الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

بحث بعنوان:

تجليات الحداثة والتجريب في ديوان تباريـــــح النخـــل

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر في اللغة العربية وأدابها

أدب حديث ومعاصر

من إعداد الطالب:
عبد الوهاب كتيلة

إشراف الأستاذة:
د. عقيلة مصيطفى

السنة الدراسية: 1438 . 1439هـ / 2017 . 2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم

والصلاة والسلام على اشرف المرسلين.

(...رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ...) الآية 19 سورة النمل.

بمزيد من العرفان والتقدير أتقدم بجزيل الشكر، للتي حَبَتْني بكريم جودها وعظيم رعايتها طيلة إشرافها علي، أستاذتي الفاضلة الدكتورة عقيلة مصيطفى، فهي لم تبخل علينا بنصائحها القيمة فكانت خير معين لي لاستكمال هذه الرسالة، فقد علمتني الدقة والصبر والقدرة على التحمل للوصول الى الأحسن والأفضل، فلن أنسى لها هذا الفضل ما دمت حيا، فلها منا كل الود والتقدير والاحترام.

و يطيب لي أن أشكر الأستاذين منصور زيطة و محمد بجاج اللذان أعانني وجادا علي بالمراجع في مشروع عملي هذا.

كما لا يفوتني أن أقدم جزيل شكري وكامل تقديري الى أساتذة القسم وأخص بالذكر كل من الدكتور مختار سويلم والدكتور سليمان بن سمعون والدكتور بالقاسم غزيل والدكتورة خديجة الشامخة والأستاذة لامية شبحة، الذين لم يبخلو علينا بنصائحهم وإرشاداتهم القيمة.

كما لا أنسى كل من الإخوة الأصدقاء طه و معمر و بوجمعة و عدنان وأبو حنيفة وبوعمامة.

أخيرا وليس آخرا مهم تحدث وأفصحت في الكلام فلن أوفي حق صديق لي بل هو أخ لم تلده أمي حبيبي ورفيق دربي بوعمامة بن ساحة.

ولا يسعني في هذا المنتهى إلا أن أقدم امتناني إلى كل من ساعدني وأعانني للوصول إلى غايتي.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى التي حملتني وهنا على وهن، وسقتني من نبع حنانها وعطفها الفياض، التي كان دعاؤها ورضاها عني سر نجاحي أمي الغالية حفظها الله.

إلى رمز الكفاح، الذي تعب من أجل تربيتي وغرس في قلبي قيم الفلاح والنجاح أبي أطال الله في عمره ورعاه.

إلى من قاسموني حب وحنان وعطف والدي إخوتي حفظهم الله كل باسمه.

إلى كل من علمني حرفا في هذه الحياة من أساتذة ومشايخ وأخص بالذكر شيخي "طالب عبد الله مسعودي"

إلى كل أصدقائي وزملائي وأصحابي كل باسمه.

إلى كل من نعرفهم من قريب أو بعيد.

إلى روح شهداء الثورة الجزائرية الأبرار.

عبد الوهاب كتيلة بن محمد

رموز البحث

الإختصار	الجملة
د ط	بدون طبع
د ت	بدون تاريخ
م س	المرجع سابق
ص ن	الصفحة نفسها
ع	العدد

مقدمة

لقد أحدثت الحداثة ثورة في المفاهيم وكذلك في بنية النظم الثابتة، فحققت تغيرا جذريا في كل مناحي الحياة وعلى جميع المستويات العلمية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية ...إلخ.

ومن الأجناس الأدبية التي مسها هذا التغيير الشعر، حيث أحدثت هزة في ميدانه وتغييرا نوعيا في طبيعة التعاطي مع هذا الفن، فشعر الحداثة هو ذلك الشعر الذي لا يتقيد بشكل ولا مضمون بل ينطلق من رؤية المبدع وأسلوبه في التعامل مع اللغة اختيارا وتركيبا، انطلاقا من هذه الرؤية تناولت هذه الدراسة موضوعا موسوما ب: **"تجليات الحداثة والتجريب في ديوان تباريح النخل"**.

ومن خلف هذا التوجه أسباب عديدة شكلت دوافعا للإختيار منها ما كان ذاتيا وبعضها كان موضوعيا منها:

- ✓ إبراز إسهام شعر الجنوب الجزائري في مسايرة حركة الحداثة العربية بالإنتاج الإبداعي وتفاعله مع معطياتها وقدرته على مواكبة تحولاتها.
- ✓ قلة الدراسات التي تناولت موضوع الحداثة في الشعر الجزائري عامة وشعر شعراء الجنوب منه خاصة.
- ✓ أما عن الدوافع الذاتية فتتلخص في ذلك الجذب والإستقطاب الذي يمارسه مصطلح الحداثة فيدفع القارئ إلى البحث في مفاهيمه وقضاياه، وهو من أكثر المصطلحات إستقطابا لنا للبحث حوله ووسعت مجال البحث فيه إلى موضوع مذكرة التخرج.
- ✓ كذلك قلة الدراسات السابقة حول الديوان موضوع اشتغالنا البحثي لاسيما في موضوع الجوانب الحداثية منه، لذلك تأمل هذه الدراسة أن تنقله إلى دائرة الضوء عن طريق البحث الأكاديمي الجاد.

وقد سطرنا لهذه الدراسة أهدافا متنوعة وفي مقدمتها الوقوف ما أمكن عند العناصر الحداثية في قصائد الديوان التي تقضي في النهاية بجدته وحداثته.

حيث تتبعنا ما يمكن دراسته من تجليات وآليات في هذا الديوان، مستقصين أوسع ما يمكن من النصوص الشعرية في الديوان.

وقد تم الإعتماد في هذه الدراسة على المنهج التاريخي في موضع الإشارة إلى التحولات التاريخية التي مر بها المجتمع الإنساني خاصة الغربي في ظل حركة الحداثة، كما تمت الإستعانة بالمنهجين السيميائي والأسلوبي، الأول منهما لقراءة معاني الأبيات وتقصي دلالاتها، والثاني لتدبر فنيات وجماليات الشواهد المختارة.

وقد ورد هذا البحث بمباحثه ليجيب عن سؤال مركزي هو إشكالية هذا البحث الجوهرية وهو:

- ماهي ملامح الحداثة والتجريب في ديوان "تباريح النخل" وإلى أي مدى تحققت فيه سمات الحداثة؟

وتندرج تحته مجموعة من الأسئلة الجزئية مثل:

- هل إستطاع الشاعر أن يوظف العناصر الحداثية في نصه توظيفا جديدا خاصا به؟ أم كان في ذلك مقلدا لشعراء الحداثة السابقين؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة إخترنا لذلك الخطة الآتية والمشكلة من تمهيد تعرضنا فيه إلى مفهوم الحداثة وجذورها ومرجعياتها، وقد تطرقنا في المبحث الأول إلى الإيقاع وإقتصرنا على الإيقاع الداخلي (الجهر الهمس، الشدة، الرخاوة) والتكرار (الأصوات، الكلمات، الجمل والمقاطع) ، وفي المبحث الثاني تتبعنا ظاهرة الإنزياح والتشكيل اللغوي، كما ذهبنا في المبحث الذي يليه إلى إنتقاء مكامن التناص في بعض القصائد مع نصوص أخرى، وأما بالنسبة للمبحث الرابع الذي أخذ قسطا كبيرا وواسعا في الدراسة فتطرقنا فيه إلى توظيف الرمز والأسطورة وكيفية إبداع الشعراء في ذلك، ثم إنتقلنا إلى الصورة في المبحث الخامس وإستخرجنا جماليتها، إلى أن ذهبنا في المبحث السادس لتوظيف التراث في المدونة وأخدنا قصيدة عودة المجدوب أو الطواسين الأخيرة أنموذجا، لنختم بمبحث سابع وأخير بقصيدة النثر التي تعد عين الحداثة في الشعر الحديث حيث درسنا فيها العتبات وعلامات الترقيم.

وفي الأخير أنهينا دراستنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

وقد إستعنا بجملة من المصادر والمراجع منها:

مدونة البحث "تباريح النخل" لمبدعي الجنوب، و"الإبهام في شعر الحداثة" لعبد الرحمان محمد القعود.

كما لا يخلو أي بحث من الصعوبات والعراقيل التي تواجهه، فمن تلك الصعوبات نذكر: نقص المصادر في المكتبات الجامعية، وصعوبة إقتنائها.

تمهيد

تمهيد:

لقد عرف الأدب العربي في مطلع القرن العشرين مصطلحا جديدا يعرف بالحداثة حيث ساهم العديد من النقاد والدارسين في محاولة ضبط مفهومها منطلقين من رؤاهم الخاصة. فما هي الحداثة؟ وإلى ما ترجع جذورها ومرجعياتها؟ وكيف كانت آراء النقاد حولها؟

أولا: مفهوم الحداثة

1. الحداثة لغة:

من «حدث: الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدثه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه»[1]. «والحديث: الجديد من الأشياء، ورجل حِدْث: كثير الحديث، والحَدَث: الإبْداء»[2].

2. الحداثة اصطلاحا:

أما في المعنى الأدبي فإن المتتبع لمصطلح الحداثة يجد نفسه أمام عدة وجهات نظر، ورؤى متباينة، «وإن البحث في مفاهيم الشعرية الحداثية أو في نموذجها الاحترافي لايزال في بداية الطريق، إنه بحث محفوف بالحجارة والاشواك بل إن النقد الاحترافي لم يتجه بعد الوجهة الصحيحة صوب النص الشعري لإستخراج مكامن الشعرية فيه» [3]. ولعلنا نقتصر على تعريف واحد من تلك التعاريف، فـ «الحداثة جدة في الابداع والتحرر من إسار المحاكاة، والاحتذاء والتقليد والنقل الحرفي وذلك بإنجاز عمل لم يؤت بمثله من قبل، ولم يسبق اليه مبدعه على صعيد الشكل والمضمون، وفي الحداثة الشعرية تعبير عن روح العصر بأبعاده، وأحداثه وقضاياه، تعبيرا حضاريا، مما يعكس تغلغل الشاعر في عصره، وارتباطه بالحياة من حوله ارتباطا عضويا وجوهريا»[4].

و بعد هذا المعنى اللغوي والأدبي للحداثة وجب علينا أن نتناولها كمصطلح وهذا يستدعي الرجوع بنا إلى منبعها الغربي «ففي اللغتين الإنجليزية والفرنسية انتشرت لفظتان هما: Modernism Modernity، واختلفت الترجمة العربية بين الحداثة، والعصرية، والمعاصرة، حيث نجد في معجم قاموس المورد، أن عصري العصرانية : الصفة العصرية، حب الجديد أو العصري، وهي تلك النزعة اللاهوتية

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، ج3، دار احياء التراث العربي، بيروت لبنان، ط3، 1999، ص75.

[2] – الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص293.

[3] – بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الادبي وأفق النظرية الشعرية، دار راسلان، سوريا، ط1، 2008،ص 80.

[4] – محمد شلبي: التأصيل والحداثة في الشعر العربي، مجلة الأقلام، بغداد العراق، ع12، 1985، ص77.

التحررية في البروتستانتية، وهو الفن الحديث الذي يهدف إلى قطع الصلات بالماضي والبحث عن أشكال من التعبير الجديد»[1].

ثانيا: جذور الحداثة العربية ومرجعياتها:

يرجع بعض النقاد و الدارسون أمثال **أدونيس** «أن الحداثة العربية بدأت سياسيا بتأسيس الدولة الأموية حيث ظهر في تلك الفترة صراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام» [2]، و إذا علمنا أن «لكل حداثة تاريخ، أي لا وجود لحداثة بدون تاريخ .وفي ضوء حدود علمنا ومعرفتنا، نستطيع أن نرصد أهم الحداثات المتعددة التي شهدها الفكر العربي ابتداء من حداثة الاسلام وقرآنه العظيم الذي استطاع ان يغير طريقة العرب في التفكير، اذا امرهم بتوحيد الله الذي يدرك بالعقل وهذا التغيير نشط الخيال العربي، وجال الفكر في آفاق روحية لم يعرفها من قبل . كان لحداثة هذا الدين الدور الكبير في تغيير البنى الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية، وبالتالي تغيرت المفاهيم و تغيرت معها اللغة للتعبير عن تلك الاشكال» [3].

«وكان ذلك في بداية العصر الاموي، وبانتقال الخلافة حدث التغيير في جميع البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، واستجابة الشعر لهذا التغيير وكتب الشعراء قصائد حديثة في هذا العهد، ولما جاء العصر العباسي شهد العرب حداثة كبيرة إذ أعيد تركيب البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والسكانية والفكرية» [4].

«فالتغير والتطور من طبيعة الإنسان والزمن والفن، وكأن الحاجة لإيجاد صيغة ومضامين جديدة يقتضيها الموقف النفسي، والتغير في طبيعة الحياة، و ويتطلبها الانفتاح الجديد على مختلف الثقافات، قد دفعت غير شاعر في هذا العصر بأن يدخل في محاولات التغيير في الشكل والمضمون، فظهرت تجربة (**مسلم بن الوليد**) فكان أول من ألطف في المعاني ورقق في القول، وجاء (**بشار بن برد**) وهو

[1] – ينظر منير البعلبكي، قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1970، ص 586.

[2] – أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الابداع والإتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، بيروت،ط9، 2006، ص6/5.

[3] – عبد الله خضر حمد: قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط،2017، ص 21.

[4] – سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2012، ص22/21.

من أشهر المحدثين وهو الوجه الأكثر بروزا للحداثة العباسية فكان أول المحدثين، بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سمي ب(**عمود الشعر العربي**) ولذلك فان الجدل الذي أثير حوله مهم جدا وقد قيل عنه أنه أستاذ المحدثين»[1]، وجدد (**أبو العتاهية**) في الأوزان الشعرية وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرا موزونا يخرج عن أعاريض الشعر و أوزان العرب. ودعا (**أبو نواس**) إلى نمط مستحدث في محاولة لتجاوز الأشكال الشعرية التقليدية ورمزها القديم. وبعد ذلك تأتي حداثة (**أبي تمام**) التي تعتمد على الخلق لا على مثال، خلق العالم آخر يتجاوز الواقع وقد قيل عنه ليس أحد من الشعراء يعمل المعاني يخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام وغيرها من المحاولات التي جاءت من بعده، وكلها تهدف للنهوض بالشعر إلى مستوى التجديد»[2].

أما عن الحداثة الفعلية في الشعر العربي فقد بدأت منذ «وطأ نابليون أرض العرب واحتل مصر عام 1798م. وهو ظاهر من خلال أكثر من قناة: من خلال البعثات العربية العلمية إلى الغرب، ومن خلال الإرساليات التبشيرية من الغرب، وهو ظاهر في هذا الاستعمار الذي خلف بعد رحيله بعضا من أفكاره وقيمته الحضارية والاجتماعية والثقافية والأدبية. وموطن ظهور الحداثة الشعرية العربية في أقوى مراحلها، وأقصد لبنان، كان على اتصال وثيق بالغرب وبخاصة فرنسا منبت الحداثة الشعرية العربية الغربية، أو موطن تبلورها في الأقل .وقد عزز هذا كله المباشرة عن طريق قناة اتصال أخرى هي الترجمة، سواء في الكتب أو المجلات أو الجرائد. وكثير من هذه الترجمات يأتي من حقل الأدب والنقد، ومنها ترجمات لنصوص شعرية. ولعلى ما نشر مترجما في مجلة(شعر) اللبنانية من دراسات نقدية ونصوص شعرية هو في طيلة هذه الترجمات من حيث أهميتها لحركة الحداثة الشعرية العربية ووثاقة صلتها بها، نقول هذا لوضوح علاقة مجلة (شعر) وحركتها بالحداثة الشعرية العربية حتى إنه لا تذكر

[1] – المرجع السابق: ص 22.

[2] – عبد الله خضر حمد : م س ، ص 23.

إحداهما إلا وتحضر الأخرى في الذاكرة، وإلا فالترجمة قبل هذا بكثير، والدعوة إليها أيضا قبل هذا بكثير» [1].

وفي هذا الصدد يقول **ميخائيل نعيمة** «الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كد يمينه ما يسد به عوزه. والعطشان إذا جف ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه. ونحن فقراء إن كنا نتبجح بالغنى والوفرة. فلماذا لانسد حاجتنا من وفرة سوانا. وذاك مباح لنا؟ وآبارنا لا تروينا، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا، وهي ليست محرمة علينا؟ نحن في دور من رقينا الأدبي والاجتماعي قد تنبهت فيه حاجات روحية كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب. وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفي بسد هذه الحاجات. فلنترجم ! و لنجل مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى، ولأنه بكشفه لنا أسرار عقول كبيرة تسترها عنا غوامض اللغة، يرفعنا من محيط صغير محدود، نتمرغ في حمأته إلى محيط نرى منه العالم الأوسع، فنعيش بأفكار هذا العالم وآماله وأفراحه وأحزانه» [2].

فحقيقة تواصلنا مع الغرب لا يمكن حجبها «وهذه الحقيقة تستدعي حقيقة أخرى هي تأثرنا بكيفية ما بهذه الثقافة الغربية. ولأن الأدب الغربي هو واحد من منظومة هذه الثقافة فإن تأثرنا به هو واحد من جوانب هذه الحقيقة. والشعر فرع رئيس من فروع الأدب. وقد كانت له في العالم العربي، قبل تبلور الأجناس الأدبية الأخرى وانتشارها المكانة والأهمية. ولهذا كان تأثرنا بأدب الغرب وشعرائه – في ما يتصل بهذا الشعر وقيمه وخصائصه ووظائفه– واضحا وبليغا»[3].

ولعل ما يؤيد هذا آراء بعض النقاد والدارسين حيث يذهب **ميخائيل نعيمة** إلى القول: « ما تعود البعض أن يدعوه "نهضة أدبية" عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلائه من سقم طويل. والمرض الذي ألم بلغتنا أجيالا متوالية كان شللا أوقف فيها حركة الحياة وجعلها

[1] - عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، د،ط، 2002 ، ص65/66.

[2] ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991، ص 26.

[3] – عبد الرحمان محمد القعود: م س، ص 66.

بعد عزها السابق، جيفة تتغدى بها أقلام الزعانف المستعبدين وقرائح ((النظامين)) والمقلدين. أما اليوم فقد رجعنا إلى الغرب الذي كان بالأمس تلميذنا، لنقتبس عنه أمثولة جعلناها حجر زاوية ((نهضتنا الأدبية)). وتلك الأمثولة هي أن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، وأن الأدب يتوكأ على الحياة والحياة على الأدب، وأنه- وأعني الأدب- واسع كالحياة، عميق كأسرارها، ينعكس فيها وتنعكس فيه» [1]

كما يرى **جبرا ابراهيم جبرا** أن «حركة الشعر العربي الجديد متصلة بحركة الفن الحديث بأوروبا – أو قل في العالم كله- أكثر من أي شيء آخر، بخير موازية فالتجديد جاءنا من هناك، ولابد من الاقرار بذلك. لقد جاءنا التجديد كصورة نفسية، لا في الشعر وحده، بل في تفكيرنا السياسي والاجتماعي برمته. لقد كان الفن الحديث في اوروبا قلبا لأوضاع فكرية سارت أجيالا إلى أن شاخت فجاءت الحركة الجديدة – مبتدئة بالانطباعية، فالتكعيبية والسريالية والتعبيرية – وأعادت إلى الفنان لسانه وعينه ويده وقلبه. وهذا ما حدث للشعر العربي»[2]. ونجد **أدونيس** رائد الحداثة في العصر الحديث يعترف بأنه أخذ بثقافة الغرب حين يقول «أحب هنا أن أعترف بأني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحب أن اعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة **بودلير** هي التي غيرت معرفتي **بأبي نواس**، وكشفت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند **أبي تمام**. وقراءة **رامبو ونرفال وبريتون** هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية- التعبيرية.

[1] – ميخائيل نعيمة: م س، ص 30/29

[2] – جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 8.

ولست اجد أية مفارقة في قولي إن حداثة الغرب (المتأخرة) هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية (المتقدمة)، فيما يتجاوز نظامنا الثقافي السياسي ((الحديث))، الذي أنشئ على مثال غربي»[1].

وقد كان للشاعر **الأنجلو أمريكي إيليوت** دور كبير في التأثير على الشعراء العرب الحداثيين من خلال شعره « وفي مقدمة هذا الشعر الذي هاجر إلي الشعر العربي قصيدة ((**الأرض اليباب**))التي تستند إلى أسطورة تموز التي وظفها الشعراء العرب رمزا للبعث وإعادة الحياة والبناء .وهو توظيف دلالي أسهم في تنبيه هؤلاء الشعراء إلى استدعاء موروثهم في هذا المجال .وهذا التوظيف يعني أن القصيدة أسهمت- أيضا – في التحولات الدلالية للشعر العربي .واذا عرفنا الدلالات الجديدة المتحول إليها لا تظهر في الشعر الحداثة العربية بشكل مباشر واضح ، وانما عن طريق الرمز الإيحاء ادركنا إلي أي مدى أسهم التأثر بالغرب وثقافته وشعره في إبهام الشعر الحداثة العربية وصعوبة فهمه، ولم يقتصر تأثير **إليوت** وقصيدته ((**الأرض اليباب**))على الناحية المضمونية أو الدلالية وإنما كان لشعره بعامة وقصيدة الأرض اليباب بخاصة، تأثير من ناحية الشكل ، فقد استفاد شعراء الحداثة العربية من طرائق **إليوت** الفنية»[2] « هذه بعض التفسيرات لتأثر الأدباء والشعراء العرب وبخاصة شعراء الحداثة بالثقافة الغربية الحديثة، وهي- في رأيي- لا تختلف إلى درجة التناقض وعدم التلاقي، لنفرض أن الشعراء انبهروا بالغرب وثقافته، ولنفرض أنهم قلدوا هذه الثقافة وحاكوها في بعض مظاهرها ،ولنفرض أنهم ثاقفوها، ألا يمكن أن نجد بين كل هذه الافتراضات نقطة لقاء واحدة تجتمع عندها ؟هذه النقطة هي أن كل هذه الافتراضات ربما تكون حوافز لإبداعات ذاتية لا تعدم بعضا من ملامح الخصوصية الثقافية العربية مثلما يحمل الإبداع الغربي ملامح خصوصيته في سياق تأثره بالأخر ثم إن ما يأخذه الشعراء انبهارا أو مثاقفة ،لن ينجو من مساءلة هؤلاء الشعراء له وحوارهم معه ثم توظيفه من أجل منجز ابداعي أفضل منه أو يضاهيه»[3].

نستنتج مما سبق أن الحداثة العربية تأثرت بشكل كبير بنظيرتها الغربية، ويظهر ذلك جليا في شعر شعراء العرب الحداثيين وفي محاكاتهم للتجربة الغربية.

---

[1] – أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص87.

[2] – عبد الرحمان محمد القعود: م س، ص 71.

[3] – المرجع نفسه، ص75.

المبحث

الأول

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي والتكرار.

إن اللغة العربية لغة مرنة موسيقية، ذلك أن معجمها اللغوي مرتبط بتوالي الحركات والسكنات ولقد سعت الدراسات اللغوية في دراسة النص الشعري على وجه الخصوص عبر مستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية للكشف عن النواحي التعبيرية والايحائية المرتبطة باللغة، وإن أول دراسة للغة تكون بالمستوى الصوتي الذي يعنى بتتبع الأصوات داخل الكلمة وتركيب هذه الكلمة في الجملة، ذلك أنه لكل رمز صوتي وظيفة في الكلمة ولكل كلمة وظيفتها في الجملة كما للجملة وظيفتها وأثرها في مجموع الجمل المكونة للنص. وتحليل تلك الأصوات من شأنه أن يوصلنا لدلالات الأنظمة الفرعية لأي نص، مع مراعاة سياقات الألفاظ وعلاقتها مع بعضها البعض.

وقبل الدراسة التطبيقية لبعض القصائد في المدونة لابد لنا أن نعرف الإيقاع ولو بشكل بسيط:

أولا: الإيقاع

1. **لغة:** كما جاء في لسان العرب «من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع» [1].
2. **إصطلاحا:** فقد اختلف الدارسون والنقاد في تقديم مفهوم ثابت للإيقاع، فنذكر تعريفا من بين تلك التعاريف «هو ذلك الإنسياب، وهو عنصر يتوافر في الشعر أو النثر يتضمن الحركة أو الشعور... ويعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني، ويكون إيقاعا منتظما، ولكنه يكون في النثر منتظما وغير منتظم» [2].

إن هذا الأخير له أهمية بالغة في دراسة الإنسجام الذي يظهر فيه بكل مكوناته الداخلية والخارجية وفي نسق النص الشعري.

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3 ،1999، ج15، مادة (و ق ع)، ص273.

[2] – مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلة 23، ع 1، 2007، ص125.

ثانيا: أقسام الإيقاع: وينقسم الإيقاع الذي تبنى عليه موسيقى الشعر إلى مستويين

- **إيقاع خارجي:** ممثلا في الأوزان والقوافي والمقاطع الصوتية.
- **إيقاع داخلي:** هو «تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، و ما بينها من تلازم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء» [1]. والذي ينشأ من تكرار الأصوات المفردة وصفاتها (الجهر والهمس...) وتكرار المفردة والجملة والمقطع...إلخ.

وقد اقتصرنا في هذه الدراسة على الإيقاع الداخلي منه على الإيقاع الخارجي، ذلك لما له من مكانة مهمة في القصيدة، حيث تسهم في جمالية النص وإبداعيته، إذ له صفات لغوية عني بها العلماء قديما وحديثا منها:

❖ **الجهر:**

هو «أن يتحرك الوتران أثناء إنتاج الصوت ويحدث ذلك بأن يتوتر الوتران ويتقاربا فيضيق المزمار بينهما ضيقا شديد ولا يجد الهواء القادم من الرغام سوى أن يحتك بهما ويهزهما، فإذا اهتزا أصدرا صوت رخيما يتولى الحلق والتجاويف الأنفية والفموية أمر تضخيمه»[2]. ويتضح مفهومه أكثر عند العلماء المحدثين لتطور علم الأصوات، فالصوت المجهور هو: «الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»[3]. ويرى **إبراهيم أنيس** أنه «حين تنقبض فتحة المزمار يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار ولكنها تظل تسمح بمرور النفَس خلالها. فإذا اندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منتظما ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدّته أو علوه حسب سعة الإهتزازة الواحدة. وعلماء الأصوات اللغوية يسمون هذه العملية بجهر الصوت»[4]. وعدد الأصوات المجهورة في اللغة العربية خمسة عشر (15) صوتا وهي «ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي»[5].

---

[1] –شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط9 ،2004، ص97.

[2] - محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج1، دار الشرق العربي، بيروت، ط4، 1971، ص14/13

[3] – كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2006، ص174.

[4] – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، د ط، د ت، ص21.

[5] – كمال بشر ، م س، ص174.

❖ **الهمس:**

هو عكس الجهر يحدث عندما «ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا يتذبذب الوتران الصوتيان. وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس. والصوت اللغوي الذي ينطق في هذه الحالة "voiceless"فالصوت المهموس إذن هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به. والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما ينطقها مجيدو القراءات اليوم أو كما ينطقها المختصون في اللغة العربية اليوم هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه»[1].

❖ **الشدة:**

وتسمى الإنفجار أيضا، «فآلية نطقية تقوم على التحام تام بين عضوين من أعضاء النطق بحيث لا يسمح للهواء بالنفوذ إلا بعد أن ينفصل العضوان انفصالا فجائيا، فيندفع الهواء عندئذ في شكل فرقعة قوية. وتتألف هذه الآلية من ثلاثة مراحل: الحبس، ثم الإمساك، ثم الإنفجار»[2]. «والأصوات التي تحدث بهذه الآلية كثيرة، منها الباء والتاء والكاف والقاف... وتسمى كلها بالأصوات الشداد»[3].

❖ **الرخاوة:**

وتسمى أيضا الأصوات الإحتكاكية «تقوم على تقارب بين عضوين من أعضاء النطق بحيث لا يلتحمان، بل يتركان بينهما فرجة ضيقة تسمح للهواء بالمرور واحداث نوع من الحفيف»[4].

والأصـــوات الرخـــوة في اللغة العـــربية هي: «س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، ه، ح، خ، ع»[5].

---

[1] – المرجع السابق: ص ن.

[2] – محمد الأنطاكي: م س، ص15.

[3] – إبراهيم أنيس: م س، ص25.

[4] – محمد الأنطاكي: م س، ص15.

[5] – ينظر: إبراهيم أنيس: م س ، ص26.

ثالثا: ظاهرة التكرار في ديوان " تباريح النخل "

1. قصيدة "أغار" أنموذجا:

أ. تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة:

لقد تبيّن لنا بعد الإحصاء أن الأحرف المجهورة كانت أكثر تردداً في القصيدة، إذ وردت 266مرة من أصل 502صوتا، أي بنسبة (52.98 %)،وإكثار الأصوات المجهورة في القصيدة جاء دلالة على أن الشاعـــر أطلق العنان لنفسه ليبوح بمكنوناته اتجاه محبوبته وليبيَّن للمتلقي أنه يغار من كل شيء يقترب منها لذلك اقتضى هذا السياق أصواتاً قوية ذات حدّة وقدرة على التأثير، فالجهر كما هو معلوم شـدَّة وارتفاع في الصـــوت.

يقول الشـــــــاعر في مستهل قصيدته:

أغـــــار..... إنـي أغار.... أغـــار

وأغـــــار مـن كل مـن سـمـع القصـيـدة

ثـم إنه لا يـغار

أهـديـك أنسام الـمـحبة

في أراجـيـح الصـغـار[1].

ومن الأصوات المجهورة المكررة بكثرة في القصيدة:

❖ صوت الـــــراء:

حيث ورد في القصيدة (39) مـرة وهو من الأصوات المجهورة «المتوسطة بين الشدّة والرخاوة والتي تفيد التكرار فمع الراء يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء»[2].

[1] - مولود فرتوني، تباريح النخل ، مديرية الثقافة، الوادي، ط1، 2010، ص 15.

[2] -إبراهيم أنيس: م س، ص58.

وجاء تكرار حرف الراء بكثرة في القصيدة ليدل على سيطرة الغيرة على معشوقته عليه فأثرت على أفكاره وذاته، وأفاد بهذا التكرار التأكيد على مشاعر الحب والوفاء الشديد، إلى درجة أنه يقول فيها :

إني أغــار
من صينية الشاي أغــار
أغار من مــرآتك لما تلامسها يداك
وتنزع عنها الغبار[1].

❖ **صوت الميم:**

تكـرّر صوت الميم في القصيدة (43) مرة، واستعمله الشاعر في قصيدته بهذه الوفرة لإبراز الصورة السمعية من خلال ما أداه من إيضاح لانفعاله النفسي تجاه حبيبته فهو –الميم–صوت مجهور يحدث جرسا موسيقيا قويا يسمح للشاعر بالإعلان عن حالته بصوت مرتفع.

يقول الشاعر في هذا الصدد:

أهديك أنسام الـمحبة
في أراجيح الصغار
أهديك أحلام الطفولة
في أعابين البهار
أهديك أشكالا رسـمـناها مـعاً
فوق الجدار [2]

ب.تكرار الكلمة في القصيدة:

لأية كلمة دلالتها ووظيفتها داخل النص الذي تكوّنه ويحتويها فإذا تكررت لفتت إليها الإنتباه وأكدت ما جاءت من أجله أول مرة «وتكرار الكلمات يمنح القصيدة امتداداً وتناميا في الصورة

[1] – مولود فرتوني، م س ، ص 16/15.
[2] – المصدر نفسه، ص 15.

والأحداث لذلك تعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص، ومما لاشك فيه أن الكلمات تتكون من أصوات لذلك فإن تكرارها يحدث نغما موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة، هو أسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة»[1].

وقد تكررت في هذه القصيدة كلمة "أغار" تسعة عشر مرة، لتدل على أن الغيرة هي الدافع الأساسي من وراء ما قال الشاعر، وقد أحدث ترداد هذه الكلمة قيمة إيقاعية واضحة كما ظهر في هذه الأمثلة التالية:

أغار.... إني **أغار**.....**أغار**

وفي السطر السابع والثامن

والآن من نوافذك **أغار**

من ملابسك **أغار**.

ج. تكرار الجملة في القصيدة:

يعتبر هذا النمط « أشدّ تأثيرا من النمط السابق، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية»[2].

و تكرار الجمل يأخذ أشكالا مختلفة فالشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحيانا في بداية ونهاية كل مقطع، أما بالنسبة لتكرار الجمل في الديوان فسننظر إلى عنصرين أساسين عند التعامل مع الجملة المكررة[3]:

* ينظر إلى تباعدهما مما يجعل منها علامة أسلوبية تدخل في هندسة النص.
* وإلى تقاربهما المباشر خطيا كوسيلة للتكثيف الدلالي له علاقة بإيقاع نفسي حاد.

---

[1] -إلياس مستيري:مقال بعنوان: التكرار ودلالته في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 10/ 11، 2012،ص161/160.

[2] – حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001، ص85.

[3] -إلياس مستيري: م س، ص164.

لقد كرر الشاعر جملة (وأغار من كل من سمع القصيد...ثم إنه لايغار)مرتين في القصيدة، المرة الأولى كان في مطلع القصيدة:

وأغار من كل من سمع القصيدة

ثم إنه لا يغار

والمرة الثانية كان في آخر القصيدة:

وأغار من كل من سمع القصيدة

ثم إنه لا يغار

إن هذا التكرار له أبعاد نفسية لأن الشاعر في مقام البوح بمكنوناته، وهو بمثابة التأكيد على الغيرة لذلك ورد في بداية القصيدة ونهايتها.

د. تكرار الأصوات المهموسة في القصيدة :

تكررت الأصوات المهموسة في القصيدة 236 مرة بنسبة 47.02% لتعكس لنا بذلك الحالة المرهفة التي يعيشها الشاعر اتجاه من يكن لها مشاعر الغيرة فهو في إجهاد دائم بسببها لأن «الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبها نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس، ولحسن الحظ نراها قليلة الشيوع في الكلام» [1].

وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

أهـديـك أشكـالا رسـمناهـا معـا

وفي سطر آخـــــر:

من هـمـســـــات عـطـــرك

ويـــــــقول أيضا:

وتشير فـــيـك ما يـشـار

[1]- إبراهيم أنيس: م س،ص30.

2. قصيدة "رسالة إلى قسامي" أنموذجا:

أ. تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة:

تكررت الأصوات المجهورة في القصيدة 138 مرة من أصل 245 صوت أي بنسبة 56.32% وورود الأحرف المجهورة بهذه الكثرة جاء ليدل على أن الشاعر يمتلك روحاً ثورية فهو يدعو إلى مقاومة الإحتلال الصهيوني ويحث كتائب القسام على الجهاد، وهذا المقام يستدعي أصواتا مجهورة ذات حِدَّة وقدرة على استنهاض الهمم ويدعو إلى عدم الإستسلام والركون إلى الخونة.

يقول الشاعر:

فالثورة أقدارك

والثورة ترجوا إعمارك

والله الواحد **يابـ**طلا من أنصارك [1]

ب.تكرار الأصوات المهموسة القصيدة:

تكررت الأصوات المهموسة في قصيدة رسالة إلى قسامي**107** مرة من أصل **245** صوتا أي بنسبة **43.67%** وهي نسبة تعتبر إنزياحا على الكلام العادي، لأن« أصوات الهمس لا تزيد عن خمس الكلام في الحالات العادية والباقي يتكون من أحرف مجهورة»[2]، وكان استعمال الشاعر للأصوات المهموسة بهذه الكثرة دليلا على حالة الضيق النفسي الذي يعيشه من جراء الخيانة التي تعرضت لها كتائب القسام من العرب والعجم: وفي هذا الصدد يقول:

- **لا تـــستـجـدي** عربا
- **لا تستـــــ**جدي عجما
- **هـم** من باعـوا **أحـــرارك**
- **هـم** من فتحوا للغاصب **أسـوارك** [3].

---

[1] -يوسف الطويل: تباريح النخل ، ص123.

[2] - ابراهيم أنيس: م س، ص 30.

[3] - تباريح النخل: قصيدة رسالة إلى قسامي، ص123.

المبحث الثاني

المبحث الثاني: ظاهرة الانزياح في ديوان تباريح النخل

أولا: تعريف الانزياح

1. لغة: جاء (زيح)

«زاح الشيء يزيح زيحا و زيوحا وزيحانا وانزاح ذهب وتباعد»[1].

كما ورد في القاموس المحيط نجد الفيروز أبادي قد « عرفه من فعل زاح يزيح زيحا و زيوحا وزيحا وزيحانا، بعد وذهب كأنزاح أنزحته »[2].

2. اصطلاحا:

هنـــاك عدّة تعاريف لمصطلح الانزياح لدى النقاد والأسلوبيين ومنها: تعريف كتاب المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية ، «أما الاستعمال الثاني لهذا المصطلح فإنه يرتبط بعلم الأسلوب ويعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعادا دلالية غير متوقعة، ولهذا المصطلح في اللغة العربية عدة مفردات»[3].

أما نور الدين السد فيقول: « الإنزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر إعتبار الإنزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته»[4] ،وكما يوضح قائلاً: «والإلتقاء الكامن بين علم الأسلوب والإنزياح هو كون هذا الأخير يعني إنتقال اللغة من مستواها العادي إلى مستواها الإبداعي، حيث تحيد عن سنن القاعدة العامة وتتجاوزها، فبدلا من أن يكون لكل دال مدلول تتعدى المدلولات للدال الواحد وهذا ما عبر عنه الأسلوبيين بالإنزياح»[5].

يحدث الإنزياح على مستوى اللغة و في صميمها فتنتج عنه صور بيانية متنوعة على النحو الذي يظهره الجدول التالي:

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، ط ب1، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط ، 2003، ص 552.

[2] – الفيروز أبادي محمد الدين بن يعقوب: القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 2007 (مادة زاح).

[3] – محمد عبد الهادي وآخرون: المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دار الكتاب الحديث، بيروت، د ط، د ت ص 160.

[4]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1997، ص 179.

[5] – المرجع نفسه، ص ن.

جدول يوضح الصور الشعرية المستخرجة من ديوان "**تباريح النخل**" قصيدة **خرائب الهيكل** أنموذجا

الرقم	الاستعارة	التشبيه	المجاز	الكناية
01	أنا ابن عجرفتي		اخترت عينيك	انصرعت بالعشق
02	فوتر الحزن يعزفني			أفئدتي
03	والبوح خان			ولتدنو نهاياتي
04	خانته قيثاراتي			
05	توقف الشعر عن نشدان تسليتي			
06	الصمت يخنق أسرار المسرات			
07	إني أرتب هذا الحزن في حرقي			
08	حرقة الأحزان			
09	إن تسبر غور جرح			
10	لو تلمسين خراب النفس			
11	إن تعزفي لحنك المحزون في ذاتي			
12	مات القصيد			
13	أعتاب غربتنا			
14	رماد النفس			
15	ليل التمزق ينمو في انكساراتي			
16	أنى تمكّن الحزن من قصصي			
	وغادر البلبل الغريد آهاتي			
17	سلي غرامك مني حطمي كبدي			
	أرضي غرورك ولتدنو نهاياتي			
18	لا تتركي من رمادي ذرة			
19	إن كان يرضيك من قلبي تحطّمه			
	صار التحطّم من أقصى طموحاتي			
20	بات التألم يشكو من جراحاتي			

ثانيا: التحليل

1. أنا ابن عجرفتي:

إفتتح الشاعر القصيدة التي التمس فيها عطف المحبوبة بهذا الاعتذار الذي صاغه في قالب الإنزياح الدلالي فقد نسب نفسه للعجرفة فهي أمه التي أنجبته وهي أصله الذي نبت منه فلا سبيل له للخلاص منه فرغم ذلك الأصل الذي يحمل معاني التكبر واحتقار الآخر إلا أنه أردف بقوله أنه يهوى تلك المحبوبة بل يراها مولاتها مما يحمل معاني الرضوخ والتواضع كأنه يقول أن حبها ملكه وأذلّه بين رجليها.

2. فوتر الحزن يعزفني:

في هذه الاستعارة تصوير بليغ ورائع يواصل فيه الشاعر إبراز فقدانه حريته وإرادته فبعد أن أصبح في هوى المحبوبة عبدا فقد السيطرة على مشاعره وأحزانه التي أصبح بين يديها تعزفها به سنفونيتها كيف شاءت، وكل هذا استعطافا لقلب المحبوبة لعلها تتكرم له بنظرة تخمد لهيب الحزن.

3. البوح خان:

وهنا يوصل الشاعر إعتذاراته فهو لا يملك من أمره شيئا وكل شيء خانه وضده ويزيد حرقته وكأنه يقول للمحبوبة الهاجرة له أنا لا حول ولا قوة لي فليكن العفو منك مكرمة فحتى البوح والتصريح بالحبّ قد خانني فلم يجد سبيلا للإفصاح عن حبّه وعشقه.

4. خانته قيثاراتي:

بعد أن خانه البوح الذي هو وسيلة التعبير بالكلمات أكملت القيثارات مسلسل الخيانة لتحرمها هي الأخرى من إيصال المشاعر للمحبوبة عبر أنغامها الهادئة الملهمة لتضيق به السبل عن الإفصاح والتعبير فيتواصل مسلسل عذابه وحزنه وحرقته.

5. توقف الشعر عن نشدان تسليتي:

بعد أن بيّن خيانة البوح والقيثارة انضم الشعر لحلقة الخيانة الذي كان يسلي الشاعر به نفسه حين تهاجمه الأحزان.

6. الصمت يخنق أسرار المسرات:

خانه البوح وخانته القيثارات وهجر الشعر تسليته فلم يجد الشاعر غير الصمت ملجأ لكن هيهات له الراحة من العذابات التي يعانيها فهو الآخر قد زاد في حزنه وقتل أسرار مسراته وأفراحه وقد أتبع الشاعر قوله هذا باستفهام يظهر فيه العجز وقلة الحيلة فقال " ماذا أقول هنا " أي في هذه الحالة التي خانني فيها كل شيء وأصبحت مكبلا مقيدا أسيرا للأحزان، ثم صح الغرض من كل قوله حين قال " يا بهجة سلفت ... إني أبلغ عن عمق المعاناة " وفي هذا كذلك استعطاف للمحبوبة حتى تشفق لحاله.

7. إني أرتب هذا الحزن في حرقي :

بعد أن أيقن الشاعر مصيره واستسلم له فلم يجد سبيلا إلا التعايش مع هذا الواقع فبدل البحث عن طرد الحزن راح يرتبه كما يرتّب الإنسان ملابسه أو أغراضه يرتبه ليس من أجل أن يتركه بل يرتّبه في حرقه فلا مفر من التعايش معه. وأردف بقول أن هذه الهوى مليء بالحطامات و الحزن هيكله ليبرز معنى الإحاطة بالحزن فلا مفر منه أبدا.

8. حرقة الأحزان:

ذاك الحزن الذي يأسره لم يكن بردا وسلاما عليه بل صوره لنا الشاعر نار تحرقه.

9. إن تسبري غور جرح:

في هذه الصورة يحاول الشاعر أن ينقل إلينا مدى ألمه وعذابه فكلمة غور تحمل دلالة العمق اللامحدود مما يعكس مدى الألم الذي يعيشه الشاعر بسبب هوى محبوبته.

10. لو تلمسين خراب النفس:

الجرح غائر والنفس محطمة وهي صور قدمها الشاعر للمحبوبة لعلها ترأف بحاله.

11. إن تعزفي لحنك المحزون في ذاتي:

هنا إنتقل الشاعر من وصف نفسه ومعاناتها لمحاولة إيجاد رابط بينه وبين المحبوبة فحاول أن يستجديها بقوله: أنا أدري أنك حزينة مثلي للفراق فإن لم يكن هناك عودة فلتكن ذاتي قيثارة تعزفين بها لحنك المحزون فأنا أريد وصالك مهما كان شكله وسببه.

12. مات القصيد:

في هذه الاستعارة أبرز الشاعر معاناته من جانب آخر فحتى الشعر لم يعد يجدي فقد مات.

13. أعتاب غربتنا:

مات القصيد على أعتاب غربة الشاعر لم تفتح بابها له ليبرز.

14. رماد النفس:

حاول الشاعر من خلال هذه الصورة أن يبرز لنا عمق الألم الذي يعيشه الشاعر لفراق المحبوبة فهذه النفس التي اكتوت بنار الأحزان بلغ الإحتراق بها مداه فحوّلها إلى رماد وليس بعد الرماد شيء.

15. ليل التمزق ينمو في انكساراتي:

في هذه الصورة ليل الشاعر ليس كبقية الليالي حيث ينعم الناس بالنوم الهنيئة والسكينة والراحة فليله ملؤه الأسى والحزن والعذاب الذي بات يمزّقه وهذ التمزق الذي يعيشه يقتات وينمو في انكسارات نفس الشاعر فهو بالإضافة إلى ألم التمزق يقتات وينمو على حساب الشاعر فيزداد بذلك الشاعر أسى على أسى، وهذه الصورة حاول الشاعر كذلك إبراز واقعه وحاله مرة أخرى فقد اعتاد العذاب حتى أصبح تربة خصبة لكل مظاهره ومن مظاهره هذا التمزق.

16. أنى تمكّن الحزن من قصصي ..... وغادر البلبل الغريد آهاتي:

في هذا البيت استعارتان مكنيتان مزدوجة يرسمهم ففي قوله: "تمكّن الحزن من قصصي: يحاول الشاعر ليدلنا مرة أخرى على حزنه الشديد الذي ملأ أعماقه ولم يترك شيئا له علاقة بالشاعر إلا وتمكّن منه وطبعه بلونه الكئيب ليدلنا الشاعر على أنه ينتقل من حزن إلى حزن إلى حزن إلى حزن ومن دوامة الحزن لا يخرج. ثم أردف قوله هذا بصورة أخرى هي " غادر البلبل الغريد آهاتي " ليبيّن ألّا ما كان للسلوى ولا للفرح ولا السعادة فكل ما يمت للفرح إمّا تمكن منه الحزن كما أسلفنا أو طرده كحال البلبل الغريد.

17. سلي غرامك مني حطمي كبدي .... أرضي غرورك ولتدنو نهاياتي:

بيّن الشاعر حاله ومأساته وآلامه التي يعيشه فهي يكتوي بنار الحزن الذي تملّكه وتملّك كل شيء له علاقة به كما أن كل وسيلة لتسلية النفس وإسعادها قد خانت الشاعر فلا القيثار أسعفه

ولا البوح وحتى البلبل الشادي المطرب للأذن بجميل صوته غادر الشاعر وتركه أسير تلك الأحزان بيّن سبب كل تلك المأساة، وهذا السبب هو غرامه وهيامه بمحبوبته فقد شبهه بسيف حاد حطم منه الكبد التي هي الأخرى شيء شبهه بالزجاج والمعروف أن بتحطم الزجاج استحال إعادة ترميمه وإعادته إلى سابق عهده وتكون بذلك لفظة " حطمي " قد صوّرت الواقع الذي يعيشه الشاعر خير تصوير، و بيّن هنا كذلك سبب أفعالها هو غرورها وتكبرها ولا مبالاتها بالعاشق الولهان وهو ما صورته جملة " ولتدنو نهاياتي " كأن هذه المحبوبة لا تبالي به فهي مغرورة معتدّة بنفسها.

18. لا تتركي من رمادي ذرة:

عاد الشاعر في هذه الصورة لتبيان احتراقه وفنائه ورغم ذلك هو يعشق الفناء على يديها فتوسلها أن تذر رماده في كل مكان ولا تترك من رماده ذرة مخاطبا إياها بـ " يا أنا " ليبرز مدى التعلق.

19. إن كان يرضيك من قلبي تحطّمه ..... صار التحطّم من أقصى طموحاتي:

عاد الشاعر هنا لتشبيه قلبه بالزجاج ليبرز ويدل على المعنى الذي دللنا عليه سابقا وهو معنى التحطّم مع عدم إمكانية إعادة الترميم لكنّه هذه المرة ذكره بأسلوب الشرط فالتحطم إن كان يرضي المحبوبة جعله الشاعر أقصى طموحه وفي هذا أروع تصوير للتعلق بها، فقد أصبح يستلذ العذاب إن كان ذلك يرضيها ويسعدها.

20. بات التألم يشكو من جراحاتي:

ختم الشاعر بهذه الصورة التي أراد أن يختم بها وصف تلك الحياة الكئيبة الحزينة المليئة بالاحتراق والعذاب فقد تعدّته الشكوى إلى التألم الذي أصبح يشكو من كثرة جراحاته التي لم تعرف شفاء وبهذا يكون ختم الشاعر قصيدته بأحسن خاتمة.

و مما سبق نستنج أن ديوان تباريح النخل قد حفل كثيرا بظاهرة الانزياح و التي مفادها تغيير يحدث في بنية تراكيب اللغة بحيث تسند الألفاظ إلى ما لا تسند إليه في العادة ، فينتج عن ذلك تراكيب لغوية كثيفة الإيحاء يطبعها المجاز غالبا و غيره من صور البيان ، و هو ما يكثف إيحائية النص و جماليته ، و هذا ما جعل الديوان يصطبغ بصبغة حداثية .

المبحث الثالث

المبحث الثالث: ظاهرة التناص في ديوان تباريح النخل

التناص «خاصيّة ملازمة لكلّ كلام مهما كان نوعه، فليس هناك كلام يبدأ من الصّمت، فكلّ كلام مهما كانت خصوصيّته يبدأ من كلام قد سبقه ومن طبيعة الدّال اللّغويّة أن يمتلك تاريخا عريقا ربما أعرق من تاريخ معرفتنا ولا يفتأ الدّال يكتنز هذا التاريخ في أصواته ويحبّئه في مقاطعه، حتىّ ما إذا أتيحت له علاقة بما سواه في تركيب انفجر كلّ منهما عن تاريخهما واستدعيا إلى هذا التّركيب كلّ ما اكتسبتاه سلفا من مدلولات»[1].

وهناك إجماع على أن النّاقدة البلغاريّة **جوليا كريستيفيا** «هي أوّل من وضع مصطلح التّناص سنة 1966م منطلقة من مفهوم الحواريّة عند **باختين الرّوسي**»[2]، حيث حدّدت مفهوم النّص في كتابها **علم النّص** على أنّه جهاز لسانيّ يعيد توزيع النّظام اللّساني ، بواسطة الرّبط بين الكلام التّواصلي الذي يهدف إلى الإخبار المباشر ، وبين أنماط عديدة من الملفوظات وبالتّالي فالنّص إنتاجيّة.

وهو« ما يعني أنه ترحال للنّصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معينّ تتقاطع ملفوظات عديدة متقاطعة مع نصوص أخرى»[3].

[1]- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2006م، ص132.

[2]- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1997م، ص36.

[3]- محمد خير البقاعي: دراسات في التناص و التناصيّة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998م، ص97.

والنص الذي بين أيدينا بعنوان "**عيد العبيد**" به من التناص بأشكاله ما يدفعنا إلى التوقف والإشارة إلى هذا التناص وحقله المنتمي إليه ونصنفه في الجدول الآتي:

النص المتناص	نوعه	النص المتناص منه
كنّا ثلاثة رقما وحيدا.	تناص ديني مع الانجيل.	فإن الذين يشهدون في السماء هم ثلاثة: الآب، والكلمة، والروح القدس. وهؤلاء الثلاثة هم واحد.
الماء واللج والكوكب الدريُّ وجزر المحار لن تفك العزلة.	تناص خارجي مع بدر شاكر السيّاب "رحل النهار".	تتفتحان على متاهة عزلتي رحل النهار و البحر متسع و خاو لا غناء سوى الهدير.

أما النص الثاني: "**وللمدينة وجه آخر**" فسندرج في الجدول الآتي أيضا ما به من تناص بمختلف أشكاله:

النص المتناص	نوعه	النص المتناص منه
لا تسل يوشع كيف مضى.	التناص الديني مع سرة الكهف.	"وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا" (الآية 60 سورة الكهف) يوشع فتى موسى عليه السلام.
ساعة بين أحضان القمر.	تناص داخلي مع ميشال الشمّاعي.	في أحضان القمر "عنوان الديوان".
وجه المدينة لم ضيّعت رمل الطفولة.	تناص داخلي مع ديوان "وجه المدينة وفيض من دمي" لليلى العنزي.	في حينا العتيق الذي تنبعث منه رائحة العشب مسكونة بالطفولة.

المبحث

الرابع

المبحث الرابع: الرمز والأسطورة في ديوان " تباريح النخل":

أولا : الرمز

1. لغة: وجاء في لسان العرب عن التعريف اللغوي للجذر (رَ مَ زَ) ما يلي:

(رَ مَ زَ) «الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز في اللغة كل ما أشار إليه بما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورَمَز يرْمُز يَرْمِزُ رمْزاً وفي التنزيل العزيز قصة زكريا عليه السلام ﴿أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رمزا﴾» [1].

2. اصطلاحا: يعتبر الرمز من التقنيات الفنية التي يلجأ إليها الأدباء و الشعراء خاصة في شعرهم من أجل تكثيف دلالات النص و شحنه بحمولات دلالية و شعورية فذة، و قد استخدمه الشعراء الأوائل و لكن بطريقة بسيطة، حتى جاء شعراء الحداثة و احتفوا بالرمز باعتباره وسيلة فنية جمالية لا يستغني عنها النص الشعري خاصة.

والرمز «هو اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها. و وفق هذا المنطوق فقد تم نقل الرمز من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي، إذا تطلق الإشارة (وهي معنى الرمز) على الايجاز، وقد جاء في نقد الشعر في وصف البلاغة: ((هي لمحة دالة))،ذلك بأن إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ غليظ يشبه الدلالة بإشارة اليد. وقال **بن رشيق:** ((الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه)) ، وهذا نص في إفادة غير مباشرة في الدلالة: إن المتكلم انما يستعمل الرمز في كلامه لغرض طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد افهامه ،فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا عن غيرهما»[2]. وقد حوى الديوان الكثير من الرموز حيث كان توظيف رمز **الأرض اليباب** في قصيدة **ورقة مغتربة** ليخص لنا الشاعر حالته المغتربة، فإذا نظرنا إلى الرمز مع عنوان القصيدة نجد تناسبا وتناسقا مع موضوعها ف(**الأرض اليباب**)، كما هو معلوم عنوان قصيدة

[1] – ابن منظور: م س، ص312.

[2] – جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالى، جامعة ديالى، العدد52، 2011، ص04.

لإليوت تحدث فيها عن حالته التائهة و المتشائمة ، وهو ما ينطبق مع واقع الشاعر ونفسيته، وفي هذا الصدد يقول :

أنا في الأسفار يا سيدتي

شرفه حمقاء في **أرض اليباب**

لا تلم حزني ففي أيامكم

ترشق الأشعار شاي الاستلاب[1].

وبهذا جاء تتابع هذه الرموز في القصيدة ككل ليدل على سعة ثقافة الشاعر وحسن تسلسله في عرض دفقته الشعورية التي كانت متناسقة في العرض من أول رمز إلى آخره والتي أكسبت هذه القصيدة شيئا من الغموض الذي زاد من جماليتها الفنية.

وقد جاء توظيف الشاعرة لرمز **عصى موسى** عليه السلام في قصيدة **تأسفات الألف الكسير** على عكس ما نعرفه عن تلك العصى التي هي رمز الحل و الفرج، فكان استعمالها مخالفا لما يتوقعه القارئ منها.

فعصى موسى عليه السلام في قصيدة هنا وفي هذا السياق لم تغير ساكنا حيث أن التأسف والحصرة التي كانت من الشاعرة في بداية القصيدة استمر حتى بعد توظيفها لتلك العصى، وهو ما تعكسه هذه الأبيات:

تأسف الألف

فوق صبح جميل رجف

فوق بحات جرح نزف

من قهقهات عمر هتف

لعصى موسى كي يجف

[1]- تباريح النخل: ورقة مغتربة، ص31.

تأسف الألف

مهدرا دمه لكل من دمه تلف

وقال زيدوني من وجعي فوق النصف

ضعف الهدف[1].

كما نجد في قصيدة أخرى التي هي بعنوان **غنائية الليل الأخير** بأن الشاعرة وظفت رمز **الخنساء** وكما هو معلوم أن هذا الأخير يدل على الرثاء و الفقدان فجاءت به الشاعرة لتعبر عن حالتها النفسية المتقهقرة وهي تفقد تلك الطمأنينة و الراحة النفسية وبه ترثي فؤادها المعتل، فكان توظيفها لهذا الرمز مناسبا لتلك الحالة التي تعيشها، وبهذا تقول:

إلتهب يا ليل فينا واعتذر

مثل أشواق ضحى برعم مفتون يناجي

في أدغال تساؤلاته **خنساء** صخر

أو غموض تنزته رغبة في عمق الصغر

حفرت شكها في قاع نهر

إلتهب يا ليل فينا واعتصر[2].

و فيما يلي قطوف من قصائد هذا الديوان حوت إشارات رمزية كثيرة لها أثرها البين في قصيدة بوح لتجليات **الزمن القادم** للشاعرة لالة هنية رزيقة:

لقد استعملت الشاعرة في قصيدتها جملة من الرموز الدينية والتاريخية لتحاكي بها واقعها وجاء استعمال هذه الرموز في البداية للدلالة على الاختلاف والتشرذم الذي تعيشه الأمة العربية الإسلامية.

[1]- المصدر السابق: تأسفات الألف الكسير ،ص 34.

[2]- المصدر نفسه : غنائية الليل الأخير ، ص47.

فاستعمالها لرمز **الحلاج** في مستهل القصيدة:

أرخي شراعك يازمان وارتحل

من وهم سنبلة هنا بجفوننا إذ تنتحل

من **جبة الحلاج** في أوتارها قتل [1].

جاء هذا الرمز –الحلاج–ليدل على عدم التوافق بين أبناء الأمة و تنازعهم من أجل لاشيء، وهي محاكاة لحالة الحلاج ذلك الرجل الصوفي الذي عانى الويلات من قومه الذين فسرو أقوالها على ظاهرها.

وقد وفقت الشاعرة في توظيف هذا الرمز حين رأت الأمة مشتتة، فقد جعل هذا التشتت أبناءها يتنافسون فيما بينهم تنافسا مذموما فكلهم يسعى إلى الوقيعة بأخيه فلم تجد الشاعرة في تصوير هذه الفكرة سوى رمز **داحس والغبراء** في قولها:

من **داحس غبرائه** ذابت صحاريها قبل

أرخي شراعك يازمان وارتحل [2].

فهذا يذكرنا بتلك الحرب التي نشبت بين أبناء العمومة التي كان سببها تنافس حصان داحس وفرس غبراء وآلت بعدها إلى حرب شعواء، فقد سعت الشاعرة لربط هذه الدلالة بما يجري اليوم في الواقع العربي الإسلامي فكلهم يتنافس لشراء السلاح وإعداد العدة، ولكن ليته كان لأجل القدس.

وفي هذا الصدد جاء رمز **القدس** ليدل هو الآخر على حيرته من هذا الواقع البائس الذي أوصله إلى الثمالة فكان الأولى بهم جمع السلاح لتحريره لا محاربة بعضهم البعض تقول الشاعرة:

أرخي شراعك يازمان وارتحل

ليل التيمم صار فيه **القدس** ثمل [3].

---

[1] –المصدر السابق: بوح لتجليات الزمن القادم، ص51.

[2] –المصدر نفسه: ص ن.

[3] –المصدر نفسه: ص ن.

وقد وظفت الشاعرة رمز **الزير** خدمة للمعنى السابق، فالزير كما هو معلوم قد غدر من أقاربه في أخيه، وحمل بذلك عليهم كرها وحقدا وهو حال القدس الذي غذر به من طرف الأمة العربية الإسلامية حين تخلى عنه الكل وبقي لوحده يتجرع مرارة الذل والهوان، ويتجلى ذلك في قول الشاعرة:

من كأس **للزير** الذي في جوفه بلوى نخلة

قد أنبت الكره المعربد فيها ذل [1].

وجاء توظيف الشاعرة لرمز نبي الله **أيوب** عليه السلام مخالفا للدلالة الحقيقة له لأن رمز هذا النبي يدل على شدة الصبر لكن جاء في القصيدة دلالة على نفاذه.

ولهذا الرمز دلالة على نفسية الشاعرة التي فقدت الأمل من جراء واقع أمتها المتخاذلة حين تقول:

من بعد أن نزف المساء بصبر **أيوب**

على متون ظهورنا شبه ظل

أرخي شراعك يا زمان وارتحل [2].

وجاء إدراج الشاعرة لرمز **تابوت موسى** دلالة على تطلعها لمستقبل مشرق للقدس خـــاصة وللأمة عامة فهذا الرمز يوحي بالنجاة والسكينة، فالنجاة تتجلى في خروج الأمة من ظلمتها كما خرج كليم الله من ظلمة التابوت سالما، و السكينة مرتبطة بنفسية الشاعرة المتيقنة بنصر الله الموعود الذي لا يتحقق إلا بحركة متمثلة في التضحية والمثابرة ليأتي في هذا السياق رمز **نار إبراهيم** عليه السلام ليدل على الاشتعال وهو معنوي على خلاف حقيقة تلك النار التي رمي فيها وكانت عليه بردا وسلاما.

[1] – المصدر السابق: ص51.

[2] – المصدر نفسه : ص ن.

وفي هذا تقول الشاعرة:

أرخي شراعك يازمان وارتحل

من فوق بدر بربري يبتهل

لخطاب أوديب تحته ينتقل

من بين **تابوت لموسى**

بعد **نار إبراهيم** فيه تشتعل

أرخي شراعك يازمان وارتحل [1].

كما وظفت الشاعرة رمز **سفينة نوح** عليه السلام في قولها:

لسفينة الأديان منها **نوحنا** يكتحل

في عمق بحر هائج يكتسي دمع المقل

ينشق من دمه الضحى متوثبا عرشا لديه اختزل

بالصدق عاطفة له ملسوعة ناجت تبارك ربها في وجل[2]

ليدل على تطلعها لوحدة الأمة، وبهذا التظافر تكون الغلبة والنجاة، وبالوحدة تتحقق البركة.

وجاء رمز **عصا موسى** عليه السلام في هذه الأسطر التي تلي الأسطر السابقة لتدل على حلم الشاعرة وتوقعها لأحوال الأمة إذا توحدت والتي ستكون بمثابة إعجاز تلك العصا للسحرة أنداك بل وأكثر من ذلك إعجازها لكليم الله في حد ذاته، ويتضح ذلك في قولها:

أرخ شراعك يا زمان وارتحل
في سحر معجزة تباركها **عصا موسى** في الرؤى
فتمايلت بحروفها شفتي طفل
حتى يعانقها الهوى في خافقين أحرفا

[1] – المصدر السابق: ص51.

[2] –المصدر نفسه :ص52.

بجبين ورد ذبل

فتراقص الحلم المطرز في الشفاه قصيدة ملتاعة

لترجه كي تنتعل[1].

وظفت الشاعرة رمز **مريم** العذراء الذي يدل على الطهارة والعفة لتلحق بنا في هذا المعنى إلى أن الأمة إذا استحكمت أمرها تزيح عنها تلك الشوائب والأحكام الجائرة التي ألصقت بها. وتحرير القدس من نجاسة اليهود وهو ما يدل عليه رمز **السامري** حين تقول في ذلك:

أرخي شراعك يا زمان وارتحل

إذ تستوي ملكا هنا في كف **مريم** أثلا ثم اغتسل

من طهرها حتى تزيح نجاسة **سامري** محتفل

من لحن الياس الموشي النبر طوقني

بشوق من جنون جاهلي محتمل

بأنين أمنية الأماني في تساؤلات نزل

من قفر نجوى خلية تشتاق رائحة العسل[2].

قد جاء ادراج رمز **محراب داوود** عليه السلام دلالة على شوق الشاعرة لعودة ورجوع الأمة التي تنتمي اليها، إلى محرابها الموجود في الأقصى المبارك وتقول في ذلك:

ارخ شراعك يا زمان وارتحل

شوقا إلى **محراب داوود** حيث اعتزل

مباغتا في منتهاك ملامح الزمن الأخير

على ملامحه التي قد نزها سردابه بالحب من نار الأمل[3].

---

[1] -المصدر السابق: ص 52.

[2] - المصدر نفسه: ص ن.

[3] - المصدر نفسه: ص53.

وفي نفس هذا المعنى وظفت الشاعرة رمز **الأندلس** الذي يدل على الازدهار والعزة أنداك فهي بهذا تريد الرجوع بنا إلى ذلك الزمن السعيد، حين تقول في منتهى قصيدتها:

أرخ شراعك يا زمان كي تعيد زمان وصل **أندلسي**

قد قتل

ارخ شراعك يا زمان وارتحل [1]

وهناك قصيدة هي الأخرى قد وظف فيها الشاعر رمز **محاصرا بيت النبي** المسمات **جثة ليست للموت** لتعطي دلالة على المعنى العام للقصيدة التي تتحدث عن حصار غزة وبيت المقدس وقد وفق الشاعر في توظيف هذا الرمز حين أتى بالصورة كما هي في معناها الأصلي حيث تكالب أعداء النبي صل الله عليه وسلم و حاصروه في بيته آنذاك، وهو ما نجده الآن من حصار لبيت المقدس. فكان البيت الظاهر في القصيدة بيت النبي لكنه في المعنى يقصد به بيت المقدس، وكلا البيتان مقدسان ومعظمان، وجاء السياق مناسبا للمعنيين وفي هذا يقول الشاعر:

مشلولة أسيافنا **ومحاصر بيت النبي**

وأصابع التاريخ تمضغ حسنها قطع الجليد

وهناك امرأة بدثر بالعرا صدر الصبي

تخطه في حمرة الشفق الممزق كالوريد

أحلامه مأسورة عذراء في وطن سبي

في جب منسي ووراد القوافل لا تعود[2].

وكان في قصيدة **غزة والعرب** توظيف رمز **صلاح** مخالفا لدلالته الحقيقية، فصلاح الدين هو ذلك الرجل الشجاع الذي حرر مسجد الأقصى من أعداء الملة والدين و أعاد للأمة عزها وهيبتها.

[1] – المصدر السابق: 52.

[2] – المصدر نفسه: جثة ليست للموت، ص97.

أما إستخدام هذا الرمز في القصيدة أراد به الشاعر أن يقول لنا بأن «لا صلاح» في الأمة، فلا تتكبد عناء النداء ويقول الشاعر في هذا:

لا تسلني عن بني قومي النشامي

لا تقل هات السلاح

لا تنادي عن **صلاح**

كلهم قوم أدانوا الاجتياح

إنهم أهل العروبة

إنهم إن شئت أعراب قحاح[1].

نستنتج من دراستنا لمستوى الرمز في هذا الديوان أنه كان شديد الاحتفاء به في معظم قصائده، إذ آمن الشعراء لا سيما في ظل الحداثة أن التعبير المباشر الخالي من الرمز و الإيحاء تعبير مباشر يفتقر صفة الأدبية، التي بدت طافحة في نصوص هذا الديوان، و هي رموز جزئية تفاعلت مشكلة الرمز الكلي للديوان و الذي تعكسه لفظة "تباريح " الدالة على الشجن و الألم ، و هذا كان من صميم الحداثة الشعرية التي اقتضت استدعاء الرمز وفق ما يقتضيه سياق النص ، ثم توظيفه توظيفا جديدا.

ثانيا: الأسطورة

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام الرمز والاسطورة أداة للتعبير وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري[2].

[1]– المصدر السابق: غزة والعرب، ص125.

[2] – ينظر عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيه والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1966،ص 195.

ونجد في الديوان توظيف أسطورة **أوديب** في قصيدة بوح لتجليات الزمن القديم.

نجد في هذه القصيدة حضور لأسطورة **أوديب** والتي استلهمتها الشاعرة من الأساطير الإغريقية القديمة.

وجاء ذكر هذه الأسطورة في النص صريحا غير مضمرا لتعطي لنا المعنى الحقيق لها **فأوديب** هو ذلك الولد الذي كان في صراع مع أبيه من أجل أمه إلى أن قتله وتزوجها، وقد جاء هذا التوظيف لهذه الاسطورة متناسقا لسياق معنى القصيدة ككل حيث أن المعاني المتضمنة فيها هي نفسها التي تسعى الشاعرة إلى إيصالها للقارئ فصراع عائلة **أوديب** يعكس الصورة التي تحدث في واقعنا العربي الاسلامي الآن وقد عبرت عن ذلك الشاعرة بالأسطر التالية:

ارخ شراعك يا زمان وارتحل

من فوق بدر بربريا يبتهل

لخطاب أوديب تحته ينتقل[1].

[1]- تباريح النخل: م س، ص51.

المبحث الخامس

المبحث الخامس: الصورة في ديوان تباريح النخل:

أكد شعراء الحداثة – خلال تجريبهم- «أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط، ومن خلال تعامل النقد الادبي مع نتاجهم يتبين محاولاتهم لإبداع شعر يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحده وان تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية ومن تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع»[1].ونجد ذلك جليا في ديوان:

1. قصيدة جثة ليست للموت

فمن العنوان ننطلق لنستشف مدلولات القصيدة فكما يقال العنوان هو العتبة الأولى للعمل الأدبي فالعنوان جمع بين متناقضين جثة والموت فالمعلوم أن كل شيء في الكون سائر نحو الموت ولكن الجثة هنا لا تنطبق عليها هذه السنة الكونية مما يوحي لنا بروح التحدي والصبر والمقاومة وعدم الانكسار.

باب المدينة مغلق من أين ندخل يا أبي؟ [2]

بهذا الاستفهام ابتدأ الشاعر قصيدته سؤال يحمل في طياته مشاعر الحيرة والرعب والخوف فالباب موصد إذن لا مأوى ولا ملجأ ولا سقف يحمي من القرّو الحر ولا جدار يحمي من نوائب الدهر والمصير المحتوم هو العيش في العراء والعراء سجل خطر مفتوح لا حصر له.

فما هو حاله ؟ وماذا حلّ به يجيبنا الشاعر بقوله:

الريح والأوهام والظلماء والأفق البعيد.

تلفحه الريح الباردة وترعبه الأصوات المتخيلة نتيجة الظلام الدامس الذي يجعلك تتوقع ان يدهمك أي شيء وأنت أمام أفق رحب واسع مفتوح ومما زاد معاناته:

والتيه والخدر الجميل وجه ها الزمن الغبي.

[1] – محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، ط1، 1986،ص91.

[2]- تباريح النخل: جثة ليست للموت، ص 97.

وهذا المقطع يعكس لنا الحالة التي يعيشها الشاعر فهو يرى نفسه تائها بين البشر فهو مسلوب الأرض ومسلوب الهوية مرمي بالعراء شريدا سقفه سحاب يتأمل يه وجه هذا الزمن.

ودمي تعاوره زناة الليل في سوق العبيد.

هذا السطر يحمل مشاعر الشعور بالذل فقد أصبح الشاعر مستباح العرض بخس الثمن، لكن هل يملك الشاعر حلا لواقعه هذا؟ هل يمكنه رد الواقع؟ لا فهو فاقد للحيلة والوسيلة ويوضح لنا هذا في قوله:

مشلولة أسيافنا ومحاصر بيت النبي

ثم انتقل بنا الشاعر من الحديث عن نفسه إلى الحديث عن واقع مجتمعه وأمته، فالتاريخ شل وقطعت أنامله بفعل البرد القارص ولم تجد المرأة ما تدثر به صدر ابنها العاري لتقيه البرد وأمراضه إلا العراء وفي هذه الصورة إبراز لانعدام الوسيلة والحيلة فكيف يغطي العراء ؟ ، وهذا العراء تنسجه الممن وريدها الممزّق فلونه أحمر قاني من حمرة الوريد المنسوج منه حيث قال :

وأصابع التاريخ تمضغ حسنها قطع الجليد

وهنالك امرأة تدثر بالعرا صدر الصّبي

تخطه في حمرة الشفق الممزّق كالوريد.

وفي هذا المقطع كذلك تسليط الضوء على معاناة المرأة ليس المعاناة الجسدية بل المعاناة نفسية فلا أشد ألما على الأم من عذاب فلذة كبدها أمام عينيها، وهي لا تقدر على دفع الضر عنه.

ثم انتقل بنا لتسليط الضوء وتخصيص معاناة الطفل وحالته النفسية بالتصوير فقد صوره في المقطع السابق عاري الجسد معرّض للقرّ والحرّ ولا شيء يقيه من ذاك، وواصل وصفه قائلا:

أحلامه مأسورة عذراء في وطن سبي

في الجب المنسي ووراد القوافل لا تعود [1].

[1] – المصدر السابق: ص ن.

الطفل مسلوب الثياب مقيد الإرادة محروم الأحلام ويعيش وطن كله سبي منسي في جب لكن ليس كجب يوسف سيأتي يوم لينقذه مورد القافلة ليجعله منه عزيز مصر فالوراد لن تعود وهذا تصوير على الأفق المظلم والمصير المجهول الذي يريد الشاعر تصويره لنا.

يا دمعه يا عمره المسفوح فوق الأرصفة

تمتصه الأيام تشرب ريقه سحب الوعود.

لم يكف الطفل حياة التشرد بل زاد لك اللامبالاة به فهو يعيش على الأرصفة يسقيها دمعه ودمه وإن مات مات عليها وترك جيفة، تتداول عليه الأيام لتزيد معاناته وبؤسه وتنخر من جسمه الضعيف العاري وتزيد مأساته تلك الوعود الوهمية التي يتلاقاها ويعلق بها آماله لعلها تصدق فتغير من حياته الأليمة لكن هيهات ذاك فقد شبهها الشاعر بالسحب والسحب وإن كال مكوثها فستمر ومن السحب ما لا مطر قطرة، وفي هذا كله أيضا تصوير لحياة البؤس والقهر الداخلي التي يعيشها هذا الطفل.

خانته السحب فلجأ إلى الريح يأمل منها ان تنقله إلى عالم آخر لا بؤس فيه، لكن حتى ذلك الحين مازال يبحث عن رغيف عالق بين الحدود رغيف لا يطلب أن يكون جيدا بل يكفيه فتات منه يكفيه أن يكون رغيفا مرت عليه أيام لكن المهم ان يسد بعض جوعه فأي مأساة هذه.

أغدا تعود الريح تدعوه فيبرح موقفه؟

مازال يبحث عن رغيف عالق بين الحدود.

طفل في زهرة العمر أبلت جسمه الهموم والمعاناة فتغيرت ملامحه فلم يكد يعرفها ولا يعف من معه وفي هذا قال الشاعر :

هذا دمي هذا أخي هذا فمي لن أعرفه

يغتاله وهج المنى يلقيه في شدق الوعيد[1].

[1]- المصدر السابق: ص98.

وما زال الرجاء يعذبه لنه لن يتحقق واستعمل الشاعر كلمة " شدق " وهي جزء من الفم ما تحت الخدّ أي أنّ هذا الوعيد جانبي وهامشي فانسجم الموضع مع الحقيقة، ومازال الإنسان في معاناة مازال يرجو تغيّر حاله فالدقيقة عنده ساعة والساعة يوم واليوم شهر.

بعد تصوير تلك المعاناة التي يعيشها ذاك الطفل نتيجة تشرده وعذابه ينتقل بنا الشاعر لتبيان موقف العالم من مأساته، لكن لم يجد سيف ثأر ينصف ولا عالم يحميه ويحفظ كرامته.

ودم يناشد ثأره سيفا أبى أن ينصفه

والعالم المجنون يسرق جثتي قتل الشهود.

لم يكف العالم أن يتركه في معاناته بل سرق جثته لإخفاء أثر الجريمة وتغطيتها وأكمل ذلك بقتل الشهود.

فكان المصير دفن الجريمة ونجاة اللص من العقاب والقصاص.

دفن الجريمة وانثنى اللص يمسح معطفه.

وفي هذه الصورة تبيان لراحة المجرم واطمئنانه من العقاب فالعالم كله معه، ودليل الجريمة قد دفن والشهود قتلوا وسيف الثأر أبى أن ينتقم وعلامة الإدانة أصبح مشاعا للجميع:

وقميصي المقدود من دبر يشده من يريد.

وها اقتباس من قصة يوسف عليه السلام حيث كان القميص دليل براءته لكن هنا لم يجد القميص صاحبه وأصبح الجميع يشده ولا خوف من العقاب.

يعود بنا الشاعر لبداية المأساة وهي إغلاق باب المدينة الذي أحال الحياة لتشرد ومعاناة حيث قال:

باب المدينة مغلق والرعب يعول في الدروب

والنار تصهل في بقايا عزة هل من مزيد؟ [1]

[1] - المصدر السابق: ص ن.

والملفت للانتباه في هذا السطر إستعماله كلمات " نار، عزة، مزيد "، ليبرز الشاعر سبب هذه المعاناة التي يتعرض له بطل القصيدة إن صح التعبير فهي نار تستهدف النيل من عزته وتريد أن تؤتي على ما بقي منها كي لا تقوم له قائمة فيما بعد، فالإنسان بدون عزة كجسد بدون روح.

جسد الصبي وليمة لغليل غربان الغروب

من لبراءة مسكها المسفوح تطحنه الرعود.

هنا استعمل كلمة جسد فحين اغتيلت فيه العزة أصبح الألم ألما جسديا، وختم وصفه بتساؤل يعلم عدم وجود جواب له سأل عن المنقذ لهذه البراءة.

تجتازنا مطر الرصاص من الحبي إلى الحبيب

يهتز قبري ... يستضيف قبيلة يلد الصمود.

هنا يصور بأن الموت أصبح عاما يشمل الجميع فالموت بالعشرات فالقبر " يستضيف قبيلة " لكن هذا القتل لا يضعف بل يولد منه الصمود.

مت إن أردت وإن أردت فمت فمالك من مجيب.

نلاحظ هنا الأسلوب الشرطي حيث قال " مت إن أردت و " إن أردت فمت " فالموت حتمية في الحالتين فموتك وحياتك سواء فلن يلتفت ولن يجيبك أحد.

فكيف يجيبونك وهم خنقوا الهواء وعلّقوا الأنفاس في صخب الحديد فهم من يريد قتلك فكيف ينجدونك حيث قال:

خنقوا الهواء وعلّقوا الأنفاس في صخب الحديد

فتهامست شهب الدجى همس العليل إلى طبيب [1].

ويبرز لنا الشاعر أن التضحية هذه من أجل العزة والسلام حيث قال:

وتعانقت زيتونة والمجد في كف الشهيد.

[1] - المصدر السابق: ص ن.

فالزيتون رمز يستعمل للدلالة على السلام والمجد يدل على البطولة والعزة وقد اجتمعا في كف شهيد والشهيد من مات من أجل قضية فيقال شهيد الوطن ويقال شهيد الدين ... الخ، والشهيد مصطلح يدل على قمة التضحية ويحاط بالقداسة في كل المجتمعات والأمم، ويستمر الشاعر في تصوير هذا المشهد الدال على القداسة في المقطع الأخير للقصيدة حيث قال :

باب المدينة مغلق ومشرع باب السماء.

عاد لتبيان انغلاق باب المدينة ولكن أضاف معنى جديدا وهو باب السماء المشرّع ليبرز الهدف والغاية فالغاية الارتقاء بالروح وفي سبيل ذلك تهون التضحيات وعزّز ذلك بقوله:

نستلهم الموت الجميل فنجتني ثمر الخلود.

فلما يشتهي الشاعر وقومه الموت، يشتهونه طمعا في الخلود والخلود هو كل شيء دائم غير منقطع، وفي هذا المقطع انتقل بنا الشاعر من مقام التذلل ببيان مأساته وبحثه عن منقذ، إلى مقام التلذذ بتلك العذابات لأنها مفضية للسماء والرقي والخلود ويكمل بيان ها بقوله :

وإذا ارتوت باليأس كأس نستقي كأس الرجاء[1].

فالشاعر انتفض على واقعه وحارب الحرمان بالرضا وحارب اليأس بالرجاء وحارب المعاناة بالصبر ليثبت أنه خلق ليحيا وإن مات الجسد.

أنا لن أموت وفي دمي وطن يسبح بالنشيد.

فهو حي مادام الوطن حي في دمه وقلبه والوطن، ويمكن أن نرتقي بكلمة وطن من الرقعة الجغرافية المحدودة إلى رسالة يحمل الشاعر في قلبه يعيش لها ويضحي في سبيلها بالغالي والنفيس، فتغيّرت لديه معايير الحكم فالموت في مفهوم البشر حياة عنده لنه ينقله من حياة زائلة لحياة دائمة. ويؤكد الشاعر تبيان فلسفته في نظرته للموت فالموت عنده ليس انتهاء حياة بخروج الروح بل هو حياة جديدة حيث يواصل قوله فيقول:

والنصر يزهر في الربى ويداعب الفرح الهواء.

[1]- المصدر السابق: ص 99.

وهنا انتقل بنا الشاعر من مشاهد مظلمة ملؤها الألم والعذاب إلى لوحة أخرى زاهية الألوان تبعث على السرور والسعادة، كأنه يقول لنا دنتك وجحيمك بين جنبيك فكيف أردت أن ترى للوجود سينعكس ذلك على الوجود.

عرس الشهادة في الوغى يد القصيد من القصيد.

عاد بنا الشاعر للحديث عن الشهادة وكما قلنا الشهادة مصطلح يكتسي لباس القداسة لدى كل المجتمعات والأقوام وهو يلد من القصيد القصيد فالقصيد هو الترنم والإشادة وهذا يدل على افتخار الشاعر بهذه الشهادة فهي هدفه وسمو عيشه.

ومآتمي يا سيدي لا تشتهي دمع العزاء.

وهنا تأكيد أن الشهادة حياة فلذلك لا تقبل العزاء فالعزاء للفقدان او الهلاك والشهيد ينتقل من حياة إلى حياة بل من حياة ضيقة لحياة أرحب فالأحق ان يهنّأ لا أن يعزّى.

وختام القصدية تحدّي وصرخة مدويّة يوجهها الشاعر لعدوّة فمهما فعل فلن ينال منه حيث قال:

أنا لن أموت أنا ضفاف الموت أزرعها ورود[1].

فلن نافية تنفي ما بعدها ونفى بها الشاعر هنا الموت وأضاف رمز الحياة للموت فالورد دال على كلّ شيء جميل ويدل على الحياة الهنيئة الهادئة زرعها على ضفاف الموت.

ومن خلال مختلف الصور التي قدمها لنا الشاعر في هذه القصيدة وانطلاقا من العنوان يمكن أن نستنتج أنّ المقصود بقوله هي الأمة الإسلامية التي وصفت بانها امة تمرض ولا تموت وهو ما يوافق العنوان **جثة ليست للموت** وكذلك مختلف الصور من معاناة للمرأة والطفل وكثرة القتلى هي تصوير لواقعنا الحالي حيث كثر فينا القتلى في كل بقاع الأرض وكثر مشردونا بسوريا وأفغانستان وليبيا واليمن وقبلهما الشيشان والبوسنة وفلسطين قبل ذلك وحالا ومستقبلا.

[1] - المصدر السابق: ص ن.

2. قصيدة قرار

في هذه القصيدة ابتدأ الشاعر القصيدة بتشبيه ومقارنة

مثل كلّ الرجال لي إحساس

كجميع النساء قلبك قاسي[1].

فنسب الإحساس للرجال والقسوة للنساء كما نلاحظ استعماله للجملة الإسمية الدالة على الثبوت والإستقرار واستعمل لفظ العموم كل وجميع ليثبت ويرسّخ الحقيقة التي يريدها وهي إثبات قسوة النساء وإحساس ولين الرجال ممهدا لما سيأتي بعدها من معاني وأولها :

هكذا نحن عاشقان ولدنا.

مثبتا هنا أن حبهما وعشقهما لبعضهما إنما هو فطرة وهبها الله لهما وقدرهما أن يكونا عاشقين لبعضهما واللفظ الدال على السجية والفطرة هو " هكذا " وولدنا " لكن لم يعيشوا هذا العشق والغرام رغم سجيته في صفاء وهناء بل عاشوه بين المآسي حيث قال:

كي نعيش الغرام بين المآسي.

لكن ما الذي فرقهم ونكّد عليهم عيشهم وضح الشاعر ذلك في قوله :

فرق الحاسدون شمل هوانا.

وعاد الشاعر هنا لاستعمال الجملة الفعلية للدلالة على استمرار الأثر ففراقهم طال واستمرّ بفعل أولائك الحاسدين الذين نكدوا عيشهم وأفسدوا غرامهم، وقال الشاعر :

فبكى الصخر والجبال الرواسي.

وحكى النازفون آخر جرح.

بعد أن تفرّق هوى الشاعر والمحبوبة بفعل البشر الحاسدين فأشفق عليهم الشجر والحجر فبكياهما و أحس بآلامهم النافون الذين عرفوا ألم الفراق ومرّ الربيع دون أن يقف على حالهم حيث قال :

---

[1]- المصدر السابق: قرار، ص 127.

مرّ مرّ الربيع بين المراسي.

ثم أردف الشاعر بقوله :

اسألي الرمل عن تواريخ بوحي

عن كتاباتي عن جنون المآسي.

فلم يجد بين البشر مؤنسا فلجأ للبوح للرمال لعلّها تخفّف عنه آلامه وباح للقلم فأفاضه لكتابة القصص عن جنونه ومآسيه .

إنّني لست يا صغيرة أرضى

في الهوى منصبا سوى بالرئاسي.

في هذا المقطع يحدّد ويوضّح الشاعر أنّه لا يحب ان يشاركه حبه شخص فالرئاسة لا تكون إلا لشخص واحد وكذلك لا يرضى أن يكون عند محبوبته هو الوحيد والأوحد، ولك لما استعمل الشاعر لمة رئاسة ومنصب؟ استعملهما لأنه يرى أن عرش محبوبته ينأى ويبتعد و لا فرق بين الهوى والكراسي عند الشاعر سواء والحب قرار سياسي فعلى حبيبته أن تقرّر وعليه أن تقرّر.

إنّ عرشك المبجّل ينأى

أي فرق بين الهوى والكراسي

قرّري الآن هل تحبّين مثلي

فقرار الهوى قرار سياسي[1].

وبهذا جاء تتابع هذه الرموز في القصيدة ككل ليدل على سعة ثقافة الشاعرة وحسن تسلسلها في عرض دفقتها الشعورية التي كانت متناسقة في العرض من أول رمز إلى آخره والتي أكسبت هذه القصيدة شيئا من الغموض الذي زاد من جماليتها الفنية.

[1]– المصدر السابق: ص ن.

المبحث السادس

المبحث السادس :توظيف التراث في الديوان :قصيدة عودة المجدوب أو الطواسين الأخيرة نموذجا:

يعتبر مصطلح التراث من بين أهم المصطلحات ذيوعا في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة، فكلمة التراث «مأخوذة من مادة:(ورث) التي تدور معانيها حول حصول متأخر من نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه: من والد أو قريب أو موص ،أو نحو ذلك. وفي كتاب العزيز ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ ﴾ (النمل 17) . وأجمع اللغويون على أن التراث ما يخلفه الرجل لورثته، وأن تائه أصلها الواو: أي :(الوراث) »[1].

وكذلك التراث «هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة ، فهو إذا قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات »[2] وتكمن أهمية التراث في قدرته على التواصل والاستمرار في الحاضر ف «ليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه. التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينتقل بل يخلق»[3] و«التراث ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطى من نظرية عملية في تفسير الواقع والعمل على تطويره، فهو ليس متحفا للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب، ونقف أمامها في انبهار و ندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل و موجة للسلو وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض وهما حجرا العثرة اللتان تتحطم عليهما كل جهود البلاد النامية في التطور والتنمية »[4].

---

[1] ـ عبد السلام محمد هارون: التراث العربي، مجلة الوعي الإسلام ، الكويت ،ط 1، 2014 ،ص19 /20 .

[2] ـ حنفي حسن : التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ،ط4، 1992 ص 13.

[3] ـ أدونيس: الثابت والمحول، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب، دار العودة، ج3(صدمة الحداثة)، بيروت، ط1،1978،ص 313.

[4] ـ حنفي حسن ، م س، ص13.

وتوظيف الشاعر المعاصر للتراث يرجع إلى «مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية وراء شيوع ظاهرة استدعاء الشخصية التراثية في شعرنا العربي المعاصر كصورة من صور الارتباط بالموروث - و وراء ارتداء شاعرنا المعاصر إلى الموروث بشكل عام ، هذه العوامل من التشابك والترابط بحيث يصعب الفصل الحاسم بينها ووضع حدود دقيقة لمنظمة تأثير كل منها، والجزم بالنقطة التي ينتهي عندها تأثير هذا العامل المعين ليبدأ تأثير ذلك الآخر، كما أن هذه العوامل ذاتها تتبادل فيما بينها التأثير والتأثر بحيث قد يقوى عامل معين تأثير عامل آخر أو يضعفه ، ومن ثم فسوف تضل كل محاولة لتصنيف هذه العوامل وتحديدها محاولة غير حاسمة وغير نهائية.

وفي ضوء هذه الاعتبارات من الممكن تصنيف عوامل اتجاه شعرائنا أو خمس مجموعات قد يندرج تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل فرعي، وهذه العوامل بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثه في العصر الحديث و توثيق علاقته بهذا الموروث بشكل عام، وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية كصور من صور هذه العلاقة، ولكن هذه العوامل في مجموعها تفسر لنا في النهاية سر شيوع هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر على نحو لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل . وهذه المجموعات الخمس هي [1]:

1- عوامل فنية .

2- عوامل ثقافية .

3- عوامل سياسية واجتماعية .

4- عوامل قومية .

5- عوامل نفسية.

[1] – علي عشري زايد :استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، درا الفكر العربي ، القاهرة ، ط1، 1997، ص15.

وتتأكد ملامح توظيف التراث في هذه القصيدة بدءا من عنوانها ، **فالمجذوب** هو ذلك الرجل الصوفي الذي اشتهر في المغرب العربي بمواعظه وتصوفه ،**والطواسين** هو كتاب للحلاج الذي عرف بنزعته الشعرية هو الآخر .

وجاء استدعاء الشاعر للشخصيات الصوفية دليلا لفقدان هذا الزمن إلى ذلك الجانب الروحي، وقد تكررت عبارة "**يا سيدي المجذوب** " العديد من المرات، وفيها إشارة إلى افتراض الشاعر عودة المجذوب والحديث الذي سيكون معه حول ما آلت إليه أحوال الناس اليوم من تشتت وفرقة وضياع وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

نعم مجذوب عاد يلم في شتاته
حتى يقدم آخر الأطوار للذات التي قد ضيعت شفق الرؤى
يا سيدي المجذوب عفوا
أورقت فينا الليالي و الشكوك
إذ أثمرت أشواكها في العمر أشواقا تساقينا أباريق المواجع
كي تكاشفنا المدى أسراره في وجهك المرسوم في سمت العيون
يا سيدي المجذوب[1].

وإذا تتبعنا توظيف شخصية المجذوب في القصيدة نجدها قد تعددت دلالتها فكانت في مستهل النص عبارة عن تساؤلات يطرحها الشاعر لهذا الرجل الصوفي ثم تحول بعدها هذا الحوار إلى ترجي الحلول من ذلك الرجل (مجذوب) ، وبعدها كان الفراق دون جذوى. يقول الشاعر في منتهى قصيدته :

يا سيدي المجذوب
كيف سيلتقي حجاجنا حلاجنا بعد الرشيد إذ تذكر طارق بلوى [2].

[1] – تباريح النخل : عودة المجذوب أو الطواسين الأخيرة، ص82.
[2] – المصدر نفسه :ص83.

إلى أن يقول:

يا سيدي وجب الفراق

يا سيدي هذا فراق بيننا

كل **الطواسين** ارتخت أعيانها

فالكون شاخ وهذه الأقمار غاربة يعمدها الردى

يا سيدي هذا الوجود

الحلم فيه ذنب كف اليد.

يا **سيدي المجذوب** ها شح المدى[1].

[1]- المصدر السابق: ص86.

المبحث السابع

المبحث السابع: قصيدة النثر في الديوان

إحتلت قصيدة النثر في هذه العقود المتأخرة (المعاصرة) مكانة في الابداع الفني العربي، فقد انتشر هذا الشكل الكتابي إنتشار النار في الهشيم حين سعت إلى التخلص من قيود النظام العروضي في الشعر العربي والتحرر من الالتزام بالقواعد الموروثة من القصائد التقليدية.

وتحتوي قصيدة النثر على شروط جمالية عديدة منها:

1. ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة بحيث تقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقال أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في القصيدة.
2. يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية، بمعنى أنها تعتمد فكرة اللازمنية، بحيث لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.
3. على قصيدة النثر أن تتميز بالتكثيف وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها»[1].

حيث نجد ذلك في قصيدة **في الأحلام** من المدونة وذهبنا في هذا إلى:

أولا: شعرية العنوان

تنحصر القصيدة بين شبه جملة (جار ومجرور) "في الأحلام"، حيث تبدأ بـ في الأحلام، وتنتهي بها، وقد تكون هذه الشبه الجملة لمبتدأ محذوف والحذف انفتاح للمعنى، لذلك نحن مدعوون لأن نتخيل بديلا لما هو محذوف، ولأننا متعددون ومختلفون فإن ما سوف نقترحه سيتعدد ويتباين، وقد لا

[1] – محمد علاء الدين عبد الموسى: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، (د.ط) ،2006،ص42/41.

نتفق مع دارس آخر لهذه القصيدة في تحليلنا لمعانيها، لكن المهم في الدراسة أن تتعدد قراءاتنا لنستخلص أكبر قدر من المعاني في هذا النص.

وعلى هذا فيمكن أن نرى أن شبه جملة "في الأحلام" هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره(أنا في الأحلام) لقد ترك الشاعر عنوان القصيدة وخاتمتها مطلقة، وهذا العنوان ينشط توقعاتنا في ما يتعلق بموضوع القصيدة وطبيعة العالم التي تقدمه.

ثانيا: علامات الترقيم في قصيدة "في الأحلام"

شهد نص **في الأحلام** تنوعا في علامات الترقيم، فالقصيدة المعاصرة إنسانية متدفقة لا تعرف التوقف، وهي تنفتح على فضاءات مختلفة من خلال النقاط المتتالية أو الحذف و «التي يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاثة نقط أو أكثر»[1].

وقد استعمل الشاعر نقاط الحذف في مواضع كثيرة منها:

فألاقيها.. دنان الخمر تراودني/تغريني
أبوح..أبوح[2].

ويقول في موضع آخر:

آه..قد كان ..وما كان

وقال أيضا:

الهدي/المجد/الفتح/ال..
وانهره..[3]

[1] -حميد الحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991،ص58.

[2] -تباريح النخل: في الأحلام، ص63.

[3] -المصدر نفسه:ص64.

وإذا أمعنا النظر في توظيف الشاعر لهذه النقاط نجدها جاءت دلالة على أنه لا يريد الإفصاح بكل مكنوناته وما يجول في خاطره بل ترك للقارئ مساحة للبحث عما يريد أن يقوله، فهو بهذا يسعى إلى مشاركة المتلقي وجلب انتباهه.

كما أن الشاعر استعمل الاستفهام(؟)في نصه والتي تعد هي الأخرى من علامات الترقيم، والتي توحي هنا إلى الدهشة والحيرة، ويظهر ذلك جليا في قوله:

هل كان؟

آه.. قد كان.. وما كان[1].

إن لعلامات الترقيم (الحذف، علامة الاستفهام، السواد البياض...) جمالية في النص الحداثي، حيث تزيده غموضا مما تعطي للمتلقي المشاركة فيه، وبه تتعدد القراءات فيصبح النص متجدد لا منتهي وتكسبه صفة الحداثة.

[1] – المصدر السابق: ص ن .

الخاتمة

بعد مجريات البحث النظرية والتطبيقية التي استهدفت معاينة تجليات الحداثة في ديوان تباريح النخل، تم استخلاص النتائج التالية متدرجة من العام نحو الخاص كالآتي:

- ✓ إن البحث في تجليات الحداثة في نصوص شعراء وأدباء ليس بالأمر الهين، إذ يستوجب على الدارس التشبع بمرجعية ثقافية لغوية ونقدية واسعة عالية لاستنطاق مكنونات اللغة.
- ✓ يمثل شعر الحداثة محطة هامة من محطات الأدب العربي الحديث، شكلت إنتاجا له خصوصيته العصرية والذاتية.
- ✓ إن تعامل الشعراء الحداثيين عامة والمحليين خاصة مع آليات الحداثة في شعرهم، يختلف من أديب إلى آخر.
- ✓ من خلال دراستي لهذا الديوان اتضح لدي أن حضور الحداثة كفكر وأدوات حاضر في ديوان تباريح النخل من خلال تقنيات وعناصر بنائية عديدة منها: توظيف الشعراء للرمز والأسطورة والتراث، عن طريق استدعاء التراث وإحيائه وتوظيفه بصبغة جديدة. و التناص وتشكيل اللغة والصورة بطريقة جديدة مبنية على الانزياح والبحث عن اللامألوف في الكتابة الشعرية ...الخ.
- ✓ ولعل أهم سمة تعكس الحضور القوي للطابع الحداثي في الكتابة احتفاء الشاعر بالرمز وتوظيفه توظيفا جديدا، قد أخذ حيزا كبيرا في مدونة البحث مما أضفى على نصوصه سمة الغموض التي تفتح النص على القراءات المتعددة ومنه الدلالات المتعددة، وكذلك الشأن بالنسبة للأسطورة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ **المصادر:**

القرآن الكريم.

محمد فرتوني: **تباريح النخل لمبدعي الجنوب**، مديرية الثقافة، الوادي، ط 1، 2010.

❖ **المراجع**

1. إبراهيم أنيس: **الأصوات اللغوية**، مطبعة نهضة مصر، (د، ط)، (د، ت).
2. ابن منظور: **لسان العرب**، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3 ،1999، ج15، مادة (و ق ع).
3. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: **لسان العرب**، ط ب 1، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
4. أدونيس: **الثابت والمحول، بحث في الأتباع والإبداع عند العرب**، ج3(صدمة الحداثة) ط1، دار العودة، بيروت، 1978.
5. أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
6. أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الابداع والتباع عند العرب**، ج4، دار الساقي، بيروت، ط9، 2006.
7. إلياس مستيري، مقال بعنوان: **التكرار ودلالته في ديوان الموت في الحياة لعبد الوهاب البياتي**، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 10، 11، 2012.
8. بشير تاوريريت: **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الادبي وأفق النظرية الشعرية**، دار راسلان، سوريا، ط1، 2008.
9. جبرا ابراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
10. جلال عبد الله خلف: مقال بعنوان: **الرمز في الشعر العربي**، مجلة ديالى، جامعة ديالى، العدد52، 2011.
11. جوليا كريستيفا، **علم النص**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1997م.
12. حسن الغرفي: **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001.
13. حميد الحميداني: **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

14. حنفي حسن ، التراث والتجديد ، موقفنا من التراث القديم ، ط4 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992، بيروت .
15. خليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003.
16. سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: **مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين**.
17. شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، مصر، ط9 ،2004.
18. عبد الرحمان محمد القعود، **الابهام في شعر الحداثة**، عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، (د،ط)، 2002 .
19. عبد السلام محمد هارون، التراث العربي، مجلة الوعي الإسلام، كويت، طبعة 1، 2014.
20. عبد الله خضر حمد: قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،2017.
21. عز الدين اسماعيل : **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيه والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1966.
22. عز الدين المناصرة، **علم التناص المقارن** "نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 2006م.
23. علي عشري زايد ،استعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ، ط1، 1997.
24. الفيروز أبادي محمد الدين بن يعقوب: **القاموس المحيط**، تقديم وتعليق، الشيخ أبو الوفاء نصر الهزيمي المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت 2007 (مادة زاح).
25. كمال بشر: **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2006.
26. محمد الأنطاكي: **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها**، ج1، دار الشرق العربي، بيروت، ط4، 1971.
27. محمد حمود: **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، ط1 ،1986.
28. محمد خير البقاعي، **دراسات في التناص والتناصيّة**، مركز الإنتماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998م.
29. محمد شلبي: **التأصيل والحداثة في الشعر العربي**، مجلة الأقلام، بغداد العراق، ع12، 1985.
30. محمد عبد الهادي وآخرون: **المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية**، دار الكتاب الحديث، د ط، بيروت .
31. محمد علاء الدين عبد الموسى: **وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، (د.ط) ،2006.
32. مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار: **الايقاعات الرديفة البديلة في الشعر العربي**، مجلة جامعة دمشق، المجلة 23، العدد 1، 2007.
33. منير البعلبكي، قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1970.

34. مولود فرتوني، **تباريح النخل لمبدعي الجنوب**، مديرية الثقافة، الوادي، ط1، 2010.
35. ميخائيل نعيمة: **الغربال**، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991.
36. نور الدين السد: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج1، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 1997.

الملاحق

فهرس

المحتويات

كلمة شكر	
إهداء	
مختصرات	
مقدمة	أ-ج
تمهيد	10
أولا: مفهوم الحداثة	10
1. الحداثة لغة	10
2. الحداثة اصطلاحا	11-10
ثانيا: جذور الحداثة العربية ومرجعياتها	15-11
المبحث الأول: الإيقاع الداخلي والتكرار.	17
أولا: الإيقاع	17
1. لغة	17
2. اصطلاحا	17
ثانيا: أقسام الإيقاع	18
❖ الجهر	18
❖ الهمس	19
❖ الشدة	19
❖ الرخاوة	19
ثالثا: ظاهرة التكرار في ديوان " تباريح النخل"	20
1. قصيدة "أغار" أنموذجا	20
أ. تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة	20
❖ صوت الـــــراء	20
❖ صوت الميم	21
ب.تكرار الكلمة في القصيدة	21

ج. تكرار الجملة في القصيدة	22
د. تكرار الأصوات المهموسة في القصيدة	23
2. قصيدة "رسالة إلى قسامي" أنموذجا	24
أ. تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة	24
ب.تكرار الأصوات المهموسة في القصيدة	24
المبحث الثاني: ظاهرة الانزياح في ديوان تباريح النخل	26
أولا: تعريف الانزياح	26
1. لغة: جاء (زيح)	26
2. اصطلاحا	26
ثانيا: التحليل	31-28
المبحث الثالث: ظاهرة التناص في ديوان تباريح النخل	33
التناص	34-33
المبحث الرابع: الرمز والأسطورة في ديوان " تباريح النخل"	36
أولا: الرمز	36
1. لغة	36
2. اصطلاحا	36
ثانيا: الأسطورة	44
المبحث الخامس: الصورة في ديوان تباريح النخل	47
1. قصيدة جثة ليست للموت	47
2. قصيدة قرار	54
المبحث السادس :توظيف التراث في الديوان :قصيدة عودة المجدوب أو الطواسين	57

الأخيرة نموذجا	
المبحث السابع: قصيدة النثر في الديوان	62
أولا: شعرية العنوان	62
ثانيا: علامات الترقيم في قصيدة "في الأحلام"	63
خاتمة	66
قائمة المراجع	70-68
الملاحق	72
فهرس المحتويات	76-74
الملخص	

الملخص

الملخص:

ورد بحثنا موسوما بـ"تجليات الحداثة والتجريب في ديوان تباريح النخل".

وسعينا فيه إلى تتبع تجليات الحداثة ومظاهر التجريب في المدونة أعلاه، وكان المنطلق من التعريف بالحداثة وبمرجعياتها وجذورها، وثم رصد عدة مظاهر للحداثة اتسم بها الديوان منها حداثة التشكيل الايقاعي بالتركيز على الإيقاع الداخلي والتكرار، وكذا ظاهرة الانزياح والتناص، وكذلك توظيف الرمز والأسطورة توظيفا جديدا، بالإضافة إلى الاحتفاء بالتراث، وقصيدة النثر كشكل فني جديد وثائر على كل خصوصيات القصيدة العربية، ومنه تبين لنا من خلال هذه الدراسة مدى مسايرة الشعراء المحليين لمظاهر الحداثة في الأدب.

Résumé :

Le titre de notre recherche a été marqué par les 'manifestations de la modernité et de l'expérimentation dans les palmiers'.

Nous avons traité de l'extraction ou plutôt de suivre les mécanismes de la modernité dans le blog.

L'étude traite également de la définition de la modernité, de ses références et de ses racines, puis de la composition rythmique du bureau et du rythme et de la répétition internes, du phénomène de déplacement et de convergence, du symbole et de la légende et du poème en prose.

Dans cette étude, nous trouvons dans quelle mesure les poètes locaux sont compatibles avec la modernité