مَلاَمِحُ التَّجدِيدِ الجُزئِيّ فِي الإِطَارِ الشَّكلِيّ لِلقَصِيدَةِ المِصرِيَّةِ المُعَاصِرَةِ

دِيوَانَا (تَغرِيد)، وَ(المعَدِّيَّة) أُنمُوذَجًا

د. **أحمد يوسف عزت**
مدرس الأدب العربي الحديث
كلية الآداب ، جامعة بورسعيد

ملخص:

يقوم البحث الذي عنوانه: (مَلاَمِحُ التَّجدِيدِ الجُزئِيّ فِي الإِطَارِ الشَّكلِيّ لِلقَصِيدَةِ المِصرِيَّةِ المُعَاصِرَةِ. دِيوَانَا تَغرِيد، وَالمعَدِّيَّة أُنمُوذَجًا) على دراسة وصفية تحليلية لملامح التجديد، التي رصدها الباحث في قصائد الديوانين المذكورين للشاعرين المصريين الكبيرين: إبراهيم سكرانة والسيد عبد الفتاح، وذلك من خلال الإبحار في ستة ملامح لكل ديوان، تحمل إرهاصات التجديد على مستوى الإطار الشكلي للقصيدة المصرية المعاصرة (المفردات، والسياق، والصور المدهشة).

الكلمات المفتاحية:

مَلاَمِحُ التَّجدِيدِ، إرهاصات التجديد، الإطار الشكلي، القصيدة المصرية

Abestract

The research titled: (The Features of Partial Renewal In The Formal Framework of The Contemporary Egyptian Poem, The Contemporary Poems of Diwan TAGHREED, and ELMADIIA, which was analyzed by the Egyptian researcher descriptive analysis In six features of each Diwan, the harbingers of renewal bear the level of the formal frame of the contemporary Egyptian poem (vocabulary, context, and amazing images).

key words:
Features of the regeneration, the harbingers of regeneration, the formal framework, the Egyptian poem

صَدرُ البَحثِ

إنَّ القصيدةَ هِيَ الوَاعِبُ التَّخييلِيُّ لِتَارِيخِ الأُمَمِ وَالشُّعُوبِ[1]، وكما أَثبَتَ البحاثَةُ، قائلين إن: "**القَصِيدَةَ العَرَبِيةَ التَّقلِيدِيَّةَ هِيَ قَصِيدَةُ العَبقَرَيَّةُ الرَّتِيبَةُ. وَلأَنَّهَا تَتَمَتَّعُ بِعَبقَرِيَّةٍ إِبدَاعِيَّةٍ مِن وَرَاءِ رَتَابَتِهَا الظَّاهِرِيَّةِ؛ فَإِنَّهَا تَمتَلِكُ تَنوِيعَاتٍ فَنِّيَّةً، وَرَوَابِطَ مُنسَجِمَةً، وَهَذَا مَا مَكَّنَ لَهَا مِن الاستِمرَارِ حَتَّى الآنَ؛ لاَسِيَّمَا وَأَنَّهَا تَحَلَّت بِنِظَامٍ كلاَسِيكِيٍّ، انسَجَمَ مَعَ الذَّوقِ الفِطرِيِّ لِلعَرَبِيِّ انسِجَامًا مُوسِيقِيًّا وَنَفسِيًّا، إِضَافَةً إِلَى أَنَّهَا حَمَلَت مُمَارَسَاتِهِ الحَيَاتِيَّةَ، وَعَبَّرَت عَن ذَاتِهِ بِغِنَائِيَّةٍ وَمَوضُوعِيَّةٍ؛ فَسَكَنَ أَبيَاتَهَا الشِّعرِيَّةَ وَكَأَنَّ القَصِيدَةَ خَيمَتُهُ الفَنِّيَّةُ المُفَضَّلَةُ**"[2]. ولذلك فإن جَمهَرَةَ النُّقَّادِ قد ذَهَبُوا إلى اعتبار: "**الكَلاَم الشِّعرِي العَرَبِي كَانَ خَاضِعًا لِمِيتَافِيزِيقِيَّةِ البِدَايَةِ وَالنِّهَايَةِ؛ بَعدَ أَن قَعَّدَهُمَا قَالبٌ وَاحِدٌ، تَتَوَحَّدُ فِيهِ الوَقفَاتُ الإِيقَاعِيَّةُ وَالنَّحوِيَّةُ وَالدِّلاَلَيَّةُ. وَمِن ثُم توافَقَ الزَّمَانُ الأَوحَدُ مَعَ النَفَسِ الأَوحَدِ دَاخِلَ القَصِيدَةِ؛ مِمَّا جَعَلَ الشِّعرَ غِنَاء يَنبَنِي إِيقَاعُهُ عَلَى النَّمَطِيَّةِ وَالتَّكرَارِ**"[3]. وبهدي مما سبق؛ فإن الباحث حاول (عبر ثنايا بحثه) أن يُنَقِّبَ عَن مُحَاوَلاَتِ القَصِيدَةِ المُعَاصِرَةِ، للخُرُوجِ عَلَى النَّمَطِيَّةِ التَّقلِيدِيَّةِ فِي القَصِيدَةِ المُعَاصِرَةِ، والتي لا ترتبط بالقصيدة المصرية أو العربية وحدها، وإنما هي مشترك إنساني أساسي: "**العَودَةُ إِلَى المَاضِي أَو تَكرَارُ المَاضِيَ لَيسَت ظَاهِرَةً خَاصَّةً بِالعَالَمِ العَرَبِيِّ... إِنَّهَا ظَاهِرَةٌ إِنسَانِيَّةٌ**"[4]. إذ إن نفر من الباحثين قالوا إنه: "**كَانَ ضَرُورِيًّا أَن تَعُودَ المُحَاوَلاَتُ القَدِيمَةُ الجُزئِيَّةُ الشَّكلِيَّةُ لِتَجدِيدِ الإِطَارِ...**"[5]. وتأسيسا لما سبق؛ فإن الباحث قد شرع بحثا في القصيدة المصرية المعاصرة، عن محاولات التجديد الجزئية في إطار أو شكل القصيدة. وكما قال النقاد: "**إِنَّ الإِطَارَ هُوَ الصُّورَةُ المَرئِيَّةُ لِلقَصِيدَةِ**"[6]، أو الصورة الشكلية التي تبدو معها القصيدة ممارسة قابلة للتجديد[7].

والتجديد في إطار القصيدة: "**يَشمَلُ أَيَّ تَغيِيرٍ إِجرَائِيٍّ أَو وَظِيفِيٍّ يَطرَأُ عَلَى القَصِيدَةِ**"[8]. ولقد اختار الباحث مفهوم (**التَّجدِيد الجُزئِيّ**)[9]، والذي استقى فحواه من رؤية البحاثة، لملامح التجديد في القصيدة المعاصرة. فلقد حاول الباحث استخلاص ملامح التجديد الجزئي؛ منحيا الجانب الإيقاعي الموسيقي الظاهر، منصرفا إلى البحث في عوالم القصيدة التي تشمل: **المفردة في القصيدة، وسياقاتها الشعرية، ولغة التعبير عن الأفكار، والصورة الشعرية المدهشة**... إلخ[10].

الغَايَةُ مِنَ البَحثِ

والباحث يرى أن الغاية المتوخاة من البحث، تبرز في إثبات طزاجة ومرونة القصيدة المصرية المعاصرة، وكيف أنها قابلة (باستمرار) للتشكل والتطور (حسب معطيات ومقتضيات الواقع المعيش). ومما لا شك فيه أن البحث العلمي في مضامير الأدب المتجدد، لهو الوسيلة الناجعة والمُثلى، التي يحقق الإنسان العصري بها ما يرغب فيه من تقدم وتطور (وفق مبدأ الإيحاء الذي تهبه القصيدة الجديدة لمتذوقها). وإنها (أيضًا) السبيل الراقية، لاكتشاف مناطات الجديد وأساليب الابتكار والابتعاد عن أسلوب الحياة النمطي الممجوج، الذي يعطل الدماغ عن مجاراة الآني. إضافة إلى إبراز جمال الأدب العربي الحديث، والكشف عما يحفل به من عناصر القوة والتجدد؛ حتى يزداد الطلاب شغفًا به وإقبالًا عليه. كما أنه الإيقاظ الواعي الطالب؛ لإدراك شرف الكلمة وتوجيهه للمحافظة على طهارتها ونقائها وسمو رسالتها حتى لا تُسْتَعْمَل إلا في صلاح الإنسانية. غرس محبة القصيدة المتجددة في نفوس الطلاب، والذهاب في الإعجاب بها كل مذهب، وإدراك ما تحفل به اللغة (في مستوياتها المختلفة: الفصحى

والعامية) من ثروات تعبيرية طائلة؛ قادرة على سد حاجات الأمة المتجددة في ميادين العلوم والفنون والآداب. كما أنه من غايات البحث، الاتصال الوثيق بالحركات الأدبية المعاصرة (من خلال قصائد الديوانين المختارين)، وإيقاف الطلاب على تنوعها وشمولها. والإفادة مما يحفل به هذا المعين الأدبي المعاصر من القيم الخلقية والاجتماعية. صقل مواهب الطلاب وإنماء قدرتهم على فهم النصوص الأدبية وتحليلها وتذوقها وإدراك أسرار جمالها والحكم عليها. وتنمية الحس الجمالي عند الطلاب، والإفادة من الأدب المعاصر في إرهاف الحس وترقيق الذوق. شحذ همم الطلاب وتربيتهم على إدراك ما في الأدب من صور جديدة ومعانٍ وأخيلة لا آخر لها؛ تمثل صورة من صور الطبيعة الخلابة، أو عاطفة من العواطف البشرية الجياشة، أو ظاهرة من الظواهر الاجتماعية المهمة. الاتصال بالمُثُل العُليا في الأخلاق، كما في القصائد المعاصرة ذات المغزى الاجتماعي، والقصائد الشعرية التي تعالج أفكار ومشكلات اجتماعية أساسية.

عينَةُ البَحثِ

وقع اختيار الباحث على ديوانين اثنين، من دواوين الشعراء المصريين المعاصرين، وهما: ديوان الشاعر: **إبراهيم سكرانة**[11] **(تغريد)**[12]، وديوان الشاعر: **السيد عبد الفتاح**[13] **(المعدية)**[14]. والسبب في اختيار عينة البحث المشار إليها، هو التشابه والاقتران (الإيجابي)، الذي رآه الباحث في الديوانين المذكورين، ورغبة كلا الديوانين (في نظر الباحث) في الوصول بالإطار الشكلي للقصيدة المعاصرة إلى أفق جديد ورحب، ووعي مختلف ومتجدد.

حُدُودُ البَحثِ

حدد الباحث ستة ملامح فنية، لطموح الإطار الشكلي في الديوانين المذكورين، محاولا رصد التجديد الجزئي فيما وراء السائر والمكرور، وكسر القوالب الاعتيادية؛ وصولا إلى معاينة حقيقية للتجربة الشعرية الطازجة.

مِنهَاجُ البَحثِ

سيعتمد الباحث (بمشيئة الله سبحانه وتعالى) في بحثه، على المنهج الوصفي التحليلي[15] Descriptive Analytical Method، والمنهج المذكور ينبني على وصف ملامح نظرية ما، أو افتراض ظاهرة من الظواهر؛ بغية الوصول إلى أسبابها المباشرة، وبيان العوامل التي تتحكم فيها؛ ومن ثم استخلاص تحليل النتائج لتعميمها. ويشمل المنهج (الوصفي التحليلي) أكثر من طريقة أداء[16]. ومهما اختلفت أشكال المنهج الوصفي؛ إلا أنها (جميعا) تقوم على أساس الوصف المنظم للحقائق والخصائص، المتعلقة بظاهرة أو مشكلة محددة بشكل عملي[17].

القِسمُ الأَوَّلُ

مَلاَمِحُ التَّجدِيدِ الجُزئِيّ فِي دِيوَانِ (تَغرِيد)

أما عن بعض الملامح النقدية، التي يستطيع الباحث أن يدلف منها إلى خصوصية تجربته الشعرية، فإنها تبدو كالآتي:

الملمح الأول: تبديد سلطة العنوان

حاول الشاعر أن يحطم نفوذ العنوان، الذي يُشَكِّل نقطة ارتكاز موضوعية في القصيدة الحديثة[18]؛ وذلك عبر تفتيته العنوان الواحد، إلى ثلاث وَحدَاتٍ **(منفصلة – متصلة)**، ومن ذلك: تفتيته لعنوان قصيدة **(بياض)**[19]؛ فلقد أعطى عنوانا عاما لكل قصائد القسم الأول من أقسام الديوان، الأمر الذي ينسحب (ضرورة) على كل قصيدة، من قصائد القسم الأول، وهو: **(عصافير غنايا بتبتدي القول)**. ثم أنشأ عنوانا ثانٍ للقصيدة، هو: **(بياض)**. ثم أنشأ عنوانا ثالثا للقصيدة، وضعه بين مَعقُوفَتَينِ، هو: **(قصيدة مكتوبة ع الأبيض الفاتح)**؛ مما يعطي دلالة موفورة وغزيرة، لفلسفة العنوان في القصيدة العامية المصرية، ويُهَشِّم (بصورة حاسمة) جَبَرُوت العنوان الواحد الأوحد، الذي تدور في فلكه القصيدة العامية التقليدية.

الملمح الثاني: عدسات المفردة (مفهوم البراح)[20]

اعتمد الشاعر على طريقة مبتكرة في معالجته فن القول؛ تستند إلى تقنية عدسات المفردة أو البعد البؤري للمفردة الواحدة؛ عبر الإتيان بلفظة لها معنٍ خطي، ثم يعمد إلى إضافة خطوط معانٍ زائدة للفظة المذكورة[21]؛ تؤطر لما يمكن تسميته التوسع في فضاء التعامل مع المفردة الواحدة في القصيدة الواحدة. فلقد استخدم الشاعر مثلا مفردة (البراح، دلالة التوسع والتحرر) بمشتقاتها وجذورها (عبر قصائد الديوان)، لأكثر من سبع وسبعين

مرة؛ وهي اللفظة الشائعة في ثنايا الديوان المذكور؛ مما يشف عن رغبة حارقة في تكسير المُتَوَاضَع عليه، والقفز إلى شيء لامع خارج الشُّرفَة الكلاسيكية. ومن ذلك، استخداماته لتقاليب ومعاني لفظة **(بيضا)**، في ثنايا قصيدة **(بياض)**[22]: فلقد ذَكَرَ (أولا) مفردة: **(بيضا)**، قائلا: "**صفحة بيضا**"[23]، ثم شَفَعَها بقوله: "**حِته بيضا**"[24]، ثم تخلل القصيدة بقلمه، قائلا: "**والسطور فاضيه وبيضا**"[25]، ثم أَردَفَ قائلا: "**والنهايه حَتَّى بيضا**"[26]. ثم شَكَّلَ المفردة المذكورة، والمكونة من حروف لفظة **(البياض)**، بصورة دقيقة ومتتابعة، قائلا: "**كام سطر أبيض**"[27]، ثم تراه يقول: "**في البياض اللانهائي**"[28]، ثم إذ به يعود تارة أخرى قائلا: "**واملا البياض**"[29]. والشاعر (في الملمح النقدي المذكور) لا يُكَرِّر لفظة أو مفردة بتقاليبها، من إفلاس شعري (وحاشاه)، وإنما يضيف وصفا مَزِيدًا على المفردة الأصلية المذكورة في القصيدة؛ حتى يخرج بها من عتق الاستخدام الأحادي للفظة، في السياق نفسه. فمثلا يرى الباحث أن اللفظة بملحقاتها الوصفية: **(حِته بيضا)**، تعطي مفهوما مغايرا تماما للفظة **(صفحة بيضا)** بملحقاتها الوصفية؛ ما يختلف (قَطعًا) عن: **(نهاية بيضا)**.

الملمح الثالث: توطين الفصحى في مسارب العامية

وهو ملمح (فيما يرى الباحث) لا يدانيه فيه سواه[30]، وإن الملمح المذكور، ليؤكد (في نظر الباحث) ثورية الشكل عنده؛ فإنه لم يكتف باستيراد لفظة لا علاقة لها بالسياق، وإنما وَطَّنَ الفصحى في سياق عامي محض. وفي ذلك يقول الشاعر في قصيدة **(سكوت)**[31]:

ياللعجب

طب جاي تحارب مين؟!

في تلك المعمعه

وانت اللي كانت خطوتك

تفتح حصون

أصبحت بجبال السكون

اللي ف لسانك... إمعه!

فلقد وَطَّنَ سكرانة ببراعة وتفنن لفظة: **(إمعه)**، عبر مستويين من الأساليب العامية: فلقد جعل الشاعر الاستفهام التعجبي: **(طب جاي تحارب مين؟!)** يُوطِّن لكلمة: **(المَعمَعه)**، وكذا التأكيد الإنشائي في قوله: **(وانت اللي كانت خطوتك)** يُوطِّن لكلمة: **(إمعه)**، برغم صعوبة الكلمتين، وغرابتهما (في الوقت نفسه) على القصيدة العامية التقليدية (غير الفُولكلُورِيَّة)[32].

الملمح الرابع: تحريف الفصحى بعد استيطانها في القصيدة

اعتمد الشاعر آلية ثورية في قصيدته؛ جعلته يطور من منطق الكلمة الفصيحة، في صورة متطورة من صور النحت الشعري، تتوافق مع طبيعة القصيدة، ومن ذلك في قصيدة **(كُنتي)**[33] يقول الشاعر:

سد الغنا كل الطرق حواديت

فحكيت حكايتي للسما

العَتمَانَه!

إن استخدامه لكلمة **(العتمانه)**، هو نَحتٌ صرفي لوزن **(أَفعَل)** على **(فَعلاَنَة)**: فإن الأصل أن نقول: السماء الأَعتَم، أو العَتمَاء (والأولى أفصح). ولكن سكرانة (بوازع من تميزه وثوريته الفنية) قد طَوَّر من استخدام اللفظة؛ حتى صارت على وزن (فَعلاَنَة) من وزن (أفعل). وهو استخدام مبدع في القصيدة، بمعناه وميزانه الصرفي.

الملمح الخامس: خلق دوال جديدة لمفاهيم متعارف عليها

ومن خلال هذا النهج الشعري؛ تَسَنَّى لإبراهيم سكرانة تكسير المفاهيم الشعرية الضيقة في القصيدة العامية، تلك التي تعطي للمفهوم قداسة أو تزكية كونها عادة: مثل استخدام الشعراء القمر، باعتباره الراوي والشاهد على قصص الحب، أو جاسوس العشاق، أو أنه الضوء الرقراق الذي يشبه المحبوبة من فرط جمال القمر (الذي يكافيء في عيني المُحِبّ الصورة المُنعَكِسَةَ للمحبوب) أما عن شاعرنا، فلقد طَوَّر هذا المفهوم المكرور، قائلا في قصيدة (**إنتي**)[34]:

إياكي فاكره ان القمر
بَنُّور
إكمنه يعني في المسا
بيشع نور
ده القمر حواديت قديمه
كلها أحجار صخور
علشان كده
ما أقدرش أقولك
إنتي أحلى من القمر
أصلك بشر
مانتيش لا صخر
ولا... حجر!

الملمح السادس: تشييد الصورة ثم عكس الصورة

والباحث يرى أنها إحدى الآليات المُهِمَّة والمُلهِمَة، التي طَوَّرَها الشاعر؛ كيما يجعل السَّمَاعَ مُشتَرَكا (**عقليا – وجدانيا**) أكثر منه وجدانيا صرفا؛ إذ إن العقل وطرائق التفكير الخَطِّيَّة، تأبى وجود الشيء ونقيضه في الوقت ذاته، لكن الشاعر جاوز بوابات المَطرُوق، مُتَحَدِّيًّا (بثورية الشاعر الجاد) منطق الأشياء، ومن ذلك في قصيدة (**أنا وِضِلّي**)[35]:

فـ الضل بارسم صورتي جنب الرصيف

وارسم رغيف

.....

والضل يكبر فوق رصيف صورتي.

ففي البيت الأول من القصيدة المذكورة، جعل الشاعر مفردة (**الصورة**)[36] تبرز حال المُصَوِّر (وهو الشاعر ذاته). لقد جعل (**الصورة**) هي الوَحدَة المضافة، و(**الرصيف**) هو الوحدة المضافة إليها (الصورة هي الجزء، والرصيف هو كلٌّ حَاوٍ)، ثم يعود (بعد عدة أبيات داخل القصيدة نفسها) ليجعل (**الرصيف**) هو الجزء، و(**الصورة**) هي كلٌّ حاوٍ، والباحث يرى أنها تقنية شديدة التعقيد والإبداع، في سياق تطور القصيدة العامية.

القِسمُ الثَّانِي

مَلاَمِحُ التَّجدِيدِ الجُزئِيّ فِي دِيوَانِ المعَدِّيَّة

أما عن بعض الملامح النقدية، التي يستطيع الباحث أن يدلف منها إلى خصوصية تجربته الشعرية، فإنها تبدو كالآتي:

الملمح الأول: خرق منطقية الحدث الشعري

خَرق الشاعر منطقية الحدث الشعري؛ عبر منظومة (**الفعل السابق – الفعل الأسبق**)، وكلاهما حدثا في الماضي (رغم أن الاتكاء على الزمن الماضي يعطل هَونا ما تدفق الإيقاع الزمني للقصيدة؛ إلا أن الشاعر يراهن على براعة توظيفه للزمن الماضي، في سياق السرد الحكائي للقصيدة)؛ ذلك أن الشاعر يهدف (من هذه التقنية) إلى كسر رتابة التلقي التقليدي للنص الشعري، ومنه قوله، في قصيدة (**المعدية**)[37] ما نصه:

دَفَع الشهيد مَهر الكَنَّال
شَال السَّمَك هَمُّه!

وإنها لإحالة مُمتِعَة وبَدِيعَة (يَخَال القاريء أن دَفع المَهرِ؛ يُؤذن ببداية حياة سعيدة؛ إلا أن **السيد عبد الفتاح** يُحِيل القاريء إلى مأساة جديدة، ينوب عنه فيها حِيتَان البَحرِ، في تصوير يعكس صورة البطل في علاقته الوطيدة بالبحر)؛ خاصة أنها تُمَثِّل مُفتَتَحَ القصيدة؛ مما يؤشر(في نظر الباحث) إلى كون بدايات القصيدة عند السيد عبدالفتاح، غالبا ما تكون غير تقليدية.

الملمح الثاني: تحويل المادي إلى معنوي نابض

والباحث يرى أنه يُجَسِّدُ تقنية كتابية؛ تجعله يُحَوِّلُ المادي إلى صيغة معنوية نابضة بالحياة، ومنه في قصيدة (**المعدية**)[38]:

وِاغزِل جِنَاحَك صُوت

يِحيِي شَرَايِينِي!

فإن الشاعر هاهنا (بخلاف المُتَعَارَف عَلِيه[39])، قد حَوَّلَ المادي (**الجَنَاح**)، إلى صيغة معنوية مُتَجَدِّدَة الحَيَاة (**الصوت**)، وألحقه الشاعر بمكون لفظي؛ يؤكد طبيعة التجدد (وهو الدلالة اللفظية للشرايين، التي تتجدد حركة الدماء فيها).

الملمح الثالث: المُمَازَجة التركيبية

والباحث يرى أنه الممازجة التركيبية بين مستويين (**متقابلين – متداخلين**) في الوقت نفسه، ومنه في قصيدة (**المعدية**)[40]:

إرسمني فوق العلم

شمعه فـ بستانك!

فلقد مَازَجَ (**السيد عبد الفتاح**) بين مستويين، الأول: الرسم فوق العلم (بدلالاته)، والمستوى الثاني: الرسم فوق البستان (وَيُلاَحَظ أَنَّهُ قَد سَاوَى بَينَ مَا لاَ يَتَسَاوَى عَادَةً؛ ومِنهُ: الرسم بالألوان وضوء الشمعة، والعلم الشامخ والبُستَان الغني). إن الناظر في العلاقات داخل البَيتَينِ المُشَار إليهما؛ يرى أن الشاعر قد كرس لمستويين متقابلين (**الألوان/ الشمع – العلم/ البستان**)؛ لكنهما (في الوقت نفسه) متداخلين (بدلالة الرسم وحركة اللون داخل الصورة الشعرية). ومنه (أيضا) في قصيدة (**مكياج**)[41] قول الشاعر:

مِتمَكيِجَه بُويَه

نِيلِك دَه سِدر امّي!

الملمح الرابع: تكرار الوحدة الأسلوبية

تَطَابَق الشاعر (المُتَيّم بِعِشق البَحرِ وأَسرَارِهِ) مع مفهوم **المَد والجَزرِ**[42]؛ وذلك عبر تكرار الوحدة الأسلوبية (**الفعل – الإنشاء**) مَرتَين اثنَتَين، مثل حركتي المَد والجَزرِ، في صيغة شعرية تكرارية، استخدمها الشاعر (ببراعة) في قصائد الديوان بأكمله؛ ومنه في من قصيدة (**المعدية**)[43]:

لو جيت على بالك

أول قناه تتولد

أول قناه تتولد

ومنه (أيضا) في القصيدة نفسها[44]، قول الشاعر:

يا بورسعيد افرحي

يا بورسعيد افرحي

جُوَّا المِعَدِّيه.

وقد تأتي الصيغة الشعرية التكرارية بصورة مُفَارِقَة، كأن يُوَزِّعُهَا الشاعر في قَالَبَي (**الإيجاب – النفي**)، وذلك بأن يكرر المفردة في صيغة الإيجاب (دون لواحق أو أدوات نفي)، ثم يؤوب مكررا إياها (في السطر الشعري نفسه)، لكنها منفية هذه المرة (وكأنه تكرار للشيء ونقيضه في آن معا). ومنه في قصيدة (**بدون عنوان**)[45]:

أما العلم... مبقاش علم!

ويعود الشاعر ليثبت هذه التقنية (مرة أخرى) في القصيدة نفسها[46]، قائلا:

وها أقول لهم إن الشهيد... مَبَقَاش شَهِيد.

الملمح الخامس: حشد التضاد

استخدم الشاعر تقنية (حَشد التَّضَادِ) على مستوى الصورة؛ عبر استجلاب ألفاظ تتضاد (ضرورة) وبصورة جَلِيَّة (وفي سطر شعري واحد). ومنه في قصيدة (**رسالة من ميت**)[47]:

يا ليل... يا ابو النهار!

الملمح السادس: أنسنة غير المتشيىء

أنسنة غير المُتَشِيىء (يبدو من وجهة نظر الباحث) رعايةً من الشاعر، لمَطلَبَي التأمل والتفلسف، الضروريين لشاعر حقيقي ينتمي إلى بَحرٍ خَلاَّب. ومنه في قصيدة (**أنا المصري**)[48]:

ولو عَدّيت على بُكرَه!

فإن الشاعر (هاهنا) أَنسَنَ الزمن، الشَّاخِص في مُفرَدَةِ (بُكره)؛ محولا إياه إلى صيغة تجمع بين الزمان والمكان أو فضاء **الزَّمكَانِيَّة** (وكأن الزمن قد تَحَوَّل إلى طَرِيق مَادية). وما يَلفِتُ النظر؛ بَسَاطَة التَّنَاول وعُمق الغَايَة من السَّبكِ الشِّعرِي المُتَطَوِّر؛ الذي طَوَّر المَعنَى إلى أَشاوَاتٍ[49] طَازَجَة. ومنه (أيضا) إعطاء المتشيىء حِسا إنسانيا دافقا، ففي قصيدة (**رصيف الخوف**)[50]، يقول الشاعر:

وَاطَبطَب ع الرَّصِيف... وِالحِيط!

ومنه في القصيدة نفسها[51]، قول الشاعر (مؤكدا تَقنَيَّته الشِّعرِيَّة المُمَيَّزَة):

ولَمَّا اصعَب عَلَى طِينِك!

الخِتَامُ وَالنَّتَائِجُ

الباحث يرى أن نتائج بحثه الذي حمل عنوان: **(مَلاَمِحُ التَّجدِيدِ الجُزئِيّ فِي الإِطَارِ الشَّكلِيّ لِلقَصِيدَةِ المِصرِيَّةِ المُعَاصِرَةِ. دِيوَانًا "تَغرِيد"، وَ"المعَدِّيَّة" أُنمُوذَجًا)** أبرز النقاط البحثية الآتي بيانها:

1- طزاجة ومرونة القصيدة المصرية المعاصرة،وكيف أنها قابلة (باستمرار) للتشكل والتطور (حسب معطيات ومقتضيات الواقع المعيش).

2- أثبت أن البحث العلمي في مضامير الأدب المتجدد، هو الوسيلة الناجعة والمُثلى، التي يحقق الإنسان العصري بها ما يرغب فيه من تقدم وتطور (وفق مبدأ الإيحاء الذي تهبه القصيدة الجديدة لمتذوقها).

3- كما أنه أثبت (أيضًا) أنه السبيل الراقية، لاكتشاف مناطات الجديد الأدبي، وأساليب الابتكار والابتعاد عن أسلوب الحياة النمطي الممجوج، الذي يعطل الدماغ عن مجاراة الآني.

4- إبراز جمال الأدب العربي الحديث، والكشف عما يحفل به من عناصر القوة والتجدد؛ حتى يزداد الطلاب شغفًا به وإقبالًا عليه.

5- أكد البحث أن القصيدة المعاصرة إيقاظ لوعي الطالب؛ وفيها ما فيها من إدراك لشرف الكلمة والمحافظة على طهارتها ونقائها وسمو رسالتها حتى لا تُسْتَعْمَل إلا في صلاح الإنسانية.

6- غرس محبة القصيدة المتجددة في نفوس الطلاب، والذهاب في الإعجاب بها كل مذهب.

7- إدراك ما تحفل به القصيدة المعاصرة (في مستوياتها المختلفة: الفصحى والعامية) من ثروات تعبيرية طائلة؛ قادرة على سد حاجات الأمة المتجددة في ميادين العلوم والفنون والآداب.

8- برهنت على ضرورةالاتصال الوثيق بالأدب المعاصرة(من خلال قصائد الديوانين المختارين)،وإيقاف الطلاب على رونق تنوعها وشمولها.

9- الإفادة مما يحفل به هذا المعين الأدبي المعاصر من القيم الخلقية والاجتماعية.

10- صقل مواهب الطلاب المبدعين، وإنماء قدرتهم على فهم النصوص الأدبية وتحليلها وتذوقها وإدراك أسرار جمالها والحكم عليها.

11- تنمية الحس الجمالي عند الطلاب، والإفادة من الأدب المعاصر في إرهاف الحس وترقيق الذوق.

12- تبيان أهمية شحذ همم الطلاب وتربيتهم على إدراك ما في الأدب المعاصر من صور جديدة ومعانٍ وأخيلة لا آخر لها؛ تمثل صورة من صور الطبيعة الخلابة، أو عاطفة من العواطف البشرية الجياشة، أو ظاهرة من الظواهر الاجتماعية المهمة.

13- ضرورة الاتصال بالمُثُل العُليا في الأخلاق، كما في القصائد المعاصرة ذات المغزى الاجتماعي، والقصائد الشعرية التي تعالج أفكار ومشكلات اجتماعية أساسية.

حواشي الدراسة

1- يراجع، د. محمد السيد العيسوي، الشعر مفتتح الإنسانية، دار الحوار، سوريا، 2003م، ص: (41).

2- د. بلقاسم دكدوك، التطور الشكلي للقصيدة العربية، قراءة في الثورة على الثبات والتكرار، مجلة مقاليد (مجلة علمية محكمة تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته، التابع لكلية الآداب واللغات بجامعة ورقلة)، الجزائر، العدد(6)،2014م،ص:(34).

3- محمد بنيس، بيان الكتابة،مجلة الثقافةالجديدة،القاهرة،العدد(19)،1981م، ص(45)

4- أدونيس عقل، الثابت والمتحول(بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر، سلسلة:(ذاكرة الكتابة)،العدد(173)،الجزءالأول،ص:(40)

5- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، مصر، ط3، ص: (62).

6- د. خالد إبراهيم الماكري، الإطار الشعري وآفاقه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص: (38).

7- يرجع، السابق، ص: (41).

8- السابق، نفسه.

9- يرجع، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: (62).

10- يراجع، د.السيد غالب، الشعر العربي الحديث (مسائل وقضايا)، مكتبة دار العروبة، الكويت، ص: (52).

11- إبراهيم سَكرَانَة، المولودُ في قريةِ (الضَّهرَةِ) مركز فَارسكُور، من أعمالِ محافظةِ دِميَاط، فِي الثانِي من شهر تشرين الأول أكتوبر، عامَ ستةٍ وستينَ وتسعمائةٍ وألفٍ للميلاد، إنه الشاعر الذي سرت بورسعيدُ فِي حُرُوفِهِ؛ فَأَلهَمَتهُ وَأَلهَمَهَا حبًا، قَد لاَ تُطِيقُهُ حُدُود المَعَاجِمُ. بدأَ مُعَافَسَةَ القصيدةِ، ومُغَازَلةَ الكلماتِ عَلَى الورقِ الأَمرَدِ، فِي السابعِ من شَهرِ ديسمبر، عامَ ستةٍ وسبعينَ وتسعمائةٍ وألفٍ للميلاد. وَعَلا شَأوُ موهبَتِهِ يومًا بعدَ يومٍ، نظرَ إلَى تاريخِ الشعرِ؛ فوجدَ المسرحَ هوَّ الرحمُ الذي تَلَقَّفَ الشعرَ فِي مِهَادِهِ؛ فَبَنَى به درجاتِ سَفحِ أَكرُوبُول خاصته. وجدَ الدراما ماثلةً فِي الشعرِ، فيمَّمَ شطرَ النصِ المسرحيّ: مؤلفًا ذائعًا، ومُمَثلاً لا يُشقُّ لموهِبَتِهِ غبارٌ، ثُمَّ

صارَ (لاحقا) مُخرِجًا مُمَيَّزًا. وَلَكِنَّهُ (شَأنهُ فِي ذلكَ شأنَ الأدباء) تَعَرَّضَ لضرباتِ القدرِ المؤلمةِ، تَلَقَّى صفعةً تِلوَ أخرى، وفِي كلِ موقعةٍ (يكافحُ أُوَّارَهَا بقَلَمِهِ ونَاظِرَيهِ) يخرجُ منتصرَ الروحِ ومهزومَ الجسدِ، روحُهُ غيرُ قابلةٍ للخُنُوعِ؛ فخرجَ على كلِ مألوفٍ في الصياغةِ الشعريةِ والفنيةِ، وتحدَّى مخاوفَ المُبدعِ الأولى، وكَسَرَ الحواجزَ الوهميةَ بينَ الفنانِ والرصيفِ. إبراهيمُ سكرانة كانَ (وسيظلُ بمشيئة رب الأرباب) لفحةً صادقة من سعيرٍ، لكلِ من تسولُ لهُ نَفسُهُ اقترافَ جَرِيرَةِ التقليدِ[5] ومُجَارَاةَ السائدِ المَبغُوضِ، وكانَ من فرطِ تَمَيُّزِهِ؛ أن حصدَ جوائزَ الشعرِ الأولى، فِي مسابقاتِ الثقافةِ الجماهيريةِ، على مدى السنواتِ العشرينَ المُنصَرِمَةِ، أضف إلى ذلكَ، كَونَهُ ممثلَ إذاعةٍ محترفًا، وله مسلسلاتٌ عدةٌ بإذاعةِ القَناةِ، وقد نُشِرَت أعمالُهُ بمجلاتِ مصرَ والوطنِ العربيّ قاطبة.

12- ديوان صادر عن وزارة الثقافة المصرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، فرع ثقافة بورسعيد، سلسلة: **(نوارس)** الأدبية، العدد(23)، الصادر عام اثنين وألفين للميلاد. وهو من قطع(متوسط الصغير)،ويقع في ست وتسعين صفحة،وعدد قصائده ثلاث وثلاثون قصيدة،مقسمةعلى أربعة أقسام بمثابة الفصول.

13- السيد حسن عبد الفتاح الغَزُولِي، المولود في فترة التهجير القَسرِي عن بورسعيد، في مدينة المَطَرِية، من أعمال محافظة الدقهلية، في السادس عشر من شهر آب أغسطس، عام سبعة وستين وتسعمائة وألف للميلاد، لأب وأم وُلِدَا في رِحَابِ **(حَي المَنَاخ)** ببورسعيد. شَبَّ السيد عبد الفتاح عن الطوق؛ ليجد بورسعيد (التي تَرَعرَعَ ذِكرُهَا في شَرَايِينِهِ) تُعَانِي أصداء النكسة المَرِيرَة، التي حاقت بمصرنا الأبية؛ ما خَلَّفَ داخله شعورا نفسيا بالإحباط، طَوَّرَه (لاحقا) في رمزية النضال. طفق السيد عبد الفتاح يَبُثُّ البحر شَجوَاه؛ فأهداه البحر شارات القصيدة الأولى، الأمر الذي أَهَّلَهُ أن يُصدِرَ ديوانه الأول، منتصف عام ثمانية وألفين للميلاد، وكان بعنوان: **(علينا العوض)**، رصد فيه شاعرنا المثالب التي أودت بالمواطن المصري البسيط جَرَّاء الفهم المغلوط لسياسة الانفتاح، وما خلفه للشخصية البورسعيدية من آثار مجتمعية وإنسانية رآها الشاعر مدمرة. ورغم أن الديوان كان نيئا؛ إلا أنه أَنبَهَ شعراء العامية ببورسعيد، إلى موهبة شاعر عنيد، يَرفُلُ في أبهاء القَصِيدة العامية بثبات نبيل. وتطورت تجربة أديبنا؛ وأخذ يحتك بالمجتمع الأدبي البورسعيدي في عُمق

رَائِق؛ كَوَّن شخصيته الشعرية بعُصَامِيَّة رويدا رويدا، إلى أن أصدرت له وزارة الثقافة المصرية، بالهيئة العامة لقصور الثقافة (فرع بورسعيد) ديوانه الثاني (**الوَطَن بِيشُر دم**)، والديوان المذكور كان رَصدًا دقيقا وحَيًّا، لتداعيات ثورة الخامس والعشرين من يناير، عام أربعة عشر وألفين للميلاد. السيد عبد الفتاح يعشق البحر عشقا مَرَضِيًّا؛ حَدَا به أن يركب مَوجَهُ مسافرا صوب جِهَات الأرض الأربع؛ مُستَكشِفًا طبائع الناس واختلافاتهم وتقاليبهم وصروفهم؛ فكان أن ارتحل إلى مدينة (**أنجولا**) الأفريقية، وهناك خَبَرَ حياة جديدة (على المستويات كافة)؛ جعلته يَتَوَلَّهُ عشقا في ثرى بورسعيد. السيد عبد الفتاح يَهوَى صيد الأسماك، واصطياد المعاني المسافرة عبر أثير الأَنَاسِي. كتب شاعرنا الأغنية، وحصل (في مِضمَارِهَا) على المركز الأول في (**مسابقة الأغنية الوطنية**)، أخريات عام أربعة عشر وألفين للميلاد. الشاعر مُغَامِر بالسلِيقَة؛ طَرَق أَزِقَّة الرواية، كاتبا رواية متميزة (قَيد النشر)، عُنوَانُهَا: (**حَلِيمِي فِي لُوَاندَا**). وَطَرَقَ (أيضا) حقل الكتابة المسرحية؛ فألف مسرحية: (**تاريخ كَنَال**). كُرِّمَ أديبُنَا في محافل شعرية وثقافية وعلمية شتى. أما عن ديوان الشاعر الأخير، الذي يأتلف الباحث حوله؛ فإنه الديوان الموسوم: (**المعدية**).

14- ديوان (**المعدية**) صادر عن دار الإسلام للطباعة والنشر والتوزيع، بمحافظة المنصورة (لصاحبها: أيمن محمد عيد)، أواخر عام ستة عشر وألفين للميلاد. والديوان المذكور مكون من سبع وعشرين ومائة صفحة، من قطع صغير الوسط، تتوزع في أثنائها إيقاعات إحدى وثلاثين قصيدة، متفاوتة حجما، تدور في سياق عشق مصر، شاخصا في أيقونة البحر الغَرَّاء [بورسعيد].

15- د. وجيه محجوب الطائي، أصول البحث العلمي ومناهجه، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، عام 2005م، ص: (243) وما بعدها.

16- ومن أمثلة (طرق أداء) المنهج المذكور، الآتي بيانه:

17- طريقة المسح أو الحصر (Survey Method): وتسمى (أيضا) المسح النظري، ومن خلاله تدرس الظاهرة (بشكل عام) للإحاطة بعواملها وأسبابها كافة، مهما كان عدد العوامل والأسباب (يختبر عددا كبيرا من الحالات) ويراعى في (طريقة المسح)

أن تكون العينَات التي ستدرس ممثلة للمجتمع Population لتكون النتائج (كذلك) ممثلة للمجتمع.

18- طريقة الحالة (Case method):تتضمن الدراسة البحثية المتعمقة لحال واحدة، أو بضع حالات، مع تحليل كل عامل من العوامل المؤثرة فيه وبه، والاهتمام بتفاصيل الحال المدروسة كلها. وتحتاج الطريقة المذكورة لخبرة وجهد من الباحث، كما أنه ينبغي تفسير النتائج التي يتم الحصول عليها بكل عناية (مع تجنب الحالات غير العادية أو غير الممثلة). وطريقة (دراسة النمو) أو التتبع، إضافة إلى (تحليل المحتوى) أو المضمون. يرجع، د. شيث يوسف عيسى، المنهج الوصفي التحليلي (مكتوب بالعربية)، طبع بمطابع كلية اللغات، جامعة المدينة العالمية، ماليزيا، ط1، عام 2005م، ص(53)وما بعدها. وينظر، د. حسان حلاق، ود. محمد سعد الدين، المناهج العلمية في كتابة الرسائل الجامعية،دار بيروت المحروسة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، عام 1994م، ص: (177، 178) وما بعدهما في ثنايا حديثهما عن اضطراب تقسيم وتصنيف مناهج البحوث العلمية. ويرجع، د. محمد زياد حمدان، كيف تنجز بحثا، طبعة دار التربية الحديثة، دمشق، سوريا، ط1، عام 1998م، ص: (47) وما بعدها. وينظر، د. ذوقَان عُبَيدَات، ود.عَبد الرَّحمَن عَدس، ود. كَايِد عَبد الحَق، البحث العلمي (مفهومه وأدواته وأساليبه)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط6، عام 1998م، ص: (78) وما بعدها. ويرجع، د. محمد عبد الكريم أبو سل، أساسيات البحث العلمي والثقافة المكتبية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، عام 1998م، ص: (93) وما بعدها. وينظر، د. وجيه محجوب الطائي، طرائق البحث العلمي، دار الكتب، جامعة الموصل، سوريا، ط1، عام 1988م، ص:(48) وما بعدها. ويرجع، فرانز رُوزِنتَال، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط3، عام 1976م، ص: (59) وما بعدها. وينظر، د. جودت الركابي، منهج البحث الأدبي في إعداد الرسائل الجامعية، دار ممتاز للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط(1)،عام 1992م، ص: (57) وما بعدها.

19- يرجع، د.نائل عبد الحافظ العواملة، أساليب البحث العلمي (الأسس النظرية وتطبيقاتها في الإدارة)، طباعة مركز أحمد ياسين الفني للنشر والتوزيع بالجامعة الأردنية،عمان،الأردن،ط1، عام1995م،ص:(103).

20- يرجع، د. السيد غالب، الشعر العربي الحديث، ص: (71).

21- إبراهيم سكرانة، تغريد، الديوان، ص: (6).

22- يرجع، د. خالد الماكري، الإطار الشعري وآفاقه، ص: (56).

23- يرجع، السابق، نفسه.

24- إبراهيم سكرانة، تغريد، الديوان، ص: (6، 7).

25- السابق، ص: (6).

26- السابق، نفسه.

27- السابق، عينه.

28- السابق، ص: (7).

29- السابق، ص: (6).

30- السابق، نفسه.

31- السابق، ص: (7).

32- وذلك بالنظر إلى تاريخ صدور الديوان، وكذا تاريخ إنتاج قصائد الديوان (تاريخ كتابة القصائد المشار إليها)، التي سبقت الديوان بسنوات عدة.

33- إبراهيم سكرانة، تغريد، الديوان، ص: (8).

34- إذ إن الفولكلور قد حَظِيَ وحَفلَ بمُمَازَجَة مبدعة، بين اللغة العربية الفصيحة، واللهجات العامية المتداولة (وفق قانون الإقليم الذي نشأ فيه الفولكلور المعين). يرجع، د. محمد نشأت، الفولكلور والأنواع الأدبية، دار العلم الحديث، مصر، 2008م، ص: (87) وما بعدها.

35- إبراهيم سكرانة، تغريد، الديوان، ص: (11).

36- السابق، ص: (9، 10).

37- السابق، ص: (16).

38- وهي مجاز مرسل، علاقته: الحالية.

39- السيد عبد الفتاح، المعدية، الديوان، ص: (5).

40- السابق، نفسه.

41- فإن الأصل الكتابي (وفقا لمنطق أَنسَنَة الأَشيَاء)، أن يتم تحويل المعنوي إلى صيغة مادية مُتَجَسِّدَة.

42- السيد عبد الفتاح، المعدية، الديوان، ص: (6).

43- السابق، ص: (9).

44- المَد والجَزرُ ظاهرتان طبيعيتان، تحدثان لمياه المحيطات والبحار. مرحلة المد يحدث فيها ارتفاع وقتي تدريجي في منسوب مياه سطح المحيط أو البحر، ومرحلة الجزر يحدث فيها انخفاض وقتي تدريجي في منسوب مياه سطح المحيط أو البحر. وتنجم هاتان الظاهرتان عن تأثيرات قوى جاذبية القمر والشمس، ودوران الأرض حول محورها (فيما يُعرَفُ بـ: قوة الطرد المركزية) Centrifugal force.

45- السيد عبد الفتاح، المعدية، الديوان، ص: (6).

46- السابق، ص: (7).

47- السابق، ص: (24).

48- السابق، نفسه.

49- السابق، ص: (11).

50- السابق، ص: (15).

51- جمع شيء: أشياء، وجمع الجمع (كما أقره مجمع اللغة العربية): أشاوى، وأشياءات، وأشاوات، وأشايا.

52- السيد عبد الفتاح، المعدية، الديوان، ص: (18).

53- السابق، نفسه.