مجلة العلوم العربية والإنسانية

جامعة القصيم، المجلد (١٣)، العدد (١)، ص ص ٧٩-١١٦، (محرم ١٤٤١هـ/ سبتمبر ٢٠١٩)

توظيف مصطلحات علوم اللغة العربية في القصيدة الحديثة

د. هدى بنت صالح الفايز

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها ـ كلية العلوم والآداب ـ بريدة ـ جامعة القصيم

ملخص البحث: توظيف المصطلحات العلمية في الشعر العربي تقنية قديمة أفاد منها الشعراء القدماء، وهي من التقنيات التي أجاد الشعراء المحدثون استخدامها، ولقد توجّه الشعراء المحدثون إلى الإفادة من مصطلحات علوم اللغة العربية من نحو وصرف وعروض وقافية وبلاغة ونقد، وأصبح هذا التوظيف ظاهرة واضحة عند كثير من الشعراء الشباب؛ ويتتبع هذا البحث هذه الظاهرة في القصيدة الحديثة؛ حيث وجد الشعراء في هذه المصطلحات أرضا خصبة لاستنبات صور شعرية بارعة لها قدرة مبهرة على حمل رؤاهم وأفكارهم، ولتعميق صورهم الشعرية وتنويع مصادرها ومنحها نوعا من التجديد والتميّز، والذي يلفت الانتباه أن استخدام الشعراء هذه المصطلحات قد تتفق فيه الدلالات أحيانا لما يحمل المصطلح من دلالات متشابهة عندهم، وقد تختلف تلك الدلالات أحيانا أخرى باختلاف ما تكتنزه ذاكرة كل شاعر عنها، وسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على هذه الظاهرة في القصيدة الحديثة ومحاولة الوقوف على أسبابها، وتحليل الدلالات التي تحملها تلك المصطلحات والخروج ببعض النتائج التي قد تفتح أبوابا جديدة لبحوث أخرى في هذا المجال.

الكلمات المفتاحية: *توظيف / مصطلحات / علوم / اللغة العربية / القصيدة الحديثة.*

أولاً: تعريف بالظاهرة ووجودها في الشعر القديم والدراسات السابقة:

الشعراء يسعون دائما إلى رسم لوحات تصويرية مبتكرة بأدوات اللغة المعروفة، وتختلف طرقهم وتتباين حتى تصل أحيانا إلى سبل غير مطروقة وحدود غير متداولة؛ وهم في سعيهم هذا يستسقون من منابع متشابهة حسيةً وعقلية؛ ولكنهم يتفاضلون في طرق الاستفادة من تلك المنابع، وهذا بالضبط ما يميز شاعرا عن آخر؛ فبعضهم يحذو حذو الآخرين ويقلد ما ابتدعوه فلا تجد للوحاته فضلا على غيرها، وبعضهم يصنع لوحاته بابتكار يفجر طاقات المواد الأولية فلا تعود متشابهة مع ما أُخذت عنه؛ وإنما يبعث فيها حياة جديدة تجعلها قائمةً بذاتها معتمدةً على ما فيها من قوة.

وفي الشعر العربي القديم وجد الشعراء في **المصطلحات العلمية** مصدرا جديدا لصناعة صورهم فنجدهم وظّفوا في شعرهم المصطلحات الفلسفية، ومصطلحات علم الحديث وعلم الفقه، ومصطلحات علوم العربية من نحو وصرف وعروض وقافية وبلاغة، وفي الشعر الحديث أضاف الشعراء المحدثون إلى ذلك مصطلحات علوم أخرى لا حصر لها كالفيزياء والكيمياء والهندسة وغيرها.

والشعراء استخدموا المصطلح العلمي عنصرا من عناصر التصوير الرمزي في الشعر، وهذا الاستخدام الرمزي للمصطلح العلمي في الشعر يبرز رؤية الشاعر تجاه اللغة الاصطلاحية وتجاه العلم الذي ينتمي إليه المصطلح على السواء.

واستعانة الشاعر بالمصطلحات العلمية يخصّب المصطلح العلميّ من جهة ويخصّب اللغة الشعرية من جهة أخرى، فينتج من هذه التزاوجات الفريدة توسيعٌ لدائرة المصطلح العلمي؛ حيث يختلط بتربة اللغة من جديد ويتداخل مع مكوناتها (المفردات) فلا يعود محبوسا ـ كما كان ـ بين جدران الاصطلاحية.

وحينما نذكر أن المصطلحات العلمية هي منبع من منابع التصوير في الشعر تتبدى في الذهن شبهة التعارض بين جمود المصطلح وعلميّته وتأطيره من جهة وبين لدونة عالم الصورة وشعريتها وانفساح الخيال الذي ينتجها من جهة أخرى.

فمشكلة الاستعانة بالمصطلحات العلمية لتحويلها رموزا تصويرية شعرية هي أن المصطلحات لا تحمل في أصلها التطورات الدلالية الحيّة الناتجة عن تبدّلات الاستخدام اللغوي للمفردات؛ فالمصطلح العلمي مفردة قُتلت فيها بذرة الحيوية التي تتمتع بها مفردات اللغة الأخرى، فليس لها ما لغيرها من الانفتاح والقدرة على تحمّل ما قد يضاف إليها من إضاءات وظلال، وهذا قد يصعّب مهمة الشاعر، وقد يوقعه في التصنع، وقد يجعله يُعرض تماما عن الاستفادة من هذا المجال.

ومع كل هذا نتفق على أن المفردة تستمد قيمتها من طريقة استثمار الشاعر لها؛ فقوة موهبة الشاعر وذكاؤه اللغوي الفطري يجعله قادرا على استنبات البراعم من الحجر؛ حيث تتخلّق الإيحاءات ويُشعّ وهج المفردة بألوان جديدة مع كل استخدام جديد لها كتألق الذهب مع كل صياغة جديدة له.

فالشاعر المتمكن لديه القدرة على تطويع المصطلح لكي يؤدي أدوارا أكثر انفتاحا؛ ولديه القدرة على التعامل مع المصطلحات برمزية تُحيلها إلى لبنات في بناء عمله؛ حيث يوظف تلك المصطلحات في بناء صوره لينتج دلالات ذات قيمة عالية في الإيحاء ولتأليف سياق لغوي مختلف يشع بالإيحاء.

وفي الشعر العربي القديم يشكل حضور المصطلحات العلمية ـ عامة ـ ظاهرة لافتة للنظر بداية من العصر العباسي؛ وقد شاع استخدام مصطلحات علوم العربية على وجه الخصوص؛ متمثلة بالنحو والصرف، والعروض والقافية، والبلاغة.

وقد بدأ هذه الطريقة في التوظيف الشاعرُ الكبير أبو تمام، وانجذب إليها شعراء القرنين الثالث والرابع عامة، ثم شُغف بها المعري وتوسعت على يديه، ثم شاعت بين الشعراء، وخاصة بين شعراء القرنين السابع والثامن، وهناك من الشعراء مَن أجاد استخدام هذا المصدر فأتت صوره جامعة بين البراعة والقوة، وهناك في المقابل من كانت صوره باردة ضعيفة، وهناك من وقع في شرك التصنّع.

وقد أشار إلى هذه الظاهرة نقاد كثيرون قدماء ومعاصرون، واطلعت على بعض الدراسات الحديثة التي تناولت ظاهرة توظيف مصطلحات علوم العربية في الشعر القديم وهي:

البحث الأول بعنوان: **استخدام المصطلحات النحوية في الشعر**: حسن خميس الملخ[١]، وهو أهم تلك البحوث وأشملها وأوفاها، وقد أجاد الباحث فيه؛ حيث تتبع هذه الظاهرة في الشعر القديم، وبسط القول في كل ما يتعلق بهذه الظاهرة في الشعر القديم، وبحثه هذا ثمرة جهد واضح في التأريخ لهذه الظاهرة، وجُلّ ما أتى بعده من البحوث المتصلة بهذه الظاهرة في الشعر القديم معتمد عليه بصورة أو بأخرى.

وهناك **بحث ثان** يختص بشعر المعري وهو بعنوان: **جمالية توظيف المصطلحات الصرفية والنحوية والعروضية في لزوميات المعري**: د. سيد مهدي مسبوق، د. علي باقر طاهري نيا، مهدي تركاشوند[٢].

وبحث ثالث بعنوان: **حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي وأبعاده الفنية**: أ.قرفة زينة، أ. رحماني زهر الدين[٣]، وهو بحث لم يقدم إضافة واضحة إلى ما أرساه بحث الدكتور حسن الملخ.

ثانيا: الظاهرة في الشعر الحديث:

هذه البحوث الثلاثة كلها تتناول الظاهرة في الشعر القديم، وقد أشار الدكتور حسن الملخ إشارة عابرة إلى بعض نماذجها في الشعر المعاصر، ولكنه ذهب إلى أن هذه الظاهرة لم تنتشر في الشعر الحديث، وقد أشار أيضا ـ في نهاية الجزء الذي خصصه للتطور التاريخي لهذه الظاهرة ـ إلى انحسار انتشار هذه الظاهرة في الشعر الحديث، وذهب إلى قلة استخدام الشعراء المحدثين لمصطلحات النحو في الشعر، وأن هذه الظاهرة لم تشع في الشعر الحديث[٤]،

---

(١) المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد٨٩. السنة ٢٣. ٢٠٠٥م

(٢) مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد٢. ٢٠١٠م.

(٣) مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد٣. سبتمبر ٢٠١٤م.

(٤) يقول: " وفي العصر الحديث قلّ استخدام الشعراء لمصطلحات النحو في الشعر، وما استُخدم منها فهو محدود لا يشكل ظاهرة" ص٦٠.

ويرى أن الشعراء المحدثين نفروا من استعمال المصطلحات النحوية في شعرهم[٥]، وربما كان حكمه هذا مبنيا على ما وقع في يده من دواوين المعاصرين، ولكن الذي بدا لي واضحا كثرة النماذج الشعرية في دواوين الشعراء المحدثين التي تدل على وجود هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث وشيوعها، وأن الشعراء الجدد وجدوا في هذه المصطلحات أرضا يستنبتون منها ألوانا شتى من الصور الشعرية.

ولو تساءلنا عن **أسباب وجود هذه الظاهرة في الشعر الحديث** وهل هي ذات الأسباب التي دفعت الشعراء القدماء إلى توظيف مصطلحات علوم العربية؟ أو أن هناك أسبابا أخرى دفعتهم إلى ذلك.

ذكر الدكتور حسن الملخ بعض الأسباب التي جعلت القدماء يستخدمون مصطلحات علوم العربية في شعرهم، ورأى أن ابتداع أبي تمام لهذا النوع من التوظيف كان بسبب أنه "أراد أن يُجرّب تشكيل الصورة الشعرية باستعمال المصطلح النحوي، ثم أصبحت هذه التجربة المبتكرة تقليدا سار عليه بعض الشعراء" [٦]، ويذكر في موضع آخر أن الشعراء عموما رغبوا بتجريب تشكيل جديد نسبيا للصورة الشعرية[٧].

ويشير إلى أن أبا تمام لم يسرف في استعمال المصطلح النحوي إسراف مَن جاؤوا بعده؛ حيث تحول الشعر عندهم إلى سجل ثقافي يستعرضون فيه معارفهم في اللغة والنحو والصرف وعلم الحديث والمنطق[٨]، أي أن هؤلاء الشعراء استخدموا المصطلحات إظهارا لمهاراتهم العلمية واستعراضا لقدراتهم المعرفية في علوم العربية، ونحن هنا لا نتطرق لمن فعل ذلك لهدف تعليمي بحت؛ فهؤلاء خارج نطاق ما نتحدث عنه.

ويشير الدكتور الملخ إلى سبب ثالث مهمّ أسهم في انتشار هذه الظاهرة بين شعراء القرنين السابع والثامن، وهو أنه عصر ازدهرت فيه الدراسات النحوية وكثر المشتغلون بها، وهذه الكثرة أدت إلى شيوع المصطلحات النحوية وتداولها بين الناس، وإضافة إلى ذلك ظهرت المتون النحوية المنظومة التي تغص بالمصطلحات النحوية، كل ذلك أدى بالشعراء إلى أن يكون التعبير عن طريق المصطلح معادلا إيضاحيا لأفكارهم الشعرية؛ حيث يكون استعمال المصطلح بديلا[٩] مشروعا عن التشبيه بالقمر والمهاة والظبي وغيرها من مفردات القاموس البلاغي المؤسس على الصحراء؛ فقد أصبح هذا القاموس ـ كما يقول الدكتور الملخ ـ غريبا نسبيا عن البيئات الحضارية الجديدة؛ فمصطلح المبتدأ مثلا مُدرَكٌ عند عموم الناس أكثر من المهاة التي كان الناس يسمعون عنها[١٠].

والآن هل هذه الأسباب ذاتها هي ما جعلت الشعراء المحدثين يعودون إلى هذا اللون التصويري من جديد؟

---

(٥) يقول: " فإذا عرفنا أن الإسراف في استعمال المصطلحات النحوية كان إساءة للصورة الشعرية، وهبوطا في مستوى الشعر، استطعنا أن نفسر نفور الشعراء المحدثين من استعمال هذه المصطلحات وذهابهم إلى منابع جديدة يستقون منها صورهم الشعرية" ص ٦٢.

(٦) حسن الملخ: ص٦٠

(٧) انظر: السابق، ص٦٨

(٨) انظر: السابق، ص٦٠

(٩) لا أتفق مع الدكتور في فكرة أن التعبير بالمصطلح أصبح في ذلك العصر "بديلا" عن التعبير بمفردات القاموس البلاغي، وإنما أجد ذلك إضافة إلى مفردات ذلك القاموس وليست بديلا عنه.

(١٠) انظر: حسن الملخ: ص٦١

إن بعض أسباب توظيف المصطلحات في الشعر الحديث تختلف عما بدت عليه الأسباب في الشعر القديم بينما يتفق بعضها الآخر؛ فظهورها حتما لم يكن بدافع التجريب والابتكار لأن هذه سبيل مطروقة في الشعر القديم، ولم يكن الدافع إظهار البراعة اللغوية والمهارة العلمية لأن أيا من الشعراء الذين تتناول شعرهم هذه الدراسة لم يكن مهتما بإظهار معلوماته أو إبراز علميّته؛ فهم لا يستخدمون المصطلح بتعمّل فكريّ أو تقصٍّ عقليّ كما عند القدماء.

أما عن السبب الثالث وهو شيوع مصطلحات علوم العربية بين الناس فهذه تنطبق أيضا على هذا العصر؛ حيث إن أغلب المتلقين الآن يعرفون كثيرا من هذه المصطلحات منذ سنوات التعليم الأولى؛ وهي بذلك جزء من مكونات المعجم اللغوي لدى أغلب المتلقين في هذا العصر.

وإذا نظرنا إلى الشعراء المحدثين سنجد مصطلحات علوم العربية تمتزج بالهواء الذي يتنفسونه؛ فهي جزء من تكوينهم اللغوي الذي يتميزون به ويُدلّون بحيازته؛ اختلطت هذه المصطلحات بهذا التكوين واختمرت حتى غدت أساسا له، وأكاد أجزم أن كل مصطلح منها له حجم كبير في أذهانهم وله دلالات متراكمة في مخيلاتهم؛ فلا ينفك يظهر بين الحين والآخر متشكلا عبر صورة يبتكرها الشاعر، ولكنها حتما محاطة بانعكاسات المصطلح على ذات الشاعر، فهذا السبب هو الأهم بين الأسباب التي دفعت الشعراء المحدثين إلى استخدام هذه المصطلحات في شعرهم.

إضافة إلى ذلك إن الشعراء يقفون إزاء صناعة صورة شعرية، يتعبون ويجتهدون في حياكتها، ويعلمون أنها عامل الجذب الأول لجمهورهم وأنها مقياس مهم في تقييم النقاد لأدائهم الشعري؛ فإثارة انتباه المتلقي وإبهاره وجذبه وإمتاعه أمور ذات أهمية عند الشعراء، ولذا يبحثون عما يُكسب شعرهم الطرافة والتميز.

ثالثا: تتبع حضور المصطلحات في الشعر الحديث:

لعل من المناسب أن يكون ترتيب البحث في هذا الجزء حسب تقسيم علوم العربية التي استعار منها الشعراءُ المصطلحات، فأول ما نبدأ به هو مصطلحات النحو والصرف، ثم مصطلحات العروض والقافية، ثم المصطلحات البلاغية، ثم ما استجد من مصطلحات نقدية حديثة:

مصطلحات النحو والصرف:

من خلال تتبع استخدام الشعراء المحدثين لمصطلحات (النحو والإعراب والصرف) نجد أنهم يميلون إلى فكرة مؤداها أن قواعد النحو والصرف هي أشبه ما تكون بالقيود التي تكبلهم، والذي يلفت الانتباه أن كثيرا من الشعراء المحدثين عبروا في شعرهم عن هذه الفكرة وعن أنهم يحسن بهم تحطيم هذه القيود والانطلاق نحو فضاء أوسع، وأن تلك القواعد تقتل حرية اللغة، وتقضي على براءتها الأولى التي خُلقت بها:

يقول الشاعر جاسم الصحيّح:

حرّريني.. مللتُ (إعراب) نفسي..

قبضةُ (النحو) قبضة من حديدِ[١١]

ويقول الشاعر محمد عبد الباري:

أيا صاحبي

والقصيدة نحنُ

فلا تكترث لوصايا النحاة

سنكسر كل زجاج البلاغةِ

ثم نسير عليه حفاة[١٢]

ويقول الشاعر عبد اللطيف بن يوسف:

لم أمتلك لغة

لأشرح واحدا بالألف

من شوقي لمن أزرى بي

من مبلغ اللغة القديمة

قولنا بالحب

لا بالنحو والإعرابِ[١٣]

ويقول الشاعر سلطان الكامل:

لأنك اللغة الأولى

التي اندلعتْ

في ثغر آدمَ

لا صرفٌ ولا نحوُ[١٤]

ولكن هل هؤلاء الشعراء ـ حقاً ـ يرون قواعد النحو والصرف قيودا؟ وهل يسعون إلى كسر هذه القيود؟ وهل يجدونها مطفئةً نورَ اللغة الأولى؟ قاتلةً براءتها؟

إن الشعراء الذين راودتهم هذه الفكرة هم أبعد الناس عن تهميش قواعد النحو والصرف وهم أكثر من يتقيد بها، والحقيقة أن لغتهم متقيدة تماما بالقواعد النحوية والصرفية، فلماذا إذن يرسمون لها هذه الصورة؟

إن قواعدية اللغة أصبحت عند الشعراء المحدثين رمزا للتقييد ومعادلا موضوعيا للانتظام داخل الأطر العقلية، وهذا ما يريد الشعراء دائما أن يتجاوزوه؛ فهم في بحث دائم عن انطلاق الخيال، ولذلك هم في محاولة

(١١) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٣١

(١٢) محمد عبد الباري: كأنك لم..، ص٣٩

(١٣) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ،ص٧٤

(١٤) سلطان الكامل: أغني لمن؟، ص١٠٥

للتفلّت من كل القيود العقلية والهرب من سجونها والتمرد عليها، وإن كانوا متقيدين بالقواعد النحوية حقيقةً وواقعا.

وهذه الفكرة لم تمنعهم من الانطلاق بالمصطلحات النحوية إلى فضاءات جديدة، ولم تقف عائقا أمام قدرتهم الفذة في التعامل مع المصطلحات برمزية تُحيلها لبنات لغوية في بناء أعمالهم الشعرية ؛ حيث يوظّفونها في تلوين صورهم لتنتج دلالات ذات قيمة عالية في الإيحاء.

وأهم مصطلحات النحو التي طغت على كثير من صور الشعراء المحدثين **الجملة الفعلية والفعل والفاعل والمفعول به**، إننا أمام رمزية عالية تحملها الجملة الفعلية في مقابل الجملة الاسمية ؛ حيث لم يتداول الشعراء المحدثون مصطلحات (الجملة الاسمية والمبتدأ والخبر) بالكم الذي تداولوا به (الجملة الفعلية والفعل ـ الماضي والمضارع ـ والفاعل) ربما بسبب أنهم يجدون الجملة الفعلية أكثر حركية وأنها ضد فكرة الثبات والاستقرار .

يقول الشاعر عبد اللطيف بن يوسف :

لحديثها لحنٌ يدوّخني
حتى يضيع القول والقائلْ
هي جملةٌ فعليةٌ وأنا
مفعولها والفعل والفاعلْ[١٥]

يبدو أن استدعاء مصطلحات : (الجملة الفعلية والمفعول والفعل والفاعل) في هذين البيتين كان بسبب ضياع حالة القولية ، فأتت الحالة المضادة لها التي هي أكثر واقعية وأقرب إلى الحقيقة الملموسة وهي حالة الفعلية، ليس هذا فحسب ولكن حالة الفعلية هي الحالة الفضلى والوضع الأقرب إلى قلب الشاعر حيث التناغم يبلغ حدّ التمازج : هي وهو تكامل فعليّ تامّ ولا وجود لواحد دون الآخر، وهنا يُطوّع الشاعر المصطلح كي يؤديَ دورا جديدا أكثر انفتاحا من حدوده الضيقة.

وقد يُعرّض الشاعر بالمعنى اللغوي للمصطلح مع الاحتفاظ باصطلاحيته مثلما فعل الشاعر جاسم الصحيّح مع مصطلح (الفعل) ؛ حيث يرجع بالمصطلح إلى أصل ما تقتضيه كلمة (فعل) التي لا بد لها من حركة تعمل على تغيير الواقع، فلا أهمية لصفات الشجاعة والبطولة دون أفعالها :

قرأتُ الخلق في (جمل)[١٦] ولكن
شُغلتُ بغير ما شُغل (النحاةُ)
أضيق بـ (جملةٍ) لم ألق فيها

---

(١٥) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ،ص٩٩

(١٦) يغلب على ديوان الشاعر جاسم الصحيح أن بعض المفردات ومنها المصطلحات تُوضع بين أقواس، وأحيانا يستغني عنها، وقد التزمت بنقل الشعر كما هو في الديوان، وهذا ينطبق على الشعراء الآخرين كلهم.

أمام (الفعل) تُمتحَنُ (الصفاتُ)[١٧]

ويتردد كثيرا عند الشاعر جاسم الصحيّح ذكر **الفعل المضارع** بدلالة واحدة تقريبا هي دلالة القوة والقدرة على التحقيق، يقول:

لي هيبةُ (الفعل المضارع) حينما
يمشي على أرض الكلام مبجّلا[١٨]

❖❖

آباؤنا.. يا لَأفعالٍ مضارعةٍ
مرفوعةٍ بالضنا والكدِّ والسهرِ![١٩]

❖❖

الحبّ يحتاج (أفعالاً مضارعةً)
(مرفوعةً) بمعاناتي وتضحيتي[٢٠]

❖❖

تعالي نسافر في طريق (مضارعٍ)
ولا نذكر (الماضي) من الطرقاتِ[٢١]

كل هذه النماذج تدل على معنى تبجيلي للفعل المضارع عند الشاعر، ومما يزيد الفعل المضارع قوة وهيبةً عنده أن يكون مرفوعا؛ حيث لم يخضع لعوامل تضعفه، وهذه كلها دلالات موروثة عن القدماء، والشاعر هنا يستعيدها بصور تناسب أجواءه وعصره.

وفي مقابل قوة الفعل المضارع نجد **الفعل الماضي** يتسم بدلالة الضعف عند الشعراء؛ ولذلك نجد الشاعر جاسم الصحيّح في بيته السابق يدعو حبيبته لإهماله وعدم ذكره لانعدام أهميته، أما الشاعر إبراهيم الوافي فيقول:

كل تاريخنا جملةٌ
فعلها الآن ماضٍ
وفاعلها (شاعرٌ) مستترْ..!!![٢٢]

والشاعر الحديث كثيرا ما يكني بـ **(الرفع)**عن القوة:

---

(١٧) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص٤٥

(١٨) السابق، ص٥٦

(١٩) السابق، ص١١٥

(٢٠) السابق، ص٤٦١

(٢١) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص٢١٤

(٢٢) إبراهيم الوافي: وحيدا من جهة خامسة، ص٣٩

(أحساءُ)..(تُعربُ)لكِ المعالي (فاعلا)

حُرا، علامةُ (رفعـ)ـه آبائي[٢٣]

وفي مقابل قوة حالة **الرفع** نجد الشعراء يختزنون في ذاكرتهم ضعف ما عداها من أحوال الكلمة **نصبا أو جزما أو جرا**؛ لأنها أحوال ناتجة عن دخول عوامل عليها:

قد كنتَ

تُذكر

"مرفوعا" بلا عَمَد

ها صرت تُذكر "منصوبا" بأن ولنِ[٢٤]

فاستخدام الرفع هنا يتكئ على الدلالة الاصطلاحية للكلمة، وهو أيضا يعتمد على المعنى المعجمي لها حيث تحمل دلالة القوة والارتفاع؛ ولكن الشاعر أتى بمصطلح آخر وهو النصب وكلاهما وُضع بين أقواس، وقد جعله مقابلا للأول ليدل على التحول من حال إلى حال، فرجحت الدلالة الاصطلاحية على الدلالة المعجمية في كلمة (مرفوعا) لأن المعنى المعجمي للنصب لا يقل عن الرفع قوةً وارتفاعا وهيبة، لكن الشاعر هنا تسيطر عليه الدلالة الاصطلاحية لكلمة (منصوبا) حيث يجده واقعا تحت سيطرة عوامل داخلة عليه وكأن قوته مسلوبة منه.

ومع كل هذا التبجيل للرفع نجد الشعراء أحيانا تطغى عليهم حالة من الهزل في التعاطي مع مصطلح **الضم** علامة الرفع الأصلية؛ فنجدهم يميلون إلى توظيفها بالاتكاء على دلالتها المعجمية دون أن يفرغوها تفريغا كاملا من دلالتها الاصطلاحية، حيث يمزج الشاعر بين الدلالتين اللغوية والاصطلاحية ليحمل المتلقي على الدهشة:

في (جملة) من عناق حين (أعربـ)ـها

(أضمّ) بعضك في النجوى على بعضي[٢٥]

❖❖

آه! يا ساحرة الضمة.. والكسرة..

والفتحة.. والشدة..

يا أحلى سكون[٢٦]

فالشاعران هنا تجذبهما الدلالة اللغوية لـ (الضم) أكثر من الدلالة الاصطلاحية، ولكنهما يستخدمان الكلمة باصطلاحيتها لأنهما يحيطانها بما يقتضيه سياقها الاصطلاحي، ويسردان ما يقارب المصطلح من المصطلحات الأخرى، فينتج من هذا إثارة لطيفة للمتلقي.

---

(٢٣) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٦٣٨

(٢٤) سلطان الكامل: أغني لمن؟، ص٢٠

(٢٥) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٦٣

(٢٦) غازي القصيبي: قراءة في وجه لندن، ص ٦٧

ومن توظيف مصطلحات **الجملة الاسمية: المبتدأ والخبر** قول الشاعر:

ما كان حلميَ إلا حلم مفردة

في أن تظل بلا (اسم) ولا (خبرِ)[٢٧]

وهذا الحلم هو الحلم القديم الجديد الذي يردده كل الشعراء: حلم الحرية، واستطاع الشاعر هنا جذب المتلقي إلى تخيل هذا الحلم بصورة مدهشة حقا، صورة جديدة لا تخطر كثيرا على الأذهان، صورة قوية السيطرة على ذهن المتلقي لفرادتها، حلم الشاعر هو حلم الكلمة المفردة في أن تظل مفردة منطلقة غير محكوم عليها، فـ (الخبر) هو الحكم الذي يُقيد المفردة ويقضي على حريتها في أن تكون ما تشاء، فمن أهم مقومات الصورة الشعرية الخلق والابتكار، وكثير من الصور باتت ـ عند الشعراء والمتلقين ـ مستهلكة، وانطفأ بريقها وغدت غير مشعة، والشعراء في حالة اجتهاد دائم لاستحداث صور جديدة فيها بعض المغامرة، وأجد هذه الصورة من هذا القبيل.

وعن **المبتدأ والخبر** يقول الشاعر عبد اللطيف بن يوسف:

أحنّ لأن الحنين رجوع إلى النبع

رجوعٌ إليّ

إلى المبتدا لا الخبرْ[٢٨]

إن ثنائية المصطلحات هنا تدل على ثنائية الأفكار التي يريد الشاعر الإيحاء بها، فالشاعر يجد في الإنسان مبتدأ الحياة.. روحه هي النبع الذي يحن إليه، وإن كانت النهاية (الخبر) غير مرضية فالعودة إلى النبع هي الحل.

ووظف الشعراء مصطلح **الضمير** ونوّعوا في الإيحاءات المستلهمة منه، وتناولوا أكثر من نوع من أنواع الضمائر، منها **ضمير المخاطب:**

يقول الشاعر إبراهيم الوافي:

فهل كن يعرفن أن البداية مثل النهاية

لا شيء غير ضمير المخاطب يجهل أسماءهنّ

ويلهجُ (أنتِ)![٢٩]

إن الشاعر هنا يُخضع المصطلح لجنونه بصاحبته؛ وكأن مصطلح ضمير المخاطب يُختزل.. أو ينبغي أن يختزل في شيء واحد هو (أنتِ) ولا غير.

ومنها **ضمير الغائب:**

يقول الشاعر حسن شهاب الدين:

---

(٢٧) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص١٦١

(٢٨) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ،ص١٠٣

(٢٩) إبراهيم الوافي: أعذب الشعر امرأة، ص١٤١

هي

...

ليست ضميرا غائبا

إنها..

كل نساء الأرض

في واحدة(٣٠)

ينفي الشاعر عن صاحبته أن تكون ضميرا غائبا لأنها عنده حاضرة بعدد نساء الكون، فـ (الضمير الغائب) يحمل دلالة موحدة تقريبا في ذاكرة الشعراء الجمعية هي دلالة الغياب، وهي دلالة مستلة من صلب المصطلح لغةً واصطلاحا؛ والشعراء باستخدامهم مصطلح (الضمير الغائب) يتكئون على ثنائية الحضور والغياب لأن الغياب يقتضي ضده وهو الحضور.

وكما ينفي هذا الشاعر الغياب نجد الآخر يثبته:

غائب كالضمير..

يموت وحيدا..

يعيد الكلام.. هويته كالرماد.. مواسمه طلعها في الهزيع الأخير..!(٣١)

إن إثبات الغياب يقتضي ـ حتما ـ نفي الحضور؛ حيث الموت وحيدا وحيث تكون الهوية رمادا.

ومنها الضمير المستتر:

العصافيرُ فوق الشجر

والممر طويلٌ..طويلٌ

وظلُّ العصافير أرهقَ ظنَّ الفراشاتِ

فاعتكفت تنتظرْ..!

كل تاريخنا جملةٌ

فعلها الآن ماضٍ

وفاعلها (شاعرٌ) مستترْ..!!!(٣٢)

وهنا تظهر دلالة مهمة لـ (الضمير المستتر) عند الشاعر الحديث؛ حيث يحتل مكانة مهمة في الجملة وإن لم يكن ظاهرا؛ فالشاعر في التاريخ العربي ـ من وجهة نظر الشاعر إبراهيم الوافي ـ هو فاعل مؤثر ولكنه مستتر، إنها

(٣٠) حسن شهاب الدين: واحد بأسره، ص١٠٨

(٣١) إبراهيم الوافي: أعذب الشعر امرأة، ص ٥٨

(٣٢) إبراهيم الوافي: وحيدا من جهة خامسة، ص٣٩

ثنائية الظهور والاختفاء التي تقتضي القوة والضعف، فالظهور قوة والاختفاء ضعف، ولكن الضمير المستتر قوي في الاختفاء، إنها معادلة مربكة تؤكدها لنا مرة أخرى رؤية الشاعر جاسم الصحيّح للضمير المستتر:

ذكرى كأيّ (ضميرٍ) بات (مستترا)

ولم يزل سيّد (الإعرابِ) في (الجملِ)[٣٣]

أما عن مصطلح **التنوين** فعند الشاعر جاسم الصحيح شعور خاص تجاه هذا المصطلح؛ واستطاع أن ينقله إلى المتلقي كما يشعر به بالضبط، يقول:

هَمٌّ على جسدي يُعرّش مثلما

فوق الحروف يُعرّش (التنوينُ)[٣٤]

فقد شحن الشاعر هذا المصطلح بدلالة الثقل؛ حيث جعل المتلقي يشعر بالحمل الثقيل ويتحسس ظهره تصبّرا وتجلدا، إن الشاعر هنا مبهر مربك في الوقت ذاته، فبدلا من أن يجعلنا نستحضر ونتخيل الهم الذي يثقله ـ مستعينين بالمثل الذي ضربه ـ صرنا مشغولين بالمثل ذاته الذي لا عهد لنا بتخيله ولا قدرة لنا على استحضاره، وبذلك تكون الصورة المتخيلة ـ التي ليس للمتلقي قدرة على رسمها في ذهنه ـ مرعبة!

ياء النداء:

لو أنني ناديت.. هل ياء النداء تغار من بدرٍ

تنزّل من سماء الحلم مر بغيمةٍ ترتادها فيروز[٣٥]

❖❖

أناديكِ يااااااااا... بُحَّ مني الصدى

وذابت حشاشةُ ياء النداءْ[٣٦]

في هذين النموذجين نجد الشاعرين يشخصان (ياء النداء) إنسانا له كيان قائم بذاته؛ إنها أنثى تغار.. ولها حشاشة تذوب من الألم، إنه اتصال روحي قويّ بين الشاعر الحديث وهذا المصطلح النحوي!

وقد نجد عند بعض الشعراء بعض المصطلحات النحوية غير المتداولة يستلهمون منها دلالات مستوحاة مما اختزنته ذاكرتهم عنها، كمصطلح **امتناع لامتناع** هذا المصطلح غير شائع إلا عند دارسي النحو، ولكن الشاعر إبراهيم الوافي وجد فيه معنى يناسب حالةً يشكوها هي حالة العدمية والشعور بالخلو من المضمون؛ المضمون الذي ينبغي على الإنسان أن يسعى إلى تحقيقه، أو هي حالة العبثية التي قد تراود الشعراء أحيانا؛ حيث التنقل بين أوضاع الحياة دون نتيجة، وحيث لا شيء يؤدي إلى لا شيء!

---

(٣٣) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص٣٢٧

(٣٤) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص١٨٠

(٣٥) إبراهيم الوافي: لا عليّ ولا ليا، ص٢٧

(٣٦) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٣٧٥

ماضٍ إلى زمني... كما تمضي الظلال لنفسها
يا أيها الطرقاتُ والخطواتُ والكدماتُ في قدم الضياعْ...
جئنا من السنوات صحراءً من الآتي يؤجّلنا.. ومن سقط المتاعْ
جئنا نعد النجم لا مطرا يسوّقنا إلى عطشٍ ولا في غيمة الرملِ الشحيحِ على منازلنا نزاعْ
جئنا كما قال النحاة من امتناعٍ لامتناعْ..![٣٧]

وهنا نراه يُصدّر المصطلح بقوله: كما قال النحاة، وكأنه يشير إلى عدم شيوع هذا المصطلح وربما يشير إلى أمر آخر هو عدم اقتناعه بمثل هذا المصطلح، ولكنه يجده مناسبا جدا لوصف حالته.

وقد يأتي الشاعر بحالة **إعرابية** كاملة ويجعلها ناقلا لحالة شعورية متشعبة؛ حيث تكون رمزا لموقف يستدعي الشرح والتحليل.. فتقوم حالات الإعراب مقام الرموز للإفصاح عن حالة شعورية مستعصية على الشرح:

ثم تحمله صفحة لا تواريخ فيها..
وتعربه جملة لا محل لها..
حيثما تتدخل (إن).. فترفع أخباره
حين تنصب من موته المبتدا..![٣٨]

الشاعر يجد نفسه في (مهب الغياب)[٣٩] لا شيء يذكر.. ولذلك استعان بمصطلح (لا محل لها) ليحل محل الشعور بالخيبة جراء الشعور بالإهمال أو انعدام القيمة أو ما أسماه (الغياب)، وهو بعد ذلك يفصّل عمل (إن) المؤكدة الناصبة برمزية عالية؛ حيث تحتاج تفكيرا من قبل المتلقي كي يفهم الحالة التي يريد الشاعر شرحها، فيجعل الشاعر (إن) هي الفاصل بين الحياة والموت وهي الفاصل أيضا بين الحضور والغياب.. ألم يشكُ من الغياب وانعدام القيمة؟

لكنه يجد أن القيمة التي يسعى إليها قد لا تتحقق إلا بحلول الغياب = الموت الذي عبّر عنه بـ(تنصب من موته المبتدا)، لكن هذا الغياب يضمن الحضور = الحياة وهو ما عبر عنه بـ(ترفع أخباره) فمتى ما ابتدأ الموت ابتدأ الحضور لأنه في الحياة غياب.. هذه هي الرؤية التي يريد الشاعر أن يلقيها في روع المتلقي وقد نجح حينما حولها رموزا توحي بدلالاتها ولا تصدم المتلقي بشرحها.

إن الشعراء يستعيرون دلالات المصطلحات ويمزجونها بعالمهم لتتشكل دلالات جديدة موحية حيث لا ينفصل المصطلح عن معناه الأصلي انفصالا تاما ولا ينحصر ضمن حدوده التقعيدية الضيقة بل يكون بينهما ليساعد الشاعر على التعبير به.

---

(٣٧) إبراهيم الوافي: لا عليّ ولا ليا، ص١٧
(٣٨) إبراهيم الوافي: أعذب الشعر امرأة، ص٦٠
(٣٩) (مهب الغياب) عنوان النص الذي تنتمي له هذه السطور الشعرية: إبراهيم الوافي: أعذب الشعر امرأة، ص٥٥

مصطلحات العروض والقافية:

كل الشعر الذي يدخل ضمن هذه الدراسة ملتزم بأوزان الشعر العربي، العمودي أو التفعيلي، فالشاعر الحديث يخضع لقواعد الشعر العربي الموسيقية وإن بدا متذمّرا منها أحيانا، ومن يرصد الحركة الشعرية الجديدة يجد عودةً واضحة للشعر العمودي تغزو دواوين الشعراء الجدد، ويرى غلبة واضحة للعمودي على حساب التفعيلي، وهذا الحال عامّ على مستوى الحركة الشعرية الحديثة في الوطن العربي.

وعودة الشعراء للنمط العمودي هي اعتراف عمليّ بأهمية موسيقا الشعر العربي المتمثلة بالوزن والقافية وإن ظهرت في مسيرة الشعر تجديدات موسيقية جوهرية، فالشاعر عبد اللطيف بن يوسف ـ مثلا ـ يُعَنوِنُ أحد دواوينه بـ (رَويّ) وهو مصطلح ينتمي إلى الشكل الموسيقي التقليدي، وينصّ الشاعر في مقدمة ديوانه على صعوبة أن يُلزم الشاعر نفسه بقواعد العروض والقافية، حتى أنه يغبط الشعراء النثريين ـ كما يسميهم ـ لانفلاتهم من هذه الحبال التي تقيد الشاعر الملتزم بالقيود العروضية، ويشير إلى أن كثيرا مما يريد الشاعرُ ـ الملتزم بالقواعد الإيقاعية ـ قولَه يموت في سجنه أو أثناء الرحلة قبل أن يرى النور بسبب سوط الإيقاع(٤٠)، ومع هذا التذمّر من سلطة الوزن والقافية نجد الشاعر متلذذا بها خاضعا لها باختياره ؛ بل يجعل فاتحة ديوانه بيتا(٤١) لأبي العلاء المعري المعروف بأنه ألزم نفسه بما لا يلزم في موسيقا الشعر.

فما علاقة الشعراء المحدثين بعلمي العروض والقافية من خلال استخدامهم لمصطلحاته في شعرهم؟

يقول الشاعر موسى الأمير:

كما يتحداكَ هذا الروي
فلا يستلينُ
ولا ترعوي(٤٢)

ويقول الشاعر عبد اللطيف بن يوسف:

أكتوي بالشعر
قولا واحدا
دون شك الوزن
أو شَرك الروي(٤٣)

---

(٤٠) يقول:"فأيّ خالق أنت إذ تخلق نسيجا لا تستطيع الإمساك بأطرافه إلا ما أذنت لك به أوتاد العروض وأسباب الجرس"، ويقول: "فالنثري ينتخب مفرداته أما أنت تسحب حبل الأوزان الذي قد يتحول إلى مشنقة في أي لحظة" انظر: عبد اللطيف بن يوسف: رويّ: ص١١-١٣

(٤١) فاقتنع بالرويّ والوزن مني فهمومي ثقيلة الأوزانِ

انظر: عبد اللطيف بن يوسف: رويّ: ص٩

(٤٢) موسى الأمير:ن، ص ٧

(٤٣) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ،ص٢١

الرويّ هنا جزء فعّال في صورتين تحملان الرؤية ذاتها: الرويّ تحدٍّ والرويّ شَرَك، وكأن الشاعرين في حالة حرب مع عدوّ صعب المراس، لا يلين ولا يتنازل وهو مخادع قد ينصب الأفخاخ لسقوط الضحية، ولكنه في الوقت ذاته جاذب مشوق لا يكف الشعراء عن مناوشاتهم له ومشاغباتهم معه: (ولا ترعوي).

والسؤال الذي يظهر الآن: بمَ ينبئ استخدام مصطلحات العروض والقافية عند الشعراء المحدثين؟ وما الذي تختزنه ذاكرة الشاعر الحديث عن قواعد علمي العروض والقافية؟ هل يجدها قواعد تتجبر وتتسلط عليه؟ أو هي حالة من الارتباط الشعوري الإيجابي؟

بعد قراءتي مقدمة الشاعر عبد اللطيف بن يوسف تلك خمّنت أن العلاقة بين الشاعر الحديث والمصطلحات العروضية ستكون قلقة أو متوترة شأن من ينزعج من القيود، ولكن حينما جمعت النماذج لهذا الأمر وجدت أن كثيرا من الدلالات تطغى عليها العلاقة الودية بين الشعراء وهذه المصطلحات؛ ووجدت قليلا من الاستخدامات تدل على تذمر الشاعر الحديث من قواعد الوزن والقافية.

فلو تتبّعنا الدلالات التي ينتجها استخدام الشاعر جاسم الصحيح ـ مثلا ـ لهذه المصطلحات في مجموعته الشعرية الضخمة سنجد أغلبها إيجابية في مقابل القليل السلبي، ولنبدأ بهذا القليل السلبي، يقول:

في عصرنا هذا -
المقفّى بالحديدِ الصلبِ
والموزون بالأسمنتِ..
لا لغةٌ تترجم حالةَ الدنيا
سوى لغة المباني![٤٤]

نجد أن مصطلح **الوزن والقافية** تشير إلى دلالة سلبية في هذا الاستخدام؛ حيث تكون المباني المدنية الحديثة قوالب مادية جامدة مرعبة؛ الحديد ممتد فيها قافيةً والأسمنت ينظمها وزنا.

ويقول أيضا:

كنت فيما مضى على الماء أصحو
والينابيعُ ضابحاتٌ حيالي
ثم أبصرتني فؤادا (مقفّى)
(وزنتـ)ـه الهمومُ بالأغلالِ[٤٥]

وهنا أيضا علاقة الشاعر بالوزن والقافية علاقة سلبية..إنها تقييد وأغلال وثقل.

---

(٤٤) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص٤١٢-٤١٣

(٤٥) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٧٨٦

وحينما نبحث عن العلاقة الإيجابية التي تربط الشاعر بهذه المصطلحات نجد كثيرا من النماذج التي نستطيع ـ بكل ثقة ـ أن نقول عنها إنها تعبر عن علاقة غرام من قبل الشاعر بهذه المصطلحات، يقول:

أبكي على البشر (المنثور) في زمنٍ
عرّى الخليقةَ من (وزنٍ) و (تقفيةِ)[٤٦]

إن الشاعر هنا يتكئ على الثنائية ما بين النثر والشعر ليوحي بفكرة تقلقه؛ فهو يمنح مصطلح (الوزن والقافية) تشريفا، وينزله منزلة الروح للجسد؛ فالشاعر يتألم بسبب ما يعانيه البشر ـ في هذا الزمن ـ من تشتت وتفرق، وعبّر عن هذا بـ(المنثور) حيث تكون الحالة النثرية مقابلة للحالة الشعرية؛ فالزمن الذي أفضى بالبشر إلى هذه الحالة استطاع أن يسلبهم الروح التي تعطي حياتهم معناها وجمالها مثلما الوزن والقافية يهبان الشعر روحا وجمالا.

ويقول:

هل تذكرينَ؟!
أنا الذي دوزنتُ شَعْرَكِ
وانتظمت من الجدائل صيغةَ البحر (الطويل)
كأن كل جديلةٍ (تفعيلةٌ)
تمتدّ أطول من أحاديث الغرامْ[٤٧]

هذا نموذج يبين التمازج التام بين جمال المحبوبة وموسيقا القصيدة، فالشاعر في حالة خيالية واقعة تحت تأثير الشِّعر والشَّعر، يتوه بينهما فتتشابك الجدائل بالتفعيلات وهو هائم ملتذّ لا يريد لهذا الجمال أن ينتهي.

وهذا المزج بين الأنثى المحبوبة وموسيقا القصيدة نجده عند شعراء آخرين؛ فالأنثى المحبوبة حينما تتباهى أمام الشاعر بغنجها ودلالها لا يجد الشاعر ما ينافسها عنده إلا القصيدة حينما تتبدى بموسيقاها، فتلبس المحبوبة موسيقا القصيدة وتتلبّس القصيدةُ جسدَ المحبوبة فتمتزجان في صورة بديعة:

أيا رَبةَ الخَصرِ
ميلي
وميلي
ليرتطم البحرُ بالقافيةْ[٤٨]

❖❖

(٤٦) السابق، المجلد الأول، ص٤٦٥

(٤٧) السابق، المجلد الثالث، ص٢٩٣-٢٩٤

(٤٨) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ،ص٩٥

في حيّنا أنثى
تغني عند باب البيتِ
تملأ كل ناحيةٍ جنونا من زَجَلْ
وتسير باسم اللهِ
صوب الحب، والخلخالُ
يكتبها على بحر الرَّمَلْ[٤٩]

بل قد يذهب الشعراء إلى أبعد من هذا المزج فيصلون بالطرفين إلى حد التكامل؛ حيث يكون بهاء المحبوبة قوة تحرس موسيقا القصيدة من الخلل:

لا شيء إلا أنتِ والأصدافُ
أسرابُ النوارسِ
أولُ الأوزانِ
لا عللٌ تجيءُ ولا زحافْ
ممّ أخافْ..؟
عيناكِ نصّ ليلكيٌّ الحرفِ
موزونٌ على بحر السنينْ..![٥٠]

والمحبوبة قد لا تقتصر على المرأة فقط.. فربما تكون المحبوبة قهوة فيلذ للشاعر ألّا يفرّق بين تفاصيلها وتفاصيل موسيقا معشوقته القصيدة:

فختام وزن البنّ
هيلُ رويّه
وتمامُ طعم الشعر
صوت الراوي[٥١]

إن الشعراء لديهم قدرة مبهرة على إقامة علاقات تآلفية بين المفردات ومكونات الوجود من حولهم؛ فالمصطلحات ـ عموما ـ كلمات ضيقة لا تتمتع بقدرة حيوية على الاتساع، ومصطلحات العروض والقافية ـ خصوصا ـ أكثر ضيقا لأنها مصطلحات الخاصة من دارسي الشعر، وليست لها مساحات دلالية واسعة في أذهان

(٤٩) علي النحوي: أنثى النرد، ص٤٣-٤٤
(٥٠) إبراهيم الوافي: وحدها تخطو على الماء، ص٢٣
(٥١) فايز ذياب: أنا الذي رأيت كل شيء، ص٦٥

المتلقين من غير دارسي الشعر، ولذلك قد نراها بعيدة عن إمكانية توظيفها في أزمات الوجود الإنساني، ولكن مع هذا نجد قولا مثل قول الشاعر جاسم الصحيح الآتي فنقف أمامه متأملين تلك القدرة على التوليف:

وأحلم أنني شجرٌ (مقفى)
تؤلّفه على (الوزن) الفصولُ
فإن كسرت رياح الوقت غصنا
تهاوى العمرُ وانكسر (الخليلُ)[٥٢]

هنا يغدو الكسر العروضي معادلا موضوعيا لانكسار الإنسان في الحياة؛ فاعتدال شجرة الحياة في فصولها المتعاقبة هو انتظام القصيدة ضمن قافية ووزن، ومتى ما استطاعت الريح كسر غصن من الشجرة تهاوت الحياة/ القصيدة..وانكسر الإنسان/الخليل.

وهنا نلحظ أن اسم **(الخليل)** صار مصطلحا ضمن مجموعة المصطلحات العروضية التي يستخدمها الشعراء المحدثون ويتردد كثيرا في شعرهم، يقول الشاعر عبد اللطيف بن يوسف:

أعيدُ برسمك شكل القصيدةِ
مثنى ومثنى
خليلكِ يطغى عليه الخليلُ
إذا ما تغنى[٥٣]

ويقول:

لي خليل البحر
أُغري موجهُ
ثم لا ألقى على الموج روي[٥٤]

أما الشاعر إبراهيم الوافي فعلاقته بمصطلح **القافية** علاقة متذبذبة؛ فهو حينا يجعلها معادلا للقوة القادرة على فرض ذاتها؛ لأنها تحمل أيقونة الاستمرار في إحداث النغم، والشاعر يرى نفسه مثلها قادرا على أن يكون صوتا لا يتوقف صداه في الكون، يقول:

أسيرُ كقافيةٍ للقصيدة لا تنتهي بانتهاء الغناءْ، ، ![٥٥]

وهو في حين آخر يجعلها النقطة التي يتوقف عندها الكلام فلا يُفصح عما يُريد، معلّقة في آخر النص كمشنقة تُنهي الاحتمالات، يقول:

---

(٥٢) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٤٩٨-٤٩٩

(٥٣) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ،ص١٢٣

(٥٤) السابق،ص١٨

(٥٥) إبراهيم الوافي: أقلُّ من الشعر أكثر من الكلام، ص٢١

مرةً زارني.. الصمتُ..
أشعل نار الكلام على شفتي..
ثم دسّ بجيبي الشماتةَ حيث انتهينا إلى أن
أكونَ القَنوطَ الجَحودَ المعلّقَ في آخر النصّ
كالقافيةْ...!(٥٦)

أما الشاعر محمد عبد الباري فالقافية عنده هي خاتمة الاحتمالات وهي النهاية السعيدة لكل بداية، فكما أن البيت الشعري ـ مهما بلغ جماله ـ يظل ناقصا دون قافية ويظل محتاجا لمزيد من التكهن.. فكذلك حالة العشق التي يمر بها الشاعر دون ختام:

ختم العشاقُ لياليَهم
أما أنتَ
ستبقى
كالبيت المحتاج إلى قافيةٍ
وستعلقُ في ليلٍ
من دون ختامْ(٥٧)

وعند الشاعر سلطان السبهان قد تكون التقفية دلالة على التشابه المملّ الذي يحياه المرء:

دعيني أعبرُ العمر المقفى
وأذهبُ...
في غيابات المجرةْ(٥٨)

وقد يحشد الشاعر الحديث بعض أسماء البحور الشعرية في سطور شعرية قليلة كما فعل الشاعر إبراهيم الوافي:

القصيدة إيقاعها لمسات الأناملِ
في هاتفي
أيها.. لا يهم..
(الطويل..
المديد..

(٥٦) إبراهيم الوافي: أعذب من الإثم، ص٧
(٥٧) محمد عبد الباري: الأهلّة، ص٩٧
(٥٨) سلطان السبهان: تفاصيل أخرى للماء، ص٦١

البسيط

الذي يبسط الحزن تحتيَ

أو وافر العزم.

حتى الذي يتداركني إن وقعتُ)

فما همُّها أيها؟...(٥٩)

فالشاعر يجمع كل هذه المصطلحات ـ الخاصة بأسماء البحور الشعرية ـ بهذه الطريقة المثيرة لانتباه المتلقي لكي يخلق فيه شعورا يحمله على تقديس الصوت الشعري الصادر ـ بأي طريقة كان ـ من الشعراء ؛ فصوت الشعر واحد وإن اختلفت أنغام أصدائه في حلوق الشعراء.

والشعراء دائما بحاجة إلى إطلاق ذلك الصوت المكتنّ داخلهم ـ أقصد الشعر ـ فهو بركان يقلقهم غليانه ويفرّج عنهم ثورانه، ولكن قد يمنعهم أحيانا من إطلاقه خوفٌ من إفساد النغم أو رهبة التجاوزات العروضية وهذا جزء من قصيدة يتصالح فيها الشاعر مع ضرورات موسيقا القصيدة في سبيل أن يثور البركان المقلق فيخرج الصوت/القصيدة:

تتدلّى مطالعٌ وقوافي

بعدما أورقتْ غصونُ التجافي

...

مرّ شهرانِ

لم يطِبْ ليَ عيشٌ

كلُّ أرضٍ دون القصيدِ

منافي

...

هاتِ بيتا

مرقّعا باعتلالٍ

هات بيتا

مشوّها بزحافِ(٦٠)

ولكن قد يعجز الصوت عن أن ينطلق فيحشرج في حلق الشاعر ويخمد البركان إلى أجل غير مسمى، وتوصد أبواب الشعر في وجه الشاعر فلا ينفعه حينئذ معرفته بقواعد العروض، وهذه أكبر خيبة يمر بها الشعراء:

---

(٥٩) إبراهيم الوافي: وحيدا من جهة خامسة، ص٢١

(٦٠) موسى الأمير: ن، ص٢٦

لم أضرب الأوتاد للأسبابِ
بيت القصيدة مغلق الأبوابِ[٦١]

مصطلحات البلاغة:

من خلال الاطلاع على كثير من الدواوين المطبوعة حديثا يبدو أن مصطلح **المجـاز** هو أكثر مصطلحات علوم العربية تداولا بين الشعراء المحدثين، ولا مجال لمقارنة استخدامه في الشعر الحديث باستخدام المصطلحات البلاغية الأخرى من الناحية العددية؛ فهذا المصطلح يطغى على المصطلحات البلاغية لدرجة أنه يكاد ينحّيها عن الظهور، وحينما كنا نستعرض المصطلحات النحوية والعروضية كانت هناك بعض التفاوتات في كم الاستخدام الشعري بين المصطلحات ولكنها لم تصل إلى حد الاكتساح وإلغاء الآخر كما هو الحال مع مصطلح (المجاز)؛ ولو تساءلنا: لماذا؟ سنجد الإجابة قريبة جدا من أذهاننا تكمن في المصطلح ذاته؛ حيث يحمل مصطلح المجاز بؤرة متوهجة ينجذب إليها الشعراء بسبب ما يحمله من الحرية وبسبب ما يحيط به من الفضاءات الواسعة، فهو غير مقيد بقواعد متفق عليها، وكثيرا ما يُحدث الفوضى في علاقات المفردات ببعضها، ينطلق إلى ما فوق الاحتمالات حتى يغيب عن الأنظار ويصعب على الإدراك أحيانا؛ لذلك استغل الشعراء كل ما يحمله هذا المصطلح من ألوان وظلال وألبسوه ألوانا وظلالا أُخَر من رؤاهم.

وحينما نستقرئ دلالات مصطلح المجاز في الشعر الحديث نجد أن الشعراء استخدموه بدلالات متشعبة ومتباينة أحيانا، وبعض الشعراء لديهم رؤية خاصة عن المجاز؛ حيث يستخدمونه بدلالات متقاربة في شعرهم، فمثلا.. تتكرر عند الشاعر جاسم الصحيح دلالات متقاربة لمصطلح المجاز تدور حول الحرية والانطلاق والسعة والجمال وأخرى قريبة من هذه المعاني[٦٢]:

يقول:

نحرر ينبوع المجازات كلما
أعاقت خُطاه صخرةُ (النحو) و (الصرفِ)[٦٣]

ويقول:

في الشعر يمنحني المجاز سلاحه
ما سرتُ يوما في القصيدة أعزلا
....
لا تَوَّجت شعري مهابةُ فارس

---

(٦١) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ، ص٧٣

(٦٢) توظيف مصطلح (المجاز) عند الشاعر جاسم الصحيّح يحتاج بحثا منفردا لكثرة عدده وغزارة دلالاته، وما أتيت به هنا من الشواهد أقل من نصف ما جمعته.

(٦٣) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٣١٨

إن كان عن فرس المجاز ترجّلا[٦٤]

ويقول:

في الشعر يحرسني المجاز يشبّ لي

في القافيات بخوره والحرملا[٦٥]

ويقول:

وحيٌ هناك وثَم جبريلٌ فمن أين الحجازْ؟

من أين أعبر للقصيدةِ بعدما انغلق المجاز؟[٦٦]

الشاعر في هذه النماذج يدفعنا بقوة إلى إيمانٍ كإيمانه بأهمية الخيال في الشعر؛ فالخيال هو الطاقة التي تمنح الشعر قوته وسطوته وسيطرته، والشاعر يستخدم مصطلح المجاز بطريقة توسّع دائرته ليشمل مفهوم الخيال كاملا.. أو بتعبير آخر: يختزل الخيال كله بالمجاز.

وكما أن المجاز ـ عند الشاعر جاسم الصحيح ـ هو سلاح القصيدة الذي يضمن قوتها.. فهو ـ عنده أيضا ـ معادل موضوعي للدرع الذي يحمي الإنسان في هذه الأرض؛ يحمي جمال الحياة ويحافظ على هدوء النفس؛ هو العالم الآخر الذي يقابل الحقيقة؛ لأن الحقيقة التي يعيشها الإنسان على وجه هذه الأرض صادمة ومروعة وقاسية:

واليوم عدنا

بعدما انسحب (المجازُ) من الخنادقِ

و(القصيدةُ) أصبحت عزلاءَ

لا تحمي الحياة من الحقيقةِ[٦٧]

ويقول:

أترى يهدهدني المجازُ

إذا الحقيقةُ روّعت

في داخلي قلبَ الغزالِ؟![٦٨]

ويقول:

يعلو المجاز على الحقيقة كلما

---

(٦٤) السابق، المجلد الأول، ص٥٦-٥٧

(٦٥) السابق، ص٦٧

(٦٦) السابق، ص١٤٥

(٦٧) السابق، ص٤١٥-٤١٦

(٦٨) السابق، ص٤٧٨

خرجت لنا من جحرها الأرزاءُ[٦٩]

ومصطلح (المجاز) يمثل أحيانا لدى الشاعر جاسم الصحيّح الدواء المخدّر، فما من شيء يعين على تقبل أوجاع النفس وآلامها التي تسببها أمراض الحياة سوى هذا الدواء، يقول:

أحتاج القصيدةَ
كي أطبّب بعض أوجاع الحقيقةِ
تحت تخدير المجازِ
لعلني يوما
أطيق من الأسى ما لا أطيقْ[٧٠]

والمجاز ليس الدواء المخدر فقط.. بل هو عند الشاعر قادر على تبديل كل مرض إلى عافية وتحويل كل بكاء إلى ضحك وتغيير كل قبيح إلى جميل، يقول:

في الشعر يغمرني المجازُ بلطفه
فأحيكُ من صوف الحقيقة مخملا[٧١]

ومصطلح (المجاز) عند الصحيّح تتولّد منه دلالة الأمان حيث هو المخبأ والملتجأ الذي يجد الشاعر فيه الراحة والطمأنينة، يقول:

ستر الله علينا بالمجازْ![٧٢]

ويقول:

تعلمت الدروب إلى (المجاز)
لأختفي في الضفة الأخرى من الكلمات[٧٣]

وكما ينعم الشاعر في ظل المجاز بأمان الطفل في حضن والديه فهو ينعم في رحاب المجاز بالانطلاق الطفولي في عوالم لا متناهية من الأحلام غير المحدودة ولا المعروف مداها:

لكنني متشبّثٌ بطفولتي:
أتسلق الأشجارَ.. أشجار المجازِ..[٧٤]
وأغفو على مخملٍ من مجاز[٧٥]

---

(٦٩) السابق، المجلد الثالث، ص٧٥
(٧٠) السابق، المجلد الأول، ص٤٤٣
(٧١) السابق، ص٦٣
(٧٢) السابق، ص١٥٥
(٧٣) السابق، ص٤٣٤
(٧٤) السابق، ص١٩٧

يا راكبا متن المجاز محلقا
في قبة المعنى ولاتَ مطارُ[٧٦]

والمجاز عند الشاعر جمال لا ينتهي.. كل مرحلة تفضي إلى أجمل منها في حجب الغيب وهو خبيئة مغرية تعشقها الأرواح حتى قبل رؤيتها:

أنا منه الحقيقةُ وهو مني
مجازٌ لا أزال أفضّ حُجبهْ[٧٧]
تبّ المجاز فما يزال خطيئةً
حبلى بكل حبائل الإغواءِ[٧٨]
أعمى وأنطق عن هوايَ
لأطلق النسر الذي
حمل المجاز إلى الأعالي[٧٩]

وسنتوجه الآن إلى شاعر آخر هو الشاعر محمد عبد الباري حيث يكثر عنده ـ أيضا ـ استخدام مصطلح المجاز ولكن بدلالات تتغاير كثيرا عن دلالات الشاعر جاسم الصحيح وتتبدل أحيانا عند الشاعر ذاته؛ فمصطلح المجاز عند عبد الباري ليست له الطريق الموحدة كما وجدناها عند الصحيح، وإنما تتذبذب رؤيته وتتبدل من حين إلى آخر؛ فهو في أحيان كثيرة معادل موضوعي للغموض والمتاهة وانعدام الوضوح، وهناك دلالات تتفرع عن هذه المعاني ولكنها أيضا تصب في ذات المعنى، يقول:

هي الشطحة الأولى
مجازٌ ولعنةٌ
هي الحضرة الأولى
صراطٌ وموقفُ[٨٠]

إن المجاز هنا قرين لـ (اللعنة)، ولكن لماذا؟

قد نجد الإجابة في تتبع المصطلح عند الشاعر في أكثر من موضع، يقول:

عبرتُ من المجاز إلى المجازِ

---

(٧٥) السابق، المجلد الثالث، ص٣٨٨
(٧٦) السابق، ص٤٦٢
(٧٧) السابق، ص٩٣
(٧٨) السابق، ص١٩٩-٢٠٠
(٧٩) السابق، المجلد الأول، ص٤٧٦
(٨٠) محمد عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص١٢٥

وقد طيّرتُ أيامي كلاما[٨١]

العبور الذي يلمح إليه الشاعر عبور صعبٌ وشاقّ فهو من متاهة إلى متاهة والذي يجعلنا نخمن معنى المشقة قوله من المجاز إلى المجاز.. فلو كان العبور سهلا لربما كان التعبير على نحو: من الحقيقة إلى المجاز وهنا سيكون المصطلح معبرا عن الانفساح بعد الضيق ولكنه لما قال من المجاز إلى المجاز انتقل إلينا معنى سلبي كامن في الجملة، وهو بعد هذه المشقة يقول: وقد طيّرت أيامي كلاما.. فهل هو شعور بالخيبة؟ أو أنه افتداء الشاعر بنفسه من أجل البشرية حيث يرسل الشاعر كلامه الذي هو عمره.. يصطاده من يفهمه ويهمله من لا يفهمه.

ويعضّد فهمنا لبيته السابق قوله:

تركت لكم وصاياىَ اللواتي

ستغمركم مجازا مستحيلا[٨٢]

إن المعنى هنا مكمل للمعنى السابق.. هي صفوة أيامه التي حوّلها كلاما وأطلقها في الفضاء وصايا، ولكنها ليست سهلة المأخذ ولا متأتية لكل من طلبها.. ولذلك نعتها بـ (المجاز المستحيل)، فالمجاز هنا لا يدل إلا على الصعوبة والمشقة.

ويقول:

حين ضاقت بيَ الحقيقةُ جدًا

قلتُ: فلأدخل المجازَ اضطرارا[٨٣]

الشاعر جاسم الصحيّح كانت الحقيقة عنده سجنا وقيدا والمجاز انطلاقا وحرية.. وحين يضيق السجن يلجأ الشاعر إلى حرية المجاز.. فهل المعنى هنا عند عبد الباري متماثل مع معنى الصحيّح؟

الأزمة الإنسانية هنا وهناك واحدة والورطة واحدة: الواقع المؤلم أو الحقيقة الموجعة وكيف يكون الهروب منها؟

هذه الأزمة تواجه كلا الشاعرين ولكن الأول يتجه نحو العالم المتخيل الخفيّ (المجاز) اختيارا؛ حيث يجده أفسح وأجمل، والثاني يتجه نحو العالم الغائب الغامض (المجاز) اضطرارا، إن المجاز عند عبد الباري هنا مضلل قد يودي به إلى تهلكة.. ولكنه مضطر.

والشاعر محمد عبد الباري قد يستعين بالغموض ليشرح الغموض فلا وضوح؛ لأن الغامض قد يكون أبهى وأكثر جذبا، يقول:

بين حرصين:

---

(٨١) محمد عبد الباري: كأنك لم..، ص٩١

(٨٢) السابق، ص٩٦

(٨٣) محمد عبد الباري: الأهلّة، ص١٢٠

أن تكون وألّا

دع رياح المجاز تشرح حرصك[٨٤]

ومما يؤيد ميل عبد الباري إلى دلالة الغموض والمتاهة ومشقة الوصول في مصطلح (المجاز) قوله:

لا يتيهون.. والدروب مجازٌ

في مجاز..

مضلةٌ في مضلةْ[٨٥]

إن البدو الذين ولدوا وعاشوا في الصحراء قادرون على تبيّن طرقهم في أعسر المتاهات الصحراوية، والشاعر هنا يستخدم مصطلح (المجاز) بما يعادل كلمة (المضلّة)، فالمجاز هنا ليس انطلاقا محمودا كما رأينا عند الصحيّح، وليس فضاءً للحرية المبتغاة.. إنه فضاء يتسع ويتسع أمام الشاعر حتى يصل إلى سعة لا متناهية حيث تكون احتمالية الضلال كبيرة جدا.

وهذه الدلالات لمصطلح (المجاز) عند عبد الباري ليست ثابتة، فقد يحمل المصطلح أحيانا دلالة الغموض اللذيذ، الذي يحمل بذرة البكارة؛ حيث تكون الإشراقة الأولى لشيء جميل غير مسبوق:

سألمعُ

في نهائيٍّ بعيدٍ:

مجازٍ لم يمر على الكلامِ[٨٦]

والمجاز عند عبد الباري ـ أحيانا ـ هو الرؤيا الخفية التي لا يبصرها سوى الأنبياء والأولياء والشعراء، الرؤيا المختبئة في عالم الغيب كالنبوءة:

منذُ لوّنتُ بالمجازِ عيوني

لا أرى الخيلَ في الحقيقةِ خيلا

بانتباهي إلى البعيد مصابٌ

وأسمّي الغمامة الآن سيلا[٨٧]

ولذلك نجد مصطلح المجاز يظهر مع كثير من النبوءات التي يحملها لنا شعر عبد الباري، يقول:

أرى خلف سور المجازْ

دما واحدا

(يشبه القيروانَ

---

(٨٤) السابق، ص٣٥

(٨٥) محمد عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص٥٤

(٨٦) محمد عبد الباري: الأهلّة، ص٥٠

(٨٧) السابق، ص١١٠

ويأتي إلى النيلِ يحملُ
نخلَ العراقِ.. ورمل الحجازْ)
يفورُ يفورُ على حافةِ السيفِ
يكسرُ ثلجَ الحيادِ
ويقرأ بسملةَ الانحيازْ(٨٨)
ويقول:
(كانت الأرض حمّى
وتوشك أن تتداعى
تراخت لتنحلَّ في اللحظة المتعَبة
غير أن مسيّجها بأعالي المجاز انتبه
شدّها باستعاراتهِ
مدّ من كل شيء
حبالَ الشبه
فاستوت كالخيام الفتيةِ شاخصةً في الرياحِ
وقد هزمَ الوحيُ من كذّبه)(٨٩)

وأحيانا يلبس المجاز عند عبد الباري لبوسا مختلفا عما مضى؛ حيث يحمل الجمال المدهش فيكون كالتماعة البرق وومضة الضوء:

أخذتكِ
من دهشةٍ في المجازِ
يسيل بها الوحيُ في المصحفِ(٩٠)
ويقول:
فمدي لها صوتك المستحمَّ
بكل مجاز
لكي تقرأه(٩١)

(٨٨) محمد عبد الباري: كأنك لم..، ص٨٥
(٨٩) محمد عبد الباري: الأهلّة، ص٢٥
(٩٠) السابق، ص١٩
(٩١) محمد عبد الباري: كأنك لم..، ص٥٥

وعند غير هذين الشاعرين نجد مصطلح المجاز تغلب عليه ـ عموما ـ دلالات إيجابية تحمل جمال الروحانية وتُحيل إلى اتساع أفق الغيبية، وتعين على الهرب من حدود الأرض وضيقها إلى فسحة الفضاء وسعته:

يقول الشاعر عبد اللطيف بن يوسف:

وأنا رهنت يراع روحي
في مساحات السديم الحر
كي تنأى إلى ما لا يجبْ
ولكي أرمّم ما تبقى من مجازاتي
إذا ابتدأ الحصار الموسمي
على الحبيبة والمحب(٩٢)

ويقول الشاعر علي عبيد المطيري:

أعرني خطاك
ولو كان خطوا مجازا
فلا شيء أجمل في الأرض مما يكون مجازا
عروبتنا
غضبة الفاتحينَ
وأرض الخلافة
حرية الكادح العربي
مجاز طويل
كوقفتنا بانتظار الختوم
لكي نعبر الحد من أرضنا في بلاد العروبة
إلى أرضنا في بلاد العروبة(٩٣)

المجاز هنا معادل موضوعي لفكرة الانطلاق نحو الحلم؛ فهو الجناحان اللذان يطير بهما الشاعر نحو حلم يراوده، حلم قد يستحيل تحقيقه.. ولكنه مع ذلك يُشيع اللذة في ترديده واستعادة تفاصيله.

ويقول الشاعر إياد الحكمي:

ركبتُ الفلك.. بوصلتي مجازٌ
ومجدافايَ كفّاكِ الْرفعتِ(٩٤)

---

(٩٢) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ،ص٤٨

(٩٣) علي عبيد المطيري: أشياع وشاية أولى...، ص٢٠

الشاعر حينما تتضارب أمامه أمواج الحياة ويدخل في خضم معركتها لا يجد ما يُعينه على اجتياز هذا الفلك غير أمرين: الأول: بوصلة المجاز، والآخر: مجدافان من دعاء أمه، واستخدام الشاعر لمصطلح المجاز هنا يحيل إلى دلالة الحدس أو الرؤيا الخفية التي يتبعها المرء دون دوافع مرئية واضحة ولكنها حتما هي الأفضل والأجمل.

وقد تغلب على الشاعر رؤيةٌ ثنائية تُقابلُ ما بين الحقيقة والمجاز كما هو التقابل ما بين الذكر والأنثى، حيث يكون التكامل في التقاء الضدين وتآلفهما:

هذي الحقيقةُ أمي، والمجازُ أبي
هذا أنا، أنتشي في ذروةِ النسبِ[٩٥]

وقد يكون المجاز حيرة وطريقا لضياع الأجوبة:

هل الأسماءُ
تلبسنا مجازا؟!
أم الأسماءُ تحرمنا السوية؟![٩٦]

أما المصطلحات البلاغية الأخرى فلم تحظَ بكبير اهتمام لدى كثير من الشعراء المحدثين، وهناك بعض النماذج التي يحسن بنا الوقوف عليها لتكتمل الرؤية، فمصطلح **الاستعارة** مثلا قليل الورود فيما اطلعتُ عليه من شعر المحدثين، يقول الشاعر جاسم الصحيّح:

وطنٌ كالشعر إلا أنه
لم يجئ من كوة الغيب (استعارة)[٩٧]

وكأن الشاعر هنا يُلمح إلى دلالة سلبية في المصطلح، فالاستعارة تحمل مثلبة يريد الشاعر أن ينفيها عن وطنه، قد تكون سمة الخيالية.. والوطن واقع، وقد تكون سمة الإعارة.. والوطن ملك له، وهذه الدلالة الأخيرة تستند على كلا المعنيين للكلمة: الاصطلاحي والحقيقي.

ويقول:

نعيق استعاراتي يصبّ سواده
على كل نص من نصوص المؤرخ[٩٨]

وهذا النموذج أيضا يحمل دلالة سلبية عن مصطلح الاستعارة؛ فقد تكون معادلا موضوعيا للكذب الذي يغزو كتب التاريخ، أو هي سوداوية الرؤية التي تُحيل الشعر إلى نعيق مؤذٍ للسمع وسواد مؤذٍ للعين.

---

(٩٤) إياد الحكمي: ١٠٠ قصيدة لأمي، ص٩٥

(٩٥) ياسر بن عبد الله آل غريب: الحقيقة أمي والمجاز أبي، ص٨٤

(٩٦) سلطان السبهان: يكاد يضيء، ص ٢٧

(٩٧) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٤٧٠

(٩٨) السابق، المجلد الأول، ص٣٤٨

وللشاعر نفسه نموذج آخر يوظف فيه مصطلح الاستعارة لكنه هذه المرة يحمل الجمال والإشعاع:

مادام وجهك شُبّاك استعاراتي

سيعشبُ العمرُ في حقل المجازاتِ[٩٩]

ومن المصطلحات البلاغية التي وظفها الشعراء المحدثون **مصطلح الكناية**، وله عندهم حقل من الدلالات المتقاربة؛ فقد يحمل دلالة البداية البكر التي تفتح للشاعر بوابة الشعر:

منذ الكناياتِ

حين اساقطت لغتي

منذ استوت

فوق جذع الناي مئذنتي[١٠٠]

وقد يحمل دلالة الغوث الذي ينتظره الشاعر فيأتيه على حين حاجة:

منذ ابتدأنا فكرة الياقوتِ

والأرض تفتعل المسافة كي نظل على لقاء

والماء يمنحنا الكناية حينما

تنمو تجاعيد الفراق[١٠١]

وقد يحمل دلالة الرمز الذي يحتاجه الشاعر للتعبير عما لا يستطيع التعبير عنه صراحة:

من لعبة (الغُمّيضةِ) الأولى

تعلمت الهروبَ إلى الكنايةِ

كي أخبئني وراء الرمز عن نفسي..[١٠٢]

ووظف الشعراء مصطلح **التورية** وعبّروا به عن مجموعة دلالات متقاربة أيضا، منها دلالة الخفاء المغري والجاذب إلى اكتشافه:

تعال إلى داخلي

ها هنا غابة من (رموز) بلغن النضوجَ

اقتطفها غُصينا غُصينا

وعانق بها متعة الكشف

عن عتمةِ (التوريات)[١٠٣]

---

(٩٩) السابق، ص٢٩٧

(١٠٠) علي عبيد المطيري: أشياع وشاية أولى...، ص٢٥

(١٠١) علي عبيد المطيري: أشياع وشاية أولى...، ص١٠٣

(١٠٢) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص٤٣٤

❖❖

وكلما راغ معنىً خلف توريةٍ
ارمي له قطعة الإمعانِ
واكتشفي[١٠٤]

والتورية عند الشعراء المحدثين تحمل معنى الاختباء والتخفّي والبعد عن ضجيج العالم حتى لو كان بعدا كاذبا:

فقلتُ:
يا أيها المنفي، لا أحدٌ
سواك أقلق نومي
وسط توريتي[١٠٥]

❖❖

ومن فرط ما انتشرت في دمي
من خلايا الذهولِ
تهاويتُ بين حبائل (توريةٍ) كاذبة[١٠٦]

ومن المصطلحات البلاغية التي وظفها الشعراء المحدثون أيضا مصطلح **الجناس**، والشعراء يستخدمونه بدلالة واحدة ثابتة تقريبا؛ حيث يكون التماثل التام والمماهاة الكاملة:

بينهم والرمال ألف (جناسٍ)
أغفلته (البلاغةُ) المختلة[١٠٧]

❖❖

لا فرق ما بين العواطف والعواصف
في قواميس انتظاركِ
ها هنا ما بين عاطفتي وعاصفتي
جناسٌ كاملٌ
في الهم.. في الحُرَق الوقيدةِ.. في العذابْ[١٠٨]

---

(١٠٣) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٢٦٨
(١٠٤) فايز ذياب: أنا الذي رأيت كل شيء، ص ٨
(١٠٥) السابق، ص٥٥
(١٠٦) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص٣٤
(١٠٧) محمد عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص٥٤

والشعراء بهذا الاستخدام لمصطلح (الجناس) يتكئون على دلالتيه اللغوية والاصطلاحية على حد سواء، ولا يبتعدون عنهما؛ فظلال الكلمة (الجناس) كامن فيها، أما قصيدة محمد الثبيتي المشهورة التي جاء استخدام المصطلح في عنوانها: موقف الرمال موقف الجناس[١٠٩] فهي بحق قصيدة عميقة الدلالات ومتشعبة الفِكَر ولكن الشاعر استخدم المصطلح في العنوان فقط وحمّله قوةً وعظمة في أن جعله موقفا كاملا ورؤية متحدة مع وجوده وحالةً تتلبّس القصيدة بأكملها.

وكنت أظن ـ قبل البدء بجمع الشواهد الشعرية لهذا البحث ـ أن الجناس مصطلح جاذب للشعراء المحدثين لما هو عليه من قوة في استبطان المعاني ولارتباطه بالشعر الصوفي، وكثير من الشعراء المحدثين عندهم ميل واضح إلى الصوفية، ولكن الذي فاجأني أن النماذج التي وظّفوا فيها هذا المصطلح قليلة[١١٠] وشحيحة الدلالات، ولم يظهر لي ـ الآن ـ سبب وجيه لتعليل هذا.

المصطلحات النقدية الحديثة:

والشعراء المحدثون لم يقفوا عند حدود المصطلحات القديمة بل وظّفوا في شعرهم مجموعة من المصطلحات النقدية الحديثة؛ فصارت تتردد كثيرا مصطلحات مثل: التناص، والانزياح، والنص، وتعدد القراءات والتأويل، وهذه كلها مصطلحات نقدية حديثة متداولة بين النقاد في العصر الحديث، ويمكننا ضمها إلى هذا البحث لأنها أصبحت من مصطلحات علوم العربية الحديثة، فمثلا نجد مصطلح **التناص** متداولا بين بعض الشعراء:

والعابرون إلى المعنى
تخطفهم
فخ التناص بإيضاحٍ وإيماءِ[١١١]

❖❖

في الشعر تطلقني النبوءةُ خاطرا
حرا، بأردية (التناص) مُزمَّلا[١١٢]

❖❖

هي رحلةٌ أخرى
وهذا الدربُ

(١٠٨) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٥٦٦

(١٠٩) محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، ص١١

(١١٠) لإعداد هذا البحث اطلعتُ على عدد كبير جدا من الدواوين المطبوعة حديثا، والمثبت منها هنا أقل من الثلث، فحتما ليس السبب في قلة النماذج التي توظف مصطلح الجناس هو قلة عدد الدواوين المطلع عليها.

(١١١) محمد عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص١٠٩

(١١٢) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الأول، ص٥٨

درب العابرين إلى (المجازِ)
مُزمّلين بكل أردية (التناص)
ينقبون عن القصائد
في الفضاءات الشريدة[١١٣]

والملاحظ أن استخدام هذا المصطلح أتى مقترنا بالشعر ومرتبطا به في النماذج الثلاثة على السواء، في النموذج الأول اقترن المصطلح بمعنى القول الشعري، وفي الثاني نجده مقترنا بالشعر، وفي الثالث مقترنا بالقصيدة، وربما هذا يدفعنا إلى القول بأن هذا المصطلح لم يأخذ حيّزه المستقلّ بعد في ذاكرة الشعراء، فلو قارنّاه مثلا بمصطلح الرفع أو المجاز أو غيره مما مضى فسنجد تلك قد استقلّت بنفسها كثيرا، لكن هذا المصطلح مازال مرتبطا بمجاله لم يبرحه كثيرا، ولكن الشاعر محمد عبد الباري استخدم المصطلح في أحد عنوانات قصائده بطريقة أكثر إشعاعا وأكثر انفتاحا وأبعد عن حدود الاصطلاحية: تناص مع سماء سابعة[١١٤].

ومن المصطلحات النقدية الحديثة وظف الشعراء أيضا مصطلح **الانزياح**:

أنا لغة الدلالات الحيارى
يطاردني انزياحٌ كي أرقّا[١١٥]

فالشاعر في رحلته المضنية مع الشعر يتوه وتتشابك عليه الطرق وتتخطفه الأخطار، والانزياح هنا جزء من هذه الرحلة المليئة بالمشقات ولكنه يُفضي به إلى انفتاح وانشراح.

نحن لسنا إلا (مجاز) حروبٍ
لم نزل من لهيبها في (انزياح)[١١٦]

والشاعر هنا يجعل مصطلح الانزياح ومصطلح المجاز ظاهرين بين الأقواس للتشاكل بينهما كونهما مصطلحات بلاغية نقدية، ولكنه يبتعد عن حدود مصطلح الانزياح ويستخدم الكلمة استنادا إلى معناها الاجتماعي السياسي؛ فاستخدامه لها ينبئ عن معنى آخر يشير إلى (النازحين) من جراء الحروب، الذين يحترقون بنيرانها.

ونجد أيضا توظيفا لمصطلحات **النص والتأويل والقراءة**:

يقول الشاعر سلطان السبهان:

بعد أن كنتُ قارئا للحكايا
ها أنا في المدى المسافرِ نصٌّ[١١٧]

---

(١١٣) السابق، ص٣٣٧-٣٣٨
(١١٤) محمد عبد الباري: كأنك لم..، ص٨٧
(١١٥) عبد اللطيف بن يوسف: رويّ، ص١٣٤
(١١٦) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص ٢٤

فالشاعر يختزل كيانه في (النص)، ويتسع المصطلح ليشمل وجودا كاملا.

ويقول الشاعر محمد عبد الباري:

النص للعرافِ.. والتأويل لي
يتشاكسان هناك "قالَ" و "فسّرا"(١١٨)

حيث يوظّف الشاعر المصطلحين (النص والتأويل) ليرمز إلى حالة قديمة متجددة لا تنتهي ولا تصل إلى حال تسوية: (ويسهر الخلق جراها ويختصمُ)، هي تلك المشاكاسات بين الشعراء والمتلقين، في محاولات دائمة لتأويل الشعر وتفسيره، ولكن الشاعر يضيف إلى هذه الحالة ظلالا عميقة أخرى حينما يكون الشاعر هو العرّاف ذو الرؤيا وشعره هو تأويل الرؤيا.

وقد يستعصي التأويل وتستحيل القراءة فيمتلئ الشاعر بخيبة تجلّله وتغشّي روحه:

يا ربُّ.. يا رب
هذا الطفل ممتلئٌ
بكل شيءٍ
ولكن خانه فمه
هذا المعلقُ في المعنى
تؤوله كل القراءات
لكن ليس تفهمه(١١٩)

❖❖

فسبحت بالكلمات نحو محارةٍ
تعصى على التأويل والإيحاءِ(١٢٠)

وبعد هذا العرض لكثير من نماذج الشعر الحديث رأينا كيف استطاع الشعراء المحدثون ـ من خلال توظيف مصطلحات علوم العربية ـ أن يقيموا جسورا بين المصطلحات العلمية واللغة الشعرية، فهم قادرون على تحويل أي مفردة إلى كلمة شعرية موحية؛ فقد استطاعوا أن ينقلوا المصطلحات من مجالها الاصطلاحي المقنن والمحدد والضيّق إلى مجال اللغة الشعرية ذات الفضاءات الواسعة والمفتوحة الاحتمالات، واستطاعوا أن يخلقوا من المصطلح حبلا يصل بينهم وبين متلقيهم؛ وذلك حينما صار المصطلح مدخلا لفهم فكرة الشاعر والتفاعل مع إيحاءاته.

---

(١١٧) سلطان السبهان: تفاصيل أخرى للماء، ص١٠٩

(١١٨) محمد عبد الباري: مرثية النار الأولى، ص٩

(١١٩) محمد عبد الباري: كأنك لم...، ص٦٩

(١٢٠) جاسم الصحيح: أعمال شعرية، المجلد الثالث، ص٢٠٢

وبدا واضحا أن بعض الشعراء استخدم توظيف المصطلحات بكثرة كما هو الحال عند الشاعر جاسم الصحيّح في المرتبة الأولى والشاعر محمد عبد الباري في المرتبة الثانية والشاعر إبراهيم الوافي في المرتبة الثالثة، فهل ثمة إسراف في استخدام هذه المصطلحات عند المحدثين؟ وهل وصل الأمر حد التكلف والتصنع؟

من خلال ما استعرضناه من نماذج شعرية لهؤلاء وغيرهم لم نجد أن أحدا منهم انحدر مستوى أدائه الشعري، أو وقع في فخ التكلّف والتصنّع، وإنما جاءت استخداماتهم متسقة مع أفكارهم ورؤيتهم ومع لغتهم الشعرية.

ومن الأمور التي تلفت الانتباه أن الشعراء القدماء نوّعوا في مصطلحات علوم اللغة العربية أكثر من المحدثين؛ فظهرت عندهم مصطلحات لم تظهر عند المحدثين، والسبب في رأيي أن الشعراء المحدثين لم يوظفوا المصطلحات بطريقة عقلية وتعمّل ذهني كما عند القدماء، ولم يوظفوها بهدف استعراض الثقافة اللغوية، ولذلك نجدهم ركّزوا على مصطلحات بعينها؛ ولم يهتموا كثيرا بتنوع المصطلحات قدر اهتمامهم بالرسوخ الدلالي للمصطلح في ذاكرتهم اللغوية وإيحاءاته المتمكنة في شعورهم، وهذه ملحوظة مهمة جدا في هذا المجال.

والحمد لله أولا وآخرا.

المصادر:

. إبراهيم الوافي:

[١] أعذب الشعر امرأة، دار المفردات، الرياض، ط١/٢٠٠٧م

[٢] أعذب من الإثم، بيسان، بيروت، ط١/٢٠١١م

[٣] أقلُّ من الشعر أكثر من الكلام، نادي تبوك الأدبي ومؤسسة الانشار العربي، بيروت، ط١/٢٠١٦

[٤] لا عليّ ولا ليا، النادي الأدبي في منطقة الباحة ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١/٢٠١٥م

[٥] وحدها تخطو على الماء، دار المفردات، الرياض، ط١/٢٠٠٤م

[٦] وحيدا من جهة خامسة، النادي الأدب بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١/٢٠٠٨م

إياد الحكمي:

[٧] ١٠٠ قصيدة لأمي، نادي جازان الأدبي والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١/ ٢٠١٥م

جاسم الصحيح:

[٨] أعمال شعرية، ثلاثة أجزاء، أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، ط١/ ٢٠١٥م

حسن شهاب الدين:

[٩] واحد بأسره، نادي تبوك الأدبي ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١/٢٠١٦م

سلطان السبهان:

[١٠] تفاصيل أخرى للماء، منشورات أدب، منتدى المعارف، بيروت، ط١/٢٠١٥م

[١١] يكاد يضيء، دار مدارك للنشر، دبي، ط١/٢٠١٦م

سلطان الكامل:

[١٢] أغني لمن؟، دار تفاصيل الكلم، الدمام، بدون تاريخ.

عبد اللطيف بن يوسف:

[١٣] رويّ كولاج شعري، دار مدارك للنشر، دبي، ط١/٢٠١٦م

علي النحوي:

[١٤] أنثى النرد، نادي تبوك الأدبي ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١/٢٠١٦م

علي عبيد المطيري:

[١٥] أشياع وشاية أولى...، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١/٢٠١٥م

غازي القصيبي:

[١٦] قراءة في وجه لندن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١/١٩٩٧م

فايز ذياب:

[١٧] أنا الذي رأيت كل شيء، دار أثر، الدمام، ١٤٣٦هـ

محمد الثبيتي:

[١٨] الأعمال الكاملة، النادي الأدبي بحائل ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١/٢٠٠٩م

محمد عبد الباري:

[١٩] كأنك لم..، دار مدارك للنشر، دبي، ط٢/٢٠١٤م

[٢٠] مرثية النار الأولى، منشورات أدب، توزيع منتدى المعارف، بيروت، بدون تاريخ.

[٢١] الأهلّة، دار مدارك للنشر، دبي، ط٢/٢٠١٧م

موسى الأمير:

[٢٢] ن، طوى للنشر، لندن، ط١/٢٠١٢م

ياسر بن عبد الله آل غريب:

[٢٣] الحقيقة أمي والمجاز أبي، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١/٢٠١٧م

The use of Arabic language terminology in the modern poem

Dr.. Huda bint Saleh Al Fayez
Assistant Professor in the Department of Arabic Language and Literature Faculty of Science and Arts
Buraidah Qassim University

The use of Arabic language terminology in the modern poem

Abstract: The use of scientific terminology in Arabic poetry is an old technique that the ancient poets have benefited from. These techniques have been enriched by modern poets. Modern poets have resorted to benefiting from the terminology of the Arabic language sciences in terms of morphology and syntax, rhyme and rhythm, eloquence and criticism. This usage has become a visible phenomenon among many young poets.
This research traces this phenomenon in the modern poem; poets found in these terms a fertile ground to cultivate brilliant poetic images of skillful ability to carry their visions and ideas, and to deepen their poetic images and diversify their sources and give them a kind of renewal and excellence. The research shows that the poets' usage of these terms may be compatible with the semantics (connotations) because sometimes the term carries the same similar signs (connotations\denotations) and may differ from other indications sometimes due to the variety of meanings in the rich memory of the poet. This research sought to shed light on this phenomenon in the modern poem and try to identify the causes. It aims to analyze the meanings of these terms and conclude with some of the results that may open new doors for further research in this area.