ثنائيات الديستوبيا ومظاهرها في شعر فاروق شوشة

Binaries of Dystopia and its Manifestations in Farouk Shousha 'S Poetry

إعداد الدكتور

نور الدين زين العابدين متولي أحمد

Nour Eldin Zein Al Abedeen Metwally Ahmed

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد

بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

ثنائيات الديستوبيا ومظاهرها في شعر فاروق شوشة

نور الدين زين العابدين متولي أحمد
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية
البريد الالكتروني: nour.abdeen@alexu.edu.eg

الملخّص :

يُعد مصطلح الديستوبيا من المصطلحات التي ألقت بسهم في دراسات الأدب العربي مؤخرا. فإذا كانت اليوتوبيا تعني المدينة الفاضلة؛ فإن الديستوبيا تعني المدينة الفاسدة بكل مفرداتها. وتكمن فلسفة الدراسة في تبيين دور الثنائيات المترادفة والمتقابلة في الكشف عن مظاهر الديستوبيا في شعر فاروق شوشة، لما لتلك الثنائيات من قدرة في تغيير مسار الدلالات الظاهرة إلى دلالات أخرى كامنة تحت طبقات النصوص الشعرية.

إن أهمية الدراسة وسبب اختيار شاعرنا صِنوان لا يفترقان، من حيث عدم دراسة هذا الموضوع في شعر فاروق شوشة من قبل، أضف إلى ذلك أن شاعرنا كان من الشعراء الذين حملوا على عاتقهم قضايا الوطن العربي. وتكمن أسئلة الدراسة فيما يأتي: ما خصوصية تلك الثنائيات؟ وكيف وظف الشاعر الديستوبيا بثنائياتها في استجلاء الواقع العربي وحقيقته؟. وقد كان المنهج الأسلوبي التحليلي، بمستوياته الصرفية والصوتية والنحوية والدلالية والبلاغية،هو المتبع. وتُقسم الدراسة إلى: الإطار النظري للدراسة

- المبحث الأول: الثنائيات المترادفة، وعلاقتها بمظاهر الديستوبيا
- المبحث الثاني: الثنائيات المتقابلة، وعلاقتها بمظاهر الديستوبيا

وقد تبيّن لنا في نهاية الدراسة أن الثنائيات بشقيها (المترادفة والمتقابلة)كان لها دور لا ينكر في الكشف عن مظاهر المدينة الفاسدة في شعر فاروق شوشة، كما كانت التقنيات الأسلوبية وبنياتها المحتلفة بمثابة القوالب التي أماطت اللثام عن الطبقات الدلالية العميقة في شعره وأبانت بجلاء مظاهر الديستوبيا.

الكلمات المفتاحية : ثنائيات ، الديستوبيا ، فاروق شوشة ، الملل والسأم ، الموت والحياة.

Binaries of Dystopia and its Manifestations in Farouk Shousha 'S Poetry

Nour Eldin Zein Al Abedeen Metwally Ahmed
Arabic studies and its literature Department ، Faculty of Arts، Alexandria University ، Egypt
E-mail : nour.abdeen@alexu.edu.eg

Abstract :

The dystopia terminology is considered as a one of the term as a shot of an arrow in the Arabic Literature studies lately, so if the utopia means the virtuous city , then the dystopia means the corrupt city in all its means , as this study will focus on the philosophy of studies that clarifies the roles of binaries in Synonyms and antonyms in the prevails of the Dystopia manifestations in Farouk Shousha Poetry , as much as the binaries has the ability to change the track of the apparent indications to other indications exist under the layers of the Poetry texts.

This study importance and the chosen of our a poet of title are not get separated , through the non، study of this topic on Farouk Shousha Poetry before, in addition to , that our poet has borne on his shoulder the problems of the Arab people and nations , so this study will handle the following :

What are the privacies of those binaries ? and how the poet utilized the dystopia in its binaries to clarify the real circumstances of the Arab nations and its truth ? as the Analytical stylistic approach، in all its level of Morphological ، phonetic ، grammatical, semantic and rhetorical are the

followed so this study will divided into : the theoretical studies framework

First Section : the Synonyms binaries ، and its relation to the Dystopia

Second section : the antonyms binaries ، and its relation to the Dystopia

Keywords : Binaries ، Dystopia ، Farouk Shousha ، Boredom and corrupt ، Death and life

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

يُعد مصطلح الديستوبيا من المصطلحات التي ألقت بسهم في دراسات الأدب العربي؛ ما بين الشعر والنثر (وخاصة الرواية). فهو مصطلح مناقض لليوتوبيا. فإذا كانت اليوتوبيا تعني المدينة الفاضة أو مدينة الأخلاق أو المدينة الملائكية؛ فإن الديستوبيا تعني النقيض؛ فهي المدينة الفاسدة بكل مفرداتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ويمكننا الذهاب بالقول إلى أن الأدب الديستوبي لم يقم على أنقاض الأدب اليوتوبي كما قد ألفناه في ظهور بعض المدارس الأدبية؛ كما ظهرت الرومانسية ثائرة على الكلاسيكية؛ فإننا هنا نشهد أن المدينة الفاسدة ظهرت وتجلَّت- أدبيًا- بعدما قد فُقد الأمل في وجود المدينة المثالية التي صارت- فقط- في مخيلة الشعراء وفي مظانهم الذهنية الماورائية، ولكنها في الوقت ذاته كانت ومازالت هدفا مستمرا يرومه كل الأدباء والنقاد معًا.

ونظرًا لأن الشعر هو أحد روافد الإبداع الأدبي الذي يعد بمثابة مرآة عاكسة لكل تفاصيل المجتمعات؛ فإنه كان من الضروري بيان كينونة ذلك الصراع القائم بين الثنائيات المترادفة كالسأم والملل، والدمار والخراب، والموت والفناء، وكذلك بين الثنائيات المتقابلة؛ كما نجده بين الموت والحياة، وبين الخير والشر وبين القبح والجمال وبين الفساد والصلاح. وما من شك أنه صراع المتناقضات والمتقابلات بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون في معترك الحياة وما تثيره تلك الثنائيات من توتر وجودي يصيب أوصال الشعراء، وينعكس لا شك على مرآة النص الشعري وكذلك ذهنية المتلقي.

ومن الجدير بالذكر أن الديستوبيا قد اتخذت حيزًا واسعًا ومكانا كبيرا في الرواية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة تحديدا؛ وذلك لأسباب سياسية بالدرجة الأولى. ويعد كتاب (الديستوبيا الروائية: المفهوم، الأنواع، الوظائف) للدكتور نجدي عبد الستار من أهم المؤلفات التي انتقلت بنا يُمنةً ويُسرةً في رحاب الروايات العربية

التي اتخذت من المصطلح منهجًا وطريقًا لبيان الواقع العربي المرير واتخاذ التحديات وسيلة للإصلاح.

وفيما يتعلق بالشطر الآخر للأدب ألا وهو الشعر؛ فإن علاقة الشاعر فاروق شوشة بالمدينة؛ إنما هي علاقة وطيدة راسخة الجذور والأركان، فهو من الشعراء الذين دافعوا عن العروبة عبر بوابات مدنها، ومن خلال مجتمعاتها ومكوناتها الاجتماعية والثقافية والسياسية؛ فهو إذا كان يرجو مدنا مثالية تتخذ من الوحدة والأخلاق مرتكزا؛ فإننا سنجد مظاهر الديستوبيا في شعره منطلقة من خلفية إيجابية كانت مرجوة في عهود سابقة.

لقد ربط الشاعر بين ثنائيات الديستوبيا ومظاهرها بخيط رفيع يمكن ملاحظته عبر القراءة الأفقية لنصوصه الشعرية، فقد تحدث عن العدل والسلام وعن الرؤية المستقبلية– المثالية– المنطلقة من الماضي؛ فإذا كان شاعر الدراسة يغوص في أعماق الدلالات بحثا عن اليوتوبيا؛ فإنه قد اتخذ من ديستوبيته معراجا بغية الوصول إلى تحقيق مأربه وغايته المجتمعية والذاتية.

وبناءً على ما قد سلف، فقد ارتأيتُ أن تنقسم الدراسة إلى مبحثين يسبقهما إطار نظري، ثم خاتمة بالنتائج والتوصيات، يليها ثبت بالمصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة.

- الإطار النظري للدراسة
- المبحث الأول: الثنائيات المترادفة، وعلاقتها بمظاهر الديستوبيا
- المبحث الثاني: الثنائيات المتقابلة، وعلاقتها بمظاهر الديستوبيا

الإطار النظري للدراسة

يقصد بالثنائيات في اللغة وجود اسمين متلازمين أو ثمة وجه شبه يجمع بينهما (بالترادف)[١]، فإذا حضر الأول لزمه الثاني كالدمار والخراب والسأم واليأس.وقد يكون اللفظان المتلازمان (متقابلين)[٢] مثل الليل والنهار والحياة والموت.
وإن ما أود الإشارة إليه في هذا السياق هو أن فلسفة الدراسة تكمن في تبيين دور الثنائيات المترادفة والمتقابلة في الكشف عن مظاهر الديستوبيا في شعر فاروق شوشة، لما لتلك الثنائيات من قوة كبيرة في تغيير مسار الدلالات الظاهرة إلى دلالات أخرى كامنة تحت طبقات النصوص الشعرية، وتلك الدلالات هي التي نحاول تقصيها والكشف عنها. وفي السياق ذات ينبغي أن نؤكد على أن تلك الثنائيات قد تمخضت عن تتبعها في الأعمال الكاملة لشاعرنا؛ إذ إن الظاهرة هي منطلقنا الأول، وكما هو معلوم فإن " الظاهرة البلاغية- بطبيعتها المراوغة لا تستقر على حال، وليس الثبات من سماتها- هي التي تُملي هذا النهج إملاء وتفرضه فرضًا"[٣] لكي تثمر في نهاية المطاف عددًا من الدلالات الخادمة لتأويل النص الشعري.
أما عن مصطلح الديستوبيا؛ فقد ذكرنا آنفا أنه مصطلح مقابل لليوتوبيا التي أسسها أفلاطون على قيمة العدل المنبثق من العقل الصحيح الجاد؛ إذ إنه" في المجتمع وعند كل فرد يجب أن يكون الحكم للعقل، بشرط أن يكون مقرونًا بالعدالة التي ستحقق الانسجام بين الأفعال والأحكام"[٤] ومن ثم فإن الديستوبيا تعني غياب كل الفضائل التي مِن شأنها الوصول بالمدينة إلى الصلاح والمثالية. وبناء عليه "فإذا كانت المدينة الفاضلة (اليوتوبيا) هي الجنة، فإن الواقع المرير (الديستوبيا) هو الجنة المفقودة. ويرسم فكرُ اليوتوبيا التاريخَ كونه يؤدي إلي الخلاص أو إلي الفردوس علي الأرض؛ بينما فكر الديستوبيا يري التاريخ كونه يؤدي إلي عدم الخلاص والجحيم"[٥] أضف إلى ذلك أن عناصر الديستوبيا تتنوع "في القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وحتى البيئية، كما أنها تقدم صورة مظلمة عن المجتمع الذي يفقد فيه الفرد حريته وأمنه وفردانيته وحتى مشاعره... والديستوبيا لا تصف نهاية العالم بل نهاية الإنسانية"[٦]

أهمية الدراسة وسبب اختيار الشاعر فاروق شوشة

في حقيقة الأمر إن أهمية الدراسة وسبب اختيار شاعرنا صِنوان لا يفترقان، فكلاهما متسق مع الآخر من حيث عدم دراسة هذا الموضوع في شعر فاروق شوشة من قبل، أضف إلى ذلك أن شاعرنا كان من الشعراء الذين حملوا على عاتقهم قضية العروبة وما تمخض عنها من تفصيلات وقضايا رزحت تحت

تحقيق الوحدة الكاملة بين البلاد العربية، ورغم ذلك فإن مرمى بصره كان بعيدًا من حيث مدى تحقق تلك الرؤية الوحدوية من عدمه. وفي الوقت ذاته، نرى أنه ودَّ لو أنْ يتحقق للعروبة شأنٌ يجمع شملها ويوحد عَلَمَها ويحقق غايتها.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى؛ فإن شاعرنا لم يحظ بالدراسات التي تعبر عن قيمته الأدبية الكبرى، ودوره الإبداعي في الفترة التي عاشها مابين (١٩٣٤-٢٠١٦) وانشغاله بهمِّ اللغة كما انشغل بِهمِّ ساحاتها ومنابتها الأصيلة. فقد أُعدت عنه بعض الدراسات التي لا تعبر بحق عن قيمته الكبرى في سماء الإبداع العربي.

وتكمن أسئلة الدراسة فيا يأتي: ما ثنائيات الديستوبيا ومظاهرها عند الشاعر؟ وما خصوصيتها عن غيرها من المظاهر الأدبية والنقدية الأخرى؟ وكيف وظف الشاعر الديستوبيا بثنائياتها في استجلاء الواقع العربي وحقيقته؟ وكذلك البحث عن دور تلك الثنائيات: هل كانت سبيلًا لاستجلاء مظاهر المدينة الفاسدة أم كانت وسيلة إصلاح ؟ ومن ثم فلسوف تجيب الدراسة عن تلك الأسئلة عند التوغل في التحليل الأدبي والنقدي للنصوص الشعرية.

وقد تجلت فلسفة شاعرنا في ربط الزمان بالمكان والمقدمة بالغاية فيقول في قصيدة (إلى مسافرة):

الليل في مدينتي كأنه سرداب

طرقتُ، وانتظرتُ أن أخوضَ في الضباب

فانشق من خلف الجدار باب

بابٌ حزينٌ صامدٌ، كصُفرةِ الشفق

عبرتُه إلى دمشق

عاريةً، كعانس تحلم بالشباب

لا عارَ في دمشق

العار في صمت العيون قد غرق.[٧]

فالشاعر يأمل في الأمن والأمان والاستقرار، لكنه في الوقت ذاته يعيب على قاطني الأوطان صمتهم على ما يرونه من ظلم واضمحلال وقيود، وألوان قاتمة بازغة في الأفق، لا تبعث على التفاؤل ولا الرغبة في الانسلاخ عن الرضوخ.

وفيما يتعلق بالمنهج المتبع في الدراسة؛ فلسوف أعوِّل على المنهج الأسلوبي التحليلي بمستوياته المختلفة الصرفية والصوتية والنحوية والدلالية والبلاغية، وكذلك ما يتعالق بالمنهج السابق من جوانب نفسية وإحصائية تفيد الدراسة والدارسين.

وإذا ما انتقلنا إلى الدراسات السابقة؛ فإنه حريٌّ بنا الإشارة إلى عدد من الدراسات منها: دراسة للدكتورة الإيرانية فاطمة برجكاني، جامعة الخوارزمي، بعنوان: الديستوبيا (المدينة الفاسدة في الرواية العربية المعاصرة: قراءة في رواية "أورويل في الضاحية الجنوبية" لفوزي ذبيان، مجلة إضاءات نقدية السنة الثامنة، العدد التاسع والعشرون، آذار ٢٠١٨. وفيها عرضت الباحثة الأسباب التي حالت دون قيام اليوتوبيا في الضاحية الجنوبية في بيروت، ما بين أسباب اجتماعية إنسانية واقتصادية وسياسية وغيرها. وهناك دراسة أخرى للباحث الإيراني حسن صادق بعنوان (ملامح الديستوبيا وتمظهراتها في شعر عبد الرزاق الربيعي) منشور بمجلة لسان مبين، جامعة قزوين، يونيو ٢٠٢٠، وقد عرض فيه مظاهر الفوضى والتمرد والفقر والطائفية في شعر الربيعي. وهناك دراسة عبد الرازق الحسني (ثنائية اليوتوبيا- الديستوبيا) في الرواية العراقية- دراسة سيميائية، مجلة كلية الآداب، العراق. وفيها دراسة مقارنة بين المصطلحين في إطار المنهج السيميائي وما تمخض عنه من دلالات صبت في معين كل مصطلح. وكذا كتاب للدكتور نجدي عبد السلام بعنوان (الديستوبيا الروائية: المفهوم- الأنواع -الوظائف) تقديم د أحمد درويش، صدر عن دار النابغة، مصر، ٢٠٢١، وفيه تأصيل المصطلح وتعريفه، وأنواع الديستوبيا، ووظائفها المختلفة عبر عدد من الروايات، وتضمن ديستوبيا الهوية، وديستوبيا الحقوق، وديستوبيا انتهاء العدالة الاجتماعية، وديستوبيا العلاقات الاجتماعية. أضف إلى ذلك دراسة بعنوان (تجليات الديستوبيا وملامحها في شعر علي كنعان) وهو لثلاثة مؤلفين: إياد نيسي وناصر زارع ورسول بلاوي، وصدر في مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، العدد الأربعون، المجلد العاشر، يناير ٢٠٢١. وفيها دراسة بيئة الشاعر وخصائص شعره وأثرها في توجيه دلالة النص الشعري معولا على صدق التجربة الشعرية والشعورية.

التعريف بالشاعر (١٩٣٦-٢٠١٦)

ولد عام ١٩٣٦ بقرية الشعراء بمحافظة دمياط وتوفي فيها في الرابع عشر من أكتوبر ٢٠١٦، عن عمر يناهز الثمانين، إنه الشاعر المصري فاروق محمد

شوشة.

حفظ القرآن الكريم صغيرا، وأنهى دراسته في محافظته، ثم تخرج في كلية دار العلوم ١٩٥٦ بالقاهرة. وبعد الانتهاء من الدراسة في كلية التربية بعد دار العلوم عمل مدرسًا ١٩٥٧، ثم التحق بالإذاعة عام ١٩٥٨، ونظرا لعشقه اللغة العربية، فقد تدرج في السلم الوظيفي حتى أصبح رئيسَها ١٩٩٤ وكان قبل وفاته يعمل أستاذًا للأدب العربي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

ترأس لجنتيْ النصوص بالإذاعة والتلفزيون، وكان عضوا بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، وشارك في كثير من الملتقيات والمؤتمرات الدولية المتعلقة بالشعر والأدب داخل مصر وخارجها. وكان رئيسَ اتحاد كتاب مصر.

دواوينه

إلى مسافرة ١٩٦٦، العيون المحترقة ١٩٧٢، لؤلؤة في القلب ١٩٧٣، في انتظار ما لا يجيء ١٩٧٩. الدائرة المحكمة ١٩٨٣، الأعمال الشعرية ١٩٨٥، لغة من دم العاشقين ١٩٨٦، يقول الدم العربي ١٩٨٨، هئت لك ١٩٩٢، سيدة الماء ١٩٩٤، وقت لاقتناص الوقت ١٩٩٧، حبيبة والقمر (شعر للأطفال) ١٩٩٨. وجه أبنوسي ٢٠٠٠، الجميلة تنزل إلى النهر ٢٠٠٢.

كما أنَّ له عدد من المؤلفات الأكاديمية:

لغتنا الجميلة عام ١٩٦٧، أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي، أحلى ٢٠ قصيدة في الحب الإلهي، العلاج بالشعر، لغتنا الجميلة ومشكلات المعاصرة، مواجهة ثقافية، عذابات العمر الجميل (سيرة شعرية).

ومن الدراسات التي أعدت عن شعره:

ورسالة دكتوراه بعنوان (فاروق شوشة شاعرًا) للباحثة فاتن عبد السلام الفقي، جامعة عين شمس، كلية البنات، أشرف عليها أ.د يوسف حسن نوفل في عام ٢٠١٠. وهناك كتاب صدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، في دورتها الرابعة؛ للاحتفاء بشاعرنا بعنوان (فاروق شوشة نصير الشعر، عاشق العربية) في اليوم العربي للشعر ٢١ مارس، ٢٠١٨.

المبحث الأول: الثنائيات المترادفة[٨] وعلاقتها بمظاهر الديستوبيا

باديء ذي بدء، أود الإشارة إلى أن الثنائيات اللغوية تلعب دورًا لا يمكن إنكاره أو غض الطرف عنه في تشكيل الصورة النهائية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها؛ إذ عبر تلك الثنائيات سوف تتكشف لنا مناطقُ جديدةٌ وبؤرٌ دلاليةٌ لم يهتك سترها دراسة في شعر شوشة. ولسوف نعرض في هذا المبحث عددًا من الثنائيات المترادفة التي أشرنا إليها في المقدمة، لنرى كيفية انصهارها وتماهيها؛ لتكون ركنًا ركينًا ومظهرًا رصينًا من مظاهر الدستوبيا.

أولا: ثنائية السأم والملل

إن ثنائية السأم والملل وعلاقتها بالمدينة الفاسدة تبدو جلية في شعر فاروق شوشة عبر ذاته المبدعة؛ إذ ارتبطت الديستوبيا عنده (بالضياع)[٩]، والموت وما يتعلق به من مقدمات تفضي إليه؛ كاليأس والإحباط؛ فهي مدينة خلت من مظاهر النشاط، وابتعدت عن كل أنماط الإنسانية، فلم تعد المدينة كما عهدها الشاعر قبل أن يذهب إليها؛ إذ كانت المدينة عنده المنقذ من الضلال، نعم؛ فقد كان يتوقع أن يرى فيها كل ما يلذ الأعين ويرضي القلب، فهي المدينة التي قال عنها في قصيدة (ضاع في الزحام):

وكم حلمنا بالعجائب الطوال
واتسعت أحداقنا لكل ما قيل وقال
عن هذه المدينة الكبيرة
مدينة النساء والعبيد والحشم
مدينة الكبار والقلاع والقمم
مدينة بلا ألم
بلا سأم..[١٠]

إذن؛ الصورة السابقة هي بمثابة الصورة العالقة بذهن الشاعر ومخيلته قبل أن ينتقل إليها، شأنه شأن غيره من قاطني الريف، فهي مدينة العجائب كما قال، ومدينة النساء والعبيد، فنرى وصفًا في المشهد السابق، كأنه وصف لمدينة البلاط العباسي، فهي مدينة الكبار والقلاع والقمم الشامخات، مدينة لم ترها عينه قط ولا أقرانه. تلك هي الصورة التي ترسخت في ذهن الشاعر.

أما الآن فلننتقل إلى حقيقة تلك المدينة بعد أن كشفت له عن ساقيها، فيقول في القصيدة نفسها:

وفي مدينتي الكبيرة
عرفت يا صديقتي معنى السأم
معنى الضياع
وذقت يا صديقتي شوك القمم
شوك القلاع
وغبتُ يا صديقتي مع الظلم
ولا شعاع
ورفقتي معي يلوكون الخراب
وينظرون للتراب
ويهزأون بالحياة والوجود والتباب
بكل شيء
غابوا مع المعركة الكبيرة
معركة الضياع خلف شارع كبير
تصب ضفتاه في القبور
لكنني صديقتي عرفت كل شيء
عرفتُ أننا نُساق
ولكننا نُشد في وثاق
لكننا –صديقتي– نسير
وينتهي المسير والرفاق[١١]

يطوف بنا الشاعر في المشهد السابق في المدينة التي رآها، فهي مدينة كبيرة، وقد نسبها إلى نفسه سخرية مما قد رآه فيها ومن أهلها بقوله (وفي مدينتي الكبيرة) ثم نجده قد ألصق بها صفة (الكبيرة) إمعانا في سخريته بها ومنها، فهو مدح بما يشبه الذم، فيذكر أنه عرف فيها شيئين محددين (هما ثنائيتان) لا ثالث لهما ألا وهما : السأم والملل وما يتمخض عنهما من ضياع وفقدان الهدف والأمل، كأن ما عرفه في تلك المدينة يكفيانه عما سواهما. فما الذي يريد أن يعرفه الإنسان بعد أن سأم كل شيء وضاع منه كل ما يمتلكه؛ حتى إن الضياع مس نفسه وذاته وروحه. وهنا لابد أن نشير إلى قيمة (المجاورة)[١٢] في تعميق الدلالة المفعمة بالأسى والخذلان.

وذقتُ يا صديقتي شوك القمم

شوك القلاع

ثم يعرج بنا شوشة مرة أخرى إلى تقنية من التقنيات الاسلوبية ألا وهي (تراسل الحواس)[١٣] فيجعل من شوك القمم الشامخات شيئًا يُتذوق، وكذلك شوك القلاع، فإنه إذا كان قد عرف السأم والضياع، فها هو يتذوق بل يتجرع شوك القمم والقلاع، وما من شك أن تلك التقنية الثنائية قد أوضحت لنا مظاهر المدينة الفاسدة الماكرة المخادعة التي تُرى من بعيد كسراب يحسبه الضمآن ماء وما هو ببالغه.

وها هو يحدثنا عن تجربته المريرة بقوله:
وغبتُ يا صديقتي مع الظلم
ولا شعاع
فلم تكتف المدينة بأن شوشت عليه حواسه وأحاسيسه، بل إنها ضربت بسهم بغية تغييبه وقت حضوره، فقد عانى من الظلم والظلام في آن، من دونما أي بارقة أمل أو شعاع يتتبعه؛ ليبدد تلك العتمة التي أظلته من فوقه وتمددت تحت قدميه، فهو محاط بسوار من تهميش وإقصاء، وها هو يذهب بنا ملتفتا بالحديث إلى رفقائه الذين كانوا معه، بأن ركبوا سفينة الخراب والدمار، وجاثوا يطوفون ويفعلون كما يفعل هؤلاء المدبرون:

ورفقتي معي يلوكون الخراب
وينظرون للتراب
ويهزأون بالحياة والوجود والتباب
بكل شيء
غابوا مع المعركة الكبيرة
معركة الضياع خلف شارعٍ كبير
تصب ضفتاه في القبور
فها هم يلوكون الخراب قولا وفعلا، وينظرون إلى ذلك التراب ولا يعبأون، ويهزأون بكل شيء بالحياة والوجود والتباب. وهنا تبدو فلسفة الشاعر في إظهار اللامبالاة التي يكتسبها من يزورون المدينة الكبيرة. ويستمر الشاعر في رسم مشهده القاتم الذي تلفح بالخراب وتسربل بالدمار، فها هم الرفقاء ساروا في درب

السائرين في معركة الحياة الكبرى التي مآلها الضياع. وتأتي صورة من الصور الرائعة التي رسمها شوشة بريشة فنان محترف يعرف تفاصيلها وتعاريجها وانحناءاتها؛ إذ جعل من ضفتي الشارع نهرًا ينتهي بمصب يُدفن فيه هؤلاء صرعى، هؤلاء الصرعى الذين كان ذنبهم الأوحد أن شاركوا في معركة لا يعرفون أطرافها، بل والأحرى هو زيارتهم للمدينة الماكرة.

وانطلاقا مما سبق يمكننا أن نتبين بعض الملامح الأسلوبية التي عول عليها الشاعر في رسم مشهده السابق؛ بدءًا من تكرار بعض الكلمات من مثل: (عرفتُ) فهي جملة فعلية كررها الشاعر مرتين في البداية وفي النهاية، وكأن ثنائية الشاعر القائمة على الترادف مبدؤها ونهايتها يكمن في المعرفة، وشتان المعرفة الأولى والأخيرة، فالأولى تصب في معين المفاجأة من هول الصدمة التي رآها في مدينتة الكبيرة، أما المعرفة الأخيرة فإنها تلامس حد التوقع (بأنه يُساق، ويُشدُ في وثاق). ومن مقومات (تعميق الدلالة- كما أشار غريماس)[١٤] والانتقال بها من السطحية إلى الطبقات السفلي أن الشاعر جعل البنية النحوية مرتكزة على صيغة المبني للمجهول؛ إذ صار لا ينشغل بالفاعل مادام الفعل واقعًا وقوعًا. ومن ألفاظ التكرار التي وردت كذلك : يا صديقتي إذ ترددت خمس مرات، فجاءت في السطر الثاني والرابع والسادس والخامس عشر، والثامن عشر، لكن الغاية هنا في السطرين الخامس عشر والثامن عشر؛ أن وظف الشاعر جملة (يا صديقتي) في الأسطر الثلاثة المذكورة آنفا مسبوقة بحرف النداء (يا) ثم أسقط الحرف في السطر الخامس عشر واكتفى بـ(صديقتي) إذ يدل هذا الإسقاط التركيبي على الاقتراب والالتصاق بل التماهي بينه وبين تلك الصديقة بعدما ذهب عنه كل الرفقاء، ثم نصل إلى السطر الثامن عشر وقد جاءت -صديقتي- بين علامتي اعتراض، وذلك الاعتراض له وجهان؛ أولهما قد يكون فصلها عنه خشية وقوعها في المعركة مع من سبقوها من الأصدقاء الذين زاروا المدينة وسيقوا إلى الشارع الكبير، وثانيهما: إنه أراد أن يلفت انتباهنا بقيمة الصديقة في ذلك الموضع الذي لم يعد معه فيه أحد، وتلك سمة من سمات التكرار، كما ذكر جورج مولينيه" إن إدراكًا بسيطًا لتكرار ما، هو الذن يعيِّن وجود التحديد اللغوي نفسه، الذي من الممكن جدا أن يمر ظهوره الأول دون أن يلفت الانتباه، فالتكرار هو إذن بناء"[١٥] وهذا البناء يعد من البنيات الأسلوبية التي تشكلت بها ومعها الصورة الشعرية وهو ما يعرف (بالتشكيل

الأسلوبي)[١٦] الذي يعبر عن فكر الشاعر وطرائق التشكيل البنائي عنده مستندًا على عدد من التقنيات التركيبية.

ومن شواهد التكرار كذلك لفظة (لكنني– لكننا – لكننا) فقد تكررت ثلاث مرات، كانت دلالة الأولى منسوبة إلى نفسه بضمير المتكلم، وقد التصق بها المعرفة الكلية (لكنني صديقتي عرفت كل شيء) أما في المرتين الأخريين الثانية والثالثة فقد كان الحديث بصيغة المتكلمين مع اختلاف الجملة الملاصقة:

عرفتُ أننا نُساق
ولكننا نُشد في وثاق
لكننا –صديقتي– نسير

فكان الاستدراك في الثانية مع جملة فعلية مبنية للمجهول (نُشد) وفي الثالثة مع جملة فعلية موغلة في الخضوع والتبعية وفقدان الإرادة (لكننا نسير) ومن ثم فكانت اختيارات الشاعر لمفرداته مرتكنة إلى مناسبة السياق وملائمته للمعنى المسكوت عنه قبل الصريح، أو لنقل الخفي قبل الظاهر. كما أننا نجد أن شاعرنا قد قطع مشهده الشعري على جملة تثير حفيظة القاريء إلى تلك النهاية القاتمة الغائمة التي بدت في صورة انهيار وسير بلا هدف ولا غاية، إنما كانت الغاية المرئية من وراء شفيف الكلمات هي إبانة تلك الحكمة من الحياة أو الموت (وينتهي المسير والرفاق) وذلك بأن لكل شيء مهما طال أمده وأجله فله لا مفر نهاية، فالطريق له نهاية، والعمر له نقطة سوف يتوقف عندها دون أن يتخطاها.

وفي السياق اليائس المنهزم ذاته يقول في قصيدة (في انتظار ما لا يجيء) موجهًا حديثه إلى رفقاء العمر الذين احتوتهم القاهرة معا، قادمين من الكفور والنجوع بعد ربع قرن من أكتوبر ١٩٥٢إلى أكتوبر ١٩٧٧، فيقول:

وهمَّةٌ ريفية التكوين لا نظنها تلين

لانت
وَلِنَّا
وانتهينا بددا، مضيعين
معلقين في خيوط العنكبوت، في مدارج الرياح،
في انتظار قبضة الأجير

يائسين، تائهين
نرتجُّ في جوانب الدنيا، ونمضي حاسرين
يحمل كلٌّ جُرحه في قلبه، ولا يبين
ولم نعد ندري
أمنطق العزاء صمتنا المهين حين نلتقي
أم حكمة السنين!"[١٧]

يبدأ الشاعر مقطعته السابقة بإجراء مقارنة بين ما كان وما هو كائن، ويسحب النتيجة المتمخضة عن تلك المقارنة على المستقبل البئيس. فها هو يناجي رفقاءه الذين انتقلوا معه من الريف إلى القاهرة، وقتما كانوا يظنون أنهم منتقلون إلى أرض السعادة والعزة والكرامة، قاهرة مصر بعد أن لاح استقلالها من الإنجليز بعد الثورة، وتبددت أحلام المستعمرين، هذه كانت حال الشاعر ورفقائه في أكتوبر ١٩٥٢، ولذلك بعد أن سرد ما سرد أتى في هذا المقطع بقوله:

(وَهِمَّةٌ ريفيةُ التكوين، لا نظنها تلين، لانت، وَلِنَّا) لقد جاء شاعرنا ومن معه بهمة ريفية التكوين لا تلين ولا تقبل اللين ولا الضيم، ولا يغشاها سأم، ولا يظلها يأس، هذا هو الحال في البداية، لكن ما لبث أن تحولت تلك الهمة التي لا تلين بأنْ لانت، وليست الهمة فقط، بل همٌّ كذلك لانوا، وصاروا كمن خر من السماء فيتخطفه الطير، لا يعرف موضعا فيه يقوم ولا أرضا عليها يقيم، ولعل صوتي (النون واللام)[١٨] الساكنان المجهوران قد لعبًا دورًا مهما في بزوغ دلالة المعنى، فقد دلا معًا على معنى السهولة والمرونة السلبية في هذا المقام، وهذه الدلالة تصب في معين التحول السريع الذي آل إليه الشاعر وأصحابه؛ إذ تكرر صوت النون ست مرات بخلاف تضمنها التضعيف مرتين كما هو بادٍ بين القوسين (تكوين- نظنُّها – تلين- لانت- لِنَّا) أضف إلى ذلك صوتي اللين (الألف – الياء) كما قد تكرر صوت اللام أربع مرات (لا- تلين- لانت- لنا) وما نودُّ أن نشير إليه قيمة تلك الأصوات في تأكيد دلالة سهولة التحول بل الخضوع والطاعة.

ويستمر الشاعر في رسم مظاهر ذلك الضياع في المدينة الفاسدة بأن ألصق (نا) الفاعلين بالفعل الماضي (انتهى + ينا) دلالة على الانتهاء الجمعي، وكأنه مصيرٌ محتومٌ.

وانتهينا بددا، مضيعين

معلقين في خيوط العنكبوت، في مدارج الرياح،
في انتظار قبضة الأجير
يائسين، تائهين

ولم يكتف الشاعر بأن جعله (انتهاء) بل عمق الجرح بأن جعله (بددا) أي انتهاء متبدد ولا سبيل لعودته أو جمع شتات أوصاله، ومرة أخرى يحفر الشاعر بألفاظه في أعماق الدلالات ليجعلنا نستكنه ما يريده بأن صرح بلفظة اسم المفعول مرتين (مُضيعين- مُعلقين) فهو يشير بأصابع الاتهام- كما أرى- إلى النظام السياسي لعبد الناصر الذي أضاع حلم أجيال طال انتظاره؛ إذ جعلهم معلقين في خيوط العنكبوت "وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ"[١٩] فما أقسى ذلك الشعور بفقدان الأمل، وتمكن اليأس والضياع، ولم تكن خيوط العنكبوت وحدها التي كانت ملاذًا لهؤلاء الحالمين بل كذلك كانت (مدارج الرياح) فمن لا يقع من خيوط العنكبوت لسوف تلقي به الريح في مكان سحيق، فقد يكون الشاعر قد أسقط فترة الضياع على الفترة الناصرية، وقد أكد مرارًا وتكرارًا على تلك الفكرة بأن وظف اسم الفاعل الجمع (يائسين- تائهين) كما سبق ووظف اسم المفعول (مُضيعين -مُعلقين) فهو لا يلقي اللوم على الفاعل المجهول مجازا لا حقيقة، بل كذلك يلقي باللائمة على حاله وأصحابه بأن جعل اسم الفاعل على هيئة حال مجموع؛ ليكون لهم نصيب من تلك المسئولية وكذلك المآل. ولعل ما يلفت انتباهنا في الجزء السابق أن الشاعر جعل الأمل مرهون بقبضة الأجير، وذلك الأجير كما نستشفه من السياق هو المراقب لهؤلاء الذين وقعوا في خيوط العنكبوت، حتى إذا ما ألقت بهم الريح وجدت أيادي تتلقفهم لتودعهم في غياهب السجون. ومما زاد الأمر أوارًا على أوارٍ أن المضي والسير في تلك الفترة من أجل تحقيق الهدف في تلك الحالة لم يكن بدافع الرضا، بل بدافع الحسرة النابعة من ذلك الارتجاج الذي حدث، وتلك الزلزلة التي أصابت الفكر والعقل لدى القائمين على إصدار القرار، فلم ينظروا لقلم ولم يسمعوا لمنادٍ ولا مناجٍ.

نرتجُّ في جوانب الدنيا، ونمضي حاسرين
يحمل كلٌّ جُرحه في قلبه، ولا يبين
ولم نعد ندري
أمنطق العزاء صمتنا المهين حين نلتقي
أم حكمة السنين!

لقد كشف لنا النص عن فترة قاتمة أصابت الساق والأوراق، إذ صار كلٌ يحمل ما في قلبه ولا يبين. وفي نهاية المطاف يسأل الشاعر متعجبا ومنكرًا في الوقت ذاته: هل الصمت المهين صار دأبنا ويدينا وقت اللقاء، وكأننا في سرادق عزاء؟! أم أن الصمت تمخض عن حكمة السنين ؟!

بمتابعتنا لما يعرف (بالأنساق اللغوية)[٢٠] التي اتخذها الشاعر واعتمد عليها في المقطع السابق، نجد أنه قد انزاح عن الصور التقليدة المألوفة بأن قال:

وانتهينا بددا، مُضيعين
مُعلقين في خيوط العنكبوت في مدارج الرياح.

وعلينا أن نوضح طبيعة تلك الأنساق في إطارها العام؛ إذ وصف الشاعر وحدد أنه ورفاقه كانوا تائهين يائسين، وهذا مفهوم، لكنه أوغل في الصورة البلاغية بأن كوَّن الصورة عبر هؤلاء المعلقين في خيوط العنكبوت (التي غالبا ما تكون حشرات صغيرة الحجم). وغنيٌّ عن البيان أن ما يتعلق بخيط العنكبوت هو شيء ضعيف لكي تقوى تلك الخيوط على حمله بين خيوطها، ثم أردف بأن جعل ذلك الضعف المركب في مدارج الرياح، وهنا يأتي الانزياح بأن خرج الشاعر من الصورة المألوفة في التشبيه بأنه عندما تُذكر خيوط العنكبوت يُذكر معها الوهن الشديد، إلى صورة أكثر ضعفًا وأسوأ حالة ألا وهي صورة تلك الحشرات العالقة، وهنا لا نجد شيئا واضحا من صفات المشبه (الإنسان) رغم أن الصورة في الأصل نسجت من أجله، لكنه غاب عنها بين ثنايا (صورة الصورة)[٢١] أو (الانزياح)[٢٢] أو (اللغة داخل اللغة)[٢٣] ناهيك بأن الشاعر جعل ذلك الإنسان المشبه بالحشرة الصغيرة العالقة في خيوط العنكبوت الضعيفة، جعل الرياح في انتظاره، وذلك يؤكد الضياع والفناء بشكل لا ريب فيه، علما بأنه قد قدم لهذا الضياع النهائي في السطر السابق على الصورة (وانتهينا بددا، مضعين) فجاءت الصورة المنزاحة عبر لغتها النسقية الجديدة لتدعم ذلك الفقد النهائي الذي قد حدث وتم واكتمل، وكأنه ضياع الضياع ونهاية النهاية.

هذا هو إعادة إنتاج الدلالة عبر اللغة؛ بأن يتم فك الأنساق وتحليلها وإعادة رصها ورصفها من جديد، ثم يوظف الشاعر ما يشاء عبر محور (الاختيار)[٢٤] و(الاستبدال)[٢٥] لكي يعيد إنتاج دلالة جديدة عبر نفس المكونات اللغوية، فإذا كان الخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، فإن الخطاب الشعري يعاكس النسق بناء على (صراع

الخطابات)[٢٦] والرؤى وما يتمخض عنه ذلك الصراع من تراكيب جديدة تكشف عن تلك الرؤى المكنونة. وفي هذا النزاع يخضع النسق ويستجيب للتحول. والشعر حسب عبارة فاليري، لغة داخل اللغة، نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم"[٢٧] والهدف من هذا الجديد هو الكشف عن دلالات جديدة لم تكن لتتكشف إذا صارت اللغة في نسقها التراتبي المألوف أو في صورها الشعرية المتعارف عليها.

ومن بين الشواهد التي دعمت ثنائية السأم والملل وخلفت وراءها الشعور بالضياع، ما نراه في قصيدة (يحدث أنْ):

يحدثُ أن نتلاقي ذات صباح أو ذات مساء
نتوهم أنَّا مثل الناس
لنا بيتٌ وغطاءٌ
وزمانٌ نبحر فيه
وتُقلع فيه الأيامُ الصدئة
والروح المنخوبة[٢٨] بالإعياء
ومرافيء نرتاح إليها
ونرصُّ العمر المكدود
نقتحمُ زحام الأرصفة المهترئة
وضجيج المدن المسعورة
نتوهم أن مكانًا يشلمنا.. يغدو كل العالم
ونداء يجمعنا.. يصبح كل الأنغام وكل الأجراس.[٢٩]

إن قراءة أي نص أدبي يتطلب منا التوقف عند عدد من العناصر التي يمكن من خلالها أن نرصد عددًا من الدلالات الأفقية والرأسية المتقاطعة التي تقودنا إلى قراءة مقبولة عبر آليات التواصل بين مُنتج النص ومتلقيه أو بين مرسله ومستقبله، ومن ثم فإنه "ليس النص مجرد تتابع للعلامات، لكنه يمتلك تنظيما داخليا خاصا به"[٣٠] ومن بين هذه العناصر: (العتبة)[٣١]، والمفردات والتراكيب، والصور والأخيلة، والإيقاع، وغيرها، ولعل ما يمكننا التوقف عنده الآن هو العتبة الخاصة بتلك القصيدة (يحدث أنْ) فقد جعل شوشة بنيتها التركيبية قائمة على الزمن بواسطة الفعل المضارع (يحدث) المتبوع بـ (أنْ) المصدرية وفعلها المضارع (نتلاقى) الدال على الجمع. فجعل الشاعر عتبة النص كسحاب يمر

فوق كل الأراضي والأمكنة، وظل يغطي كل المناطق؛ إذ كان ذلك التوظيف بمثابة استمرارية لحدث ما (يحدث أنْ) في بقعة من البقاع.

وما من شك أن ارتباط الزمان بالمكان من المكونات العصبية للنص الشعري، ومن خلالهما تتلاقى الروح بالجسد واللفظ بمعناه، إذن ما (يحدث) في وقت الشاعر هو ما يحدث في كل زمان ومكان، فبذلك العنوان وتلك العتبة صارت القصيدة تسري وتعرج يمينًا وشمالًا دونما قيد يحاصرها أو انحسار يوقف تمددها الدلالي. ويمكننا الاطلاع على الجدول الإحصائي الآتي، وفحص دلالاته:

الكلمة	العدد	الدلالة	ملاحظات
الأفعال المضارعة	١٣	ديمومة الحدث	كذلك كانت العتبة هنا بمثابة المظلة التي انسحبت على تضاعيف النص (يحدث أنْ)
الأفعال الماضية	صفر	وهو معيار صفري يجعل الشاعر يوجه دلالات الفساد إلى الحاضر دون الماضي	
أفعال الأمر	صفر	عدم القدرة على التغلب على الوضع الراهن، لأن الأمر في الأصل قوة استعلائية، وهي قوة مفقودة.	
ألفاظ الزمان	٥	انشطرت عن اشتراك الزمان والمكان، وهو ما يعرف	إن ذلك التطابق الإحصائي بينهما يجعلهما في
ألفاظ المكان	٥		

		بمصطلح الزمكان، ويقصد به "الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنها في الأدب"[٣٢]	منطقة واحدة بالنسبة للشاعر، هي منطقة طلب الاستقرار والهدوء
الصورة المركزية	المدن المسعورة	انزياح استعاري قد صب مباشرة في معين الديستوبيا	
ألفاظ اليأس والإعياء	٤	رغم قلتها؛ لكنها كثفت دلالاتها عبر قوة الألفاظ من مثل: المنخوبة- المكدود	
الصفات	٥	دلت كلها على حال الإنسان المقهور الذي لا ملاذ له ولا مآل في المدينة الدموية	(الأيام الصدئة- الروح المنخوبة- العمر المكدود- الأرصفة المهترئة- المدن المسعورة)

لقد صدَّر الشاعر قصيدته بالعتبة ذاتها بقوله: (يحدث أن نتلاقى ذات صباح أو ذات مساء) إذن ارتباط العتبة بالموضوع ليس من قبيل الصدفة أو الارتجال؛ فالشاعر قد ربط الفعل الفعل يحدث بزمنيات متعددة قد تكون في الصباح أو المساء، فالوقت عنده متاح والزمان مفتوح، وقد أكد شاعرنا على تلك الرؤية المستمرة الممتدة من خلال عدد من الأفعال المضارعة التي خدمت المعنى المراد بثلاثة عشر فعلًا مضارعًا (يحدث- نتلاقى – نتوهم – نبحر – تُقلع- نرتاح- نرصّ – نقتحم- نتوهم – يشمل- نغدو- يجمعنا- يصبح) كما وردت الألفاظ الدالة على الوقت والزمان في خمس كلمات (صباح – مساء – زمان – الأيام – العمر) والألفاظ الدالة على المكان وردت كذلك في خمس كلمات (بيت

– مرافيء– أرصفة– المدن– مكان) والكلمات الدالة على التعب واليأس وفقدان الأمل في أربع مفردات (نتوهم– الإعياء– المنخوبة– المكدود) وهناك خمس صفات (الأيام الصدئة– الروح المنخوبة– العمر المكدود– الأرصفة المهترئة– المدن المسعورة).

ويمكننا أن نتبين من الإحصاء السابق أن الأفعال المضارعة كان لها اليد الطولي من حيث تفعيل تقنية الزمن، وكأن الشاعر يُصدِّر لنا مشهدًا مألوفًا سيظل إلى أن يشاء الله، ومن نافلة القول إن الشاعر لم يذكر قط فعلا ماضيا واحدا في المقطع السابق وذلك تأكيدًا على الدلالة السابقة، كما غابت أفعال الأمر، لأن مقامها العام يتطلب قوة واستعلاء، وهذا غير موجود. كما أن ألفاظ الزمان والمكان قد تطابقتا في عددها، فلكليهما خمس مفردات مما حقق مصطلح الزمكانية الذي أشرنا إليه في الجدول المرفق، لكن يظل حيز المكان في (المدينة – العالم) هو الذي يرجح كِفة المكان بالنسبة لمراد الشاعر وهدفه؛ لأن هدفه النهائي هو المدينة التي انطلق منها ورحل عنها وبحر في زمانها، لكنه في الوقت ذاته أشار إلى المدن المسعورة لا المدينة، وما أشدها قسوة تلك المدن التي تلتهم كل من يقترب من مرافئها وأرصفتها، فالأمر ليس أمر مدينته فقط بل إنها مدن كثيرة دب فيها الجوع والخراب، وقد اهترأت أرصفتها من كثرة الجلوس عليها ومن طول انتظار المنتقلين. أما عن ألفاظ التعب والإعياء فقد ذُكرت أربع مرات فقط كما ذكرنا، لكن قلة عددها هنا كان بمثابة تكثيف لدلالتها؛ فلفظة (نتوهم) تكررت مرتين: في السطر الثاني والحادي عشر؛ علمًا بأن المقطع يتكون من اثني عشر سطرًا، فكأن التوهم هو الحال المستمر من البداية إلى النهاية، أضف إلى ذلك أن الشاعر قد ذكر لفظة الإعياء وعلقها بالروح، ووصفها بالمنخوبة أي الهزيلة الضعيفة، فكانت لفظتا المنخوبة والإعياء تمثلان صورة لانهيار الجسد مع الروح، علاوة على لفظة المكدود (المتعب) وقد وصف بها العمر، فكانت كل تلك الألفاظ موغلة في دلالة الضعف والانهيار المكسو بفقدان الأمل واليأس. والسؤال هنا: هل يمكننا أن نتصور عددًا من الناس يمشون وينتقلون في المدن المسعورة على تلك الهيئة الوصفية السابقة؟ والإجابة، نعم، إذا كانت تلك المدن فاسدة ظالمة يعمها الخراب والفوضى والدمار.

وبالانتقال إلى الصور المجازية؛ فقد تعددت عن طريق الاستعارات في (زمان نبحر فيه) فقد جعل الزمان مكانًا ألا وهو البحر الذي طالما تمنى أن ينقله من مدينته القاسية، وهو إذا كان قد جعل الإبحار في الزمان، فقد جعل الإقلاع

للأيام الصدئة، وما أروعها من صورة إذا شبه الأيام بالشيء القديم الذي غلفه الصدأ نظرا لقله استعماله أو استكانته دون رعاية، وهنا وظف الشاعر الانزياح بصورة رائعة عبر (إعادة توظيف الألفاظ ونقل المعاني)[٣٣]، فالذي يقلع في الأصل هو الطائرة أو السفينة، هذه واحدة، لكنه لم يذكرهما، وما قد ألفناه أن يطلق المجاز على الإنسان في الإقلاع، ثم ها هو قد جعل الإقلاع هنا للأيام، وهذا ليس أصلا، أضف إلى ذلك أنه وصف تلك الأيام بأنها صدئة، والأيام لا تصدأ، فهو كناية عن تقدم العمر والكبر أو مكوث الشي المادي دون تحرك، ومن ثم فإن ذلك التداخل بين الصور وإسقاط المشبه منها كلها جعل الصور تنزاح من وظيفتها الاستعارية الأصلية إلى صور استعارية جديدة موغلة في العمق عبر أشكال المجاز الأخرى كالكناية .

ومن الصور الأخرى التي ارتكز عليها المشهد السابق (المدن المسعورة) فقد شبه المدن بحيوان مسعور ضارٍ، وصفة المسعور في الأصل ليست للإنسان لكنها للحيوان المفترس، فهنا خرج بالصورة من استعارتها الأصلية إلى صورة جديدة بمعنى جديد ودلالة أعمق عبر الانزياح الاستعاري. وتلك الصورة تكفي وحدها لتكون المدينة بل المدن غير آدمية، فهي غابة تنهش في الإنسان.

أما عن الجمل النسقية المألوفة التي لم يصبها أي انحراف، فقد كانت جملة (ومرافيء نرتاح إليها) فلم يرد الشاعر أن ينزاح بها لغويًا ولا مجازيًا، وكأنه يريد الهدنة في تلك الأثناء التي تدور حوله فيها رحى حرب الوجود، وحرب الذات ضد الذات، وذلك الضجيج وصوت الاقتحام المفزع، فآثر الابتعاد عن الانزياح رغبة في الراحة الحقيقية التي جسدتها بصدق الجملة السابقة.

ويمكننا الذهاب بالقول هنا: إن الشاعر إذا كان قد توهم أنه ليس مثل الناس؛ لأنه يفتقد البيت والغطاء، لأنه مكشوف يبتغي الستر المادي قبل المعنوي؛ فإن الألفاظ والمفردات بصيغها التركيبية المختلفة على مستوى الأفعال والأسماء وكذلك أشباه الجمل، قد أوشت لنا من وراء حجاب إلى ما يرجوه الشاعر، فهو يصف الوضع الكائن بشكل دراماتيكي واضح يغلب على مشاهده القسوة، فهو يرجو الهدوء والاطمئنان والاسترخاء والاستقرار اليوتوبي في النهاية عبر النداء العام الذي يجمع كل هؤلاء

نتوهم أن مكانا يشلمنا.. يغدو كل العالم

ونداء يجمعنا.. يصبح كل الأنغام وكل الأجراس.

فهو يتوهم وفي الوقت نفسه يرجو أن يسمعَ مُناديًا يجمع كل هؤلاء تحت صوت واحد، وهذا الصوت يكون هو كل شيء تلتف حوله الأنغام والأجراس، فهو يرجو نداء صوت الإنسانية، إن لم يكن يرجو –مناجيًا– صوت الإله.

وهكذا كشف لنا الترادف بين السأم والملل عن مظاهر الديستوبيا التي تجلت في شعر شوشة، فالألفاظ كانت خدم المعاني، والمجاز كان خادم الحقيقة، فاستطاعت تلك الثنائيات التي سردناها آنفا أن تكشف الغطاء الحقيقي عما يريده الشاعر عبر المظاهر الجلية الواضحة في ديستوبيا شاعرنا.

وبناء عليه فقد كانت الدلالة الكامنة المستترة وراء الألفاظ والتراكيب النحوية والصور بمثابة الهدف المرجو؛ حتى إن كانت مظاهر المدينة الفاسدة كان لها الوضوح الأكبر والأثر الأقوى على المستوى السطحي للنصوص.

ثانيًا: ثنائية الصمت والسكوت

قد يتعجب القاريء من أن تكون ثنائية الصمت والسكوت أحد الروافد الدالة على مظاهر الديستوبيا في شعر شوشة، لكن في الوقت ذاته ينبغي ألا ننسى قيمة الصمت في إيضاح الدلالات غير المرئية، وكما قال عبد القاهر" والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة"[٣٤] لكننا يمكننا أن نؤكد على قيمة تلك الثنائية من خلال اتجاهين؛ أولهما: يكمن في الدلالة على الموت وعدم الحراك نتيجة ما قد أشرنا إليه في غير موضع من صفات تلك المدينة الدنسة، فيكون الصمت والسكوت قائما بعد الخراب والمعارك الطاحنة، سواء أكانت حربًا على المستوى الإنساني البشري داخل المدينة من أجل صراع البقاء أم على المستوى الدولى كالاعتداءات الحربية على المدن، وثانيهما: يبدو في حالة الإحباط التي تضرب العقل والقلب معا من سوء الأحوال والمظاهر والمشاهد المرئية والمسموعة، وهنا يؤثر الناس الصمت على الكلام؛ لأنه لا جدوى من ثرثرة غير مفيدة.

وقد تجلَّت تلك الثنائية كثيرًا في شعر فاروق شوشة؛ فيقول في قصيدة (زيت ونيران):

نحنُ في بيتك، لا نحنُ!
ولا بيتك بيت
نحن في يومك

تاريخ..
وتذكار..
وفْوت!
نحن في يومك
أحزانٌ عميقات
وصمت
نحن في يومك
إعصار ..
ونيرانٌ..
وزيت..
نحن في يومك.. ثأرٌ
يمسح العارَ
وموت![٣٥]

إن أول ما ينشق عنه اللسان ويزيل إبهام الظلام تلك العتبة (زيتٌ ونيران) إذ إن تلك العتبة قد أصابت بسهمها البارز في صدارة القصيدة عبر تركيبها النحوي من تلك الجملة الاسمية (زيت+ نيران) وكان (للحذف)[٣٦] أثره البائن في الدلالة؛ فلفظة (زيت) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا) و(الواو) حرف عطف مبني لا محل له من الإعراب، ولفظة (نيران) اسم معطوف مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة، فهذا وجه من وجوه الإعراب لمثل هذه النوع من الجمل المبتورة متعددة التأويلات الإعرابية، ومهما يكن من قول: فإن البناء التركيبي الاسمي جعل للجملة موضعَ ثباتٍ ورسوخ ووضوح، ناهيك بأن تنكير اللفظتين قد أتاح لنا مساحة للشمول والعموم والامتداد، ولعل ذلك الامتداد الدلالي للألفاظ النكرة يعين على فهم ما تكتسي به المدينة من مظاهر الخراب. ومن البدهي أن الزيت والنار معا من المواد التي يستمر لهيبها طالما مُزجا، وقد حدث ذلك المزج الكيمائي عبر حرف العطف اللغوي (الواو) ومن ثم فقد نجح في صهر اللغة بالبيئة والمجتمع، واستطاع الشاعر عبر عتبته أن يؤهبنا لما هو آت من دون مفاجآت متوقعة.

ومن الظواهر اللافتة في المشهد الشعري السابق ذلك التكثيف اللغوي للكلمات المفردة (تاريخ وتذكار وفوت وصمت وإعصار ونيران وزيت وموت) وقد بعث ذلك التكثيف المتعامد رأسيا طاقة إبداعية وفورة تعبيرية جعلت الصورة تتحرك

بسرعة، وهو ليس تحركًا عاديًا، إنما هو تحرك قد توافرت فيه عناصر الخراب والموت والدمار. وبملاحظة الترتيب الرأسي للكلمات نجد أن لفظة (صمت) قد وقعت في منتصف الشاهد الشعري في حين حضرت لفظة (موت) في نهاية الشاهد، وكأن الكلمتين تعبران عن حال الناس في المدينة الصامتة، فكل ما قد ذكرناه من ألفاظ كفيلٌ بأن يحول المدينة إلى كتلة ملتهبة لا تنطفي جذوة نارها طالما استمر صب الزيت على النار، واستمرت الأعاصير في هبوبها، وما من شك أن المآل في النهاية هو الموت. إذن كانت لفظة الموت هي النهاية الحقيقية والمجازية معا، وكان ضمير المتكلم في بداية المقطع (نحنُ) هو البداية، وما بين البداية والنهاية فقد مكث الصمت متخذا موقفًا وسطًا لا يحرك ساكنًا مترقبًا منتظرًا، وكأن الجملة يمكن معالجتها رأسيا : (نحن صمت وموت) ومما يجب الإشارة إليه في هذا المقام أن كلمة (نيران) هي فقط الكلمة التي جاءت على صيغة الجمع، ولعلنا نربط بين قيمة اختيار اللفظة الجمع وبيان دلالتها في أنه كلما زاد صب الزيت على النار أو تقاربا من بعضهما فإن فرص امتداد ألسنة اللهب ستكون كبيرة، حينئذٍ لا يمكن إرجاع ألسنتها إلى مكامنها ولا وأدها في رحمها؛ لذلك كان اختيار لفظة (نيران) بمثابة وعي كيميائي بمكونات المواد وآثارها التفاعلية على الأرض، لذلك كان ربط الشاعر بين اللغة (بمكوناتها اللفظية عبر محور الاختيار) وبين مجتمع المدينة كان ربطًا واعيًا متينًا.

ثم لنعرج إلى تقنية إيقاعية أحدثت فارقًا دلاليًا عميقا في البنية التركيبية والشكلية للمشهد الشعري السابق. فقد استطاع الشاعر عبر تقنية (التوازي)[٣٧] الأسلوبية وما انطوت عليه من (تراكيب نحوية)[٣٨]متماثلة أو متشابهة، استطاع أن يقيم صرحًا شعريًا وهيكلًا قوي البنيان متخذًا من محور التبديل وسيلة لتحقيق دلالته المرجوة، بل تعميقها كذلك، فلنقرأ الجدول الآتي :

النماذج الشعرية	النموذج الأول (المثال)	النموذج الثاني	النموذج الثالث	النموذج الرابع	النموذج الخامس
	نحنُ في بيتك، لا	نحن في يومك	نحن في يومك	نحن في يومك	نحن في يومك..

	نحنُ! ولا بيتك بيت.	تاريخ.. وتذكار.. وفوْت!	أحزانٌ عميقات وصَمْت..!	إعصار .. ونيرانٌ.. وزيْت..	ثأرٌ يمسح العارَ وموت..!
نوع التوازي	هو النموذج الأول (المثال)	توازٍ تركيبي جزئئ بالحذف والزيادة والاستبدال مع النموذج الأول (المثال)	توازٍ تركيبي جزئي بالاستبدال مع النموذج الأول والثاني	تواز تركيبي تام مع النموذج الثاني وجزئي مع النموذج الأول	توازٍ تركيبي جزئي بالحذف والزيادة والاستبدال مع النموذج الأول
الدلالة	بدا على هذا النموذج إضفاء دلالة سلبية على قيمة الذات المتكلمة (نحن) وكذلك البيت، وذلك بنفي لفظة (نحن) ونفي (بيت)	أقام الشاعر هنا دلالته على الإثبات والتقرير، بتأكيد ما سلبه النفي في النموذج الأول باستدعاء (تاريخ	توسع الشاعر هنا في دلالة الثبات والقوة مع غلبة المشاعر على الدلالة التركيبية بلفظة الجمع (أحزان)	يعود الشاعر مرة أخرى إلى حال الثبات والشموخ والقوة عبر الجمل الاسمية وتكرار العطف	حافظ الشاعر على تكرار السطر الأول لكنه استبدل بالتركيب المنفي (لا نحن) الكائن في النموذج الأول

		وتذكار وفوْت)	الموصوفة بـ (عميقات)+ (صمت)		لفظة (ثأر) دلالة على التحول من شكل الخضوع ورفض الذات إلى حال الثأر المفضي للموت
البناء التركيبي	جملة اسمية	جملة اسمية	جملة اسمية	جملة اسمية	جملة اسمية +جملة فعلية

النموذج الأول (١)

نحنُ في بيتك، لا نحنُ!
ضمير منفصل مبتدأ +حرف جر+ اسم مجرور (مضاف) + ضمير متصل (ك) + لا + معطوف.
ولا بيتك بيت.
حرف عطف + لا + مبتدأ (مضاف) + ضمير مضاف إليه (ك) + خبر

النموذج الثاني (٢)

نحن في يومك
مبتدأ + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه (ك)
تاريخ..(خبر – نكرة – مفرد)

وتذكار.. (حرف عطف + اسم معطوف –نكرة– مفرد)
وفوْت! (حرف عطف + اسم معطوف– نكرة – مفرد+ علامة للتعجب)
وبتحليل النموذجين الأول (المثال) ويعني: (المادة الأولى المرجعية التي تكونت منها الصور التاليات للتوازي) فسنجد أن التركيب النحوي قائمٌ على الجملة الاسمية في النموذجين، كما أننا سنجد أن النموذج الثاني يعد توازيًا تركيبيا جزئيًا مقارنة بالأول؛ لأن الثاني سقط منه التركيب (لا نحن) كما سقط منه كذلك (ولا بيتك بيت) لكنه في الوقت ذاته أضاف حرف عطف وثلاث كلمات متواليات رأسيا (تاريخ وتذكار وفوت) كما استبدل (لفظة يومك بلفظة بيتك).

أما في النموذج الثالث (٣)

نحن في يومك
ضمير منفصل مبتدأ + حرف جر+ اسم مجرور (مضاف) + ضمير متصل (ك) مضاف إليه
أحزانٌ عميقات
خبر (جمع –نكرة) + نعت (جمع– نكرة)
وصمت
حرف عطف + اسم معطوف (نكرة)

النموذج الرابع (٤)

نحن في يومك
ضمير منفصل مبتدأ + حرف جر+ اسم مجرور (مضاف) + ضمير متصل (ك) مضاف إليه
إعصار .. (خبر– نكرة –مفرد)
ونيرانٌ.. (حرف عطف– اسم معطوف– نكرة – جمع)
وزيت..(حرف عطف– اسم معطوف– نكرة – مفرد)
وبتحليل النموذجين الثالث والرابع فسنجد أن النموذج الثالث يمثل توازيًا تركيبيًا جزئيًا بالنسبة للنموذج الأول؛ لأن التركيب النحوي فيها قائم على الجملة الاسمية في النموذجين، فالثالث سقط منه التركيب (لا نحن) كما سقط منه كذلك (ولا بيتك بيت) لكنه في الوقت ذاته أضاف سطرين وليس واحدا،فأضاف جملة (أحزان عميقات) وفي السطر الثالث أضاف كلمتي (و+صمت)

وبمقارنة النموذج الثاني مع الثالث فسنجد أن الثالث يعد توازيًا تركيبيًا جزئيًا بالنسبة للثاني؛ لأن الثاني اشتمل على ثلاث كلمات رأسيات (تاريخ وتذكار وفوت) بينما النموذج الثالث اختلفت بنيته التركيبية بتوظيف (أحزان (خبر)+ عميقات (نعت)) في السطر الثاني، واحتفظ في سطره الثالث بلفظتي (و+ صمت)

أما النموذج الرابع فإنه يعد توازيًا تركيبيًا تامًا مع الثاني؛ لأن البناء التركيبي والنحوي متطابق، ويعد توازيًا تركيبيًا جزئيًا مع الأول.

النموذج الخامس (٥)

نحن في يومك.. ثأرٌ
ضمير منفصل مبتدأ + حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ ضمير متصل (ك) مضاف إليه + خبر نكرة مفرد.
يمسح العارَ (فعل مضارع + مفعول به)
وموت..! (حرف عطف + اسم معطوف مرفوع + علامة للتعجب)
هو توازٍ تركيبي جزئي بالحذف والزيادة والاستبدال مع النموذج الأول؛ إذ حافظ الشاعر على تكرار السطر الأول، لكنه استبدل بالتركيب المنفي (لا نحن) الكائن في النموذج الأول لفظة (ثأر) دلالة على التحول من شكل الخضوع ورفض الذات إلى حال الثأر المفضي للموت. وفي الوقت ذاته يتوازى النموذج الخامس توازيًا تركيبيًا جزئيًا مع النماذج السابقة كلها نظرًا للاستبدال والحذف والزيادة وفقا لكل نموذج.

لقد شمل التوزاي النص بأكمله وقد أحدث (تنمية معنوية)[٣٩] للنص ولأفكار الشاعر عبر التنقيب والكشف عن العلاقات بين البنى التركيبية ودرجة تقاربها أو تشاكلها أو تشابهها معا.

وبناء على ما تقدم؛ فإنه يمكننا الذهاب بالقول إن التوازي لعب دورًا مهمًا في استجلاء دلالات البنى التركيبية في الشاهد الشعري السابق، وقد كشفت تلك الدلالات عن ذلك النمو المستمر للطاقة الإيحائية والتعبيرية عند فاروق شوشة، كما كشف عن قيمة ثنائية الصمت والسكوت باعتبارهما رمزين للخضوع والاستسلام، أو باعتبارهما مقدمة لثورة لا يمكن إيقافها، وفي النهاية فإن التأويل الأخير في رأيي هو الأرجح.

ويستمر الشاعر في حديثة عن صمت الناس في مدينته وسكوتهم عن قول الحق؛ فيقول في قصيدة (اعتراف):

يا مُخجلي
متى أراك ترفع الغطاء، وتكشف الستار
عن لون ما تراه في العيون
متى أراك يا مُعللي
تقول للمسيء: قد أسأت
لقاطع الطريق: أنت قاطع الطريق
متى أراك... لا تهون
لو مرة تقول: أنت
أنت الذي أعنيه بالكلام[٤٠]

عند قراءتنا للقصيدة نجدها مذيلة بتاريخ سبتمبر ١٩٦٣، وتلك الفترة شهدت اضطرابات عدة في مصر والعالم العربي مثل تبعات انتهاء الوحدة بين مصر وسوريا، وتشديد الرقابة على الصحف، وكذلك الأدب.

فشاعرنا من بداية النص وعتبته يطلب مواجهةً واعترافًا بشجاعة وفض بكارة اللسان الصامت، ولعلنا نجد ضالتنا الأسلوبية في هذا المقام؛ فالحال العام صامت، والحدث جلل، ولا أحد يتفوه ببنت شفة، فهو يقول: يا مُخجلي، ويا مُعللي، ولا شك أن الشاعر كان ينتظر من الأول أكثر مما فعل، فأن يصاب الإنسان بالخجل فهذا دليل على قبح الفعل–خاصة فيما يتعلق بالحريات وأهدف الثورة– فالشاعر– كما أراه– ينادي جمال عبد الناصر، والثاني مُعللي، فهو كذلك الزعيم فيطلب منه بعد الاعتراف تعليلًا لما آلت إليه الأمور من انحراف الثورة عن مسارها، إذ تحول المنقذ إلى سياف. وقد يكون ذلك الاعتراف بمثابة لفظة عامة تنسحب على كل أفراد الأمة العربية في تلك الفترة المظلمة. وما يهمنا في السياق السابق هو ما أشرنا إليه من ديستوبيا مجتمعية سياسية سوداوية لا ترى في العيون إلا الدموع، والدموع لاشك لا تنذرف إلا لشيء جلل، وما أشد الطعنات التي تتعرض لها الأوطان.

ومن الملامح التركيبية التي بزغت من ظلالها دلالات كانت بعيدة، أن فاروق شوشة رغم ارتكانه في هذا المقطعة إلى الأساليب الإنشائية ما بين: نداءٍ واستفهام؛ فإنه في أسلوب النداء رغم استعماله للأسلوب بشكل كامل (حرف

النداء يا + منادى+ ضمير متصل ياء المتكلم) فإنه أراد أن يوميء بأنه مازال يسير في درب زعيمه عبر ياء المتكلم، لكنه إشارة تحذيرية بضرورة تدارك الأخطاء وذلك لن يتأتى إلا بالشفافية.

ومن ناحية أخرى فقد كان الاستفهام يدفع في اتجاهين متوازيين أولهما هو: الإنجاز لا المماطلة فوظف اسم الاستفهام (متى) الذي تكرر ثلاث مرات متبوعا بجملة (أراك) فالقضية عند الشاعر مصيرية طالما تعلقت بالوقت والوطن. ومن ثم؛ فإن الدلالة الأسلوبية هنا تكمن في الإلحاح على أهمية الوقت من أجل الاعتراف. والأمر الثاني هو أنه يعرف إلى من يوجه الخطاب (أراك) فكأن الشاعر في حال انتظار منذ وقت طويل؛ حتى إنه عندما سأل ألحَّ في السؤال لنفس الشخص دون مواربة أو خوف عبر ضمير المخاطب (كَ). ومن نافلة القول إن تكرار الجملة نفسها تنم عن يأس مقيت قد أصاب الناس، حتى إن الشاعر في السطر الأخير تحول من الأسلوب الإنشائي الحاث على التفكير وإعمال العقل وشحذ القريحة، تحول إلى الخطاب الإخباري التقريري المباشر الذي لا يقبل تفسيرًا ولا تأويلًا :

لو مرة تقول: أنت
أنت الذي أعنيه بالكلام

ومما نلحظه كذلك تكرار زمن الفعل المضارع الدال على الحالية والاستقبالية (ترفع- تكشف- ترى- تقول- تهون – أعني) منها خمسة أفعال مسندة إلى المخاطب (صاحب القرار والحل والعقد) وفعل واحد مسند إلى المتكلم (أعني) الذي لا قرار له. ومن الدلالات المتمخضة عن التوظيف الصرفي والنحوي لهذه الأفعال أنها أفعال متعلقة بالحواس، ما بين رؤية وكلام وإحساس، فكأن الشاعر يخاطب الزعيم بكل ما أوتي من جوامع الكلم وما تمخضت عنها قريحته اللغوية من أجل الخروج من دائرة الصمت والسكوت التي غالبا تنذر بالثورة والدمار والخراب.

وبانتقالنا إلى مشهد شعري آخر يصف مظاهر المدينة القاسية الجائع أهلها، لكن الصمت مازال يحلق على أفواه الخلق، ولنقرأ ما كتبه الشاعر في قصيدة (هلوسة):

وأمدُّ عصايَ،
الكلماتِ المحتقنة في صدأ الأسْر
وأشير إلى طيرٍ ما زال يُحلِّق
رغم سماء قد لوثها غضبُ الأرض
وجوع الخلق
وزيت الأوهام المحترقة
لكن الطائر يعرف وجهته
ودخان الرعب يسد مسالك رئتيه
ويختنق ويمضي[٤١]

إن المشهد السابق قد دل على ما يحتنق الشاعر وكلماته، فهو قد أعطى نفسه تصريحًا بأن يعبر عما تختلج به نفسه ولا يقوى على تبيينه، ولا ضير في ذلك طالما أن عنوان القصيدة هو (هلوسة). فها هو فاروق شوشة يستمر في تعميق ملامح المدينة الشمولية التي لا تسمح لأهلها بالتعبير عن رأيهم حتى إن الشاعر قد وصف كلماته بأنها محتقنة في صدأ الأسر، لكنه سيظل يحاول مجاهدًا في سبيل وصول صدى صوته إلى أبعد مدى، فها هو يبدأ النص بالفعل المضارع الضارب في عنان السماء وَادًّا لو يقتلع قيود صوته الأسير، لكن الأمل ما زال قائمًا في وجود هذا الطير الذي يحلق فوقه:

وأشير إلى طير ما زال يحلق
رغم سماء قد لوثها غضب الأرض

إن الفعلين المضارعين (أمدّ وأشير) ببنائهما الصرفي المسند إلى المتكلم (أنا) مع مكوناتهما الصوتية؛ إذ انتهى الفعل الأول بصوت (الدال المضعف) والفعل الثاني بصوت الراء المسبوق بحركة المد (ي) ولعلي أجد أن دلالة التركيبين قد اجتمعتا معا على الانطلاق في سماء التعبير عن المسكوت عنه، وذلك في ترديد صوت الدال مع امتداد صوت الياء، كما اتخذ الشاعر من نفسه معادلا موضوعيا يعبر به عما يكمن في النفوس من اختناق وظلم وجوع (وجوع الخلق وزيت الأوهام المحترقة) ورغم ذلك الوضع الرديء، فإن الطائر (الشاعر) يعرف وجهته ويعرف مرامه:

لكن الطائر يعرف وجهته
ودخان الرعب يسد مسالك رئتيه

ويختنق ويمضي.
إن اختناق الطائر لم يجعله يعود القهقرى أو يتردد بالارتداد بل إنه يعلو مدافعا عن غايته:

غايته في أقصى الأرض وفي قرص الشمس
من كل ثقوب الدنيا يندفع الطائر، ينطلق الشعر
هو ذا منسكبٌ
أتلبَّسه
يتلبَّسني

لقد كشف لنا الشاعر عن قيمة الإرادة عبر توظيف صيغة أفعل (أقصى) فهو يريد من كل شيء نهايته ومنتهاه، فمن الأرض أقصاها ومن الشمس قرصها، فهو يريد لطائره (لنفسه) أن يتحرر في كل مكان (من كل ثقوب الدنيا) لكي تنطلق ترانيم شعره، وها هو يقر معترفًا بمعادله الموضوعي وظله في السماء بقوله: (أتلبسه ويتلبسني) وهنا قد بزغ لنا المجاز بأبهى صورة عبر (الكناية) التي عبرت عن عدم قدرة الشاعر على التخفي، فأوضح أنه والطير يعدان شيئًا واحدًا، وغايتهما الحرية في كل مكان.

وفي هذا المقام ينبغي الإشارة إلى الصورة المجازية التي أوجزت فأصابت (رغم سماء قد لوثها غضب الأرض) إذ جعل الشاعر غضب الأرض هو سبب اختناق السماء، وهذا الربط بين المتقابلين السماء والأرض، وكذلك التواشج المعنوي المترادف بين (الغضب والتلوث) قد منح المشهد صبغة دلالية تكاملية بين الطبيعة والإنسان والطائر، فكلهم يسيرون في فلك واحد ألا وهو السلام والاستقرار، لكن صوت الشاعر المختنق الصامت، وعدم قدرته على الإبانة جعلته يفتش بطائره عن أي ثقب ينفذ من خلاله لإيصال رسالة الأرض إلى السماء. كما أنه من الصور المحورية التي أصبغت النص السابق بالقدرة على التمدد والانسحاب على شتى بقاع الأرض وأطرافها قوله" ينطلق الشعر هو ذا منسكب" إذ شبه فاروق شوشه الشعر بالسائل الذي ينسكب، ومما هو غنيٌّ عن البيان أن الانسكاب فيه دلالة الكثرة والاستمرار وعدم السيطرة، لذلك كانت الكلمة (منسكب) من الكلمات التي كشفت عن تفعيل تقنية الاختيار عند الشاعر من بين البدائل اللغوية الأخرى. وأنَّى للشعر أن ينسكب طالما ليس هناك مصدر أو

عين ينسال منها؟! إن الشاعر جعل من نفسه مصدرًا وعينًا للشعر الذي لا ينضب لكن شريطة أن يتحصل على حريته ويصير حرا منطلقا كأشعة الشمس.

ولا يمكننا أن نتجاهل في المقطع السابق الوزن الذي صب فيه الشاعر الجذر الثلاثي (ل ب س) فوضعه في قالب (أتفعَّله– يتفعلَّني) وهذا الوزن الصرفي من الأوزان الدالة على الإصرار والمثابرة والمداومة على فعل الشيء.

وأنا
يتمزقني خلْق محكوم
بإسار السر المختوم
وتوجعني آهٌ مختنقة
حين يفور بأضلاعي جوع جارف
لظلال راحت تتكسر في أحذية الجند
تتكسر رؤوس العشب
وتهوى أعواد اليقطين
وتفرخ أحزان نيلية

ويستمر الشاعر في رسم مشهد صمته الذي كاد أن يتمزقه، لكن الأمر ليس خاصًا به وحده بل كذلك كل هؤلاء الخلق الذين لا يتفوهون ولا ينطقون ولا يثورون، ثم يعود الشاعر إلى نفسه مرة أخرى بأن الجوع يوجعه، فما بين (التمزق والوجع) يكمن حال الشاعر مع الصمت والسكوت، فهو لا يقوى على الكلام رغم مشاهدته لهؤلاء الجنود الذين يكسرون رؤوس العشب ويسقطون أعواد اليقطين، ويذهبون بالظل عمن استظل بظل الإله، وما ينتج عن ذلك من شيوع الأحزان في تلك الحدائق النيلية التي أُعْتُقلت طيورها ظلمًا وقهرًا وعدوانًا، موظفًا لغته (الرمزية)[٤٢] في خدمة هؤلاء الأحرار المناضلين وساحبًا قناع قصيدته على أولئك الذين يغردون ويصدحون، ورغم ذلك فإن الشاعر – في الوقت ذاته– قد رفع الستار عن صفات المدينة الفقيرة، مسلوبة الصوت والقوت والإرادة أمام القهر.

حتى يستحضرني الحاجز
يُمسك بي
هأنذا بعض طيور الزينة
مشدود الساق إلى قاعدة خشبية
محمول حيث عيون الناس تطالع فيَّ الموتَ

وسرَّ الصمت[٤٣]

إن الشاعر يحكي قصة كأنها حقيقة أو يرسم مشهدًا مفعمًا بالتفاصيل المادية والشعورية وكذلك الدلالية التي تجعلنا نتعمق محاولين الخروج عن مشهد الطائر الحزين، وفي الوقت ذاته مشدوهين أمام ما يتعرض له هذا الطائر الضعيف الذي وضع في قاعدة خشبيه والناس حوله يشاهدون– بدم بارد– موته في قفص لا ملاذ منه ولا فرار، فهم يتعجبون أيما تعجب من صمته الذي آثره، لكنهم لا يعلمون أن خلف الصمت نارًا سيتلوه نورٌ في المستقبل.

وأنادي في صوت مكتوم
العصر مُدان
عجِّل بالرشوة
فالأيدي حولك ممتدة
اخرج للسوق
واشخص بالقول ولا تتردد
ليس على المجنون حرج[٤٤]

من الملاحظ في قصائد شوشة ذلك النمو الداخلي للأحداث والصور؛ إذ لخص الشاعر في المشهد السابق محاولاته عبر طائره، فهو ينادي كل من حوله لكن في صوت مكتوم، وذلك الصوت المكتوم الذي وضعه الشاعر لنفسه في البداية لم اختيارا من قِبَله، ولكنه وفقا للأنساق الدلالية السابقة وطبيعة الصمت وعدم القدرة على الكلام فإن الشخص عندما يحاول النطق بعد سكوت طويل فإن صوته لا يعود حالته الأولى بل يأخذ في التدرج شيئًا فشيئًا حتى يصل إلى مستواه الطبيعي على مستوى الارتفاع والانخفاض والوضوح. كذلك فإن شوشة جعل أمامنا مرآة عاكسة للعصر؛ فهو عصر الرشوة والكل فيه مدانٌ، فيطلب من طائره ونفسه أن يقتحم المدينة ولا يخشى القتل، المهم أن يتكلم ولا يتردد، لأنه في نهاية المطاف والمآل مهما حدث فذلك كله مجرد (هلوسة) وليس على المجنون حرج.

ومهما يكن من أمرٍ، فإن الصمت كان بمثابة أيقونة نفسية للشاعر عبَّر بها عما يختلج بصدره، فرغم سكوته كنا نسمعه عبر مكونات سياقاته الشعرية، وعبر دلالاته المختلفة التي سبحت بنا وغاصت في بحر يبدو عليه الهدوء والسكون

لكنه يخفي تحت طبقاته حممًا وبراكين تنتظر الفرصة لكي تعبر حد الصمت متجاوزة مدى الصوت.

خلاصة القول في المبحث الأول:

لقد تبين لنا من خلال دراسة الثنائيات المترادفة عبر ثنائيتي السأم والملل، والصمت والسكوت، ما يكتنف نفس الشاعر من توتر قائم بينه وبين مدينته، فقد رأى في المدينة كل مظاهر الفساد والتحلل الاخلاقي. وكانت الثنائيات السابقة خير شاهد على مظاهر الديستوبيا، فالشيء الذي لا يمكن إنكاره هو أن نَفْس الإنسان جُبِلت على الخير والسلام والجمال، فإذا ما تدخل الإنسان في تغيير تركيبها؛ فإن ذلك لا شك سينعكس على محيطه المجتمعي شيئًا فشيئًا؛ ولسوف يتمدد ويلحق كل شيء.

لقد أوضحت لنا الثنائيات المترادفة قيمة المدينة الفاضلة في أثناء انفعال الشاعر بما يراه في المدينة الفاسدة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أدت المترادفات مع غيرها من البنى التركيبية للنصوص إلى إعادة تشكيل النص الشعري، وكشفت دلالات خفية لم تكن لتظهر لولا ذلك التفاعل بين المستويات المختلفة للتحليل ما بين صوتية وصرفية ونحوية وتركيبية ودلالية؛ إذ أدى كل مستوى منها دوره في حقله وفقا لنسبة تأثيره في تأويل النص الشعري، وتتبع حفرياته البنيوية ومنعطفاته الدلالية.

المبحث الثاني
الثنائيات المتقابلة[٤٥] وعلاقتها بمظاهر الديستوبيا

بعد أن عرضنا في المبحث الأول الثنائيات المترادفة وعلاقتها بكشف مضامين دلالية جديدة في شعر فاروق شوشة وفي الوقت ذاته دورها في استجلاء مظاهر الديستوبيا؛ فإنه في الصفحات الآتية سوف نركز على عدد من الثنائيات المتقابلة الكاشفة عن مظاهر المدينة الغابوية أو غير الإنسانية، وذلك عبر مجموعة من المنعرجات اللفظية والدلالية التي أضحت لا يمكن تحييد دورها في إظهار الدلالات المنصهرة في باطن النص الشعري. وعن سبب إيثار الثنائيات المتقابلة على المتضادة أو الضدية؛ فإنه يكمن في أن (التقابل)[٤٦] بأنواعه المختلفة –وفق ثنايئيات (غريماس) ما بين محورية ومراتبية ومتناقضة ومتضادة وتبادلية– يمثل أرضًا وواسعة وممتدة الأطراف تنبت فيها الدلالات، وهذا لن يتجلى لنا عبر التضاد فقط؛ لأن التقابل أعم وأشمل من التضاد بل إنه السحابة التي تظله؛ فالأخير بمثابة جزء منها وفرع، وليس أصلا. وبناءً على ما قد سلف؛ فإن دراستنا هذه سوف ترتكز على المتقابلات المحورية التي لا تقبل وسطًا في التأويل.

أولًا: ثنائية الحضور والغياب

إن ثنائية الحضور والغياب من الثنائيات التي أطلت علينا بعنقها في الشعر العربي القديم والمعاصر؛ كلٌّ في حقله ومجاله ومعطياته وتعدداته (السياقية والثقافية)[٤٧]. وكانت تلك الثنائية بمثابة الدليل الهادي الكاشف عن فلسفة حياة الشاعر الأدبية، وكما نعلم فإنه لم تعد غنائية الشعر هي الهدف المرجو عند الشعراء الحداثيين بل امتد الأمر لحدوث تماهٍ بين ذات الشاعر ومحيطه الاجتماعي والسياسي، فقد" اشتجرت الذاتية وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية، ولم يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين إلا في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التاريخ ومواجع اللغة وتحدياتها"[٤٨] وبناء على ما قد أسلفنا من ناحية الاشتجار بين الذات ومحيطها فقد نشأت ظاهرة التقابل في النص الشعري بهدف البحث والتقصي عن دلالات جديدة تكمن في طياتها عناصر بنيوية جديدة لم ينطق بها النص من قبل، ومن بين تلك (المتقابلات)[٤٩] (الحضور

والغياب) الذي" هو بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين، وبهذه الصفة يكتسب النص طبيعة الجدلية؛ لذا لابد من توافر التضاد؛ ليتشكل النسق، ولكي يتشكل لا بد أن ينحل؛ لتنشأ عبر التغاير"[٥٠] لكننا في هذا المقام سوف نعرض تلك الثنائية في إطار جدلي يكشف عن ثنائية ديستوبية غلفت جانبًا من نصوص فاروق شوشة، وعندما نباشر القول بأن هناك (أنساقا متعددة متزنة ومختلفة)[٥١] في آن –وفقا لنظرية التلقي[٥٢]– قد أضاءت لنا شطرًا من المدينة المفقودة أو المدينة الضائعة عبر تلك العلاقة الكامنة بين النص ومعناه من جهة، والحقيقة الخارجية من جهة أخرى، وتلك الحقيقة الخارجية لا يمكن فصلها بأية حال عن الذات؛ فكلاهما يدور في فلك الدلالات الموازية، وكذلك المتقاطعة؛ لذلك فإن علاقة الذات بالموضوع واستثارة الأول بواسطة الثاني لا شك أنه يتماس مع ما ذكره د جابر عصفور عن (أفلوطين)[٥٣] عبر خصيصة التجانس بقوله" يمكن أن يوحي التآلف الذي تصوره أفلوطين بين الذات والموضوع، على الأقل للدارس المعاصر، باللهجة العامة التي يتشارك فيها العلم والشعر، عندما يضعان الموضوعات في تجانس مع الحواس، ومن ثم تُستثار الطبيعة الكاملة للإنسان"[٥٤] وتلك الطبيعة الكاملة هي نفسها التي تبحث عن اليوتوبيا عبر منعطفات الديستوبيا ومكوناتها المختلفة.

والسؤال الذي يؤطر هذه الدراسة يكمن فيما يأتي: إلى أى درجة كانت الثنائيات المتقابلة متواشجة مع الأنساق المعرفية التي يدور في فلكها النص الشعري؟ ولعل الإجابة عن هذا السؤال تكمن في ذلك التشظي اللغوي بين معيارين متقابلين عبر تلك الجدلية الواقعة بين الحضور والغياب في خضم نص شعري واحد. ومن الشواهد التي يمكنها أن توضح لنا هذه الجدلية ما نراه في قصيدة (يتغير لون الماء):

منفيًا أخرج من زمني
أبحث عن وجهي عبر مرايا الرعب
وأحمل في أشرعتي.. كفني
متجه أنت ولا تدري
أيان تكون..
فتخير أرضًا وطريقًا
وتخير عمرًا ورفيقًا

وتخير شجنًا وحريقًا
وتخير سجنك أو منفاك
فالأرض منافٍ وسجون
العمر يهون
والموت يهون
والحلم الغائب، ليس يهون![٥٥]

في مفتتح القول: يمكننا أن نلحظ توظيف أسلوب (الالتفات)[٥٦] من المتكلم (منفيا- أخرج- أبحث- أحمل) ثم الانتقال بالحديث إلى المخاطَب في (أنت- تكون- تخير) إن ذلك الالتفات قد صبغ المشهد بانفعال عميق بالغضب المشوب بالنصح والمنتهي بالواقع (الحلم الغائب ليس يهون) ناهيك بقيمة توظيف الأساليب ما بين الخبر والإنشاء، ما نراه في تلك المراوحة التي حافظت على التوازن الدلالي للنص الشعري ما بين: الجمل الخبرية المتتابعة في البدايات:

منفيا أخرج من زمني
أبحث عن وجهي عبر مرايا الرعب
وأحمل في أشرعتي.. كفني
متجه أنت ولا تدري
أيان تكون..

ثم أردف تلك الجمل التقريرية المثبتة بعدد من الجمل الإنشائية المصدرة بفعل الأمر (تخير) الذي تكرر أربع مرات متتابعات، وكان كذلك للترديد الصوتي ما بعد فعل الأمر (فتخير أرضا وطريقا – وتخير عمرا ورفيقا –وتخير شجنا وحريقا –وتخير سجنك أو منفاك) فجعل هناك توازيًا سياقيًا (مسجوعًا)[٥٧] متحدًا في الدلالة مختلفا في الألفاظ؛ (فالأرض والطريق، والعمر والرفيق) فما سبق يصب في معين المكان والصحبة، أما (الشجن والحريق) فذلك يصب في معين الإحساس والشعور المكمل لا محالة للمكان والصحبة، ثم كانت في النهاية تلك المفارقة اللفظية المبدوءة بالاختيار، والمنتهية بالسجن والمنفى، فكيف يكون الاختيار بعد كل تلك المعطيات التي تذهب بالإنسان من حالة الحضور (بالانتقال) إلى حالة الغياب (الاستقرار) كيف يكون للسجن والمنفى؟ وكأن الشاعر يدور في فلك السجن الكبير والمنفى الممتد، حتى إنه أقر وصرح في النهاية بجملتين إخباريتين تقريرتين مثبتتين:

(العمر يهون – والموت يهون) إلى أن اختتم المشهد بل القصيدة بحقيقة وواقع ألا وهو (الحلم الغائب، ليس يهون).

ولعل ما يلفت انتباهنا في النص السابق على المستوى التركيبي هو توظيف عدد من الجموع النكرات التي كان لها دلالة عميقة صبت في معين إعادة البناء الدلالي (مرايا– أشرعة – مناف– سجون) فلكل جمع من الجموع السابقة دور جلي في تبئير المعنى وتركيز مغزاه، فكانت لفظة المرايا معبرة عن التعدد أو عملية الاستنساخ البصري خاصة أنها أضيفت إلى كلمة (الرعب)؛ فمرايا الرعب جلية ظاهرة لا يمكن إنكارها، وهي من مرتكزات التشتت والتردد وعدم الاستقرار، ناهيك بلفظة (أشرعة) المضافة إلى ياء المتكلم، ولم يقل: الشراع، فالجمع صبغ الدلالة بكثرة الانتقال، كما كان للفظة (مناف) قوة في الاستدلال على المقدمات التي تؤدي إلى النتائج؛ تعدد المنافي وليس المنفى الواحد، وتلك اللفظة لها من القوة والقدرة على تأصيل النتيجة الحتمية المنبثقة عن الظلم الواقع في المكان المُرتحل عنه، ونضيف إلى ما سبق أنه إذا كانت المنافي غير كافية، فهناك كذلك (سجون) ومن ثم فكانت لفظتا (مناف وسجون) مكونين كبيرين لزعزعة الاستقرار والضرب بيد من حديد على يد من يطلب التغيير أو يبحث عن تقرير مصير بنفسه.

ومن ثم؛ فقد انصهر الغائب في الحاضر، وتجلت لنا بنية جديدة تمخضت عنها دلالة كشفت لنا عن مظاهر الديستوبيا، وكانت تلك البنية ودلالتها متشعبة الأطراف والأركان رغم انبثاقها من منبع واحد ألا وهو الحياة، لكنها في الوقت ذاتة نابعة من جذور التمايز بين المصطلحات والأنساق المعرفية الموظفة في طيات النص الشعري.

وبناء على ما تقدم؛ فإن المستويات الصوتية والنحوية والتركيبية والدلالية كلها قد كشفت النقاب عن تلك الحوارية المترددة بين أدوات الحضور، ومبررات الغياب؛ إذ تمخض عن ذلك التردد نوع من التوتر الدلالي الذي ضبط إيقاعه وحدَّ من مطاطيته ذلك التوازن النسقي بين ثنائيات الجمل والعبارات كما ذكرنا.

إن هذا النسق "يُعاين من حيث هو عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تتبع من ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم تكرارها عددا من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها. بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية."[٥٨]

ولعل ذلك ما أقمنا عليه الدليل في الشاهد السابق؛ إذ لا بد من هدف ما يكون وراء ذلك التمايز والتقابل أو التضاد .

لقد كشف لنا الشاهد السابق عن صراع قائم بين الحضور في ضمير المتكلم والأفعال الدالة عليه، كما ذكرنا آنفا، وبين الغياب عبر توجيه الخطاب للمخاطب الذي قد يكون حاضرا أو غائبا، فكان ذلك الانتقال الدلالي بالألفاظ والأساليب هو مكمن تحقق تلك الثنائية المتقابلة.

وقد تجلت لنا ثنائية الحضور والغياب التي كشفت عن مظاهر الديستوبيا في قصيدة (الغُزاة):

يشكو الواحد منا لأخيه
ويخشى.. لا يلقاه غدا!
وتلاحقنا عجلاتُ الليل
وقاطرةُ الأحزان الجهمة
نتخفى في الساحات
وبين شِعاب المنعطفات الخلفية
ونظنُّ بأنا أفلتنا
هيهات فلن نفلت أبدا
ولأي مدى!
أنا إن لم أفتح القلب لكم
وأعر النفس حبًا، فلمن؟
مدُنُ الحلم تناءت في المدى
فمتى نضحى غزاةً.. للمدن![٥٩]

يصور لنا شوشة في النص السابق طبيعة العلاقات الإنسانية وما ينبغي أن تكون عليه، وذلك نظرًا لتساقط الأصحاب والأقارب والأحباء واحدًا تلو الآخر وانفراط عقدهم؛ إما بسبب السقوط جراء رصاصات الاحتلال وإما لسقوط ورقته بفعل المرض وإما لأن الآوان قد آن ولا مفر، فهو يخشى ألا يرى أخاه غدا بعدما رآه اليوم، فالخوف هنا من الغياب المفاجي الذي طالما أثبت حضوره على النفس البشرية، وقد أسدل الشاعر السطر الثاني بعلامة التعجب (ويخشى.. لا يلقاه غدا!) فالشاعر يعدد أسباب ذلك الغياب؛ فقد يكون بسبب الأحزان الجهمة التي جثمت على الصدور، وقد يكون بسبب سرعة عجلات قطار العمر الذي

يمرق أمام الأعين دونما تحذير ولا سلطان لهم عليه إلا الخضوع والاستجابة، فشاعرنا يخاف من الغياب، يخاف من المفاجأة، لكنه على يقين بأنه مهما (تخفى في الساحات وبين المنعطفات فلن يفلت فهيهات هيهات؛ لأنه يري أنه مهما تخفى الإنسان وراء الأحجبة فلابد له من نهاية، فيقول في ذلك متعجبًا ومقررا في الوقت ذات: (ولأي مدى) فهو يعلم –علم اليقين– أنه لا حيلة له، فقد تمنى أن يكون غازيًا لا مغزوًا يريد أن يكون فاعلًا لا مفعولًا به، يريد أن يكون مؤثرًا لا متأثرًا، لكن أنَّى له أن ينال مرامه في ظل تلك الأجواء المفعمة باليأس، لكنه في الوقت ذاته نجده لا يستسلم، ويحاول دعم كل المحيطين عبر الشعور الصادق من جانبه تجاههم، لعل ذلك يكون سببًا في تغيير الأمر، فيقول:

أنا إن لم أفتح القلب لكم
وأعر النفس حبًا، فلمن؟
مدُنُ الحلم تناءت في المدى
فمتى نَضْحى غزاةً.. للمدن!

شاعرنا يبحث عن طريقة جديدة وإستراتيجية مغايرة في تلك المدينة التي صارت ملاذًا وملجأ ومركزًا للقناصة في كل جانب واتجاه، فهو لا يملك لأصدقائه سوى الحب النقي الصافي، فيفتح لهم قلبه لعلهم يجدون فيه ملجأ وأمانًا. فهو يتساءل : أنا إن لم أفتح القلب لكم، وأعر النفس حبا، فلمن؟ ولعلنا نجد الإجابة كامنة في السؤال، فهو لن يجد من يقدم له ذلك الحب سواهم، ثم يبرر ذلك بأنه الحلم قد تبدد وتلاشى؛ فقد تناءت المدُن المرجوة، وبعدت مدن الفضيلة، لقد غابت شمس الأخلاق في ذلك المدى البعيد، ثم نجده يمنِّي النفس بأن يكون من بين الغزاة لتلك المدن المحيطة، فهو لا يريد الغزو ولا يؤثره، لكنه يوظفه هنا لينتزع من تلك المدن كل مظاهر الفساد والتحلل، فهو يريد أن يغير أخلاق المدينة من الدنس إلى الطهر، وما دفعني للقول إنه يريد الإصلاح؛ لأنه قد كرر في غير موضع لفظة (المدن) وليس المدينة، كأنه يتجول بكاميرا عنكبوتية فوق المدن العربية، فلا يجد فيها بصيصَ أمل، وهنا يقول: مدن الحلم تناءت في المدى، وهذا إنما يدل على أن نماذج القدوة والإصلاح قد تبددت، فهو يريد الغزو الإيجابي لا السلبي.

لقد اتخذ الشاعر من ثنائيتي: الحضور (في وجود الأصحاب الذين مازلوا حوله وكذلك ذاته، وفي وجود الحب الكائن في قلبه، وفي حضور إرادة التغيير) – والغياب (في تنائي مدن الحلم، وفي غياب بعض الأصحاب سواء بالموت أو الاختفاء بالاعتقال، وفي الغياب عبر محاولات التخفي في الساحات الواسعة والمنعطفات الخفية الضيقة) اتخذ من هاتين الثنائيتين معراجًا للكشف عن مظاهر الديستوبيا الواقعة والمحيطة، فهو لا يتحدث عن توقعات مستقبلية واستشرافات آجلة، إنما يصف واقعًا مريرا أضحى يظل كل شيء بعتامة لا انفكاك منها إلا بأن يتحول المغزوون الضعفاء إلى غزاة عتاة. إن الشاعر في هذا المقام يخرج بنا من دائرة التجربة الشعرية عبر اللغة إلى (التجربة البشرية)[٦٠] الإنسانية التي تمددت آثارها عبر حروب طوال منذ القدم، حتى وصلت إلينا آثارها، ومازالت قابعة في الفكر لا يمكن تجاوزها أو نسيانها. ومن جهة أخرى فإن فاروق شوشة يحاول بث العزم والإرادة في النفوس عبر تمركزات عناصر الانفعال في تجربته الشعرية، فإذا كان الماضي لا يمكن تغييره بسبب السبق الزمني، فإنه سيحاول من أجل الحاضر والمستقبل. لقد أوضح وكشف وأبان عبر الاستفهام بقوله:

فمتى نضحى غزاةً.. للمدن!

لقد اتخذ الشاعر من لغته رماحًا تصيب صدر اليأس في مقتل، فهو إن بدا عليه اليأس والإحباط التي غلفت مشهده الشعري؛ فإنه مازال يبحث عن بارقة أمل يكون فيها ومنها النجاة.

وبالانتقال إلى قصيدة (هئت لك) يمكننا أن نلحظ ثنائية الحضور والغياب ولكن بثوب مغاير، فيقول:

وفضاء تسكنه الغربان
يصرع قِرنٌ قِرنا
يطحن حزن حزنا
يفتك كل أخٍ بأخيه
ويعلن أن الحق غريب، لا يعرف أهله
لا ندري من في فلك الشيطان
ومن في حزب الرحمن

وأي الناس يُحكِّم عقله
ولّى زمن النّفط
وصار زمان القحْط
وصار القرصان مظلة
عبثًا تتدفأ في ذاتك
أو تنجو يوما بحياتك[٦١]

من بداية النص تبدو لنا مظاهر الديستوبيا واضحة جلية في:

وفضاء تسكنه الغربان
يصرع قِرنٌ قِرنا[٦٢]
يطحن حزن حزنا
يفتك كل أخٍ بأخيه

فالفضاء هنا يعني المكان، وطالما نتحدث عن المدينة الشيطانية، فلا غرو أننا نجد الغربان التي لا تتجمع إلا على جثث القتلى، فجاء الشاعر بالغربان في البداية دلالة على تأهبها قبل وقوع الحادث وكأنها- الغربان- صارت جزءًا من مدينة القتلى بل إنها من بين سكانها، فهي تقتات على جثثها، وتفرح بأن يصرع القويُّ القويَّ، ويطحن حزن حزنا، ولعلها استعارة غريبة أن يطحن الحزن حزنا، لكنها في ذلك النسق اللفظي والتركيبي تفيد دلالة البقاء للأقوى، والفناء للأضعف؛ إذ إن مضاعفة أحزان الآخرين هدفٌ في ذاته في الديستوبيا، تلك الصورة يبزع فيها الانزياح الاستعاري؛ فالحزن ليس إنسانا يطحن وليس المطحون كذلك إنسانا، ونأتي إلى قتل الإنسان أخيه الإنسان، نلحظ أن الشاعر لم يستخدم لفظة يقتل أو يصرع، بل إنه وظف لفظة الفتك، وهي لها دلالة الانتقام، ومن ثم صار الإنسان في هذه المدينة الخبيثة هدفًا لأخيه الإنسان.

إن الموسيقى المرتكزة على الفعل المضارع (يصرع- يطحن- يفتك) في الأسطر السابقة قد لعبت دورًا رئيسًا في تكثيف دلالة القبح وإراقة الدماء في كل مكان،كما لعب الفعل المضارع في السطر الأول (تسكن) دورًا لا يمكن غض الطرف عنه في الكشف عن الإقامة الدائمة لتلك الغربان. كذلك كان للألوان دور جليٌّ في التأثير على الحالة النفسية للإنسان؛ فكان (للون الأسود)[٦٣] دوره الدلالي الذي يكسو ذلك الشعور الحزين؛ فكانت لفظتا (النفط والغربان) معبِّرين عن حال التشاؤم، فالنفط ولّى وانتهى أمره، والغربان (بصيغة الجمع) أوحت بظهور السواد في كل مكان، ومن ثم استوطن السواد الأرض (النفط) والسماء (الغربان) ورغم

أن اللون الأسود في هذا المقام الأرضي يرمز إلى الخير، فالنفط بمثابة كنز دفين يلهث وراءه الإنسان، فإنه في الوقت نفسه جعله ذاهبًا بلا عودة بتوظيفه الفعل (ولَّى) والسماء كانت بمثابة مظلة معتمة لن يبزغ وراءها شمس. أضف إلى ذلك (اللون الأحمر)[٦٤] المتمخض عن الصراع والقتل المنتشر في كل مكان عبر الأفعال (يصرع – يطحن– يفتك) فقد دل هذا اللون على العنف وحالة الرعب المسيطرة على المدينة. وما من شك أن "ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترًا في الأعصاب وحركة في المشاعر(...) من أجل استكشاف الصورة أولًا، ثم إثارة القاريء والمتلقي ثانيا (...) فالشعر إذن ينبت في أحضان الألوان والأشكال سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن"[٦٥] وفي سياق متصل يشير د يوسف الإدريسي إلى أن" الإثارة الجمالية التي تولدها الصور الشعرية في النفس ليست ذات طابع فني صرف، ولا تنحصر غايتها في مجرد الإمتاع والمؤانسة، بل إنها لا تعدو أن تكون وسيلة لتحقيق غاية أخرى أبعد من ذلك، وأكثر أهمية منه، ألا وهي تهدئة روع الإنسان ومواجهة قلقه الوجودي من التحولات المرعبة للزمن، وخوفه من المصير المرعب الذي يتربص به"[٦٦] ومن ثم فقد كان الحضور في المقطع السابق منصبًا على الخراب والتدمير والقتل، ولا غيرها من المظاهر؛ إذ لجا الشاعر إلى الألوان والأشكال والصور؛ لكي يستخرج مخزونه الانفعالي ورغباته النفسية والإنسانية والسياسية والاجتماعية عبر منفذ اللغة الشعرية.

ويعلن أن الحق غريب، لا يعرف أهله
لا ندري من في فلك الشيطان
ومن في حزب الرحمن
وأيُّ الناس يُحكِّم عقله!

ثم يعلن الشاعر هنا بطريقة درامية عن غياب الحق، فقد صار غريبا ولا مكان له في مدينة الدماء، كما أنه لا يعرف أهله، فكل من الحق وأصحابه يسيران في اتجاهين متقابلين، وهنا يعود الشاعر لمحاولة رأب الصداع وإحكام العقل لمعرفة طريق الفطرة متسائلًا: مَن في حزب الشيطان ومن في حزب الرحمن، ومن في معية الحق ومن في معية الشر؟! وذلك السؤال انطوى على مفارقة سياقية متأصلة في التقابل شكلا ومضمونا بين أنصار المعيتين، وقد كشف عنها السطر الأخير : وأيُّ الناس يُحكِّم عقله! وبناء على ما قد سبق فإن الغياب هنا قد تجلى في غياب الحق، وغياب العقل.

ولّى زمنُ النّفط
وصار زمانُ القّحْط
وصار القرصانُ مظلة
عبئًا تتدفأ في ذاتك
أو تنجو يوما بحياتك.

إن الجزء الاخير الذي نحن بصدده الآن قد أصاب به الشاعر الهدف الجمعي والإنساني والاقتصادي بطلقة واحدة، فقد أكد بالفعل الماضي ثلاث مرات مع أفعال (ولَّى– صار– صار) أكد حقيقة مفادها أن زمن البترول قد انتهى وولى، فمن أراد أن يعيش وينجو من تلك المدينة الظالم أهلها فليبحث عن مصدر جديد وسلاح آخر يدافع به عن ذاته، ولنلحظ أنه وظف الفعل الماضي (ولَّى) على وزن (فعَّل) الضارب في التأكيد والمبالغة في الحدث، بأن ذلك الزمن لن يعود، ناهيك بأنه جعل فاعل الفعل (ولى) هو (زمن النفط) دلالة على الوقتية وعدم الاستمرار. نضيف إلى ذلك أن شوشة كرر الفعل (صار) مرتين في سطرين متتالين أحدهما مع (زمان القحط) والآخر مع (القرصان). والملاحظة الأسلوبية هنا تكمن في ذلك الاختلاف التركيبي في فاعل الفعل (ولى) واسمي الفعل الناقص (صار) في الجملتين الثانية والثالثة ، فقد ذكرنا أن الفاعل الأول هو لفظة (زمن) وقد بينا الدلالة الوقتية المؤقتة للزمن. وجدير بالذكر أن الزمن غير (الزمان) فالأولى تتعلق بالحدث وقت حدوثه؛ وقد يكون الزمن طويلًا أو قصيرًا، أما الكلمة الثانية أما فقد زاد مبناها بزيادة الألف، ومما هو معلوم أن زيادة المبني تؤدي إلى زيادة المعنى، فكانت لفظة (زمان) هنا ضاربة في الاستمرار والامتداد، وذلك يتسق مع مراد الشاعر، بأنه إذا كان للنفط زمن فإن للقحط والجوع زمان وأزمنة. وننتقل إلى الفعل الثالث فجعل الشاعر فاعله لفظة (القرصان) المعرفة (بأل) وأكسبها الشاعر صيغة تركيبية متكاملة مكونة من:

الفعل (صار) + اسم صار (القرصان) + خبر صار (مظلةً) وذلك الاكتمال التركيبي النحوي له دلالة القوة والتحكم والاستمرار، كذلك فإن إحكام الجملة (بالفعل الناقص واسمه وخبره) هو بمثابة إحكام دلالي لسيطرة جديدة توافقت مع المبنى الذي استظل في النهاية بلفظة مظلة. وما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أن الشاعر قد أصاب في توظيف لفظة (القرصان).

ومن المعلوم أن القرصان هو لص البحر، فعندما يكون لصوص البحار هم المظلة التي يُحتمى بها، فهذا يزيد الموقف تأزمًا وتعقيدًا؛ إذ صار الهَرَمُ مقلوبًا بأن يكون الحامي والمظلة هو نفسه السارق. وما أراه متوافقًا في السياق السابق –من حيث الدلالة المستترة– هو أن الشاعر قد ربط بين زمن القحط وزمان القرصان، فما دام القرصان موجودًا فسيظل القحطُ قائمًا لا محالة؛ فهي علاقة تلازمية متوزاية غير متقابلة. وقد عبر عنها بلفظة المفرد لا (الجمع– القراصنة) مما يوشي بأنَّ القرصان واحدٌ، لكن أذرعه متعددة في كل مكان، وهو الذي يسيطر ويدير ويتحكم في إدارة زمن النفط وأزمنة القحط.

أما السطران الأخيران؛ فهما بمثابة حقيقة بأن كل إنسان أو مدينة أو بلد عليه أن يكتفي بذاته وإلا فما له من سبيل للنجاة.

وهنا نقول إن الحضور في المشهد الأخير كان للقحط والقرصان في آن معا، أما الغياب فكان للنفط الذي أدى وظيفته وانتهى وقته. وبتواشج صفتي الحضور والغياب كما رأينا فقد اتضحت مظاهر الديستوبيا وعلاماتها في الشواهد الشعرية.

❁❁❁❁❁

ثانيًا: ثنائية الموت والحياة

ما من شك أن ثنائية الموت والحياة من الثنائيات التي كان لها أثر جلي في استجلاء حقيقة الإنسان وبيان قيمة وجوده ومكانته في واقعه الذي يعيشه بكل أفراحه وأتراحه، فكانت هاتان الثنائيتان بمثابة دفتي كتاب حياة الإنسان من بدايتها حتى يواريه الثرى. وجدير بالذكر في هذا المقام أن نوضح مظاهر الديستوبيا المتعلقة بما أصاب المدينة وسكانها من قيود لا يجدون عنها موئلا؛ فالشاعر يحكي وكأنه سارد أحداث المدينة وشاهد عليها، والناطق بلسان أهلها؛ فقد (طالت الفوضى كل شيء وجثم الموت فوق الصدور)[٦٧] فكانت الرقابة الصارمة تحيط كل شيء؛ حتى إن الألفاظ والكلمات لم تسلم من المراقبة. وإذا كان أدب المدينة الفاسدة يعبر عن عالم وهمي خيالي ليس للخير فيه مكان، وفيها يتجرد الإنسان من كل ما يمت للإنسانية بصلة، فما بالنا إن تحولت تلك الديستوبيا إلى حقيقة وواقع مرير لا يفلت منه أي شيء سواء أكان إنسانًا أم جمادًا أم نباتًا. وفيها صارت الحياة موتًا وتحول التفاؤل إلى تشاؤم.

فها هو فاروق شوشة يتحدث عن الموت الذي طغى وصبغ كل شيء، حتى إن الموت صار هو الحياة. وغني عن البيان أن الإنسان عندما تتساوى عنده الحياة والموت؛ فإنه يسلك أحد مسلكين: إما طريق لا عودة منه، وإما البحث عن منافذ وثغرات من أجل الخروج من ذلك النفق النفسي المظلم، ومن ثم فقد وجدنا شاعرنا يطرق كل باب يؤمِّن له طريق الحياة، فهو يبحث عن الدليل الهادي والمثال والقدوة، يبحث عن الأمل المفقود والرجاء الضائع؛ فيقول في قصيدة (الحصاد):

ولأنكِ لم تدري أبدا
معنى أن تولد أشياءٌ لتموت
لم تزهر أبدًا لم تثمر
لم تترك أثرًا في اللوح
أشياء ماتت
مازالت
ستظلُ مدينتنا مُرَّة
سوداء تعشعش في الصبح
سنظل نضيع من الحسرة
لا قَيْد يكبل روحيْنا
إلا قيدٌ في روحيْنا!

بمطالعتنا عنوان القصيدة أو (عتبة النص) [٦٨] فإنه يدور في خلدنا شيء جميل من الوهلة الأولى، فلفظة (الحصاد) مرتبطة في وعينا بالزراعة ولا تستخدم اللفظة على إطلاقها العام إلا في الخير، لكننا وجدنا – بعد أن دلفنا في القصيدة وحفرنا في طبقاتها – أنه حصادٌ سلبيٌّ يكشف عن وجه سيء للمدينة، فقد وصف لنا الشاعر حال المدينة الميتة التي غلب عليها اللون الأسود بقوله:

ولأنكِ لم تدري أبدا

معنى أن تولد أشياءٌ لتموت

فقد يبدو لنا أنَّ الشاعر يخاطب محبوبته، وأغلب الظن أنه يخاطب مدينته، فهاهو يوظف من الناحية الأسلوبية أسلوبًا إخباريًا يفيد التقرير، والإنكار والتعجب في الوقت ذاته، فأنَّى تولد أشياء ويكون مصيرها في النهاية الموت؟!

وقد نفى الشاعر عن المُخاطَب الدراية بالمآل بأن قال: (لا تدري أبدا) فهذا يدل على أنه سرٌّ من الأسرار التي غابت عن الإنسان، وذلك الأسلوب يشحذ ذهن المتلقي بقضية وجودية مفادها إثارة الجدل الفلسفي الوجودي، ويبعث توترا يجوب القلب والعقل معا، وغايته:

لماذا نولد من الأساس؟!

ويستمر الشاعر في توظيف الأسلوب الإخباري من البداية حتى النهاية بأن عمَّق الجُرح بعدد من الحقائق التي يراها أمامه:

(لم تزهر أبدًا- لم تثمر -لم تترك أثرًا في اللوح) إذ كرر الشاعر صيغة الجزم ثلاث مرات متتابعات مع الأفعال (تزهر- تثمر- تترك) وذلك التوظيف له دلالة المحو أو الوأد في الرحم قبل الحياة، فكانت الحياة والموت سواء في هذا السياق. كما أتاح لنا الشاعر فرصة للكشف عن تردده في إصدار الحكم بقوله محاولا التوضيح الذي لم يحدث: (أشياء ماتت، مازالت) إذ إنه يقول: إن هناك أشياء ماتت وفي الوقت ذات (مازالت) لكنه لم يذكر حيثية ذلك الوجود الذي يمكن أن يكون تأويله عندنا- وفق السياق[٦٩]- رجما بالغيب هو (الأثر) أي ما زال الأثر حاضرا. فما أقسى تلك الحالة التي يعيشها الإنسان على أثر لم يكن له في الأصل وجود، لكن ذلك الوجود قد رسخ في ذهنية الشاعر -وحده- بأنه كان يراه في اليوتوبيا أو في مدينته الفاضلة التي طالما تمناها، لكن ترآى له- الوجود- بوضوح في ديستوبيا ثنائياته المتسردبة في ذلك البرزخ بين الموت والحياة.

وينتقل بنا الشاعر في رحاب ديستوبيته الحاضرة أمامه:

ستظلُ مدينتنا مُرَّة
سوداء تعشعش في الصبح

فالمدينة مُرَّةٌ، ولعل تلك الصورة التي أصبغها الشاعر على مدينته بتوظيفه الاستعارة بأن جعل للمدينة طعما مرا، وهذا إن دل فإنما يدل على حنينه إلى مدينته الجميلة المثالية، فلا يمكننا أن نتذوق طعم المر مالم نكن قد تذوقنا طعمها الحلو؛ ومن ثم (فالمجاز)[٧٠] هنا كان له دور التبيين والإيضاح بتفعيل خصيصة الإيضاح للغائب عبر الضد الحاضر.

ولازلنا نعيش مع الشاعر في تقريريته التي لم يتخلَّ عنها، بل إن الإخبار والتقرير هو الحقيقة الثابتة، ولا حقيقة سواها يمكنه أن يراها، وقد ترسخت في قوله:

سنظل نضيع من الحسرة
لا قيد يكبل روحيْنا
إلا قيدٌ في روحيْنا!

الشاعر لا أمل له ولا حيلة في تغيير مدينته السوداء التي قيدته بتلك الحالة المكتسية بالحسرة. وهنا نقف عند لفظة (الحسرة) التي أماطت اللثام وكشفت النقاب عن المستور؛ فالحسرة لا تكون إلا على ما ضاع وذهب، ورغم إنه لم يشر لنا إلى ما قد ذهبت به الأيام أو ما فعله الاحتلال في مدن مصر– خاصة أن القصيدة مذيلة في يناير ١٩٥٨– فقد يذهب بنا الظن إلى أنها ذكرى أحداث يناير ١٩٥٢ حيث حريق القاهرة، وما تلاه من عدوان ثلاثي عام ١٩٥٦ على مدن القناة وما تبعه من دمار وخراب عمَّ المنطقة بأسرها.

وإذا ما توقفنا عند السطرين الأخيرين؛ فإنه يمكننا أن نلحظ قيمة توظيف أسلوب الاستثناء في قوله (لا قيد يكبل روحينا إلا قيد في روحينا) فالشاعر لا يلوم أحدًا، بل إن تحرير الروح والنفس من أمور معنوية وما يقابلها من أمور مادية إنما يكمن في الروح؛ فهو يرى أن الإرادة القوية لتغيير كل شي يكون مبعثها الروح لا غيرها.

إن فاروق شوشة استطاع عبر الشاهد السابق أن يأخذ بأيدينا إلى المدينة المثالية المزهرة الوضاءة عبر كواليس تلك المدينة المظلمة المعتمة التي لا أمل في إحيائها، فكانت كلماته المنتقاة خير ما عبر به عن تلك الحالة، واستحضرت لنا الصورة الغائبة من خلال الصورة الحاضرة، فالشاعر الحق هو الذي يستطيع أن ينتقي من الألفاظ ويتخير، ويفاضل بينها ويميز بعضها عن بعض، متخذا في نظمه البيت من الشعر لفظًا خاصًا يأبى غيره؛ لأن أصواته توحي إليه ما لا توحي أصوات غيره"[٧١] وذلك الاختيار يقودنا إلى (فصاحة القول وبلاغة المعاني)[٧٢]التي اتصف بها فاروق شوشة.

وعن مظاهر الديستوبيا التي اتضحت في ثنائية الموت والحياة ما نجده في قصيدة (مدن للرحيل):

مدن للرحيل
فمن يُمسكُ الأرض؟
ومن يتجاسر أن يزرعَ القدمين
ويثبُتَ للمدِّ؟
يُقسمَ:
هذه نهاية موتي
وهذه بداية صوتي
وهذا طريقي إلى المستحيل.[٧٣]

يبدو لنا من من النص السابق أن الثنائيات تنطلق من رحم واحد ألا وهو الموضوع، فالموضوع هنا عن الإردة القوية والقدرة على تحقيق المستحيل، وقد عرج الشاعر إلى هذه الفكرة عبر ثنائيات الموت والحياة والبداية والنهاية؛ والحركة والثبات. فقد صدَّر الشاعر المشهد بالجملة الاسمية (مدنٌ للرحيل) فكان البناء التركيبي للجملة قائما على:

اسم نكرة جمع (مبتدأ) + حرف جر + اسم مجرور (وشبه الجملة متعلق بمحذوف خبر)

وقد تجلت الدلالة في أن جعل الشاعر المبتدأ نكرةً للعموم والشمول وإمعانا في الحرية المرجوة وتخطي حدود الوطن أو الصعاب، ثم كان شبه الجملة دالا على الاستعداد للانتقال والرحيل منها، وفي الوقت ذاته جاهزية مدن أخرى مفعمة بالحياة لا الموت لاستقبال المتجهين إليها. ثم ما يلبث الشاعر أن استفهم عمن يمسك الأرض ومن يقوى على الثبات في وجه المد حتى لحظة الخروج والرحيل. وكان الحال في نهاية المطاف أن أقسم الشاعر بأن لو حدث ذلك الرحيل؛ فإذن هذه نهاية الموت (والموت هنا هو الحياة الحقيقة التي تُعاش في تلك المدن الخربة في الواقع) وفي الوقت نفسه هذه بداية الصوت (والصوت هنا هو الحق الأصيل في التعبير عن الرأي الذي سيبزغ شمسه في مدن تنعم بالحياة الحقيقية) ثم اختتم الشاعر مقطعته بمشهد تغلفه الإرادة في تحقيق المستحيل؛ لكن في الوقت نفسه لابد أن نضع نصب أعيينا أن المقدمات تقود إلى النهايات أو المعطيات تقود إلى النتائج، فالشرط هنا في البداية هو الثبات في وجه المد، فإن تم ذلك فإن الحياة الحقيقية ستبدأ أو يمكن الذهاب بالقول: إنه يمكن تحقيق المستحيل.

وفي شاهد آخر من قصيدة (دعوة إلى النسيان):

أتينا بابكم، يا أهلنا الأحباب، جئناكم
فهل في أرضكم عن حُلمنا المخبوء أخبار؟
طرقنا، لم نجد صوتًا ولا ضوءًا ولا نأمة[٧٤]
لعل مآتم الأحزان تمنح يأسنا مأوى
وتسدل فوقه الأستار
سنفسح من مآقينا، ومن أكبادنا سلوى
ونضفي من ظلال الموت، ومن جدرانه مثوى
لعل الموت يرجعنا إلى شيء نسيناه
عبرنا برزخ الموتي... وطعم الموت ذقناه[٧٥]

نتبين من المقطع السابق أن الشاعر قد انتقل من مكان إلى آخر باحثا عن شيء مفقود، وبعد البحث والتقصي لم يعثر على ما يبحث عنه:

طرقنا لم نجد صوتا لم نجد ضوءا ولا نأمة

إذن؛ فالسفر والانتقال هنا كان في غير محله. ويمكننا أن نلحظ من خلال المقطع السابق أن الشاعر لا يبحث عن مدينة فاضلة أو يوتوبيا؛ بل إنه يبحث عن أناس يناجيهم ويخاطبهم، لكنه لم يجد أحدا، وذلك إن دل فإنما يدل على انهيار سقف الطموحات والتوقعات، فما تبحث عنه لا يمكن أن تجده حتى إن كان سهلا يسيرا. ولعل ما لم يجده الشاعر دفعه إلى وصف رحلة الموت البائسة:

عبرنا برزخ الموتى... وطعم الموت ذقناه

فالموت كامن في كل شيء حول الشاعر في الحل والترحال في الزمان والمكان في النوم واليقظة، حتى صار الموت بمثابة ظله ومثواه الذي يكتنف به وفيه، ولا مناص منه.

إن الشاعر الحديث يستخدم كل ما من شأنه أن تتجسد من خلاله إنسانيته وكينونته، بل العودة إلى فطرته التي فطره الله عليها، فهو يرى أن (كلماته بمثابه مفاتيح)[٧٦] لما قد أحكم إغلاقه حوله، ويستخدم الإيقاع بكل أنواعه وأنماطه ليعوضه عما غير مسار حياته، ومن ثم "كانت الأغاني والاناشيد من العناصر

المشتركة في الوصول إلى اليوتوبيا عند شعرائنا، كما كان السفر كذلك، والعلاقة بين الغناء والسفر وطيدة"[٧٧]

لقد أطلت علينا عناصر الديستوبيا في الشاهد السابق عبر عدد من الكلمات المفاتيح والجمل التي تصب في معين الأسى والمرارة والانهيار وفقدان الأمل والإحباط (مآتم- الأحزان- يأسنا- مآقي- ظلال الموت- مثوى- الموت ذقناه). وكما أشرنا إلى أن الموت هو الغلاف السوداوي الذي يسرد به الشاعر الموقف الحالي والمستقبلي في آن معا. ورغم قوله (أتيناكم – جئناكم) وهناك اختلاف في الدلالة: فالأولى تعني الاقتراب من بعيد (وهذه حالة السفر والانتقال التي أشرنا إليها) أما الثانية فإنما تدل على وقوع الحدث؛ أي أنهم وصولوا بالفعل وأصبحوا حاضرين روحا وجسدا؛ والدليل على ذلك في السطر الثالث:

طرقنا، لم نجد صوتًا ولا ضوءًا ولا نأمة

وتلك الأسماء متعلقة بالحواس المباشرة البصر والسمع، وتلك لا تكون إلا لواقع وحادث وحاضر.

إن الشاعر في الشاهد السابق يُحْكِم توظيف مفرداته ونسجها في السياق. وجدير بالذكر أن هذا التوظيف الحسن إنما يدل على قدرته على الاختيار من بين البدائل اللغوية التي تحقق له مأربه، خاصة أننا ذكرنا أن الكلمات هي عدته وعتاده ولا يملك من أمره سواها.

وننتقل إلى الصور البلاغية التي وظفها الشاعر للدلالة على مشقة السفر والجهد الكبير من أجل الوصول إلى ما يريد:

لعل مآتم الأحزان تمنح يأسنا مأوى

فقد وظف الشاعر الاستعارة من أجل التجسيد والتمثيل؛ فهو يرجو أن تكون المآتم بمثابة المأوى لليأس، فكلاهما المشبه والمشبه به ينطوي عليهما المرارة والحزن، وذلك له من الدلالة على الحصار المأسوي الذي لا انفكاك منه ولا مفر.

ونضفي من ظلال الموت، ومن جدرانه مثوى
لعل الموت يرجعنا إلى شيء نسيناه

عبرنا برزخ الموتي... وطعم الموت ذقناه
(ظلال الموت– ومن جدرانه مثوى) (لعل الموت يرجعنا) (عبرنا برزخ الموت وطعم الموت ذقناه) كلها عبارات رصينة كان للمجاز فيها قوته الدالة على صبغ الشعور باليأس والإحباط، حتى إن الشاعر جعل للموت طعما، وجعل الموت وسيلة رجوع بعدما كانت الحياة وسيلة ذهاب، أضف إلى ذلك تلك المرحلة الوسطى بين الذهاب والرجوع ألا وهي (عبور برزخ الموت) وتلك صورة رائعة جسدت حال الشاعر ومن مثله من الباحثين عن الأمن والأمل والدفء، لكن في نهاية المطاف (طرقنا، لم نجد صوتًا ولا ضوءًا ولا نأمة) وما أدراك حال طرق الباب من المستغيث إلى المستغاث به ومن السائل إلى المسئول؟! وأن يكون المآل هو العودة بخفي حنين. إحساس دفين ومفجع جعل الشاعر يتحول بلغته من التأمل والترقب إلى لغة الموت المسيطر الحاضر بقوة في كل مكان وموضع.

وفي السياق ذاته يمزج الشاعر بين الموت والحياة؛ لتتضح لنا ملامح تلك المدينة التي صارت عتمةً، ولا يجلو ظلمتَها نورٌ، فقد اختلط الموت بالحياة، والأمل باليأس وكأن الديستوبيا قد أخرجتهما من رحم واحد؛ لنستبين منها صفات تلك المدينة الضائعة،

إن تلك الثنائيات قد تمخضت عن تلك القيود التي ذكرها الشاعر في (قصيدة الصمت) بقوله:

لكنني أقسم لك
بكل لفظ لم أقله، لو أقوله لكان سجني الكبير
فإن في ألفاظنا مكامن الأعداء
الصوت ليس صوتي القديم.[٧٨]

يشير الشاعر إلى ما قد أصاب المدينة من رقابة لصيقة صارت كأنها كاميرات مراقبة على الألسنة قبل أن تتفوه بأي كلمة. ورغم أن شوشة قد صدَّر هذا الجزء بالقَسَم (أقسم لك) والقَسمُ لا يوظف إلا عند شك المتلقي في الكلام، فليجأ الناظم أو القائل إلى أدوات داعمة تحيط كلامه بهالة من الصدق، هذه أولا، لكننا إذا انتقلنا إلى السطر الثاني فسنجد مفارقة لفظية بين القسم والمقسوم به، فجعل الشاعر المقسوم به كلامًا لم يقله، لأنه لو نطقه للُجّ به في السجن الكبير، وذلك إن دل فإنما يدل على ضرورة تنقية الكلام مما قد يذهب به إلى المعتقلات،

وخاصة أنه جعل مكامن الأعداء في تلك الألفاظ، وكأن كل شيء صار يتلصص على كل شيء، وذلك سمتُ الأنظمة الشمولية التي يسيطر فيها النظام على كل كبيرة وصغيرة قد تهدد كيانها ووجودها.

وعن نوع الصوت لدى الشاعر، فهو صوت جديد لم يألفه يمكن أن نقول عنه: إنه الصوت الصامت، صوت الألفاظ غير المنطوقة، صوت الحرية المكبوتة، وقد صرح الشاعر في السطر الأخير بالجملة الاسمية التقريرية بأن صوته تغير (فالصوت ليس صوتي القديم) فيبدو أن صوته القديم كان قويا مدويا مؤثرا، لكن قد يكون هذا التراجع والتحول راجعا لأسباب سياسية كانت آنذاك، وذلك التحول إنما قد كشف عنه السطر الثالث: (في ألفاظنا مكامن الأعداء). فالكل يخشى الكلام، والجميع ينأى بجانبه عن دوره المنوط به، وذلك مرده الخوف من السجن الكبير في السطر الثاني.

خلاصة القول في المبحث الثاني

إن الثنائيات المتقابلة قد لعبت دورًا كبيرًا في الكشف عن مظاهر الديستوبيا في شعر فاروق شوشة، وذلك كما أوضحنا عبر ثنائية الحضور والغياب، وثنائية الحياة والموت، وكلاهما قد أدلى بدلوه الأسلوبي في بيان الدلالات الكامنة وراء الألفاظ، كما أن تلك الثنائيات قد أماطت اللثام عن علاقات جديدة بين المفردات والتراكيب بعد تحليلها وإعادة تركيبها البنائي من جديد، تلك العلاقات لم يكن لتبزغ لولا ذلك التقابل الذي حللنا مستوياته الأسلوبية صوتيًا وصرفيًا ونحويًا ودلاليا وكذلك بلاغيًا عبر الصور الاستعارية الانزياحية التي أعادت تشكيل الصورة من جديد. وجدير بالذكر أن كل ذلك قد أسهم إسهامًا في جعل البنية التركيبية من ناحية الشكل والمضمون في النص الشعري عند فاروق شوشة قد ارتدت ثوبًا تركيبيًا جديدًا عبر محوري الاختيار من بين الأساليب والتراكيب من ناحية، والتبديل من ناحية أخرى، فكان ذلك كله خادمًا – لاشك لبعث دلالات جديدة.

نتيجة الدراسة:

بعد أن انتهينا من دراستنا المعنونة بثنائيات الديستوبيا ومظاهرها في شعر فاروق شوشة؛ فإنه يتعين علينا الإشارة إلى عدد من النتائج التي تمخضت عن تلك الدراسة، يمكن حصرها في النقاط الآتية:

- لقد أجابت الدراسة عن درجة خصوصية الثنائيات المترادفة والمتقابلة عند شاعرنا؛ إذ تبينا أن تلك الخصوصية قد نبتت في حافظة الشاعر الذهنية منذ القدم عبر استدعاء مجريات التاريخ وأحداثه، وما عاشه وعاصره خلال سني حياته مما انعكس على فكره وآرائه، ليس هذا فحسب بل يضاف إلى ذلك ما شهدته مصر والمنطقة العربية من تطورات وأحداث سياسية واجتماعية واقتصادية جمة، كان لها تأثير في تشكيل الوعي العربي عامة والمصري خاصة.
- رصدنا من خلال الدراسة أن الثنائيات المترادفة (الملل والسأم) و(الصمت والسكوت) كانت بمثابة الوقود السلبي الذي جعل الفساد يعم المدن، فلم تخل مدينة منه، وخير دليل على ذلك أن الشاعر كان يستخدم لفظة مدن أضعاف لفظة مدينة، وذلك يصب في معين التمدد والاتساع لأثر التحلل والانهيار والخراب، أو للبدء في البحث والتقصي عما ما لم تمسه يد أو تره عين. كما كانت الثنائياتُ المتقابلة بكل أنواعها المتضادة والمتبادلة والمحورية والمتناقضة كاشفةً عن مضامينَ جديدةٍ بدلالات مغايرة أوشت بها من خلال تلك التفاعلات الكائنة بين الثنائيات المذكورة ما بين: الحضور والغياب، والحياة والموت.
- عرفنا من خلال الدراسة آليات نمو المشهد الشعري عند فاروق شوشة، منطلقا أحيانا من العام إلى الخاص ومن الخاص إلى العام، وفي النهاية كانت تنشأ توترات بين طرفي النقيض، تجلت من خلالها رؤيته للمدينة المقيتة.
- كانت الثنائيات من أقوى التقنيات الأسلوبية أثرًا في الكشف عن حقيقة المدينة الخبيثة بكل ما احتوته من مظاهر ترويع وخوف وظلم وقتل

وإضمار الحقائق وتزييفها، فكانت تلك الثنائيات بمثابة منارات نهتدي من خلالها إلى الطبقات الدفينة في طيات النص.

- تجلت في الدراسة مقومات المدينة الفاسدة كما بينت كذلك مظاهر المدينة الفاضلة، فكلاهما قد خرج من الرحم نفسه، لكن الإنسان هو السبب في ذلك التحول القيمي والخُلقي؛ فانتقل من الطهر إلى الدناسة ومن الحياة الإنسانية إلى الحياة الغابوية التي جثمت على كل جسدٍ وروح، ومرفأ وجانب واتجاه.
- لعبت الأساليب الشعرية دورًا كبيرًا ومهمًا في تحقيق شمولية الدلالة لكل نص شعري، إذ تضافرت الأساليب الإنشائية والخبرية وكذلك مستويات التحليل المتعددة ما بين صرفية وصوتية ونحوية وتركيبية وبلاغية، تضافرت جميعها للتحذير من الديستوبيا التي غمرت كل مظاهر الحياة. ففي الوقت الذي كان فيه شاعرنا يصف مظاهر الديستوبيا عبر الثنائيات، كان في الوقت نفسه يدعو إلى الإصلاح عبر استحضار الغائب، أو تغييب الحاضر، فبالضد تستدعي الذاكرةُ الضدَ المخزون كما وجدناه في قصائد منها (اعتراف والصمت ومدن للرحيل).
- عوّل شوشة على نظرية الأنساق المعرفية، وكذلك ربط السياق التركيبي بالسياق الدلالي وانعكاس ذلك كله على النص الشعري بغية استجلاء بعض المظاهر الديستوبية في المدينة.
- كشفت الدراسة عن جانب آخر من شخصية فاروق شوشة ألا وهو الجانب الفلسفي الذي غلف به بعض قصائده، بغية استثارة فكر المتلقي وإشراكه معه في البحث عن حلول لتحديات الإنسان في الحياة، كتحدي القوة: هل البقاء للأقوى أم للأصلح؟ فكان شوشة يدفع دائما في الاتجاه نحو الأصلح، لكنه كان يشهر سلاح لغته مضاريًا بكل قوة، إذا تطلب الأمر الثورة والغضب والتمرد وسكب الزيت على النار كما في قصائد (زيت ونيران ويحدث أن وهلوسة) وغيرها.

- كان لتقنيات المفارقة والانزياح والتوازي دورها الذي لا يمكن غض الطرف عنه؛ إذ وظفها الشاعر بشكل واع بما يحقق به هدفه المرجو في الكشف عن مظاهر الديستوبيا.
- تبينا من خلال الدراسة أن الضغوط المختلفة التي يجابهها الإنسان سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية، قد فجَّرت طاقات إبداعية وتعبيرية في أعماق شاعرنا استطاع من خلالها أن يمزج بين الماديات والمعنويات، وبين الحقيقة والمجاز، وكل ذلك كان غايته في نهاية المطاف خدمة قضايا الوطن من جهة والذات من جهة أخرى.

التوصيات

هناك عدد من التوصيات التي يمكن أن يفيد بها الباحثون والباحثات مستقبلا عند دراسة شعر فاروق شوشة من بينها:

- المفارقة السياقية ودورها في توجيه دلالة النص
- تجليات قصيدة القناع وأنماطها الأسلوبية
- الصورة الناطقة وعناصرها السياقية
- ملامح النقد الثقافي ومرجعيته التراثية
-

الهوامش

١ قد عرف صاحب الطراز الألفاظ المترادفة بأنها "الألفاظ المختلفة فى أنفسها دون معانيها، وهذا كقولنا: نظر، وفكر، وعلم، ومعرفة، وليث، وأسد إلى غير ذلك من أنواع الترادف. وهكذا قولنا: سيف، وصارم، ومهند. فهذه الألفاظ متفقة فى كونها دالة على حقيقة واحدة لا تختلف أحوالها فى الدلالة عليها كما مثَّلنا" حمزة بن يحيى العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٣، ٨٢/٢. وقد عرفه الإمام السيوطى بأنه "هو الألفاظ المفردةُ الدالة على شيء واحد باعتبارٍ واحد" السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها تحقيق، فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ ١٩٩٨م،٣١٦/١

٢ عرفه ابن الأثير بأنه" أن يقابل الشيء بمثله، وهو ضربان: أحدهما التقابل في اللفظ والمعنى، والآخر التقابل في المعنى دون اللفظ، فالضرب الأول كقوله تعالى: (نسوا الله فنسيهم). وكقوله تعالى (ومكروا مكراً ومكرنا مكراً) وأمثال هذا كثيرة، والضرب الثاني، فهو أن تقابل الجملة بمثلها: إن كانت مستقبلة (بمستقبلة) وإن كانت ماضية قوبلت بماضية، وربما قوبل الماضي بالمستقبل، والمستقبل بالماضي، وذلك إذا كان أحدهما في معنى الآخر فمن ذلك قوله تعالى (قل إن ضللت فإنما أضل على نفسي وإن اهتديت فيما يوحي إلي ربي) فإن هذا تقابل من جهة المعنى، ولو كان التقابل من جهة اللفظ لقال (وإن اهتديت فإنما أهتدي لها)" ابن الأثير الكاتب: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق د مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، ١٣٧٥ هـ، ٢١٤/١. وقد أشار ابن المعتز إلى أهمية التقابل بقوله" إن المتقابلات إذا توافقت أحدثت رونقًا لظهور بعضها ببعض" ابن المعتز: البديع، تحقيق، كراتشقوفسكي دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص ٢٨

٣ د عيد بلبع: السياق وتوجيه دلالة النص، دار بلنسية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٨، ص٣٠

٤ أحمد المنياوي: جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي (دمشق – القاهرة) الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص١٩

٥سلمى أوزيد شتا العشري: حول مفهوم اليوتوبيا والديستوبيا كمدخل للاستلهام، جامعة حلوان ،كلية التربية الفنية، المجلد ٢١، العدد١، ديسمبر ٢٠٢٠، ص ٢٧٦

٦ فاطمة برجكاني: الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية "أورويل في الضاحية الجنوبية" لفوزي ذبيان، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة) جامعة آزاد الإسلامية، إيران، السنة الثامنة، العدد التاسع والعشرون، آذار ٢٠١٨، ص١٣٦

٧ فاروق شوشة: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ٢٥/١

٨ سبق وقد أشرنا إلى معنى الترادف في الإطار النظري، والآن سوف ننتقل إلى الشروط التي ينبغي أن تتوافر – كما يراها المحدثون– لكي يكون هناك ترادف بين الكلمتين – كما ذكر د إبراهيم أنيس" ١– الاتفاق في المعنى بين الكلمتين اتفاقًا تامًا، على الأقل في ذهن الكثرة الغالبة لأفراد البيئة الواحدة...٢– الاتحاد في البيئة اللغوية أي أن تكون الكلمتان تنتميان إلى لهجة واحدة أو لمجموعة منسجمة من اللهجات...٣– الاتحاد في العصر، فالمحدثون حين ينظرون إلى المترادفات ينظرون إليها في عهد خاص وزمن معين...٤– ألا يكون أحد اللفظين نتيجة تطور صوتي للفظ الآخر: فحين نقارن بين (الجثْل والجفْل) بمعنى النمل، نلحظ أن إحدى الكلمتين يمكن أن تعتبر أصلًا والأخرى تطورلها، فإذا كان الأصل هو الكلمة الأولى، قلنا إن (الجفل) صيغة حضرية نشأت في بيئة تراعي خفوت الصوت والتقليل من وضوحه، أما إذا كانت الثانية هي الأصل، رجحنا أن (الجثْل) قد نشأت في بيئة بدوية تميل إلى الأصوات الأكثر وضوحا في السمع" د إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة،

١٩٩٢، ص١٧٨-١٧٩. وعن قيمة الحياة العقلية وأهميتها في فهم المنهج العربي بشكل عام يقول د عبده الراجحي" ونحن إذن لا نأتي ببدع من القول حين نقرر أن فهم المنهج العربي في أي علم من علومهم ينبغي أن يُلتمس من "داخل" الحياة العقلية العربية ومن خلال "المناخ" العقلي العام الذي نشأ وتطور وتأصّل في ظل القرآن" د عبده الراجحي: فقه اللغة في الكتب العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١٦، ص٢٦

٩ أشار د عبد الله التطاوي إلى تلك العلاقة المتواشجة بين ذات المبدع وإنتاجه، فأحيانًا تصل حالة الإبداع إلى جوانب إيجابية يرجوها الشاعر، وفي أحايين أخرى تنزلق الحركة الإبداعية إلى جوانب سالبة لا يجد عنها الشاعرُ ولا منها مفرًا، فيقول د التطاوي:" تبدو الذات المبدعة قادرة على أن تفلسف حركتها سواء أكانت تلك الحركة صاعدة إلى مستوى إيجابي تبدو فيه فاعلة في إطار كل ما حلولها... أم كانت تلك الحركة سالبة هابطة تنزلق إلى ضرب من الاستسلام أو الإحساس بالضياع، أو الخضوع لحالات من اليأس أو القلق... عندئذ تنكمش إلى الداخل تجتر أحزانها، ولا يبقى أمامها إلا عالم من التأمل العقلاني، إلى جانب حالات الوجد التي تمس جوهر علاقتها بكل ما حولها من قيم وأفكار" د عبد الله التطاوي: الشاعر مفكرًا، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢٢

١٠ الأعمال الكاملة: ٣٢٢/١

١١الأعمال الشعرية: ١/ ٣٢٣-٣٢٤

١٢ "المجاورة: تردد لفظتين فى البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها" أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق د علي محمد البجاوي، د محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٤١٣

١٣تراسل الحواس هي تقنية من تقنيات تشكيل الصورة؛ وقد اعتنى بها الرمزيون باعتبارها مَزيَّة أسلوبية جديدة تخرج بالصورة عن إطارها المألوف إلى أفق أبعد يثير القلب والعقل معا، ومعناه " وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فتعطي للأشياء التي تدركها بحاسة

السمع صفات الأشياء التي تدركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة التذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانًا، والطعوم عطورًا" د علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٨، ص ٧٨

١٤ جوليان غريماس: يعد مؤسس السيميائيات البنيوية، انطلاقا من لسانيات دي سوير، ولد في عام ١٩١٧ في روسيا، وتوفي ١٩٩٢ بفرنسا.وقد أشار غريماس إلى العوامل التي من شأنها أن تؤدي إلى تعميق الدلالة بضرورة تكوين وحدات بنائية صغرى ترتهن بها الدلالة مبدئيًا وتتعلق، وقد أوضح ذلك بقوله" إن تشاكل عناصر البنية الأولية للدلالة يضمن ويؤسس، بمعنى من المعاني، الفضاء الدال المصغر بصفته وحدة معنى، ويسمح باعتبار داخل مقاربتنا المسلماتية، النموذج التكويني مثل شكل معياري، مثل ترهين البداية من أجل علم دلالة عميق، ولا تدخل في المقام الحالي مهمة فحص شروط هذا العلم. يتعلق الأمر فقط بتمييز، بشكل واضح، مستويي- الدلالي والنحوي- المقاربة الاستكشافية المتبعة" أ.ج. غريماس: سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم د عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠١٨ ص١٠٧ وفي السياق ذاته عرض مشيل فوكو لما يعرف بالتعليق أو الترهين الدلالي في نظام الخطاب بقوله" إن التفاوت هنا بين نص أول ونص ثانٍ يلعب دوريْن متآزرين، التفاوت هنا يتيح له من جهة أولى أن ننشيء (ما لا حصر له) من الخطابات الجديدة: إن شرفة النص الاول، واستمراريته وتكوينه كخطاب قابل للترهين المتجدد والمعنى الوفير المخبوء فيه، والحائز عليه، وكذا التكتم والغني اللذين نعزوهما إليه، كل ذلك يؤسس إمكانية مفتوحة للكلام. بيد أن التعليق من جهة أخرى لا دور له، مهما تكن التقنيات الجاري بها العمل، سوى أن يقول في النهاية ما كان قد قيل هناك بصمت" ميشيل فوكو: جينالوجيا المعرفة، ترجمة د أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨، ص١٥

١٥ جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، ١٩٩٩، ص١٨٣

١٦ فرق د سعد مصلوح بين التشكيل الأسلوبي والتشخيص الأسلوبي من حيث " إن الأول عمل تركيبي يقوم به المنشيء، والثاني عمل تحليلي يقوم به الباحث، وإن هدف الأول إنتاج النص، وهدف الثاني الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص" د سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة) مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت، الطبعة الاولى،٢٠٠٣، ص١٧١

١٧ الأعمال الكاملة: ١/ ٣٦٦-٣٦٧

١٨ في تصنيفه للأصوات ما بين مجهور ومهموس؛ فقد أشار د إبراهيم أنيس إلى أن "الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الياء والنون، في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر:ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ" د إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص٢٢

١٩ سورة العنكبوت: الآية ٤١

٢٠ يقصد بالنسق: النظام اللغوي المتبع وهو مجموعة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية دون نظر إلى التركيب.

٢١ في دراسة جيرارجينيت لما يُعرف بالبلاغة المقيدة ذكر قضية صورة الصورة واستعارة الاستعارة قد قال" إذا كان الأمر يتعلق بتعليق نوع من الأنواع على جنس ما، فإن الاستعارة أو صورة الصورة هي التي بوسعها أن تلعب دور الجنس...فليس ثمة حاجة إلى جنس أقصى، هو جنس الصورة البلاغية أو الاستعارة...تنتمي الاستعارة والكناية إلى فرقهما الثانوي، إلى البعد نفسه- الذي يمكن أن يصطلح له مصطلح الاستعارة عموما" وقد ذهب جيرار جينيت إلى تمنيه عدم الارتداد عن استعمال أو نظرية الاستعارة ص٦٦ . جيرار جينيت: البلاغة المقيدة ، ترجمة الصديق بو علام، مجلة العرب والفكر العالمي، المغرب، العدد السابع، صيف ١٩٨٩، ، ص٦٢

٢٢ الانزياح عند جان كوهين يرتبط ارتباطًا وثيقا بالشعر، ومن ثم فالشعر عنده" انزياح عن معيار قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها" جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠١٤، ص٦- وهنا أود الإشارة إلى أن هذا الكتاب لجان كوهن قد ترجمه -من قَبْل المترجمين المغربيين- د أحمد درويش تحت عنوان: بناء لغة الشعر. والانزياح يقصد به كذلك الانحراف عن السنن المألوفة للغة. ويقول د صلاح فضل" يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أن يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى نقل المعاني العادية، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة" د صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٢٥١

٢٣ وما من شك أنه في إطار التحول اللغوي داخل النص الجديد وتحول اللغة عبر مفرداتها من حالة إلى حالة يقول د محمد عبد المطلب:" واللغة تلعب دورها الأساسي حتى أصبح النص لغة داخل لغة، ومبدع الأدب ينطلق أصلا من ثروة لغوية يختزنها في رصيده المعجمي، فيصنع منها لغة جديدة، فكأن المسألة أصبحت تحول اللغة من حالة إلى حالة أخرى، وليست خلقا من عدم. وهذا التحول تتجلى فيه تخليص الكلمات من قيود الاستعمال المألوف، وتطهيرها من الممارسة اليومية التي تصيبها بالابتذال، وبعث الحياة فيها من جديد بعد أن جمدها الاستعمال النفعي المتكرر" د محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، والشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص٣٧٨

٢٤ ذهب الناقد المغربي ميلود عرنيبة إلى أن هناك "ثلاثة عناصر أساسية ملازمة لعملية الاختيار- الأول: وجود ذات واعية تقدم على الاختيار بإرادة (...) الثاني: الوفرة: الوفرة والتعدد في العناصر، والسبل المختارمنها؛ حتى يكون للاختيار معنى(...) الثالث: وجود تفاوت بين العناصر، والسبل

المختار منها، فإذا كانت هذه العناصر على درجة واحدة لا يكون للاختيار منها أي معنى" ميلود عرنيبة: الوعي واختيارات الكتابة في رواية "زمن الطلبة والعسكر" لمحمد العمري "عتبات النص واستدعاءاته نموذجًا" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد(١/٢٧) العدد (١٠٥) شتاء- ربيع ،٢٠١٩، ص٤٧٣

٢٥ الاستبدال أو البدائل يقصد بها مجموع الكلمات التي يمكن أن يحل بعضها محل الآخر وفقا لرؤية الناظم أو المؤلف في إطار الهدف من إنتاج اللغة وذلك وفق السياق العام للنص، وكذلك وفق الأنساق بين المفردات والجمل والعبارات.

٢٦ يشير ديان مكدونيل إلى العلاقات بين الألفاظ والمعاني وفق نوع الخطاب، وكذلك دور المؤلف والقاريء في أثناء تلك العملية التفاعلية، وهو ما يعرف بنظرية الأنساق، فيقول:" إن المؤلف والقاريء لا يغير واحد منهما معاني الألفاظ، أما صراع الخطابات فيغير معانيها، ومن ثم فإن التركيب الذي نضم فيه الألفاظ بعضها إلى بعض تصبح له أهمية، وكذلك تكون لنظام الجمل أهميته؛ فخلال هذه التراكيب والجمل تأخذ الكلمات معانيها، كائنة ما كانت مقاصدنا" ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠١، ص١١٧

٢٧ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٢٩

٢٨ المنخوب: هو الذاهب اللحم الهزيل والجمع مناخيب.

٢٩ الأعمال الكاملة: ١/٥١٢-٥١٣

٣٠ د عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، ١٩٩٦، ص١٤

٣١ العتبات النصية "تؤدي دور الوسيط بين القاريء والنص، لتسهم في تفعيل دائرة التلقي الإيجابي له... وهي مجموع العناصر المشكلة لمحيط النص والمتمثلة في العنوان، والتقديم، التعليق، التحذيرات الهوامش وغيرها...وكل العناصر التي تقدم للقاريء مجموعة مهمة من المعلومات" بوشعيب

الساوري: وظائف العتبات النصية، مجلة علامات في النقد،النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، أغسطس ٢٠١٤، ص١٠٥

٣٢ د ميجان الرويلي، ود سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٥، ص١٧٠.

٣٣ يقول د أحمد مختار عمر" إن نقل المعنى يعد أهم أشكال تغير المعنى أولا لتنوعه، وثانيا لاشتماله على أنواع المجازات القائمة على التخيلات...ويقول أولمان: ففي مجال النحو القواعد محددة، ولا يختار الكاتب إلا في حدود ضيقة، وفي حدود المفردات قد نملك مرادفات لنختار منها، ومع ذلك فمجال الاختيار محدود جدا، والمجال الوحيد الذي يمكننا أن نختار فيه بدون تقييد حريتنا هو التخيل" د أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨، ص٢٤٩

٣٤ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٤٦

٣٥ الأعمال الكاملة:٢/٩٤-٩٥

٣٦ أوضح معناه وبين فائدته الشيخ عبد القاهر الجرجاني بقوله:" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذِّكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لمن تبن" عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص١٤٦

٣٧ التوازي هو "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر- بدوره- يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق" يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة د محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص١٧٧. وقد عرفه د عبد الواحد الشيخ بأنه" عبارة عن جمل متماثلة، وسطور متقابلة (متطابقة) الكلمات والعبارات والمعاني، ترتبط ببعضها في العبارة المتطابقة؛ أي أنه نوع ما من أنواع الترابط بين الألفاظ – مفردة ومركبة- والمعاني سواء أكان

هذا الترابط بالتضاد أم خلافه" د عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، الطبعة الاولى، ١٩٩٩، ص٨ . ويؤكد رومان ياكسبون على قيمة التوازي في تأصيل البنية التركيبية للغة بقوله "إن تحليلًا لسانيًا صارمًا يسمح بإدراك مختلف تجليات التوازي الشعري، ويقدم التوازي الشعري هو بدوره دعمًا ثمينًا للتحليل اللساني للغة: إنه يعين بدقة ما هي المقولات النحوية، وما هي مكونات البنيات التركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما، وتصبح بهذا وحدات متوازية" رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص١٠٩

٣٨ أشار د محمد مفتاح إلى القيمة الأسلوبية للتراكيب النحوية في الشعر بأنها ليست مجرد صناعة بل إنها" صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية. فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات مغزى جمالي التأثير إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية" د محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص٢٦-٢٧. وقال د محمد مفتاح بأنه" التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية" د محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٩٧. وذهب أ.أ. ريتشاردز إلى قيمة التراكيب في البناء الشعري بقوله" وغني عن الذكر أن بعض التراكيب قد يكون أنجح من البعض الآخر في أنواع معينة من الشعر، فمتى ما تحدد نوع التأصيل الذي يستهدفه الشعر، أو نوع التراكيب التي يستخدمها الشاعر، حينئذٍ يمكننا بلا شك أن نقول الكثير عن أكثر الوسائل التي يطرقها الشاعر احتمالا للنجاح أو عما يمكن للشاعر أن يضيفه إلى تركيبه" أ.أ. ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة د محمد مصطفى بدوي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٨٠

٣٩ قال د محمد مفتاح معبرا عن التوازي بمصطلح التشاكل عبر عدد من المقومات بأنه" تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانًا لانسجام الرسالة... فكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة" د محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص٢٥

٤٠ الأعمال الشعرية، ١/٤٩-٥٠

٤١ الأعمال الكاملة:٢/١١٠-١١١

٤٢ عرض د سامي أدهم ما يعرف باللغة الرمزية متمسكًا بأن الشعور يعاد بناؤه من جديد لإنتاجه عبر التجربة الشعورية الجديدة" فإعادة التركيب هي عملية اكتشاف مناطق خافية في الشعور اللغوي، وطاقات كامنة في ثنايا اللغة الرمزية. والشعور هو الذي يرجع صافيا وهو ذاته الذي يكشف عن الوجود اللغوي الرمزي الجديد ويعيد بناء السيمنطيقا (علم الدلالة) مجددًا" د سامي أدهم: فلسفة اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٣٧

٤٣ الأعمال الكاملة: ٢/١١٣-١١٤

٤٤ الأعمال الكاملة: ٢/ ١١٥-١١٦

٤٥ "يعد هذا التقابل سمة أسلوبية؛ لأنه يرصد المتقابلات في القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، وهي تقانة بنيوية جوهرية تبرز الفوارق المميزة بين العناصر المذكورة في البناء الفني. وهو منهج في البناء يشكله الشاعر بواسطة العناصر المكونة للقصيدة، على نهجٍ واعٍ أو غير واعٍ" د عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠١، ص٢١٥-ص٢١٦

٤٦ أشار قدامة إلى مصطلح التقابل وذكر أن معناه- قديمًا- التكافؤ بقوله:" وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه، أو يتكلم فيه بمعنى ما، أي معنى كان، فيأتي بمعنين متكافئين، والذي أريد بقولي: متكافئين، في هذا

الموضع: متقاومان، إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل" قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مكتبة الجوائب، قسطنطينة، الطبعة الاولى، ١٣٠٢هـ، ص٥١-ص٥٢. وقد تساءل د محمد مفتاح عن: "متى يصح أن يقال: إن بين اللفظتين تقابلا؟ والجواب: يكون بينهما تقابل عندما يرجعان إلى نفس الطبقة، فيشتركان في بعض المقومات، ويختلفان في بعضها: مثل حار/ بارد- صاعد/نازل ومن أهم الذين استفادوا من الثنائية في دراسة المعنى غريماس فقد صنف التقابلات إلى عدة أنواع: ١- تقابلات محورية لا تقبل وسطا "زوج"/" زوجة" ٢. - تقابلات مراتبية "كبير" / " وسط" /" صغير". ٣- تقابلات متناقضة: "متزوج" / "أعزب".٤- تقابلات متضادة: "صعد" /" نزل". ٥- تقابلات تبادلية: "اشترى" / "باع"" د محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص١٦٠

٤٧ نظرًا لتعدد أنواع السياقات في النصوص ما بين: اللغوي والثقافي والاجتماعي والنفسي، وهناك سياق الموقف أو الحال وغيرها، فإنَّ "دراسة معنى أي كلمة من الكلمات يتطلب تحليل السياقات والمواقف التي ترد فيها، وبذلك فإن معنى الكلمة يتحدد تبعا لتعدد السياقات التي تقع فيها وذلك (...) وذلك يحكمه أمران: السياق اللغوي نفسه، وسياق الموقف" فطومة لحمادي: السياق والنص (استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي) مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضرة- بسكرة، الجزائر، العددان الثاني والثالث، جوان ٢٠٠٨، ص٨

٤٨ د صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦ ص١١٤

٤٩ وفي السياق الخاص بمستوى العناصر الصرفية والنحوية في البنية الشعرية، فقد ذهب يوري لوتمان إلى أن" القواعد النحوية التي تستخدم اللغة العامة استخداما عفويا، ربما دون وعي، تتحول في الشعر، وعلى قلم المبدع إلى بنية ذات مغزى، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتادًا فيها من طاقة تعبيرية، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتادا - أيضا- من التقابلات" يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ص ١٥٥-١٥٦

٥٠ إيمان عجيان جمعة السناني: الحضور والغياب وتجلياتهما في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، المجلد ٣١، ١:٤، يونيو ٢٠١٦، ص٢٢٩

٥١ في إطار نظرية توازن الأنساق فقد ذهب نيكلاس لومان إلى أن مصطلح التوازن " يحتوي نظرية تسعى لأن تكشف عن عملية تنظيم علاقة بين الاختلال والاستقرار وربما يمكن حتى القول (وهذا يتجاوز الأدبيات) بأنها تسعى لأن تكشف عن الكيفية التي يجري بها تأجيج العلاقة بين الاختلال والاستقرار؛ بحيث يبقى النسق مستقرا على الرغم من القابلية الكبيرة للاختلال" نيكلاس لومان: مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)- بغداد، ٢٠١٠، ص٥٧

٥٢ إن علاقة النص بمحيطه الخارجي يعد من النظريات التي تشكلت في إطارها البنيوية والتفكيكية، كلٌّ في حقله ومدى استيعابه لنظرية التلقي بين الكاتب والقاريء. فقد ذهب روبرت هولب إلى أن ضرورة الخروج عن دائرة البنية الشكلية والخوض في أعماق الأداء الوظيفي للمعنى في تحليل النص بقوله:"لا بد من أنه يتبنى إطارًا للعمل يجاوز البنية ذاتها، ويسمح بتمحيص كيفية أداء المعنى لوظيفته. وهكذا فإن التحليل الوظيفي الذي يندمج في التحليل البنيوي ويحل محله، يستغرق العلاقات بين النص ومعناه من جهة، والحقيقة الواقعة خارج النص من جهة أخرى. إنه يتعلق بالسياقات التي لا مناص من وقوع كل النصوص الأدبية فيها، وبكيفية دخول هذه النصوص في علاقة متبادلة مع بيئتها" روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الاولى، ٢٠٠٠، ص ١٦٨

٥٣ من كبار فلاسفة العالم القديم ولد في مصر (٢٠٥-٢٧٠م) ويُطلق عليه (أبو الأفلاطونية الحديثة) التي تطورت منذ عهد أفلاطون (٤٢٧ ق.م-٣٤٧ ق.م)

٥٤ د جابر عصفور: الخيال، الأسلوب، الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص١١٨

٥٥ الأعمال الكاملة: ٢/٣٦-٣٧-٣٨

٥٦ وعرفه ابن المعتز بأنه "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى معنى آخر". ابن المعتز: البديع، ص٣٣. وعرفه صاحب الصناعتين بأنه " على ضربين؛ فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به... والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذًا فى معنى وكأنه يعترضه شكّ أو ظن أن رادًا يردّ قوله، أو سائلًا يسأله عن سببه، فيعود راجعًا إلى ما قدمه؛ فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه" أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص٣٩٢

٥٧ ما من شك أن الكلام المسجوع يكون أقرب إلى النفس، وأيسر إلى الحفظ من الكلام المنثور بلا رابطة، وفي ذلك ذكر الجاحظ خبرًا أكد فيه قيمة الأسجاع في الكلام بقوله:" وقيل لعبد الصّمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائبَ والحاضر، والراهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلّة التفلّت. وما تكلمت به العرب من جيّد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون. فلم يُحفظ من المنثور عُشرُه، ولا ضاع من الموزون عُشره" الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٩٨، ٢٨٧/١

٥٨ د كمال أبو ديب: نظرية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤، ص ١٠٩

٥٩ الأعمال الكاملة:١/ ٥٤٩-٥٥٠

٦٠المقصود بالتجربة البشرية هنا، مضمون العمل الشعري بما فيه من أفكار وقضايا ومواقف، وبما يشتمل عليه من رؤية، خاصة كانت أم عامة. وبمعنى عام، فهي المحتوى البشري الذي يحمل الانفعالات الشعرية في صورتيها الخيالية والموسيقية، ويصعدها حتى يصل معها إلى نهاية الانفعال

في لحظبة إشباعه" د السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ت، ص٢٢٥

٦١ الأعمال الكاملة: ٢/ ١٠٨-١٠٩

٦٢ القِرن بكسر القاف: تعني المثيل في الشجاعة والإقدام والشدة والعلم. وتقال للإنسان وكذلك للمؤنث فيقال: هي قِرن، والجمع أقْران

٦٣ أشار د أحمد مختار عمر إلى دلالة اللون الأسود بأنه " رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء" د أحمد مختار أحمد: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص ١٨٦

٦٤ يشير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو، وفي التراث مرتبط دائما بالمزاج القوي والشجاعة والثأر، وربما ارتبط كذلك بالافتتان والضغينة" د أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص١٨٤

٦٥ د عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤، ص٥٩

٦٦د يوسف الإدريسي:الخيال والمتخيل في الفسفة والنقد الحديثين، مكتبة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص١٢٥

٦٧ تحدث ابن خلدون في المقدمة عن المدينة وعلاقتها بالحضارة ونهاية مآلها بعد انتهاء العمران، وإن كنتُ أرى أن كلام ابن خلدون نسبي ولا ينسحب على كل البقاع، فيقول:" إنّ الحضارة هي نهاية العمران وخروجه إلى الفساد، ونهاية الشّرّ والبعد عن الخير، فقد تبيّن أنّ أهل البدو أقرب إلى الخير من أهل الحضر والله يحبّ المتّقين" ابن خلدون: المقدمة (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق، خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م، ١/ ١٥٤

٦٨ جمع جيرارجينيت وحدد وظائف العتبات فيرى أن" الوظائف الثلاثة المحددة للعنوان هي التعيين وتحديد المضمون وإغراء الجمهور" د عبدالحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم د سعيد يقطين،

منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص٧٤

٦٩ ما يُقصد بالسياق هنا هو الموقف الذي تَرِد فيه الكلمة. ومن المعلوم أن دلالة الكلمة تختلف من سياق إلى آخر؛ إذ إن" معنى الكلمة لا ينكشف إلا من خلال وضعها في سياقات مختلفة، كما أن أصحاب هذا المنهج- السياقي- يؤمنون بأن معنى الكلمة هو استعمالها في اللغة أو دورها الذي تؤديه في اللغة" د فريد عوض حيدر: علم الدلالة ،دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٥٧. وهناك عدد من السياقات التي يمكن تحديد معنى الكلمة من خلالها: السياق اللغوي، السياق العاطفي، سياق الموقف، السياق الثقافي. وفيما يتعلق بالشاهد السابق فقد كان سياق الموقف أوالحال هو الغالب على غيره من أنواع السياقات التي ذكرناها آنفا. وقد أشار ستيفن أولمان إلى أهمية السياق الذي يجمع عددًا من الكلمات فيقول:" إن الكلمات لا تعيش منعزلة في نظام اللغة، لكنها تندرج تحت أنواع شتى من التقسيمات التي يرتبط بعضها ببعض بواسطة شبكة من العلاقات المعقدة غير المستقرة الموغلة في الذاتية: علاقات بين الألفاظ، وعلاقات بين المدلولات، علاقات أساسها التشابه أو بعض الذات الأخرى، وهذه العلاقات الترابطية إنما نشعر بها عن طريق آثارها ونتائجها" ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتقديم وتعليق د كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥،ص٧٠

٧٠ " عرف صاحب أسرار البلاغة المجاز بأنه" أمّا المجاز فكلُّ كلمة أريد بها غيرُ ما وقعت له في وَضْع واضعها" عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٣٥١ "والمجاز جنس يشتمل على أنواع كثيرة، كالاستعارة والمبالغة والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والتشبيه، وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المراد" ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، تحقيق د حفني محمد شرف، المجلس

الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة،د.ت، ص٤٥٧

٧١ د إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٦، ص١٣٤

٧٢ في حديث ابن سنان عن الألفاظ وقيمة اختيارها من بين المتعددات يشير إلى أهمية استحضار الغائب من خلال الحاضر عبر حسن توظيف الأضداد فيقول "وبحسب الموجود منها تأخذ القسط من الوصف وبوجود أضدادها تستحق الاطراح والذم" ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص٦٣

٧٣ الأعمال الكاملة: ٢٣/٢

٧٤ نأمة: يقصد بها صوت القوس، أو النغمة، أو الصوت الضعيف الخفي من أي شيء. المعجم الوسيط (ن أ م)

٧٥ الأعمال الكاملة، ص٦٤ ص٦٦

٧٦ تعد الكلمات المفاتيح من الأدوات الأسلوبية التي يوظفها الشاعر الحديث لتكون هادية ودليلا للقاريء أو بمثابة منطقة آمنة عند تعسر اللغة والصور على الفهم. وقد" تشبث بعض الأسلوبيين بفكرة الكلمات المفاتيح لمجاوزة صعوبة الكشف عن الحالات الوجدانية الراقدة تحت التراكيب اللغوية للشعر" د عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص٢١٣

٧٧ د مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ١٩٩٥، ص٢٧٤

٧٨ الأعمال الكاملة: ٣٩/١

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- ابن أبي الإصبع: (عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني، البغدادي ثم المصري (ت ٦٥٤هـ)

١- تحرير التحبير، تحقيق د حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، د.ت.

- ابن الأثير الكاتب: (أبو الفتح، ضياء الدين، المعروف بابن الأثير الكاتب (ت ٦٣٧هـ)

٢- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق د مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي، ١٣٧٥ هـ.

- الجاحظ: عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (ت ٢٥٥هـ)

٣- البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٩٨، ٢٨٧/١

- حمزة بن يحيى العلوي: (يحيى بن حمزة بن علي ، الحسيني العلويّ الملقب بالمؤيد باللّه (ت ٧٤٥هـ)

٤- الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٣.

- ابن خلدون: عبد الرحمن بن محمد، أبو زيد، بن خلدون (ت٨٠٨هـ)

٥- المقدمة (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق، خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م

- ابن سنان الخفاجي: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت ٤٦٦هـ)

٦- سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

- السيوطي: عبد الرحمن بن أبي بكر بن الخضيري السيوطي، جلال الدين (ت٩١١هـ)

٧- المزهر في علوم اللغة وأنواعها: تحقيق، فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م

- عبد القاهر الجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار (ت ٤٧١هـ)

٨- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١

٩- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

- فاروق شوشة:

١٠- الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨

- قدامة بن جعفر: (قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، أبو الفرج (ت ٣٣٧هـ)

١١- نقد الشعر، مكتبة الجوائب، قسطنطينة، الطبعة الاولى، ١٣٠٢هـ
- ابن المعتز: (أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد (ت ٢٩٦هـ)
١٢- البديع، تحقيق، كراتشقوفسكي، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- د ميجان الرويلي، ود سعد البازغي:
١٣- دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٥.
- أبو هلال العسكري: (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن مهران العسكري (ت ٣٩٥هـ)
١٤- الصناعتين، تحقيق د علي محمد البجاوي، د محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

ثانيا: المراجع

أ- المراجع العربية
- د إبراهيم أنيس:
١٥- الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
١٦- في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩٢
١٧- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٦
- د أحمد مختار عمر:
١٨- علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨
١٩- اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧
- د أحمد المنياوي:
٢٠- جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي (دمشق – القاهرة) الطبعة الأولى، ٢٠١٠

-د جابر عصفور:
٢١- الخيال، الأسلوب، الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥
-د سامي أدهم:
٢٢- فلسفة اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣
-د سعد عبد العزيز مصلوح:
٢٣- في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة) مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣
-د السعيد الورقي:
٢٤- لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ت
-د صلاح فضل:
٢٥- أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦
٢٦- نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣
-د عبد الله التطاوي:
٢٧- الشاعر مفكرًا، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٦.
-د عبد الحق بلعابد:
٢٨- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم د سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
-د عبد الفتاح الحجمري:
٢٩- عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
-د عبد الواحد حسن الشيخ:

٣٠- البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

-د عبده الراجحي:

٣١- فقه اللغة في الكتب العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١٦.

-د عدنان حسين قاسم:

٣٢- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١

-د عز الدين إسماعيل:

٣٣- التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤

-د علي عشري زايد:

٣٤- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٨.

-د عيد بلبع:

٣٥- السياق وتوجيه دلالة النص، (مقدمة في نظرية البلاغة النبوية) دار بلنسية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٨.

-د فريد عوض حيدر:

٣٦- علم الدلالة ،دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥.

-د كمال أبو ديب:

٣٧- نظرية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤.

-د محمد عبد المطلب:

٣٨- البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، والشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

-د محمد مفتاح:

٣٩- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
٤٠- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦.
-د مختار علي أبو غالي:
٤١- المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، ١٩٩٥.
-د يوسف الإدريسي:
٤٢- الخيال والمتخيل في الفسفة والنقد الحديثين، مكتبة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥
ب-المراجع المترجمة
-أ.أ. ريتشاردز:
٤٣- مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: د محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
-أ.ج. غريماس:
٤٤- سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم د عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٨.
-جان كوهين:
٤٥- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠١٤.
-جورج مولينيه:
٤٦- الأسلوبية، ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، ١٩٩٩.
-جيرار جينيت:
٤٧- البلاغة المقيدة : ترجمة الصديق بو علام، مجلة العرب والفكر العالمي، المغرب، العدد السابع، صيف ١٩٨٩.

- ديان مكدونيل:
٤٨- مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠١.
- روبرت هولب:
٤٩- نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الاولى، ٢٠٠٠
- رومان ياكبسون:
٥٠- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
- ستيفن أولمان:
٥١- دور الكلمة في اللغة، ترجمة وتقديم وتعليق د كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.
- ميشيل فوكو:
٥٢- جينالوجيا المعرفة، ترجمة د أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨.
- نيكلاس لومان:
٥٣- مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)- بغداد، ٢٠١٠.
- يوري لوتمان:
٥٤- تحليل النص الشعري، ترجمة د محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

ثالثا: الدوريات

- إيمان عجيان جمعة السناني:

٥٥- الحضور والغياب وتجلياتهما في شعر عبد الوهاب البياتي، مجلة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، المجلد ٣١، ٤:١، يونيو ٢٠١٦.

- بوشعيب الساوري:

٥٦- وظائف العتبات النصية، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، أغسطس ٢٠١٤

- سلمى أوزيد شتا العشري:

٥٧- حول مفهوم اليوتوبيا والديستوبيا كمدخل للاستلهام ، جامعة حلوان ،كلية التربية الفنية، المجلد ٢١، العدد١، ديسمبر ٢٠٢٠.

- فاطمة برجكاني:

٥٨- الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية "أورويل في الضاحية الجنوبية" لفوزي ذبيان، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة) جامعة آزاد الإسلامية، إيران، السنة الثامنة، العدد التاسع والعشرون، آذار ٢٠١٨.

- فطومة لحمادي

٥٩- السياق والنص (استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي) مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضرة- بسكرة، الجزائر، العددان الثاني والثالث، جوان ٢٠٠٨.

- ميلود عرنيبة

٦٠- الوعي واختيارات الكتابة في رواية "زمن الطلبة والعسكر" لمحمد العمري " عتبات النص واستدعاءاته نموذجًا" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد(١/٢٧) العدد (١٠٥) شتاء- ربيع، ٢٠١٩.

References :

'awla: almasadir

- abin 'abi al'iisbae: (eabd aleazim bin alwahid bin zafir abn 'abiin al'iisbie aleudwaniu, albaghdadii thuma almisriu (t 654hi)

1- tahrir altahbir, tahqiq d hifni muhamad sharaf, almajlis al'aelaa lilshuyuwn al'iislamiati, lajnat 'iihya' alturath al'iislami, aljumhuriat alearabiat almutahidati, da.t.

- abn al'uthir alkatibi: ('abu alfatha, dia' aldiyn, almaeruf biabn al'uthir alkatib (t 637hi)

2- aljamie alkabir fi sinaeat almanzum min alkalam walmanthur, tahqiq d mustafaa jawad, matbaeat almajmae aleilmi, 1375 hi.

- aljahiz: eamriw bn bahr bn mahbub alkinani, allaythi, 'abu euthman, alshahir bialjahiz (t 255hi)

3- albayan waltabyinu: tahqiq eabd alsalam muhamad harun, maktabat alkhanji, alqahirati, altabeat alsaabieatu, 1998, 1/287

- hmizat bin yahyaa alealawii: (yhyaa bin hamzat bin ealii , alhusayniu alelwy almulaqab bialmuayid balllah (t 745hi)

4- altiraz li'asrar albalaghat waeulum haqayiq al'iiejazi, almaktabat aleasriati, bayrut, altabeat al'uwlaa ،1423.

- abin khaldun: eabd alrahman bin muhamad, 'abu zida, bn khaldun (t808 hi)

5-almuqadima (diwan almubtada walkhabar fi tarikh alearab walbarbar waman easarahum min dhawi alshaan al'akbari, tahqiqu, khalil shahadat, dar alfikri, bayrut, altabeat althaaniati, 1408 hi - 1988m

- abn sinan alkhafaji: 'abu muhamad eabd allh bin muhamad bin saeid bin sanan alkhafajii alhalabii (t 466hi)
6- siru alfasahati, dar alkutub aleilmiati, bayrut, lubnan, altabeat al'uwlaa ،1982.
- alsyuti: eabd alrahman bin 'abi bakr bin alkhudayrii alsuyuti, jalal aldiyn (t911h)
7-almuzhar fi eulum allughat wa'anwaeuha: tahqiqu, fuad eali mansur, dar alkutub aleilmiat - bayrut, altabeat al'uwlaa, 1998m
- eabd alqahir aljirjani: ('abu bakr eabd alqahir bin muhamad alfarisii al'asla, aljirjanii aldaar (t 471hi)
8-'asrar albalaghati, qara'ah waealaq ealayh mahmud muhamad shakiri, dar almadni, jidat almamlakat alearabiat alsueudiati, altabeat al'uwlaa ،1991
9-eabd alqahir aljirjani: dalayil al'iiejazi, qara'ah waealaq ealayhi, mahmud muhamad shakiri, alhayyat aleamat lilkitabi, alqahirati, 2000.
- faruq shwshat:
10- al'aemal alshieriat alkamilatu, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 2008
- qdamat bin jaefar: (qdamat bin jaefar bin ziad albaghdadi, 'abu alfaraj (t 337hi)
11- naqd alshaera, maktabat aljawayibi, qustantinatu, altabeat alawlaa, 1302h
- abin almuetazi: ('abu aleabaasi, eabd allh bin muhamad almuetazi biallah bin almutawakil abn almuetasim abn alrashid (t 296hi)

12- albadiei, tahqiqu, karatishqufiski, dar aljili, birut, lubnan, altabeat al'uwlaa ،1990.

- d mijan alruwili, wud saed albazghi:

13- dalil alnaaqid al'adbi, almarkaz althaqafii alearabii, aldaar albayda'i, almaghribi, altabeat alkhamisatu, 2005.

- 'abu hilal aleaskari: ('abu hilal alhasan bin eabd allh bin sahl bin saeid bin mahran aleaskarii (t 395hi)

14- alsinaeatayni, tahqiq d eali muhamad albijawi, d muhamad 'abu alfadl 'iibrahim, almaktabat aleasriatu, bayrut, da.t.

thania: almarajie

a-almarajie alearabia

- d 'iibrahim 'anis:

15- al'aswat allughawiatu, maktabat nahdat masiri, alqahirati, da.t.

16- fi allahajat alearabiati, maktabat al'anjilu almisriatu, alqahirati, altabeat althaaminatu, 1992

17- min 'asrar allughati, maktabat al'anjilu almisriatu, alqahirati, altabeat althaalithatu, 1966

- d 'ahmad mukhtar eumra:

18- eilm aldilalati, ealam alkutub, alqahirati, altabeat alkhamisati, 1998

19- allughat walluwn, ealam alkutubu, alqahiratu, altabeat althaaniatu, 1997

- d 'ahmad alminyawi:

20- jumhuriat 'aflatun, dar alkitaab alearabii (dimashq - alqahiratu) altabeat al'uwlaa ،2010

- d jabir eusfur:

21- alkhayali, al'usluba, alhadathatu, almajlis al'aelaa lilthaqafati, alqahirati, altabeat al'uwlaa ،2005

- d sami 'adhama:

22- falsafat allughati, almuasasat aljamieiat lildirasat walnushri, bayrut, lubnan, altabeat al'uwlaa ،1993

- d saed eabd aleaziz masluh:

23- fi albalaghat alearabiat wal'uslubiaat allisania (afaq jadidatun) majlis alnashr aleilmi, jamieat alkuayt, alkuayt, altabeat al'uwlaa ،2003

- d alsaeid alwarqii:

24- lughat alshier alearabii alhadithi, dar almaerifat aljamieiati, al'iiskandiriatu, masra, da.t

- d salah fadl:

25- 'asalib alshieriat almueasiratu, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 2016

26- nazariat albinayiyat fi alnaqd al'adbi, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, 2003

- d eabd allah altatawi:

27- alshaaeir mfkran, dar ghirib, alqahirati, 1996.

- d eabd alhaqi bileabdi:

28- eatabat jirar jinit min alnasi 'iilaa almanasi, taqdim d saeid yaqtin, manshurat alaikhtilaf aljazayir, aldaar alearabiat lileulum nashiruna, bayrut, lubnan, altabeat al'uwlaa ،2008.

- d eabd alfataah alhajmari:

29- eatabat alnas, albinyat waldilalatu, manshurat alraabitati, aldaar albayda'i, almaghribi, altabeat al'uwlaa ، 1996.

- d eabd alwahid hasan alshaykh:

30- albadie waltawazi, maktabat al'iisheae alfaniyati, al'iiskandiriati, altabeat al'uwlaa ،1999.

- d eabduh alraajihi:

31- fiqh allughat fi alkutub alearabiati, dar almaerifat aljamieiati, al'iiskandiriati, 2016.

- d eadnan husayn qasimi:

32- aliatijah al'uslubiu albinyawiu fi naqd alshier alearabii, aldaar alearabiat lilnashr waltawzie, alqahirata, 2001

- d eizi aldiyn 'iismaeil:

33- altafsir alnafsiu lil'adabi, maktabat ghirib, alqahirati, altabeat alraabieatu, 1984

- d eali eishri zayid:

34- ean bina' alqasidat alearabiat alhadithati, maktabat aladab, alqahiratu, altabeat alkhamisati, 2008.

- d eid bilabae:

35- alsiaq watawjih dilalat alnas, (muqadimat fi nazariat albalaghat alnabawiati) dar balansiat lilnashr waltawzie, masr, 2008.

- d farid eawad haydar:

36- eilam aldilalat ,dirasat nazariat watatbiqiatun, maktabat aladab, alqahirati, 2005.

- d kamal 'abu dib:

37- nazariat alkhafa' waltajli, dar aleilm lilmalayini, bayrut, lubnan, altabeat althaalithati, 1984.

- d muhamad eabd almatalbi:

38- albalaghat wal'uslubiatu, maktabat lubnan nashiruna, bayrut, lubnan, walsharikat alealamiat lilnashri, lunjman, alqahirata, masr, altabeat al'uwlaa ،1994.

- d muhamad miftahi:

39- tahlil alkhitab alshieri, 'iistratijiat altanasu, almarkaz althaqafii alearabii, aldaar albayda'i, almaghribi, altabeat althaalithatu, 1992.

40- altashabuh waliakhtilaf nahw minhajiat shumuliati, almarkaz althaqafii alearabii, aldaar albayda'i, almaghribi, 1996.

- d mukhtar eali 'abu ghali:

41- almadinat fi alshier alearabii almueasiri, silsilat almajlis alwatanii lilthaqafat walfunun waladab, alkuayt, 'abril, 1995.

- d yusuf al'iidrisi:

42- alkhayal walmutakhayal fi alfasfat walnaqd alhadithayni, maktabat alnajah aljadidatu, aldaar albayda'u, almaghribi, altabeat al'uwlaa ،2005

bi- almarajie almutarjama

- 'a.'a. ritshardiz:

43- mabadi' alnaqd al'adabii waleilm walshieri, tarjamatu: d muhamad mustafaa bidwi, murajaeatu: liwis eawad wasuhir alqlmawi, almajlis alaeilaa lilthaqafati, alqahirati, altabeat al'uwlaa ،2005.

- 'a.ja. ghrimas:

44- simyayiyaat alsarda, tarjamat wataqdim d eabd almajid nusi, almarkaz althaqafiu alearabii, aldaar albayda', altabeat al'uwlaa ،2018.

- jan kuhin:

45- biniat allughat alshieriati, tarjamat muhamad alwali wamuhamad aleamri, dar tubiqal, aldaar albayda'i, almaghribi, altabeat althaaniatu, 2014.

- jurj mwlynih:

46- al'uslubiiti, tarjamat d basaam barakata, almuasasat aljamieiat lildirasat walnushri, bayrut, lubnan, altabeat alawlaa ، 1999.

- jirar jinit:

47- albalaghat almuqayadat : tarjamat alsidiyq bu ealama, majalat alearab walfikr alealamiu, almaghribi, aleadad alsaabieu, sayf 1989.

- dian makdunil:

48- muqadimat fi nazariaat alkhatabi, tarjamat wataqdim d eiz aldiyn 'iismaeil, almaktabat al'akadimiati, alqahirata, 2001.

- rubirt hulb:

49- nazariat altalqi, muqadimat naqdiatun, tarjamat d eizi aldiyn 'iismaeil, almaktabat al'akadimiati, alqahirati, altabeat alawlaa ،2000

- ruman yakibsun:

50- qadaya alshieriati, tarjamat muhamad alwali wamubarak hanunu, dar tubiqal, aldaar albayda'i, almaghribi, altabeat al'uwlaa ،1988.

- stifin 'uwlman:

51- dawr alkalimat fi allughati, tarjamat wataqdim wataeliq d kamal muhamad bashar, maktabat alshababi, alqahiratu, 1975.

- mishil fwkw:

52- jinalujia almaerifati, tarjamat d 'ahmad alsatati waeabd alsalam bin eabd aleali, dar tubaqal lilnashri, aldaar albayda'i, almaghribi, altabeat althaaniatu, 2008.

- nikilas lwman:

53- madkhal 'iilaa nazariat al'ansaqi, tarjamat yusuf fahmi hijazi, manshurat aljumla, kulunya ('almania)- baghdad, 2010.

- yuri lutman:

54- tahlil alnasi alshieri, tarjamat d muhamad fatuh 'ahmad, alnaadi al'adabiu althaqafii, jidat, alsaeudiat, altabeat al'uwlaa ، 1999.

thalitha: aldawriaat

- 'iiman eajyan jumeat alsinani:

55- alhudur walghiab watajaliyatuhuma fi shier eabd alwahaab albayati, majalat almashriqa, markaz aldirasat alsharqiati, jamieat alqahirati, almujalad 31, 4:1, yuniu 2016.

- bushaeayb alsaawry:

56- wazayif aleatabat alnasiyati, majalat ealamat fi alnaqdi, alnaadi al'adabii bijidatin, almamlakat alearabiat alsaeudiat, 'aghustus 2014

- salmaa 'uwzid shta aleishri:

57- hawl mafhum alyutubya waldiystubya kamadkhal lilaistilham , jamieat hulwan ,kliat altarbiat alfaniyati, almujalad 21, aleudadu1, disambir 2020.

- fatimat barjkani:

58- aldiystubya (almadinat alfasidati) fi alriwayat alearabiat almueasirati, qira'at fi riwaya "'uwruil fi aldaahiat aljanubiati" lifawzi dhibyana, majalat 'iida'at naqdia (fasaliat mahkamati) jamieat azad al'iislamiati, 'iiran, alsanat althaaminata, aleadad altaasie waleishruna, adhar 2018.

- ftumat lihmadi

59- alsiaq walnasu (aistiqsa' dawr alsiyaq fi tahqiq altamasuk alnasi) majalat kuliyat aladab waleulum al'iinsaniati, jamieat muhamad khaydarat- bisakrati, aljazayar, aleaddan althaani walthaalithu, jwan 2008.

- milud earniba

60- alwaey waikhtiarat alkitabat fi riwaya "zman altalabat waleaskari" limuhamad aleumri " eatabat alnasi waistidea'atuh nmwdhjan" majalat fusul, alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirata, masir, almujaladi(27/1) aleadad (105) shita'i-rabie, 2019.