريقة تشدّد حاسته لاستقراء المرئي في خلجات اللغة، وإعطائه المقابل الصّوري الشّخصي، فالشاعر يرسم صورة واحدة تتعدّد قراءاتها حسب الظّرف النفسي والاجتماعي والثقافي.

تُقلت الصّورة البصرية من مواثيق اللغة، وتتجه نحو رحابة الخيال وقدرات العقل على التّصور، فتُفهم المتنافرات من العلاقات وتقترب المدلولات رغم بعد الدّوال، فالعقل والخيال الذي نُقرء من خلاله مشابه للعقل والخيال الذي صوّره، تبقى المشاعر والعواطف خاصة بصاحب الصّورة وللمتلقي الحقّ في قرائن تقرّبه أكثر وتضفي حياة رآها بعين الشاعر وأحسّها بقلبه.

2. الصورة الشمية:

سيطرة الصورة البصرية على الخطاب الشعري لابن الشاطئ، لم تمنع من لمحات "شمية" رسمت ألواح فنية في خطابه الشعري، فقد كان للشَّم الأثر البالغ على مشاعر البشر ومخيلاتهم، ولعلَّ الثابت من ذلك ما ورد في قوله تعالى في سورة يوسف عن أبيه يعقوب، قال تعالى ﴿وَلَمَّا فَصَلَ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَن تَفَنِّدُونَ ﴿٩٤﴾﴾ (يوسف، الآية: 94)، جاء في تفسير ابن كثير «عن عبد الله بن الهذيل قال: سمعت ابن عباس يقول: ﴿وَلَمَّا فَصَلَ الْعِيرُ﴾ قال: لما خرجت العير، هاجت ريح فجاءت يعقوب بريح قميص يوسف فقال ﴿إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَن تَفَنِّدُونَ﴾»، قال: فوجد ريحه من مسيرة ثمانية أيام»¹، بغض النظر عن تفضيل الله تعالى لنبيه يعقوب بكرامة إيجاد ريح يوسف على بعد مسيرة ثمانية أيام، فإنَّ ما نستقيه من القصة هو إدراك يعقوب عليه السلام لريح يوسف عليه السلام بفضل تخزين العقل لطبيعة الرائحة، والتقاطها عن طريق حاسة الشَّم التي ساعدت يعقوب عليه السلام على معرفة هويّة صاحبها.

يعتبر الشَّم من المدركات الحسية التي يمكن من خلالها التعرّف على الأشياء، فبمجرد التقاط رائحة ما تتشكّل في الذهن المقابلات الحسية له، وإذا كان عامّة الناس يتمتعون بهذه الحاسة ويربطون علاقاتها مع الموجودات الحسية أو المغيّبات، فإنَّ الشاعر بملكته وذوقه الفني أشدَّ حرصاً على إعطائها بعداً جمالياً حدّده النقاد فيما بعد بالصورة الشمية.

تعدّ حاسة الشَّم أداة فاعلة أخرج من خلالها ابن الشاطئ تجاربه الدّاخلية إلى حيّز خطابه الشعري، فأفرغ ما به من توتر نفسي وجداني متعلّق بهذه الحاسة، وأضاف عليه من

¹ إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط1، 1420هـ-2000م، ص993.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الرمزية ما يخرج به عن طابع الواقعية إلى عمق الدلالة يقول في قصيدة (الجسير على مخيطة الميعاد):

وتشمّين من بعيد قدومي وتعيشين لهفة الأضداد
كلّ يوم يمرّ دون وجودي ألف عام مجلّ بالسّواد
إنّني أعرف الحقيقة مهما زوبعتها الآنأ وحمّى العناد¹

أفصح الشّاعر عن هوية الصورة الشّميّة في هذا المقطع عن طريق دلالة الفعل المضارع (تشمّين) عندما جسّم قريته (الجسير) فأخرجها من طبيعتها الجامدة وأضاف لها من حواس البشر (الشم)، فامتلك الإدراك واستطاعت تمييز هوية القادم من بعيد عن طريق قرينة حسّية خاصة به عالقة في الذهن (الرائحة).

استطاع الشّاعر تصوير علاقة الحبّ والانتماء بينه وبين قريته (الجسير)، عن طريق الصّورة الشّميّة التي أثبت الشّاعر من خلالها أنّ له رائحة تمكّن غيره من إدراك وجوده أو دنوّه منهم حتى وإن عجزوا عن رؤيته.

يميل ابن الشاطئ بصورة الشّميّة إلى تعابير رمزية ومجازية، تنزاح إلى معان مغلفة بالغموض الذي يستفز القارئ ويحفّزه على الغور في مقاصده ودلائله، فمن ذلك قول الشّاعر في قصيدة (الصّعود إلى السّماء):

أحبّك فوق ما في الحبّ.. حسبي رياح المسك تعبر ياسميني
وتفتح بابك القدري نشوى وتغرق فيّ وارفة الحنين
وتستعصي على الأعوام دوماً وتطلع من مخيطة (الكمين)

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص161.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

أعندك مانع يا أمّ أوفى إذا خاطرت أن تستوعبيني¹؟؟

يستهلّ الشاعر هذا المقطع بحجم الحبّ الذي يجتاح خوالجه في منافيه، ولأنّ البعد يمنعه عن تحسّس زوجته ورؤيتها لم يجد الشاعر وسيلة تصويرية أفضل من حاسة الشمّ للتعبير عن لوعته وشوقه، فاستذكر رائحة الحبيبة وأعطاهها مقابلاً عطرياً (المسك) وجعل الرّياح خادمة له تأتيه بعطر الحبيبة وقت شاء.

صوّر الشاعر موطن عشقه (زوجته) عن طريق رمزية الياسمين، وكيف أنّ رائحة الحبيبة تتسلّل عن طريق أنفه لتصل موطن الحب والعشق (القلب) فتفتح بابه وتحقّق له نشوة العناق واللقاء.

تغلب على الشاعر لحظات الحب والشوق والحنين في غمرات اغترابه وبعده، فلا يجد إلى التّرويح عن نفسه سبيلاً كالشّعر نظماً وقولاً، يستنفر له التراكيب والحواس، فتحضر الأساليب والصور الشعرية، يقول في قصيدة (منزلق العبير):

أستحضر الزّمن البنفسج مفعماً بالأمس.. أسبح في دمي معطاء
وأرود أنفاسي.. أسائل حرقتي عنّي.. وأمطر في يديك مضاء
وأسلّ من نهديك أخصب لهفة كانت كحرفي مُهرة عنقاء
يتنّسم الفيروز خلف ضبابنا أخبارها.. ويُفضّني استثناء²

انبنت القصيدة الحاوية لهذا المقطع على عتبة نصّية مكثّفة الدّلالة "منزلق العبير"، وقد كانت كلّ أبياتها استذكّارا لما مضى من حياة الشّاعر، حفّزه إلى قولها رائحة طيّبة ارتبطت بماضيه مخزّنة في مدركاته العقلية.

¹ المصدر السابق، ص490.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، صص599-600.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تستوقفنا في هذا المقطع محدّدات لفظية تنتمي إلى الحقل الدلالي لحاسة الشم (البنفسج، أنفاسي، يتنسم) وقد استعان الشاعر بالتجسيم والتّجسيد في التصوير، فأعطى "للزمن" حضوراً مادياً (زمن البنفسج)، وشخص "الفيروز" بصفة الشم (يتنسم الفيروز). تجاوزت الصورة الشّمية في قصيدة "منزلق العبير" حدود الألفاظ الدّالة على حاسة الشم، نحو صورة كلّية استرجاعية استطاعت "الرّائحة" تصويرها بكلّ ما حملت من مظاهر حياة الشاعر.

القدرة التصويرية للحواس الإنسانية عند ابن الشاطئ كانت حاضرة في العتبات كما في المتن، «إنّ للعنوان، -سواء في الرواية أم الشعر، بوصفه نصاً صغيراً أو بناءً لنص كبير هو الرواية نفسها أو النص الشعري أو الديوان- وظائف تجلّ عن الحصر»¹، وقد استثمر ابن الشاطئ في البعد الذي قد يحيله العنوان إلى ذهن المتلقي، لذا تجده يعمل على إغراق المعنى وتكثيف الدّالة فيه.

الصراعات النفسية والاجتماعية التي غالباً ما تشكّل التجربة الشعرية للمبدع/الشاعر تحفّز الذاكرة الحسيّة، ذلك أنّ الحواس تعمل على رصد مجموعة الصّور والعطور والأذواق والأصوات التي تسير هذه التجربة، وتقوم الذاكرة بتخزين هذه المحسوسات، لتنفجر فيما بعد من خلال التجربة الشعرية سواء من أجل ربطها بما يطابقها (مثلاً صورة البحر تذكر الشاعر بالبحر) أو من أجل ربطها بحيز محدّد مكانياً كان أو زمانياً.

الذاكرة الشّمية لابن الشاطئ استطاعت فرض نفسها على تجربته الشعرية في خضمّ الصراع الهوياتي الذي عاشه، بل وتجلّت من خلال صور شمّية لعتباته النّصية، مختصرة

¹ بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص117.

بذلك مجموع الأحداث والوقائع المرتبطة بأزمة وأمكنة محدّدة عن طريق عرض ما يمكن لعطر واحد أن ينتج من أبنية لغوية.

3. الصورة الذوقية:

ليس من حاسة أقرب إلى الشّم مثل حاسة الذّوق، لأنّ اللسان قد يدرك الحلو والحامض والحر والمالح، لكنّه يعجز عن إدراك النّكهات إلا عن طريق حاسة الشّم، فالفم واللسان يعجزان عن إدراك نكهة الخمر مثلاً إلا عن طريق استكاهه بحاسة الشّم.

تعدّ حاسة الذوق واحدة من الآليات التصويرية التي لجأ إليها ابن الشاطئ في تصوير مادّته الشعرية «قد يشكل الشاعر صوراً حسية عن طريق حاسة الذوق، فيمنحها حيوية وواقعية ناقلاً أثرها النفسي، وقد ينشط الخيال الشعري على تجاوز حدود المدركات الذوقية، فيمنح المعاني المجردة صفات المدرك بالحواس»¹، ولأنّ الذوق حاسة خاصة ترتبط بالحالة النفسية والمزاجية، تفرّدت الصورة الذوقية عند ابن الشاطئ قياساً على الحالة التي كان يعيشها وتمخّض عنها شعره، يقول في قصيدة (الطحالب والغاز لا تحصى):

وأنا مطرق أقلب كفي .. وأبكي مقطّع الأرحام

أبلع الموس كلّ يوم.. وغيري يتنامى على حساب الخيام

يسرقون الأطفال والحجر الضّاء... ..وي.. ويستنسون في الأحلام²

كشف ابن الشاطئ من خلال هذا المقطع عن التذوق النفسي الباطني لا الحسي الظاهري، فقد أعمل الخيال لإخراج فعل (الابتلاع) من الغاية الفطرية البشرية (ابتلاع

¹ صادق داغر الحلاف، جمالية الصورة الشعرية عند صدام فهد الأسدي، حولية المنتدى، العدد التخصصي الثامن، الدّراسات اللغوية والأدبية، تشرين الأول، 2016م، 353، نشر على الموقع الإلكتروني: www.bahzani.net.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص46.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الطَّعام) إلى غاية نفسية (ابتلاع الجراح) الناتجة عن عجزه على مجابهة العدو المستوطن، الذي يزيد من رقعة على حساب الفلسطينيين اللاجئين في الخيام، وكذا قلة حيلته بعيدا عن أهله في منافيه.

استغلَّ الشاعر الصورة الذوقية ليجيش بما في نفسه من خواطر وآلام، ولأنَّ الذوق مختصَّ بصاحبه لا يشابهه فيه أحد، أراد إبلاغ المتلقي عن طعم الحياة التي يعيشها هو وأهل فلسطين بين أسوار الحصار.

شكّل الاغتراب عن الوطن والحببية مأساة الشَّاعر ونقطة ضعفه، فلم تعد لحياته غاية ولا طعم، هذا ما جعل التجربة الشعرية له تتأثّر بوضعه النفسي المتأزم، يقول في قصيدة (قصيدة تبحث عن السيف الضائع):

عجيبه أنت ما أحلاك سائحة على وسائدها يستفحل البطر
يمصمص الأمس من أكواز صبوتها ويستحمّ على أطرافها السّفر
ويطلع السمك المشوي من فمها متى تشاء.. ويندى الموسم العطر
عجيبه أنت صبي الكأس ثانية ولا تغيب طويلا سوف أنتظر¹

تنتزع الصورة الحسية في هذا المقطع مدلولاتها من المفردات الدالة على الذّوق (أحلاك، يمصمص، الأكواز، المشوي، الكأس) وقد لجأ الشاعر في هذه الصورة الشعرية إلى محاولة استذكار حبيبته (سعاد) التي شكّلت لحظات الوصل معها طعم الحياة ومنتهى الحب.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1043.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

شكّل خيال الشاعر الصورة الذوقية بمعناها الوجداني، ولأنّ العشق لا يُدرك بالحواس أنتجت مخيِّلة الشّاعر مذاق الوصال المعنوي، فامتثل التذوق الروحي أمام المتلقي في لحظة الرّغبة الكامنة في كيان الشّاعر.

تشاكرت الصورة الذوقية الوجدانية (ما أحلاك سائحة، يمصمص الأمس، أكواز صبوتها) مع الصّور الذوقية الحسيّة (السّمك المشوي، صبي الكأس) من أجل تشكيل صورة شعرية حسيّة، شكّل الذوق بؤرتها وكان الهوى طعمها المشترك.

تأزّم الوضعية النفسية للشّاعر خاصّة المتعلقة بمشاعر الحب، جعلت الصّورة الشعرية الذوقية تخرج عن نطاق الذوق العام إلى الخاص، فاعتبارات الشّاعر الذوقية أسستها مشاعره، يقول في قصيدة (طعم الفتيل):

ما ولجت النّهار لولاك.. إنّي أدرك الشوق في دموع الأصيل
وأداريك حين أسكن نفسي وأذوق الهوى.. وطعم الفتيل
لست أنسى ما كان يوما.. وحسبي أنّ حبي يفوق حدّ الرحيل¹

العتبة النّصية (طعم الفتيل) إحالة مباشرة إلى تعوّد الشّاعر على المواجهة والنضال، إلى درجة اعتياده على طعم فتيل القنابل، وفعل التذوق المجازي هنا تصوير لشجاعة الشّاعر، إذ فرغ المبتدأ (طعم) من معناه المألوف المرتبط (بالطعام والشراب) مستبدلاً إيّاه (بالفتيل) إشارة إلى اعتياده ساحة الحرب والقتال.

جمع الشّاعر في هذا المقطع بين الحبّ والحرب لاشتراكهما في أثرهما النفسي عليه، رغم تنافر دلالتهم، وهذا الإشتراك تمثّل على مستوى اللغة في استدعاء الفعل (أذوق)

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، ص393.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

وإسناده للهوى معنويا، وطعم الفتيل ماديا، فذوق الهوى فيما أشيع عن حلاوته، قابله ابن الشاطئ مع طعم الفتيل ومرارته، وكلا المعنيين خارج عن فعل التذوق الحقيقي.

لعلّ الخطب الذي كان يعيشه الشاعر وأثره على سياقات نشأته، جعل زوايا النظر والقياس تأخذ منحى مختلفا عنده، خاصة ما تعلّق بلغته ووجدانه وحواسه.

يخرج ابن الشاطئ في صوره الحسية الذوقية تارة عن مألوف العلاقة القائمة بين الذوق والطعم، وتارة أخرى تجده خاضعا لقوانينها، وبين هذه وتلك يجمع بين الحقيقة والمجاز في تصويره الشعري، يقول في قصيدة (وجع الخطوب):

لا تيأسي.. أو تستريبي إنّي سأحضر عن قريب

وأذوق طعم الكستناء... و... وكبرياء العنديل

وأهشّ مختلجا.. وأط —لعُ من مخيلة الكتيب..¹

في المقطع مواساة من الشاعر لحبيبته التي طال انتظارها له، وفي خضمّ المواساة يرسم الشاعر لوحة فنية ذوقية تميل بالمتلقي نحو صورة اجتماع الفلسطينيين حول مواقد الكستناء في فصل الشتاء، فتتجلّى مجالس الأخلاء والأحباء في صورة شعرية يرسمها الذوق، تتخطى بمدلولها حدّ الزمان والمكان.

استطاع الشاعر في هذا المقطع الجمع بين صورتين ذوقيتين، إحداها حقيقية (تذوق طعم الكستناء)، والأخرى مجازية شكّلتها الحالة النفسية المضطربة من افتقاد الحبيبة (تذوق طعم كبرياء العنديل)، وقد اختار الشاعر "العنديل" لحسن صوته وخجله، ليسقط صفاته على حبيبته، فأراد تصوير ذوق الحبيبة المتمنّعة الخجولة.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص502.

شكّلت الصورة الحسية الذوقية خيطاً نفسياً يربط بين حاضر الشاعر وماضيه، فطالما ارتبطت الأذواق بالذاكرة الفردية والجماعية للإنسان باعتبارها بطاقة ذاكرة تخزن الذكريات المرتبطة بالأشخاص والأمكنة.

4. الصورة السمعية:

تعتبر الحواس الوسيط الأول بين الإنسان ومحيطه الخارجي، تعمل على الالتقاط والتخزين لكل متعلقاتها، ولأنّ الشاعر ابن بيئته تجلّت العناصر الطبيعية والاجتماعية والثقافية في نتاجه الشعري.

تعمل حاسة السمع -كغيرها من الحواس البشرية- على رصد الأصوات، سواء عن قصد أو عن غير قصد، تتجمع مشكلة مخزونا سماعيا في الذهن، يرتبط بإمكانة وأزمة وأحداث تفرض وجودها كتجربة شعورية سماعية.

ارتبطت الصورة الحسية الصوتية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ بالأصوات الداخلية (أحاديث النفس) والخارجية التي شكّلت معجمه، ليجد المتلقي نفسه أمام زخم الألفاظ الصوتية وأبعادها النفسية والاجتماعية، يقو ابن الشاطئ في قصيدة (لا تحسبن... وأراقم الجزّار):

لا تنامي على حدود النهار تعب الصمت.. واستنامت حذارِ
وتعرّت ملامح الليل جهرا واستباححت يدي.. وحلم صغاري¹

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص526.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تأخذ لفظة "أراقم" في اللغة العربية مفهوم "الخبيث من الحيّات"، أمّا "الجزار" فمعروف بترصّده للأغنام والأبقار الحسنة والغدر بها (ذبحها)، ولعلّ الشّاعر قد استعار منه الفعل (الذّبح والغدر) ليتناسب مع مقاصد القصيدة.

كسرت الصورة الشعرية السّمعية في هذا المقطع أفق توقع المتلقّي لعلاقة الدّوال ومدلولاتها، فالصورة (تعب الصّمت) استطاعت تشخيص "الصّمت" وجعلت له قرائن تخرجه عن معنويته، وقد اختار الشّاعر مفردة "الصّمت" التي هي ضدّ الكلام لدلالاتها التي تتجاوز كلّ تعبير، فالمتلقي يجد نفسه مضطرا إلى شغل الفراغ السماعي الذي تحدّثه لفظة "الصّمت" بأصوات الأشخاص والظواهر والأحداث التي أحالته إليها المفردة.

اعتمد الشّاعر الجمع بين المتناقضات لتحفيز القارئ على فكّ شيفرات الترابط بينها، فقولته (وتعرّت ملامح الليل جهرا) خرق لمنظومة الطّبيعة، ففي الوقت الذي يتّصف فيه الليل بالهدوء والسّكينة، أضفى عليه الشّاعر صفة "الجهر" الدّالة على الإعلان والظّهور "سماعيا". تابع ابن الشاطئ التعبير بصور شعرية سماعية في قصيدته (لا تحسبن.. وأراقم الجزار) يقول:

كنت أدري من قبل كيف أقامت فوق رأسي.. وهدمت أسواري

كنت أدري.. لكنّ أصداء صوتي قد تلاشت في الطّبل والمزمار..

لاحقتني الكلاب.. واستنزفتني طعنة الظّهر وانزلاق المسار¹

المعجم اللفظي لهذا المقطع حاز بعض الألفاظ الدّالة على السمع (أصداء، صوت، الطبل، المزمار، نباح)، والظّاهر أنّ «جرس الكلمة ورنينها يدخل أعماق النّفس صانعا

¹ المصدر السابق، 527.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

تشكّله الخاص مع الجو المشحون بالموسيقى ونغمات الحروف (...) وأرى أنّ الصورة السمعية لا تقتصر على الأصوات الحقيقية أو غير الحقيقية، لأننا في حضرة الشعر والتحدّث عن الشعر يعني التحدّث عن المخيلة والخيال، أمّا الصورة فهي المرتبطة أصلاً بفضاء من التخيلات»¹.

إذا كان خيال الشاعر المحفّز بصراع الأصوات الحقيقية والنفسية قد رسم صوراً شعرية سماعية عن طريق تراكيبه اللغوية المدعّمة بالألفاظ دالة على الصوت، فإنّ المتلقي يستطيع سماع هذه الأصوات عن طريق اللغة، بل وقد يتفاعل مع ألقانها وموسيقاها.

إنّ تتبع مسارات الكتابة الشعرية لابن الشاطئ تحيلنا إلى القدرة المتفرّدة له على إقامة العلاقات المنطقية وغير المنطقية بين عناصر اللغة، وفي إطار دراسة الصور الحسية السمعية تتجلى عملية استدراج الشاعر لجمهور المتلقين لمشاركته الآلام والآمال والمآسي، يقول في قصيدة (لميس...ومرايا الأوراس):

لا تضخّي ما شئت من أقوال	همهم الصّمت في وجوه الرّجال
وتبنّت حرارة الفعل أنثى	تتسامى.. ويتّقيها سؤالي
تعبر الشرق تارة وتُحنّي	جبهة الأنقياء دون اتّكال ²

استخدم الشاعر في هذا المقطع الشعري زخماً من الألفاظ الدالة على الصّوت المدرك عن طريق حاسة السّمع على غرار (تضخي، أقوال، همهم، الصّمت، سؤالي)، والملاحظ أثناء هذا الاستخدام انتقال الشاعر بين الضمائر (المخاطب/أنت، الغائب/هو +هي) وكذا

¹ محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م، صص 127-128.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص1168.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الأزمنة (الماضي/همهم، المضارع/تتسامى، يتّقيها، تعبر، تحني) وفي هذا "الإلتفات" تصوير لقدرة ألفاظ السّماع على الانتقال بين الأزمنة لتحقيق الأثر المناسب.

أثناء استقبال المتلقي لهذه الصور الحسية السمعية يجد نفسه تارة طرفا في تشكيلها بوصفه مخاطبا في حاضره، وأخرى يعيش مع الشّاعر ماضٍ عبث فيه الصّمت بأحلامه، وفي فوضى الأصوات هذه يمرّر الشّاعر رسائله الشعرية المثقلة بهموم الفقد والخذلان. كان الحبّ مآل الشّاعر ومهربه من مواقع الدّهر وأحواله، وفي مقام البوح به اختار من الصّور الشعرية أكثرها قدرة على التعبير عمّا يجوب خوالجه، يقول في قصيدة (ناقة السّوء):

وكان واصلك مسكونا بأوردتي رغم الدّجى.. ونخيل العزّ أقماري

وكنت في نهديك المعتزّ متّقدا شوقا.. ولهفتك المعطاء زمماري

وصوتك العذب صوتي حين يجمعنا شمل.. وأزرع في كفيّك أشجاري¹

ناسبت الصورة الحسية السمعية مقام القول في هذا المقطع، بل إنّ الألفاظ الدّالة على الصّوت استطاعت رسم لوحة فنية رومنسية شاهدها الوصال وموسيقاها همسات الحبّ التي بادلها الشّاعر حبيبته.

لم يمنع المنفى مشاعر الحبّ من التدفق، فما كان حائلا دون الوصال مكانيا، جسّده لغة الشّاعر وخياله شاعريا، ولحاجة الشّاعر إلى البوح غلب معجم اللفظ الصوتي (مزمّاري، صوتك، صوتي) فتشكّلت الصورة الحسية مسكونة بأصوات عذبة تناسبت ورومنسية الصّورة.

¹ المصدر السابق، صص 773-774.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

حضرت الصورة الحسية السمعية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ بأنماط مختلفة، عبّر عنها بالمعجم الدال على السمع مثل: (سمعت، تصغي، ...إلخ)، وكذا الألفاظ الدالة على الصوت الذي يدرك بحاسة السمع مثل: (صوت أجش، أنة، تتأوهين، أذن، تصيح، ...إلخ)، لكن الملاحظ أنّ الشاعر في استحضاره للصّور السمعية لم يتوقّف عند دلالتها اللفظية وإحياءاتها النفسية، بل استدعى الموروث الموسيقي الشعبي الفلسطيني الذي وظّفه لبناء تصويره السّعي، وكذا تحقيقاً لهويّته، فالموسيقى تشكّل جانباً هاماً من مخزون الذاكرة الجماعية للشعوب، بحكم اتّخاذها أبعاد نفسية واجتماعية ومكانية.

حوى الخطاب الشعري لابن الشاطئ نماذج موسيقية شكّلت الصورة الحسية السمعية، وأوقدت حسّ الانتماء، وسرحت بالمتلقي حيث دندناتها وأنغامها وكلماتها، يقول ابن الشاطئ في قصيدة (القصيدة الممنوعة):

نعم الصّديقان في بحر الظّلام.. أنا وأنت.. نعم جنون الموج.. والسّهر

ونعم عارضة الأزياء ترقبنا مبهورة بالمرايا وهي تأتزر

تصيحُ (يا ليل..) حيناً بعد رقصتها وتُشعل النّار حيناً ثمّ تعتصر¹

في المقطع إحياء موسيقي لضرب من ضروب الغناء الشعبي الفلسطيني "الموّال"، الذي يستهلّه المغنّي بالنداء (يا ليل، يا عين، ...إلخ)، وقد تجلّت الصورة الحسية السمعية رغم غياب الألفاظ الدالة على الصوت أو السّمع، لكنّ استطراب الأذن للتركيب (يا ليل) أحالها مباشرة إلى تلحينها وتنشيط الخيال إلى البحث في هذا الطّبع الموسيقي.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص31.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

لم يكتف الشاعر بالإحالة التركيبية اللغوية على خوض الموسيقى غمار الشعر، بل تعدّى ذلك إلى التصريح بالمقاطع وإجبار القارئ على تلحينه وإنزاله منزلة الغناء، يقول في قصيدة (من الأعماق):

قفي عربية الخلجا... ...ت في مرآة آمالي
وكوني في عيون الشر... ...ق.. كوني عمق موالى:
فلسطينية تمتد... ...دُ رغم القيل والقال
تجدد عمر بارقتي وتفرز كلّ خيال
فنعبّر فوق حدّ السيف.. نعبر بالدمّ الغالي¹

أدرج الشاعر في هذا المقطع الشعري مقطعا من "المواويل" يتغنّى فيه بحبيبتة، وما أحالنا على أنّه تركيب موسيقي قوله "كوني عمق موالى"، مردفا إياه بالنقطتين المتراكبتين الدالة على فعل القول.

الصّور الحسية السّمعية عند ابن الشاطئ شكّلتها الألفاظ الدالة على الصوت والسّمع كاستخدام شعري اعتيادي تحيلها الاستخدامات اللغوية من جماليات التركيب إلى جماليات التّلقّي، غير أنّ خوض ابن الشاطئ في الاستخدامات غير العادية للصّور السّمعية أضاف جمالية متقرّدة تجاوزت اللفظ نحو الأغاني وتراكيبها تارة، وأخرى نحو القرائن الدالة كأسماء الطبوع الموسيقية، يقول ابن الشاطئ في مواضع مختلفة من خطابه الشعري:

واستحضرتني الآه مُشبعة —(الميجنا).. وتزاحمت صور²
وارقص كما تهوى على نغم (العتابا والسّماح)³

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، صص950-951

² المصدر نفسه، ص871.

³ المصدر نفسه، ص944.

وعرّبي (دقة المهباش) واثقة ونحلي الشرق في وعي وفي حذر¹

وللعتاب (مواويل) موقّعة وللعناق شرايين من السّمر²

يُدرّك الشّاعر اختلاف هذه المفردات والتركيبات اللغوية الدّالة على نوع غنائي محدّد عن غيرها من ضروب الكلام، فعمل على تمييزها هندسيا (وضعها بين قوسين)، ولفت انتباه المتلقي إلى البحث عن ماهيتها، وبمجرّد معرفته لها يقع أسيرا لألحانها وكلماتها.

مكنّت الصورة الحسية السمعية لابن الشاطئ المتلقي أن يسمع الأصوات عن طريق البصر، فالمعجم المستعمل ألقي بإيقاعه على بصر المتلقي وأحاله إلى الأذن، فأدرّكه سماعيا، ومن ثمة شارك الشّاعر فيما تتركه هذه الإيقاعات والموسيقى من أثر نفسي ووجداني.

5. الصورة اللمسية:

تتميّز الحواس الخمس بعضها عن بعض، فإن كان البصر والسّمع يختصان برصد البعيد والقريب، فإنّ الشمّ يدرّك بمسافة أكثر قربا، في حين أن الذّوق يتحقّق بتلامس عناصر التذوق (الفم واللسان) مع الطّعام والشّراب، أمّا حاسة اللمس فتتحقّق من خلال تلامس كلّ عناصر الجسد مع المحسوسات الخارجية كلّ عضو حسب وظيفته، ويتأثّر الإنسان بفعل التلامس في حياته اليومية تحقيقا لرغبات نفسية أو جسدية (فهو في حاجة دائمة إلى المصافحة والعناق والقبل)، أو تحسّس الليونة أو الخشونة أو النعومة وغيرها في الأشياء، «اللمس واحد من منافذ إدراك الأشياء ووصفها وتصويرها، والفنان المبدع يستطيع أن

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص152.

² المجموعة غير الكاملة، ج2، ص954.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

يستثمر في هذه الحاسة في تصوير المدركات اللمسية من خلال صفاتها من نعومة، وخشونة، وطراوة، ويبوسة، وملاسة، ورقة، وغلظة، وغير ذلك مما يدرك بحاسة اللمس»¹.
لم تتفصل الخطابات الشعرية لابن الشاطئ عن حاسة اللمس كما لم تفعل مع بقية الحواس، بل كانت حاضرة تصوّر حياة الشاعر وعلاقته بالنّضال وحب الوطن، يقول في قصيدة (الحدائق المجذلية تُبعث في صدر امرأة):

أمن أم أوفى يبدأ الشّوط..؟ مرحبا بصحوتنا تحمي حماها الخصائل
وتزرعها في الجوهر الفرد مطلقا ينميه وعي مشرق..متكامل
يشقّ جيوب الليل.. يعرف دربه إلى القدس.. لا تنثيه عنها البدائل
فيحتضن الأقصى بكلّ حرارة ولا يعرف الإدبار أو يتخاذل
هو الحب معقود على جبهة الضّحي يقبل حدّ السيف لا يتواكل²

تتجلّى الصورة الحسية اللمسية في هذا المقطع وقد اتخذت منحى نفسيا فجّر فيه الشاعر رغبته في العودة إلى فلسطين والنزول إلى ساحة الحرب، فصوّر ذهنه "القدس" حبيباً يرغب في احتضانه بحرارة كبيرة (فيحتضن الأقصى)، ثم أردف صورة حسية أخرى تجسّد علاقة الشاعر بحبّ الدّود عن أرضه في قوله (يقبل حدّ السيف)، والمعلوم أنّ لا حرباً تُدار على زمانه بالسّيوف، لكنّ الغاية إبراز الإقدام والشجاعة الرّغبة في الموت بين أحضان الوطن.

¹ الوصيف هلال إبراهيم الوصيف، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1434هـ-2012م، صص419-420.

² المجموعة غير الكاملة، ج1، ص66.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

شكّل الرفض مساحة كبيرة من خطاب ابن الشاطئ الشعري، حين مارست قوات الاحتلال سياسات التدجين والتجويد والتخويف للشعب الفلسطيني، غير أنّ تسلّل الخوف والهوان إلى قلوب الضّعفاء عزّز قوّة الكيان الصهيوني فزاد من حدّة ممارساته، فانبثق خطاب الرفض مثقلاً بالصّور الشعرية والأحاسيس، يقول الشاعر في قصيدة (مازلت أنتظر الجواب):

ماذا أقول وأنت و... .. قفة على حدّ المصاب
وجميع من في الحيّ يع... .. تذرون عن ردّ الجواب
ويدغدغون الشّوق في وجه الرّغيف المستطاب
وإذا تنطّح واحد منهم.. أجابك باقتضاب:
متأسّفون.. أما رأي... .. ست القمع في أبهى ثياب¹؟

يشعر المتلقّي أثناء قراءته لهذا المقطع باضطراب العلاقة الاجتماعية بين الشّاعر ومخاطبيه، سواء من حيث إعراضهم عن الإجابة، أو ميولهم إلى "رغيف الخبز" على حساب القضية.

استطاع الشّاعر من خلال معجم الألفاظ الدّالة على التلامس (يدغدغون الشّوق، تنطّح، أبهى ثياب) تصوير حالة الخذلان والصّغار التي آل إليها الفلسطيني، لبس فيها القمع "أبهى ثياب" وفي ذلك دلالة على استقوائه وغلبته على الحق وأهله، وقد عبّر الشّاعر عن عبث أهل حيّه بمشاعره وتلاعبهم بها غير آبهين لما تؤول إليه نفسه، طاعة للعدو ورغبة في قطعة رغيف.

¹ المصدر السابق، صص 112-113.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

الصورة الحسية اللمسية رغم قلّتها في الخطاب الشعري لابن الشاطئ إلا أنّها أضفت الجمالية الخاصّة بها والتي تعجز بقية الحواسّ عن تحقيقها واقعياً أو تأدية مهمّتها لغوياً، فما يُستشعر باللمس يتمنّع عن بقية الحواس.

في خضمّ ذكريات الماضي ولوعة المنفى تجيش عواطف الشّاعر محاولة استذكّار الوطن وتحسّس زواياه وجوانبه، يقول ابن الشاطئ في قصيدة (حنّت الدّار):

كانت على شفتيك أزهار وطلاوة تمشي.. ومشوار
وحكاية من واقع دنف قد حاصرته الأوف والنّار
مازلت أذكر كيف عانقنا خلف الأنا.. وجع وتذكّار¹

استحضر خيال الشّاعر المرهق من وجع البعد والفراق صور حسّية لمسية ترسم لوحات فنيّة كأنّها مجسّدة أمام المتلقّي، خاصّة حين ركّز على تفاصيل التجلّي والملامسة (كانت على شفتيك أزهار، عانقنا خلف الأنا وجع وتذكّار).

ليس للوطن شفاه، ولا للوجع والذكّرى قدرة على العناق، لكنّ الشّاعر أسند الصّفات والأفعال ليرسم باللغة ومعجمها عظمة المكان وقديسية الزمن الماضي.

حضرت الصورة الشعرية الحسية في نصوص ابن الشاطئ حسب اللحظة الشعرية ومتطلّباتها، فتمثّلت البصرية والشمّية والذوقية والسمعية واللمسية وفق معاجم لغوية حرّك الخيال علاقاتها وجسّدتها اللغة بتراكيبها، ولأنّ الجسد يتداعى بالمرض والحمّى إذا أصيب منه عضو، كذلك الحواس تتداعى وتجتمع فيما بينها لتحقيق غاية الشّاعر ورسم الصورة الشعرية الكلية.

¹ المجموعة غير الكاملة، ج1، ص135.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

اشتركت الحواس في تشكيل صور شعرية حسية شاملة، منها ما ورد في قصيدة (الحبّ الصّعب لا يعرف التّردّد) قول الشّاعر:

أتعودين للخريف الجبان يا عيون الضّحى وعمق الأمانى
أتعودين؟؟ والهوى بدويّ في ضلوعي.. والبوح جرح اتّزاني؟
أتعودين؟؟ ما أزال أغني: أنت والقدس في دمي توأمان
أسلخ الصّمت معلنا عنك صبا عربيا.. مهذب الأجفان
وصبايا الصّباح يشربن نخبي في جرار الصّبا وثمر الحنان¹

باستطاعة المتلقي ملاحظة التّداخل بين الصّور الحسيّة في المقطع، وقد استعان الشّاعر في ربط علاقاتها على حاجة كلّ حاسة إلى نظيرتها لتمام المعنى.

الصّورة الحسيّة	نوعها	الألفاظ الدّالة عليها
يا عيون الضّحى وعمق الأمانى	صورة حسيّة بصرية	العيون، الضّحى
والبوح جرح اتّزاني	صورة حسيّة سمعية	البوح
ما أزال أغني: أنت والقدس في دمي توأمان	صورة حسيّة سمعية	أغني، إجبار القارئ على تلحين عجز البيت.
أسلخ الصّمت معلنا عنك صبا	لمسية+ سمعية	أسلخ، الصّمت، معلنا
وصبايا الصّباح يشربن	بصرية+ ذوقية	الصّباح، يشربن،

¹ المجموعة غير الكاملة، ج2، صص924-925.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

نخبي	نخبي، جرار، ثغر.
في جرار الصبا وثغر	
الحنان	

تقنّ الشاعر في إبداع صور شعرية حسّية، كانت اللغة وسيلتها وخصائص الحواس مادّتها، فتشكّل الخطاب مثقلاً بخلجات النّفس ورغباتها، يقول في قصيدة (اعتراف غير قابل للطعن):

وأستحمّ على الأحداق.. تزرعني مدائن الله في عينيك يا قمري
أحبّ فيك احتراقي كلّما كبرت مواسم العمر في مشوارنا العطر
أحبّ صوتك يعلو دائماً.. ويدي على جبينك تهذي في فم السّحر
وللعتاب مواويل موقّعة وللعناق شرايين من السّمر¹

لم يستطع الشّاعر كبت الشّوق والحنين الذي يجتاحه إلى حبيبته في غربته، فأوعز إلى حواسّه استذكارها ومحاولة تحسّسها، فاشتركت الحواس في رسم صورة فنيّة تستفزّ حواسّ المتلقين إلى مشاركة الشّاعر نشوته.

الصورة الحسية	نوعها	الألفاظ الدّالة عليها
وأستحمّ على الأحداق.. تزرعني مدائن الله في عينيك يا	صورة بصرية	الأحداق، مدائن، عينيك، قمري.

¹ المصدر السابق، صص 953-954.

الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ

قمري		
مواسم العمر في مشوارنا الطر	صورة شمسية	الطر
أحبّ صوتك يعلو دائماً.. ويدي على جبينك تهذي في فم السحر	صورة سمعية+ لمسية+ ذوقية	صوتك، تهذي، يدي على جبينك، فم السحر.
وللعتاب مواويل موقّعة وللعناق شرايين من السمر	صورة سمعية+ حسية	مواويل، عناق

الصورة الشعرية نتاج لغة منزاحة عن الوظيفة الأولى (التواصلية)، تغذيها شاعرية المبدع، ويطورها الخيال حيث اللامنطق والغربة في العلاقات ظاهرياً. لم تكن الصورة الحسية يوماً فرعاً أو طفرة إبداعية، بل نتيجة حتمية لوظائف الحواس، ثم في لحظة شعرية يسقطها الشاعر في قوالب لغوية، المائز فيها إغارة الحواس للغة، ليستطيع المتلقي من خلالها الرؤية والسماع، والتذوق الشم والتّحسس بوكالة ممضاة من طرف الشاعر.

لا يستطيع قارئ واحد الصمود في وجه التّجلي اللغوي الحسي، لذا تجده يعطي المقاربات من وجهة نظر شخصية، ثم يتراجع متيحاً فرص أخرى لزوايا فهم متعدّدة تنسب إلى النص ما صرح به فيه، وتستشرف ما أضر، في محاولة موازات الحقيقة دون مطابقتها.

خاتمة

خاتمة:

جاءت هذه المقاربة النقدية محاولة للغور في ثنايا "جماليات الخطاب الشعري في شعر إسماعيل إبراهيم شتات -المجموعة غير الكاملة-"، مستقصية ومحلّلة الظواهر اللغوية والدلالية التي منحت اللغة الشعرية عمقا وبعدا، استنثار المتلقي قارئاً وناقداً للكشف عن الجماليات الماثلة في الاستخدامات الشعرية، وعلى هذا الأساس توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

- المنهج الأسلوبي منهج نقدي قادر على استنطاق النص والكشف عن جمالياته، من خلال آلياته التي تعنى بدراسة التراكيب اللغوية والصور البلاغية، بالإضافة إلى الاهتمام بالمعاجم المستخدمة في بناء الخطاب الشعري والكشف عن حقولها.
- شكّلت الأرض محور التجربة الشعرية لإسماعيل إبراهيم شتات، فكانت استخداماته الشعرية خاضعة لتوتّر العلاقة بينه وبين أرضه فلسطين.
- تأثّر الخطاب الشعري لابن الشاطئ باغترابه عن فلسطين، ما استدعى تراكيب شعرية تحمل دلالات الحب والشوق والحنين تارة، وأخرى تحمل دلالات الرفض والغضب واللوم.
- التزم ابن الشاطئ في المجموعة غير الكاملة بالدفاع عن القضية الفلسطينية، ورفضه لكلّ أنواع التواجد الصهيوني داخل الأراضي الفلسطينية، كما جسّد الخطاب الشعري له حالة الصّراع الدائم مع "الآخر" المعتدي، و"الآخر" المتخاذل.
- تختلف مفاهيم الجمال وقيمه من متلقي إلى آخر، ومن زاوية نظر إلى أخرى، وقد يخضع إلى معايير متعلقة بالحالة النفسية والاجتماعية والفكرية في كثير من الأحيان.

- تتشكل جماليات الخطاب الشعري انطلاقاً من مستويات الدّراسة، فجماليات البنية اللغوية المحققة من خلال تحريك الدّوال أو حذف بعضها، هي جمالية تختلف عن الجمالية المحققة من خلال دراسة المستوى الدلالي للتصوير البلاغي أو الحسي.
- أسهم التناص في تلاحق الخطاب الشعري لابن الشاطي، من خلال استدعاء نصوص غائبة وإعادة صهرها داخل النّص الحاضر، حسب الضرورة واللحظة الشعرية.
- يعتبر التناص آلية نقدية تعمل على فكّ شيفرات النص ومعرفة العناصر النّصية المكوّنة له، كما أنّه يعتبر أداة لتوليد النّصوص.
- تجسّد التناص في علاقة متسامية وغير اعتيادية بين العلامات اللغوية وغير اللغوية من خلال إسقاط مكملات الخطاب الشعري الملفوظ (الحركات، الإيماءات) عن طريق علامات غير لغوية (علامات الاستفهام، علامات التعجب، نقاط الحذف، الرموز).
- شكّل الخطاب الشعري فسيفاء من النصوص الغائبة بمختلف أبعادها (الدينية، التاريخية، الأدبية) أضافت إلى النص الحاضر فسحة نفسية وزمانية ومكانية، جعلت المتلقي يبحر في ثنايا التاريخ والأدب.
- تجسّدت جماليات التركيب على أكثر من مستوى، فانزياح اللغة الشعرية وخرقها لنمط التركيب الاعتيادي يولّد دهشة لدى المتلقي، إضافة إلى ذلك هناك دلالة مضمرة خلف كل استخدام للظواهر اللغوية.
- إنّ عملية التقديم والتأخير في الدّوال اللغوية المختلفة وتحريكها عن رتبها الأصلية، مثلت النصيب الأكبر من الظواهر اللغوية في المجموعة غير الكاملة، وقد غلب فيها تقديم شبه الجملة (جار ومجرور) الواقعة خبراً على المبتدأ المفرد، وفي ذلك ترجمة

لواقع الشاعر غير المكتمل، فقد تأرجحت نفسيته بين شبه أمل، وشبه مستقبل، وكل ما يصبو إليه يشوبه النقصان.

- إن إسقاط دالّ واحد أو أكثر من التركيب عن طريق الحذف يحمّل المتلقي وظيفة سدّ الثغرات الدلالية وإظهار ما تمّ إخفاؤه، وبذلك ينفّث النصّ على تعددية القراءة، كما يمكن اعتبار "سقوط الدّوال" مقاربا "لسقوط أقنعة الكثير ممن يظهرون دعمهم لقضية فلسطين ويبطنون غير ذلك"، لهذا اعتمد الشاعر أسلوب الحذف في الحرف والكلمة والتركيب، للدلالة على سقوط الكثير من الأطراف في تركيبة المجتمع الفلسطيني.

- تثير تقنية الاعتراض باعتبارها فسحة لغوية يستدعيها الشاعر مستوقفا سيرورة الدّوال انتباه المتلقي للتركيز على التركيب المعترض، فتثير حفيظته الذهنية للتأمل في الغايات من وراء هذا الاستعمال الطارئ، وبالنّظر إلى حلول الظاهرة في تراكيب الشّاعر، نجده قد أضمر رسالة أسلوبية مفادها أنّ كلّ معترض لطريق حرّية فلسطين وخلصها ولو على كثرتهم لن يؤثروا على سيرورة النّصر، كما عجز عن ذلك الاعتراض في تأثيره على سيرورة الخطاب الشعري.

- ينتج الالتفات حيوية على مستوى التركيب، يخرج به من جموده محدثا حركة تزيحه عن الرتابة المملة، فتكسر أفق توقع المتلقي، وتغويه لتتبع تموجات دواله مدّا وجزرا، وقد عكست ظاهرة الالتفات حالة الارتباك وعدم الثقة التي كان يعيشها الشّاعر، فكثرة المطاردين، والخونة، والمتخاذلين أثّر على أسلوبه وتراكيبه اللغوية وأبنيته الشعرية.

- ساعدت الصور الشعرية في بناء الخطاب الشعري لابن الشاطي، بل وأعطته بعدا جماليا شكلته الصور الشعرية البلاغية بمعية الصور الشعرية الحسية، والتي ساعدت على انفتاح دلالة النصّ إلى معاني متعدّدة.

- تعتبر الكناية عن موصوف نوعاً من الترفع عن ذكره تحقيراً له وخطاً من قيمته كلما تعلّق الأمر بالمحتل الصهيوني، وتصغيراً لحجمه وتقزيماً لدوره إذا ما تعلّق الأمر بالحاكم العربي الخاضع.
- سيطرت الاستعارة المكنية على حيّز التصوير البلاغي لأنّها الأقدر على تشخيص الماديات والمعنويات وتوضيح المقاصد والغايات.
- النزوع إلى التشبيه البليغ بالنظر إلى عمق دلالاته وإيجاز لفظه، في حين قلّ استخدام الصور التشبيهية خاصة ما تعلّق بالتشبيه المفصل والمجمل والمؤكد.
- شكّلت الذاكرة الحسيّة منشأ الصور الشعرية الحسية، فاستخدامات الشاعر لقرائن الرؤية والسمع والشم والتذوق واللمس لم تكن عرضية، بل كانت ممارسة واعية جسّدت دور الحواس في استنهاض المشاعر الدفينة.

التوصيات:

- الاهتمام الدائم بالخطاب الشعري الفلسطيني عامة، وشعر إسماعيل إبراهيم شتات على وجه الخصوص، خاصّة وأنّ إنتاجه الشعري لا يقل أهمية عن غيره من الشعراء الفلسطينيين المبرّزين في العصر الحديث والمعاصر.
- البحث في العلاقات التي يشكّلها التناص داخل الخطاب الشعري، والتركيز على علاقة العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية، من خلال دراسة الخطاب الشعري من زاوية "الخطاب الملفوظ" الذي يفترض متلق مشاهداً، من أجل القدرة على فكّ الشيفرات غير الخطابية داخل النص انطلاقاً من مكملات الخطاب الملفوظ التي يمارسها الشاعر.
- التركيز على الدلالات المضمرة خلف الانزياحات الواقعة في التراكيب اللغوية، فالجمال يتجاوز المعنى الأوّل إلى معاني قصدية وأخرى غير قصدية.

- إعطاء الصورة الشعرية الحسية حيزاً أكبر من الدراسات النقدية، قياساً إلى القدرة الكبيرة للذاكرة الحسية على دفع الشاعر إلى إنتاج خطابات شعرية كلما التقطت إحدى حواسه الخمس قرينة ما.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: قائمة المصادر:

1. إسماعيل إبراهيم شتات، المجموعة غير الكاملة، ج1، دار الأوطان للطباعة والنشر، الجزائر، 2009م.

2. إسماعيل إبراهيم شتات، المجموعة غير الكاملة، ج2، دار الأوطان للطباعة والنشر، الجزائر، 2009م.

ثالثاً: قائمة المراجع:

أ. المعاجم:

1. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

2. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987م.

3. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018م.

4. ابن منظور، لسان العرب، مج5، دار صادر، بيروت، ط5، 2005م.

ب. الكتب:

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مر: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م.
2. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م.
3. أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية-بنية الخطاب من الجملة إلى النص-، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2001م.
4. أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، 1910م.
5. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: محمد عبد القادر شاهين، ج7، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1428هـ-2007م.
6. أحمد مختار عمر وآخرون، التدريبات اللغوية والقواعد النحوية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط2، 1999م.
7. أحمد هاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، 1422هـ-2002م.
8. الأخضر عيكوس، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، ع01، 1994م.
9. الأخطل، ديوان الأخطل، شرح وتصنيف مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1414هـ-1994م.
10. إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، كلمات عربية للترجمة والنشر، 2012م.

11. إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط1، 1420هـ-2000م.
12. آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999م.
13. البحري، الديوان، دار المعارف المصرية، 2009م.
14. بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986م.
15. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.
16. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
17. بشير تاويرت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010م.
18. أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاکر، مكتبة الخانجي القاهرة.
19. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوار، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
20. توفيق برو، تاريخ العرب القديم، دار الفكر للنشر المعاصر، بيروت، ط2، 1997م.
21. جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997.
22. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

23. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
24. جلال الدين السيوطي، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، ج1، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وآخرون، دار إحياء الكتب العلمية، القاهرة.
25. جمال عبد الملك، مسائل في الإبداع والتصور، دار التأليف والترجمة والنشر، ط1، 1972م.
26. جمال قنديل، أشهر القادة العسكريين في التاريخ، دار المشرق، ط1، 2012م.
27. جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، 2003م.
28. جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، تر، محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2010م.
29. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.
30. جيارر جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الجزائر، ط2، 1997م.
31. جيارر جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الوهاب أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.
32. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981م.

33. حسان بن ثابت الانصاري، الديوان، شرح يوسف عبيد، دار الجبل، بيروت، 1992م، ط1.
34. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م.
35. حسين عبد القادر، فنّ البلاغة، عالم الكتب، ط2.
36. أبي حنيفة أحمد بن داود الدينوري، الأخبار الطوال، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1330هـ.
37. خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978.
38. الخطيب القزويني، الإيضاح في علم البلاغة، ج4، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت، ط3، 1993م.
39. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ - 2003م.
40. خليل الدويهي، ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ - 1994م.
41. خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، مجلة الآداب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع143، 2010م.
42. خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1986م.
43. خيرة حمر العين، شعرية الإنزياح دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001م.

44. دومينيد مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.
45. رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي -مصطفى ناصف أنموذجا-، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، 2009م.
46. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر:بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، الدار البيضاء، 1986م.
47. رولان بارت، نقد وحقيقة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994م.
48. رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفى والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.
49. ريتشاردز، مبادئ النقد الادبي، تر: مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م.
50. الزمخشري، الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977م.
51. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.
52. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997م.
53. سعيد حسين بحري، علم لغة النص -المفاهيم والاتجاهات-، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1997م.

54. السّكاكي يوسف بن ابي بكر، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
55. سميح القاسم، الديوان، مرجع سابق، صص32-325
56. ابن سناء الملك، الديوان، المكتبة العربية للنشر، القاهرة، 1387هـ-1967م.
57. الشريف المرتضى، ديوان الشريف المرتضى، شرح محمد التتوحي، مج3، دار الجيل بيروت، ط1، 1417هـ-1997م.
58. الصّبّان، حاشية الصّبّان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، ج3.
59. صلاح الخالدي، القصص القرآني عرض وقائع وتحليل أحداث، ج1، دار القلم، دمشق، ط1، 1419هـ-1998م.
60. طلال سالم الحديثي، لغة الشعر، مجلة الأقاليم العرقية، مج5، السنة السادسة، شباط 1970م.
61. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1423هـ-2002م.
62. عباس خضر، أدب المقاومة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968م.
63. عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشعري الحداثي والصورة الفنية (الحدائث وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م.
64. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النّقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النّقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.
65. عبد الرحمان جنكة الميداني، البلاغة أسسها وعلومها وفنونها، ج2، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1416هـ-1996م.

66. عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، ج1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م.
67. عبد الرحيم محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1988م.
68. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط5، 2006م.
69. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، 1988م.
70. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007م.
71. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1404هـ-1984م.
72. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.
73. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، السعودية، ط3، 1992م.
74. عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، دار العودة للطباعة والنشر، ط1، 1978م.
75. عبد الله شبر، تفسير القرآن، مر: حامد حفني داود، مطبوعات النجاح، القاهرة، ط2، 1966م.
76. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.

77. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م.
78. عبد الملك بن هشام، سيرة النبي، مج1، دار الصحابة للتراث للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ-1995م.
79. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م.
80. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1385هـ-1965م.
81. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ط7، 1418هـ-1998م.
82. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط3، 1974م.
83. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3.
84. عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2011م.
85. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ-1981م.
86. علي حرب، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، ط1، 1986م.

87. أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2،
تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1374هـ-1955م.
88. علي عبد الفتاح، أعلام المبدعين من العرب والمسلمين، ج1، دار ابن حزم، ط1،
1431هـ-2010م.
89. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار
الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ-1997م.
90. عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي أبو بشر سيوييه، الكتاب، ج1، مكتبة الخانجي،
القاهرة، مصر، ط3، 1408هـ-1988م.
91. غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948م-1966م، دار منشورات
الرمال، قبرص، ط1، 2013م.
92. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،
المغرب، ط1.
93. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي،
بيروت، لبنان، 1952م.
94. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية،
القاهرة، ط1، 2008م.
95. فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،
1993م.
96. فضل حسن عباس، البلاغة العربية فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان،
الأردن، ط4، 1997م.

97. كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1417هـ-1997م.
98. ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عبد الله المناصرة، دار مجدلأوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1425هـ-2005م.
99. بن مالك، ألفية بن مالك، شرح الأشموني، تح: طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة التوقيفية، القاهرة.
100. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص -مجالاته وتطبيقاته-، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008م.
101. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م.
102. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م.
103. محمد بن سعد بن منيع الزهري، الطبقات الكبير، ج4، الشركة الدولية للطباعة، ط1، 1421هـ-2001م.
104. محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م.
105. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال، ط1، المغرب، 1990م.
106. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985م.

107. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م.
108. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.
109. محمد صابر عبيد وآخرون، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل (قراءات في قصائد من بلاد النرجس)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (2009م-2010م).
110. محمد عبد المطّلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997م.
111. محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط1، 1994م.
112. محمد عبد المطّلب، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط1، 1995م.
113. محمد غاليم، التوليد الدلالي في الدلالة والمعجم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.
114. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.
115. محمد فرج، المثني بن حارثة الشيباني فارس بني شيبان، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.
116. محمد محي الدين عبد الحميد، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

117. محمد مفتاح، تحليل الخطاب، استراتيجية التناص، المركز الثقافي الفكري، ط2، 1986م.
118. محمد منير الجنبار، معارك إسلامية خالدة من بدر حتى غروزي، مكتبة التوبة، ط2، 1428هـ-2008م. محمد البارودي، في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، سراش للنشر، تونس، ط1، 1996م.
119. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985م.
120. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني-دراسة صوتية تركيبية-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.
121. منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر(نموذجاً)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2004م.
122. محمود درويش، الأعمال الأولى3، رياض الرئيس للكتب والنشر، 2005م.
123. محمود درويش، الأعمال الكاملة، رياض الرئيس للنشر والتوزيع، ط1، 2005م.
124. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، دار رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.
125. محي الدين عبد حسين عرار، رشاد أحمد أبو جودة، معارك إسلامية، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1437هـ-2016م.
126. مختار عطية، التقديم والتأخير مباحث وتراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، 2005م.

127. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التركيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2005م.
128. مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م.
129. مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السنة 24، ع 822، 2000م.
130. مصطفى شريقن، أسلوب الإلتفات في القرآن الكريم وأسراره، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 1430هـ-2009م.
131. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
132. معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 2008م.
133. مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر.
134. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد، بيروت، لبنان، ط2، 1406هـ-1986م.
135. ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1981م.
136. ناتالي ببيقي-غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012م.
137. نعمات أحمد فؤاد، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي للطبع والنشر.

138. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب -دراسة معجمية-، جدر للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009م.
139. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، 1997م.
140. هشام محفوظ، الخطاب الشعري في الستينات، دراسة أسلوبية تحليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009م.
141. هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي -دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي-، سلسلة أطروحات الدكتوراه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007م.
142. وافية مربيعي، الحوارية في الخطاب الروائي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007م.
143. الوصيف هلال إبراهيم الوصيف، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1434هـ-2012م.
144. ولترت ستيس، معنى الجمال -نظرية في الإستيقا- تر، إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000م.
145. يوسف وجليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ-2008م.

ج- المجالات العلمية:

1. حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، ع23، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2018م.
2. حنان خلف الله، إشكالية الخطاب والنص، مجلة إسهامات للبحوث والدراسات، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، غرداية، مج2، ع1، 2017م.
3. زاوي سارة، التناص في شعر عقاب بلخير، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2007م-2008م.
4. شيخة بنت راضي سميليل العتيبي، الصورة الشعرية ودورها في تحولات المعنى في خطاب المعارضات الشعرية، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، مج13، ع02، 2021م.
5. صادق داغر الحلاف، جمالية الصورة الشعرية عند صدام فهد الأسدي، حولية المنتدى، العدد التخصصي الثامن، الدراسات اللغوية والأدبية، تشرين الأول، 2016م، 353، نشر على الموقع الإلكتروني: www.bahzani.net.
6. عبد الباسط محمد الزيود، من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة دمشق، مج23، ع1، 2007م.
7. عبد الحق بلعابد، الرواية الحوارية بين ترجمان الشعري وعنفوان السرد، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع11، جوان 2012م.
8. عبد الرحمان عبد الدايم، سيميائية الفضاء الشعري في ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، العدد1، 15/03/2021م.

9. عبد الرحيم عزّاب، بنية الإيقاع في الخطاب القرآني-جماليات التقديم والتأخير، مجلة الناص، ع8.
10. علي نظري ويونس وليئي، ظاهرة الإنزياح في شعر أدونيس، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، ع17، ربيع الأول 1392هـ.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....	أ-و
الفصل الأول: الأبعاد الفنية والجمالية في الشعر الفلسطيني.....	75-8
أولاً: بحث في ماهية الجمال والخطاب.....	25-8
1. تطوّر مصطلح الجمال.....	8
2. إشكالية مصطلح الخطاب.....	13
أ- هل الخطاب هو النص؟.....	15
ب- خطاب أم discourse؟.....	17
3. جماليات الخطاب الشعري الفلسطيني.....	20
ثانياً: آلية التناص ودورها في تشكيل الخطاب الشعري.....	48-25
1. وقفة مفاهيمية مع مصطلح التناص.....	25
أ- المبدأ الحوارى الباختينى.....	25
ب- من حوارية باختين إلى تناص كريستيفا.....	27
2. التناص والممارسة النقدية.....	29
أ- التناص في النقد الغربى.....	29
ب- التناص في النقد العربى.....	35
3. جماليات التناص في الشعر الفلسطيني.....	45
ثالثاً: بنية اللغة الشعرية في الخطاب الشعري.....	62-48
1. التركيب اللغوى والبعد الجمالى.....	49
أ- التقديم والتأخير في بنية اللغة الشعرية.....	52

54.....	ب- الحذف في التركيب اللغوي
56.....	ج- الالتفات
58.....	د- الاعتراض
60.....	2. جماليات اللغة الشعرية في القصيدة الفلسطينية
75-62.....	رابعاً: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري
63.....	1. مفهوم الصورة الشعرية
66.....	2. أنماط الصورة الشعرية
66.....	أ- الصورة البلاغية
70.....	ب- الصورة الحسية
72.....	3. جماليات الصورة الشعرية في الشعر الفلسطيني
155-77.....	الفصل الثاني: جماليات التناص الشعري في شعر ابن الشاطئ
91-77.....	أولاً: تناص العلامات اللغوية وغير اللغوية
78.....	1. تناص العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية في العنوان
86.....	2. تناص العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية في المتن
111-91.....	ثانياً: التناص الديني في شعر ابن الشاطئ
92.....	1. مع آيات وسور القرآن الكريم
104.....	2. التناص مع الشخصيات القرآنية
104.....	أ- قابيل وهابيل
107.....	ب- أهل الكهف
108.....	ج- أبو لهب

- د- نوح وآدم عليهما السلام.....109
- ثالثا: التناص التاريخي.....111-133
1. شخصيات التاريخ الإسلامي.....112
- أ- عمر بن الخطاب رضي الله عنه.....112
- ب- المثنى بن حارثة الشيباني.....115
- ج- شرحبيل.....117
- د- طارق بن زياد.....120
- هـ- صلاح الدين الأيوبي.....122
2. التناص مع الأحداث التاريخية.....126
- أ- عام الفيل.....127
- ب- واقعة ذي قار.....128
- ج- معركة اليرموك، القادسية، المدائن.....129
- رابعا: التناص الأدبي.....133-155
1. استحضار النص الشعري القديم.....134
- أ- التناص مع شعر زهير بن أبي سلمى.....135
- ب- التناص الشعري مع شعر الأخطل.....138
- ج- التناص الشعري مع شعر "مجنون دير هرقل".....142
- د- التناص مع شعر أبو فراس الحمداني.....145
- هـ- التناص مع شعر المتنبي.....146
- و- التناص مع شعر البحتري.....150

2.	التناس مع نصوص شعرية حديثة ومعاصرة.....	152
	الفصل الثالث: جماليات اللغة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ.....	157-248
	أولاً: التقديم والتأخير في بنية اللغة الشعرية عند ابن الشاطئ.....	157-181
1.	التقديم والتأخير في الجملة الاسمية.....	158
أ-	تقديم خبر الناسخ على اسمه.....	164
ب-	تقديم جملة جواب الشرط على جملة الشرط.....	166
ج-	التقديم والتأخير في تركيب النداء.....	169
2.	التقديم والتأخير في الجملة الفعلية.....	174
أ-	تقديم الفاعل على الفعل.....	174
ب-	تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل.....	177
ج-	تقديم المفعول به.....	179
	ثانياً: الحذف في التراكيب اللغوية في شعر ابن الشاطئ.....	181-213
1.	حذف الحرف.....	183
2.	حذف الكلمة.....	186
أ-	حذف المبتدأ.....	187
ب-	حذف الخبر.....	190
ج-	حذف الفعل.....	193
د-	حذف الفاعل.....	195
هـ-	حذف المفعول به.....	199
و-	حذف التمييز.....	202

206.....	حذف الصفة.....	ز -
208.....	حذف التركيب.....	3.
237-213.....	ثالثا: ظاهرة الالتفات في شعر ابن الشاطئ.....	
213.....	1. الالتفات على مستوى الضمائر.....	
214.....	أ- الالتفات من التكلم إلى الخطاب/ من الخطاب إلى التكلم.....	
220.....	ب- الالتفات من المتكلم إلى الغائب/ من الغائب إلى المتكلم.....	
222.....	ج- الالتفات من المخاطب إلى الغائب/ من الغائب إلى المخاطب.....	
225.....	2. الالتفات على مستوى الأزمنة.....	
	أ- الالتفات من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع/ من صيغة المضارع إلى صيغة	
226.....	الماضي.....	
232.....	ب- الالتفات من الماضي إلى الأمر/ من الأمر إلى الماضي.....	
234.....	ج- الالتفات من المضارع إلى الأمر/ من الأمر إلى المضارع.....	
248-237.....	رابعا: الاعتراض في الخطاب الشعري لابن الشاطئ.....	
237.....	1. الاعتراض بأسلوب النداء.....	
239.....	2. الاعتراض بشبه الجملة.....	
246.....	3. الاعتراض بالقسم.....	
331-250.....	الفصل الرابع: جماليات الصورة الشعرية في شعر ابن الشاطئ.....	
255-250.....	أولا: الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لابن الشاطئ.....	
250.....	1. تشكّل الصورة الشعرية عند ابن الشاطئ.....	
252.....	2. روافد الصورة الشعرية عند ابن الشاطئ.....	

ثانيا: جماليات الصورة البلاغية في شعر ابن الشاطئ.....	303-255
1. المجاز.....	255
أ- المجاز العقلي (العلاقة الإسنادية).....	256
ب- المجاز اللغوي (بين انتفاء علاقة المشابهة وتحقيقها).....	260
2. الصورة التشبيهية.....	285
3. الصورة الكنائية.....	290
أ- الكناية عن صفة.....	293
ب- الكناية عن موصوف.....	297
ثالثا: الصورة الشعرية الحسية في شعر ابن الشاطئ.....	331-304
1. الصورة البصرية.....	304
2. الصورة الشمية.....	311
3. الصورة الذوقية.....	315
4. الصورة السمعية.....	319
5. الصورة اللمسية.....	325
خاتمة.....	337-333
قائمة المصادر والمراجع.....	355-339
فهرس الموضوعات.....	362-357
الملخص باللغة العربية.....	367-364
الملخص باللغة الإنجليزية.....	372-369
الملخص باللغة الفرنسية.....	377-374

ملخص الأطروحة

باللغة العربية

الملخص

إنّ الإبداع الأدبي في جوهره هو عملية تفاعلية تمتزج فيها التجربة الشعورية ومخزون الذاكرة الحسّية والمعرفية مع القدرة على الخلق الفني للمبدع، ما يجعل الخطاب نتاجاً لتأثيرات كلّ ما سبق، فترتقي اللغة المبتدعة لا سيما الشعرية منها لتكسر معيارية اللغة التواصلية اليومية وتصنع فرادة العمل الأدبي، هنا يجد المتلقي نفسه أمام زخم من الشيفرات الخطابية التي تحفّز ذهنه وتُعمل فكره، وتصبح جماليات الخطاب في هذه الحالة خاضعة لقدرة المتلقي على سبر أغوار النص بما صُرّح فيه وما أُضمر.

إنّ الظروف المشكّلة للتجربة الشعرية لإسماعيل إبراهيم شتات، المتمثّلة أساساً في ارتباطه بأرضه فلسطين وقضيتها، جعل خلقه الشعري يسير في طريق تسخير لغته الشعرية للدفاع عن القضية.

تهدف هذه الدراسة المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه إلى البحث في التجربة الشعرية للشاعر الفلسطيني إسماعيل إبراهيم شتات، من خلال العمل على كشف الجماليات التي حققتها لغته الشعرية في تراكيبتها وأبنيتها وصورها، وقد كان هذا

الهدف الرئيسي للبحث، مع التزام الموضوعية والعلمية سبيلا إلى الدراسة النقدية المحكمة.

استدعت الدراسة فصلا نظريا للكشف عن مجموعة من المفردات المفاتيح: الجماليات، الخطاب، الخطاب الشعري الفلسطيني، مع رصد الظواهر الجمالية البارزة في مدونة الدراسة (المجموعة غير الكاملة)، والتنظير لها والمتمثلة في: ظاهرة التناص، البنى التركيبية، والصورة الشعرية.

ألحقنا الفصل النظري، بالبحث في جماليات الخطاب الشعري عند إسماعيل إبراهيم شتات (المجموعة غير الكاملة) في ثلاثة فصول تطبيقية، التزمت الدراسة من خلالها بإظهار الجوانب الجمالية المترتبة عن استخدامات اللغة وتراكيبها وظواهرها، فجاءت الدراسة في شقها التطبيقي كآلاتي:

فصل تطبيقي أول: جماليات التناص في شعر إسماعيل إبراهيم شتات ركّزنا من خلاله على دور آلية التناص في بناء الخطاب الشعري، وذلك عن طريق استدعاء النصوص الغائبة وإدراجها في ثنايا النص الحاضر، مع منح النص فسحات زمانية ومكانية ونفسية أضفت جمالا على النص وأحدثت تفاعلا داخليا (النص الحاضر/ النص الغائب) وآخر خارجيا (النص الجديد/ المتلقي).

فصل تطبيقي ثاني: جماليات اللغة الشعرية في شعر إسماعيل إبراهيم شتات، ارتكزت فيه الدراسة حول ما تشكّله تراكيب اللغة الشعرية من جماليات من خلال ظواهرها (التقديم والتأخير، الحذف، الالتفات، الاعتراض) التي نقل الشاعر بواسطتها تؤثر التراكيب اللغوية إلى ذهن المتلقي الذي يستشعر في خروقاتها إثارة فنية وأبعادا جمالية، تجعله دائم البحث عن أصل الدّوال المشكّلة للتركيب ومحلّها ودلالاتها، وأثر التصرف الحاصل من خلال تحريكها عن رتبها الأصلية، وبذلك يظهر الشّغف الشعري عند إسماعيل إبراهيم شتات، والخوض الدائم للمتلقي في متاهات الدلالة والمعنى.

فصل تطبيقي ثالث: استظهرت الدراسة من خلاله جماليات الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لإبراهيم شتات على نمطين:

النمط الأوّل: ارتكزت فيه الدّراسة حول جماليات الصورة البلاغية ممثلة في الصورة الشعرية المجازية، الكنائية، التشبيهية والاستعارية، والتي حاد فيها الشاعر عن الأساليب المباشرة في التصوير الشعري أثناء اختياره للمركبات اللفظية وما انجرّ عنها من جماليات تجعل المتلقي يتراجع عن اكتفائه بالمعنى الأوّل، والتأني للوصول إلى حصيلة دلالية أكثر توضيحا وأعمق معنى.

النَّمط الثاني: تمحور حول جماليات الصورة الشعرية الحسية، وكيفية إسقاط الشاعر لوظائف الحواس في قوالب لغوية تسمح للمتلقي بالرؤية والسماع، والتذوق والشَّم والتحسس عن طريق اللغة، ما يخلق دهشة وانبهارا في نفسه، تستفزه للبحث الدائم عن استخدامات الحواس وغاياتها.

استطاع إسماعيل إبراهيم شتات من خلال المجموعة غير الكاملة من استخدام مكونات اللغة في خدمة تجربته الشعرية بصفة عامة، وكذا لفت انتباه المتلقين عن طريق إعطاء مساحة من الغرابة والغموض المستحسن، الذي يكسر رتابة التلقي النمطي، واستبداله برموز ومركبات تحمل أكثر من دلالة، تستفزّ الذهن وتحفّز البحث عن سرّ استدعاء نصّ غائب دون آخر، وتفضيل تركيب عن غيره، واختيار صورة شعرية دون غيرها، ومقدار الجماليات التي يمكن أن تترتب عن هذه الاستخدامات.

ملخص الأطروحة

باللغة الإنجليزية

Summary

Summary

Literary creativity in its essence is an interactive process in which the emotional experience and the stores of sensory and cognitive memory are combined with the ability to create the artistic creation of the creator, which makes the discourse a product of the effects of all the above, so the creative language, especially poetic ones, breaks the standard language of daily communication and makes the uniqueness of literary work. here the recipient finds himself in front of a momentum of discursive codes that stimulate his mind and work his thought, and the aesthetics of speech in this case become subject to the ability of the recipient to probe the text of what he said and what he implied.

The circumstances that formed the poetic experience of Ismael Ibrahim Shatat, mainly his association with the land of Palestine and its cause, made his poetic creation go in the way of harnessing his poetic language to defend the cause.

This doctoral study aims to research the poetic experience of the Palestinian poet Ismail Ibrahim Shatat, by working to uncover the aesthetics achieved by his poetic language in its structures, structures and images, and this was the main objective of the

Summary

research, with a commitment to objectivity and scientific as a way to critical study.

The study called for a theoretical chapter to reveal a set of key vocabulary: Aesthetics, discourse, Palestinian poetic discourse, while monitoring the outstanding aesthetic phenomena in the study code (incomplete group), and theorizing them, namely: The phenomenon of textual, structural structures, and poetic image.

We attached the theoretical chapter, to research the aesthetics of the poetry discourse of Ismail Ibrahim Shatat (incomplete group) in three applied chapters, through which the study committed to show the aesthetic aspects resulting from the uses of language and its combinations and phenomena, the study came in its applied aspect as follows:

A first practical chapter: The aesthetics of texting in the poetry of Ismael Ibrahim Shatat, through which we focused on the role of the mechanism of texting in the construction of the poetic discourse, by recalling the absent texts and inserting them into the present text, while giving the text space of time, space and psychological added beauty to the text and created an internal interaction (the present text/ absent text) and another externally (new/received text).

Summary

A second applied chapter: The aesthetics of poetic language in the poetry of Ismael Ibrahim Shatat, in which the study was based on the aesthetics of the structures of the poetic language through its phenomena (introduction and delay, deletion, attention, objection), through which the poet transferred the tension of linguistic structures to the mind of the recipient who senses in its violations artistic excitement and aesthetic dimensions. it makes it permanent to search for the origin of the functions formed for the structure, their place and their significance, and the effect of the action achieved by moving them from their original ranks, thus showing the poetic passion of Ismail Ibrahim Shatat, and the permanent delving of the recipient in the labyrinths of semantics and meaning.

A third applied chapter: The study explored the aesthetics of the poetic image in the poetic speech of Ibrahim in two styles:

Type I: the study was based on the aesthetics of the rhetorical image represented in the poetic image, metaphorical, likeness and metaphor, in which the poet deviated from the direct methods in poetic photography during his choice of verbal compounds and the resulting aesthetics that make the recipient retreat from his sufficiency in the first sense, and the second to reach a semantic result more clear and deeper meaning.

Summary

The second style: Centered on the aesthetics of the sensual poetic image, and how the poet projected the functions of the senses in linguistic templates that allow the recipient to see and hear, taste, smell and feel through language, which creates surprise and fascination in himself, provoking him to constantly search for the uses and purposes of the senses.

Through the incomplete collection, Ismail Ibrahim Shatat was able to use the components of language in the service of his poetry experience in general, as well as to attract the attention of the recipients by giving a space of strangeness and ambiguity desirable, which breaks the monotony of the typical reception, and replace it with symbols and compounds bearing more than one significance. it provokes the mind and stimulates the search for the secret of recalling an absent text without another, preferring one composition over others, choosing a poetic image over others, and the amount of aesthetics that can result from these uses.

ملخص الأطروحة

باللغة الفرنسية

Résumé

Résumé:

La créativité littéraire dans son essence est un processus interactif dans lequel l'expérience émotionnelle et les réserves de la mémoire sensorielle et cognitive sont combinées avec la capacité de créer la création artistique du créateur, ce qui fait du discours un produit des effets de tout ce qui précède, de sorte que le langage créatif, en particulier poétique, rompt avec le langage standard de la communication quotidienne et fait l'unicité de l'œuvre littéraire. Le destinataire se trouve ici face à un élan de codes discursifs qui stimulent son esprit et travaillent sa pensée, et l'esthétique du discours devient dans ce cas soumise à la capacité du destinataire à sonder le texte de ce qu'il a dit et de ce qu'il a sous-entendu .

Les circonstances qui ont formé l'expérience poétique d'Ismael Ibrahim Shatat, principalement son association avec la terre de Palestine et sa cause, ont fait en sorte que sa création poétique aille dans le sens de l'exploitation de son langage poétique pour défendre la cause.

Cette étude doctorale vise à étudier l'expérience poétique du poète palestinien Ismail Ibrahim Shatat, en s'efforçant de découvrir l'esthétique réalisée par son langage poétique dans ses structures, ses structures et ses images, et c'était l'objectif principal de la

Résumé

recherche, avec un engagement d'objectivité et de scientificité comme moyen d'étude critique .

L'étude nécessitait un chapitre théorique pour révéler un ensemble de vocabulaire clé : Esthétique, discours, discours poétique palestinien, tout en surveillant les phénomènes esthétiques remarquables dans le code d'étude (groupe incomplet) et en les théorisant, à savoir : Le phénomène des structures textuelles, structurelles et de l'image poétique .

Nous avons rattaché le chapitre théorique, à la recherche de l'esthétique du discours poétique d'Ismail Ibrahim Shatat (groupe incomplet) en trois chapitres appliqués, à travers lesquels l'étude s'est engagée à montrer les aspects esthétiques résultant des usages de la langue et de ses combinaisons et phénomènes, l'étude s'est présentée dans son aspect appliqué comme suit:

Un premier chapitre pratique : L'esthétique du texte dans la poésie d'Ismael Ibrahim Shatat, à travers lequel nous nous sommes concentrés sur le rôle du mécanisme du texte dans la construction du discours poétique, en rappelant les textes absents et en les insérant dans le texte présent, tout en donnant au texte un espace temporel, spatial et psychologique qui ajoute de la beauté au texte et

Résumé

crée une interaction interne (le texte présent/le texte absent) et une autre externe (le texte nouveau/le texte reçu) .

Un deuxième chapitre appliqué : L'esthétique du langage poétique dans la poésie d'Ismael Ibrahim Shatat, dans lequel l'étude est basée sur l'esthétique des structures du langage poétique à travers ses phénomènes (introduction et retard, suppression, attention, objection), à travers lesquels le poète a transféré la tension des structures linguistiques à l'esprit du destinataire qui ressent dans ses violations l'excitation artistique et les dimensions esthétiques. Elle rend permanente la recherche de l'origine des fonctions formées pour la structure, de leur place et de leur signification, et de l'effet de l'action réalisée en les déplaçant de leur rang d'origine, montrant ainsi l'importance de l'action poétique .

de Ismail Ibrahim Shatat, et la plongée permanente du destinataire dans les labyrinthes de la sémantique et du sens .

Un troisième chapitre appliqué : L'étude a exploré l'esthétique de l'image poétique dans le discours poétique d'Ibrahim dans deux styles :

Type I : l'étude a été basée sur l'esthétique de l'image rhétorique représentée dans l'image poétique, métaphorique, la ressemblance et la métaphore, dans laquelle le poète a dévié des méthodes directes

Résumé

dans la photographie poétique pendant son choix des composés verbaux et l'esthétique qui en résulte qui fait que le destinataire se retire de sa suffisance dans le premier sens, et le deuxième pour atteindre un résultat sémantique plus clair et un sens plus profond .

Le deuxième style : Centré sur l'esthétique de l'image poétique sensuelle, et sur la façon dont le poète projette les fonctions des sens dans des modèles linguistiques qui permettent au destinataire de voir et d'entendre, de goûter, de sentir et de ressentir à travers le langage, ce qui crée chez lui une surprise et une fascination, le poussant à rechercher constamment les utilisations et les objectifs des sens.

A travers le recueil incomplet, Ismail Ibrahim Shatat a pu utiliser les composantes du langage au service de son expérience poétique en général, ainsi que pour attirer l'attention des destinataires en donnant un espace d'étrangeté et d'ambiguïté désirable, qui rompt la monotonie de la réception typique, et le remplacer par des symboles et des composés porteurs de plus d'une signification. Il provoque l'esprit et stimule la recherche du secret qui permet de rappeler un texte absent sans autre, de préférer une composition à d'autres, de choisir une image poétique à d'autres, et la quantité d'esthétique qui peut résulter de ces utilisations.