التَّشكيل الأُسلُوبيُّ...الفِكرة والأداة

(الغَرْبَاوِي نَمُوذجًا)

د. جيهان أحمد إبراهيم السجيني

أستاذ الأدب المساعد- قسم اللغة العربية

كلية العلوم والآداب للبنات بمحايل عسير

جامعة الملك خالد

التَّشكيل الأسلُوبيُّ...الفِكرة والأداة (الغَرْبَاويُّ نَمُوذجًا)

جيهان أحمد إبراهيم السجيني
قسم اللغة العربية ، كلية العلوم والآداب للبنات بمحايل عسير ، جامعة الملك خالد ، المملكة العربية السعودية .
البريد الالكتروني : jibrahem@kku.edu.sa

مُلَخَّص البَحْثِ:

تسعى هذه الدّراسة لدراسة شعر **الغَرْبَاوِيّ** دراسة أُسلُوبيَّة؛ اعتقادًا أنَّ النَّصّ الشّعريّ نصٌّ مفتوحٌ قابلٌ لقراءات متعدِّدة، بما يسمح بالكشفِ عن الحساسية الجماليَّة لدى هذا الشَّاعِر النّابه الذي طواه النّسيان ليعرفه جمهور الشّعر العربيّ وعشّاقه.

تنطلق هذه الدّراسة لشعر **الغَرْبَاوِيّ** من مستوى التّراكيب النَّحويَّة، للوقوف على صور العُدول، بين الفعل الماضي والمضارع، بما يكشف عن مواقف **الغَرْبَاوِيّ** الثّابتة الخاصَّة بمبادئه وأفكاره ورؤاه، والمتغيّرة الخاصَّة باستشراف المستقبل.

ومن ثم تتجه صوب أهمِّ التَّراكيب البلاغيَّة التي استثمرها في شعره؛ كالحذف والإضمار، والفصل والوصل، بما يُسهم في التَّعبير عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه المختلفة.

وتعمد بعد ذلك إلى دراسة تشكيل صوره البيانيَّة الجزئيَّة، وأنماطها المختلفة، وأدوارها الجماليّة؛ كالتَّشخيص الخاصّ بجمال الطَّبيعة، والمعاني المجرَّدة التي تنوس بين الحقيقة والمجاز، والتَّشبيه والاستعارة والكناية، والمتقابلات.

وتعرج بطبيعة الحال على درس دور الصُّورِ الكليَّةُ في التَّأثير على المتلقِّين، في لحظات زمنيَّة مُتفاوتة؛ لكونها تصويرًا للتَّجربة الشّعريَّة في لبّها.

وتسعى الدّراسة أيضًا للتّفتيش عن مكامن الموسيقى الدَّاخليَّة في أشعار **الغَرْبَاوِيّ** بما تحقِّقُه من انسجام وتوافق يستثير متلقِّيها ليشاركه تجاربه؛ من ذلك الجناسُ بأنواعه وما يُشكِّله من نغم موسيقي، يجذب الأسماع، وتضافره مع باقي المحسنات لتكوين إيقاع كامل للقصائد تتناغم مع موضوعاتها.

ولأنَّ الدّرس الأسلوبيَّ لا يغفل مكونات النّصّ بوصفه مجموعة من نصوص سابقة مهضومة، وقفت عند التّناصّ سواء من التُّراث العربيّ، أو أشعار الشُّعراء السَّابقين عليه.

ولم تقف الدّراسة عند المكوّن التّراثي بل تسعى نحو المكوّن الحديث أيضًا؛ كتقنية الرَّمْز، والنّقط، وثمة تقنيات قديمة حديثة؛ أعني تقنية التَّكرار، ودورها جميعًا في تشكيل تجارب **الغَرْبَاوِيّ** أسلوبيًّا.

الكلمات المفتاحية: الغَرْبَاوِيّ، أُسلُوبيَّة، التّراكيب، الحقيقة، المجاز، التّناصّ، الصُّورِ، الكليَّةُ، موسيقي.

The stylistic formation ... the idea and the tool (the stylistic model)

Jihan Ahmed Ibrahim Al-Sigini
Department of Arabic Language, College of Sciences and Arts for Girls, Mahayel Asir, King Khalid University, Kingdom of Saudi Arabia.
E-mail: jibrahem@kku.edu.sa

Abstract:
This paper seeks to study **Al-Gharbawi's** poetry applying a stylistic study. Believing that the poetic text is an open text for multiple readings s, which allows to reveal l the aesthetic sensitivity of this talented poet who has been forgotten in order to introduce it to the fans and lovers of Arabic poetry so that they know him.
This paper of **Al-Gharbawi's** poetry has proceeded with the level of syntactic structures to determine the imagery od Alodol(depart form the familiar text) between the past tense and the present tense, revealing Al-Gharbawi's fixed positions regarding his principles, ideas and visions, and the changing foresight of the future.
Then we will move towards the most important rhetorical structures that he used in his poetry , such as Alhazf (deletion), Alidmar(hiding or state of being hidden) , Alwasl (linking)and Alfasl(separation) in a way that contributes to the expression of his various thoughts and feelings.
Then we proceed to study the formation of its partial graphic images, their various patterns, and their aesthetic roles, such as a description of the beauty of nature, and the abstract meanings that signal between truth and metaphor, simile, metaphor, metaphor and Motakabilat(opposites).
Naturally, it deals with the study of the role of the overall images in influencing the recipients, in varying moments in time. Being a representation of the poetic experience at its core.

The study aims to investigate the internal sources of music in **Al-Gharbawi's** poetry, as it achieves harmony and compatibility that provokes its recipient to share his experiences. This includes all kinds of alliteration and the musical melody it forms, which attracts the ears, and they combine it with the rest of the improvements to form a complete rhythm of the poems in harmony with their themes.

The study also identified intertextuality, whether from the Arab heritage, or the poems of former poets, because the stylistic lesson does not overlook the components of the text as it is a collection of previous texts.

The study does not deal exclusively with the heritage component, but also deals with the modern component. Such as the technology of symbols, points, and there are modern old techniques. I mean the technique of repetition, and the role of all these techniques in stylistically shaping **Al-Gharbawi's** experiences.

Keywords: eroticism, stylistics, structures, truth, metaphors, intertextuality, images, totality, music.

مُقدِّمَة

مِنَ المسلَّم بِهِ الذي لا يمكن إنكارُهُ إسهام كلِّ جيل من الشُّعراءِ إسهامًا واضحًا في بنية الشِّعريَّة العامَّة، ومن ثمَّ؛ فإنّ على كلِّ جيل من الشُّعراء تحمُّل مسؤوليَّاتهم تُجاه هذا الدَّور، وكان من الحتم اللِّزام أيضًا على الحَركةِ النَّقْديَّة أنَّ تحدّد استراتيجيَّات هذا الدَّور، وتقوم بإبرازه على مستوى الرُّؤْيَة العامَّة للكونِ والحياة والذَّات، ومن حيث الأدوات الفنِّيَّة والإبداعيَّة ومدى تطويرهم فيها أو إخفاقهم من القيام بدورهم، ومناط كل هذا ودواعيه، ومظاهره، ونتائجه بموضوعيَّة علميَّة.

تمكَّنَ (شعراء الجيل الثَّاني) من الإفادة من الأُطر الثَّقافيَّة الموروثة عبر المدوَّنة الشّعريَّة الغزيرة التي تركها لهم أسلافهم، ومحاكاتها حينًا، ثمَّ تجاوزها وصبغها بصبغة عصرهم، بطبيعة الحال بفضل التّأثُّر الفعَّال بالوافد الجديد والمتجدِّد من الثقافات الأجنبيَّة ومستجدَّات العصر.

ومنْ هُنا؛ أمكن تحديد مرتكزي هذا الجيل في: المحافظة على التُّراث العربي القديم، والحرص التّام على الإفادة منه وإثرائه، مع مزج تجاربهم بالثّقافة الأجنبية فيما يدعم تجاربهم ويتنافذ معها.

ويُعدُّ الشَّاعِر **(محمد عبد المنعم الغَرْبَاوِيّ)** من أَهمِّ شعراء هذا الجيل بما يمتلكه من أصالة شعريَّة، وموهبة متدفّقة، وقدرات أُسلُوبيَّة خاصة في صياغة أفكاره، وأحاسيسه والتَّعبير عنها تعبيرًا يُمكِّنه من نقل أحاسيسه ومشاعره إلى المُتلقِّين؛ فينقلهم إلى أجواء مماثلة لما عاشه **الغَرْبَاوِيّ**.

من المدهش أنّ **الغَرْبَاوِيّ** من محافظة الدَّقهلية لا الغربيَّة التي ينتسب إليها، وربَّما جاء نسبُه من جَدّ قديم، وعلى كل حال فالدَّقهليَّة موطن كثير من الأعلام المرموقين من العلماء والأدباء، الذين أضاءوا الطّريق لمن بعدهم؛ من هؤلاء: محمد متولي الشّعراوي الدّاعية المشهور، والأديب المفكِّر السِّياسيّ محمد حسين هيكل، وسليم حسن عَميد الأثريّين المِصْرِيّين، وشاعر الجندول علي محمود طه، والأديب أحمد حسن الزَّيّات صاحب مجلة الرِّسالة... وغيرهم.

والدَّور المنوط بهذه الدِّراسة الكشف عن الخصائص الأُسلُوبيَّة لشعر **الغَرْبَاوِيّ**، وسبب اختيار هذا المنهج هنا لكونه أحد أهمّ مناهج تحليل النّصّ الأدبِيّ، وأكثرها انفتاحًا على المناهج النّقديَّة؛ إذ يقوم على الأخذ والعطاء من المناهج الجماليَّة، واللِّسانيَّة، والسِّيميائيَّة، والنّصِّيَّة، وغيرها من المناهج النَّقديَّة المعاصرة.

وتعدّ الأُسلُوبيَّة نشاطًا لُغويًّا يعالج النُّصوصَ الأدبِيّة من خلال عناصرها الأساسيَّة ومقوماتها الفنّيَّة وأدواتها الجماليَّة متّخذًا إجراءاته من علُوم اللُّغة والبلاغة ليصف تلك النُّصُوص، ويكشف مقوِّمات الحكم عليها من خلال منهج قائم على الاختيارات وتوزيعاتها، مراعيًا الأبعاد النَّفْسيَّة والاجتماعيَّة لأطراف العمليَّة الإبداعيَّة.

ومن ناحية أخرى فالأُسلُوبيَّة جُهدٌ نقديٌّ يدرسُ النّصَّ بجميع تكويناته عبر مستويات محددة: صوتيَّة ومعجميَّة ودلاليَّة وتركيبيَّة؛ لذا اتَّخذت من الدّرس الأسلوبيّ منهجًا لمعالجة أشعار **الغَرْبَاوِيّ** بنظرة تقوم على فحص نصوصه الشّعريَّة في تركيباتها اللُّغويَّة للكشف عن قيمها الجماليَّة، وذلك لكونه واحدًا من الشُّعراء المحدثين الذين اتَّضحت في فنه الشّعريّ أبرز قيم القصيدة العَرَبيَّة التّقليديَّة المتمثِّلة في البناء الموسيقيّ الموروث؛ أعني وحدة الوزن وقوّة الأسلوب، مع جدّة المضامين، ويجمع مع كل ذلك شخصيَّة فنِّيَّة مجددة متَّجهة إلى القضايا التي عاصرها.

تقوم هذه الدِّراسة على أربعة مباحث، قبلها مُقدّمة وتمهيدٌ، أما المُقدّمةُ فتحدثتُ فيها عن دوافع البحث وقيمته، وأمَّا التّمهيد فخصصته بالحديث الموجز عن نشأته وتكوينه، وثقافته ونتاجه الأدبِيّ، وتعريف موجز بالأسلوبية، يليهما الدِّراسة الأُسلُوبيَّة لشعره من حيث مستوياته: التَّركيبيَّة، والتَّصويريَّة، والإيقاعيَّة، وأتبعها بدراسة أهم المظاهر الأسلوبيّة في شعره، ثمَّ خاتمة تضمَّ أهم النَّتائج وتبرز ما انتهت إليه الدِّراسة من خصائص أُسلُوبيَّة في شِعره، ثمَّ ثبَتٌ بأهمّ المصادر والمراجع، واضطرتني طبيعة الدِّراسة إلى الاختصار؛ ولذلك لم أَستقصِ كلَّ موضوعاتِ الدّراسة الأُسلوبيّة بل ركزت على ما كان ظاهرًا في شعره.

تمهيد

أ- الغَرْبَاوِيّ: حياته ونشأته الأولى:

ولد الشَّاعِر **محمد عبد المنعم الغَرْبَاوِيّ** في قرية شَهَا التَّابعة لمدينة المنصُورة في عام ١٩١٢م، وتوفي عام ٢٠٠٢م، وسط أسرة بسيطة، عاش فيها بين أسرته الكبرى؛ أعني الوالد والجَدّ والأعمام، وتعهَّدته هذه الأسرة بالتّعليم والتّثقيف، فقدَّمته إلى أحد كتاتيبِ القرية ليحفظ كتاب الله -عزَّ وجلَّ- على عادة أهل القرى المِصْرِيّة، مع اهتمام خاص من أسرته بالعلم عامَّة، وبالأدب والدّين خاصَّة، فجده **إبراهيم الغَرْبَاوِيّ**، شيخٌ حافظٌ للقرآن الكريم، يُقرئ النَّاسَ، ويمنحهم إجازاتٍ لإقراء غيرهم من راغبي الحفظ والتَّجويدِ، وطلب هذا الجَدَّ العلم الشَّرعيَّ بمدينة طنطا في الجامع الأحمديّ؛ فصار له أثر كبير في تنشئة حفيده محمد وتعليمه وتربيته وتثقيفه، فكان يراجع معه حفظَهُ، ويشجِّعه ويصحِّح له، ويُفسّر له ما غمض عليه من شيوخه.

وكان والده محبًّا للعلم والأدب، مكثرًا من الاطلاع، حافظًا للكثير من مأثورات العرب شعريًّا ونثريًّا، فغدا يحبب ولده في الأدب والعلم جميعًا، ويشجّعه على حفظ ما يستحسنُ منَ الأشعار العَرَبيَّة، وبذا زرع حبَّ الآداب والعلوم في نفس محمد طفلًا، فظلَّ لذلك أثره الواضح في شخصية **الغَرْبَاوِيّ** وثقافته.

وحينما بلغ الطّفل الخامسة عشرة من عمره أتمَّ حفظ القرآن الكريم، كما أتمّ دراسته الأولية، وحفظ كثيرًا من جيد الموروث شعرًا ونثرًا، ومأثور الحديث الشّريفِ والحكمة العَرَبيَّة، ثمَ تخرّج في مدرسة المعلمين عام ١٩٣٠م، وعمل مدرسًا بأسوان أولًا، ثم انتقل إلى محافظة الدّقهلية، حتّى صارَ ناظرًا لمدرسة بلقاس الابتدائيَّة، فرئيساً لمجلس القرية حتّى أحيل إلى المعاش بعد رحلة طويلة من العلم والأدب والعطاء بكل مستوياته[1].

ب-ثقافته:

اقتصر **الغَرْبَاوِيّ** في التَّعليم على مرحلة المعلمين التي تخرج في مدرستها عام ١٩٣٠م، ولكنَّه لم يقتصر على حظّه من الثّقافة التي كان يدرسها بهذه

المدرسة، فكان دؤوبًا على التَّثقيف الذَّاتيّ من خلال القراءة والاطلاع على العلوم والآداب كافةً، مع متابعة الحركة الأدبِيّة، فقرأ شعر الجاهليّين، والإسلاميين، ومن تبعهم في المراحل المختلفة؛ فتابع إنتاج **محمود سامي البارودي**، و**حافظ إبراهيم**، و**أحمد شوقي**، كما اطّلع على إنتاج جماعتي: الدّيوان، وأبولّو؛ فصار أكثر تأثرًا بشعراء هاتين الجماعتين، وظلَّ هذا التّأثر- كما سيأتي في الدّراسة- واضحًا في شعره، فاتّخذ الرُّومانسِيَّة اتّجاهًا فنّيًّا معبّرًا عن ذاته، مع تجاوبه مع ما يحيط به من قضايا مجتمعه.

وتتَّضح لنا قضايا عصره وحياته الذَّاتيَّة في شِعره، كما تتجلَّى خاصَّة في قصائده (الواحة المجهولة، عودي كما عاد الربَّيعُ، ونقمة الحبِّ، وأغنية الرَّبيع)[٢]، وقصائد أخرى، ويبدو فيها تجاوبه الكبير مع أحداث عصره ومجتمعه؛ كما في قصائد الحرب والسَّلام؛ مثل: (الحرب، إلى عام ١٩٤٥م، فيم هذه الحرب؟!، إلى عام ١٩٤٦م، فَجر السَّلام) [٣].

ولم تكن ثقافة **الغَرْبَاوِيّ** مقصورة على الأدب، كما أسلفتُ، ولكنّه اطّلع على العلوم الأخرى، وتوسّع في اطلاعه على الثّقافة الدّينيَّة، فقرأ كتب التَّفاسير القرآنيّة المختلفة، وكتب الفقه الإسلامي على اختلاف مذاهبه، وكتب الحديث النَّبويّ الشَّريف، بالإضَافة إلى الأساس العظيم؛ أعني كتاب الله المعظّم.

وفي الثّقافة الأدبِيّة اطلع على كتب البلاغة العَرَبيَّة، والكتب اللُّغَويَّة التي تهتمُّ بقضايا النّحو والصَّرف، والمعاجم اللُّغَويَّة، كما قرأ في علم النفس، وغير ذلك.

وكان لهذه الثَّقافات الغزيرة والمختلفة أثر واضح في شعره، تجلَّى في أسلوبه، وبخاصة التَّنَاصّ من القرآن الكريم، والسُّنَّة النبوية الشَّريفة، والأمثال العَرَبيَّة، والشُّعراء السابقين عبر رحلة الشِّعر العربيّ الطَّويلة.

ج- **إنتاجهُ الشّعري وَفق التَّرتيب الزَّمنيّ:**

١- دِيوَانُ الواحة المَجهُولةِ، المَنْصُورَة، مطبعة النيل، ١٩٤٧م.

٢- دِيوَانُ أوراق الخريفِ، المَنْصُورَة، الدَّارُ الإسلاميَّةُ للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ، ٢٠٠٣م.

٣- دِيوَانُ الصَّدَى الضَّائِع، المَنْصُورَة، الدَّارُ الإسلاميَّةُ للطِّبَاعَةِ والنَّشْرِ ،٢٠٠٣م.

د- الأسلوبية (جذورها وإجراءاتها):

تنطلق الأُسلُوبيَّة من كونها شريكة لكلمة (الأُسلُوب) في جذرها اللُّغوي، فهي مشتقَّة من مادة (سَلَبَ). ويعود الجذر اللُّغويُّ إلى ما ذكره صاحب لسان العرب، من أنَّها: مجازٌ مأخوذٌ من سطْرِ النَّخيل، والطَّريقِ والمذهبِ[٤]، وهذه المعاني التي ذكرها ابن منظور تتّجه اتّجاهين؛ أحدهما: حسّيٌّ يُمثلُ الوضعَ السَّابق للكلمة، فهي للسَّطر منَ النَّخيل، وللطَّريق الممتدّ، والآخر: معنويٌّ يتمثَّلُ في الانتقال من المعنى الحسِّيّ للكلمات إلى المعنى الأدبِيّ أو النَّفسِيّ[٥].

ولعلَّ هذا المعنى هو ما استقرَّ عليه الفكر النقديّ القديم عند العربِ، وهو يمثّل اتّجاهًا مبكّرًا لمعنى الأسلوب، يسبقُ كثيرًا من الدِّرَاسَات الغربيَّة لهذا المصطلح؛ لذا نجدُ كثيرًا من العلماءِ العربِ يقتربُون من هذه المعاني، خاصَّة في الدِّرَاسَات المتعلّقة بإعجاز القرآن الكريم كما هو واضح عند **الباقلانيّ** في كتابه (إعجاز القُرآن)، و**عبد القاهر الجُرْجَانيّ** الذي ربط بين الأسلوب القرآنيّ والنَّظم، وقد عبّر عنها **الآمديُّ** باستخدام (طريقة العرب)[٦]، وهي تتضمَّن معنى الأسلوب في امتداده الاصطلاحيّ المتعلّق باللُّغة، وهناك ارتباطٌ وثيقٌ بين الأُسلُوبيَّة في بُعديها اللُّغويّ والاصطلاحيّ، وذلك عائدٌ إلى اهتمامها بدارسة الكلام الفرديّ، ومستويات العدول اللّغويّ، ومدى العلاقة باللسانيَّات، وهناك من يُعبّر بالنَّصّ مكان الخطاب، فيعتمدُ على فكرة الثُّنائية اللُّغَويَّة، التي تُقسم النّظام اللغوي إلى مستويين: مستوى اللّغة، ومستوى الكلام، فالمقصود بمستوى الكلام هو الاستخدام العادي للّغة، أو الاستخدام الأدبِيّ لها، وهذا المستوى هو مجال البحث الأسلوبيّ؛ باعتبار "أنَّ الفرق بين الاستخدام العادي للّغة والاستخدام الأدبِيّ لها يكمن في أنّ هناك انحرافًا في المستوى الثّاني عن

النّمط العادي، والانحراف هنا يعني الخروج على ما هو مألوف في الاستعمال اللُّغويّ مما يشكّل –في النِّهاية– ما يسمي بالخاصيَّة الأُسلُوبيَّة"[٧].

وقد قف كثير من العلماء العرب القدماء على كثير من قضايا الأُسلُوبيَّة ومظاهرها، فألمح **عبد القاهر الجُرْجَانيّ** إلى الأسلوب في نظريَّة النّظم، فالنّظم عنده هو الأسلوب، وقد أثار كثيرًا من المسائل؛ كفصاحة الكلمة وخلوها من الغرابة وتنافر الحروف، ومسألة مطابقة الكلام للسَّامعين، وقد خصَّص كتابه (أسرار البلاغة) لتحليل الصُّورَة الأدبِيّة، وبيان منزلتها في الشّعر، والأثر النَّفسيّ الذي يظهر في النّصّ الأدبِيّ[٨]، وتعدّ هذه كلها من ركائز الدّراسة الأُسلُوبيَّة، أما **حازم القرطاجنيّ** (ت ٦٨٤هـ) فنجد أن كلمة (أسلوب) تطلق عنده على "التَّناسب في التَّأليفات المعنويَّة، وهو ممثل لصورة الحركة الإيقاعية للمعاني في كيفية تواليها واستمرارها، وما يترتب على ذلك من حسن الاطّراد والتّناسب، والتَّلطُّف في الانتقال عن جهة إلى جهة، والصَّيرورة من مقصد إلى مقصد" [٩].

من هنا يمكن أن نجمل الحديث عن الظواهر الأُسلُوبيَّة في دواوين **الغَرْبَاوِيّ**، منطلقين من كون تلك المظاهر تنطلق من اللُّغة، وتمتد إلى الحديث عن الأساليب والجمل البلاغية والنَّحويَّة. وتعدّ المظاهر الأُسلُوبيَّة من أهمّ الميادين التي يحلق فيها الشَّاعِر المبدع، والتنوُّع فيها يكسو النصَّ الأدبِيّ رونقًا وبهاءً. وأخصُّ هذا المبحث للظواهر الأُسلُوبيَّة في دواوين **الغَرْبَاوِيّ** رحمه الله.

المبحث الأول
المستوى التَّركيبيّ

١ – التَّراكيب النَّحويَّة:

تنقسم التّراكيب النَّحويَّة من حيث التّقسيم الجمليّ قسمين: فعليّة، واسميّة، ومن خلال تراكيبهما المختلفة يستطيع الشَّاعِر الموهوب أن يعبّر عن تجربته ومشاعره، وفق التّوظيف المناسب لهما، بما يسمحان به من انفتاحٍ على أساليب أخرى، غير مقيّدة بأشكال الجمل النَّحويَّة، فقد يقدِّم الشَّاعِر أو يؤخِّر، كما يمكنه أن يحذف ويضيف، ويوجز ويطنب، ويثبت وينفي ويحصر ويستثني، منطلقًا في عوالم الإبداع الواسعة.

ويمكنًا أن ندرس هذه الظَّاهر الأُسلُوبيَّة من خلال ما يأتي:

١/١ – التَّبادل الدَّلاليّ بين الجُمل:

نعنِي بالتَّبادل الدّلاليّ بين الجُمل العُدول عنِ الجملة الفعليّة إلى الاسميّة، أو من الاسميَّة إلى الفعليَّة، أو عن الخبريّة إلى الانشائيّةِ والعكس...إلخ.

وفي حين أنَّ الجملة الفعليّة دالةٌ على الحُدوث والتَّجدُّد فالجملة الاسميَّة دالَّةٌ على ثبوت الحدث بالمطابقة، والفعلية تدلُّ عليه بالتَّضمُّن؛ ومن ثمَّ؛ قيل: التَّعبير بالاسميَّة أقوى منه بالفعليَّة[١٠]، غير أنّ قوّة التَّعبير متعلّقة بالسّياق اللُّغويّ والموقفيّ، وكذا بلاغته؛ لذا فلا ينشغل التّحليل الأسلوبيّ بالبحث عن الأفضل، بل الأنسب، وهو مدخلنا الذي نتناول به المستوى التّركيبيّ النّحويّ:

١/١/١ – من الفعل الماضي إلى المضارع:

يلمَس القارئ في دواوين **الغَرْبَاوِيّ** عدولًا عن الفعل الماضي إلى المضارع؛ فنجده يرتكز في السّياق التّركيبي على الأفعال المضارعة، التي شغلت مساحة واسعة. وقد أضفى هذا التّراكم للأفعال المضارعة على القصيدة التّجدد والحركة والاستمرار، "مما يجعل التّجربة الشّعريَّة تجربة حيَّة ومتجدّدة، تستمدُّ طاقاتها الإبداعيَّة من استشرافها نحو المستقبل"[١١]، نائيًا عن الجمل الاسميَّة التي توحي باليقين والثَّبات. ويبادل **الغَرْبَاوِيّ** بين الماضي والمضارع ويعدل

من هذا إلى ذلك، وخصوصًا من الماضي إلى المضارع؛ ليستشرف المستقبل، ويفتح صفحة من الأمل، كما في الأبيات الآتية من قصيدة (فجر السَّلام):

اقرعُـــوا للنَّصْـــر أَجـــرَاسَ السَّـــلام ... وانشُـرُوا فَـوقَ الـوَرَى ظِـلَّ الأَمَـان
قَـــد **أَزَاحَ** الفَجْـــرُ كَـــابُوسَ الظَّـــلامَ ... بَعـدَما **امْتَـــدَّ** عَلَـى الكَـونِ وَرَان
فَلَكَـــمْ **رَاعَـــكَ** مَـــا **رَاعَ** الـــوَرَى ... وَلَكَـم **آذَاكَ** مَـا **آذَى** الشُّـعُوب!
كَـمْ **تَفَزَّعَـــت** عَلَـى ظُلْـمِ العَبيـدِ ... و**تَصَـــايَحَت** لِظَـلامٍ وَجَـان!
وَتَطَلَّعَـــتْ إِلَـــى الأُفُـــقِ البَعِيـــدِ ... فَـــإِذَا الأُفُـــقُ لهِيـــبٌ ودُخَـــان!
سَـــــكَتَ الآنَ دَوِي المَـــــدْفَعِ ... وَ**خَبَـا** فِـي الكَونِ مَشْبُوبُ الضّرَام
ذَلِـــكَ الفَجْـــرُ **تَـــراءَى** بَاسِـــمًا ... **يَمْسَـــحُ** الـدَّمعَ بِأَجْفَـانِ الـوُرُود
فَرحَـــةٌ **طَـــارَت تهُـــزُّ** العَالَمَـــا ... فَهـوَ ضِـافي البِشْـر خَفَّـاقُ البُنُـود
عَـــادَ للأَوطَـــانِ بالشَّـــوقِ المُحَـــارِبِ ... بَعْـدَمَا **اســـتَيقَنَ** مِـنْ أَلَّا **يَعُـــود**
وَ**اســـــتَرَاحَ** الآن مَغْلُـــوبٌ وغالـــب ... بَعـدَ طُـولِ الوَيـلِ واليَـأسِ الشَّـدِيد
غَيـــر طفـــل كـــان **يســـترجى** أبَـــاه ... علّـــه **يلقـــاهُ** بـــينَ العائِـــدِين
وَأَبٍ كَـــــانَ **يُرَجَّـــــى** لِوَحيـــــدِهِ ... أَوْبَـــةً **تُنسِـــيهِ** آلامَ السِّـــنِين(١٢)

يناسب حديثَ الشَّاعِر عن السَّلام العدولُ عنِ الفعلِ الماضي إلى المضارع، فالحدث عظيمٌ، والخطر محدقٌ، ولكن التَّغيُّر مرتقبٌ، والنَّصر قريبٌ، فجاءتِ الأفعال مَعدولةً من صِيغ الماضي في: (أزاحَ، امتدَّ، رانَ، راعَ، آذَى، سكَتَ، خبَا، تفزَّعتْ، تصَايحَتْ، تطَلَّعتْ، ترَاءَى، عادَ، استيقَنَ، استرَاحَ) إلى صيغ المضارع في :(يمسح، تهزُّ، يعودُ، يَسترجِي، يَلقاهُ، يرجى، تُنسيهِ...إلخ).

تنتهج القصيدة في غالبها هذا النَّهجَ من العدولِ، فالمُضارع قرينُ التَّغيير والتَّحوُّل، والهُدنة رحلة تغيير وبناء أمَّة، فقد أصبحت بعد سنوات قليلة من عمر الزَّمن سيدةَ الأمم.

هذا العدول المتراوح بين صيغ الماضي والمُضارعة يجول في حركة الزّمن ليؤدّي هذه المعاني التي يسعى إليها الشَّاعِر، ولا يسعفه فيها سوى ذاك العدول.

ونجده في أبياتٍ أخرى من قصيدة (صَرْخة فدائي) يبادل بين الأفعال الماضية والمضارعة، ففي ذلك رغبة شديدة في أن يكون المستقبل أفضل:

دَعينِي فَإنّي قدْ **دَعتْني** عُرُوبَتي ... وما فِي دِمَائي مِنْ لَهِيبٍ وثَوْرةِ
دمِي في عُرُوقي **يَطْلُبُ** الثّأرَ صَارِخًا ... دَعيني **أنَالْ** ثُأري و**أُطْفِئْ** غُلَّتِي
ضَرَبْتُ أَيَا أُمَّاهُ للمَوتِ مَوعِدًا ... بِسَيْناءَ **ألْقَاهُ** غَدًا أوْ بِغَزَّةِ[١٣]

يتّضح لنا من خلال هذا التَّبادل بين هذه الأفعال أنَّ الدَّافع لهذا العدول المتواصل بين صيغتي الماضي والمضارع إنّما هو حالةٌ خاصة من الفأل الحسن التي عاشها الشَّاعِر نفسه، وارتقبها، وعمل من أجلها؛ فكلّما ضاقت عليه الدُّنيا بما رحبت، وضعفت أمته وتخاذلت تراءى أمامه النَّصر قريبًا ومتوقعًا ومأمولًا، وهي حالة من التّناقض بين واقعين أحدهما يعيش في الماضي وآخر يستشرف المستقبل؛ فلذا كان من الحتم اللِّزام استخدام الصّيغتين للمقارنة والموازنة والتّحول بينهما لاجتياز الماضي الصَّعب إلى المستقبل الموعود في الشَّرائع والأديان.

وهو ما نجد نظائره في قصيدته (صوت شعب)، التي يتّكئ فيها على الفعل الماضي، ثم يعدل عنه إلى صيغ المضارع ليعطي هذه الرّحابة والمراوحة:

وَ**انتَصرْنَا** يَوْمَ **نَادَوا** بالحِصَار ... **لِيُذِيقُوا** الشَعْبَ ذُلَّ الانْكِسار
هذهِ المنْصُورَةُ الآنَ **تَلاَلاَ** ... **أقْبَلَتْ تَخْتَالُ** تيهًا ودَلاَلاَ
وتَهَادَت نَسْمَةٌ فَوْقَ المدينة ... **تَرْقُبُ** التَّاريخَ مِنْ أَيَّامِ (مِينَه)
و**أتَتْ تَسْعَى** قُرَى البَحْرِ الصَّغِيْر ... وهْيَ مِنْ أفْراحِها كَادَت **تَطِير**[١٤]

يبدأ هذا المقطع في ثلاثة أبيات منه بالماضي مباشرةً، ويتأخَّر في البيت الثَّاني ليقطع رتابة التّوالي، ثمَّ يتَّجه نحوَ المضارع؛ بما يثري النَّصّ ويمنحه

الحيويّة والحركة ويجعل حركة النَّصّ تتساوق مع حركة الشَّاعِر في حالات متجدِّدة من الفرحة والبهجة والسَّعادات المتنوعة بهذا النَّصر؛ لذا يكثر من العدول عن الماضي إلى المضارع؛ متجاوبًا مع حالته الشُّعوريّة، وتجربته الشِّعريَّة التي يناسبها هذه التَّنويعات الدَّلاليَّة.

ويُكثِّفُ من العدول من الماضي إلى الحاضر في قصيدةٍ أُخرى بعُنوان (أغنية الجدول)، فنجده يراوح ويعدل من الماضي إلى المضارع في معظم القصيدة هكذا:

حِينَ **شَامَا** الحُسْنُ في موْكِبِهِ ... راَحَ كُلٌّ بهَواهُ **يَهْدِلُ**

يا حبيبي لِمَ **أبْطَأتَ؟** لقدْ ... **كَادَ** قلْبي بالجَوى **يَشْتَعِلُ**

وَرَدَ الغِيدُ جَميعًا وارْتوى ... كُلُّ قَلْبٍ غير ظَامٍ **يَسْأَلُ**

أقْبَلَ الحُسْنُ و**هَلَّتْ** طَلْعةٌ ... الضُّحى البسّامُ منها **يَخْجَلُ**[١٥]

استمرَّ التَّبادل الدلاليّ بين الأفعال الماضية في الأفعال: (شَامَا، راحَ، أبطَأتْ، كَادَ، ورَدَ، ارتوَى، أَقبلَ، هلَّتْ)، وصيغة المضَارعة في (يَهدلُ، يشتعلُ، يَسألُ، يَخْجَلُ)، وهو ما يناسب محاولة التَّعبير عن حالة التَّفاؤل التي يعيشها الشَّاعِر وسط الطَّبيعة الجميلة بما تتَّسم به من حركات وموجاتٍ وأصوات ومناظر تتغيَّر وتتشكَّل وتتحوَّل من حالة إلى حالةٍ.

ويُعبّرُ في قصيدة (الصَّدَى الضَّائِع) عن حالة الغُربة التي يعيشها، مستخدمًا العُدول عن الماضي إلى المضارع، وذلك لبيان حالة اليأس التي يعيشها:

خَلَّيْتَ إلْفَكَ نِضْوَ الهَمِّ حيْرانَا ... **وَرُحْتَ تُصْلِيهِ** بَعدَ الوصْلِ هُجْرانا

فَباتَ إلْفَ سُهادٍ ما **يُفارِقُهُ** ... **وبِتَّ تُغْمِضُ** عنْهُ الطَّرْفَ وَسْنانَا

وَطِرْتَ تَسْجَعُ ريَّانَ الفُؤادِ هَوىً ... في حينِ **أشْكُو** الجَوى في البيدِ ظَمْآنا

شَاهَتْ حَياتي، فَنِعْمَ المَوْتُ **يُنْقِذُني** ... والمَوْتُ **يُحْمَدُ** للأحْياءِ أحْيانَا[١٦]

يتَّضحُ لنا من خلال هذا التَّبادل بين الأفعال الماضية والمضارعة أنّ حالةً من اليأس والحزن تسيطر على الشَّاعِر، بعدما ضاقت به الدّنيا، وفقد أعزّ عزيز

لديه، وفقد زميله في الغربة حين احتفاله بالنّقل، فصار يعاني العذاب ويتمنّى الموت ولا يستشعر طعمًا لوجودهِ.

٢/١- من الفعل المضارع إلى الماضي:

يفيد استخدام الفعل الماضي الثّبات والتّوكيد؛ لذا نلاحظ غلبة الفعل الماضي في دواوين شاعرنا وقصائده؛ فهو في معظم معانيه ينطلق من هذا المعنى؛ أعني مواقف الثّبات والتّوكيد. وفي تبديله من المضارع إلى الماضي ما يؤكد بشكل أكبر على هذا التَّصوُّر، ففي قصيدة (إلى عام ١٩٤٦م) نرى هذا العدول الواضح للغَرْبَاوِيّ، يقول:

تنُــوحُ (فَلسطِينُ) علــى مــا **أصَــابهَا** لَهَــا صَــرخَةٌ **دوَّى** بأصــدَائِها الفَضَــا
أرَى (الدُّبَّ) نَحْوَ (التُّركِ) **يُومِي** مُهَدِّدًا **وَأَلْمَــحُ** فِــي يُمْنَــاهُ للسَّــيفِ مَقْبِضَــا
هُـوَ (الـدُّبُّ) لَـمْ **يَشْـبَعْ فَكَشَّــرَ** نَابُـهُ لجاراتـــه، والخـــوف ألا **يُروَّضـــا**
وأَخشَى غَدًا أنْ **يَصْطَلِي** الشَّرْقُ حَرَّهَا وَمَـا قَـدْ **جَلَـى** فيهَـا حُسَـامًا ولَا **نَضَـا**
وَمَـا **جَــفَّ** فَـوقَ الأَرْضِ دَمْـعٌ ولَا دَمٌ وَلَا **رَمَّمُـــوا** ذَاكَ البِنَـــاءَ المُقَوَّضَـــا
وفــي الأَرْضِ مَغْلُــوبٌ **يَــئِنُّ** وَغَالِــبٌ **يُقَسِّمُ** في الأَسْلَاب والأَمْرُ مَا **قَضَى**[١٧]

يعدل الشَّاعِر عن الفعل المضارع إلى الماضي؛ كما نرى في الأفعال: (تنوحُ، أرَى، يُومِي، ألمحُ، يشبعُ، يروّضَا، أخشَى، يَصْطلى، يئنّ، يقسّمُ) إلى الأفعال الماضية في: (جَلى، نضَا، جَفَّ، رمَّمُوا، قضَى...)، ولعلّ هدفَه من ذلك العدول هو التأكيد على ضرورة الحذر من ذاك العدو، الذي يحاول مرارًا كالدّبّ في قفزاته البطيئة المتفاوتة القاتلة أن يضعف أمَّتنا من بعد قوة، ويميتها من بعد حياةٍ.

ويكْثَرَ الشَّاعِر في قصيدتهِ (في المُعتَرَكِ) من هذا العُدُولِ، فقد جاءت أفعاله المضارعة التي استخدمها هكذا:

إليــكَ **أفْــزَعُ** مــنْ همِّــي وبَلْبَــالي يــا صَــافِيَ الــوُدِّ فــي حِلِّــي وتِرْحَــالي
يــا مَــنْ **أُســرُّ** لــهُ سِــرِّي **فَيَكْتُمَــهُ** ومَـنْ إليْـهِ شَـكَاتي مـن ضَـنَى حـالي
ومَنْ **أُناجِيــهِ** فــي صَـفْوِي وفـي دَعَتِي ومَــنْ **أُرَجِّيــهِ** فِــي حُزْنِــي وأَوْجَــالي

وشِــعْرَكَ العَــذْبَ **تَتْلُــوهُ وأَسْــمَعُهُ** **يَنْسَــابُ** فــي القَلْبِ لا **يــدعو** لإمْـلالِ
عهْـدٌ **تَقَضَّــى** وَلَــم **أَشْــعُرْ** بِمقْدِمِــهِ كَأَنَّــهُ وَمْضَــةٌ فــي قَلْــبِ إمْحَــالِ
مَضَــى وَخَلَّــفَ فِــي قَلْبــي لَوَاعِجَــهُ مَـا أَشْـبَهَ المَـاءَ فِـي ذَا الـدَّهرِ بِـالآلِ
طَغَــى علــيَّ زَمــاني **وانْطَــوى** أمَلــي **وَحَطَّــمَ** القَلْــبَ هَــمٌّ جِــدُّ قَتَّــالِ[١٨]

(أَفْزَعُ، أُسرُّ، يكتم، أناجي، أرجّي، تتْلُو، أسْمَعُ، ينْسَابُ، يَدعُو، أشعرُ...) ثم يعدل إلى صيغ الماضي هكذا:(تقضَّى، مَضَى، خَلَّفَ، طَغَى، انطَوى، حطَّمَ...)؛ فتحولت الأفعال المضارعة الدَّالةُ على التَّغيُّر والدَّيمومة يعدل عنها إلى الماضي الدّالّ على الثَّبات؛ وفي ذلك دليلٌ على أنَّ العلاقة الوطيدة والهانئة التي كانت بين الشَّاعِر وصديقة قد أمسَت تمُوجُ بعد ذلكَ بالفُرقَةِ والجَفاءِ والبُعدِ وهذا حال الزَّمَنِ.

ويُكثّف من العدول من المضارع إلى الماضي في قصيدته التي عنونها بـ:(قسمًا بحقك يا وطن)، فنجد أثرًا واضحًا في قيم هذا العدول في كل أبيات القصيدة؛ إذ نلمح تأمُّلًا لمستقبل مشرق، وطموحًا لغد مبهج يناسبه هذه المراوحة بين الفعلين:

لَا لَـــنْ **تُـــدنَّسَ** أَرْضـــيَ الخَضـــراءَ أَقـــدامُ الغُـــزَاة
لَا لَـــنْ **تَعِيـــثَ** بجنَّتـــي الفيحـــاءِ ذُؤْبـــانُ الفَـــلَاة
لَا لَـــنْ **أُسَـــلِّمَ** فـــي تُـــراثِ أبـــي لأعـــدَاءِ الحيَـــاة
قَـــــــــدِموا إلينـــــــا مـــــــن بَعيـــــــد
وتَجمَّعـــــــــوا فـــــــي بُـــــــور سَـــــــعِيد
كيْمَـــــــا **يَدوسُـــــــــــوا** أرْضَـــــــــنا
و**يُضَـــــــــــــيِّعوا** اسْـــــــــــتِقلالَنا
وَفَـــــــــــدُوا عَلينَـــــــا كَالـــــــــذُبابِ
وَهَـــــــــوَوْا كمـــــا **يَهْـــــــوِي** القضَـــــاء
لَا لَـــنْ **تعـــودَ** عقـــارِبُ الـــزَّمنِ السَّـــريعةِ للـــورَاء
فَلَقـدْ **عقـَدْنا** العـزْمَ أنْ **نَحْيا** حيَـاةَ الكُـرَمَـاء[١٩]

نجد هذا التبادل الدَّلاليَّ بين الأفعال المضارعة في:(تَدْنسُ، تعيثُ، أُسلّمُ، يضيعُوا، يدوسُوا، تعودُ، نحيَا) مقابل الأفعال الماضية في :(قدمُوا، تَجمَّعُوا، وفدُوا، هَووا، عقَدنا)؛ وكأنّها محاولة مستمرَّة للتّعبير عن حالة الفأل التي يعيشها الشَّاعِر لنصر أمّتِه، وعودتها لمكانتها المأمولة بين الأمم كما كانت ويجب أن تكون وهو ما يؤكده العدول والمراوحة عن الماضي إلى المضارع/المستقبل.

يتَّضح ممَّا سبق أنَّ هذا التَّبادل بين الأفعال الماضية والمضارعة؛ أعني (العُدول) بينهما الذي سار عليه الشَّاعِر في دواوينه، سلكتْ اتّجاهًا متعاكسًا بين الماضي والمضارع، وفي ذلك كله دلالات واضحة على أن شعرَ **الغَرْبَاوِيّ** يتّجه اتجاهينِ؛ أحدُهما: ثابتٌ عندما يتعلَّق الأمر بمبادئ الإنسانِ وأفكارِه ورُؤاه، والآخر: مستمرٌّ له سمات الدّيمومة الزّمنيّة، ولكنّهُ متغيّرٌ، وخاصّة حين يعمد إلى استشراف المستقبل، فنظرته عادة متفائلة رغم محن

الأزمان وخطوبها، تلك التي تمرُّ بأمّتهِ المُسلمةِ في كل أرجاء المكان الذي حلّت به أو حلّ بها، ومع كلّ ذلك يبقى شاعرنا متفائلًا منتظرًا ومتوقّعًا ومترقّبًا لمستقبلٍ عَذبٍ، يستحضر فيه علاقاته بمن يحبهم ويحرص على ودّهم، فالحَياة جميلةٌ في عينه، وفيها ما يحسنُ العيش له والسَّعادة بين جنباته.

وهذه الرُّؤْيَة المتفائلة الجميلةُ تظهر في شخصيّة الشَّاعِر لمن يعرفه، فقد كان ذا روح جميلةٍ، متوثِّبةٍ للحياة، مستمتعًا بكل مظاهر جمالها، مع كَونهِ شَاعِرًا بآلام أُمَّته ومَصائبها وأحزانها، وخاصَّةً حين يَتعلّق الأمر بقضايا المسلمين، وبالأحرى قضيّتهم الأولى (فلسطين)، وكلّ قضيّة عادلة من قضايا أمَّته، وتلك رُؤية ناضجة توافق بين متناقضات الحياة، وتقلباتها المتباينة.

٢- تكثيف استخدام الأفعال:

يتَّضح للمتأمّل في دواوين **الغَرْبَاوِيّ** الثَّلاثة كثافة الأفعال وهيمنتها، وهو ما يدلُّ على أهمية الأفعال لديه في التَّعبير عن تجاربه الشّعريَّة المختلفة، وإيصالها للمُتلقّين بطرائق لُغويَّة تفاعليّة، وربطها بالسِّياق الذي يتحكَّم في زمنِ تلك الأفعال المختارة بعناية؛ أي: إنّه ينتج " دلالة الفعل بأنْ يفرّغها من الدَّلالة المخصوصة لها قبل النّصّ، ويحملها دلالة أخرى تنسجم ودلالة النّصّ العامّة"[٢٠]، التي هي هدف الشَّاعِر؛ إذ يسعى بكل طاقاته اللُّغَويَّة إلى إيصال تلك الدّلالات إلى المُتلقِّي، وخلق حالات مختلفة من التّأثير فيه بما يتَّفق وطبائع التَّجارب الشّعريَّة بألوانها المتمايزة.

ولعلّ الدّرس الأسلوبيّ يقودنا إلى إحصاء تلك الأفعال حتى تخرج الباحثة منه بنتائج علميّة يمكن البناء عليها بناءً علميّا منتجًا للدّلالة بشيء من الثّقة في النتائج، وخلال إحصائي لأبيات الدواوين الثلاثة وجدتُ أنّ الفعل الماضي هو الأكثر استخدامًا، يليه الفعل المضارع، في حين قلَّ استخدامه لفعل الأمر بصورة لافتة، كما هو واضح في نتائج الإحصاء الآتية:

م	عنوان الدّيوان	عدد الأفعال الماضية	عدد الأفعال المضارعة	عدد الأفعال الأمريّة
١	**الواحة المجهولة**	٦٨٢	٦١٨	١٣٤
٢	**أوراق الخريف**	٦٦٦	٦١٣	١٣٣
٣	**الصَّدَى الضَّائِع**	٦٩٣	٥٥١	١٤١

يقودنا ثراء القصائد بهذا الكمّ الهائل من الأفعالِ بأزمنتها المختلفة، والتّنويع بينها لمحاولة الكشف عن تجلّيات ذلك التّنوع والعدول والمراوحة بينها في رؤية الشَّاعِر.

فهل كان لتكثيف الفعل الماضي معنى الثّبات والاستقرار والحزن؟

أرشّح تلك الدّلالات من خلال كثافتها من ناحية داخل النصّ، ومن خارج النّص ما يدعم هذه الرّوية الأُسلُوبيَّة؛ وهي ظروفُهُ النّفسيّة والاجتماعية التي عاشها وأثّرت عليه، فظلّ متعلقًا بالذّكريات والأصدقاء وبالحبّ القديم.

وبتحديدٍ أسلوبيٍّ أدقّ نجد ذلكَ في قصائد محدَّدة بشَكل أكبر كثافةً؛ مثل: (الواحَة المَجهُولَة، رِسالة، دَوحةِ الذّكرى، إلى رُوح الهَمشريّ، مَأتم النُّبل، صَوت شَعبٍ، في ذِكرى السَّادس مِن أكتُوبر، الصَّدَى الضَّائِع، ثورةُ نفْسٍ، عليكَ منّي السَّلام، رسالة إلى صَديق).

كما أنّ تكثيف الفعل المضارع له علاقة بحالة التّفاؤل لدى الشَّاعِر كما في قصائده في ظلال الطّبيعة، وقصائده الوطنية، والرّثاء :(عودي كما عاد الربيع، عرش الخوخ، الفراش الحائر، في المعترك، قسمًا بحقك يا وطن، دم الشهداء، سمراء، في المعترك، أشواق، وداع زميلين).

لقد كان حضور فعل الأمر في القصائد قليل جدًا، ولكنّه يتّجه إلى الوجدانيات والغزل وحديث النّفس، كما في قصائده:(لَحن المآب، عُدْ بنَا للحَي، الغُروب، صَوت القلبِ، طُيور المسَاء).

يوحي التّنويع بين الأفعال في هذه القصائد في دواوين **الغَرْبَاوِيّ** بشعور كان حاضرًا في ضميره دومًا؛ قوامه أنَّ أمَّته ووطنه ومشاعره وأحاسيسه المتوقّدة إشكالات تنوسُ بين الأمل بمستقبل مشرق وخوف من واقع صعب.

ويفتح التَّنوُّع أمام الشَّاعِر مجالاً واسِعًا للتّعبير بحُرِّيَّة أكبر، فاللُّغة التي تقوم على تكثيف الأفعال وتنوعها لغة منفتحة على عوالم مختلفة، تجمع بين أحداث متباينة، وتفتح للقارئ طرقًا مُتعدّدة للتّعامل مع النَّصّ الشّعريّ، وتتفاعل هذه الأفعال بتنوعها المثري مع حالة القارئ وهو يتجوّل بين أبيات دواوينه قُرْبًا وبُعْدًا، فَرحًا وَحُزنًا، هَجْرًا ووَصْلًا، وكُلّما لجّ به الشّوق آنس الليالي غربة وعذابًا، وتلك هي حالة **الغَرْبَاوِيّ** الذي ينتقل بين هَجر ووصلٍ، وبكاء وفرح، بينَ غُربة روح وحُضور جَسَد؛ لذا جاءَ هذا الحشد الهائل للأفعال دليلًا على رُوحِهِ الشَّفيفة، ومشاعره الملتهبة، وأشواقه الحاضرة.

أ- التَّراكيب البلاغيَّة:

بعد دراسة العُدول بين الأفعال وجب علينا دراسة التَّراكيب الإنشائيَّة والخبريَّة الواردة في شعر **الغَرْبَاوِيّ**، وكيفيَّة استثمارها في السّياقاتِ الشّعريَّة لديه، وما حملته من دلالات وإيحاءات، تعكس الحالة الشُّعوريَّة التي تنتاب الذَّات الشَّاعِرة والمُتلقِّي تُجاه قضاياهُ ومواضيعهِ التي تناولها في شعرِهِ، وذلك من خلال دراسة هذه الظَّواهر التَّركيبيَّة:

١- الحذف والإضمار:

تعدُّ ظاهرةُ الحذف من الظَّواهر اللُّغويَّة المشتركة بين جميع اللُّغات الإنسانيَّة، لكنَّها في اللُّغة العَرَبيَّة أكثرُ وُضُوحًا؛ لأنَّ من خصائص العَرَبيَّة الأصيلة الميلُ إلى الإيجاز والاختصار، وقد نفرت العرب مِمَّا ثقل على لسانها، ومالت لذلك إلى التَّخفيف والحذفِ.

وقد توقّف **عبد القاهر الجُرْجانيّ** موضوعَ الحَذفِ في كتابه "دلائل الاعجاز" فرآه بابًا دقيق المسالك، لطيفَ المآخذ، عجيبًا في تصاريفهِ، شبيهًا بالسِّحر، فإنَّ المبدعَ يَرى به ترك الذّكر أكثرَ فصاحَةً من الذّكر، والصَّمتَ عن مزيدِ

إفادة أزيد في الإفادة، وتجده أنطق ما يكون إذا لم ينطق، وأتمّ ما يكون بيانًا إذا لم يبنِ(٢١).

وإذا تحوَّلنا إلى الشَّاعِر الحديث وجدناه يعمد إلى أسلوب النَّقْط بدلاً من القول الذي يريدُ التَّعبير عنه، والحذف بدلاً من الذّكر؛ لذا كان الطَّبعيّ في شعرنا الحديث أنْ يحتلَّ أسلوبُ الحذف دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشّعريَّة في القصيدة العَرَبيَّة الحديثة؛ إذ لا تكاد قصيدةٌ حديثة تخلو من استخدام هذا الأسلوب على نحو من الأنحاء.

ولا غرابة أن يكون **الغَرْبَاوِيّ** من هؤلاء الشّعراء الذين عمدوا في شعرهم إلى استثمار هذه الظاهرة، فوجدناه يستخدم النَّقْط كثيرًا في شِعره، ويعتمد الحذف والإضمار بدلاً من الذّكر والتّصريح؛ لإشراك المُتلقِّي في التّفكر والتَّدقيق في المحذوفِ، والتّفكير كذلك فيما يلي النَّقط من كلمات، والتّساؤل عمَّا توحيه هذه النّقط من معانٍ وكلمات يؤولها كلّ متلقٍ.

وقد يأتي النَّقْط مخبئًا خلفهُ كلماتٍ ومعانيَ، وربَّما أتى النَّقْط مع عدم استدعاء المقام له في ظاهر السّياق، ومن ذلك ما نراه في قصيدة (عيد الجلوس الأول) مخاطبًا عروسًا مِن دنيا أَثينا:

تعَـــالَيْ... فَـــالرَّبيعُ الطَّلْـــقُ وافَـــى وسِحرُ الأَرْضِ فَجَّرَهَا عُيُونَا(٢٢)

وقوله عن الحرب العالميَّة الثّانية في قصيدة (الحرب):

شَـــــبَحٌ للهـــــوْل.. مَمقُـــــوت، رَهِيـــــبُ!
وصَـــــدىً.. فـــــي مَســـــمَعِ الـــــدُّنيَا نَعِيـــــبُ!
شَـــــرَرٌ يُلْقِيـــــهِ شَـــــيطانٌ غَضُـــــوبٌ!
فَـــــإذَا الأَرضُ... دُخـــــانٌ ولَهِيـــــبُ!
.. وإذَا الجَـــــــوُّ.. أَزِيـــــــزٌ، وَدُرُوبُ
فَـــــإذَا الـــــدُّنيَا.. عَويـــــلٌ، ونَحِيـــــبُ(٢٣)

ويقول في قصيدة (البَعثِ) مُخاطبًا المحبوبة:

صُـــغْتُ فِـــي نَجْـــوَاكَ نَشِـــيدًا وَطَوَيـــتَ العُمْـــرَ حَيْرَانًـــا شَـــرِيدَا!
تَائِـــهَ الأَشْـــوَاقِ...! يَحْـــدُونِي إِلَـــى أُفْقِـــكَ المَجهُـــولِ شَـــوْقٌ لَـــنْ يَبِيـــدَا
وَحَنِـــــينٌ كُلَّمَـــــا هَادَنتُـــــهُ.. ثَـــارَ فِـــي صَـــدْرِي عِربِيـــدًا عَنِيـــدًا!
وغَـــدًا.. يَـــا طَالَمَـــا اسْـــتَنْجَزتُهُ مِنْ مُنًى فِي الغَيبِ كَانتْ لِي وُعُودَا[٢٤]

يشرك **الغَرْبَاوِيّ** المُتلقِّي المستمع، ويشوّقهُ إلى معرفة ما بعد النَّقْط دون تشويق واضح لما نابت عنه النّقْطُ؛ فحين نتلقّى: (وغدًا) فإنَّنا نشتاقُ إلى معرفة ما يأتنا بعدها، ونترقب ما يأتي من ألفاظ وكلمات بعد هذه النّقط، التي تُثير النّقْط تساؤلات لدينا عمَّا حذف من معانٍ تدل عليها تلك الكلمات التي حلّت محلها النّقط؛ وحينما نقرأ قصيدة (يا غادة الرّيف):

وأنَـــا هُنالِـــكَ.. ذَاهِـــبٌ فـــي عَـــالِمٍ جَـــمُّ المَفَـــاتِنِ، بَـــاهِرُ الأَفْـــرَاحِ
حَـــرَّانُ ..! يَلفَحُنِـــي الهَجِيـــرُ، وَوَاحَتِـــي مَمْـــدُودَةُ الأَظْـــلَالِ وَالأَفْيَـــاحِ..
طَـــارَتْ بِـــيَ الأَحْـــلَامُ فِـــي فِرْدَوسِـــهَا نَشْـــوَى، تَطُـــوفُ عَـــوَالمَ الأَرْوَاحِ
.. وصَحوْتُ، أَستنجِدِي عَلَى ظَمَئِي فَمِي آهٍ لمَـا حُـرِمَ الفُـؤادُ الصَّـاحِي!! [٢٥]

وتظهر عمليّة الاهتمام بوضع النّقاط لسدّ فراغات النّصّ أيضًا في قصائد أخرى، منها كذلك قصيدته (رسالة)، التي يتحسّر فيها على ما أصابه به الدَّهر؛ أو الزّمن من حوادث القيد والإلجام والتَّحطيم، وحجب أنوار الأمل التي تفسح أفق الرَّجاء أمام عينيه:

هُـــــوَ ذَا الـــــدَّهْرُ الَّـــــذِي قيَّـــــدَنِي ..!
هُـــــوَ ذَا الـــــدَّهْرُ الَّـــــذِي أَلجَمَنِـــــي..!
هُـــــوَ ذَا الـــــدَّهْرُ الَّـــــذِي حطَّمَنِـــــي..!
فخَبَـــا نُـــور رَجَـــائي .. فِـــي الحَيَـــاةِ! [٢٦]

ونجد **الغَرْبَاوِيّ** يعمد إلى هذه الظَّاهرة في كثير من قصائد دواوينه؛ فنجده يعمَد إلى الحذف أو النّقْط في قصيدتي (الواحة المجهولة، وماذا تخافين) [٢٧]،

وفي قصيدتي (يا قمر، وموت الزّهور) [٢٨]، وقصيدة (مأتم النُّبل) [٢٩] من ديوانه أوراق الخريف.

ولعلّ في هذه النَّظرة إلى شعر **الغَرْبَاوِيّ** ما يسمحُ بالتَّعرُّف إلى كيفيّة بنائه اللُّغويّ فعليًّا وتركيبيًّا وفنّيًّا بما تمنحه الطَّاقات الفنيَّة المعاصرة من دلالات مبتكرة، لنقف في النِّهاية على مدى تجاوبه مع شعراء عصره، وإلى أي حدٍّ كان اشتراكه معهم ومحاكاته لهم في استخدام هذه الإمكانات التَّعبيريّة التقليديّة والمستحدثة، وكذا الإيحاءات اللُّغويَّة التي أسهمت في البنية الفنّيّة الخاصّة لقصائد **الغَرْبَاوِيّ** وتجاربه الشّعريَّة والشّعوريَّة.

٢ –الفصل والوصل:

الفصل والوصل من أقوى ظواهر البلاغة العَرَبيَّة، بل حصرها **الفارسيّ** في هذا الباب دون سواه" قيل **للفارسي:** ما البلاغة؟ فقال: معرفة الفصل من الوصل"[٣٠] ؛فالكلام في اللغة العَرَبيَّة يأتي معطوفاً على بعضه مربوطًا بروابط لغويّة تربط أجزاءه وتقوّية، وقد يغيب العطف ولا نجد روابط لغوية تربط أجزاءه بعضها ببعض، فللفصل والوصل أهمية عظمى في كلامهم، ومعرفة سرّه من أدقّ أسرار البلاغة العَرَبيَّة كما يقرر **عبد القاهر الجُرْجاني؛** حين يوجّه كلامه للباحث عن هذا السّرّ :" اعلم أنَّ العلمَ بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعضٍ، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورًا يستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة ومما لا يأتي لتمام الصَّواب فيها إلَّا الأعراب الخُلّص والأقوام طُبعوا على البلاغة وأوتوا فنًّا من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد"[٣١].

وبالتّالي فقد بلغ من حدَّة النَّظر في الأمر أنّهم عدّوه حَدَّ البلاغة؛ كما رأينا عند **الفارسيّ؛** وذلك لغموض مسالكه ودقّتها، وأنّه لا يبلغ مبدع فيه فضيلة الإجادة حتى تكتمل بين يديه سائر أدوات البلاغة.

وإذا نظرنا في شعر **الغَرْبَاوِيّ** وجدناه يَعتمدُ على هذه الظاهرة اعتمادًا واضحًا، فيأتي بالرَّبط اللُّغويّ بين كلماتهِ أحيانًا، ووصل بعضها ببعضٍ أحيانًا أخرى، ويأتي بكلماته منفصلةً دون رابط يربط بينها.

ولنستجلي ذلك حتى تكون الأحكام موضوعيَّة نتأمّل هذا المقطع من قَصيدَتهِ (عُدْ بنا للحَي):

هَـا هُـو الـدَّوحُ كَئيـبٌ ضَـارِعٌ جَـرَّدَتْ أَغْصَـانَهُ رِيـحُ الشِّـتَاءْ!
هَجَرَتْـهُ الطَّيـر إلَّا نَاعِبًـا لـمْ يَـزَلْ يَبْكِـي عَلَـى الـرَّوضِ الخَـلَاءْ
بَـاتَ يَهفُـو الرّبيـعُ نَاضِـرًا مُشـرقَ الطَّلْعَـةِ بَسَّـامَ الـرّوَاءْ
لِـمْ لَا أَرجُـو رَبِيعِـي مِثلَـهُ يَـا شِـتَائِي؟! آهٍ مَـا أشـقَى الرَّجَـاءْ! (٣٢)

يسيطر الفصلُ على هذا المقطع سيطرة واضحة؛ فالأبيات متّصلة المعاني مع غياب أدوات الفصل؛ وهو ما يكشف لنا عن حالة يائسة حزينة للدَّوح، فالشَّاعِر كئيبٌ حزينٌ ضارعٌ، جرّدتْه ريحُ الشِّتاء من الأغصان، ليس هذا فحسبُ، بل هجرته الطّيرُ، وابتعدتْ عنه إلاّ غرابًا، ظلَّ يبكي على هذا الرَّوض المُقْفر، وباتَ هذا الدَّوحُ يهفو ويتَمنَّى، بل فلنقل يرجُو ربيعًا مشرقًا ناضرًا.

والملاحظ بوضوح أنّه لم يربط بين هذه الجمل برابط يربط الجمل بعضها ببعض، فبدت كل جملة وحدها منعزلة عن الأخرى، بما يناسب الجوّ النّفسِيّ، ويلائِمُهُ؛ فنحسّ من أول نظرة إلى المقطع بالرّوح الحزينة والهجر الذي يعرض ظلاله على الموقف بكامله مع اتّفاق الشَّاعِر مع الدّوح في أنّ كلاً منهما يرجو ربيعه الخاص ويترقّبه.

ولنتأمّل مقطعًا آخر في قصيدة (انتظار) التي لم يلتزم فيها الشّكل التّقليدي الموروث للقصيدة العَرَبيَّة، والتزم شكلًا حديثًا هو السَّطر الشّعريّ:

لَيـتَ شِـعْري يَـا حَبيبِـي مَـا الّـذي قَـدْ أخَّـرَكْ؟
آهِ لَـو تَعلَـمُ مَـا بِـي رَاجيًـا أنْ أَنظُـرَكْ!
آهِ لَـو تَعْلَـمُ وَجْـدِي وَاضْـطِرَابِي فِـي الشَّـرَكْ!
كُنـتَ تَرثِـي لِـي وَتَعْصِـي فِـي الهَـوَى مَـنْ حَـذَّرَكْ

ليـــــت مـــــن ســـــهّر طرفـــــي يـــــا حبيبـــــي ســـــهّركْ(٣٣)

تظهر في هذا المقطع الذي عمد فيه أيضًا، إلى الانفصالِ التّام بين الجملِ، نفسُهُ وروحُهُ القلقة المضطربة لتأخُّر الحبيب، وأسهم هذا الشّقاق الذي ورد في التَّعبير بكل هذه المعاني؛ فلم يأت الشَّاعِر بأداة من أدوات الوصل التي تصل جمله بعضها ببعض؛ فتبدو في حالات انفصال؛ وفي قصيدته (في المعترك) نجد مثال هذا الانفصالِ:

بَرِمْـتُ بِـالعَيْشِ فـي دُنيـا مُلَفَّقَـةٍ ... وعِفْتُـــهُ بـــينَ أَوغَـــادٍ وَأَنـــذَالِ
إِنِّـــي بُلِيـــتُ بِـــأَقْوَامٍ، تُروِّعُنِـــي ... ظِلَالُهُـــم، فكَـــأَنِّي وَســـطَ أَدْغَـــالِ!
تشُـــوكني مِـــنهُم الأَخـــلَاقُ شَـــائِلَةً ... مِثـــلَ العَقَـــارِبِ جَالَـــتْ بَـــيَن أَطْـــلَالِ!
تُروِّعُنِـــي بِسِـــمَاتٍ مِـــنهُم اِرْتَســـمَتْ ... عَلَـــى وُجُـــوه تَمَاسِـــيحٍ، وأَصْـــلَالِ! (٣٤)

يظهرُ في هذا المقطعِ تبرّم الشَّاعِر من الطَّبقيَّات، وتبرُّمه بالعيش في دنيا التَّلفيقِ حتَّى أتى بالأفعال التي تدلُّ على ذلك مع خلوِّها من حروفِ العطف والرّبط بين الأفعال:(برمْت، بُليت، تشكوني، تروّعني)، ممَّا يدلُّ على تمَزُّق نفس الشَّاعِر من هذه الحياة المليئة بانقلاب الأوضاعِ، وبالتّلفيق بين المتناقضات مخادعة وتضليلًا وسلوكًا سامًّا شائعًا.

ولا يعمد الشَّاعِر على الفصل في جميع قصائده فحسب، بل نجده أيضًا يعتمد على **الوصل** كثيرًا في قصائده؛ كما نراه في قصيدته (رسالة) التي يتوالى فيها الوصل المباشر بالواو:

مَـــــا اطمَأنّـــــتْ نَفْسِـــــي إلـــــى جَفـــــوةٍ..
ولَا ســـــكَنتْ رُوحـــــي إلـــــى قَطِيعَـــــةٍ..
وأنَّـــــى للـــــنَّفسِ الحَـــــائرَة أَنْ تَســـــكنْ؟
وأنَّـــــى للـــــرُّوحِ القَلِقـــــةِ أنْ تَطْمَـــــئِنّ؟
وقـــد تقطّعَـــتْ مِـــن حَولـــهِ أَســـبابُ الحَيـــاَةِ والأَحيَـــاءُ
غَيـرَ مَـا تَضِـجُّ بـهِ يَهمَـاؤُه مِـن نَحيـبٍ، ونَعيـبٍ، وعُـواءٍ، وثُغَـاء! (٣٥)

ومن رسالةٍ له بعنوان: (في الطريق) بعثَ بها إلى صديقه عبد المؤمن النّقَّاش الذي أَحبَّه حبًّا جمًّا، وارتبط به في صداقة نادرة مطمئنًا في جواره إلى هذه الصِّلةِ التي تربطه بهذا الصّديق الحميم، وتظهر هذه الصّلة في استخدام الشَّاعِر أدوات الرّبط والصّلة اللُّغَويَّة في عباراته. كما تدلّ الصّلة والرّوابط على قربه من المحبوبة والتقائه بها:

وقَــدْ نَلْتقِــي وهْــيَ فــي رُفْقَــةٍ ... كَمَــا أَنَــا لِــي مِــن صِــحَابِي رَفِيــق
فيُغْضِــي كِلَانَــا عَلَــى غُصَّــةٍ ... وفِــي القَلْــبِ مِــن وَجْــدِهِ كَــالحَرِيق
تُضِــلُّ الرَّفِيقَــةَ فــي بَسْــمَةٍ ... تَسِــيلُ عَلَــى مُهْجَتِــي كَــالرَّحِيق
فــأَلْوِي إِلَــى غَيْرِهــا نَــاظِرِي ... لأَصْــرِفَ عَنَّــا ظُنُــونَ الصَّــدِيق
وأَمْضِــي وقَــدْ نَــمَّ عَمَّــا بِنَــا ... دَمٌ عَلَــى وَجْنَتَيْهــا أُرِيــق[٣٦]

أسهم أسلوب الوصل الذي استثمره **الغَزْبَاويّ** في بناء قصيدته، كما أسهمَ في التَّعبير عن مكنون مشاعره، وإحساساته، ونقله إلى المُتلقِّين حتى يشاركوه مشاعره وأحاسيسه التي تعتلج في نفسه.

المبحث الثاني
المستوى التَّصويريّ

تُعدُّ الصُّورَة الشّعريَّة في أدقّ صُورها بمثابة القلبِ لكُلّ عملٍ فنّيّ، ومحورًا لكلّ نقاش نَقدِيّ [٣٧]، وتُسهِم في رَسم ملامِحِها الفنّيَّة للعَمِل الأدبِيّ، وتُسهم في الإثارة والجدّة، وقد يحتاج المُتلقّي إلى الوقوف مع الصّور الشّعريَّة؛ حتَّى يكتشفَ من خلالِ ذلكَ مواضعَ الجمالِ في هذا النَّصّ الأدبِيّ، وهي سببٌ من أسباب التَّأثير، ويُمكن أن تُعرَّفَ الصُّورَة بأنَّها عنصُرٌ جوهريٌّ في لُغةِ النّصّ الشّعريّ[٣٨]، فهي ركيزةٌ أساسٌ من ركائز البنية الشّعريَّة، ووسيلة من وسائل التَّفاضل بين القصائدِ والتّفاضل فيما بينها.

وتسهم الصُّور في توضيح مراد الشَّاعِر، وتعبّر عن تجربتهِ، وتخفّف من حدَّة اضطرابهِ وقلقهِ، وقد أكّد **أحمد الشايب** على أنّ المسألة المهمّة هي: كيف يبعث الشَّاعِر في نفس المُتلقّي مشاعرَ كتلك التي يُحسُّ بها المبدعُ الذي أنشأها؛ فالصُّورَة من أهم الوسائل التي يستعين بها المبدع عامة للتّعبير عن أفكارهِ؛ لذا يرى **الشّايبُ** أنّ المسألة هي كيفيّة بعث عاطفة في نفس المُتلقّي تماثل عاطفةَ الشَّاعِر؛ في تَعجُّبه، وحبّه، وحماسته، وكيفية إثارتها في النّفسِ روعة إعجاب ولوعة حُبّ، ولهيب حماسةٍ.

ويشبّه **الشَّايبُ** ذلك بمن يُسلِّم وردة أعجبته لتعجب غيره أيضًا، وإن لم يكن بين الفنون ما يتَّخذ تلك الوسيلة مباشرة ليهيّج مشاعر مماثلة، والأدب أبعد الفنون جميعًا عن سلوك مثل تلك الطريقة؛ لذا فالشَّاعِر مضطرٌّ إلى أن يلجأ إلى طرائق أخرى ليست مباشرة؛ ليوقظ من خلالها نفوس المُتلقّين ويهيّج عواطفهم، وهي وسائل يحاول بها نقل أفكاره وعواطفه إلى متلقّيه؛ إنّها الصُّورَة الأدبيّة [٣٩].

ويقابل الصُّورَة الشّعريَّة ما يطلق عليه (الصُّورَة الفنّيَّة)، وهي طريقة من طرائق التَّعبير عن الفكرة ووجه من وجوه الدَّلالة، تكمن أهميتها فيما تبنيه من معنى، له خصوصيته وتأثيره[٤٠]، أو مجموعة من العلائق اللُّغويَّة والبلاغيَّة تقوم

بين لفظ ومعنى، أو بين شكل ومضمون [٤١]، أو هي صوغ لساني خاصٌّ يجري بواسطته تمثّل المعاني تمثّلًا مبتكرًا متجدّدًا يحيلها إلى صور معبرة ومرئية، وذلك صوغٌ متميزٌ ومنفردٌ، وهو في الحقيقة عدول عن صيغ إحاليّة واضحة من قول مباشر إلى صيغ إيحائيَّة، لا تأخذ ماديتها التَّعبيرية إلا في ثنايا الخطاب الأدبِيّ[٤٢].

وممّا يُسهم في الإحساس بجمال الصُّورَة ذلك الرّداء الذي ترتديه، وتتحلّى به، وهو (الخيال)؛ فالصُّورَة ابنة الخيال الشّعريّ، يضاف لها القيمة الكبرى للصّورة الشّعريَّة التي تعمل على تنظيم التّجربة الإنسانيّة الشّاملة؛ للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود، المتمثّل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبني بطريقة إيحائيَّة خصبة [٤٣].

ورأى النُّقَّادُ العرب الكلام المشتمل على الخيال أروع وأشدَّ تأثيرًا في النَّفس من الكلام الذي يكون حقيقةً كلّه؛ لأنَّ الكلام المشتمل على الخيال تأنس النَّفس به، ويؤثّر بصوره فيها [٤٤].

وتكمن أهمية الصُّورَة في الوسيلة التي تفرض علينا بها الانتباه إلى المعنى الذي تكوّنه، وفي كيفية إثارتها لطريقة تفاعلنا مع هذا المعنى وتأثّرنا به، ولذا لا تشغل الانتباه بذاتها بل تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تشكّله، وتفاجئنا بالطريقة التي اتخذتها في تقديم المعنى مجرَّدًا، ثم يأتي دور الصُّورَة في كونها تحتوي ذاك المعنى وتدلّ عليه، فتُحدِث تأثيرًا خاصًّا ومتميّزًا، فتعرضه عن طريق سلسلةٍ من إشارات إلى عناصر متميّزة أخرى لذلك المعنى، لكنّها قد ترتبط به على وجه من الوجوه[٤٥].

ولا شكَّ أنَّ الوجوه البلاغيَّة من مرتكزات الصُّور الفنيَّة التي تعتمد عليها اعتمادًا أساسيًّا، فتنتقل من خلالها النَّصَّ من المباشرةِ إلى الخيال، وتجعل المُتلقِّي يتفاعلُ معه تفاعلًا خاصًّا.

وللصُّورة عدّة أشكال تتميَّز بها، وكلّ نوع منها له ما يميّزه، ويمكن في هذا المبحث أن نجمل أهمَّ أنواعها، مع الحديث عن تجلّياتها في شعر **الغَرْبَاوِيّ** من خلال دواوينه:

١- الصُّور الجُزئيَّة:

تمثّلت الصُّور الجزئيَّة في دواوين **الغَرْبَاوِيّ** الثلاثة في أنماط الصّور البيانيّة من تشخيص، وحقيقة ومجاز في التّصوير، وتشبيه، واستعارة، وكناية، ومتقابلات، سار فيها على منهج القدماء في الاتّكاء على الصّور البيانيّة واستأثر التّشخيص بالنَّصيب الأكبر.

وإذا تأمَّلنا شعر **الغَرْبَاوِيّ** نجد أنَّه اعتمد على كثير من الصُّور الجزئيَّة؛ إذ يعطي أجزاء الطّبيعة، وما يتميز به الإنسان من عمل وحركة وقبول ورفض وغير ذلك على سبيل التّشخيص، وبعض الأشياء الأخرى؛ فيجعل الأجزاء والأشياء تشاركه أحاسيسه وخواطره، فتحزن لحزنه وتفرح لفرحه؛ فيظل التّشخيص الوسيلة الأساس من الوسائل التي تشكّل الصّور في شعرنا العربيّ كله، وفي كل اتجاهاتِه المعروفة، وتياراته المتفاوتة[٤٦].

أعطى **الغَرْبَاوِيّ** التّشخيص في تشكيل صوره الشّعريَّة لجميع أجزاء الطَّبيعة المختلفة، وجعلها تشاركه أحاسيسه وخواطره، فأحيانًا يعتمد على تشخّيص المعاني المجرَّدة؛ كما نجد في قصيدة له بعنوان (الحظ الكابي!):

أَعِيشُ عَلَى الدُّنيَا كَأَنِّي خَطِيئَةٌ ... ثَوَتْ بَينَ قَوْمٍ يَتَّقِي بَعْضُهُم بَعْضَا[٤٧]

شَخَّصَ الشَّاعِر هنا الخَطيئة، مع كونها معنًى من المعاني المجرَّدة التي ندرك أثارها ولا نلمس جوهرها، ووهبها الحركة والإقامة بين النّاس كأنّها إنسان يمارس أفعاله الإراديّة.

كما يشخّصُ أيضًا الطَّبيعةَ بمعالمها وأجزائها المختلفة متمثّلة في تشخيصه أجزاءها غير المدركة؛ فمن ذلك ما نلاحظه في قصيدةٍ له بعنوان (عُرس الطبيعة):

هَـــذِي الطَّبيعَـــةُ كُلُّهَـــا أَنْغَـــامٌ فَـــإِلَامَ تَنهَـــبُ نَفْسَـــكَ الآلَامُ؟!
يَـا لَلطَّبيعَـةِ قَـدْ أَقَامَـتْ عُرْسَـهَا فَـانْظُرْ إِلَـى الأَعْـرَاسِ كَيـفَ تُقَـامُ؟
فِـي كُـلِّ نَاحِيَـةٍ جَمَـالٌ...يُجْتَلَى وبِكُـــلِّ أَيْـــكٍ مَحْفَـــلٌ وَمُـــدَامُ
الـــوُرْقُ فـــي حَوامِـــلِ أعوادِهَـــا تَشْـــدُو فَتُخْفِـقُ حَوْلَهَـا الأَعْـلَامُ
والجَـدْوَلُ الثَّرثَـارُ قَـدْ أَصْـغَى لَهَـا سَـــكْرَانُ تَـــرقُصُ فَوقَـــهُ الأَنْسَـــامُ
والـــرَّوضُ بسَّـــامٌ تَضَـــاحَكَ زَهْـــرُهُ فَسَـــبَى البَلَابِـــلَ زَهْـــرُهُ البسَّـــامُ[٤٨]

تقيم الطّبيعةُ في هذا المقطع عُرساً وفَرحًا، فهي كالنَّاس دبّت فيهم الحياة، فالطّيور تُغنّي، والحمائم تحمل أعوادها وتشدو، وتطربُ من حولها، والأعلام تتحرَّك مسرورة بالألحان، والجدول الثَّرثار أصغَى وهو سكرانٌ بها، والرَّوض مبتسمٌ، وزهره يتضاحك حتّى سبى البلابِلَ.

اعتمد الشَّاعِر على هذه الظَّاهرة في شعره كثيرًا، فنجدها واضحة في كثير من قصائده؛ كما في: (عاهل الجزيرة في كنانة الفارُوق، عيد الجلوس، وما وحدة النَّيل إلَّا من مطالبنا، وغنّت بك الدُّنيا، الواحة المجهُولة، أغنية الرَّبيع، عُدْ بنا للحَي، عرش الخَوخ، وإلى روح الهمشريّ) [٤٩] في ديوانه:(الواحة المجهولة)، كما نلحظها في قصائد: (وصف موقف، وفجر الربيع) [٥٠] من ديوانه: (أوراق الخريف)؛ وكتلك القصائدِ: (أغنية الجدول، والصَّدَى الضَّائِع) [٥١] من ديوانه: (الصَّدَى الضَّائِع).

ظهرت هذه الظّاهرة كثيرًا عند **الغَرْبَاوِيّ**؛ ويرجع السَّبب في ذلك؛ كما أرى إلى تأثُّره الشّديد بالطَّبيعة الجميلة السَّاحرة التي عاش بين ربوعها، فضلًا عن تأثُّره الأكبر بشُعراء أبولُّو، وخاصَّة الرُّومانسِيَّة التي اتَّخذها منهجًا واتِّجاهًا شِعريًّا.

يمزج **الغَرْبَاوِيّ** بين **الحقيقة والمجاز** في صوره الشّعريَّة على حسب ما يقتضيه المقام؛ فمثلاً في قصيدة (الحظّ الكابي!) يتحدَّثُ فيها عن نفسه على وجه الحقيقة، ثمّ يصوّرها بخطيئة أقامت بين أناس يتَّقي بعضهم بعضًا، وبلحن لم يجد من يُسيغه فشُرد محزونًا من أجل ذلك على سبيل المجاز والتَّشبيه:

رَضِيتُ بِحَظِّي مِنكَ لَو كَانَ بِي يَرضَى فمَا فِيكِ يَا دُنيَا حُقوقُ العُلَى تُقْضَى
مَللــتُ شَــقاءَ العَــيشِ فِيــكِ وَملّنــي ثلَاثينَ عَامًا أَيبستُ عُودِيَ الغَضَّا
أَعِــيشُ عَلَــى الــدُّنيَا كَــأَنِّي خَطِيئَــةٌ ثَوَتْ بَينَ قَومٍ يتَّقي بَعضُهُم بَعْضَا

ثمّ يستمرُّ في مزجه بين الحقيقة والمجاز مُصوّرًا نفسه وما يحاربها من هموم:

فَوَاحَيْرَتَا.. أَنِّي توَجَّهتُ حَاطَ بِي مِنَ الهَمِّ جَيشٌ سَاوَرَ النَّفْسَ وانْقَضَّا
تُحَــارِبُنِي الأَيَّــامُ حَتَّــى كَــأَنَّنِي جَنيتُ علَى الأيّام ما ليسَ يُسْتَقْضَى[٥٢]

ويظهر أيضًا مزجه بين الحقيقة والمجاز في التَّصوير في قصائده:(في المعترك، ثورة نفس، وبثّ ظلامه) [٥٣]، من ديوان الصَّدَى الضَّائِع.

وللاستعارة والتَّشبيه دورٌ بارزٌ في تحقيق الصُّورَة الشّعريَّة عند الشَّاعِر. يتمثَّل التَّشبيه في الدَّلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى ممَّا لم يكن على وجه الاستعارة؛ أي: ما كان بأداة تشبيه سواء أكانت موجودة أم مقدّرة مع وجود المشبَّه [٥٤]، في حين تتمثّل الاستعارة في استخدام كلمة ما في غير المعنى الحقيقيّ الذي وضعت له بعلاقة مشابهة بينهما، مع وجود قرينة، سواء أكانت ملفوظة أو ملحوظة تمنع من إرادة المعنى الحقيقيّ [٥٥].

ويمكن أن نذكر بعد الاطِّلاع على شعره عددًا من الصّور الجزئيّة القائمة على **التَّشبيه**، ولا يمكن أن نذكرها كلها بالطَّبع بل سنضرب أمثلة فقط، ومن ذلك عندما يصوّر خُطا النبي(ص) بالهدْي والإيمان والتّوحيد على سبيل التَّشبيه البليغ وتشبيه الجمع ليدلّ على امتزاج المشبّه بالمشبّه به حتى صار شيئًا واحدًا، فيقول في قصيدة (من وحي الهجرة):

مِنْ هَارِبٍ تحتَ جُنْحِ اللَّيلِ مَوعُودُ؟ خُطَــاهُ هَــدْيٌ، وَإِيمَــانٌ، وَتَوحِيــدُ[٥٦]

ويصوّر عشَّ الحمامة في حادث الهجرة النَّبويَّة الشَّريفة بالحِصن الذي يُلاذ به ويُحتمى به عن طريقِ التَّشبيه المرسل إظهارًا لخدمة هذا العشّ للدعوة الإسلاميَّة، وإظهارًا لصُورة هذا العشّ في خيال الشَّاعِر مما يمنحه صورة أخرى غير الرَّاسخة في الذّهن مع كونه معتمدًا عليها في الوقت نفسه:

كَأَنَّمـا عُشُّـهَا حِصْـنٌ يُـلَاذُ بِـهِ لَـهُ عَلَـى الـدَّهْرِ تَوطِيـدٌ وتَخْلِيـدُ[٥٧]

ويصور الدّنيا التي دمَّرتها الحرب بالعويل والنَّحيب والشَّقاء والبلاء والكروب، مما يدل على هلع نفس الشَّاعِر من شدّة الحرب ودمارها حتى جعلت الدّنيا كلها عويلاً ونحيبًا وشقاءً وكروبًا في قولة بقصيدة (الحرب):

فَـــــــإِذَا الـــــــدُّنيَا.. عَويـــــــلٌ، ونَحِيـــــــبُ

وَشَـــــــقاءٌ، وَبَـــــــلَاءٌ، وكُـــــــرُوبُ

وضَـــــــحَايَا للمَنايَـــــــا تَستَـــجِيـــــــبُ[٥٨]

ويقترب من الصُّورة القديمة الموروثة في تصوير كلّ مجهول مخيف بالغول؛ فيصور اللَّيل في الغربة بالغول الفاتك الذي ينهشه بلا شفقة ولا رحمة، معتمدًا على الخيال في هذه الصُّورَة؛ حين يستوحيها من خياله في قصيدة (أشواق):

أُمْسِـي عَلَـى لَيْـلٍ بَهِـيمٍ مُـوحِشٍ كَـــالغُولِ يَنْهشُـــني بـــلا إِشْـــفَاقِ[٥٩]

وهـي صـورة كاشـفةٌ شـديدة الإيحـاء عمّـا فـي نفسـه المرتاعـة مـن هـذا الغـول المفترس الذي انعدمت عنده كل صور الرّحمة والشّفقة.

ويصوّر حاله في غربته، وحالة الحرّ الذي آلمه حتّى صهر عظامه بلظى يشبه لظى سَقر في قصيدة (بثّ ظلامه):

والحَرُّ يَصْهَرُ منْهُ العَظْمَ مُسْتَعِرًا كأنّـــهُ مـــنْ لَظَـــاهُ فـــي لَظَـــى سَـــقَر[٦٠]

وإذا نظرنـا إلـى استخدام **الغَرْبَـاوِيّ للاستعارة** فـي صـوره الشّـعريَّة نجـده يعتمـد علـى المكنيَّـة أكثـر مـن اعتمـاده علـى التّصـريحيَّة لشـيوعها مـن ناحيـة ولكونهـا أكثـر غمـوضًـا وشـاعريّة مـن ناحيـة أخـرى؛ لأنّهـا تعتمـد علـى الخفـاء أكثـر مـن الوضـوح؛ فمـثلاً يصـور الأرض إنسـانًا مصـابًا بـالجنون، غائـب العقـل يشـرب ويأكل، ثم يذكر لازمًا للمشبَّه (الأرض) من لوازم المشبَّه بـه (الإنسـان) علـى سبيل الاستعارة المكنيَّة في قصيدة (إلى عام ١٩٤٥م):

جُنَّتْ بنا الأرضُ سَكْرَى مِن دَمٍ شَرِبَتْ سَالَتْ بِهِ فِي غَضِيرِ العُمْرِ أَجْسَامُ[٦١]

تشخّصت لدينا حالة الأرض التي ضجّت من هول الحرب وويلاتها لدرجة أنَّها أُصيبت بالجنون لكثرة سكرها وشربها من الدِّماء التي أريقت عليها في الحرب؛ وبهذه الصُّورة انتقلت إلينا إيحاءات الشّاعر وأحاسيسه؛ فالاستعارة المكنية قامت بهذا الدّور خير قيام.

ويصوّر الفجر إنسانًا مبتسمًا يمسح دمُوعَه، ويذكر له لوازم المشبّه به، من الابتسام ومسح الدّموع على سبيل الاستعارة المكنية؛ وهو ما يوحي ببدء ظهور السَّلام وانتهاء الحروب.

ونستشعر انسجام هذه الاستعارة، أو هذه الصُّورَة مع الجوّ العام لتجربته الشّعريّة والشُّعوريّة في قصيدةٍ له بعنوان: (فجر السَّلام):

ذَلِـــكَ الفَجْـــرُ تـــرَاءَى بَاسِـــمًا يَمْسَـــحُ الـــدَّمْعَ بأَجفَـــانِ الـــوُرُودِ[٦٢]

ومن أمثلة الاستعارة التَّصريحيَّة تصويره المحبوبة بالبدر والقمر في قصيدة (طال احتجابك) على هذا النَّحو الأخَّاذ:

طَـــالَ احْتِجابُـــكَ يـــا قَمـــرُ عنِّـــي وطَـــالَ بِـــيَ السَّـــهر
وَأَلـــحَّ بِـــي وَجْـــدٌ تَلَظّـــ ـــى فـــي الجَـــوَانِحِ واسْـــتَعَر
يَـا لَيـلُ بَـدرُكَ أَيْـنَ غَـابَ؟ وأَيْـــنَ أُنْسُـــكَ والسَّـــمَر؟ [٦٣]

فهنا صوّر الشَّاعِر المحبوبة بالقمر والبدر ثم حذف المشبّه على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة.

ويظهر تعانق الاستعارة مع التّشبيه في هذه الصورة المركّبةِ:

يَـــا لَيـــلُ أَغْرَقَنِـــي الـــدُّجَى يَسْـــرِي كَطُوفَـــانِ غَمَـــر؟[٦٤]

مصورًا اللَّيل بالبحر الذي يغرق على سبيل الاستعارة المكنيَّة مع تعانق هذه الاستعارة مع التَّشبيه (تشبيه الدُّجى بالطُّوفان) كما تبرز هذه الصُّورة تعانق الصُّورتين وتضافرهما لتشكيل المعنى.

ويغلب استثمار إيحاءات **الكناية** عن صفة عند الشَّاعِر لإبراز صوره الشّعريّة؛ إذ تتكرَّر الكنايات في كثير من قصائده الشّعريَّة، فتراه في وصفه للإقطاعيّين

يصوِّرهم بالتَّفاهة والكِبر والخَواء والجَهل، وعلوّ الأصوات الفارغة في كناياتٍ متتابعة:

كَـم فِـي الرِّجَـالِ مَنَاطِيـدُ إِذَا وَزَنَـتْ مَعْنَـى الرُّجُولَـةِ لَـم تُـوزَنْ بِمِثْقَـالِ
يَمْشِي عَلَى الأَرْضِ مِنْهُمْ كُلُّ مُنْتَفِخٍ كَالطَّبْلِ أَجْوفَ يَدْوِي صَوتُه العَالِي
تَمثَـالُ جَهْـلٍ الْـبُهْمُ سَـاحَتُهُ كَـأَنَّهُمْ بَعْـدُ عُبَّـادُ... تَمْثَـالِ
ضـاع الألبـاء حـائرين بهـا على سرب من الآمال ختّال[٦٥]

تصوّر الأبيات الثّلاثة الأولى من خلال الصّورة بالكناية حقارة الإقطاعيّين وكِبرهم وخَواءَهم وجهلَهم وعلُوَّ صوتهم، بمّا يكشف عن كره الشَّاعِر لهم ووصفهم لهم بهذي الصّفات التي تنطبق عليهم، ويمثّل البيت الأخير كنايةً عن إهمال الأدباء ذوي العقول والاحتفاء بالجهلاءِ.

ومن أمثلة الصُّور الجزئيَّة القائمة على **المتقابلات** لإظهار الصُّورَة لديه، ولإبراز طبيعة الموقف في جلاء ووضوح، ما تمثّله هذه الصورة في قصيدته (صَوت شعبٍ):

فلِلاسـتِعْمارِ ذُلٌّ وَدَمَـارٌ وَلَنَـا المَجْـدُ علـى طُـولِ الزَّمَـان[٦٦]

تمثل هنا صورتان متقابلتان، صورة في كل شطر من البيت؛ فصورة ذلّ الاستعمار ودماره، ويقابلها صورة المجد للعرب والمِصْرِيّين، وهو ما يجسّد بالمفارقة بين الصُّورتين مدى كراهية الشَّاعِر للاستعمار وفظائعه واستبداده وظلمه.

وتتكرر هذه الصُّور التي تصنع هذا الجوّ من المفارقة؛ كما نجد مثلًا في جمعه بين حاله في الغربة وحال الآخرين الذين ينعمون في بلدهم ولم يشقوا بالغربة مثله في قوله:

وَطِـرْتَ تَسْـجَعُ ريَّـانَ الفُـؤَادِ هَـوًى في حِينِ أَشْكُو الجَوىَ في البِيدِ ظَمْآنَا[٦٧]

فهذه صوره صاحبه الذي حظي بالنّقل والرُّجوع إلى بلده من هذه الغربة؛ لذا **فالغرْبـاويُّ** يسجع ريّان الفؤاد هوًى، وفي الوقت ذاته يقابلها صورة الشَّاعِر المؤلمة، حين يشكو آلام الفراق والوجد والحزن في الصَّحراء ظمآنًا وحيدًا.

وهكذا يستطيع **الغَرْبَاوِيّ** الاعتماد على صور جزئية متضافرة، تُسهم في تشكيل الصُّورَة الكليَّة هي وأجزاء أخرى متآزرة متعانقة فمثلاً في قصيدته (عرش الخوخ) نجد نظير ذلك:

يَا خَوخَتِي أَينَ أَيَّامٌ لَنَا سَلَفَتْ؟ كَانَتْ أَرَقَّ مِن زَهْرِ نِيسَانِ
وَمَجْلِسِي فِي الضُّحَى أَو فِي الأَصِيلِ هُنَا فِي ظِلَّتي، بين أَصْحَابِي وخِلَّانِي؟
والشَّمس تُلْقِي عَلَيْنَا فِي الضُّحَى قُبُلاً مِثلَ الدَّنَانِيرِ رَفَّتْ بَينَ أَغصَانِ
تَهْوِي العَصَافِيرُ فَرحَى حِينَ نَحْسَبُها زَهْرًا كَسَا الأَرضَ مِن دُرٍّ وعِقْيانِ
وَكَم هَفَوتُ إِلَى الأَصَالِ مُذهَبَةً فِي عَسْجَدِي مِنَ الأَحْلَامِ فَتَّان
والشَّمس مَالَتْ عَن الدُّنيَا كَعَاشِقَةٍ مِن لَوعَةِ البينِ تَبكِي بالدَّم القَاني!
كسَتْ بأَحزَانِها الدُّنيا مُودِّعَةً والأُفْقُ مُحتَرِقٌ مِنْهَا بِنِيرَانِ [٦٨]

تتآزر الصور الجزئيَّة، وتتلاحم مع بعضها، ومع الصُّور الأخرى في بقيَّة القصيدة لتصل بنا إلى الدّلالة الكليَّة التي يتوسَّمها **الغَرْبَاويّ**.

ويُصوّرُ المساءَ بصُورة يغشاها الاكتئابُ، فتثير فيه الهولَ والرُّعب، فيصوّر الشَّمس بصورة إنسان ميّت مدرج في الأكفان، وقد خضب النَّجيع جبينها خضبًا، واللَّيل قد أقام مأتمًا على ذهاب النّور وفنائه ودمع الليالي في هذا المأتم هي الشُّهب والنُّجوم، ويظهر ذلك في هذا المقطع الدّال من قصيدته (عندما يأتي المساء) التي تتضافر فيها الصُّور الجزئيَّة لتشكّل هذه اللوحة الفنيَّة:

وَأَرَى المسَاءَ يُطِلُّ مُكتئِبًا فَيثير فِيَّ الهَوْلَ والرُّعْبا
والشَّمس في الأكْفَانِ مُدْرجةٌ خَضَبَ النَّجِيعُ جَبِينَهَا خَضْبا
في مَأتمٍ للنّورِ، مُنْتثِرٌ دمْعُ الليالي فَوْقَهُ شُهْبا

والأُفْــقُ مـــن قلْبـــي تَوَهُّجُـــهُ وَمِـــنَ الهُمُـــومِ أرَى بـــهِ سُـــحْبا[٦٩]

أسهمت الصُّور الجزئيَّة (صورة المساء وذهاب الشَّمس والنُّور) مع بقية الأجزاء الأخرى في القصيدة، وهو ما يستحثنا إلى دراسة الصُّورة الكُليَّة بالتَّفصيل.

٢- الصُّورَة الكُليَّة:

يسعى المبدع عادة أن يحققَ لنَصِّهِ هذا الألق؛ ولا يوجد إلا باعتماده على تلك الصُّور الكليَّة التي تتناغم مع بعضها؛ لتؤدّي دورًا محوريًّا في التّأثير على المُتلقِّي، وهي تمثّل مشاهد متتابعة قد تستغرق عدَّة أبيات، خاصة في القصائد التي تُصوِّر موقفًا نفسيًّا موحدًا، في لحظة زمنيّة مُعيَّنة، مكوِّنة لوحة كبيرة أو صورة كُليَّة، وهي بذلك تكون تصويرًا للتَّجْربة الشّعريَّة[٧٠].

وتعدّ الصُّورَة الكليَّة نمطًا من الأنماط التي يُبنَى عليها النّصُّ الحديث، لكون القصيدة الحديثة انتقلت من وحدة البيت إلى وحدة النّصّ.

ومن تلك الصُّور التي تظهر عند **الغَرْبَاوِيّ** حينما يرسم الموقف كاملاً، ما يتجلَّى في قصيدته (طيور المساء) حين يرسم صورة كلّية لطيور المساء (أبي قردان) موافقة لصورتها في نفسه:

وَافَـــى المَسَـــاءُ وَآبَـــتِ الأطْيَـــارُ لَمَّـــا تـــأَذَّنَ بـــالزَّوَالِ نَهَـــارُ
عَجْلانـــةً تَسْـــعَى إلَـــى أوْكارِهـــا لَـو تَسْـتطِيعُ سَـعَتْ لَهَـا الأَوْكـارُ
أَشْـفَقْنَ مـنْ شَـفَقِ الغُـروبِ وَخِلْنَـهُ لَهبًـا تكـادُ بـهِ تَـوُجُّ النَّـارُ
فَتَوافَـدتْ زُمَـرًا كأطْيـافِ المُنَـى بَيضـاءَ، لَـجَّ بهـا هَـوىً مَـوَّارُ
حَامَـتْ عَلـى الأدْواحِ يَـزْحَمُ بعضُـها بَعضًا، عَلَى الأَعْشَاشِ وَهْيَ كِثارُ
وَعَـلا الضّـجِيجُ، فَكُـلُّ طَيـرٍ ناشِـدٌ عُشًّـا، لـهُ فـي ظِلِّـهِ اسْـتِقْرارُ
كُـلٌّ يُنَـادِي إلْفَـهُ فِـي فَرحَـةٍ: أقْبِـلْ فهَـذا عُشُّـنا المُختـارُ
وَكَسَـوا رُؤوسَ الـدَّوحِ حتَّـى خِلْتُهـا قـدْ أزْهـرَتْ يزهُـو بهـا النّـوَّارُ
حَتَّـى إذا سَـكَنَ الجَمِيـعُ تَهَامَسُـوا كُـلٌّ لـهُ مَـعَ إلْفـهِ أسْـرارُ
حَفْـلٌ بِهِـمْ لَـيْلاً مُضِـيءٌ سَـامِرٌ وَهُمُـو بِـهِ تَحْـتَ الـدُّجَى سُـمَّارُ

طَابَـتْ أَحَادِيـثُ الهَـوَى لَهُمُـو كَمـا طَـابَ العَشِـيُّ، وَطَابَـتِ الأَسْـحَارُ
إِنْ يَهْجَعُـوا باللَّيْـلِ قَـامَ مُسَـبِّحٌ مِـنْهم لَـهُ بَـينَ الـدُّجَى اسْـتِغْفَارُ
حَتَّـى إِذَا حَـلَّ الصَّـبَاحُ تَفَرَّقُـوا كُـلٌّ لَـهُ فِـي سَـبْجِهِ أَوْطَـارُ[٧١]

فالصُّورَة هنا كليّة، ولم يزد من جمالها ما فيها من تشبيه أو مجاز فحسبُ؛ بل كونها (صورة) على حدّ تعبير (جان بارتليمي) صورَة تجسّد الجمال؛ فهي مصدر جمال الصُّورَة، من هنا نفهم ترجمة (farma) في اللاتينية أنها تعني: الجمال [٧٢].

٣- الصُّور السَّرديَّة:

تعدّ الصُّور السَّرديَّة من أهم تقنيات المستوى التَّصويريّ، وتقوم فكرتها على أن تكون الصُّورَة الشّعريَّة التي استخدمها الشَّاعِر محتوية على **مشهديَّة** [٧٣]، تتجاوز الصّور الشّعريَّة إلى صور نثريَّة وسرديَّة ودراميَّة موسَّعة. إنَّ تلك الصُّور القائمة على السَّرد تجعل من النَّصَّ نصًّا حيًّا، وتمنح القارئ مساحة كافية من المتعة، وتخرج النَّصَّ من التّلقائيَّة إلى الإبداع.

ويستطيع الشَّاعِر أن يبنى عالمه الخاصَّ من خلال استخدام هذه التّقنية؛ بوصفِ الصُّورَة أنّها إجراءٌ لغويٌّ ووسيلةٌ وغايةٌ فنيَّةٌ؛ فالمسافة "الفاصلة بين الصُّورَة بوصفها إجراء، مرورًا بكونها وسيلة، ووصولًا إلى أنّها غاية، بقدر ما تستدعي ذوق وحدس أفق الانتظار، فإنّها تنمّ عن الكفاح الفنّي للكاتب في بناء عالمه الرّوائي وفق شروط اختياريَّة"[٧٤].

وفي دواوين **الغَرْبَاوِيّ** نجده ينطلق في مساحة واسعة من الإبداع القائم على استخدام الصُّورَة السَّرديَّة، وقد ضَمَّنها مشاعره وأحاسيسه المرهفة، ولذلك نجد أنَّ حقلي (الحزن والحبِّ) لهما حضور لافت في شعره؛ لكونه شاعِرًا وجدانيًّا في تعبيره عن قضاياه النّفسيَّة والوجدانيَّة والاجتماعيَّة، وعند تعبيره عن حالات الحُبّ والحزن يستخدم صورًا سرديَّة، ولذلك نجده في قصيدة (الواحة المجهولة) بديوان الواحة المجهولة يقصُّ لنا قصَّته مع المحبوبة، ويدير حديثًا بينه وبينها شجيًّا:

وَلمَّـــا تَلَاقينَـــا عَلَـــى الشَّـــطِّ ضَـــحْوَةً ... وَبَاحَـــتْ بأَسْـــرَارِي إِلَيهَـــا المَـــدَامِعُ
شَـــكَوْتُ إِلَيهَـــا مَـــا أُلَاقِـــي بِحُبِّهَـــا ... وَقَلْبِـــي خَفَّـــاقٌ، وطَرفِـــيَ هَـــامِعُ!
وقُلْـتُ لَهَـا يَـا (لَيـلُ) جُنَّـتْ صَـبابتي ... وكـادتْ بهَـا مِنِّـي تَـؤُجُّ الأضَـالعُ!
هُيَـــامٌ، وَوَجْـــدٌ، واشـــتِياق، وَلَوعَـــةٌ ... وآهـاتُ صـبٍّ مَـا لشـمواه سَـامِعُ

إلى أن يقول:

فَقَالَـتْ: فِـدَىً يَـا حِـبُّ رُوحِـي ومُهجَتـي ... لمَـا أنـتَ فـي حُبِّـي مُـلَاقٍ وضَـارِعُ
وَمَـا بِـكَ إِلَّا بعـضُ مـا بـي.. وذِي يـدي ... إليـكَ بعَهْـدِ الحُـبِّ منِّـي تُبَـايعُ
فَقُلْـتُ: إِذَنْ هَـلْ لِـي لَـديك شـفَاعَة ... بِوَصْـلٍ بـهِ ليـلٌ تشـفي المَواجِـعُ
فَقَالَـتْ: وَمَـا تَرجُـو مِـنَ الوَصـلِ بَعـدَ ذَا؟ ... وهَلْ أَنْتَ في شَـيءٍ سِوَى ذاكَ طَامِعُ؟
فَقُلْـتُ لَهَـا: حَاشَـا سِـوَى القُـربِ أَبتَغِـي ... فَـإِنِّي إِلَـى نَجـوَاكَ ظَمْـآنُ جَـائِعُ!
لَعَـلَّ لَهيـبَ الشَّـوقِ يَخْبُـو بِأَضْـلُعِي ... وَتَبسِـمُ أَيَّـامِي وتَزهُـو المَرَابِـعُ
فَقَالَـتْ: أَمَـا تَخْشَـى رَقِيبًـا يشِـي بنَـا ... ومَـا لأذَى الوَاشِـي مِـنَ القَـومِ دَافِـعُ؟
فَقُلْـتُ: إِذَا نَحْـنُ التَقَينَـا عَشِـيَّةً ... فَـلَا الشَّـوقُ مَكْتُـومٌ ولَا السِّـرُّ ذائِـعُ[٧٥]

وتتكرَّر هذه الوقفات المشهديَّة وتلك الصُّور السَّرديَّة في قصائده: (ماذا تخافين، من وحي الهجرة، برلين، انتظار، إلى شجرة القطن، وعرش الخوخ) [٧٦] بديوان الواحة المجهولة، وفي قصائد: (الغروب، وذكرى السادس من أكتوبر) [٧٧] بديوان أوراق الخريف، وفي قصائد: (أغنية الجدول، طيور المساء، فوق شط الغدير، وقفة في سكون الليل، أشواق) [٧٨] بديوانِه الموسوم بـ" الصَّدَى الضَّائع".

إنّ اتّكاء الشَّاعِر على تلك الصُّور السَّرديَّة ليعبّر بها عن حالته الوجدانيَّة، تكسر أمام القارئ أفق توقُّعه، والذي يعني عند (ياوس Yaws) المسافة القائمة بين النّصّ والقارئ، على أنّ هذه العملية تبدأ من زمن كتابة النّصّ، مرورًا بتاريخ تلقِّيه، وانتهاءً بتأويله[٧٩].

المبحث الثَّالث

المستوى الإيقاعيّ

١- الموسيقا الداخليَّة:

الشّعر ذو نغم موسيقيّ يثير في السَّامع انتباهًا عجيبًا؛ وذلك لما فيه من توقُّع لمقاطع تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكوّن منها تلك السَّلسلة المتَّصلة التي تنعش الذِّهن، وتمنح إحساسًا بالجمال(٨٠)، ويكون ذلك عندما تتولَّد بفضل انسجام الحروف والكلمات والجُمل والعبارات، وهو ما يمسّ جوهره ومضمونه، ومما يُسهم في هذا الجمال ذلك النَّغم الخفي الذي تحسه النّفس عند قراءة الشّعر، فنغمٌ يبعث في نفس القارئ أو السَّامع حماسًا، وآخر يبعث على الحزن والكآبة، وثالث يحرّك مكامن الحبّ والشّوق، ولذلك فمن أهم ما يقدّمه للنّصّ أن "يثير ويستفزّ المستمع، فيجعله معجبًا ومنفعلًا بالأثر وداخلًا إلى عالمه من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكريّ، أو شحنة الانفعالات المعبّر عنها"(٨١).

ولكن السّؤال الأهم: من أين يأتي هذا النّغم الذي يحمل كلّ هذه المشاعر؟

إنّ أهم مصدر هذا النَّغم يكمن في حسن اختيار الشَّاعِر لمفرداته التي عندما تتجاور تنساب انسيابًا، تحرّك في النّفس كوامنها، وتمنح أفقًا واسعًا للخيال، فهي متآلفة الحروف لا تنافر فيها، تحمل في صدرها معانيها، ولذلك لا بد للشَّاعر أن يكون لديه ثقافة واسعة، وثراء معجمي كبير، وهو ما كان يتميز به الشَّاعِر **الغَرْبَاوِيّ** -رحمه الله-؛ فقد كان قارئًا نهمًا، ومتذوقًا لجميل الشّعر والنَّثر، وهذا ما انعكس على شعره، الذي يكاد يطربك عند كلّ قصيدة، وحتى نلقي الضَّوء على تلك الموسيقا الدَّاخلية سنتناولها من خلال عدد من التَّقنيات، ومن أهمها:

أ- **الجِناسُ:**

الجناس في اللُّغة العَرَبيَّة هو أحد المحسّنات اللفظيَّة، ويطلق عليه بعض علماء البلاغة اسم التَّجنيس، ويقوم على أن يتشابه اللَّفْظانِ في النُّطْقِ وأن يَخْتَلِفَا في المعنى(٨٢).

ومن مميزات الجناس في اللغة العَرَبيَّة أنَّه فنٌ يوهم القارئ أوّلًا بتكرار الكلمة، لكنّه يفاجئه فيما بعد باختلاف المعنى مع تشابه اللفظ، ولذلك هو من المحسّنات اللفظيّة؛ إذ إنّه يعتمد على التّحسين في الكلمات من ناحية اللفظ، والقارئ قد يدرك ذلك وقد لا يدركه.

ويعدّ الجناس واحدًا من أبرز الوسائل اللُّغَويَّة لتكثيف النّغم الدّاخلي، وإحداث نغمات موسيقيّة مُتصاعدة، وسأعرض هنا لعددٍ من صور الجناس التي تضمَّنها شعر **الغَزْبَاويّ**، ولن نَستقصِي كلَّ الصُّور، بل سنضرب أمثلة دالة على هذا التَّفعيل.

لقد استخدم الشَّاعِر **الغَزْبَاوِيّ** إحدى صور الجناس التّام في قصيدة (رسالة) يقول:

قِيــلَ لــي إنَّ غَــدًا مَوْعِــدُه يَوْمَ **تُلْقَــى** الكَأسُ إذْ **تَلْقَــى** الحِمَامَا(٨٣)

كما استخدم الجناس النّاقص في قصيدة (عودي كما عاد الرَّبيع) كما في قوله:

أُسَلِّي فُؤادِي عَن هَوَاكَ فَمَا **يَسْلُو** فيَا وَيحَ قَلْبِي كَيفَ مَرَّ الهَوَى **يَحْلُو**؟(٨٤)

وهو ما نجده كذلك في قصيدة (لا تسلني)، فقد جاء الجناس بين كلمة (تَسْأَلُني- تَسْآلي) في قوله:

يَا سَاكِنًا بفُؤادِي كَيْفَ **تَسْأَلُني** وَعَمَّ أنْتَ تُرِيدُ اليَومَ **تَسْآلي**(٨٥)

وبين كلمة(الكَاسَا- الآسَا) جناس ناقص في قصيدة(يا بُلبلَ الرَّوض) يقول:(٨٦)

يا بُلْبُلَ الرَّوْضِ هَاتِ الرَّاحَ و**الكَاسَا** وأيْقَظِ الوَرْدَ يَا صَدَّاحُ و**الآسَا**

وفي قصيدة (صوت شعب) جاء الجناس بين (تلالا–ودلالا) في قوله:

هَـــذهِ المنْصُـــورةُ الآنَ **تَـــــلاَلاَ** أقْبَلَـــتْ تَخْتَـــالُ تِيهًـــا وَ**دَلاَلاَ**(٨٧)

وفي قصيدة (جنَّة الأمس) جاء الجناس النَّاقص بين كلمة (جنَّتي– جان– وجانيك) يقول:

يا **جَنّتي** أَيُّ **جَانٍ** فِيكِ قدْ عَبَثَتْ يَدَاهُ فـي غفْلَـةٍ؟ يـا وَيْـحَ **جَانِيـكِ**(٨٨)

وبين كلمة (أشواقي– المشتاق) في قصيدة (أشواق) يقول:

جَازَتْ مَداهَا في الجَوَى **أَشْوَاقي** وطَغَـى الحَنـينُ وَلَـجَّ **بالمُشْـتَاقِ**(٨٩)

لقد أضفى هذا الجناس بأنواعه المختلفة التّامة والنَّاقصة دورًا كبيرًا في إحداث وهجٍ موسيقيّ، وهذا ما يجعل من المهم أن " نلحظ عناية موجهة إلى ترديد الأصوات في الكلام، وما يتبع هذا من إيقاع موسيقيّ تطرب له الآذان، وتستمع به الأسماع، ولا شك أنّ مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلَّب المهارة والبراعة في تذوُّق الموسيقا اللفظيَّة"(٩٠)، ومن الملاحظ أنَّ **الغَرْبَاوِيّ** يمتلك إحساس خاصٌّ بالجمالِ، وأسهم هذا التَّنوع لديه بشكل كبير في الجمال الإيقاعيّ في كثير من شعره.

ب– **القيمة الإيحائيَّة للأصوات:**

لبعض الأصوات اللُّغَويَّة إيحاء خاصٌّ في بعض السِّياقات المعيّنة، فحروف المدّ مثلاً في سياقات معيّنة تقوّي من إيحاء الكلمات والصّور، وعلى ذلك فالشَّاعِر يحتاج إلى هذه الظّاهرة ليعتمد عليها في شعره وقصائده، وحينما ننظر إلى شعر **الغَرْبَاوِيّ** نجده اعتمد اعتمادًا كبيرًا على الإيحاء، وهذه الألفاظ الموحية معبّرة دالّة على المعنى الذي يريد الشَّاعِر، ويريد أن يوصله للمُتلقِّي،" والكلمة الموحية تعدّ عنصرًا من عناصر الشّعر وصياغته"(٩١).

ومن الألفاظ الموحية التي اعتمد عليها **الغَرْبَاوِيّ** استخدامه لكلمات كرر فيها حروفًا بعينها في نهاية أبياته، ويتّضح ذلك في قصيدة(رسالة)، يقول مخاطبًا صديقًا له: (٩٢)

هُـــو قَلبِـــي مِثلمَـــا تَعهـــدُهُ لَـــمْ يَخُـــنْ وَلَـــمْ يَخفِـــرْ ذِمَامَـــا
غَيـــرَ أنَّ الـــدَّهْرَ شُـــلَّتْ يـــدُهُ آده بالقيـــدِ فاســـتَّخذَى وَنَامَـــا
والـــدُّجَى قَـــد لفَّـــهُ أَسْـــودُهُ فبـــدا الكـــون لعينيـــه ظلامَـــا!
ضَـــلَّ فِـــي صَـــحراءِ ليلِـــي غـــدُهُ وإلَّام الغَـــدُ أرجُـــوهُ إلامَـــا!

ويتضـح ذلـك التَّناسـب الـذي يوجـده الشَّـاعِر بـين الكلمـات فـي قصـيدة (انتظار)[٩٣]، وكذلك في قصيدة (يا قمر) التي يقول فيها:

سَـــــــكَبْتَ عَلينَـــــــا سَـــــــناكَ الأَغَـــــــرّ
ولُحـــــــتَ لنَـــــــا فتنَـــــــةً يَـــــــا قَمَـــــــر
طَلَعْـــــــتَ مِـــــــنَ الغَيـــــــبِ تَسْـــــــبِي النَّظَـــــــر
كَوَجْـــــــهِ الحَبيبَـــــــةِ لَمَّـــــــا سَـــــــفَرْ
بِلَيـــــــلِ وِصَـــــــالٍ زَهَـــــــا وازْدَهـــــــر[٩٤].

ونلمح ذلك الأمر في اختياره للألفاظ والكلمات التي يستخدمها الشَّاعِر في قصائده ليوجد نوعًا من الموسيقى يؤثّر في المُتلقِّي حيث أنّ الشَّاعِر له أذن حسّاسة تختار من الكلمات ماله جرس ونغم وتأثير، هذه الموسيقى تتمثَّل في الجرس الصَّوتي للكلمة والتَّناسب الدَّاخلي بين الكلمات بعضها ببعض، فنراه عند الشَّاعِر حيث يأتي بألفاظ وكلمات تتميَّز بالجرس الموسيقيّ وكلمات متآلفة بعضها مع بعض، وينسّق بينها في داخل قصائده، وأشعاره، وهذه هي مقدرة الشَّاعِر الذي يميّز بين الكلمة والأخرى، ويختار الأنسب منهما، ويجمع بينهما بطريقة متناسقة رشيقة تظهر فيها الموسيقى والأنغام الجميلة التي تؤثّر في المُتلقِّي وبذلك تظهر الموهبة التي وهبها الله للشّاعر الفنان.

ويظهر استخدام الشَّاعِر للكلمات الموحية المعبّرة عن حالته النّفسية في شعره فنراه حينما يكون حزينًا باكيًا شاكيًا مغتربًا عن وطنه وبلده يعتمد على هذه الألفاظ الموحية المعبرة عن ذلك، ويتجلّى ذلك في قصائد الغربة لديه في دواوينه، فيعبّر بهذه الألفاظ: (الإلف، الهمّ، الحيرة، الهجر، الشّهاد، الأسى، الكَبَد، الوجد، النِّيران، القيود، الوثاق، البؤس، الدّموع، الزّمن العاتي، الأحداث،

الموت، الصّدى، القاع، الشّكوى، الفيافي، الخطر، اللظى، صروف الدّهر، السّقم، الضّجر، المحنة، الضّيق، الضّرر، الأسى، الكدر، البكاء، حمّ القضاء، الصّبر، الوداع، الجحيم، ساعة التّوديع، النّذير، الحنين، ..)، كل هذه الألفاظ الموحية المعبرة عن نفس الشَّاعِر الشّاكية الباكية الحزينة المتألمة من الغربة ومن آلامها.

كما تظهر الألفاظ الموحية المعبّرة عن نفس الشَّاعِر الفرحة المسرورة، لقربه من المحبوبة وبقاءه لها، فالشَّاعِر هو الذي يأتي بالألفاظ المعبرة عن أحاسيسه ومشاعره وهذه الكلمات موحية ومعبرة عن هذا السّرور وهذا الفرح، لدرجة تشخيصه للطّبيعة وجعله لها فرحة مسرورة، وتتمثل بعض هذه الألفاظ فيما يلي: (هّلل الشّطّ، غنّى الدول، يا حُسن، وهفا الدّوح، وماد السُّنبل، وتغنّت في الرُّبى قُمْرية، باح بالشّوق إليها بلبل، راح كلٌّ بهواه يهّدل، أقبلَ الحسن، وهلّت طلعة، الضُّحى البسّام، انتشى الدّوح، وهفا الشّطّ).

وما ذلك إلاّ أمثلة لتوضيح مدى إيحائيّة الألفاظ ودلالتها عند الشَّاعِر في قصائده، وما لها من تأثيرات في النّفوس بما توصله من معاني للسَّامعين.

٢- الموسيقا الخارجيَّة:

إذا كان الشِّعر جَمَاعَ الفنّ، فإنَّ الشَّاعِر فنّان مبدع، يُغنّي الحياة بإحساس مرهف، ينظّم مفردات اللغة ليشكّل تناغمًا بديعًا مسكونًا بالنّغَم، ومشحونًا بالغناء والإيحاء، وله قدرة ساحرة على نقل أوسع المعاني وأروع الدَّلالات، وهو مع هذا مفكّر مبدع، قادر على اختصار التَّجارب الإنسانيَّة، وتمثّل الجماليات المختزنة في تراث الأمّة ومجريات تاريخها كلّ في تعابير محكمة، وهو بعد ذلك بلبل غرّيد في فضاءات الحياة، يصدح في لغة ساحرة تفعل في الأسماع فعلها، وتحرّك المشاعر المُتلقّية، فتعزّز قيمتها وتنشر في الأرجاء عَبَقَها وجمالها، يزيد من روعتها ذلك الصَّوت الشَّجي، يلبس به ألفاظه زينتها، كما قال **ابن رشيق:** "الغناء حلّة الشِّعر، إنْ لمْ يلبسها طُويت"(٩٥).

يعدّ الإيقاع جوهر الشّعر، وميدان الإبداع فيه؛ على اعتبار أنَّ الوزن والقافية تمثّل النَّموذج العام له، إنّ هناك علاقة واضحة بين الإيقاع والشّعر، فهو "يعد قوة الشّعر وطاقته الأساسية"[٩٦]، وقد عدّه **ابن رشيق القيرواني** ركنًا أساسًا في الشّعر وخاصًا به، "وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[٩٧]، ويميز بين الشّعر والنَّثر، وله صلة بالغناء؛ لأن "الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار"[٩٨].

ولهذه الأسبابِ ربَّما اتَّخذ القدماءُ النَّموذج العام للإيقاع منطلقًا لتحديد ماهيَّة الشّعر؛ فعرّفه **قُدامة بن جعفر** تعريفه المشهورَ بأنَّه: "كلام موزونٌ مقفّى"[٩٩]؛ لذا صادفَ التّعريف هوىً، شاع في النّفوس، وانتشر؛ فانطبع في عقول وأذهان الكثيرين من المُتلقِّين للشِّعر أنَّ كلَّ موزون مقفى شعرٌ، وغيرهما من الكلام ليس شعرًا، وما الجدل الذي ما يزال دخانه ساطعًا حول أحقِّية الشّعر الحرّ في أن يكون شعرًا إلا نتيجة لما ترسّب في العقول من فهم هذا التّعريف، فما يزال الكثيرون يرفعونه عصا أمام كل تجديد في القالب العروضيّ للشّعر.

إنّ ما أراده **قدامة** من هذه العبارة: هو أنّ هاتين الخاصيتين من أبرز ما يميز الشّعر عن غيره من فنون القول الأخرى؛ إذ من البدهي أنّ الشّعر لا يكمن فقط في الوزن والقافية، لا عند القدماء ولا عند المحدثين بل يكمن في أشياء أخرى لا بدَّ من التَّفتيش عنها.

والحقُّ أنَّ الشّعر يكمن هنا في قوة إدراك المحسوسات، وفي قوة التَّعبير عنها فيما تتمايز، وما تتشابه فيه. وما الوزن نفسه إلَّا ثمرة لقوَّة إدراك الخصائص الإيقاعيَّة للأصوات اللُّغَويَّة، التي من خلال التّأليف بينها تأليفًا متناسبًا وفق ما تقتضيه سماته الفارقة[١٠٠] التي تميز النّظام الصَّوتي للغة ما يتولّد الوزن. ومع ذلك فإنّ الوزن والقافية، وما يمكن أن نطلق عليه الموسيقا الخارجية "يثير ويستفزّ المستمع، فيجعله معجبًا ومنفعلًا بالأثر وداخلًا إلى عالمه من جهة إيقاعه ونبره لا مضمونه الفكري أو شحنة الانفعالات المعبر عنها"[١٠١].

ومـن الملاحـظ فـي دواويـن **الغَرْبَـاوِيّ** أن هنـاك علاقـة وثيقـة بـين البحـور والموضوعات الشّعريَّة، فقد نظم الشَّاعِر على جميع البحور في مديحه وغزله ووصفه ورثائه، وغير ذلك من أغراض شعريَّة.

وممَّا يُميّزه كذلك أنَّه لا يغفل استعمال البحور الشَّائعة في الشّعر القديم، وخصُوصًا الطَّويل حتَّى ولو كان قليلًا، ويستخدم البحور التَّامَّة، وقد بَدَت البحور المجزوءة كثيرة في شعره، فهو ينظم على البحور التّامة؛ كالبسيط، والكامل، والوافر، والرَّمل، والطّويل، ولا يغفل النّظم على البحور المجزوءة؛ كمجزوء الكامل، ومجزوء الوافر.

وهذا التنوّع جعل شعره قريبًا، في مجمله، من القارئ، بل قد تجد نفسك في تفاعل مع القصيدة، فكلَّما اقتربت من قصائد الغزل أو الوجد والشَّوق عنده تجد الإيقاع يتصاعد معك، حتَّى تشاركه مشاعره، ولعلَّ ذلك ما يميّز شعره.

وفيما يأتي أتناول الموسيقا الخارجيَّة من خلال دراسة الوزن والقافية.

أ) - الوزن:

يتضح مما ذكرناه سابقًا أثر الوزنَ في تعامله مع البحور الشّعريَّة بما له من قيمة فنيّة ، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

عدد القصائد في دواوينه الثَّلاثة (١١٨) قصيدةً، يأتي توزيعها على البحور الشّعريَّة؛ كما يأتي:

م	البحر الشّعري	عدد القصائد التي نظمت عليه
١٢	الكامل التام	٣٢
٣	الكامل المجزوء	٤
٤	الرمل التام	٢٠
٥	الرمل المجزوء	٣
٦	البسيط التام	٢١
٧	مخلع البسيط	١

٨	الخفيف التام	٦
٩	الخفيف المجزوء	١
١٠	الطويل	٦
١١	الوافر التام	٦
١٢	الوافر المجزوء	٢
١٣	المجتث المجزوء	٣
١٤	المتقارب التام	٣
١٥	الرجز التام	٢
١٦	الرجز المجزوء	٣
١٧	المتدارك التام	١
١٨	المتدارك المجزوء	٣
١٩	المديد	١

ومن خلال مراجعةِ هذا التَّصنيف، يمكن أن نلاحظ ما يأتي:

١- يمثّل البحر الكامل تامًّا ومجزوءًا المرتبة الأُولى لدى الشَّاعِر، ويرجع ذلك لاتّساع هذا البحر لسائر أغراض الشّعر العربي، ولأفكار الشّعراء وأحاسيسهم المختلفة، ويليه البسيط التام.

٢- البحر الطويل قليل الاستخدام مع أنّه من أكثر البحور استخدامًا في الشّعر العربيّ، ولعل ذلك عائد إلى تركيز الشَّاعِر على التفعيلات الخفيفة؛ ليسهل التَّعبير من خلالها عن حالته النَّفسيَّة والوجدانيّة.

٣- تركيز الشَّاعِر على البحور المجزوءة كثيرًا ساعد على سرعة الإيقاع في الدواوين.

٤- استخدم بعض البحور بقلّة وندرة، مثل: (المديد، مخلع البسيط، الرجز، المجتث، المتقارب، المتدارك)، ولعل ذلك لما فيها من ثقل،

وعدم موائمة لأفكاره، وعدم ملائمة لطبيعة الموضوعات التي تعرّض لها.

٥- من الملاحظ كذلك أنّ **الغَرْبَاوِيّ** قد تأثَّر ببعض الشّعراء الذين أحدثوا بعض التَّجديدات في الوزن والموسيقى، متابعًا لهم فيما جدّدوه، فوجدناه نظم بعض المربَّعات، وأتى بالقصيدة بيتين بيتين وفي كل بيتين تتّفق الشَّطرة الأولى مع الثالثة والثانية مع الرابعة؛ كمثل قوله في قصيدة (فجر السَّلام):

اقرَعُوا للنَّصْرِ أَجْرَاسَ السَّلام وانشُرُوا فَوقَ الوَرَى ظِلَّ الأَمَان
قَدْ أَزَاحَ الفَجْرُ كَابُوسَ الظَّلَامِ بَعْدَمَا امتَدَّ عَلَى الكَونِ وَرَان

**

فَابعَثِي يَا طَيْرُ أَلْحَانَ الهَوَى وَأَعِيدِي لَحْنَكِ الحُلْوَ الطَّرُوب
فَلَكَم رَاعَكَ مَا رَاعَ العَبِيد وَلَكَم آذَاكَ مَا آذَى الشُّعوب

**

كَمْ تفزَّعَت عَلَى ظُلمِ العَبِيد وَتَصَايَحَتْ لِظُلْمٍ وَجَان
وَتَطَلَّعْتِ إِلَى الأُفق البَعِيدِ فَإِذَا الأُفقُ لَهِيبٌ وَدُخَان[١٠٢]

ويظهر هذا النّمط في قصائده: (لحن المآب، دوحة الذكرى، عاد للكاس) [١٠٣]، وفي قصيدة (عندما يأتي الرّبيع) [١٠٤]، وفي (الشَّارد، ليالي الحصاد، وقفة في سكون اللَّيل) [١٠٥].

كما يعتمد **الغَرْبَاوِيّ** في شعره على نظام المقطَّعات، التي يأتي بعضها على وزن معيّن وبحر معيّن إلاّ أنّ لكل مقطوعة قافية مغايرة لقوافي المقطّعات الأخرى في القصيدة وأحيانًا يلتزم قافية واحدة في المقطعات جميعها ويظهر هذا النّظام في قصيدة (جمال الريف) قوله:

يَا جَمَالَ العَيشِ فِي الرِّيفِ الحَبِيبِ
يَا ظِلَالَ الخُلدِ فِي الوَادي الخَصِيبِ
أيُّ سِحْرٍ فِي ثَرَى الرِّيفِ سَكِيبِ؟!

**

اسبَحِي يَا نَفسُ في دُنيَـــا الخَيَال
وَخُذِي حَظَّـــــكِ مِن هَذَا الجَمَال
اترَعِـي كَأْسَـــكِ مِنْ خَمْرٍ حَـــلَال

**

هَا هُنَا الزَّرْعُ بَهِيـجٌ نَاضِـــــرُ
وَهُنَا الجَـــدولُ جَفـنٌ فَاتـــرُ
وعَلَى الأَدْوَاحِ عُرْسٌ زَاخِرُ[١٠٦]

ومن مقطَّعاته التي نظمها ما يأتي: (انتظار) [١٠٧]، و(الغُروب) [١٠٨].

كما لوحظ عند **الغَرْبَاوِيّ** اعتماده أحيانًا على بعض القصائد التي تتألف من مقطّعات، يتألّف المقطّع من خمس شطرات مع التزامه لقافية الشَّطرة الخامسة في جميع القصيدة وهذا يعرف (بالمخمّسة)، مثل قصيدة (تحيّة الرّبيع) التي يقول فيها:

أَوْرِقِي يَا غُصُـــونُ وازْدَهِـــي يَا رِيَـــاض
الصَّبـــا والفُتُـــــونُ فِيـــكِ أَرْبَى وَفَـاض
قَدْ أَتَاكِ الرَّبيع
أَوْرِقِي يا غُصُون واعْمُرِي يا عِشَاش
بِـبَـدِيعِ اللُّحُون وجَمِيـلِ الرِّيَـــاش
قَدْ أَتَـــــــــــاكِ الرَّبِيع [١٠٩]

هذا مع اعتماد الشَّاعِر على شعر التّفعيلة في بعض قصائده إلاّ أنّه لمْ يكثر من ذلك فلم يتعدّ ذلك الأمر أربعة قصائد لديه وهي: (رسالة) [١١٠]، و(إذا ما أقبل الراعي، حتى يعود اللاجئون، وقسمًا بحقك يا وطن) [١١١]، وفيهم درجات من تنوّع القوافي بلغت حدًّا ممتعاً يصل إلى تجربة شكل يشبه الشّعر الحرّ.

و**الغَرْبَاوِيّ** مزج بين شعر التّفعيلة والشّعر العمودي معبّرًا بذلك عن أحاسيسه ومشاعره المتغيّرة المتقلّبة، وزفراته المتعددة، ويتضح ذلك في قصيدة (رسالة) التي يقول فيها مخاطبًا صديقه:

تلكَ آياتُكَ أَحْلَى .. فِي فَمِي مِن قبلَةِ اللّمِيَاءِ أَوْ ثَغْر الحَبيبَة
تلكَ آيــاتُكَ رَفَّتْ .. كَرِفِـيــفِ الطّــلّ بالأَرضِ الجَدِيبَــة
عَلَّ مِنهَا القَلبُ لكِــنْ مَا رَوَى
فَهــوَ مَا تَعلَم وَجـدًا، وَجَـوَى
شَفَّــهُ البَيــنُ وأَضنَاهُ الهَـوَى
ضَـلَّ فِي الحُبِّ لَكِنْ مَا غَوَى

**

هُــوَ قَلْبِي مِثْلَمَا تَعْهْــــــدُهُ لَمْ يَخُنْ عَهدًا وَلَم يَخفِرْ ذِمَامَا
غَيــرَ أَنَّ الدَّهــرَ شُلَّتْ يَدُهُ آدهُ بالقَيــدِ فَاستَخْـذَى وَنَــامَا
والدُّجَــــــى قَــدْ لَفَّــهُ أَسوَدُهُ فَبَدَا الكَونُ لِعَيـنَيــهِ ظَــلَامَا![112]

ومما سبق يتضح لنا تمسك **الغَرْبَاوِيّ** بالتُّراث القديم العربي واعتزازه به، سواء في نظمه على بحور الشّعر العربيّ المعروفة أو في محاكاته لبعض الشّعراء السّابقين عليه، وفي الوقت نفسه يقبل التّطويرات التي أحدثها المحدثون من الشّعراء على تراث شعر الطَّبع، في نشوء أغراض جديدة، ونظمه للمربّعات والمخمَّسات والمقطَّعات، وذلك إن دلّ فإنّما يدلُّ على اعتزاز **الغَرْبَاوِيّ** بالتُّراث العربي وتمَسُّكه به، وعدم خروجه عليه.

ب-القافية:

تعدّ القافية من الأركان الأساسيّة التي يعتمد عليها الشّعراء في نظم أشعارهم، لذلك اهتم بها النُّقّاد، وحاولوا البحث عن مواطن الجمال فيها، وما فيها من إيقاع موسيقيّ يكسب النّصّ الأدبِيّ رونقًا وجمالًا.

وحتى نقف على مواضع الإبداع في الموسيقي الخارجيّة فيما يخص القافية وما يرتبط بها، لا بد من معرفة المقصود بالقافية، وهل هي تمثّل الحرف الأخير كما قال بذلك بعض النقُّاد، أم أنها تتمثّل في الكلمة الأخيرة في البيت؟ أو هي كما قال **الخليل** بأنّها: آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله [١١٣]؟ ولعل الذي استقرَّ عليه علم العروض أنّ الحرف الأخير في البيت يُسمَّى (روّي)، بينما القافية هي ما قال به **الخليل**، إلّا أنّ هناك رأيًا **للسعيد بيومي** يرى فيه أنَّ "القافية آخر مقطع صوتي في البيت، أو هي وحدة موسيقيّة في نهاية البيت الشّعري، تعتمد على عدد معين من الحركات والسّكنات"[١١٤].

ولعلنا نتجاوز ذلك الاختلاف، ونتأمّل تجلّيات القافية في شعر **الغَرْبَاوِيّ** مبتدئةً بدراسة (الرَّويّ) في نصوص الدّواوين، فمن الملاحظ أنّ الشَّاعِر **الغَرْبَاوِيّ** قد كان استخدامه للرّوي شاملًا لأغلب حروف الهجاء، ومن الملاحظ إكثاره من روّي حرف **(الراء)**، ولعل لذلك دلالة نفسيّة؛ فغالب قصائد الرّثاء والمآثر عند العرب نظمت على هذا الرّوي، والشَّاعِر هنا جاء بهذا الرّوي في (٣١٢بيتًا) في دواوينه، ثم يأتي بعده حرف **الباء** بـ (٢٨٤ بيتًا)، ثم حرف **الميم** بـ (٢٥٧ بيتًا)، وفي الجدول التالي بيان لتنوُّع الرّوي في دواوين الشَّاعِر:

م	حرف الرَّويّ	عدد القصائد	النِّسبة المئويَّة
١	الراء	٢٢	%١٨.٦٤
٢	الباء	١٨	%١٥.٢٥
٣	الميم	١٣	%١١.٠١
٤	النون	١١	%٩.٣٢
٥	اللام	١٠	%٨.٤٧
٦	التاء	٦	%٥.٠٨
٧	الدال–السين– الفاء	٥	٤.٢٣% لكل منها

٨	الكاف–العين	٤	٣.٣٨% لكل منها
٩	الضاد–القاف–الهمزة	٣	٢.٥٤% لكل منها
١٠	الجيم–الياء–الهاء	٢	١,٦٩% لكل منها

من خلال الجدول السابق يتضح لنا ما يأتي:

١- أظهرت نتائج الإحصاء إلى شيوع حروف الرَّوي: "الراء، والباء، والميم، والنون" في شعر **الغَرْبَاوِيّ** من بين الأصوات المرتبطة بالبناء الموسيقيّ، فقد بلغ تردد مجموعها في الاستعمال أكثر من خمسين مرة، أي بنسبة (٥٣.٤٦)، من عدد القصائد والمقطوعات والأراجيز، فاحتلت الصّدارة في استعمال حرف الرّوي.

وحروف الرّوي: "الراء، والباء، والميم، والنون" من حروف الذّلاقة، من خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثُّر في تلفّظها، ولمرونتها وسهولة النّطق بها "كثرة في أبنية الكلام" [١١٥]، هذا الأمر يفسِّر وجود الائتلاف بين هذه الأصوات وطبيعة التّكوين الشّعريّ، أو التّجارب الشّعريَّة المعبّر عنها، وارتباطها بالفاصلة الموسيقيّة للقافية المتلاحمة مع الحالة النّفسية للشّاعر وهو يعزف على أنغام بنائه الموسيقيّ في الموضوعات: الرّثاء والنّصرة والعتاب والفخر والحماسة والتّعريض والمعاناة الذّاتيّة التي تحتاج إلى النّغم والرّنين العاليين لتشّكل جزءًا من الوحدة الموسيقيّة الشّعريَّة التي يتوقَّع السَّامع تكرارها، وهي أصوات ذات قيمة تعبيريّة تحقق التَّأثير المطلوب في السَّامع.

٢- أن هناك كثافة في استخدام حرف الرَّويّ **(الرّاء)** في عدد من قصائد الدواوين، مختلفة الأغراض، فقد كان الرَّوي طيّعًا لخدمة أغراضه، ولعل هذا الحرف بصوته ونغمته المتكررة ساعد الشَّاعِر على استثمار ذلك للتَّعبير عن حالته النَّفسيّة والوجدانيّة، خصوصًا أنّ أغلب تلك القصائد التي كان رويها (الرّاء) كانت تحمل مضامين وجدانيّة ونفسيّة مؤثِّرة؛ كالحديث عن الغربة بكل مراراتها وآلامها كما في قصيدة (ثورة نفس، وبثّ

ظلامه)، أو الوجدانيات في قصيدة (طال احتجابك، وماذا تخافين، وموكب الرّبيع)، أو في الرّثاء كما في قصيدة (إكرام راحل)، وقصيدة (موت الزهور).

ثم يأتي بعد ذلك الاهتمام بحرف الرّوي (**الباء**)، فقد جاءت عليه الموضوعات التّاريخية في دواوين الشّاعر كما في قصيدة (صدى الحرب)، والتي تناول فيها موضوع الحرب بعد أن استحكمت الأزمة الدّولية في عام ١٩٣٩م، كما استخدم هذا الرّوي للتّعبير عن الغزل وجمال الطبيعة كما في قصيدة (الغروب)، كما كانت حاضرة في قصيدة (عندما يأتي المساء، وفوق شطّ الغدير) التي تتضمن كذلك معنى التّأمل في الطبيعة وجمالها، كما استخدم هذا الرّوي في الرّثاء كما في قصيدة (وكلٌّ في الحياة له كتاب، ودمعة وفاء).

ومن الحروف التي أكثر الشَّاعِر من استخدامها حرف الرّوي (**الميم**)، في عدد من قصائد الدواوين، وقد منح الشَّاعِر حرف الرّوي «الميم» قيمة موسيقيّة ضمن الوحدة الإيقاعيّة الكامنة لدلالة الانغلاق في الوحدات التَّعبيرية اللُّغَويَّة في قصائده التي تدلّ على الموضوعات الوطنيّة والمعاناة الذَّاتيّة من الحروب كما في قصائد:(١٩٤٥، وفيم هذه الحرب؟، وطني، وبرلين)، والتي تتحدّث عن شبح الحرب المخيف، أو في الحماسة كما في شعر المناسبات والتّهاني كما في قصيدة (شاعر الإلزام، وصديق معلمي الإلزام) والتي ألقيتا بمناسبة حفل الإلزاميين لتكريم رجال التّعليم، كما استخدم هذا الرّوي في الرّثاء والعبرات كما في قصيدة: (مأتم النُّبل، وماذا دهاك مع الصباح).

٣- من خلال تأمل نوع القافية من كونها **مقيّدة** أو **مطلقة**، نجد أنَّ القافية المطلقة كانت أكثر حضورًا في دواوين **الغزْباوي**، حيث بلغت نسبتها في دواوينه الثلاث (٦٩.٥%)، بينما جاءت القافية المقيّدة بنسبة (٣٠.٥%)، ولعل ذلك يساعد على معرفة الحالة النّفسيّة للشّاعر، الحالة التي يغلب عليها الوجد والحزن والتّأمل، ولذلك جاءت القافية مطلقة لتناسب ذلك الشُّعور، وفي الجدول التّالي بيان للقوافي بنوعيها المقيّدة والمطلقة:

الديوان	عدد القصائد الكلي	القافية المقيدة		القافية المطلقة	
		العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
الواحة المجهولة	٣٤	١٣	%٣٨.٢	٢١	%٦١.٨
أوراق الخريف	٤٨	١٤	%٢٩.٢	٣٤	%٧٠.٨
الصَّدَى الضَّائِع	٣٦	٩	%٢٥	٢٧	%٧٥

نسبة القافية المقيَّدة والمطلقة على مستوى الدَّواوين:

	القافية المقيَّدة		القافية المطلقة	
عدد القصائد الكليّ	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
١١٨	٣٦	% ٣٠.٥	٨٢	% ٦٩.٥

لعلنا نقتصر الحديث عن القافية فيما تمّ ذكره من ملاحظات؛ لأنَّ الهدف الإشارة والاختصار وليس الإحاطة والتَّطويل، مدركين قيمة القافية في التَّعبير عن الشَّاعِر وقضاياه، وما يجول في خاطره، وما يزيد النّصّ إيقاعًا، على حدّ قول **ابن رشيق** الذي سقناه سابقًا: "الغناء حلّة الشّعر، إن لم يلبسها طُويت".

المبحث الرّابع
الظّواهر الأُسلُوبيَّة الغالبة

ويمكن أن نجمل الحديث عن الظّواهر الأُسلُوبيَّة الغالبة في دواوين **الغَرْبَاوِيّ**، منطلقين من كون تلك المظاهر تنطلق من اللُّغة، وتمتد إلى الحديث عن الأساليب والجمل البلاغيّة والنَّحويَّة.

ومن هذه الظواهر الأُسلُوبيَّة ما يأتي:

١- الرَّمْز:

يُعدّ استخدام الرَّمْز في الشّعر الحديث من أكثر الظّواهر الفنّيَّة حضورًا ولفتًا للانتباه(١١٦)، وأضحى أحد وسائل التَّعبير عن مقاصد التَّجربة الشّعريَّة وحمولاتها، وقد يلجأ العديد من الشّعراء إلى استخدامه للتّعبير عن تجاربهم وأفكارهم وعواطفهم، فهو يمثّل كل إشارة أو علامة محسوسة، تذكّر بشيء غير حاضر، ويعدّ استخدام الأديب له دليلًا على عمق ثقافته، وسعة اطلاعه وخبرته، وهو ما أكَّد عليه **عز الدين إسماعيل** معللًا ذلك بأنّه لابدّ "للشّاعر الذي يرغب في توظيف الرَّمْز في شعره من ثقافة وتجربة واسعة؛ لأنّ الرَّمْز مرتبط ارتباطًا مباشرًا بالتَّجربة الشُّعوريَّة التي يعانيها الشَّاعِر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصًا"(١١٧)، ولذلك فالرَّمْز في الشّعر الحديث من عناصر التَّعبير التي لا تواجه الفكرة مباشرة، وإنّما تخاطبها من وراء حجاب، وهذا الأسلوب من إبداع الشَّاعِر يتَّصل بشكل كبير بخياله، وإحساسه، وثقافته.

وترتبط قضية الرَّمْزية في الشّعر العربي بمسألة "التَّأويل" التي فرضت على الشّعراء الرَّمْز؛ تجنبًا لما يتعرضون له في حال الكتابة الصَّريحة والمباشرة، وهناك فرق بين الإشارة والرَّمْز، فالرَّمْز يمثّل تصورًا، بينما الإشارة تدلّ على أمر مفرد أو شيء معين، فالرَّمْز أسلوب من أساليب التَّعبير لا يقابل المعنى ولا الحقيقة وجهًا لوجه (١١٨)، ولذلك فإنَّ من أهم وظائفه "إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاصّ؛ لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر

مألوف، وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان، في التَّعبير عن واقع انفعالي شديد التَّعقيد"[١١٩].

ومن أهم القضايا التي ترتبط بالرَّمْز تلك العلاقة بينه وبين الصُّورَة الشّعريَّة التي يُستكشف من خلالها عوالم متعددة، وتسعى مع ذلك إلى استخدام أساليب جديدة لتطوّر بها فاعليتها وحضورها في نفس متلقِّيها مما يجعلها تبحث عن بلاغة جديدة، وهي تلك التي تتمثّل –كما يرى **عز الدين إسماعيل**– في بلاغة الصُّورَة الشّعريَّة، حيث يقول: "إنّ البلاغة الجديدة، بلاغة "الصُّورَة الشّعريَّة" تعدّ أوسع نطاقًا وأخصب من مجرد التّشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منها"[١٢٠]. فالصُّورَة في البلاغة القديمة، إذًا تنعكس فيما يوفِّره التَّشبيه أو الاستعارة من مطابقة، لكنَّها تظلّ أقل قدرة على الإثارة وأقلّ حضورًا، وأقل كشفًا عن الجديد، بخلاف الصُّورَة التي أهمّ مميزاتها أنَّها تشعُّ في كلِّ اتّجاه"[١٢١].

كما أنّ البلاغة القديمة "تبحث عن التّشابه الموضوعيّ بين حدي الاستعارة"[١٢٢]، بينما البلاغة الجديدة تقوم على "البحث عن أوجه المخالفة التي تحدُّ من قوة وتأثير هذه المشابهات"[١٢٣]، والشَّاعِر بعد ذلك يبحر ويتجوَّل في عالم الرَّمْزية بما يخدم قصيدته، ويفتح الأفق واسعًا أمام المُتلقِّي؛ ليقرأ النّصّ قراءات متعددة، مستمتعًا بما فيها من خفايا تجعل المعنى قريبًا وبعيدًا، وهو بذلك يساعد النّاقد ليخرج من القراءة التّقليديّة أو الكِلَاسِيكيَّة، مقوّضًا بذلك الرُّؤْيَة الواحديّة للعمل الأدبِيّ، لينتقل بعد ذلك من موقع الشَّارح والمعلّق، إلى الموقع الذي يتيح له أن يبني نصًّا جديدًا.

فنرى **الغَرْبَاوِيّ** في تصويره لشجرة القطن وفي تصويره للفلاح المِصْرِيّ وما يقع عليه من ظلم وقهر يرمز إلى دودة القطن بقوله:

بُوركْتَ يَا غَرسَ النّضَارِ عَلَى المَدَى ... وَوُقِيتَ شَرَّ عَدُوّكَ الفَتَّاكِ[١٢٤]

مع ملائمة هذا الرَّمْز لجوّ القصيدة العامّ؛ فشجرة القطن ونتاجها هو أمل ذلك الفلاح الذي أوهى الفأس عزمه في حقله ولفحت الشَّمس وجهه وطحن الهمّ نفسه وأثقل الدَّين ظهره.

كما يرمز إلى الشَّادوف بقوله" مصلوب" في قوله بقصيدة (عرس الطبيعة):

وعَلَى الغَديرِ مِنَ السَّواقِي رَنَّةٌ تَبْكِي لِمَصْلُوبٍ عَليهِ سَلَامُ
يَقْضِي اللَّيالِي فِي تَبَتُّلِ ضَارِعٍ أَفْضَى بهِ شَوقٌ وَلَجَّ هُيَامُ
عُرْيَانُ، مَعْرُوقُ الأَشَاجِحُ، مُطْرِقٌ فِي الحَقْلِ يَكتِفُهُ أَسًى ظَلَّامُ[١٢٥]

فهنا يرمز الشَّاعِر للشَّادوف بالمصلوب، ممَّا يوحي بوقوفه ليل نهار وليس ذلك فقط، بل إنَّه في حالة تبتُّل وضَراعةٍ وحُبّ وتطلُّع إلى المحبوبةِ مع بكاء السَّواقي ورنينها وصراخها عليه.

وَيَأتِي الشَّاعِرُ بلفظِ القَمرِ ولفظِ البدرِ بدَلًا من اسم المحبوبة في قصيدة (طالَ احتجابُكَ) في ديوان أوراقِ الخريفِ، ويأتي بقوله (بشير الأمَلِ)، و(بشير الرَّبيعِ) بدلًا من الفَراش الأبيض على سبيل الرَّمْز في قصيدة (لحن المآبِ):

أَهْلًا بَشِيرُ الرَّبِيعِ أَهْلًا بَشِيرَ الأَمَل
أَقْبِلْ. فَبَينَ الضُّلُوعِ قَلْبٌ بَرَاهُ المَلَل![١٢٦]

ممَّا يدلُّ على أنّ هذا الفراش وظهوره دليل على بشاير الرَّبيع، ووقع هذا الرَّبيع في نفس الشَّاعِر.

ونلاحظ وجود شيء من الرَّمْز في عناوين القصائد لدى الشَّاعِر حيث تحمل هذه العناوين خلفها معاني منها: ضياع الشَّاعِر، وثورة نفسه الثّائرة مثل قصائده: (أشواق، الصَّدَى الضَّائِع، ثورة نفس، بثّ ظلامه، ساعة الوداع، ومأساة عثمان، والبطل الشهيد).

كما يرمز الشَّاعِر عن الرّجوع إلى الماضي والوقوع في أسر الاحتلال الظّالم بقوله في قصيدة (قسمًا بحقِّك يا وطن):

لَا لَنْ تَعُودَ عَقَارِبُ الزَّمَنِ السَّرِيعَةِ لِلوَرَاء
فَلَقَدْ عَقَدْنا العَزْمَ أَنْ نَحْيا حيَاةَ الكُرمَاء[١٢٧]

مما يوحي بكراهيته الشَّديدة للاحتلال والقهر والظّلم وحبه للحُرِّيَّة، فهذا الاحتلال لن يعودَ مثلما أنَّ عقارب السَّاعة السَّريعة لن تعود إلى الوراءِ وما مضى من الأيَّام لن يعود.

واستخدام **الغَرْبَاوِيّ** للرَّمز قليلٌ؛ فلم يعتمد عليه الشَّاعِر كثيرًا في تشكيل صوره كاعتماده على الأجزاء الأخرى، ولعل ذلك راجع إلى وضوح نفس الشَّاعِر وعدم غموضها وعدم تعرّضها لما يوجب عليها هذا الرَّمْز من ظروف وقيود وضغوط.

وممَّا يعتمد عليه الشَّاعِر أيضًا في تشكيل صوره ما يعرف بـ" **تراسل الحواسّ**"[١٢٨]، فحين ننظر إلى **الغَرْبَاوِيّ** في شعره نجده يعطي اللَّحن (وهو من خاصية السَّماع) طعم الحلاوة (وهي من خاصية التَّذوق) في قوله:

فَابْعَثِي يَا طَيرُ أَلحَانَ الهَوَى وأَعِيدِي لَحْنَكِ الحُلْوَ الطَّرُوب[١٢٩]

ممَّا يوحي بطَعم السَّلام وحلاوته عند الشَّاعِر حتى يشتاق إليه شوقًا كبيرًا ويظنّه وهمًا وحلمًا كذوبًا.

ويعطِي للصَّوت صفة الحرارة فيجعل الآهة حَرَّى:

كَأَنَّنِي آهَةٌ حَرَّى يُكَتِّمُهَا قَلْبُ الدُّجَى عنْ أنَاسِيٍّ كَأَحْجَارِ[١٣٠]

ويصف النَّغم بالحلاوة في قوله:

نَغَماتٌ منْ لَحْنِ دَاودَ أَحْلَى فَاتِناتٌ كَجَرْسِ حَلْيِ الغَوانِي[١٣١]

ويعطي الصَّوت أيضًا صفة الحلاوة والطَّعم الحُلوِ:

هَيكَلُ اللَّيلِ بِهِ تَعْرُو الجِنَان
خُشَّعَةً فِي صَمْتِهَا ضَلَّ البَيَان
غَيرَ صَوتٍ سَاحِرٍ حُلْوِ المَعَان
هَمُّنَا يُسْمَعُ فِي هَذَا الأَوَان
اسْتَمِعْ: هَذَاكَ صَوتُ الكَرَوَان[١٣٢]

ويظهر ذلك في الكثير من قصائده مثل قصيدة:(موكب الربيع، طيور المساء، وتحيّة الربيع) بديوان أوراق الخريف، وفي قصيدة (عُرس الطبيعة) بديوان الواحة المجهولة.

٢- التَّنَاصُّ:

من أهمّ ما يميز التَّنَاصَّ أنَّه يُشارك في الكشف عن شعريَّة النَّصّ، والبحث عن مكوّناته الدّاخليَّة، وله دور كبيرٌ في إثراء لغة النَّصّ الشّعريّ، ومنحها شعريَّةً فيَّاضةً، تجذب المُتلقِّي، وتحفزه على المتابعة والتَّساوق معَ النَّصّ(١٣٣).

عُرِف مصطلح التَّنَاصّ في النَّقد العربيّ الحديث في العقود الأخيرة؛ إذ عُدَّ من المفاهيم المحدثة في الكتابات النقديَّة العَرَبيَّة (١٣٤)، وهو في ذلك متأثِّر بفكرته في الدِّرَاسَات الغربيَّة، إلَّا أنَّه وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ ثمّة جذورًا لهذا المصطلح في النَّقد العربيّ القديم؛ فقد لوحظَ أنَّ معاني بعض الشُّعراء تتكرَّر عند شعراء آخرين، فدرس عددٌ من النُّقَّاد القُدماء ذلك تحت باب السَّرقات (١٣٥).

وظهرت في كتاباتهم مصطلحات أخرى خدمت الهدف نفسه منها: المعارضة، المناقضة، التَّضمين، الاقتباس، العكس، الإغارة، المسخ، الاحتباك، التَّورية، الإدماج، الإشارة، الاستتباع...(١٣٦).

وقد تقترب هذه المسمَّيات من مصطلح التَّنَاصّ الذي يعني: أن يتضمن نصٌّ أدبيٌّ ما نُصُوصًا أو أفكارًا أو معارف أخرى، بحيث تندمج مع النَّصّ الأصليّ، مُشَكِّلةً نصًّا جديدًا موحَّدًا ومتكامِلًا(١٣٧).

وإذا تأملنا دواوين **الغَرْبَاوِيّ** نلحظ أنّ التَّنَاصَّ من التّقنيات الفنيَّة التي تجلّت فيها؛ لذا وجب الوقوف عليها، وبخاصةٍ نوعان من التَّنَاصّ، وهما: التَّنَاصّ الدّيني، والتَّنَاصّ الأدبِيّ؛ لبروزهما الكبير في دواوينه الثلاثة.

أ- التَّنَاصّ الدّينيّ:

لجأ الشَّاعِر في قصائده إلى التَّنَاصّ الدّيني، وذلك عن طريق استحضار بعض آيات القرآن الكريم، واستثمارها في سياقات النّصّ الشّعري؛ ليعمِّق بذلك رؤية معاصرة، ويثري النّصّ فنيًّا وفكريًا، ويعزز موقف المبدع من الاعتقادات

التي يطرحها. ولقد شكَّل التَّناصّ مع القرآن حضورًا متنوعًا في أشعار **الغَرْبَاوِيّ**، فمثلاً نراه في قصيدة (إلى مقام الرسول الكريم) يقول:

يَــوْمَ القيــامَةِ يَــوْمٌ لا يُـجْـزَى امْــرُؤٌ عَــن وَالِــدٍ فِيـهِ وَلَا مَـولُـود(١٣٨)

وهو في ذلك يشير إلى قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمْ وَٱخْشَوْاْ يَوْمًا لَّا يَجْزِى وَالِدٌ عَن وَلَدِهِۦ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِۦ شَيْـًٔا ﴿٣٣﴾ ﴾ (١٣٩).

وفي قوله:

نَـزَلْتُ مِنْــهُ بِـدَارٍ غَيْــرِ ذِي ثَـمَـرٍ ... فَظَلِلْتُ أَعْـدُو؛ ولَكِن خَلْـفَ أَوْهَام!(١٤٠)

تناصٌّ مع الآية القرآنيَّة: ﴿ رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِى بِوَادٍ غَيْرِ ذِى زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ ٱلْمُحَرَّمِ ﴿٣٧﴾ ﴾ (١٤١)

وقوله في قصيدة (فيم هذه الحرب؟) :

قُـتِــلَ الإِنْــسَــانُ مَــا أَكْفَــرَهُ! مَـلَّتْ الأَرْضُ رَزَايَاهُ الجِسَام!(١٤٢)

حيث تناص الشَّاعِر مع قوله تعالى: ﴿ قُتِلَ ٱلْإِنسَٰنُ مَآ أَكْفَرَهُۥ ﴿١٧﴾ ﴾ (١٤٣).

وقوله من قصيدة (فجر السَّلام):

فَابْعَثِـي لَحْنَكَ بَـرْدًا وَسَلَامًـا فَــوْقَ آهَـاتِ الثَّكَالَى والْحَزَانَى (١٤٤)

تناص مع قوله تعالى: ﴿ قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِى بَرْدًا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴿٦٩﴾ ﴾ (١٤٥)

ويظهر تناصُّه في قوله عن المحبوبة في قصيدة (طَالَ احتجابُك):

قَــــاسٍ ظَلُــــومٌ، حُبُّــــهُ لــــمْ يُبْــــقِ فــــيَّ ولــــم يَــــذَر

يــــا لَيــــلُ أغْرَقَنــــي الــــدُّجَى يَسْــــري كطُوفَــــانٍ غَمَــــر

قُــــلْ لِــــي أعِنْــــدكَ مَلْجَــــأٌ يَــــا ليــــلُ؟ كَــــلَّا لا وَزَر(١٤٦)

تناص مع قوله تعالى: ﴿ لَا تُبْقِى وَلَا تَذَرُ ﴿٢٨﴾ ﴾ (١٤٧) ، وقوله تعالى: ﴿ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ ٱلْمُسْتَقَرُّ ﴿١٢﴾ ﴾ (١٤٨).

كما يظهر التَّناصُّ القرآنيُّ في قول الشَّاعِر عن المسؤولين الذين لم يصغوا لشكواه وهو في الغربة:

لَسوْفَ يَجْزِيهِمُو رَبِّي بِمَا صَنَعُوا ويُحْشَرُونَ غَدًا صُمًّا وعُمْيَانَا[١٤٩]

يظهر تناصُّه من قوله تعالى:﴿ وَٱلَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُواْ بِـَٔايَـٰتِ رَبِّهِمْ لَمْ يَخِرُّواْ عَلَيْهَا صُمًّا وَعُمْيَانًا ﴿٧٣﴾ ﴾ [١٥٠].

كما يظهر تنّاصه في قصيدة (وَدَاع زَميلينِ) في قولهِ:

يَا صَاحِبيَّ غَدوْتُ مُنْذُ نَأيْتُمَا وَكَأَنَّمَا أَحْيَا بِقَاعٍ صَفْصَفِ[١٥١]

من قوله تعالى: ﴿ فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا ﴿١٠٦﴾ ﴾ [١٥٢]. ومثله في قصيدة (في المعترك) قوله:

والنَّفْسُ أمَّارةٌ بالسُّوءِ ما بَرِحَتْ تُوحِي إليّ بما تَرْكِيهِ أوْلَى لِي [١٥٣]

من قوله تعالى: ﴿ وَمَآ أُبَرِّئُ نَفْسِيٓ ۚ إِنَّ ٱلنَّفْسَ لَأَمَّارَةٌۢ بِٱلسُّوٓءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّيٓ ۚ إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٥٣﴾ ﴾ [١٥٤].

ومن أمثلة التَّناصّ الدّينيّ في الدّيوان: التَّناصّ مع الحديث الشَّريف، ومن ذلك قوله في قصيدة (فيم هذي الحرب؟):

نَحْنُ فِيهَا غُرَبَاءُ كُلُّنَا مَا لنَا مَثْوًى عَلَيهَا أَوْ مُقَامُ

مَا لَنَا لَا نَعبُرُ العَيشَ بِهَا مِثْلَمَا يَعْبُرُ أَضْيَافٌ كِرَامُ؟[١٥٥]

فهو يشمل معنى قول النَّبيّ (ﷺ):" كُنْ في الدُّنْيَا كَأَنَّكَ غَرِيبٌ أَو عَابِرُ سَبيلٍ"[١٥٦].

ب-التَّنَاصُّ الأَدَبِيّ:

يعمد الشَّاعِرُ في هذا النَّوع إلى توظيفِ نَصٍّ أدبيٍّ غائب في نَصّه الحاضر، نتيجة للمخزون الثَّقافِيّ الذي تحمله ذاكرته، وذلك أنَّ "قدرة الكاتب على التَّفاعل مع نصوصٍ غيره من الكتاب لا تتأتَّى إلَّا بـ(امتلاء) خلفيته النَّصيَّة بما تراكم قبله من تجارب نصيَّة، وقدرته على تحويل تلك الخلفيّة إلى تجربة جديدة قابلة لأنَّ تُسهم في التَّراكم النَّصّيّ القابل للتَّحويل والاستمرار بشكل دائم"[١٥٧]، ولأنَّ "القصيدة العَرَبيَّة الحديثة لم تعد عملًا بسيط التَّكوين... بل

هي نسيج محكم، تشكّله وتُغذّيه جملة من العناصر، لعل أهمها ذاكرة الشَّاعِر وما تجيش به من مخزون معرفيّ ووجدانيّ"[١٥٨].

ومن الأمثلة على ذلك من قصيدة (موت الزّهور) التي يقول فيها:

واقَيْـــتُ فِـــي تَـــمِّ البُـــدُورُ ومَضَـــيْتُ فِـــي عُمْـــرِ الزُّهُـــورِ
وأتَـــى الرَّبِيـــعُ وأنْـــتَ يَـــا (فَـــا رُوقُ) ثَـــاوٍ فِـــي القُبُـــور[١٥٩]

نجد تناصًّا مع قصيدة **أبي القاسم الشَّابّي** في قصيدته (الجَنَّة الضَّائعة): [١٦٠]

كَـــمْ مـــنْ عُهـــودٍ عَذْبَـــةٍ مـــن عَـــذْوَةِ الـــوادِي النَّضـــيرْ
فِضِّـــيَّةِ الأَسْـــحَارِ مُذْهَبَـــةِ الأَصَـــائِلِ والبُكُـــورْ

والتَّناصُّ هنا واضح المعالم، وزنًا وقافيةً ومعاني، فالحالة الشُّعوريَّة واحدة، والإحساس بالألم متقارب.

ومثله أيضًا:

(خُـذْ الحَيَـاةَ كَمـا جَاءتْـكَ مُبْتَسِـمًا) وَافَـتْ بِيُسْـرٍ أوِ انْتَابَـتْ بِـإقْلالِ[١٦١]

تناصٌّ مع قول أبي **القاسم الشَّابيّ**:

(خُذْ الحَيَاةَ كَما جَاءتْكَ مُبْتَسمًا) فِي كفّها الغَارُ أَوْ فِي كَـفِّـهَا العَـدَمُ[١٦٢]

والتَّناصُّ ظَاهرٌ في قوله:

(يُرْسِـــلُ الزَّفْـــرةَ تَتْلـــو أخْتَهـــا) مَـــا لَـــهُ عَـــنْ ذَاكَ اهْتـــدَاءُ [١٦٣]

تناصٌّ مع ما كتب **أحمد شوقي** في مسرحيته الشِّعريَّة (مجنون ليلي):

تُـرْسِلُ الزَّفْرة تَـتْـلـو أخْـتـها وتـفـشُّ الصَّـدْرَ من حينٍ لِحِـيـن[١٦٤]

وأتى **الغَرْبَاوِيّ** بالتَّناصِّ في قوله:

(ضُـمِّـي قِنـاعَـكِ يا سُعادُ أوِ ارْفَـعِـي هَـيْهاتَ ما أنا مِنْ عُـيُونكِ نَاجِ[١٦٥]

فقد تناص مع **أحمد شوقي** حين قال:

ضُـمّـي قِـنـاعَـكِ يا سُعـادُ أَو ارفَـعـي هَذِي المَحَاسِنُ مَا خُلِقْنَ لِبُرقُعِ[١٦٦]

ومثله أيضًا قوله في قصيدة (صاحب الدّيوان):

أغْلَيْتُ دَمْعَكَ هَـذا أنْ يُراقَ أخِـي (هَوِّنْ عَلَيْكَ وَجَفِّفْ دَمْعَكَ الغالي) [١٦٧]

من قول **محمود غنيم:**

هَـوِّنْ عَلِيـكَ وَجَفِّـفْ دَمْعَـكَ الغـالِي لَا يَجْمَــعُ اللهُ بَــينَ الشِّــعْرِ والمَــالِ[١٦٨]

ويقول الشَّاعِر في قصيدة (وداع زميلين):

(لا مَرْحَبًـــا بِغَـــدٍ ولا أَهْـــلاً بِـــهِ) إنْ كَـانَ فـي غَـدِيَ الحَـزِينِ تَلَهُّفُـي[١٦٩]

من قول **النَّابغة الذُّبيانيّ:**

لَا مَرحَبًـــا بِغَـــدٍ وَلَا أَهـــلًا بِـــهِ إِنْ كَـــانَ تَفْرِيـــقُ الأَحِبَّـــةِ فِـــي غَـــدِ[١٧٠]

ومثله أيضًا قوله في قصيدة (عودة حاج):

(اعْـــذِرْ الصَّـــبَّ فـــي الهـــوَى) رَحِـــمَ اللهُ مـــنْ عَـــذَرْ[١٧١]

متأثرًا بقول **علي الحُصريّ القيروانيّ:**

إذا كُنتَ خِلواً فاعذر الصَبَّ في الهَوى فَمَـــا المُبْتَلَـــى وَالمُســـتَرِيحُ سَـــوَاءُ

إلَيـــكَ فَلَـــو ذُقـــتَ الهَـــوى لَعَـــذَرتَني جُفُونَـكَ وَسْـنَى وَالفُـؤادُ هَبَـاءُ[١٧٢]

ومن خلال تناول بعض مواطن التَّنَاصّ في دواوين **الغزْياوي** نجد أنَّ تلك المواضع التي تناصّ فيها الشَّاعِر تناصًّا دينيًّا أو أدبيًّا هي الغالبة عليه، وهو ما أكسب النُّصوص التي احتوتها وظائف متعدِّدة؛ فالانفتاح على النّصّ القرآنيّ والحديث الشّريف والنُّصوص الشِّعريَّة الأخرى توسِّع لدى المبدع مجالات التَّعبير، ثم هي تظهر اهتمام الشَّاعِر بتراثنا الإسلاميّ والعربيّ، وذلك نتيجة طبيعية لشخصيّة تكوّنت في ظل بيئة علميّة أدبيّة، ثمّ هو مبدع مرتبط بأمّته المسلمة، فجراحها في كل مكان جراحه، وآلامها هي آلامه، ولذلك كان يسعى من خلال استخدام تقنية التَّناصّ إلى الاقتراب أكثر من الوجدان العربيّ والإسلامِيّ، وتلك ميزة من الميزات التي تميّز بها الشَّاعِر رحمه الله.

٣- **التَّكرار:**

يعدّ التَّكرار من الأساليب الفنيّة التي اهتمَّ بها النُّقّاد والأدباء قديمًا وحديثًا، بل أصبح من التّقنيات الحديثة في القصيدة الحديثة [١٧٣]، مع كون ذلك لم يكن غائبًا عن القدماء من الشُّعراء والنُّقَّاد، وهو نمط أسلوبيّ يتصل بالذَّات المبدعة

من حيث موقفها واختيارها أسلوبًا ما، كما أنَّه يتَّصل بالمُتلقِّي من حيث تجاوبه مع ظاهرة التَّكرار التي يلحُّ عليها الشَّاعِر، كما أنَّه أداة أُسلُوبيَّة وثيقة الصِّلة بالجانب الأسلوبيّ القائم على الاختيار(١٧٤)؛ لذا رأته **نازك الملائكة** من أهم قضايا الشّعر المعاصر؛ إذ إنّه يُمثّل لديها إلحاح الشَّاعِر على جهة مهمة في العبارة أو في النّصّ، فيُعنى بها الشَّاعِر أكثر من عنايته بسواها، فيسلّط الضَّوء على نقطة حسَّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها(١٧٥).

وتظهر أهمية التَّكرار في تعدد وظائفه الدَّلاليَّة؛ لأنَّ الشَّيء المكرَّر يمثّل مركز ثقل للحالة الشُّعوريَّة التي يعيشها الشَّاعِر، وعندما يواجه الشَّاعِر اختلالًا داخل النَّفس، وثقلًا للتَّعبير عن كلّ ما يدور في خاطره، فيحاول من خلال أسلوب التَّكرار أن يخفِّف من كل ذلك (١٧٦).

يعكسُ التَّكرار التَّجْربة الشّعوريَّة للشَّاعر أو الأديب، ولذلك لا ينبغي أن نخرجها من هذا السّياق عند حديثنا عن جمالية التَّكرار، ثمّ هي تختلف باختلاف الذَّات الشَّاعِرة، التي تتكامل في نواحيها الوجدانيَّة والنَّفسيَّة، ولذلك قد يوظّف في هذا الاتّجاه، ويتمّ دراسة تلك الظَّاهرة في بعدها الدَّلاليّ والتَّركيبيّ، الذي يتنوّع في القصيدة الواحدة بين تكرارٍ للحرف أو تكرار للكلمة أو الجملة، وعند الوقوف على ذلك في شعر **الغَرْبَاوِيّ** نجد أن الشَّاعِر قد نوّع في استخدام هذه الأداة.

والتَّكرار واضح المعالم في شعر **الغَرْباويّ**، ولكن الذي يلفت الانتباه إلى التَّكرار الكبير للمفردات ذات الدّلالات الدّينيَّة بشكل كبير ثمّ الوطنيَّة ثمَّ الوجدانيَّة. ويمكنا تناول هذه الظّاهرة في شعره؛ لنبحث عن تجليَّات ذلك وأثره على بناء القصيدة لديه وأثر ذلك في المُتلقِّين.

والتَّكرار عند **الغَرْبَاوِيّ** أتى على ثلاثة أنواع:

أولًا – تكرار كلمات بعينها.

ثانيا – تكرار عبارات وأشطر.

ثالثاً – تكرار أبيات كاملة.

ومن النَّوع الأوَّل تكراره لكلماتِ (الغَارِ) في قصيدة (من وحي الهِجرَةِ). يقول:

مَـنْ ذَلـك الرَّاحِـلُ السَّـارِي عَلَـى حَـذَرٍ ... يَحفُّـهُ مِـن كِـرَامِ الصَّـحبِ صِـنديدُ؟
قَـدْ يَمَّمَـا (**غَـارَ ثَـورٍ**) فِـي انطِلَاقِهِمَـا ... كِلَاهُمَـا نَاصِـبٌ فِـي السَّيرِ مَجْهُودُ
فَهَلَّـلَ (**الغَـــارُ**) وَازْدَانَـــتْ جَوَانِبُـــهُ ... بِالنُّورِ.. حَتَّى اكتَسَتْ مِنْ نُورِهِ البِيدُ
حواهمـا (**الغَـارُ**) مَـا الـدّنيا بجانبـه؟ ... إنْ قِيلَ فِيهِ رَسُول اللهِ مَوجُودُ [١٧٧]

يكرّرُ الشَّاعِر لفظ (الغَار)، دلالةً ذلك على تأثّر نفس الشَّاعِر بذلك الحدث العظيم وذلك المكان الجليل (غار ثور) الذي اختبأ فيه النّبيّ (ﷺ) وصاحبه.

ومن الكلمات التي كررها الشَّاعِر كلمة فَارُوقَ يقول في قصيدة (عاهل الجزيرة في كنانة الفَارُوقِ) عن الملك عبد العزيزِ آل سُعُود:

يَسْـعَى مَـعَ (**الفَـارُوقِ**) فِـي مَلَكِيَّـةٍ ... تَخْتَـــالُ بَـــينَ مُهَلَّـــلٍ ومُرجِّـــبِ
(**فَـارُوقُ**) والضَّيف العَظِيم كِلَاهُمَا ... أمـــلٌ يلـــوح لنـــا بِجُـــنْحِ الغَيْهَـــبِ
(**فَارُوقُ**) أو (عَبدُ العَزِيزِ) كِلَاهُمَا ... عِـزٌّ العُرُوبَـةِ مَوئِـلُ الشَّـرقِ الأَبِـي [١٧٨]

إنّ دلّ هذا التَّكرار فإنّما يدلّ على حبّ الشَّاعِر للملك فَارُوقَ، ويدلّ أيضًا تكراره للفظ "لك" في قصيدة (ملك أنت من طراز فؤاد) [١٧٩]، قائلاً: (لك مصر، لك العرش، لك الصَّولجان، لك الجيش، لك المنشآت، لك الخافق اللواء، لك من شعبك الوفيّ فداء). وكذلك كرر لفظ " أنت" في نفس القصيدة (أنت للشّرق مؤمل وملاذ، أنت عزّ الإسلام، أنت للبائسين عزّ ونعمى، أنت نور الأماني).

ومن ذلك تكراره للفظ (غول) في قصيدة (الحرب)[١٨٠]، مصورًا إياها بالغول، وهذا إنّما يدلّ على كراهية الشَّاعِر للحرب التي تشبه الغول الذي يفتك بالضَّحايا، وكذلك تكراره للفظ (السَّلام) في قصيدة(إلى عام ١٩٤٥م)[١٨١]، وهذا التَّكرار للفظ السَّلام يدلّ على تعطُّش نفس الشَّاعِر للسَّلام، حيث استمرَّت الحرب العالميَّة فترة طويلة عانى من بلائها وكروبها الجميع. ومنه أيضًا

تكراره لـ(ألحان السَّلام) في قصيدة(فيم هذي الحرب؟)[١٨٢]، و(أجراس السَّلام، ظلّ الفجر، وكابوس الظَّلام) بنفس القصيدة.

كما يظهر تكراره لبعض الكلمات في قصائد الغزل فنراه مثلاً يكرر فعل الأمر (عودي) مخاطبًا محبوبته قائلاً:

عـــوُدِي إلـــى قَلْبـــي الحَـــزِينِ فإنَّـــهُ ... فـــي الصَّـــدْرِ يُعْـــوِلُ أَيَّمـــا إِعْـــوالِ

عـــوُدِي لِمحـــرابٍ تَرَكْـــتِ صَـــلاتَهُ ... عَـــادَ الهُـــدَى فيـــهِ شَـــبِيهَ ضَـــلَالِ

عُـــودِي إلـــى أيْـــكِ الهـــوَى وظِلالِـــهِ ... فَرِياحُ هجرِك قد لَفحْنَ ظِلَالِي[١٨٣]

فتكراره لفعل (عودي) يدل على ما بداخله من حبّ شديد للمحبوبة تملّك من نفسه، حتى جعله لا يحتمل الفراق، بالإضافة إلى ما في فعل الأمر من وجوب، بالإضافة إلى ذكره كلمة (القلب) كثيرًا في قصائده: (البعث، يا غادة الريف، الواحة المجهولة، ماذا تخافين؟، نقمة الحبّ، أغنية الربيع، وعودي كما عاد الربيع)[١٨٤].

أما **النّوع الثّاني وهو تكراره لأشطر بعينها**، فنجده يكرّر أشطرًا في بعض قصائده، وأحيانًا يكرّر هذه الأشطر في قصيدة واحدة، وأحيانًا أخرى يكرّرها في أكثر من قصيدة فمثلاً قصيدة (فجر السَّلام) نراه يكرر الشَّطرين الأولين من البيتين الآتيين:

اقْرِعُـوا للنَّصْـرِ أَجْـرَاسَ السَّـلامِ ... وانشـرُوا فـوقَ الـوَرى ظِـلَّ الأَمَـان

قَـدْ أَزَاحَ الفَجْـرِ كَـابُوسِ الظَّـلَامِ ... بَعـــدَمَا امتَـــدَّ عَلَـــى الكَـــونِ وَرَان

ثم يقول قبل نهاية القصيدة:

اقْرِعُـوا للنَّصـرِ أَجـرَاسَ السَّـلَامِ ... وانشـــرُوا الأَفْـــرَاحَ فِـــي كُـــلِّ مَكَـــان

قَـدْ أَزَاحَ الفَجْـرَ كَـابُوسَ الظَّـلَامِ ... وأَطَـــلَّ النُّـــورَ فِـــي الأُفُـــقِ وَبَـــان[١٨٥]

هذا التَّكرار يدل على تعطُّش نفس الشَّاعِر للسَّلام، وإنهاء الحرب التي هي كالغول، ويدلّ على مجيء النّور (السَّلام) الذي أزاح كابوس الظّلام.

وفي قصيدة (يا قمر) كرّر الشَّاعِر شطر البيت الأول مرتين لرغبته في رجوع حبيبته إليه، يقول:

أَعِدْ لِي حَدِيثَ الهَوَى والسَّمَر وَمَـــا كـــانَ لَيْلَتَهـــا يـــا قَمَـــر[١٨٦]

كما يكرر الشَّاعِر صدر البيت في قصيدة (كنتَ لي وَحدي) في قوله:

كُنْتَ لي وَحْدي جَنَّةَ الخُلْد نَضْـــرَةً وَصِـــبَا نَضَّـــرَا عَهْـــدي[١٨٧]

حيث كررها مرتين لبيان مدى حزنه على فراق الحبيبة وندمه على تلك الأيام التي انقضت. وهذا التَّكرار ورد في قصيدة (تحية الربيع) [١٨٨] أكثر من ست مرات للتّعبير عن فرحته بقدوم الرّبيع.

أما **النّوع الثّالث من التَّكرار** فنرى الشَّاعِر يكرِّر أَبياتًا بعينها، فنراه يكرر في قصيدة (نقمة الحُبّ) قوله:

أَحَـــرْبَ القَلْـــبِ يَـــا (لَيلَـــى) نَويـــــــتِ الآنَ أُمْ ســـــــلْمة؟[١٨٩]

يكرِّر هذا البيت مرَّتين استفهامًا موجَّهًا للمحبوبة هل تريد محاربة قلبه أم تريد السَّلم والسَّلام ؟.

كما يكرِّر قوله:

غَيْـــرَ أنَّ الـــدَّهْرَ مُـــدَّتْ يَـــدُهُ مُوثِقًـــا بالقَيْـــدِ فاسْـــتَخْذَي وَنَامَـــا[١٩٠]

مَرَّتينِ في قصيدة (رسالة) مؤكّدًا لعداء الدّهر له فإنّه يُقدّم له النَّوازل والنَّوائب والقيود.

ويُكرّر البيت في قصيدة (إلى الدُّكتور عتمان) في وفاة والده مرَّتين ليصبِّر صديقهُ، ويواسيه في مصيبته: [١٩١]

هَـــوِّنْ عَلَيْـــكَ أخـــي ونَهْـــ ـــنـــــهْ فَـــيْضَ دَمْـــــعٍ مُرْسَـــــلِ

وللتَّكرار قيمة كبيرة في شعر **الغَرْبَاوِيّ**؛ إذ أسهم في خدمة المعنى الذي أراد الشَّاعِر توصيله للمُتلقِّين، ولم يأت(التَّكرَار) تكلّفًا، وإنّما جاء خادمًا للمعنى مؤكّدًا له؛ فمن المعلوم أنّ المكرَّر يكون ارتباطُهُ وثيقًا بالمعنى العام للنّصّ، لا متكلّفة ولا مجلوبة؛ وإلا استحال قبولها؛ فلابدَّ أنْ يخضع لما يخضع الشّعر له

عامةً من القواعد البيانيَّة، والذوقيّة، والجماليَّة، كما أنّه من المستبعدِ أنْ يأتي المكرَّر ضعيف الارتباط بما يتَّصل به من شبكة العَلاقات في النَّصِّ، أو يستقبح سماعه حين يكون النَّصُّ ملفوظًا[١٩٢].

الخاتمة

النَّصِّ الشّعريّ نصّ مفتوحٌ لا ينغلق على ذاته، بل ينفتح على قراءات مختلفة متباينة؛ لذا فهو لا يقف عند هذه القراءة النّقديّة، فهي قراءة أوليّة، وهكذا كانت قراءتي لأشعار **الغَرْبَاوِيّ**، ولذا قمت بهذه الدِّراسة الأُسلُوبيَّة التي كشفت عن الحساسية الجماليَّة لدى هذا الشَّاعِر النّابه فأزاحت عنه النّسيان ليعرفه الكثير من النّاس، والتي اتّضح من خلالها ما يأتي:

- من الملاحظ في تراكيب **الغَرْبَاوِيّ** النَّحويَّة: أنّ هناك تبادل بين الأفعال(العُدُول)، يسير في اتجاه متعاكس بين الفعل الماضي والمضارع، وفي هذا دليل على أنّ قصائد **الغَرْبَاوِيّ** تتجه اتّجاهين؛ أحدهما: ثابت عندما يتعلَّق الأمر بمبادئ الإنسان وأفكاره ورؤاه، والآخر: مستمرّ متغيّر عندما يكون الحديث عن المستقبل.
- بالإضافة إلى كثافة الأفعال وهيمنتها، وهذا يدلّ على أهمية الفعل لدى **الغَرْبَاوِيّ** في التَّعبير عن تجربته الشّعريَّة، وإيصالها للمُتلقِّي بطرق لغويَّة تفاعليَّة، وكل ذلك مرتبط بالسِّياق الذي يتحكّم في زمن الأفعال، والتي هي هدف الشَّاعِر، حيث يسعى بكلّ طاقاته اللُّغَويَّة إلى إيصال تلك الدَّلالة للمتلقّي، وخلق حالةٍ من التَّأثير فيه.
- من أهمّ التَّراكيب البلاغيَّة التي وظّفها الشَّاعِر في دواوينه: الحذف والإضمار، والفصل والوصل، وهذا التّنوُّع يُسهم في التَّعبير عن الأفكار والمشاعر والأحاسيس، ونقلها للمتلقِّي.
- اعتمد **الغَرْبَاوِيّ** في تشكيل صوره الشّعريَّة الجزئيَّة على أنماط الصُّور البيانيَّة، وهي وسائل أسهمت في تشكيل صوره، مثل: التَّشخيص الخاصّ بمظاهر الطَّبيعة المختلفة، وبعض المعاني المجرَّدة، والحقيقة والمجاز، والتَّشبيه والاستعارة والكناية، والمتقابلات.

- أدّت الصُّورَة الكليَّةُ في دواوين **الغَرْبَاوِيّ** دورًا محوريًّا في التَّأثير على القارئ، وهي تمثِّل مشاهد متتابعة قد تستغرق عدَّة أبيات، خاصَّة في القصائد التي تُصوِّر موقفًا نفسيًّا واحدًا، في لحظة زمنيَّة مُعينة، مُكوِّنة لوحة كبيرة أو صُورة كُليَّة، وهي بذلك تكون تصويرًا للتَّجربة الشّعريَّة.
- تحقَّقت الموسيقى الدَّاخليَّة في أشعار **الغَرْبَاوِيّ** النَّابعة من سلاسة القوافي وعُذوبتها، واختياره للكلمات الموحية التي تحمل نغمًا وجرسًا موسيقيًّا، وتأليفه بينها حتَّى يتحقَّق الانسجام والتَّوافق الذي يؤثِّر في المُتلقِّي.
- لقد أضفى الجناسُ بأنواعه المختلفة التَّامة والنَّاقصة دورًا كبيرًا في إحداث وهجٍ موسيقيّ، تستمع به الأسماع، وهذا التَّنوُّع أسهم بشكل كبير في الجمال الإيقاعيّ في كثير من قصائد الشَّاعِر.
- حافظ **الغَرْبَاوِيّ** على التُّراث العربيّ، وتمسَّك به، ولم يخرج عنه، وذلك بنظمه على بحور الشِّعر العربيّ القديم، وتأثُّر ببعض الشُّعراء السَّابقين عليه في نظمه المقطَّعات، والمرَبَّعات، والمخمَّسات، وبذلك اتَّضح تأثره بالتُّراث العربيّ القديم الذي يعتزُّ به كلُّ عربيٍّ.
- وظَّف **الغَرْبَاوِيُّ** تقنية الرَّمْز توظيفًا مُعبّرًا، ممَّا أسهم في فتح مساحة واسعة أمام الشَّاعِر ليتحرَّك بحُرِّيَّة أكبر، مختصرًا قائمة من العبارات والكلمات، ساعدته ثقافته الواسعة على حسن التّوظيف، والإجادة.
- استخدم **الغَرْبَاوِيُّ** التَّناصّ بوصفه من التّقنيات الفنّيّة التي وسّعت لديه مجالات التَّعبير، فنجد أنّ المواضع التي تناصَّ فيها تناصًا دينيًا أو أدبيًا هي الغالبة عليه، وهو ما أكسب النُّصوص التي احتوتها وظائف متعدّدة ومتباينة.

- نوَّع **الغَرْبَاوِيّ** في استخدام تقنية التَّكرار؛ فكانت على ثلاثة أنواع: تكرار كلمات بعينِها، وتكرار عباراتٍ وأشطرٍ، وتكرار أبيات كاملة، ولم يأتِ تكلُّفًا، وإنَّمَا جاء خادمًا للمعنى، مما أسهمَ في خدمة المعنى الذي أراد الشَّاعِر توصيله للمُتلقّين.

هوامش البحث

١- يراجع، النقاش، رجاء، ثلاثون عاما من الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م، ٥٥٥ ،٥٥٦. وفريد عدس، محمد الغرباوي شاعرا، سلسلة مطبوعات إقليم شرق الدلتا الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد العاشر، نوفمبر ١٩٩٥م،١٥،١٤. وهيئة من المؤلفين، معجم البابطين للشعراء المعاصرين، جمع وترتيب، الكويت، المجلد الرابع، الطبعة الثانية،٤٦٦ ،٤٦٧، ومقال بعنوان: أدباء ومواقف، من مذكرات شاعر مجهول للأستاذ رجاء النقاش، الدوحة، السنة الرابعة، عدد/٢٨-فبراير سنة ١٩٧٩م،٦١-٦٢.

٢ - يراجع، الغرباوي، محمد، ديوان الواحة المجهولة، مطبعة النيل بالمنصورة، ١٩٤٧م، ٥١، ٦٠ ،٦٢، ٦٤.

٣ - يراجع، السَّابقُ،٢٦، ٢٨ ،٣٤ ،٣٧، ٣٩.

(٤) يراجع، ابن منظور، محمد بن مكرم (ت٦٣٠هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م، ٤٧٢/١.

(٥) يراجع، الشايب، أحمد، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨، ١٩٩٠م، ٤١.

(٦) يراجع، الآمدي، الحسن بن بشر (ت٦٣١هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر -عبد الله المحارب، دار المعارف، القاهرة -مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤م، ٥٢٣/١.

(٧) سليمان، فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار آفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م، ٧.

(٨) يراجع، خفاجي، محمد وآخرون، الأسلوبيَّة والبيان العربي، الدَّار المصريَّة اللبنانيَّة، ط١، ١٩٩٢م، ٤١.

(٩) الخويسكى، زين كامل، في الأسلوبيَّات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندريَّة، ٢٠٠٩م، ١١.

(١٠) يراجع، السُّبكيُّ، بهاء الدّين، عَروس الأفراح في شرح تلخيص المِفتاح، تحقيق: عبد الحميد هنداويّ، ٢٠٠٣م، ٢٢٠.

(١١) جاسم، الصميدعيّ، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمّان، ٢٠١٠م، ١٠٥.

(١٢) الواحة المجهولة،٣٩.

(١٣) أوراق الخريف، ١٢٧.

(١٤) السَّابقُ، ١٣٦.

(١٥) الصَّدَى الضَّائع،٢١.

(١٦) السَّابقُ،١٠٥

(١٧) الواحة المجهولة، ٣٨.

(١٨) الصَّدَى الضَّائع، ٥٩.

(١٩) أوراق الخريف، ١٢٣.

(٢٠) كنوتي، محمد، اللُّغة الشّعريَّة، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشُّؤون الثَّقافيَّة العامَّة، بغداد،١٩٩٧م، ١٧٠.

(٢١) يراجع، الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ١٩٨٠م،١٢١.

(٢٢) الواحة المجهولة، ١٤.

(٢٣) السَّابقُ، ٢٦-٢٧.

(٢٤) السَّابقُ، ٤٣.

(٢٥) السَّابقُ، ٥٠.

(٢٦) السَّابقُ، ١٢٤.

(٢٧) السَّابقُ، ٥١، ٥٧.

(٢٨) الصَّدَى الضَّائع، ٣٨، ١٤٨.

(٢٩) أوراق الخريف ،٥٠.

(٣٠) العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ،٤٣٨.

(٣١) دلائل الإعجاز (مرجع سابق)، ٢٤٠.

(٣٢) الواحة المجهولة، ٧١.

(٣٣) السَّابقُ، ٦٨.

(٣٤) السَّابقُ، ١١٤.

(٣٥) الواحة المجهولة، ١٢٢، ١٢٣.

(٣٦) الصَّدَى الضَّائِع، ٢٣.

(٣٧) يراجع، الرباعي، عبد القادر، الصُّورة الفنيَّة في النَّقد الشّعريّ: دراسة في النَّظرية والتَّطبيق، دار العلوم للطباعة، الرّياض، ١٩٨٤م، ٩.

(٣٨) يراجع، فضل، صلاح، نظرية البنائيَّة في النقد الأدبيّ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ٤٦٧.

(٣٩) يراجع، الشَّايب، أحمد، أصول النَّقد الأدبيّ، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩٤م، ٢٤٢.

(٤٠) يراجع، عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ٣٢٣.

(٤١) يراجع، الصغير، محمد، نظرية النقد العربي: رؤية قرآنية معاصرة، السلسلة التاسعة من موسوعة الدراسات القرآنية، دار المؤرِّخ العربي–بيروت، ٢٤.

(٤٢) يراجع، صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ١٣.

(٤٣) يراجع، الصورة الفنية في النقد الشعري، مرجع سابق، ١٥.

(٤٤) يراجع، بدوي، أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٦م، ٥١٠.

(٤٥) يراجع، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ٣٢٣.

(٤٦) يراجع، زايد، عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، ١٩٧٩م، ٨١.

(٤٧) الواحة المجهولة، ١٠٤.

(٤٨) السَّابقُ، ٨٨–٨٩.

(٤٩) السَّابقُ، ١٤، ١٧، ٢٢، ٢٥، ٥١، ٦٢، ٧٠، ٧٨، ١٣٢.

(٥٠) أوراق الخريف، ٤، ١٤.

(٥١) الصَّدَى الضَّائِع، ٢١، ١٠٥.

(٥٢) الواحة المجهولة،١٠٤.

(٥٣) الصَّدَى الضَّائِع، ٥٩، ١١٢، ١٣١.

(٥٤) يراجع، خفاجي، محمد الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط٥، ١٤٠٠هـ، ٣٢٨.

(٥٥) يراجع، شيخ أمين، بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٩٨م، ١٠١.

(٥٦) الواحة المجهولة، ٦.

(٥٧) السَّابقُ نفسه، الصفحة نفسها.

(٥٨) الواحة المجهولة، ٢٧.

(٥٩) الصَّدَى الضَّائِع،١١٠.

(٦٠) السابق،١٣١، وهناك أبيات كثيرة ورد فيها التشبيه ومنها في الديوان نفسه،٤٥ قصيدة(سمراء):

عَشقتُهَا كَابتسَامِ الفَجْر طَلعَتُها وقَد تَهَادَتْ تؤافِي نَبعَهَا الجَارِي.

وص٦٤ قصيدة (صاحب الديوان):

شَكواكَ شَكوايَ لكنِّي كَتَمتُ فَلَمْ أَبُحْ بِهَا لِجَلَامِيدٍ وَأَطلَالِ.

وص١٠٩ قصيدة (أشواق):

فَأظَلُّ كَالمَجنونِ، آنًا صَاخبًا وأعَودُ آناءً إلَى إطرَاقِي.

وص١٢٤ قصيدة (رسالة إلى صديق):

ذكرت خلالا كالنسيم رقيقة عذاباً أراها لم تُتح لسواك .

ومن أمثلة التشبيه في **ديوان الواحة المجهولة** ص٢٨ قصيدة (إلى عام ١٩٤٥):

أَفْنتْ قُوَانا، وَمَا خُضنَا مَعَارِكَهَا فَكَيفَ مَن هُم لَها وقدٌ وإضرَامُ ؟.

وص ٣٨ قصيدة (إلى عام ١٩٤٦):

هُوَ (الدُّبُّ) لمْ يَشْبعْ فكَشَّر نَابَهُ لِجَارَاتِه، والخَوفُ ألَّا يُروَّضَا.

وص ٤٨ قصيدة (يا غادة الريف):

كَمْ هِمتُ فيهَا بالأَصَائلِ ، والضُّحَى ومَلَأْتَ مِن خَمرِ السَّنَى أَقدَاحِي!.

وص ٦٣ قصيدة (أغنية الربيع):

فَهَفَـــا الفِـــراشُ لَـهُ كَمَا يَهْفُـــــو إلَى الأُمّ الرَّضـــيعُ.

و ص ٧٤ قصيدة (لحن المآب):

مَا أنـــــتَ بينَ الظّـــلالِ إلَّا كَلحـــــنٍ بَـــــديعِ.

وص ٧٩ قصيدة (عرش الخوخ):

كالطَّيرِ صَفَقَ قَلبِي فِي أَضَالِعِهِ فرْحَـان يَهتِفُ في أمـــنٍ وإيمان.

وص ٨٦ قصيدة (الفراش الحائر):

كَأَنَّكَ نَجمٌ في سَمَا الحَقلِ خَافِقٌ أَو أَنَّكَ فيهِ زَهْرُ هذي السَّنَابِلِ.

وأما في **ديوان أوراق الخريف ففي** ص١٧ قصيدة (في ظل الساقية):

عُودي إلَى أيْكِ الهَوى وظِـــلَالِهِ فَريَـــاح هَجركِ قَد لفَحنَ ظِـــلَالي.

وص٣٠ قصيدة (عندما يأتي المساء):

ما أنتَ إلَّا البيـــدُ مُوحِشَـــةٌ ولَـــوَ انَّ فيكَ المَـــاءُ والعُشْـــبَا.

وص٣٥ قصيدة (صديق):

يَا خِـــلَالاً كَشَـــذَا الزَّهْـــرِ وَفَي رِقَّةِ المَـــاءِ وفي لُطْـــفِ النَّسِـيم.

وص ٦٦ قصيدة (عظم الله في المصيبة أجرك):

فَإذا العُرسُ مَأْتمٌ وَعَويلٌ وَدُمُوعٌ كَصيّبِ المُـــزنِ تَهمِـــي.

(٦١) الواحة المجهولة،٢٨.

(٦٢) السَّابقُ، ٤٠، وهناك صور كثير للاستعارة المكنية في ديوان الواحة المجهولة،٣ :

أهدّي بَواكيرَ شِعري وَاحةً خضَلتْ بالدَّمعِ أَسقِي بهِ هَذا الهَوى الضَّامِي.

وص٤٩:

والصُّبْحُ بسَّام الشُّعاعِ كأنَّهُ ثَملٌ بنُـــور جَبينِـــها الوضَّـــاح .

وص٧٩ :

وجئتُ يا خَوخَتِي لَهفَان في ضَمَأ إلَى سَنَـــاكَ فـــرَوَى رُوحَ ظَمآن

وص١١٠:

سَقَتنَا اللَّيـــالي مِن جناها أمانيَا فَخابتْ أَمَانيـــنَا وَذُقْنا الأَسَى مَحْضَا

وفي **ديوان أوراق الخريف** ص ٣

طَـــال احتِجابُـكَ يَا قَمَـــرُ عنّي وطَـــالَ بي السَّهَر

وص٩:

والنَّــارُ تأكـــلُ قلـــبي رُحْمـــاكَ فيما تَبـقَّى

وص١٤:

ويدَا الشِّتاءِ عليهِ كمْ قَسَيا فَيبيتُ يَعولُ منهما الشَّجَرُ.

وص٣٠:

الشَّمسُ في الأَكفانِ مُدرجَةٌ خضبُ النَّجيعِ جَبِينُهَا خُضِبا.

وفي **ديوان الصَّدَى الضَّائِع** ص ٢١:

هَلَّلَ الشَّطُّ وغَنَّى الجَدْولُ لَكَ يَا حُسْنُ وأنتَ مُقبلُ.

وص٧٨ :

غير أن الدهر مدت يده موثقاً بالقيد فاستخذي وناما.

وص ٨٥ :

وَيحَ قَلْبِي مِن أَفَاعيلِ النّوى قدْ سُقتنِي المُرَّ في كأسِ الهوَانِ.

(٦٣) أوراق الخريف، ٣، وهناك أمثلة على الاستعارة التصريحية في ديوان الواحة المجهولة، ٢٦.

إنْ لمْ تكُنْ فيهِ ذَا نَابٍ وذَا ظُفُرٍ عَدَتْ عَليكَ ضَوارٍ منهُ غَشَّامُ

وص ٣١ :

دَخَلُوا عَلَى الآسَادِ في آجَامِها أَرَأَيْتَ كَيفَ تَروعُ الآجَام

(استعارة تصريحيَّة– استعارة مكنيَّة).

(٦٤) أوراق الخريف ص ٣، وهناك أمثلة لتعالق الاستعارة مع التشبيه في **ديوان الواحة المجهولة** ص ٨ :

يَستَقبِلُونَكَ في شَوقٍ وفي فرَحٍ كَأَنَّما جَاءَ يَسعَى نَحوَهُم عِيدُ

(تشبيه– استعارة مكنية).

وص ٤٩:

والصُّــبحُ بسَّامُ الشُّعَاعِ كَأَنَّهُ ثَمِلٌ بِنُورِ جَبينِهَا الوَضَّاح

(استعارة م – البيت تشبيه تمثيلي – الصورة مركبة)

وص٤٥

لعلَّ لَهِيبَ الشَّوقِ يَخْبُو بِأَضْلُعِي وَتَبسمُ أيَّامِي وتُزهرُ المَرَابع

(تشبيه– استعارة مكنية).

وفي **ديوان الصَّدَى الضَّائع** ص ١١٨:

إمَّا دَعَا الشِّعْرَ استجَابَ وَجاءَهُ يَهْمِي ويُغْدقُ كالسَّحَابِ الوَاكِفِ

(استعارة م– تشبيه صورة مركبة).

(٦٥) الواحة المجهولة ،١١٢–١١٣. وهناك صور أخرى في **ديوان الواحة المجهولة** ص ٧:

جَوَادُهُ في الثَّرى سَاخَتْ قَوَائِمُهُ فَعَادَ .. تَسبقهُ أَخبارهُ السُّودُ

(كناية – استعارة).

وص ٧٦:

وَيَظَلُّ يَكدَحُ طَاوِيًا أَحْشَاءَهُ إِلَّا عَلَى غُصَصٍ كَلَونِ ثَرَاكَ !

(كناية – تشبيه).

وفي **ديوان الصَّدَى الضَّائع** ١١٣:

وَمَا وَفَى لِي عَلَى العِلّاتِ مِن زَمَنِي غَيْرُ الشَّقَاءِ وإِلَّا البُؤْسُ والفَقْرُ.

(٦٦) أوراق الخريف ، ١٣٧.

(٦٧) الصَّدَى الضَّائع،١٠٥.

(٦٨) الواحة المجهولة،٨٠–٨١.

(٦٩) أوراق الخريف، ٢٨.

(٧٠) يراجع، هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، الجيزة، ط٦، ١٤٢٦هـ، ٤٤٢.

(٧١) **الصَّدَى الضَّائع** ص ٢٧–٢٩، وفي ص ٤٤ قصيدة (سمراء) يقول:

يَلفّنِي اللَّيلُ في دَاجِي عَباءَتِهِ كَأَنَّني خَفْقَةٌ في قَلــبِ جبَّار.

وفي قصيدة (عيون المنصورة) ص ٥٤ يقول:

والنِّيلُ في تَصَاخُبِهِ كَالخَمْرِ فِي أَكوَابِهِ صَفــوٌ بغَيــرِ مِزَاجِ.

وفي ص ٦٧ (قصيدة صاحب الديوان):

كَمْ في الرِّجَالِ مَنَاطِيدَ إذَا وَزِنَتْ مَعنَى الرُّجولَةِ لَم تُوزنْ بمِثقَالِ.

ومن الصُّور الكليَّة في **ديوان أوراق الخريف** ص ١٤ قصيدة (فجر الربيع) يقول:

عُرْيانٍ ... تَحتَ اللَّيل تَسفعُهُ هَوْجَـــاءُ لَا تُبقِي ولَا تَـــذرُ.

وفي ص٣٠ قصيدة (عندما يأتي المساء) يقول:

في مَــأْتَـــمِ للنّــوُر، مُنتثرٌ دَمــعُ اللَّيـــالي فَوقَـــهُ شُهُـبَا.

وفي ص١٠٣ قصيدة (شاعر الإلزام):

قِيثــارةُ الشِّعــر الحنُونِ تدَفَّقِي كِي يَرتَوِي قلبُ للَحْنِكِ ظَــامِ.

وهناك صور كلية في **ديوان الواحة المجهولة** في قصيدة (يا غادة الريف) ص ٤٦ يقول فيها:

أَوْقَـدتِ نَارَ صَبَابَتِي وَجِرَاحِــي وتركتنِي للعاصَـفِ المُحتَـــاج!

وفي ص ٥٥ يقول في قصيدة (الواحة المجهولة):

كأَنَّ الدُّجَى حَانٍ سَقَى كُلَّ طَائفٍ وقَد عَرْبدتْ سَكْرَى هُناكَ الضَّفادِعُ.

وفي ص٨٠ (عرش الخوخ):

والشَّمسُ تُلقِي علينَا في الضُّحَى قُبُلاً مثلَ الدَّنانيرِ رَفَّتْ بينَ أَغصَانِ.

وفي ص ٨٦ يقول في قصيدة (الفراش الحائر):

لمَحتكَ فِي زِي المَلَائكِ طَائِراً فقُلتُ: عَرُوسٌ في سَنَى الغَلائِلِ.

(٧٢) يراجع، البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م، ٣٠.

(٧٣) تقنية المشهد(scene) هي إحدى تقنيات إبطاء السّرد والتّقليل من سرعته، وهو " فعل محدد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، أو أي قطع في استمرارية الزّمن"، ينظر: سيرميليان، ليون ، بناء المشهد الروائي ترجمة: فاضل تامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ، عدد ٣، ١٩٨٧، ص:٧٨.

وقد يكون المشهد حوارًا بين شخصين، حيث يغيب الرّاوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين، وفي مثل هذه الحالة، تعادل مدّة الزّمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول. ينظر: العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ١٧٢.

(٧٤) البقالي، البشير، صورة الإنسان في رواية (السَّفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، شمس للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١١م، ١٠٤.

(٧٥) الواحة المجهولة، ٥١-٥٥.

(٧٦) ديوان الواحة المجهولة: ٥٧ يقول في قصيدة (ماذا تخافين):

قَالتْ غَدًا. قُلتُ: هَلْ يَبْقَى القَدَرُ إلَى غَدٍ؟ عَلِّمِيني كَيفَ أَصْطَبِر؟.

وفي ص ٦ من قصيدة (من وحي الهجرة) يقول:

مِن هَاربٍ تَحتَ جُنحِ اللَّيلِ مَوعودٌ؟ خُطاهُ هُدًى وإيمانٌ وتَوحيدُ.

وص ٣٢ قصيدة (برلين...) يقول:

رقَصَتْ عَلَى البَارُودِ مِن أَيدِيهُمُ أَرضٌ يَعجُّ بها دَمٌ وَظَلامُ.

وفي ص٦٨ قصيدة (انتظار):

وأَنا سَهْـــرانُ ، حَيْـــرَانٌ ، تولَّاني جنُـــونُ !

وفي ص ٧٧ قصيدة (إلى شجرة القطن):

حتَّى إذَا ما الفَأسُ أوهَى عَزْمَهُ ألقَاهُ وَاسْتلقَى عَلَى الأَشوَاكِ.

وفي ص ٧٨ قصيدة (عرش الخوخ):

هَذِي كؤُوسُكَ رَاحَ النَّحْلُ يَرشِفُها مُغنيًـا بأَهَـــازِيجٍ ، وأَلحَـــانِ.

وص ٨١ بنفس القصيدة :

وهُؤلَاءِ العَذَارَى رُحنَ في مَرَحٍ يَخْطُرنَ للمَاءِ فِي أَسرَابِ غِزلَانِ.

(٧٧) ديوان أوراق الخريف ص ١٢(قصيدة الغروب):

هجَـــعَ الكـَـونُ ولاذَتْ بالكَـــرَى عين الرَّقيـــب.

وفي ص١٤٠ قصيدة (في ذكرى السادس من أكتوبر):

سَائِلوا بَارليفَ مَاذَا قَد دَهَـــاهُ يَومَ ذَاقَ الوَيـــلَ منَّا فِي القَنـــاةِ.

(٧٨) ديوان الصَّدَى الضَّائِع ص ٢١ قصيدة (أغنية الجدول):

وهفَـا الرَّوحُ وَقَد طَافـــتْ بهِ نفحَـــةٌ منْكَ ومادَ السُّنبـــلُ.

وفي ص٢٧ قصيدة (طيور المساء):

وافَى المَسَـــاءُ وآبَتِ الأطيَارُ لمَّا تـــأذَّنَ بالزَّوالِ نَهـــارُ.

وفي ص ٤١ قصيدة (فوق شط الغدير):

قالـــتْ وقَدْ أَبدَيتُ وَجـــهَ مُقطِّبٍ لمَ التَقيـــنَا بَعدَ طُـولِ تَغَيُّـبِ

وفي ص ٤٩ قصيدة (وقفة في سكون الليل):

هَا هُو اللَّيـــلُ سُكـــونٌ فِي سُكُـــونِ غَيـــرَ هَمْسِ الرِّيـــحِ في أُذُن الشَّجَر.

وفي ص ١١٠ قصيدة(أشواق):

أُمسِي عَلَى لَيـــلٍ بَهيـــم مُوحِـــشٍ كالغُـــولِ يَنهشُني بِلَا إشفَـــاق.

(٧٩) يراجع، صالح، فخري، هانز روبرت ياوس، من توقعات القارئ إلى زمن التجربة، علامات في النقد، الصادرة عن نادي جده الأدبي، السعودية، المجلد الثامن، ج٣٢، ١٩٩٩م، ٣٤٨ -٣٤٩.

(٨٠) يراجع، أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م، ١٢.

(٨١) بلمليح، إدريس، الرؤية البيانية عند الجاحظ، الدار البيضاء، دار الثقافة،١٩٨٤م، ١٥٧.

(٨٢) الجندي، علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، بدون تاريخ، ٨.

(٨٣) الصَّدَى الضَّائِع ،٧٨.

(٨٤) الواحة المجهولة، ٦٤.

(٨٥) أوراق الخريف، ٨.

(٨٦) السَّابقُ،٨٦.

(٨٧) السَّابقُ،١٣٥.

(٨٨) الصَّدَى الضَّائِع،٥٢.

(٨٩) السَّابقُ،١٠٩.

(٩٠) أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، مرجع سابق، ٤٤.

(٩١) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط٨، ١٤٢٦هـ، ١١٣.

(٩٢) الواحة المجهولة، ١٢٧.

(٩٣) السَّابقُ، ٦٨.

(٩٤) الصَّدَى الضَّائِع،٣٨.

(٩٥) ابن رشيق القيروانيّ، الحسن، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ٣٩/١.

(٩٦) مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨٩م، ٢٥٧/١.

يراجع، ابن منظور، محمد بن مكرم (ت٦٣٠هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م، مادة: (وقع)، ٣٨١/٨.

(٩٧) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، مرجع سابق، ١١٣.

(٩٨) السَّابقُ، ١٣.

(٩٩) طبابة، بدوي، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٩م، ١٧٢.

(١٠٠) يراجع، مصلوح، سعد، المصطلح اللساني وتحديث العروض، مجلة فصول، العدد الرابع، ١٩٨٦م، ١٩١.

(١٠١) بلمليح، إدريس، الرؤية البيانية عند الجاحظ، مرجع سابق، ١٩٨٤م، ١٥٧.

(١٠٢) الواحة المجهولة ،٣٩.

(١٠٣) السَّابقُ، ٧٤، ١١٧، ١٢٠.

(١٠٤) أوراق الخريف، ٦.

(١٠٥) الصَّدَى الضَّائِع، ٣٠، ٣٥، ٤٩.

(١٠٦) الواحة المجهولة، ٩٢، ٩٣.

(١٠٧) السَّابقُ،٦٨.

(١٠٨) أوراق الخريف، ١٢.

(١٠٩) الصَّدَى الضَّائِع، ٣١-٣٢.

(١١٠) الواحة المجهولة، ١٢٢.

(١١١) أوراق الخريف،٢٠، ١٢١، ١٢٣.

(١١٢) الواحة المجهولة ،١٢٦، ١٢٧.

(١١٣) يراجع، الهاشمي، أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة هنادي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ١١١.

(١١٤) بيومي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م، ص١٥٩. وقد تناول إبراهيم أنيس هذه القضية بالدراسة والتحليل، فقسم حروف الهجاء من حيث وقوعها رويًّا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي، وهذه الأقسام هي:

أ-حروف تجيء رويًّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين.

ب-حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج-حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء.

د–حروف نادرة في مجيئها رويًّا وهي: الذال، العين، الخاء، الشين، الزاي، الواو. ينظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ٢٤٨. وهذه النظرة تصدق على شعر الغرباوي وقوافيه، فمعظم ما جاء رويًّا عنده كان من الحروف الكثيرة الاستعمال، والمتوسطة، والقليلة وبعضه كان من الحروف النادرة.

(١١٥) أحمد الفراهيدي، الخليل، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج١/٥٨.

(١١٦) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م، ١٩٥.

(١١٧) السَّابقُ، ١٦٩.

(١١٨) يراجع، الشعر العربي وقضية الرمز، مجلة الوحدة، العدد: (٦٢٥١).

(١١٩) المعجم الأدبي، ١٢٣.

(١٢٠) الشِّعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ١٤٣.

(١٢١) السَّابقُ، ص١٤٨.

(١٢٢) ناصف، مصطفى، الصُّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠١هـ –١٩٨١م، ١٣٩.

(١٢٣) السَّابقُ، ١٤١.

(١٢٤) الواحة المجهولة ٧٧. قصيدة (إلى شجرة القطن).

(١٢٥) الواحة المجهولة، ٨٩، ٩٠.

(١٢٦) السَّابقُ،٧٤.

(١٢٧) أوراق الخريف.١٢٤.

(١٢٨) تراسل الحواس: وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عنى بها الرمزيون، وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب الأخرى، بما فيها أدبنا الحديث ومعناه:" وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشّمّ، وهكذا تصبح الأصوات ألوانًا والطعوم عطورًا". ينظر: عبد الله أمجد، حميد، نظرية تراسل الحواس(الأصول–الأنماط–الإجراء)، المركز العلمي العراقي، بغداد، ط١/٢٠١٠م، ١٢.

(١٢٩) الواحة المجهولة، ٣٩. من قصيدة (فجر الإسلام).

(١٣٠) الصَّدَى الضَّائِع ، ٤٤. من قصيدة (سمراء).

(١٣١) أوراق الخريف ، ٨٩. من قصيدة (ربيع قبل الأوان).

(١٣٢) الواحة المجهولة،١٠١من قصيدة (جمال الريف).

(١٣٣) يراجع، الدهون، مصطفى، التَّنَاصّ في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م، ٣٣.

(١٣٤) يراجع، لؤلؤة، عبد الواحد، التَّنَاصّ مع الشعر الغربي، دار مجدلاوي، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ٢١.

(١٣٥) يراجع، جاسم، باقر، التَّنَاصّ: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، السنة (٣٩)، العدد: (٧-٩)، بيروت، ١٩٩٠م، ٦٥.

(١٣٦) يراجع، سليمان، محمد، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٥م، ١٢٧.

(١٣٧) يراجع، الزغبي، أحمد، التَّنَاصّ نظريًا وتطبيقيًا، مكتبة الكناني، إربد، ١٩٩٥م، ٥.

(١٣٨) الواحة المجهولة،٥.

(١٣٩) سورة لقمان آية رقم (٣٣).

(١٤٠) الواحة المجهولة، ٣

(١٤١) سورة إبراهيم الآية ٣٧.

(١٤٢) الواحة المجهولة، ٣٥.

(١٤٣) سورة عبس آية رقم (١٧).

(١٤٤) الواحة المجهولة ص ٤١

(١٤٥) سورة الأنبياء آية رقم (٦٩).

(١٤٦) ديوان أوراق الخريف،٣، وفي ص ١٤ يقول:

عُــرْيَانٌ ... تَحْتَ اللَّيلِ تَسْفَعُهُ هَوْجَـــاءُ لا تُبقِي ولَا تَـــذَر.

وفي الواحة المجهولة ص ٥٧، يقول:

يَا سَلوَةَ القَلْبِ مَا قَلْبِي بِمُحتَمَلِ نَارًا بِهِ سَوفَ لا تُبْقِي، ولَا تَذَر! .

(١٤٧) سورة المدثر آية رقم (٢٨).

(١٤٨) سورة القيامة آية رقم(١١).

(١٤٩) الصَّدَى الضَّائِع، ١٠٨ من قصيدة (الصَّدَى الضَّائِع).

(١٥٠) سورة الفرقان آية رقم (٧٣).

(١٥١) الصَّدَى الضَّائِع، ١٢١

(١٥٢) سورة طه آية رقم (١٠٦).

(١٥٣) ديوان الصَّدَى الضَّائِع، ٦٢

(١٥٤) سورة يوسف آية (٥٣).

(١٥٥) الواحة المجهولة، ٣٥.

(١٥٦) البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار ابن كثير–اليمامة، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م،٣/٢٥٦.

(١٥٧) يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ١٠ –١١.

(١٥٨) العلاق، علي، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م،١٣١.

(١٥٩) الصَّدَى الضَّائِع ،١٤٨.

(١٦٠) الشابي، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت – لبنان، ١٩٩٧م، ٣٦١.

(١٦١) الصَّدَى الضَّائِع، ٧٠ من قصيدة (صاحب الديوان).

(١٦٢) ديوان ابي القاسم الشابي ورسائله،(مرجع سابق)، ١٦٢.

(١٦٣) الصَّدَى الضَّائِع، ١٠٤ من قصيدة (ساعة الوداع).

(١٦٤) شوقي، أحمد ، مسرحية مجنون ليلى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، ٢٠١١م ، الفصل الثالث ، ٥٩ .

(١٦٥) الصَّدَى الضَّائِع ٥٥.

(١٦٦) شوقي، أحمد، ديوان الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ٩١٧.

(١٦٧) الصَّدَى الضَّائِع ،٦٥.

(١٦٨) حسن الزيات، أحمد، مجلة الرسالة، عدد ٢٥٧، ١٩٣٧م،٦٥.

(١٦٩) الصَّدَى الضَّائِع ،١٢١.

(١٧٠) الذّبيانيّ، النَّابغة، ديوان النابغة الذبياني، رواية الأصمعي من نسخة الأعلم الشّنتمريّ، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ٢٢٨.

(١٧١) الصَّدَى الضَّائِع،١٦٥.

(١٧٢) الحصريّ القيروانيّ، علي، ديوان الحصري القيروانيّ، دراسة وتحقيق: محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحيى، تقديم: محمد اليغلاويّ، بيت الحكمة، وزارة الثقافة، المجمع التونسي للعلوم والفنون، ٢٠٠٨م، ٥٥.

(١٧٣) يراجع، البنداريّ، حسن تقنيات السرد الشعري في الشعر العربي الحديث، مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ١٣٩.

(١٧٤) يُنظر: ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٩٠م، ١٥٩.

(١٧٥) يراجع، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٥، ٢٧٦.

(١٧٦) يراجع، غركان، رحمن، دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة، الموقف الثقافي، مجلة ثقافية تصدر عن الشؤون الثقافية العامة، السنة الخامسة، العدد (٣٢)، آذار – نيسان، ٢٠٠١م، ٧٩.

(١٧٧) الواحة المجهولة، ٦، ٧.

(١٧٨) السَّابقُ، ١٢.

(١٧٩) السَّابقُ، ١٧، ١٨.

(١٨٠) السَّابقُ، ٢٧.

(١٨١) السَّابقُ، ٢٩.

(١٨٢) السَّابقُ، ٣٤. ومما كرره الشاعر أيضًا لفظ (أهلاً، وبشير، وأقْبل) في قصيدة (لحْن المآب) بالواحة المجهولة، ص ٧٤، مخاطبًا الفَراش الأبيض، الذي يبعث روح الربيع وجماله في نفس الشَّاعر قائلاً:

أهـــــــلاً بشيـــــرَ الرّبيعِ أهـــــــــلاً بشيرَ الأَمـــــل
أقْبِـــــــلْ فَبَيـــــنَ الضُّلـــوعِ قَلْـــــــــبٌ بَـــــــــرَاهُ المَـلَل.

ومن تكرار الكلمات تكراره لأداة النداء (يا) مناديًا الفراش الأبيض في نفس القصيدة. وكذلك تكراره لأداة النداء (يا)، التي نادى بها المعلمين لكي يطالبوا بحقوقهم في قصيدة (مؤتمر المعلمين)، والتي يقول فيها:

يا غُـــزَاةَ الجَهـــلِ فِي الوَادِي ويَا حَامِـــلي عِـــبءَ النَّبيينَ الغُرَر.

فالتكرار هنا يظهر مدى اهتمام الشاعر بالمعلمين، واستنهاضه لهممهم كي يطالبوا بحقوقهم. أوراق الخريف،١٠٠.

(١٨٣) أوراق الخريف ،١٧ من قصيدة (في ظل السَّاقية).

(١٨٤) ديوان الواحة المجهولة، ٤٣، ٤٦، ٥١،٥٧،٦٠، ٦٢، ٦٤.

(١٨٥) السَّابقُ، ٣٩، و ٤١.

(١٨٦) الصَّدَى الضَّائِع، ٣٩ ،٤٠.

(١٨٧) السَّابقُ، ٢٥.

(١٨٨) السَّابقُ، ٣١-٣٤.

(١٨٩) الواحة المجهولة، ٦٠ ،٦١.

(١٩٠) السَّابقُ، ١٢٧، ١٢٨.

(١٩١) الصَّدَى الضَّائِع،١٦١.

(١٩٢) قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ٢٦٤.

• المصادر والمراجع

المصادر:

- الغَرَبَاوِيّ، محمد، ديوان الواحة المجهولة، مطبعة النّيل بالمنصورة، ط١/١٩٤٧م.
- _____، أوراق الخريف (ديوان شعر)، صادر عن الدَّار الإسلاميَّة للطَّباعة والنَّشر بالمنصورة عام ٢٠٠٣م.
- _____، الصَّدَى الضَّائِع (ديوان شعر)، صادر عن الدَّار الإسلاميَّة للطَّباعة والنَّشر بالمنصورة عام ٢٠٠٣م.

المراجع القديمة:

- أحمد الفراهيدي، الخليل، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
- الآمدي، الحسن بن بشر (ت٦٣١هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر-عبد الله المحارب، دار المعارف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- البخاريّ، محمد بن إسماعيل، صحيح البخاريّ، دار ابن كثير-اليمامة، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م.
- الجُرجانيّ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ١٩٨٠م.
- ابن رشيق القيرواني، الحسن، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (ت٦٣٠هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م.

– الحصري القيرواني، علي، ديوان الحصري القيرواني (ت ٤٥٣)، دراسة وتحقيق: محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحيى، تقديم: محمد اليغلاوي، الناشر: بيت الحكمة، وزارة الثقافة، المجمع التونسي للعلوم والفنون، ٢٠٠٨م.
– السُّبكيّ، بهاء الدِّين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المِفتاح، تحقيق: عبد الحميد هنداويّ، ٢٠٠٣م.

– **المراجع الحديثة:**

– أنيس، إبراهيم، موسيقا الشّعر، مكتبة الأنجلو المِصْرِيّة، ط٢، ١٩٥٢م.
– _____، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المِصْرِيّة، ط٥.
– إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، قضايا وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
– بدوي، أحمد، أسس النقد الأدبِيّ عند العرب، دار نهضة مصر للطّباعة والنَّشر، ١٩٩٦م.
– البطل، علي، الصُّورَة في الشّعر العربيّ حتَّى آخر القرن الثَّاني الهجريّ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م.
– البقالي، البشير، صورة الإنسان في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، شمس للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١١م.
– بلمليح، إدريس، الرُّؤْيَة البيانيَّة عند الجاحظ، الدَّار البيضاء، دار الثَّقافة، ط١، ١٩٨٤م.
– البنداريّ، حسن تقنيات السَّرد الشّعريّ في الشّعر العربيّ الحديث، مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.
– بيومي، السَّعيد، لغة الشّعر العربيّ الحديث – مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العَرَبيَّة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.
– الجنديّ، علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، بدون تاريخ.

- خفاجي، محمد وآخرون، الأُسلُوبيَّة والبيان العربي، الدار المِصْرِيّة اللبنانية، ط١، ١٩٩٢م.
- _____، الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط٥، ١٤٠٠هـ.
- الخويسكيّ، زين كامل، في الأسلوبيَّات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٩م.
- الدّهون، مصطفى، التَّنَاصّ في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.
- الذُّبيانيّ، النَّابغة، ديوان النَّابغة الذُّبيانيّ، رواية الأصمعيّ من نسخة الأعلم الشنتمريّ، دار المعارف، القاهرة، ط٢.
- الربّاعيّ، عبد القادر، الصُّورَة الفنية في النقد الشّعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة، الرياض، ط١، ١٩٨٤م.
- زايد، عشريّ، عن بناء القصيدة العَرَبيَّة الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، ١٩٧٩م.
- الزُّغبيّ، أحمد، التَّنَاصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، مكتبة الكنانيّ، إربد، ١٩٩٥م.
- سليمان، فتح الله، الأُسلُوبيَّة: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار آفاق العَرَبيَّة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
- سليمان، محمد، ظواهر أُسلُوبيَّة في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠١٥م.
- الشابي، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.
- شوقي، أحمد، ديوان الشَّوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت.

- _____، مسرحيَّة مجنون ليلى، مؤسسة هنداويّ للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١١م.
- الشَّايب، أحمد، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبِيّة، مكتبة النهضة المِصْرِيّة، القاهرة، ط٨، ١٩٩٠م.
- _____، أصول النقد الأدبِيّ، مكتبة النهضة المِصْرِيّة، ط١، ١٩٩٤م.
- شيخ أمين، بكري، البلاغة العَرَبيَّة في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٩٨م.
- صالح، بشرى، الصُّورَة الشّعريَّة في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- الصغير، محمد، نظرية النقد العربي: رؤية قرآنية معاصرة، السلسلة التاسعة من موسوعة الدِّرَاسَات القرآنية، دار المؤرِّخ العربيّ، بيروت.
- ضيف، شوقي، في النقد الأدبِيّ، دار المعارف، ط٨، ١٤٢٦هـ.
- طبابة، بدوي، قدامة بن جعفر والنقد الأدبِيّ، مكتبة الأنجلو مِصْرِيّة، القاهرة، ١٩٦٩م.
- عبد الله أمجد، حميد، نظرية تراسل الحواس(الأصول-الأنماط-الإجراء)، المركز العلمي العراقي، بغداد، ط١/٢٠١٠م.
- عصفور، جابر، الصُّورَة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- العلاق، علي، الشّعر والتلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م.
- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.

- فريد عدس، محمد، الغَرَبَاوِيّ شاعرا، سلسلة مطبوعات إقليم شرق الدلتا الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد العاشر، نوفمبر ١٩٩٥م.
- فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبِيّ، دار الشؤون الثَّقافيَّة العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- كنوتي، محمد اللغة الشّعريَّة، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثَّقافيَّة العامة، بغداد، ط١/١٩٩٧م.
- لؤلؤة، عبد الواحد، التَّنَاصّ مع الشّعر الغربي، دار مجدلاوي، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.
- مصلوح، سعد، المصطلح اللساني وتحديث العروض، مجلة فصول، العدد الرابع، ١٩٨٦م.
- مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثَّقافيَّة العامة، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨٩م.
- معجم البابطين للشعراء المعاصرين، جمع وترتيب/ هيئة المعجم، المجلد الرابع، الطبعة الثانية.
- الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٤.
- ناصف، مصطفى، الصُّورَة الأدبِيّة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠١هـ -١٩٨١م.
- النقاش، رجاء، ثلاثون عاما من الشّعر والشّعراء، دار سعاد الصباح.
- الهاشمي، أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة هنادي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبِيّ الحديث، دار نهضة مصر، الجيزة، ط٦، ١٤٢٦هـ.

- يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢م.

- **المجلات والدوريات والصحف:**

- جاسم، باقر، التَّنَاصّ: المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، السنة (٣٩)، العدد: (٧-٩)، بيروت، ١٩٩٠م.

- حسن الزيات، أحمد، مجلة الرسالة، عدد ٢٥٧، ١٩٣٧م.

- ربابعة، موسى، التَّكرار في الشّعر الجاهليّ، دراسة أُسلُوبيَّة، مؤتة للبحوث والدِّرَاسَات، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٩٠م.

- سيرميليان، ليون، بناء المشهد الروائي ترجمة: فاضل تامر، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ، عدد ٣، ١٩٨٧م.

- الشّعر العربي وقضية الرَّمْز، مجلة الوحدة، العدد: (٦٢٥١).

- صالح، فخري، هانز روبرت ياوس، من توقعات القارئ إلى زمن التجربة، علامات في النقد، الصادرة عن نادي جده الأدبِيّ، السعودية، المجلد الثامن، ١٩٩٩م.

- غركان، رحمن، دلالات لغة التَّكرار في القصيدة المعاصرة، الموقف الثقافي، مجلة ثقافية تصدر عن الشؤون الثَّقافيَّة العامة، السنة الخامسة، العدد (٣٢)، آذار – نيسان، ٢٠٠١م.

- النقاش، رجاء، أدباء ومواقف، من مذكرات شاعر مجهول، الدوحة، السنة الرابعة، عدد/٢٨-فبراير سنة ١٩٧٩م.