مجلة العلوم العربية والإنسانية |E-ISSN : 1658-9602|
جامعة القصيم، المجلد الالكتروني (2)، العدد (1)، ص 347-417، (محرم 1445 هـ/ يوليو 2023) المجلد العام (17)

شعرية السؤال في شعر جاسم الصحيح

د. فارس بن سعود حمود القثامي

Dr.fares2030@hotmail.com

أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة الطائف

(قدم للنشر في 1444/10/29هـ وتم مراجعتها في 1444/12/5هـ ،وقبل للنشر في 1444/12/22هـ ونشر في 1445/1/10هـ)

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تناول شعرية السؤال عند الشاعر جاسم الصحيح، من خلال نماذج من أعماله الشعرية الكاملة، وفق المنهج الاستقرائي التحليلي؛ لتعنى برصد وتتبع تركيب السؤال في نصوص الصحيح الشعرية، والدلالات التي خرج إليها عن معناه الحقيقي، وبيان أهمية السؤال في إنتاج المعنى، أو إنتاج الدلالة من خلال ما يمارسه من انزياحات داخل النسق الشعري، عبر شفرة جمالية، تُدخل النص في منطقة الشعرية، وقد قسمت البحث إلى مقدمة، وخمسة محاور، بدأت المقدمة بنبذة عن الشاعر، ثمَّ تناولت مفهوم الشعرية، ومفهوم السؤال، ودرست في المحور الأول التشكيل الدلالي للسؤال، وخلص المبحث الثاني إلى دراسة التشكيل

التصويري للسؤال، وتجلَّى التشكيل الدرامي للسؤال في المحور الثالث، وتناولت البنية التناصيَّة للسؤال في المحور الرابع، وكانت للبنية التكرارية للسؤال أثر واضح في تأكيد الدلالة في المبحث الخامس، وختمت البحث بخاتمة، ومصادر البحث ومراجعه. وقد خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج، منها: انحراف السؤال عن دلالته النحوية، لتتولد معانٍ بلاغية، ودلالات فنيَّة، يتطلبها الموقف، وتقتضيها قرائن الأحوال، كما تآزرت الصورة بانزياحها المجازي، مع الدلالات الفنية في بنية السؤال في تشعير النسق الاستفهامي.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، السؤال، الدلالة، جاسم الصحيح.

The poetry of the question in the poetry of Jassim Al-Sahih

Dr. Faris Saud Alqathami

Taif University, Saudi Arabia

Reveived 19 May 2023; **Revised** 23 June 2023; **Accepted in revised form** 10 July 2023; **Online Published:** 28 July 2023

Summary

This research aims at addressing the poetry of questioning for the poet Jassim al sahyeh through some of his complete poems based on the analytical and inductive approach, which tracks and monitor the structure of a question in Al- Sahyeh's poetry texts. In addition, it also tracks the different gestures that he showed beyond the real exact meanings regarding some texts and explains the importance of question in generating meaning. Or producing gestures through the siftings that he's fulfilling inside the poetic form through an aesthetic code which enters the text in the poetic area. This paper is divided into; an introduction and five sections, it started with a brief introduction about the poet, poetic definition and the question definition. In the first section, I studied in the first section, the gestural formation for the question. Then, the second part summarizes the study of the visual formation for the question and the third section is spotting the light on the dramatic formation of the question. The fourth section addresses the intertextual structure of the question and finally the fifth section discusses the clear role of the repetitive structure of the question in confirming the gesture. Consequently, this paper has been completed with a conclusion and a list of references. To sum up, this paper resulted in some outcomes such as, the deviation of the question from its syntactic gesture. Therefore, new rhetoric meaning would occur and aesthetic gestures that is required for the situation and evident for different circumstances. In addition, the study also results that the image shifted figuratively with the aesthetic gestures for the question form in generating the interrogative layout.

Keywords: Poetic, Question, Meaning, Gesture, Jassim Al- Sahyeh.

المقدمة:

جاسم الصحيح شاعر سعودي ولد في الأحساء 1384ه، أتم دراسته الابتدائية والمتوسطة في قرية الجفر، التحق مبكراً بشركة أرامكو السعودية، ولم ينقطع عن مواصلة تعليمه، بدأ في الظهور في الأحساء من خلال المناسبات الدينية والاحتفالات الاجتماعية، قدم عدداً من الأمسيات الشعرية في المملكة والخليج، وشارك في عدد من المسابقات، ونال جوائز إبداعية أبرزها جائزة الثبيتي، وجائزة أفضل ديوان شعري في مسابقة البابطين، وجائزة الشارقة، وجائزة شاعر المليون، وجائزة سوق عكاظ، وبلغت دواوينه الشعرية خمسة عشر ديوانًا، وطُبعت أعماله الشعرية عام 2015م، في ثلاثة مجلدات ضخمة، ونشر أربعة دواوين بعد صدور هذه الأعمال.([1])

وتكمن **أهمية** هذه الدراسة في رصد تركيب السؤال وتتبعه في بعض نصوص جاسم الصحيح الشعرية، والدلالات التي خرج إليها عن معناه الحقيقي، المتمثل في الاستفهام، حيث يمثل السؤال الشعري ظاهرة أسلوبية بارزة لدى الصحيح، وهي ظاهرة تستحق الالتفات إليها، والعناية بها، والبحث عن دلالاتها وأدواتها، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من السؤال، فتارة يستهل به قصيدته، مجسداً بذلك حيرة البدء، وتارة يأتي في ثنايا خطابه الشعري، مجسدًا معاناة الشاعر وصراعه الداخلي، وتارة أخرى يختم نصه الشعري بالسؤال، موحيًا بخاتمة مفتوحة، تستفز المتلقي وتجعله مشاركًا للشاعر في حيرته وهمومه، باحثًا وإياه عن إجابات لأسئلته والتعاطف مع قضيته.

(1) ينظر: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، 931/2.

و**تهدف** الدراسة إلى إخضاع بنية السؤال في شعر الصحيح للدراسة النقدية، وبيان أهميته في إنتاج المعنى، أو إنتاج الدلالة من خلال ما يمارسه من انزياحات داخل النسق الشعري، عبر شفرة جمالية، تُدخل النص في منطقة الشعرية.

ويجيب البحث عن مجموعة من **التساؤلات**، أهمها: ما مفهوم الشعرية، ومفهوم السؤال؟ وكيف شكَّل جاسم الصحيح السؤال تشكيلًا دلاليًّا، وتصويريًّا، ودراميًّا؟ ما علاقة التناص بالسؤال؟ ما أهمية التكرار الرأسي للسؤال؟.

وقد اعتمد البحث على **المنهج** الاستقرائي التحليلي، وذلك باستقراء المادة العلمية في شعر الصحيح، وتحليل هذه المادة، والكشف عن معانيها الدلالية، والوظائف التي قامت بها.

أما **الدراسات السابقة**، فقد تناول الباحثون أعمال الصحيح، إما بدراسة نتاجه كاملاً، أو بدراسة جزئية لعمل من أعماله، أو بالتعرض لتجربته عند دراسة الشعر السعودي بوجه عام.

وتتمثل تلك الدراسات في مجموعة من الكتب، والرسائل الجامعية، والبحوث النقدية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يأتي:

العتبات في شعر جاسم الصحيح دراسة إنشائية، نورة بنت علي القحطاني، نادي الرياض الأدبي، 2017م.

2- الانزياح في شعر جاسم الصحيح دراسة أسلوبية، منصور بن شبير الهذلي، شركة تكوين العالمية للنشر والتوزيع، 2021م.

3- الرمز التاريخي في شعر جاسم الصحيح وصالح الزهراني، علياء سعيد القحطاني، رسالة ماجستير، جامعة الملك خالد، 1438هـ.

4- دلالة الماء وتحولاته في شعر جاسم الصحيح ديوان (كي لا يميل الكوكب) نموذجًا، موضي على رحال، رسالة ماجستير، جامعة الكويت، 1441ه.

5- جماليات التوظيف الاستعاري في شعر جاسم الصحيح، سعيد سهمي، مجلة مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، ع59، 2018م.

6- المعنى الإبداعي للشعر عند جاسم الصحيح، بدر ندى العتيبي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، مج27، ع4، 2018م.

وهذه الدراسات مع كثرتها، لم تتناول دراسة السؤال عند الصحيح، بشكل مفرد، ممّا دفعني لاختيار دارسة شعرية السؤال عنده.

وقبل أن نلج عالم البحث يجدر بنا أن نتعرف على الشعرية والسؤال، فالشعرية اليوم تحوي نوعًا من أنواع المعرفة بذاتها([1])، ولا تتوقّف الوظيفة الشعرية على ميدان الشعر فحسب، بل يتسع مفهومها؛ لتشمل كل الممارسات اللغوية([2]). وتتمحور الشعرية حول الأداء أو الوظيفة التي تجعل المنتوج الأدبي – شعره ونثره- منتوجًا شعريًّا، يظهر جليًّا في كون الكلمات والتركيبات

(1) ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص9.

(2) ينظر: الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص 284.

والدلالات والشكل الخارجي، ليس أمارات مخالفة للواقع، بل لها قيمتها الخاصة، ووزنها الخاص([1]). وتندرج الشعرية عند تودوروف ضمن العلوم التي تُعنى بالخطابات، مؤكدًا علاقة الأدب - بوصفه خطابًا مميَّزًا- بخطابات، وممارسات مرنة أخرى([2])، ومن ثم فإنَّ موضوع الشعرية، هو أن يقف المحلل الأدبي على خصائص الخطابات النوعية، التي هي الخطاب الأدبي نفسه([3]). وينظر ياكبسون وتودوروف وغيرهما إلى الأدب على أنه إبداع، بينما ينظرون إلى الشعرية على أنها علم يهدف إلى مجموعة من القوانين، تنظم ولادة كلِّ عمل إبداعي، وتبحث عن تلك القوانين داخل الأدب نفسه([4]). وتكمن الشعرية في اللغة التي تبتكر نفسها([5])، ومن هنا فإنَّ الشعرية تقوم على إعادة اللغة في سياق جديد داخل النصِّ الشعري([6]). ولا تتجلَّى الشعرية في أي نصٍّ، بل تبدو في النصِّ عندما يكون المكون اللفظي أقلَّ عددًا، وإنتاج الدلالة متشابكًا، وأكثر ثراء، وتصبح الرؤية الجمالية أشدَّ كثافة، ويكون المحصول الفكري للنصِّ الأدبي متنوعًا، وأكثر خصوبة وامتلاء([7]).

---

(1) ينظر: ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص19.

(2) ينظر: تودوروف، تزفتان، الشعرية، ص9.

(3) ينظر: عز الدين، حسن، "الشعرية والثقافة"، ص44.

(4) ينظر: تودوروف، تزفتان، الشعرية، ص23.

(5) ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص78.

(6) ينظر: أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص74.

(7) ينظر: أحمد، محمد فتوح، مفارقات شعرية، ص57.

ولا تتوقف الشعرية على الوظيفة التواصلية للغة، بل تسعى إلى خلق لغة جماليَّة في النصِّ الأدبي، فتنتج مجموعة من التراكيب والدلالات والإيقاعات، تخرج عن المعتاد، "وكلما زاد الانزياح بين الدال والمدلول بُعْدًا وغرابة على صعيد الإسناد ازدادت بؤرة التشفير والتشعير، واتسعت من ثمَّ دائرة الشعرية"([1]).

أما السؤال فقد عرفه القدماء بأسلوب الاستفهام، وهو نوع من أنواع الإنشاء، الذي هو مبحث من مباحث علم المعاني، والإنشاء يمكن تعريفه بأنه: "الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته: أي لا يصح أن يقال لقائله "إنه صادق فيه أو كاذب"([2]).

وقد قسم البلاغيون الإنشاء إلى نوعين: إنشاء طلبي، وغير طلبي، وحصروا الإنشاء غير الطلبي في أسلوب الذم والمدح والعقود والقسم والتعجب والرجاء، ورب، وكم الخبرية، والترجي، وأخرجوا تلك المباحث من مجال البلاغة ووجدوا أنها بالنحو ألصق([3]).

أما الإنشاء الطلبي "فهو قول لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ويستدعي مطلوبًا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب"([4]).

والإنشاء الطلبي هو الذي يلقى اهتمامًا في علم المعاني، "وهو المقصود بالبحث والدراسة عند البلاغيين، لأنه يخرج عن مجرد معانيه اللغوية إلى معانٍ أخرى أدبية، ويوحي بمعانٍ ودلالات

(1) شرتح، عصام، تجليات الحداثة بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال، ص27.
(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص174.
(3) ينظر: الهاشمي، أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص48.
(4) المصدر السابق، 48.

شعورية مرجعها الشعور المسيطر على الأديب في الموقف الذي يُلقى فيه بأساليب الإنشاء والجو الذي يُلقى فيه الكلام وحال من يُلقى إليه، والإنشاء الطلبي عند البلاغيين خمسة أنواع: الأمر- النهي - الاستفهام - التمني – النداء[1].

والأسلوب الإنشائي – والسؤال جزء منه- لكي يدخل مجال الشعرية، فلا بدَّ أن يمارس الوظيفة الانزياحيّة التي تتميز بالشفرة الجمالية.

ومهما يكن من أمر، فإن الشعرية، تُعنى بانزياح السؤال عن وظيفته النحوية، وإنتاج معانٍ ثرية بالدلالة، فهو يحتل مكانة مهمة في اللغة الفنية عامة، ولغة الشعر على وجه الخصوص، لما له من قدرة تأثيرية، بوصفه إحدى التقنيات الفنية التي تكشف عن قدرة الشاعر في توظيفها من خلال ما يحمله من تأثير وإقناع، وثراء في الدلالات، وقد شاع استعمال السؤال في التراث الشعري العربي عبر عصوره المختلفة، كما حاول الشاعر العربي من خلاله الوصول إلى حقائق الأشياء، وعللها البعيدة، فمن أهم قضايا الشعر صنع السؤال، أو التحريض عليه؛ لتكريس حالة الإدهاش عند المتلقي تجاه الكون وأسرار الوجود.

إن السؤال في الشعر هو مساحة التعبير عن الدهشة والقلق إزاء الوجود والزمن عند الشاعر... فاقتران الشعر بالسؤال كواحد من ثيماته الدلالية والفكرية والفلسفية، وبالتالي الانزياحية التي تسهم في إشاعة الجو الفني والتعبيري[1]

(1) ينظر: القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ص 151-174.

وسوف أقوم بدراسة السؤال عند جاسم الصحيح في نماذج من شعره من خلال خمسة محاور رئيسة، هي: التشكيل الدلالي- التشكيل التصويري- التشكيل الدرامي- البنية التناصية للسؤال- البنية التكرارية للسؤال.

أولًا: التشكيل الدلالي للسؤال:

السؤال أو الاستفهام هو "استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين أو لا وقوعها فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور"([2]).

والاستفهام نوعان: حقيقي ومجاله النحو، وغير حقيقي ومجاله البلاغة،" إذا استعمل المتكلم أداة الاستفهام في أمر يجهله كان هذا الاستعمال للمعنى الحقيقي اللغوي للاستفهام، ولهذا فإن المستفهم ينتظر من المخاطب جوابًا على هذا الاستفهام.

ولكن المتكلم بالاستفهام قد يقصد به أغراضاً أخرى لا تستدعي جوابًا، وإنَّما تحتمل دلالات ومشاعر وإيحاءات تفهم من السياق، وتدل عليها قرائن الأحوال."([3]). وأشهر هذه الأغراض التفخيم والتقرير والإنكار والتوبيخ والتحقير والتهويل الاستبعاد([4]).

=

(1) ينظر: الإمارة، علي، السؤال فضاء شعرياً (ديوان حرائق التكوين أنموذجاً).

(2) الجرجاني، التعريفات، ص18.

(3) ينظر: الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ص60 وما بعدها.

(4) ينظر: القزويني، التلخيص، ص163 وما بعدها.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني لخروج الاستفهام بالهمزة عن المعنى الحقيقي للاستفهام ؛ ليدخل في صميم البلاغة أو الشعرية ، وما ينطبق على الهمزة ينطبق على غيرها من الأدوات ، يقول : " واعلم أن الهمزة فيما ذكرنا تقرير بفعل قد كان ، وإنكار له لم كان وتوبيخ لفاعله عليه"([1]).

وقد استخدم الشاعر جاسم الصحيح السؤال في شعره بطريقتين : الأولى وهي الغالبة في شعره بأن يقرن السؤال بإحدى أدوات الاستفهام ، والثانية العدول عن استعمال الأدوات ، وذكر لفظ السؤال صريحًا في النصِّ الشعري.

1- استخدام أدوات الاستفهام :

استخدام أدوات الاستفهام ، هو الغالب في التعبير اللغوي سواء في الخطاب الأدبي ، أم في الخطاب العادي ، وقد قسَّم النحاة أدوات الاستفهام قسميين : أحرف وأسماء ، فكلُّ الأدوات التي تُستخدم في الاستفهام أسماء ، ما عدا هل والهمزة ، فهما حرفان ، وهذان الحرفان مبنيان لا محل لهما من الإعراب ، وأما الأسماء فكلها مبنية أيضًا عدا أي([2]).

والأمثلة على استخدام الشاعر الصُّحيح أدوات الاستفهام كثيرة جدًّا ، ويصعب تناولها جميعًا ، فلا بدّ أن نسلك سبيل الاختيار ، والنماذج المختارة سوف تكون دالَّة على شعرية السؤال بانزياحه عن حقيقته واتجاهه صوب الدلالات الموحية ، وتحقيق وظيفة فنية في النصِّ.

---

(1) الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص134.

(2) ينظر : الراجحي ، التطبيق النحوي ، ص59.

وتُعدُّ دلالة التعجب من أكثر الدلالات المسيطرة على بنية السؤال في شعر الصحيح، بينما تُعدُّ باقي الأغراض قليلة إذا ما قورنت بالسؤال التعجبي.

وتبدو دلالة التعجب في قول الصحيح من قصيدة "اعترافات لم تكتمل أورادها":

الْآنَ أَصْرُخُ مِلْءَ الرُّوحِ: يَا وَطَنِي كُثْرُ الْمَنَافِي سَتغْتَالُ انْتِماءَاتِي

مَاذَا سَيَبْقَى إِذَا الْخُفَّاشُ ذَاتَ دُجًى أَمْسَى يُرَوِّجُ أَحْلَامِ النَّهَـارَاتِ؟!

وَالأَصْدِقَاءُ زُهورُ الْوَقْتِ جَفَّ بِهِمْ مَاءُ الْوَفَاءِ فَجَفَّتْ مِزْهَرِيَّـاتِي!([1]).

يحسُّ الشاعر بالاغتراب داخل وطنه، فعندما تنقلب الموازين، ولا يجد الإنسان من يتفاعل معه، أو يقدِّر فكره، يصاب بحالة من القلق والاضطراب الفكري، والاغتراب النفسي، ويزداد الأمر سوءًا عندما يختفي الوفاء في المجتمع، ويكون الأمر أسوأ عندما يتغيّر الأصدقاء، ويتنكر الصديق لصديقه، ويختفي الخِلُّ الوفيُّ، ومن هنا جاء السؤال في البيت الثاني معبرًا عن تعجب الشاعر ودهشته، ومما أثار هذه الدهشة انقلاب الموازين، وتغيُّر الأحوال، وخروج الأمر عن المعتاد، ومفارقته المألوف، فالخفاش الذي لا يظهر إلا ليلًا، ظهر في وضح النهار، ومما يزيد من شعرية السؤال، ابتعاده عن التعبير المباشر، بل اتجاهه صوب التعبير المجازي، حتّى يكون أكثر تأثيرًا في المتلقي.

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 1/93.

ويظهر السؤال التعجبي أكثر في مواطن الغزل والعشق والغرام، مثل قول الشاعر في قصيدة "حوار بين نارين" :

وَأَنْتِ خُلاصَةُ النّـــَفَثَا تِ داخِلَ عُـقْــدةِ السَّاحِرْ

فَمَا هُــوَ عُذْرُ مَخْلُوقٍ رَآكِ وَلَمْ يَصِرْ شَاعِرْ؟!([1]).

فالمحبوبة لدى الشاعر دائمًا في شعره امرأة مثال، فائقة الحسن، بارعة الجمال، وأنّى لامرأة بهذا الوصف، لا تثير إعجاب الشاعر، ولا تحرِّك مشاعره، فالتعجب المسيطر على النسق الشعري، يتحول إلى إعجاب، وجمال المحبوبة يمارس وظيفة السحر على الشاعر، فلا يملك من نفسه أمرًا، إلا أن يسلّم لهذا الحسن، ويخضع لذلك الجمال، وبالتالي أصبحت ملهمة للشاعر، فإن كان جمالها، يحرِّك غريزة الشعر فيمن ليس بشاعر، فما بالنا بالشاعر المتيم الولهان.

ويتحسَّر الصُحَيح في قصيدة "يوسف أجمل في القصيدة"، حيث يقول :

حَسْبِي بِأُمْنِيـةٍ لأَفْئَا قُرْحَـــةً حَسْبِي بِأُغْنَيةٍ لأَفْقَأَ دُمَّــلَا

قَفَّيْتُ رُوحِي بِالْحُقُولِ فَيَا تُرَى مِــنْ أَيِّ قَافِيَةٍ أَسَايَ تَسَلَّلَا؟

أَحْنُو عَلَى شَجَرِ الْمَرَاثِي فِي دَمِي وَأَشُدُّ غُصْنًا بِالْعَوِيلِ تَهَدَّلَا([2])

---

(1) المصدر السابق، 412/2.

(2) المصدر السابق، 62/1.

استخدم الشاعر أداة الاستفهام أيٍّ، ومن المفترض أن المتسائل ينتظر إجابة عن سؤاله، ولو كان الأمر كذلك، لم نجد للسؤال دلالة فنية، ولا وظيفة جمالية، فالشاعر لا ينتظر إجابة، لكنَّ السؤال يُعبّر عن دلالات ومشاعر عاطفية موحية، فالتحسر هو الدلالة التي أفرزها السؤال، وتتولد من هذه الدلالة دلالات أخرى، فالحزن والألم والتوجع مسيطر على النصّ، ومهيمن على فكر الشاعر ووجدانه، وتآزرت الألفاظ: (أساي- المراثي- العويل) مع بنية السؤال في التعبير عن حالة الحزن والألم والتحسر، وكذلك الألفاظ الموحية بالوجع (قرحة- دمل- دمي)، فلا تتجلَّى دلالة السؤال وجماله بمفرده، بل السياق العام للنصّ هو الذي يحدد القيمة الدلالية.

ويفيد السؤال التقرير في "رباعية" يقول فيها الشاعر:

لِماذَا لَمْ أَعُدْ أَلْقَــاكْ حَيْثُ أُريدُ أَنْ أَلْقـــــاكْ

وَيُظْمِئُنِيَ السُّؤالُ هَنَا وَتَقْطُرُ بِالْجَوَابِ هُنـــَاكْ

تَعِبْتُ بِوحْشَةِ الإِنْسَا نِ فِامْنَحْنِي صَـفـاءَ مَــلاكْ

أَلَيْسَ الْكُونَ خَاطِـرَةً نَثَرَت حُروفَها أَفْـــلَاكْ؟([1]).

فالشاعر يعيش في حيرة الشك، ويريد أن يخرج من قلقه وشكه إلى نور اليقين، وصفاء الحقيقة، وقد ضاق ذرعًا بوحشية إنسان العصر، وضاق بممارساته تجاه أخيه الإنسان، وقد بدأ

(1) المصدر السابق، 299/2.

الشاعر رباعيته بالهروب من سماء الناس، والبحث عن سماء الله، فتمنى في هذه الرباعية أن تصفو نفسه صفاء الملائكة، فلجأ إلى الاستفهام المنفي بدلالته على التقرير، فالأفلاك لا تتوحش وحشية الإنسان، فالكون يسير وفق إرادة الله التكوينية التي ليس فيها اختيار، بينما يسير الإنسان ، وفق إرادة الله التشريعية التي تمنحه حرية الاختيار، ومع ذلك يظلم أخاه الإنسان.

وينحرف السؤال عن وظيفته النفعية، وينحو نحو دلالة الاستنكار في قصيدة "دعوا الأرض عريانة في يديَّ"، يقول الشاعر:

قَبِيلَتِي الطَّيْرُ إِنْ وَزَّعَتْ زَغَارِيدهَا فَالْبَرايَا سَوَاءْ

وَقَوْمِيَّتِي تَنْتَمِي لِلنَّشِيدِ وَ(إِثْنِيَّتِي) تَنْتَمِي لِلْغِنَاءْ

لِمَاذا تُرِيدُونَ أَنْ تَنْحَنُوا بِرأسِي عَلَى طَبَقِ (الانْتِمَاء)؟([1]).

فالشاعر يستنكر الانتماء إلى (القومية)، أو (الإثنية) التي تجمع مجموعة من الأفراد على أساس أوجه تشابه بينهم في اللغة، أو الثقافة أو المجتمع أو غير ذلك من أوجه التشابه([2]). كما يستنكر الشاعر العصبية للقبيلة، فقبيلته الطير، وكأنَّه يريد أن يخبرنا بأنَّ انتماءه إلى الإنسانية جمعاء، ومن ثمَّ جاء السؤال الإنكاري في البيت الأخير، مشيرًا إلى تمرد الذات الشاعرة على الانتماء القبلي،

(1) المصدر السابق، 525/1.

(2) ينظر: أبي فاضل، فليب ط.، قاموس المصطلحات القانونية (فرنسي- عربي)، ص250.

ورفض إجبارها على هذا الانتماء؛ لأنه صرَّح منذ البداية إلى انتمائه إلى قبيلة الطير، ليعيش حرًّا طليقًا، لا تكبله قيود، ولا تحدُّ حركته أغلال، ولا تعوقه أصفاد العادات والتقاليد.

ويعد الشوق والحنين إحدى دلالات السؤال، ويتجلَّى ذلك في قصيدة "أفديك بالأصل يا فرعي" يقول الشاعر:

وَرَفْرَفَتْ بِكِ فِي بُسْتَانِ خَاطِرَتِي فَرَاشَةٌ كَانَ مِنْ أَسْمَائِهَا الْمَـــرَحُ

مَاذَا أَقُولُ وَقَدْ أَمْسَى يُشَـاطِئُنِي فِي الدَّارِ نَهْرٌ مِنْ الأَشْوَاقِ مُنْسَرِحُ؟

فَكُلُّ بَابٍ سُؤَالٌ حِينَ يَنْفَتَـــحُ وَكُلُّ ضَوْءٍ حَنِينٌ حِينَ يَنْقَـــــدِحُ(1)

فقد كتب الشاعر هذه القصيدة إلى ابنته ليلة زفافها، فقد افتتح قصيدته بإضاءة يقول فيها: "إلى ابنتي (زينب) في ليلة زفافها القَصَب حنين صامت، الناي حنين ناطق، وأنا رحلة الحنين بين صمته ونُطقه"(2)، وقد ذكر الشاعر في مقدمة القصيدة لفظ الحنين صراحة، فالابنة سوف تفارق البيت، وتبتعد عن كنف أبيها إلى كنف رجل آخر، وتثير الأبيات مفارقة، يشير إليها العنوان فالأصل يفدي الفرع، وبالتالي من المفترض أن يحن الفرع إلى الأصل، لكنَّ الفرع هنا هو فلذة الكبد، ودرة القلب، فجاء الاستفهام في البيت الثاني مفعمًا بالتشوق والحنين، فجاء لفظ نهر في بنية السؤال متدفقًا بهذا الحنين، ووردت الأشواق جمعًا مُعبّرة عن فيض الشوق الذي يعتمل في نفس الشاعر

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 125/1.

(2) المصدر نفسه، 123/1.

تجاه ابنته، فعبَّر الاستفهام بشعريته عن عاطفة حادة، ومشاعر جيَّاشة بالحب والحنين، مما يدفع المتلقي إلى مشاركة المبدع إحساسه ومشاعره.

ودلالة النفي مطروحة أيضًا في شعرية السؤال، ونذكر من نماذجها قول الشاعر في قصيدة "آيات الأخرس.. مهرة من ساحة اليرموك" :

صَفَّقَ الْمَوْتُ لَهَا

مِمَّا رَأَى مِنْ رَوْعَةِ الْجُرْأَةِ

وَاهْتَزَّتْ مِنْ الإِعْجَابِ رُوحُ الأَرْضِ

فَارْتَابَ الْمَدَى

هَلْ كَانَتِ الأَرْضُ تُدَاجِيهَا؟

وَهَلْ كَانتْ يَدُ الْمَوْتِ تُجَامِلْ؟

آهٍ يَا (آيَاتُ)..([1]).

(آيات الأخرس) تلك الفتاة الفلسطينية التي ضحت بشبابها، وبعرسها وفجّرت نفسها بحزام ناسف في مجموعة من الصهاينة المحتلين لوطنها، والمغتصبين لأرضها، فجاء التعبير المجازي معبرًا عن تلك البطولة، ومشيرًا إلى هذه البسالة، فصفق الموت لبطولتها، وتحولَّت الأرض لإنسان له روح،

(1) المصدر السابق، 216/2.

معجبًا بشجاعة الفتاة، ومن ثمَّ جاء السؤال نافيًّا عن الأرض محاباة الفتاة فالأرض المعجبة ببطولتها لا بدَّ أن تحتويها في بطنها، وينفي الشاعر عن الموت صفة المجاملة عبر بنية السؤال، فالموت نقَّاد على كفِّه جواهر يصطفي منها الجياد.

والتمني غرض من أغراض السؤال، ومن أمثلته، قول الشاعر في قصيدة "ثمر الأقدار":

هَلْ يَا تُرَى سَمَرُ الأَقْدَارِ يذْكُرُنَا لِلْقَادِمِينَ فَيَصْحُو بَعْدَنَا الأَثَـــرُ؟

أَمْ نَنْتَهِي مِثْلَمَا قِنِّينَةٍ صَرَخَتْ عَلَى شِفَاهِ النَّدَامِى وَهِيَ تُحْتَضَرُ؟([1]).

فالشاعر في حالة من الحيرة والقلق، ويُعيِّن تلك الحيرة حرف التخيير(أم)، فالشاعر لا يدري، أتذكره الأجيال القادمة بعد موته، أم ينساه الجميع، ويدخل دائرة النسيان؟ فجاء السؤال في البيت الأول دالًّا على التمني، فتمنى الشاعر أن يتذكرنا القادمون، ويبدو أن هذا المطلب بعيد المنال، ويصعب تحقيقه، فجاء الاستفهام في البيت الثاني معبرًا عن الحزن والتحسر، وأتبع السؤال بأبيات تثير أشد حالات الحسرة والألم، فقد صرنا نفايات الأرض، ونعيش غرباء على هذه الأرض.

والاستبعاد من الدلالات التي يثيرها السؤال في قصيدة "ما أذاعته الريح عن خيمة صفوان":

والنَّبيُّونَ جَمِيعًا مِنْ هُنَا مَرُّوا..

---

(1) المصدر نفسه، 2/39.

فَهَلْ مَا زَالَ فِي الدَّرْبِ نَبِيٌّ قَادِمٌ

قَلَّدَهُ اللهُ وَصَايَاهُ وَسَمَّاهُ: الْوِفَاقْ؟!

آهٍ يَا أَشْقَى (عِرَاقْ)! ([1])

كتب الشاعر بين يديْ هذه القصيدة: "في حضرة (العراق) الأليم الذي ما يزال يحاصر العالم بالغفران منذ الأزل"([2])، والعنوان ""ما أذاعته الريح عن خيمة صفوان"، يشير إلى اتفاق "خيمة صفوان" بين أمريكا والعراق عام 1991م بعد انتهاء حرب الخليج الأولى، والذي كان من أبرز بنودها وقف إطلاق النار بين الجانبين([3]). فالشاعر يشير إلى العراق، وهي أرض مرَّ بها الأنبياء، وجراحها غائرة، وآلامها عميقة، ومن هنا فهي بحاجة إلى معجزة من معجزات الأنبياء، وجاء السؤال دالًّا على الاستبعاد، فلا يُبعث نبيٌّ جديد معه معجزة إنقاذ العراق، فلا نبيَّ بعد النبيِّ الخاتم صلى الله عليه وسلم.

2- العدول عن استخدام أدوات الاستفهام:

---

(1) المصدر السابق، 244/2

(2) المصدرنفسه، 231/2.

(3) ينظر: كامل، صفوة، خيمة صفوان الحقيقة الكاملة المغيبة.

نلاحظ أن الشاعر جاسم الصحيح يعدل عن أداة الاستفهام، ويستخدم الفعل الدال على السؤال، والفعل له دلالته، فالماضي يدل على تحقيق الأمر وثباته، والمضارع يدل على الاستمرار والتجدد، والأمر ينقل الحالة الانفعالية للمبدع.

وللأفعال وظيفتان هما:

1- الوظيفة الدلالية الزمنية: وهي بيان زمن الفعل الماضي والحاضر والمستقبل.

2- الوظيفة الدلالية المعنوية: وهي تتعلق بالمعنى الذي يتضمنه الفعل([1]).

ومن نماذج السؤال بالفعل المضارع قول الصحيح في قصيدة "قراءة في دفتر العائلة"، فيقول:

وَأَنَا وَاقِفٌ فِي الْعَرَاءِ

يُحَرِّضُنِي الشَّوْقُ

أَنْ أَسْأَلَ الرِّيحَ عَنْ خَبَرِ الْقَافِلَةْ([2])

يستدعي النصُّ أعظم معركة في تاريخ المسلمين، وهي معركة بدر الكبرى، فقد أرسل الرسول صلَّى الله عليه وسلم، مَنْ يأتيه بخبر قافلة قريش التي كان يقودها أبو سفيان رضي الله عنه، وأراد

(1) ينظر: طوقان، دلالة الأفعال ووظائفها، موقع ستار تايفز الإلكتروني، 8/ 4/ 2013م.
(2) الصحيح، الأعمال الشعرية، 110/1.

المسلمون العير، وأراد الله لهم النفير. والسؤال هنا يدل على التشوق، فالشاعر متشوف إلى خبر القافلة، وجاء التعبير الشعري السابق للسؤال (يُحَرِّضُنِي الشَّوْقُ)، معضدًا تلك الدلالة، ويتآزر مع دلالة الشوق، دلالة التجدد والاستمرار التي تنتج عن التعبير بالفعل المضارع.

كما نرى الشاعر في بعض الأحيان يجمع بين اللفظ الدال على السؤال، والسؤال مقترنًا بالأداة، يقول في قصيدة "تحبينني يا فتاة الخيال":

فَلَمْ أَنْكسرْ غَيْرَ أَنَّ السُّيوفَ تُغَيِّرُ عَادتَهَا فِي الْقِتَالْ

هُنَا.. لَا تَسْأَلِي مَنْ أَنَا؟ وَإِنْ كُنْتِ مَسْكُونةً بِالسُّؤالْ:

أَنَا (شَارِبٌ) شَبَّ عَنْ طَوْقِهِ وَدَارَ عَلَى نَفْسِهِ كَالعِقَالْ

فَأَنَّى تَشَظَّيْتُ فِي مَوْقِفٍ تَشَظَّيْتُ عَنْ غَابَةٍ مِنْ رِجَالْ!(1)

ورد السؤال (مَنْ أَنَا؟) في النصِّ محصورًا بين الفعل المضارع (لَا تَسْأَلِي)، وبين الاسم (السُّؤال)، واعتمد المضارع على النهي دالًّا على الالتماس، وإن كان السؤال لكي يدخل في ميدان الشعرية، لا يحتاج جوابًا، لكنَّ الشاعر أجاب عن السؤال بأنَّه فتى شبَّ عن الطوق، فهو مجموعة رجال تجمَّعت في رجل واحد، والإجابة تعميق للمعنى وتكثيف للدلالة الكامنة في السؤال، والموحية بالفخر والإعجاب.

---

(1) المصدر السابق، 259/3.

ثانيًا: التشكيل التصويري للسؤال:

لا يمكن أن نغفل دور الصورة في البناء الكلي للنص، فهي وحدة ضمن الوحدات الكلية التي تشكل القصيدة، أو النص، ولا نغفل أيضًا دورها في التجربة الشعرية؛ وما تحمله من عناصر أخرى، وبخاصة الحالات الشعورية والنفسية التي تعبر عنها([1])، ذلك لأن "التعبير بالصورة إنما هو توكيد للنفس بطفولتها الفردية والجماعية، ومن هنا يكون التعبير بالصورة أكثر نجاحًا، حين يعتمد منهج الصورة"([2]).

والصورة قد تشكل بنية السؤال، أو تكون جزءًا من السؤال، وقد أشار محمد حسن عبد الله إلى هذا الأمر أثناء حديثه عن الاستفهام معلقًا على بيت المتنبي([3])

أَمُعَفِّرَ ٱللَيْثِ ٱلهزَبْرِ بِسَوْطِهِ لِمَنْ ادَّخَرْتَ الصَّارِمَ ٱلمَسْلُولَا؟

قائلًا: " إن الاستفهام التعجبي في الشطر الثاني لا يستقل برسم صورة، ولكنَّه جزء أساسي من الصورة المعنوية من الدلالة المستخلصة في الصورة التي رسمها الشطر الأول([4]).

---

(1) ينظر: عبد العال، شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكيلات الجمالية، ص433.

(2) مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة - الشعر والتصوير عبر العصور، ص6.

(3) المتنبي، ديوانه، 354/3.

(4) عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص167.

واستخدام الشاعر للصورة في نسق السؤال، لا ينفي الدلالات الفنية، والمعاني الجمالية التي يفرزها السؤال، وما ينطبق على التشكيل التصويري ينطبق على ما يأتي من محاور سواء التشكيل الدرامي، أم البنية التناصية، أم البنية التكرارية للسؤال.

ويكثر اقتران الاستعارة ببنية السؤال، بينما يقل اقترانه بالتشبيه والكناية، وهذا لا يعني قلتهما في شعره، بل نماذجهما كثيرة، لكن ما نقصده هو بنية السؤال فقط.

ونماذج التشكيل التصويري كثيرة، وسوف نسلك سبيل الاختيار؛ حتى لا يضيق بنا المجال، فمن هذه النماذج قول الشاعر في قصيدة "حَجٌّ بمناسك أخرى":

أَلْفَيْتُ قِنْدِيلَ انْتِبَاهِكِ مُطْـفَأً نَحْوِي، فَكَيْفَ أُنَبِّهُ الْقِنْدِيلَا؟!

مَا ضَرَّ ثَغْرَكِ لَوْ دَخَلْتُ مَزَارَهُ لِلاعِتِكَافِ بِرَوْضَتَيْهِ قَلِيـلَا(1)

يسيطر على البيتين النسق الاستعاري، فالشاعر يشكل السؤال في البيت الأول من الاستعارة المكنية، فيضفى على القنديل الصفات الإنسانية عبر تشخيص الاستعارة، فالقنديل إنسان ينبِّه الشاعر، وثغر المحبوبة استعار له المكان المقدس، وحذفه وأتى بشيء من لوازمه، وهو المزار، واستعار له أيضًا الروضة، ليديم الاعتكاف بها، أو بالأحرى يغرق في بحر من القبلات، والدلالات التي يوحي بها التعبير المجازي، تتعانق مع دلالة التعجب الكامنة في السؤال، وهذا ما يزيد من شعريته.

---

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 137/1.

وتتمدد الاستعارة في النصِّ الشعري أيضًا في قول الشاعر في قصيدة "عاشق أعشبت به العتبات" :

شَفَّنِي فِي انْتِظَارِكِ الْوَجْدُ حَتَّى قَشَّرَتْنِي بِصَمْتِهَا اللَّحَظَاتُ

فَمَتَى نَحْرِثُ الطَّرِيقَ، وَتَنْمُو لِلْمَوَاعِيدِ بَيْنَنَا خُطُوَاتُ؟!

ومَتَى يَسْتَقِيمُ لِلشَّوْقِ ظَهْرٌ تَشْتَكِي مِنْ عَمُودِهِ (الْفَقَرَاتُ)؟!([1])

يتجلَّى السؤال في البيتين: الثاني والثالث، ويخلو منه البيت الأول، لكنه اعتمد على الاستعارة (قَشَّرَتْنِي بِصَمْتِهَا اللَّحَظَاتُ)، وهيمنت الاستعارة على بنية السؤال، ولم تكن جزءًا منه، ففي البيت الثاني استعارتان (نَحْرِثُ الطَّرِيقَ- وَتَنْمُو...خُطُواتُ)، وفي البيت الثالث استعارتان أيضًا (يَسْتَقِيمُ لِلشَّوْقِ ظَهْرٌ- تَشْتَكِي ...الْفَقَرَاتُ). فالنصُّ الشعري يمارس انزياحين: الانزياح الأول هو عدول النسق الشعري عن الحقيقة إلى المجاز، والانزياح الثاني خروج السؤال عن دلالته النحوية إلى دلالة بلاغية تعجبية، وهذا الانزياح هو ما تنشده الشعرية.

ومن نماذج التعبير الاستعاري أيضًا قول الصحيح في قصيدة "اللعبة العبثية" :

هَلْ عِشْتُ ظِلًّا فِي الْحَيَاةِ لِكَائِنٍ فِي الْغَيْبِ أَحْمِلُ رُوحَهُ الأَرْضِيَّةْ؟!

هَلْ لِلْحَقِيقَةِ قَامَةٌ وَمَلَامِحٌ؟! هَلْ لِلْحَقِيقَةِ سِيرَةٌ ذَاتِيَّةْ؟!([2])

---

(1) المصدر السابق، 158/1.

(2) المصدر السابق، 173/1.

فدلالة التعجب مسيطرة على السؤال المتكرر ثلاث مرات في البيتين، وبنى الشاعر البيت الثاني على سؤالين كل سؤال شكلته استعارة مكنية، ومن خلالهما أنسن الحقيقة، فهي في الشطر الأول إنسان له قامة وملامح، وهي في البيت الثاني إنسان له سيرة ذاتية، وتتبدَّى جمالية التعبير الشعري في انزياحه، وكذلك بعده عن المباشرة، فالشعر يوحي أكثر مما يبوح، ويلمح أكثر ممَّا يصرِّح.

ويجمع السؤال بين الاستعارة والكناية في قول الشاعر في قصيدة "نضجت أحبك":

وَالْحُبُّ يَهْمِسُ فِي دَمِي أَنَّ الصِّبَا قَـدْ يُسْتَعَادُ بِعَـودَةِ الصَّبَـوَاتِ

فَمَتَى نُقيمُ مِنْ الْعِنَاقِ حَدِيقَـةً وَنَصُـوغُ أَطْفَالًا مِـنِ الْقُبُلاتِ؟(1)

خلا البيت الأول من السؤال، ولكنَّه أَدخل في نسقه الشعري الاستعارة المعتمدة على التشخيص (الْحُبُّ يَهْمِسُ)، لكنَّ التعبير المجازي أسهم في بناء نسق السؤال في البيت الثاني، فالشطر الأول كناية عن كثرة العناق، لكنَّها كثرة لم تتحقق، فدلالة الاستفهام على التمني تجعل الأمنية يصعب تحقيقها، ولا تختلف دلالة الاستعارة في الشطر الثاني عن دلالة الكناية في الشطر الأول.

ويخلص السؤال للكناية في قصيدة "خرجنا منكَ من لغة التحدي"، يقول الشاعر:

خَرَجْنَا مِنْكَ.. مِنْ لُغَةِ التَّحَدِّي.. كَنَهَرٍ ضَيَّعَ الْمَجْرَى الأَمِيـــنَا

(1) المصدر نفسه، 325/3.

وَسِرْنَا فِي فَضِيحَتِنَا عُـــرَاةً نُرَاوِغُ فِي شَوارِعِهَا، الْعُيـــونَا

خَرَجْنَا مِنْكَ وَاخْتَلَفَتْ خُطَـانَا: يَسَارَ (الضَّادِ) نَذْهَبُ أَمْ يَمِينَا؟!([1])

قدم الشاعر لقصيدته بقوله: " بين يدي "عمرو بن كلثوم" في معلَّقته ألا هبي.. رمزًا لاستنهاض أمة بأكملها"([2]). فالاستفهام في البيت الثالث حذف الشاعر أداته، فوجود (أم) يقتضي الهمزة، لكنَّ حذف الأداة له دلالة فنية، فذكر الهمزة يكسر الوزن، فحذفها في صالح القيمة الموسيقية التي هي أساس من أسس الشعر، خاصة أن القصيدة عمودية، فالأصل (أَ خَرَجْنَا مِنْكَ...؟)، والشاعر متوجه إلى عمرو بن كلثوم رمز الشجاعة، وكأنه ينعي علينا خيبتنا، واعتمد البيت الأول على التشبيه، والبيت الثاني على الكناية، فالعري كناية عن تخلف الأمة عن ركب التقدم.

ومعلقة عمرو بن كلثوم ترمز إلى أهمية اللغة للأمة، تلك اللغة التي ضعفت على ألسنة أبناء عصرنا، ومن هنا جاءت (الضاد) في بنية السؤال في البيت الثالث كناية على اللغة، والاستفهام يثير تعجب الشاعر وأسفه في آن واحد.

وتسيطر الكناية على السؤال في قول الشاعر في قصيدة "في سقطة السهو الأخيرة":

حَبِيبَتِي..مَا عَهِدْنَا أَنَّ (يُوسُفَ)ـنَا فِي الْجُب، يخطئُ تَفْسِير رُؤْيَـــاهُ

فَمَا لَنَا بَعْدَما اخْضَرَّتْ سَنابِلُـــنَا نُلْقِي بـ(يُوسُفَ) فِي (جُب) حَفَرْنَاهُ؟!

---

(1) المصدر السابق، 3/311.

(2) المصدر نفسه، 3/309.

أَهَكَذَا(مِصْرُ) مِنْ أَحْلَامِنَا سَقَطَـتْ وَانْهَارَ (مُلْكٌ) بِأَيْدِينَا بَنَيْنَـاهُ؟!([1])

يتعجب الشاعر من خلال التساؤل في البيت الثاني، كيف نلقي بيوسف في الجب، وهنا كناية عن التفريط في أصحاب الخبرات، وذوي الكفاءات، والتفريط في الكفاءات أدَّى إلى سقوط مصر من الأحلام، والبيت سؤال اعتمد على الكناية، فسقوط مصر من الأحلام، كناية عن تراجعها عن دورها الريادي في المنطقة، وقد كانت في مقدمة الركب، وكان لها القيادة، والشاعر ينعي عليها تفريطها في حضارتها التي ظلت شاهدة على قوم قدموا للبشرية الكثير في الماضي.

ثالثًا: التشكيل الدرامي للسؤال:

يلاحظ الدارس أن الشعر المعاصر لم يقف جامدًا إزاء الفنون الأخرى، ولكي يكون أكثر تأثيرًا في القارئ، ويحتفظ بمكانته التي ألفها منذ زمن بعيد؛ أبدى مرونة تجاه الأجناس الأدبية الأخرى " فبدأت القصيدة تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة"([2]). ومن ثم فإنَّنا نجد القصيدة العربية الحديثة تتجه "اتجاهًا واضحًا نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني" ([3]). ولم تقف القصيدة الحديثة على المسرحية فحسب، بل يمتد الأمر إلى القصة والرواية؛ فتستعير منهما عنصريْ السرد والحوار، وفي بعض القصائد نرى الشاعر يتقمص شخصية الراوي،

---

(1) المصدر نفسه، 352/3.

(2) زايد، على عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 194.

(3)المصدرالسابق، ص 189.

وهذا تكنيك قصصي وروائي، وتعدد الأصوات أو الأشخاص تكنيك مسرحي وروائي، وعندما يستعير الشاعر هذه التقنية نراه يهدف" إلى تجسيد بعض أبعاد رؤيته في أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها ... ونماذج تعدد الأشخاص في القصيدة الحديثة غير قليلة، وهذه الأشخاص في الغالب تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر"([1]).

وتعددت الأصوات في بنية السؤال في شعر الصحيح، فتنوعت بين المرأة، والمغني، والابنة، والراوي، والشاعر، والصديق، ويمكن ذكر نموذج واحد فقط لكلِّ نوع من هذه الأصوات في النصّ الشعري.

والمرأة من أكثر الأصوات التي ترددت في البنية الاستفهامية في الأعمال الشعرية للصحيح، سواء كانت محبوبة، أم امرأة تثير إعجاب الشاعر، فنرى المحبوبة حاضرة في قصيدة "حديث لابن عباس"، حيث يقول:

صَرَفْتُ عُمْرِي عَلَى لَيْلِ الْهَوَى سَهَرًا حَتَّى بَلَغْتُ مِنَ الْأَيَّامِ إِفْلَاسِي

هَلْ تَضْمَنِينَ غَدِي يَحْلُو فَأَصْنَعُ لِي غَدًا وَأَشْحَدُ أَيَّامًا مِنَ النَّاسِ؟!

(1) المصدر السابق، ص194، 195.

بَاتَتْ تَدُقُّ عَلَى بَابِ السُّؤالِ يَدِي: مَتَى تَرِفُّ الْمُنَى فِي صَخْرَةِ الْيَاسِ؟([1]).

فالشعرية كامنة في نسق السؤال عبر الناتج الدلالي له، فالسؤال في البيت الثاني غرضه التعجب، وغرضه التمني في البيت الثالث، ويزيد من شعرية التعبير الاستفهامي دراميته، حيث يتبدَّى صوت المحبوبة في بينية السؤال في مقابل صوت الأنا الشاعرة، وصوت المحبوبة هو المسيطر على النصِّ، وهو الذي يؤجج الصراع في نفس الشاعر، ويولد لديه مشاعر الإحباط واليأس، فإنَّه يتمنى لقاء المحبوبة، حتى تنطفئ جذوة الصراع المشتعلة بين جوانحه. فوجود صوت بجانب صوت الشاعر تقنية درامية، كذلك الحوار تقنية درامية، فالسؤال حوار مع النفس/ مونولوج، أو حوار مع الغير/ ديالوج، أي يكمن في نسق السؤال الحوار الداخلي، والحوار الخارجي.

ويظهر أكثر من صوت بجانب صوت الشاعر في قصيدة "اعترافات لم تكتمل أورادها"، يقول:

قَدْ تَسْتَرِيحُ عَذَابَاتُ (الْمَسِيحِ) إِذَا حَنَا عَلَيْهَا نَشِيدُ (الْمَرْيَمِيَّاتِ)

فَهَلْ يَعُودُ (الْمُغَنِّي) بَعْدَمَا انْغَلَقَتْ فِي وَجْهِ أَلْحَانِهِ كُلُّ (الْمَقَامَاتِ)؟

عُمْرِي تَشَظَّى وَأَيَّامِي يُوَحِّدُهَا يَوْمٌ تَرَسَّبَ فِي قَاعِ الْمَرَارَاتِ([2])

---

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 74/1.

(2) الصحيح، الأعمال الشعرية، 96/1.

صوت المغني جزء من بنية السؤال في البيت الثاني، بينما نلمح صوت "المسيح"، و "المريميات" في البيت الأول، والمسيح المعادل الموضوعي للشاعر، والمريميات معادل للنساء، والمسيح/ الشاعر معذَّب، ولا يخفف من عذابه، إلا حنان النسوة التي أحبَّ، فالمعذَّب في حاجة إلى يد حانية، والمغني أيضًا معادل للشاعر في البيت الثاني، فالسؤال في هذا البيت غرضه التمني، فيتمنى الشاعر عودة المغني الذي فقد ألحانه، كما سُدَّت في وجه الشاعر كلَّ السبل في الوصول إلى الحبيبات، ومن ثمَّ فهو يعاني الصراع النفسي الذي مزَّق ذاته، تلك الذات المتشظية، فقد شطرتها المرارة، ومزقها الحزن والألم.

ويستدعي الشاعر صوتًا أنثويًا بجانب صوت المحبوبة، من خلال بنية حواريَّة، والصوت الأنثوي/ المغنية، يقول في قصيدة "أهديك الساعة.. أهديك المستقبل":

قَالَتْ: أَلَا غَيْمَةٌ فِي الْأُفُقِ نَحْجِزُهَا وَنَلْتَقِي: نَحْنُ والنَّجْوَى و(فَيْرُوزُ)؟

فَقُلْتُ والْحُبُّ يَهْمِسُ فِي (الأَحْسَاءِ) يَهْمِسُ لِي

مِنْ أُفْقِهَا الرَّحْبِ: كُلُّ الْغَيْمِ مَحْجُوزُ[1].

الحوار بين الشاعر، وبين محبوبته، والمحبوبة استدعت فيروز المغنية اللبنانية، لكنَّ القافية الزائية هي التي عينَّت فيروز دون غيرها من المغنيات، وبجانب الدرامية في بنية السؤال، دلالته التقريرية، واعتماده على التعبير الاستعاري (أَلَا غَيْمَةٌ فِي الْأُفُقِ نَحْجِزُهَا؟)، وهذا يزيد من شاعرية السؤال، ويجعله أكثر تأثيرًا في المتلقي، عبر الممارسة الانزياحية.

---

(1) المصدر نفسه، 285/1.

وصوت الابنة حاضر في القصيدة السابقة "أفديك بالأصل يا فرعي" :

وَلُحْتِ فِي الْحُسْنِ تَسْبِينَ الْحِهَاتِ بِهِ سَبْيَ الْقُلُوبِ، وَصَدْرُ الْوَقْتِ مُنْشَرِحُ

فَهَلْ تَوَشَّحْتِ بِالْفُسْتَانِ زَاهِيَـةً فِي سِحْرِهِ أَمْ بِكِ الْفُسْتَانُ مُتَّشِـحُ؟([1])

تلوح الابنة أمام الشاعر في قمة بهائها، ليلة زفافها، وهذا الجمال والحسن، يثير الصراع النفسي داخل الشاعر، فسوف يفارق هذا الجمال، وذلك الحسن بيت الأسرة، ليحلَّ في بيت الزوجية، فالسؤال يثير مشاعر الحزن في نفس الأب، والسؤال هنا حوار مع النفس، وليس مع الابنة، مع سيطرتها على النصَّ، فهي في عالم الفرح، والاستعداد لاستقبال حياة جديدة، ومن هنا يستحيل الحوار في هذا الموقف، فلجأ الشاعر إلى الحوار الداخلي/ المونولوج، وعلى أية حال فالسؤال نجح في إحداث مشاركة وجدانية بين الشاعر، وبين المتلقي.

ويظهر صوت الراوي بجانب صوت الشاعر في قصيدة "المنكوب في الجوهر" :

أَتَوَسَّلُ بِالرَّاوِي أَنْ يُنْهِيَ فَصْلَ حِكَايَتِهِ..

سَكَتَ الرَّاوِي!!

يَا رَبُّ.. لِمَاذِا سَكَتَ الرَّاوِي؟

إِنِّي أَتَهَاوَى حَطَبًا

---

(1) المصدر السابق، 125/1.

فِي نَارِ الْأَسْئِلَةِ الأُولَى([1])

إنَّ تعدد الشخصيات في النصِّ تقنية درامية، والراوي تقنية سردية، فالنصّ جمع بين تقنيتيْ الدراما والسرد، والشاعر مسكون بالحيرة والقلق فهو منكوب بجوهره، وجوهر الإنسان يجمع في داخله الخير والشر، وقد يغلب الشر على بني البشر، وهنا الشاعر يلوذ بالراوي، علَّه يجد عنده الخلاص، لكنَّ الراوي، لم يكمل الحكاية، ويترك الشاعر في قلقه وحيرته عبر بنية الاستفهام، ومن خلاله يريد أن يخرج من ضباب الشكِّ إلى نور اليقين، وتوسل الشاعر إلى الراوي، يكمن فيه عنصر الحوار، وهو ما يمنح السؤال نوعًا من الدرامية.

والشاعر الفلسطيني "محمود درويش" الغائب بجسده الحاضر بروحه في قصيدة " لن تنتهي هذي القصيدة"، فقد كتب الصحيح القصيدة "إلى روح الشاعر الفلسطيني الكبير (محمود درويش) الذي لم يشأ لقصيدة الحياة أن تنتهي"([2]).

هَلْ مُتَّ حَقًّا أَمْ هَرَبْتَ مِنَ الزَّمانِ؟

وَهَلْ هَرَبْتَ مِنَ الزَّمانِ

لَكِي تَذُودَ الْعُمْرَ عَنْ شَرَكِ الْمَكَانِ؟

كَأَنَّمَا قَالَت رُؤاكَ لَنَا:

---

(1) المصدر السابق، 207/1

(2) المصدر نفسه، 337/1.

هُنَا شَبَحَي وَلَسْتُ أَنَا..

وَكَانَتْ فِكْرَتِي مَرَضًا

قَضَيْتُ بِهِ الْحَيَاةَ عَلَى سَرِيرٍ مِنْ وَرَقْ!([1])

الشاعر يتوجه بسؤالين إلى "محمود درويش"، هل مات؟ هل هرب من الزمان؟ والشاعر يثير من خلال تساؤلاته نوعًا من التعجب والدهشة، فكيف يموت شاعر؟ إنه مريض بالقصيدة، وحياته سرير من ورق، أو بالأحرى سرير من شعر، فالشاعر يخلده شعره. وصوت الشاعر بجانب صوت "درويش" يمنح بنية السؤال دراميتها، ولم يتوقف الأمر على الصوت الآخر في مقابل صوت الأنا الشاعرة، لكنَّ الآخر هنا مفارق الحياة، يعيش في عالم البرزخ، فالأنا تسأل بلا مجيب، فيتحول السؤال إلى حوار مع النفس، والحوار عصب الدراما.

والصديق حاضر في بنية السؤال في قصيدة "هاجسة تنبش الغيب"، والقصيدة "مهداة إلى الصديق "محمد حسين الحرز" ناقدًا وشاعرًا مجددًا على مدار الفكرة، وامتداد الحياة"([2]). يقول:

إِنَّ الذِّي صَاغَ أَجْنَحَةً لِلنَّسِائمِ

أَبْدَعَ أَجْنَحَةً لِلدُّخانْ

وَمَاذَا أَرَابَكَ مِنْ (شَهْرْزَادَ)

---

(1) المصدرالسابق، 340/1.

(2) المصدر السابق، 575/2.

لِتَبْحَثَ عَنْهَا

وَرَاءَ ضَجِيجِ الْحِكَايَاتِ فِي غَمْرَةِ الْمَهْرَجَانْ؟([1])

تتجلَّى في النصِّ ثلاثة أصوات: صوت الشاعر، وصوت الصديق، وصوت تاريخي هو صوت "شهرزاد"، و"صوت شهرزاد" وفقًا لثنائية الغياب والحضور، يستدعي إلى عالم النص صوت "شهريار"، وهذه الأصوات المتعددة تنمح نسق السؤال درجة عالية من الدرامية، وكذلك تسهم بالترابط الزمني في النصِّ، فاستدعاء الشخصية التراثية ربط الحاضر بالماضي.

رابعًا: البنيَّة التناصيَّة للسؤال:

النص – كما ترى جوليا كرستيفا- "هو امتصاص، وتحويل لنص آخر([2])، أو هو نسيج جديد من استشهادات سابقة([3])، وعصارة من التفاعلات النصية؛ التي تتم على المستويين الشكلي والدلالي([4]).

ومن الملاحظ أن النص يجذبُ إلى فضائه العديد من الثقافات والأفكار، وهذا أمر شديد الصلة، بمفهوم الاتساعية النصية عند جيرار جنيت؛ حيث يقول:" إن الاتساعية النصية هي بداهة بُعْدٌ

---

(1) المصدر نفسه، 576/2.

(2) سمغيل، ليون، التناصية، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور، ص 98.

(3) ينظر: بارت، رولان، نظرية النص، ضمن كتاب آفاق التناصية، ص42.

(4) ينظر: حمدواي، جميل، مناهج النقد الأدبي الحديث والمعاصر، ص 49.

عالمي بدرجة مختلفة للأدب، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي – بدرجة مختلفة وحسب القارئ – بعض الأعمال الأخرى. وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية"([1]).

إذًا ليس هناك نصٌّ "بمنجاة من الاتساعية النصية ؛ التي يستدعي فيه نصٌّ نصًّا أو نصوصًا أخرى بدرجات متفاوتة"([2]). وبهذا المفهوم لا نرى شاعرًا من الشعراء قديمًا وحديثًا ؛ ينفصل عن تراثه، فتراث أي أمة من الأمم، هو الواجهة التي تحدد هويتها، فالإفادة من التراث ركيزة أساسية في بناء حاضر الأمة، فالحركة الأدبية لا تعبر عن ملامح عصرها ؛ إذا انفصلت عن جذورها التراثية ؛ فأيُّ محاولة تقطع علاقتها بتراثها لا يُكتب لها النجاح([3]).

وقد شكَّل التناص في بعض المواقف بنية السؤال، عبر التناص الديني، والتناص الشعري، والتناص الثقافي.

1- التناص الديني:

كثر التناص القرآني في بنية السؤال بشكل لافت للنظر، بينما قلَّ استخدام الشاعر التناص النبوي في تشكيل بنية السؤال، ويمكن تناول هذين النوعين على النحو الآتي:

أ- التناص القرآني:

---

(1) جنيت، جيرار، طروس الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية، ص 146.

(2) المغربي، حافظ، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، ص 44.

(3) ينظر: قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص 68.

أدرك العرب – وهم أهل الفصاحة والبيان- مواطن الإعجاز في اللغة، وطرائق أساليبها وصياغتها، ويفخرون بفنونهم القولية، ويقدِّرون الإبداع والمبدعين، ومن ثم فقد أدهشهم القرآن الكريم، وعلق بأفئدتهم وأسماعهم؛ منذ لحظات نزوله الأولى؛ فنظروا له بعين الإكبار والإعجاب؛ نظرًا لما به من جديد في طرائق النظم والبيان، وأساليب التعبير([1]).

فيمتاز القرآن الكريم باختلاف أساليبه، تنوع أدائه؛ وفقًا لتنوع الأغراض، واختلاف مقامات الكلام([2])؛ ولذا لا يُتصوَّر "أن شاعرًا عربيًّا في أي عصر من العصور الإسلامية، لم يتأثر بالقرآن الكريم، فأمام إعجازه الذي يأسر القلوب، ويأخذ الألباب، لابد أن تظهر آثاره في نتاج الشعراء على اختلاف توجهاتهم، وطرائق نظمهم"([3]).

ونختار بعض النماذج الدالة على التناص القرآني في بنية السؤال في شعر جاسم الصحيح على حد قوله في قصيدة "اعترافات لم تكتمل أورادها":

وَمَا انْتَظَرْتُ (غُرابًا) كَي يُعَلِّمَنِي مَا الْحُزْنُ؟ كَيْفَ أُوارِي فيهِ سَوْءَاتِي؟

مَا زَالَ عِنْدِي مِنَ الْغِرْبَانِ جَالِيَةٌ أَطْلَقْتُها فِي فَضَاءٍ مِـنْ كِنَايَـاتِي

---

(1) ينظر: نبوي، أحمد، التناص التراثي في الشعر الأندلسي، ص 21.

(2) ينظر: الهادي، صلاح الدين، الأدب في عصر النبوة والخلفاء الراشدين، ص 44.

(3) عبود، شلتاغ، أثر القرآن الكريم في الشعر العربي الحديث، ص 170.

سَهْرانُ وَالْخَوْفُ يَسْرِي بيْنَ أَوْرِدَتِي كَأَنَّمَا أَمْسَكَتْ بِالْمَـوْتِ رَاحَاتِي([1])

تشكَّلت بنية السؤال في البيت الأول من التناص مع قوله تعالى: ﴿**فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ**﴾ المائدة ٣١.

فالتناص القرآني ألقى على النّص الشعرى هالة من القداسة، ومنح النصَّ دلالة مزدوجة، فالدلالة التعجبية كامنة في السؤال، ودلالة الآية مطروحة أيضًا، حيث إنَّ الآية تستدعي إلى عالم النص الشعري، الشخصية القرآنية قابيل وهابيل، وتستدعي أيضًا شخصية الغراب، وتعدد الأصوات، أو الشخصيات في النص يمنحه نوعًا من الدرامية، بجانب استدعاء القصَّة، أو أول جريمة قتل في تاريخ البشرية إلى النسق الشعري.

ويشير الصحيح إلى النصِّ القرآني بقوله في قصيدة "في حديقة (هيت لك):

مِنْ قَبْلِ أَنْ يَرْتدَّ طَرْفُ النَّظْرَةِ الأُولَى

سَأَلْتُكِ:

أَيُّ أَرْضٍ أَنْبَتَتْ هَذَا الْبَنَفْسَجَ وَالْخُزَامْ؟!

- (بَغْدَادُ) ..عَاصِمَةُ السَّلامْ.([1])

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 1/93.

لم يذكر الشاعر الآية القرآنية، بل أشار إلى قوله تعالى: ﴿قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَٰذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ﴾ النمل40.

فالشاعر شديد الإعجاب بجمال الفتاة العراقية، فاسترفد الآية القرآنية إلى نصّه، وفي النصّ الشعري صوتان: صوت الشاعر، وصوت الفتاة، بينما تتعدد الأصوات في النصِّ القرآني، حيث يستدعي النصّ القرآني نبيَّ الله سليمان عليه السلام، وبلقيس وملأها، والعفريت من الجنِّ، والذي عنده علم من الكتاب، ودلالة الآية على السيطرة والهيمنة، مطروحة في بنية السؤال بجانب دلالته التعجبية.

وفي بعض الأحيان يكون جزء من الآية القرآنية، هو السؤال نفسه، ويتضح ذلك في قول الصحيح من قصيدة "الشعراء بكامل أناقتهم":

طَائِرُ الإِشْراقِ فِي أَحْـوالنـا غَيْرُ مَعْذُورٍ إِذَا لَـمْ يَصْدَحِ!

سَكَنَتْ فِيْنَا (أَلَـمْ نَشْرَحْ)، فَـمَا عُـذْرُ قَلْبٍ لَيْسَ بِالْمُنْشَرِحِ؟

جَفَّ مَنْ جَفَّ عَلَى مَقْعَـــدِهِ وَأَنَا فِي مَقْعَدِي لَـمْ أَبْـرَحِ

سَكَنَتْ فِيَّ (أَلَـمْ نَشْرَحْ)، فَـمَا لِفُـؤادِي الآنَ لَـمْ يَنْشَـرَحِ؟

=

(1) المصدر السابق، 161/1.

وَحُروفِي لَا أَرَى جَدْوَى لَهَــا طَالـمَا قَالَتْ وَلَمَّا تُفْصِـحِ([1])

بدأت سورة الشرح بسؤال تقريري، فنرى الشاعر يتناص مع جزء من الآية ﴿**أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ**﴾ **الشرح1.**

والسؤال في الآية موجه إلى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ولأثر القرآن الكريم في نفوس المسلمين، وحبهم للرسول عليه السلام، أصبحنا مسكونين بالآية، فيقابل السؤال بسؤال آخر إنكاري، فيستنكر علينا في المقطع الأول عدم انشراح صدورنا، ويستنكر على نفسه في المقطع الثاني عدم انشراح صدره، ومن هنا تحدث المفارقة بين السؤال في النصِّ القرآني، والسؤال في النصِّ الشعري، فالدلالة في النصِّ القرآني تقريرية، والدلالة في النصِّ الشعري إنكارية، والمفارقة الكامنة في النسق التساؤلي تثير قلق الشاعر وحيرته، وهي حيرة تعبر عن أزمة الإنسان تجاه الكون والوجود.

ب- التناص النبوي:

يمثل الحديث النبوي الرافد الثاني من روافد الدين الإسلامي، ويُعد المصدر الثاني من مصادر التشريع، وقد فتح آفاقًا واسعة للمبدعين؛ فمعاني الحديث " تُعد بحق حقولًا جديدة؛ ارتادها الرسول صلى الله عليه وسلم في كلامه، ولم يُسبق إليها؛ فكانت بذلك روافد ثريّة؛

(1) المصدرالسابق، 2/708- 713.

أمدت الرعية بثروة قيمة من المعاني المبتكرة؛ غنمها من بعده أرباب اللسان والقلم، زيَّنوا بها نتاج بلاغتهم" ([1]).

يقول الشاعر في قصيدة "نشوة عابرة":

هَلْ (تُرَوِّي) المُنَى وَ(تَنْحَرُ) شَكْوانَا وَتُحْيِي (لَيالِيَ التَّشْـــريقِ)؟!

مَنْ سَيَقْوَى عَـلَى اقْتِلاعِ هَـوانَا مِنْ تَلَافِيفِ جِذْرِهِ الْمَمْشُوقِ؟!([2])

بنى الشاعر السؤال في البيت الأول على التناص النبوي، وهو تناص زمني، تمثَّل في يوم التروية، ويوم النحر، وأيام التشريق، وهي لها أثرها في البيان النبوي.

فقد "سُمي يوم التروية بذلك؛ لأن إبراهيم عليه السلام رأى ليلة الثامن كأنَّ قائلًا يقول له: إن الله تعالى يأمرك بذبح ابنك، فلما أصبح رؤي، أي: افتكر في ذلك من الصباح إلى الرواح؛ أمِنَ الله هذا، أم من الشيطان؟ فمِن ذلك سمي يوم التروية"([3]).

وقَالَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "**أَيَّامُ التَّشْرِيقِ أَيَّامُ أَكْلٍ وَشُرْبٍ وَذِكْرٍ لِلَّهِ**"([4])، وقال أيضًا: "**إنَّ أعظمَ الأيَّامِ عندَ اللَّهِ تبارَكَ وتعالَى يومُ النَّحْرِ...**"([5]).

---

(1) الهادي، صلاح الدين، الأدب في عصر النبوة والخلفاء الراشدين، ص115.

(2) الصحيح، الأعمال الشعرية، 433/3.

(3) العيني، بدر الدين، البناية شرح الهداية، ص 211.

(4) النيسابوري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، 800/2.

(5) أبو داود، سليمان بن الأشعث، سنن أبي داود، 148/2.

إنَّ أيَّام التشريق أيَّام أكل وشرب وذكر لله، فهي أيَّام فرح، ولكي يحيي الشاعر هذه الأيام، يتناص مع يوم الترويَّة، ويوم النحر في بنية السؤال تناصًّا عكسيًّا، فيرويِّ الشكوى، لينحرها، ليصل إلى الشطر الثاني من السؤال لإحياء ليالي التشريق، لكنَّه إحياء عكسي، فلا يحييها بالذكر، بل يحياها في رحاب المحبوبة يتساقيان كؤوس الغرام والهوى صرفًا، ومهما يكن من أمر فإن التناص النبوي – مع ندرته في بنية السؤال- عمَّق المعنى، ومنح النصَّ تكثيفًا دلاليًّا، وثراءً فنيًّا.

2- التناص الشعري:

العلوم الإنسانية علوم تراكمية؛ يستمد اللاحق منها من السابق، والعلوم الأدبية أشدُّ تأثرًا بالسابق؛ فإنما "مثل القدماء والمحدثين؛ كمثل رجلين؛ ابتدأ هذا بناء؛ فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر؛ فنقَّشه وزيَّنه"([1]). فالروافد التراثية؛ تغني العملية الإبداعية، ولا تنتقص من الأديب، ولا تؤثر في إبداعه؛ مادام يمتلك القدرة على الإضافة والابتكار، والتميز، وإلا اختفت ملامحه وصار مسخًا، أو صورة مشوهة للذين سبقوه؛ فالتقليد الذي لا يضيف جديدًا؛ لا طائل من ورائه([2]).

والشعر من أهم الروافد التراثية التي يستقي منها الشاعر، والتناص الشعري له حضور بارز في شعر الصحيح سواء في بنية السؤال، أم في البُنى الأخرى، وما يهمنا في هذا المجال بنية السؤال مناط البحث، ونختار بعض النماذج الدالة على التناص الشعري.

---

(1) ابن رشيق، العمدة، 92/1.

(2) يراجع: نبوي، أحمد، التناص التراثي في الشعر الأندلسي، ص 201.

فمن نماذجه قول الشاعر في قصيدة " الغراب : شاعر المراثي.. حكيم الخراب :

يَا حَادِيَ الْحُزْنِ الْقَدِيمِ كَأَنَّــمَا صَبَّ الزَّمَانُ عَلَيْكَ كُــلَّ مُصَابِ

هَلْ أَنْتَ عُنوَانُ النِّهَايَةِ؟ هَلْ أَنَا أَمْضِي إِلَيْكَ وأَسْتَحِثُّ رِكَابِـــي؟

أَنَّى الْتَقَيْتُكَ خِلْتُ نَفْسِي أَلْتَقِــي رُوحًا مُفَزَّزَةً بِلَا أَصْحَـــابِ([1]).

يشير النص الشعري في اعتماده على أسلوب الاستفهام إلى قول الشاعر :

وَيْلِي مِنَ الْبَيْنِ مَاذَا حَلَّ بِي وَبِهَا يَا نَازِحَ الدَّارِ حَلَّ الْبَيْنُ وَارْتَحَلُوا

يَا حَادِيَ الْعِيسِ عَرِّجْ كَيْ أُوَدِّعَهَا يَا حَادِيَ الْعِيسِ فِي تِرْحَالِكَ الأَجَلُ

إِنِّي عَلَى الْعَهْدِ لِمْ أَنْقُضْ مَوَدَّتَهُمْ فَلَيْتَ شِعْرِي وَطَالَ الْعَهْدُ مَا فَعَلُوا([2])

وهذه القصيدة اختلف في قائلها، حتى أطلقوا عليها القصيدة التي تبحث عن قائلها، فعندما مر الشاعر على دير هرقل في العراق، اشتاق إلى محبوبته التي فارقته، فأنشد قصيدته، التي تعبر عن عذاب مضنٍ، وألم شديد ، ولهذه القصيدة تأثير كبير، بسبب صدق العاطفة، ومن ثمَّ فقد عرفت طريقها إلى قصور الخلفاء من بني العباس؛ فقد غنتها مؤنسة جارية المهدي، وخلدت

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 231/1.

(2) الضرير، داود بن عمر، تزيين الأسواق بتفصيل العشاق، 292/1.

هذه القصيدة في العصر الحديث حناجر مصرية، وشامية، وعراقية وكويتية، فهي قصيدة قصيرة، لكنَّها مكثفة ترسم مشهداً دراميًّا بين عاشق أضناه ألم رحيل المحبوبة، وجنونه في تذكرها([1]).

والنصُّ القديم حقَّق درجة عاليَّة من الإعلاميَّة، وهذه الإعلامية تسربت إلى النص الجديد، وإن كان النصّ الجديد اتكأ على تناص التخالف، فلا ثمة محبوبة مفارقة في النصِّ، إنما الشاعر متلبس بحالة من الحزن، تحاكي حالة حزن الشاعر القديم الذي كاد أن يصيبه الجنون لفراق المحبوبة.

ويستدعي الصحيح الشاعر متمم بن نويرة إلى شعره في قصيدة "كتابي تراب الأرض" يقول:

وَمَا قُلْتُ: يَا قَوْمُ اقْتُلونِي و(مَالِكًا) مَتَى كَانَتِ الْفرْسَانُ بِالْحِقْدِ تَنْتَخِي؟!

إِذَا لَمْ يَكُنْ بُدٌّ مِنَ الْقَتْلِ وَالأَذَى أَلَا فَاقْتُلونِي وَاتْرُكُوا (مَالِكًا) أَخِي!([2])

إن حضور "مالك" في بنية السؤال، ماهو إلا "مالك" أخو "متمم بن نويرة" الذي رثاه في أكثر من قصيدة، مها قوله:

قَدْ لَامَنِي عِنْدَ الْقُبُورِ عَلَى الْبُكَا رَفِيقِي لِتذْرَافِ الدُّمُوعِ السَّوَافِكِ

فَقَالَ: أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرٍ رَأَيْتَـــهُ لِقَبْرٍ ثَوَى بَيْنَ اللِّوَى فَالدَّكَادَكِ

---

(1) ينظر: الواصل، أحمد، "لما أناخوا الصبح"، جريدة الرياض، 27 جمادى الآخرة 1430ه- 20 يونيو 2009م.

(2) الصحيح، الأعمال الشعرية، 347/1.

فَقُلْتُ لَهُ إِنَّ الشَّجَا يَبْعَثُ الشَّجَا فَدَعْنِي فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرُ مَـــالِكِ([1])

قُتل "مالك بن نويرة" في حروب الردة، فرثاه أخوه رثاءً مرًّا، بقصائد تفيض بالحزن واللوعة والأسى، والشاعر يستدعي "متممًّا" و"مالكًا"، وجاءت دلالة التناص في التعبير الاستفهامي، أشدّ كثافة، حيث إنَّ الشاعر يرفض قتل أخيه، فإن لم يكن من الموت بدٌّ، فيضحي بنفسه، ليحيا "مالك" أخوه، فدلالة الحزن والأسى بادية جليّة في النصِّ القديم، بينما التناص في النص الجديد يفرز دلالة التضحية، للتعاضد مع دلالة التعجب التي ينتجها السؤال.

ويستدعي الشاعر المصطلح الشعري في قصيدة "يا بحر يا سيد الرواة":

حَطِّم ضُلُوعِيَ فِي ضُلُوعِكَ إِنَّنَا مُتَوَحِّـدانِ بِقَــدْرِ مَا نَتَحَطَّمُ

مَاذَا يَظَـلُّ مِنَ الْحَيَاةِ إِذَا اغْتَدَى فِيهَا الْغَرَامُ (لُزُومُ مَا لَا يَلْزَمُ)؟([2]).

لزوم ما لا يلزم هو التزام حرف أو أكثر قبل حرف الروي، وهذا المذهب الشعري التزمه أبو العلاء المعري في كل أطوار حياته، فصبغها بصبغة التشدد، فالتزم ما لا يلزم في حياته المادية، وأعماله العقلية على حد سواء، فتأثر شعره بهذا القانون الصارم، ونظم ديوانه المعروف باللزوميات([3]).

---

(1) الجُمَحي، محمد بن سلاّم، طبقات فحول الشعراء، 1/ 204.

(2) الصحيح، الأعمال الشعرية، 2/60-61.

(3) ينظر: نصار، حسين، القافية في العروض والقافية، ص139-138.

والشاعر لا يقصد لزوميات أبي العلاء الشعرية، بل يقصد "لزوم ما لا يلزم" لأبي العلاء الحياتية، لكنَّه اختلف عن المعري، حيث أخذ نفسه بالشدة في حياته، بينما الشاعر يدعو محبوبته إلى اتباع هذا المذهب في عالم العشق، وميدان الغرام، فلا شدة، ولا تقتير على النفس، بل هو الإفراط، ومجاوزة الحدِّ، والإغراق في نهر الحب، والتجديف في بحر الغرام.

3- التناص الثقافي:

تسهم مجموعة من الأبعاد في تكوين الإنسان؛ مثل: البعد الثقافي، والبعد السياسي، والبعد الاجتماعي، والبعد الاقتصادي، والبعد الجسماني، والبعد النفسي؛ فـ " الإنسان نتاج ثقافة" ([1]). فيساعد المجتمع المتعلم، والبيئة - التي تُعنى بالثقافة والعلوم – على خلق الإنسان المثقف؛ الذي يسهم إسهامًا فاعلًا في نشر الوعي داخل المجتمع، و القدرة على روح الحوار؛ مما شأنه دفع المجتمع تجاه ركب التقدم والحضارة([2]).

فقد استدعى الشاعر الحدث التاريخي، والأسطورة، ومصطلح العلوم، ليشكل منها بنية السؤال في بعض القصائد.

أ- استدعاء الحدث التاريخي:

(1) بيلت، جان ماري، البحث عن معنى الحياة ضمن كتاب الشخص، ص 33.

(2) ينظر: جريدي، سامي، بناء الشخصية في روايات غازي القصيبي، ص 110.

التاريخ من أهم المكونات الثقافية، فله أهميته في حياة الفرد، والمجتمع، وبالتالي يلجأ الشاعر إلى الشخصيات التاريخية، لينقل تجربته إلى المتلقي؛ نظرًا لما لتلك الشخصيات من دور بارز في تاريخ الإنسانية من خلال استدعاء التاريخ وشخصياته؛ ليتمرد المبدع على الواقع المعيش، ويُدين هذا العصر بما فيه من هزائم و انكسارات متكررة تصيب الإنسان بالإحباط، فالماضي رمز لإدانة الحاضر، وفي الوقت نفسه يُعدُّ الماضي حلمًا وأملًا لدى الشاعر يتمنى تحقيقه، وأن تعود أمته إلى عز أسلافها، ومجد آبائها([1]).

يستدعي الصحيح حدثًا تاريخيًّا وشخصيتين تاريخيتين في قصيدة "أبها موعد مع الغيب"، حيث يقول:

الْفَجْرُ شَاخَ وَمَا شَاخَتْ بِرَوْنَقِهَا هَذِي الْجِبَالُ، وَلَا إِكْسِيرُهَا نَضَبَا

أَيْنَ التَّجَاعِيدُ مِنْ خَدَيْكِ؟ !هَلْ عَجِزَتْ أَنْ تَرْتَقِي مِنْكِ هَذا الْمُرْتَقَى الصَّعْبَا؟ !([2])

وصل الشاعر بهذين البيتين إلى أعلى درجات الشعرية، وجمع بين الأسلوب الخبري، وبين الأسلوب الإنشائي، البيت الأول أسلوبه خبري، والبيت الثاني أسلوبه إنشائي استفهامي، وكلا البيتين اعتمدا على الانزياح الاستعاري، فقد شكَّل بنية البيت الأول استعارتان، وتشكَّل البيت الثاني من سؤالين، اعتمد كلٌّ سؤال على استعارة، وبجانب هذا الانزياح المجازي، يكمن في السؤال الانزياح الدلالي التعجبي، ويزيد من شعرية السؤال توظيفه الحدث التاريخي، أو التناص

(1) ينظر: عطاالله، محمد عبد الرحمن، النص الأدبي دلالات الرؤية والتشكيل، ص 92.

(2) الصحيح، الأعمال الشعرية، 491/2.

مع قول "عبد الله بن مسعود رضي الله عنه يصف مقتل "أبي جهل": قال لي(أبو جهل): لقد ارتقيت مرتقى صعبًا يا رويعي الغنم، قال: ثم احتززت رأسه ثم جئت به رسول الله ﷺ فقلت: يا رسول الله هذا رأس عدو الله"([1]).

إن الكبر والعنجهية يتملكان " أبا جهل" ساعة مقتله، أو اعتلاء "ابن مسعود" صدره، فهذا هو المرتقى الصعب، ولم تتكئ بنية السؤال على تناص التآلف، بل جنحت إلى تناص التخالف، فالتجاعيد عاجزة على ارتقاء خديْ "أبها"، فهي شابَّة فتية، لا يصيبها عجز، أو تمتد إليها يد الشيب.

ب- استدعاء الأسطورة:

الأسطورة نشاط فكري ثقافي متكامل، مارسه الإنسان منذ القدم، لكنَّ العلم بالأسطورة، لم يُعرف إلا في العصر الحديث، عندما أخذ الإنسان يبحث عن الأساطير بشكل علمي وموضوعي، لذلك فالأسطورة تُعدُّ نتاجًا معرفيًّا للمجتمع بأسره، تسعى إلى تجسيد وضع معرفي لدى جماعة من البشر، وقد وظَّف الشعراء الأفكار التراثية ذات المعاني الأسطورية في شعرهم، رغبة منهم في فهم كثير من المشاكل الإنسانية والحضارية التي تؤرق الإنسان، وكذلك ربط الماضي بالحاضر([2]).

---

(1) المباركفوري، صفي الرحمن، الرحيق المختوم، ص185.

2 - ينظر: بني عمر، أحمد، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، موقع موضوع الإلكتروني، 6أكتوبر =

وقد وظف الصحيح أسطورة "نرسيس" اليونانية، وشكَّلت البنية الاستفهامية في قصيدة "ريح الغياب":

(نَرْسِيسُ) عَادَ إِلَى بُحَيرتِـــــهِ فِي دَاخِلِي، وَأُحِسُّـهُ انْزَلَـــقَا

هَذِي الْبُحَيْرَةُ بَيْنَنَا، فَسَـــــلِي مِرْآتهَا وَالْمَـوْجَ وَالأَلَـــــقَا

هَلْ كَانَ (نَرْسِيسٌ) قَضَى غَرَقًا فِي الْمَاءِ، أَمْ فِي ذَاتِهِ غَرِقَا؟!([1])

"نرجس أو نركسوس أو نرسيس" مسمَّى يوناني وفي الأساطير الإغريقية "نركسوس" كان صيَّاداً من ثيسبيا بيوتيا أُشتهر بشدة جماله، وهو من نسل الآلهة، وعُرِف بغروه وفخره بنفسه، لدرجة تجاهله وإعراضه عن كل من يحبه؛ لاحظت الإلهة "نمسيس" تصرفه ذلك، فأخذته إلى بحيرة حيث رأى انعكاس صورته فيها، ووقع في حبِّ صورته، دون أن يدرك أنَّها مجرد صورة، وأعجب بصورته لدرجة عجزه عن تركها، ولم يعد يرغب بالعيش، وبقي يحدق في صورته إلى أن مات([2]).

فالشاعر هنا في حالة حيرة من أمره، فيتساءل عن سرَّ غرق "نرسيس" هل غرق في البحيرة؟ أو غرق في ذاته؟ والشاعر يميل إلى الغرق في ذاته، لأنه هو الآخر غارق في ذاته، ولَّما

=

2021م.

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 3/173.

(2) ينظر: أبو لوز، يوسف، ثلاث روايات لأسطورة نرسيس، صحيفة الخليج، 17 أكتوبر 2020م.

توحَّد في ذات المحبوبة، صارت الذاتان ذاتًا واحدة، فهو الغارق في ذاته، أو الغارق في ذات محبوبته. فبنية السؤال بنية شعرية، حيث تعددت فيها الأصوات: صوت الشاعر، وصوت المحبوبة، وصوت "نرسيس"، وصوت "نمسيس"، وهذه الأصوات تمنح النصَّ درامية، تجعلها أكثر تأثيرًا في المتلقي، ويظل ذهنه مترددًا بين بساطة الماضي، وفلسفة الحاضر.

ج- توظيف مصطلحات العلوم:

استخدام مصطلحات العلوم؛ ليس من مستحدثات الشعر الحديث، بل له آثار عميقة في شعرنا القديم، وعندما انفتحت الحضارة العباسية على علوم الأمم الأخرى؛ أخذ الشاعر العباسي يسترفد من هذه الثقافات الوافدة؛ بجانب ثقافته العربية الجديدة، ومن أكثر الشعراء الذين استخدموا مصطلحات العلوم في شعره أبو تمام([1]).

وقد استخدم الصحيح بعض مصطلحات الإعلام والاتصال في قصيدة "عَالِقٌ خَارِجَ التَّغْطِيَةْ"، يقول:

فَهَلْ ثَمَّ مَنْ يَسْتَطِيعُ (الْتِقَاطِي)

بِهَذَا الزَّمَانِ (الْمُشَوَّشِ)؟!

هَلْ ثَمَّ مَنْ يَسْتَطِيعُ (الْتِقَاطِي)؟!

(1) ينظر: خليف، يوسف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، ص 91.

فَهَذَا أَنَا عَالِقٌ (خَارِجَ التَّغْطِيَةْ)!([1])

شكَّلت البنية التساؤلية مصطلحات حديثة تستخدم في عالميْ الإعلام والاتصال، فالتقاط الصورة اصطلاح فوتوغرافي، وتصوير المشهد اصطلاح سينمائي، والتشويش قد يحدث للإرسال التلفزيوني، وقد يحدث لشبكة الاتصالات، وقد تخرج شبكة الاتصال عن التغطية، وقد يحدث الأمر في الإعلام المرئي والمسموع.

وتكمن الشفرة الجمالية في التساؤل، فيما يحقّقه في النصِّ الشعري من جدَّة وطرافة وابتكار، وهذا مطلب ينشده الفن، ومسعى من مساعي الأدب، فكلمَّا أتى بالجديد، وابتعد عن التقليد، وعدل عن المألوف والمعتاد، اقترب من الشعرية، وتفاعل مع معطياتها الفنية، وقيمها الجمالية.

خامسًا: البنية التكرارية للسؤال:

التكرار: هو دلالة اللفظ على المعنى مردَّدًا، يأتي المفيد منه في الخطاب تأكيدًا له، وتشييدًا من أمره، ولا يأتي غير المفيد من التكرار في الكلام إلا عِيًّا وخطلًا من غير حاجة إليه([2]).

وقد عدَّه بعض البلاغيين نوعًا من أنواع الإطناب، ووسيلة من وسائله بالزيادة المفيدة في الكلام، وهو من محاسن الفصاحة، وأمارة من أمارات البلاغة([3]).

---

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 106/1.

(2) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 3/4-3.

(3) ينظر: القزويني، الإيضاح، ص 139- 140، وينظر: جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، =

ويُعدُّ التكرار من أقوى طرق الإقناع، وخير وسيلة لتركيز الرأي، والعقيدة في النفس الإنسانية على هوادة وهينة، دون استثارة لمخالفيها بالمشادَّة والجدل([1]).

وينمُّ التكرار الشعري البارع عن وعيٍّ الشاعر، ويجيء في القصيدة، وفقًا لأشكال متنوعة موظفة أساسًا لتأويليَّة دلالتها([2]).

ومن نماذج تكرار السؤال في شعر الصحيح قوله في قصيدة " إلى فارس اسمه الأمل" :

كَمْ مِنْ سُؤالٍ عَلَى مَتْنِي أَطُوفُ بِهِ فِي التِّيهِ والدَّرْبُ مَصْلوبٌ عَلَى قَدَمِي :

هَلْ الْحَيَاةُ – كَما تَرْوِي بَسَطَاتُنَا- طِفْلٌ يَدُقُّ عَلَى بَوَّابَةِ الْهَـــــرَمِ؟

وَاللهُ.. هَلْ هُوَ إِلَّا الْحُبُّ نَنْشُـــدُهُ فِي عَالمٍ مُسْتَبَاحِ الْحُبِّ مُهْتَضَـــمِ؟

وَنَحْنُ.. هَلْ نَحْنُ أَمْوَاجٌ مُحَاصَرَةٌ مَا بَيْنَ شَطَّيْنِ بِاسْمِ الْقِبْرِ وَالرَّحِمِ؟

يَجْرِي بِنا النَّهْرُ فِي أَدْغَالِ مَنْحَدَرٍ مِنَ الْغَرَائِزِ.. مَأْخُوذًا إِلَى الْعَـــدَمِ

=

5/ 244- 246.

(1) ينظر: الخولي، أمين، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ص210، وينظر: عبد الفتاح لاشين، معاني التراكيب، ص219.

(2) ينظر: العيد، يمنى، خطوات عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة، ص147.

فَـهَـلْ مَقَادِيـرُنَا رُكْبَانُ قَـافِلَـــةٍ تَنَكَّبَتْ دَرْبَهَا الْمَرصُوفَ بِالْحِكَـمِ؟([1])

ورد السؤال صريحًا في البيت الأول، وتكرر أربع مرات مقترنًا بحرف الاستفهام (هل)، وتكرار أداة الاستفهام أربع مرات على المستوى الرأسي، ينتج عنه تكرار الإيقاع، الذي تتوقعه الأذن كلما آن آوانه، والأسئلة توحي بالتحسر والحزن، واتساع دائرة تكرار السؤال في الأبيات إنَّما هو تأكيد للدلالة، ومن هنا فقد حقَّق الاستفهام وظيفة جمالية، وقيمة فنية، وهذا مطلب تنشده الشعرية.

ويحقق الشاعر للنصِّ مزيدًا من الشعرية في بنية السؤال التكرارية، عبر عدوله عن الحقيقة إلى المجاز، فشكَّلت بعض المجازات البنية الاستفهامية مثل (الْحَيَاةُ طِفْلٌ- نَحْنُ أَمْوَاجٌ- مَقَادِيرُنَا رُكْبَانُ قَافِلَةٍ)، وشكَّلت الاستعارة (عَالمٍ مُسْتَبَاحِ الْحُبِّ مُهْتَضَمِ) الاستفهام في البيت الثاني.

وتتعانق دلالة الاستفهام في الأبيات، مع الأثر الإيقاعي لتكرار (هل)، مع التعبير المجازي، في منح النصِّ قيمًا جمالية، تنأى به عن المباشرة والتقريرية.

ويكرر الشاعر السؤال أيضًا في قصيدة "سياج من الأسئلة"، حيث يقول:

يُحَاصِرُنِي

فِي حَدِيقَةِ هَذَا الضَّيَاعِ سِيَاجٌ مِنَ الأَسْئِلَةْ:

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 526/2.

أَلَا يَكْتَفِي صَنَمُ الْوَقْتِ

مِنْ طُولِ مَا قَدَّسَتْهُ الْحَضَارَاتُ

بِالسَّعْيِ والْهَرْوَلَةْ؟!

أَلَا يَعْلَمُ النَّهْرُ

أَنَّ الْخُصُوبَةَ فِي ظِلِّ غَيْبَتِهِ أَرْمَلَةْ؟!

أَلَا يَكْتَفِي الْمُطْرِبُ الْعَبَثِيُّ الْمُغَيَّبُ

مِنْ عَزْفِ أَقْدَارِنَا الْمُعْضِلَةْ؟!([1])

عنوان القصيدة "سياج من الأسئلة"، ومن هنا فقد تكرر لفظ (الأسئلة) مرتين في متن القصيدة، وهي نصٌّ ليس بالطويل، وقد تكرر السؤال مقترنًا بالأداة خمس مرات، والشاعر بدأ قصيدته بلفظ (يُحَاصرُنِي)، وقد تكرر أيضًا في نهاية المقطع الأول، فالشاعر محاصر بالعنوان، وبالأحرى محاصر بالأسئلة، والسؤال يُوقع الإنسان في ضباب الحيرة والشك والقلق، لكنَّه يحاول الخروج إلى عالم الحقيقية النورانية التي تكشف أمامه ضباب الشكِّ، ومن هنا جاء الإلحاح على تكرار السؤال بهذا الشكل اللافت.

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 9/3.

وتكرار الدلالة التقريرية المشوبة بالدهشة والتعجب، هي تأكيد للأسلوب، وتأكيد على الدلالة، واتساع دائرة محاصرة الشاعر بالسؤال، الذي يدفع المتلقي إلى مشاركة الشاعر مشاركة وجدانية، فيكون النصَّ أكثر تأثيرًا في المتلقي، ويأخذ بناصيته صوب الدلالة التي أوحت، أكثر ممَّا صرحت.

ونلمح تكرار السؤال أيضًا في قصيدة "القصيدة لا تُزار زيارتين"، يقول الصحيح:

مَاضِيَّ طَاولَتِي إِذَا شِئْتُ الْكِتَابةَ عَنْ غَدِي

وَالشِّعْرُ

نَافِذةٌ تَطِلُّ عَلَى الْحَقِيقَةِ فِي حَدِيقَتِهَا

وَمَا من مَنْزِلٍ فِي الأَرْضِ لِلشِّعْرَاءِ

أَجْمَلَ مِنْ قَصَائِدِهِمْ..

فَمَا لِي لَا أُهَذِّبُ خَامَةَ الْكِلِمَاتِ؟

مَا لِي لَا أُشَذِّبُ وَرْدَةَ الْقَاموسِ

مَا لِي لَا أُمَانِعُ

أَنْ أَدسَّ الرَّمْزَ فِي جَيْبِ الْقَصيدَةِ؟([1])

(1) المصدر السابق، 13/3.

=

كرر الشاعر السؤال مسبوقًا باسم الاستفهام (ما) ثلاث مرات في هذه السطور، وهنا تكرار لفظي، وتكرار دلالي على المستوى الرأسي، وهذا التكرار انزياح أسلوبي، وتشعير للنصَّ، فعدل الشاعر عن الإفراد إلى التكرار، وهذا إطناب وزيادة في المعنى، لكنها زيادة لفائدة. وفي السطور انزياح مجازي فكل سؤال تكمن في بنيته استعارة مكنية (أُهَذَّبُ خَامَةَ الْكِلِمَاتِ- أُشَذِّبُ وَرْدَةَ الْقَاموسِ- جَيْبِ الْقَصيدَةِ)، ولم يتوقف الأمر على جمال الاستعارة في انزياحها عن الحقيقة فحسب، بل تكمن طرافة الاستعارة أيضًا في مناوشة ذهن المتلقي، فالذهن يبحث عن الطرف المحذوف من خلال لازمه الموجود.

وآخر النماذج التكرارية في هذا الصدد قول الشاعر في قصيدة "كوسوفا.. غربان على نعش هابيل":

آهِ يَا غَابَةَ الْعَصْرِ:

هَلْ يَعْرِفُ (الْعِرْقُ)

غَرْسَ الشَّراسَةِ فِي الرُّوحِ؟!

يَا غَابَةَ الْعَصْرِ:

كَيْفَ تَشَظَّتْ بِنَا الأَرْضُ

=

وَانْتَثَرَتْ نَارُ أَحْزَانِنَا فِي الدُّهُورِ؟!

أَلَسْنَا جَمِيعًا نُؤَلِّفُ حِزْبَ التُّرَابِ

وَنَبْنِي شَعَارًا مِنْ الْموتِ فَوْقَ هَيَاكِلِنَا الْغَابِرةْ؟!

تَجَرَّدَ صَلْصَالُنَا الْفَجُّ مِنْ حِكْمَةِ النُّورِ

حَتَّى انْثَنِينَا وَنَحْنُ تَمَاثِيلُنَا

نَتَحَسَّسُ هَرْشَ الْوَسَاوسِ فِي جِلْدِ طِينَتِنَا الصَّابِرةْ

هُنَا تَتَنَامَى مَذَابِحُنَا الْخَيِّراتُ

فَهَلْ سَيْفُنَا مُؤمِنٌ بِالسَّمَاءِ وَوَرْدتُنَا كَافِرةْ؟!!([1])

ويختلف السؤال التكراري في هذا المقتبس عن الأمثلة السابقة، ليس في اتساع مساحته فحسب، إنَّما في تنويع الشاعر بين أدوات الاستفهام (هل- كيف- الهمزة)، والطريف في هذا النوع من التكرار أن الدلالة لم تكن ثابتة في النصِّ، فقد راوح الشاعر بين التعجب، والتقرير، والتحسر، وهذا التنوع الدلالي، يخلق نوعًا من الإثارة لدى المتلقي، كما أن الأسلوب المجازي له تأثير جمالي في المتلقي، وبنية التقابل في السؤال الأخير، تنتج نوعًا من المفارقة التي تتبعها خلخلة في المعنى، فالضد يظهر حسنه الضد.

---

(1) الصحيح، الأعمال الشعرية، 722/2.

الخاتمة:

اشتمل البحث على مقدمة وخمسة محاور، وقد عرَّفت في المقدمة بالشاعر، ثمَّ عرَّجت على مفهوم الشعريَّة، ثمَّ مفهوم السؤال ودلالته.

وتناولت في المحور الأول: التشكيل الدلالي للسؤال في شعر جاسم الصحيح، وقد انحرف السؤال عن دلالته النحوية، لتتولد معانٍ بلاغية، ودلالات فنيَّة، يتطلبها الموقف، وتقتضيها قرائن الأحوال، وهذا انزياح أسلوبي أدخل السؤال منطقة الشعرية.

وحلَّلت في المبحث الثاني: التشكيل التصويري للسؤال، الاستعارة، والكناية، وقد أشرت إلى التشبيه في المبحث الأخير: البنية التكرارية للسؤال، وقد كثرت نماذج الاستعارة في بنية السؤال، بينما قلَّت نماذج التشبيه والكناية، وتآزرت الصورة بانزياحها المجازي، مع الدلالات الفنية في بنية السؤال في تشعير النسق الاستفهامي.

ودرست في المحور الثالث: التشكيل الدرامي للسؤال، وقد تعددت الشخصيات في النسق الاستفهامي، ممَّا منح النسق الشعري، نوعًا من الدرامية، وبيَّنت أن السؤال يكون حوارًا مع النفس، أو حوارًا مع الغير، وقد تجلَّى في بنية السؤال النوعان: الحوار الداخلي/ المونولوج، والحوار الخارجي/ الديالوج، هذا إلى جانب الدلالات الفنية التي أفرزها السؤال.

وقد شكَّل التناص بنية السؤال في بعض المواقف، وقد تبدَّى ذلك واضحًا في المحور الرابع: البنية التناصيَّة للسؤال، وقد تنوع التناص بين التناص الديني، والتناص الشعري، والتناص الثقافي، وقد كثر التناص القرآني، بينما قلَّت نماذج التناص النبوي، واعتمد الشاعر على تناص التخالف

في استرفاد النصّ الشعري، وتنوّع التناص الثقافي بين الحدث التاريخي وأعلامه، وبين الأسطورة، وبين استخدام مصطلحات العلوم، والتناص أثرى السؤال من خلال ازدواجية الدلالة، فالنصّ الحاضر أفرز دلالة جديدة، وبقيت دلالة النص الغائب مطروحة في نسق السؤال.

وختمت البحث بالمحور الخامس: البنية التكرارية للسؤال، وقد اتسعت دائرة التكرار على المستوى الرأسي، وقد خلق التكرار ناتجًا إيقاعيًّا، وتأكيدًا دلاليًّا، كان له أكبر الأثر في إدخال السؤال في صميم الشعريَّة.

وفيما يلي إجمالاً لأبرز ما توصلت إليه الدراسة من نتائج:

1- انحرف السؤال عن دلالته النحوية في شعر الصحيح، وتولّد من هذا الانحراف معانٍ بلاغية، ودلالات فنية، وهذا الانزياح الأسلوبي أدخل السؤال منطقة الشعرية.

2- تشكل السؤال من بنية التصوير الشعري في كثير من النماذج.

3- كثرت الاستعارة في بنية السؤال، وقلَّت نماذج التشبيه والاستعارة.

4- تآزرت الصورة بانزياحها المجازي مع الدلالات الفنية في بنية السؤال في تشعير النسق الاستفهامي.

5- تعددت الشخصيات في النسق الاستفهامي؛ مما منح التعبير الشعري نوعًا من الدرامية.

6- تجلَّى في بنية السؤال في شعر الصحيح الحوار بنوعية الداخلي والخارجي، والحوار تقنية درامية.

7- شكل التناص بنية السؤال في كثير من المواقف في شعر الصحيح، وأسهم في بناء نص مزدوج الدلالة، وأدخله في صميم الشعرية.

8- أسهم التكرار في شعرية السؤال من خلال خلق نواتج إيقاعية وتأكيدية ودلالية.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصدر:

[1]الصحيح، جاسم. الأعمال الشعرية. (ط2، أطياف للنشر والتوزيع، القطيف، السعودية، 1439ه-2018م).

ثانيًا: المراجع:

[1] قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية. (من إصدارات دارة الملك عبدالعزيز، الرياض، 1435ه).

[2] ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، (دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت).

[3] أبو داود، سليمان بن الأشعث. سنن أبي داود. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، (دار الفكر، بيروت، د.ت).

[4] أبو ديب، كمال. في الشعرية. (ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م).

[5] أبو لوز، يوسف. ثلاث روايات لأسطورة نرسيس. (صحيفة الخليج، 17 أكتوبر 2020م).

[6] أبو فاضل، فليب ط. قاموس المصطلحات القانونية (فرنسي- عربي)". (ط1، لبنان ناشرون، 2004م).

[7] أحمد، محمد فتوح. مفارقات شعرية. (ط1، دار غريب، القاهرة، 2009م).

[8] أدونيس، الشعرية العربية. (ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م).

[9] الإمارة، علي. السؤال فضاء شعرياً (ديوان حرائق التكوين أنموذجاً). (موقع مؤسسة النور للثقافة والإعلام، 2007م).

[10] الضرير، داود بن عمر. تزيين الأسواق بتفصيل العشاق. تحقيق: محمد التنوجي، (عالم الكتب، بيروت، 1413هـ-1993م).

[11] الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر، (مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت).

[12] الجرجاني، علي بن محمد. التعريفات. (دار الشؤون الثقافية، بيروت، د.ت).

[13] الجُمَحي، محمد بن سلاّم. طبقات فحول الشعراء. تحقيق: محمود محمد شاكر، (مطبعة المدني، القاهرة، القاهرة، د.ت).

[14] الخطيب القزويني، الإيضاح. (مطبعة صبيح، القاهرة، 1932م).

[15] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة. تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، (ط2، المكتبة التجارية، القاهرة، 1350ه- 1932م).

[16] الخولي، أمين. مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب. (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003م).

[17] الراجحي، عبده. التطبيق النحوي. (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ت).

[18] السيوطي، جلال الدين. الإتقان في علوم القرآن. (مطبعة الحلبي، القاهرة، 1398ه).

[19] الضبع، محمود إبراهيم. قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية. (ط1، لونجمان، القاهرة، 2003م).

[20] العيد، يمنى، خطوات عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة. (مجلة الكرمل، ع2، فلسطين، 1981م).

[21] العيني، بدر الدين. البناية شرح الهداية. تحقيق: أيمن صالح شعبان، (ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1420ه).

[22] القيرواني، الحسن بن رشيق. العمدة. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م).

[23] المباركفوري، صفي الرحمن. الرحيق المختوم. (أولي النهى للإنتاج الإعلامي، الرياض، 1422ه).

[24] المتنبي، أحمد بن الحسين. ديوانه. تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، (دار الكتاب العربي، بيروت، 1400ه- 1980م).

[25] المغربي، حافظ. أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر. (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، نادي حائل الأدبي، السعودية 2010م).

[26] النيسابوري، مسلم بن الحجاج. صحيح مسلم. تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، (إحياء دار التراث، بيروت، د.ت).

[27] الهاشمي، أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 1418هـ.

[28] الهادي، صلاح الدين. الأدب في عصر النبوة والخلفاء الراشدين. (ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م).

[29] الواصل، أحمد. لما أناخوا الصبح. (جريدة الرياض، 27 جمادى الآخرة 1430ه-20 يونيو 2009م).

[30] رولان، بارت. نظرية النص، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور. ترجمة محمد خير البقاعي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: د.ت).

[31] بني عمر، أحمد. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر. (موقع موضوع الإلكتروني، 6أكتوبر 2021م).

[32] بيلت، جان ماري. البحث عن معنى الحياة ضمن كتاب الشخص. مجموعة مؤلفين، إعداد وترجمة: محمد الهلالي، وعزيز لزرق، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2010م).

[33] تودوروف، تزفتان. الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2003م).

[34] جريدي، سامي. بناء الشخصية في روايات غازي القصيبي دارسة نقدية تحليلية. (ط1، نادي المدينة الأدبي، 2017م).

[35] جنيت، جيرار. طروس الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور. ترجمة محمد خير البقاعي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت).

[36] حمدواي، جميل. مناهج النقد الأدبي الحديث والمعاصر. (نادي القصيم الأدبي، السعودية، 1430ه-2009م).

[37] خليف، يوسف. في الشعر العباسي نحو منهج جديد. (دار غريب، القاهرة، د.ت).

[38] زايد، على عشري. عن بناء القصيدة العربية الحديثة. (ط5، مكتبة الرشد الرياض، 1424ه- 2003م).

[39] سمغيل، ليون. التناصية، ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور. ترجمة محمد خير البقاعي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: د.ت).

[40] شرتح، عصام. تجليات الحداثة بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال. (ط1، دار الينابيع، دمشق، 2010م).

[41] طوقان، إبراهيم. دلالة الأفعال ووظائفها. موقع ستار تايفز الإلكتروني، 8/ 4/ 2013م).

[42] عبد العال، محمد سيد علي. شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية. (ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2020م).

[43] عبد الله، محمد حسن. الصورة والبناء الشعري. (دار المعارف، القاهرة، د.ت).

[44] عبود، شلتاغ. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي الحديث. (ط1، دار المعرفة، دمشق، 1987م).

[45] عز الدين، حسن البنا. الشعرية والثقافة. (ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003م).

[46] عطا الله، محمد عبدالرحمن. النص الأدبي دلالات الرؤية والتشكيل. (ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2019م).

[47] قميحة، جابر. التراث الإنساني في شعر أمل دنقل. (دار هجر، القاهرة، 1987م).

[48] كامل، صفوة. خيمة صفوان الحقيقة الكاملة المغيبة. (شبكة البصرة، الخميس 23 ربيع الثاني 1444ه- 17 تشرين الثاني 2022م).

[49] كوهن، جون. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، (ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م).

[50] لاشين، عبد الفتاح. معاني التراكيب. (دار الفكر العربي، القاهرة، 1404ه- 1993م).

[51] مكاوي، عبد الغفار. قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور. (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987م).

[52] نبوي، أحمد. التناص التراثي في الشعر الأندلسي. (ط1، مكتبة دار المتنبي، السعودية، 2020م).

[53] نصار، حسين. القافية في العروض والقافية. (دار المعارف، القاهرة، د.ت).

[54] ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، (ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م).

references

[1] al-Sahih, Jasima. "al-Amal al-Sharqiyah". (ṭ2, Attaf way-al-Tazi, al-Atif, al-Sadiya, 1439h-2018m).

[2] "Qamas al-adeb wa-al-Udana fit al-Malaka al-Arabiya al-Saudia". (min Iṣdārāt Dara al-Malik Abd-al-Aziz, al-Riyad, 1435h).

[3] Ibn al-Athar, Diya al-Din. "al-mahal al-sir fit adeb al-Khatib way-al-shier". taḥqīq : Ahmad al-Huffy, dewy Tabanan, (Dar Nahda Miser, al-Sahirah, D. t).

[4] Abu Dawud, Suleyman ibn al-Ashvath. "Sunan Abi Dawud". taḥqīq : Mulya al-Din Abd Al-Hamad, (Dar al-Fikry, Barut, D. t).

[5] Abu Dib, Kamal. "fit al-Sharqiyah". (Ṭ1, Mowasalat al-Abhati al-Arabiya, Bayrūt, 1987m).

[6] Abū Lawz, Yūsuf. "thalāth Riwāyāt li-usṭūrat narsīs". (Ṣaḥīfat al-Khalīj, 17 Uktubir 2020m).

[7] Abī Fāḍil, Fīlīb Ṭ. "Qāmūs al-muṣṭalaḥāt al-qānūnīyah (frnsy-ʻArabī)". (Ṭ1, Lubnān Nāshirūn, 2004m).

[8] Aḥmad, Muḥammad Fattūḥ. "mufāraqāt shiʻrīyah". (Ṭ1, Dār Gharīb, al-Qāhirah, 2009M).

[9] Adūnīs, "al-shiʻrīyah al-ʻArabīyah". (ṭ2, Dār al-Ādāb, Bayrūt, 1989m).

[10] al-Imārah, ʻAlī. "al-suʼāl faḍāʼ shʻryan (Dīwān Ḥarāʼiq al-Takwīn unmūdhajan)". (Mawqiʻ Muʼassasat al-Nūr lil-Thaqāfah wa-al-Iʻlām, 2007m).

[11] al-Ḍarīr, Dāwūd ibn ʻUmar. "Tazyīn al-aswāq bi-tafṣīl al-ʻushshāq". taḥqīq : Muḥammad altnwjy, (ʻĀlam al-Kutub, Bayrūt, 1413h-1993m).

[12] al-Jurjānī, ‘Abd al-Qāhir. "Dalā’il al-i‘jāz". taḥqīq : Maḥmūd Muḥammad Shākir, (Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, D. t).

[13] al-Jurjānī, ‘Alī ibn Muḥammad. "alt‘ryfāt". (Dār al-Shu’ūn al-Thaqāfīyah, Bayrūt, D. t).

[14] Aljumaḥy, Muḥammad ibn Sallām. "Ṭabaqāt fuḥūl al-shu‘arā’". taḥqīq : Maḥmūd Muḥammad Shākir, (Maṭba‘at al-madanī, al-Qāhirah, al-Qāhirah, D. t).

[15] al-Khaṭīb al-Qazwīnī, Muḥammad ibn ‘Abd-al-Raḥmān. "al-Īḍāḥ". (Maṭba‘at Ṣubayḥ, al-Qāhirah, 1932m).

[16] al-Khaṭīb al-Qazwīnī, Muḥammad ibn ‘Abd-al-Raḥmān. "al-Talkhīṣ fī ‘ulūm al-balāghah". taḥqīq : ‘Abd al-Raḥmān al-Barqūqī, (ṭ2, al-Maktabah al-Tijārīyah, al-Qāhirah, 1350h-1932m).

[17] al-Khūlī, Amīn. "Manāhij Tajdīd fī al-naḥw wa-al-balāghah wa-al-tafsīr wa-al-adab". (al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, 2003m).

[18] al-Rājiḥī, ‘Abduh. "al-taṭbīq al-Naḥwī". (Dār al-Ma‘rifah al-Jāmi‘īyah, al-Iskandarīyah, D. t).

[19] al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn. "al-Itqān fī ‘ulūm al-Qur’ān". (Maṭba‘at al-Ḥalabī, al-Qāhirah, 1398h).

[20] al-Ḍab‘, Maḥmūd Ibrāhīm. "qaṣīdat al-nathr wa-taḥawwulāt al-shi‘rīyah al-‘Arabīyah". (Ṭ1, Lūnjmān, al-Qāhirah, 2003m).

[21] al-‘Īd, Yumná. "Khaṭawāt ‘Arīḍah fī al-Baḥth ‘an huwīyah lil-qaṣīdah al-‘Arabīyah al-ḥadīthah". (Majallat al-Karmal, ‘2, Filasṭīn, 1981M).

[22] al-‘Aynī, Badr al-Dīn. "albnāyh sharḥ al-Hidāyah". taḥqīq : Ayman Ṣāliḥ Sha‘bān, (Ṭ1, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt, 1420h).

[23] al-Qayrawānī, al-Ḥasan ibn Rashīq. "al-‘Umdah". taḥqīq : Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, (ṭ5, Dār al-Jīl, Bayrūt, 1981M).

[24] al-Mubārakfūrī, Ṣafī al-Raḥmān. "al-Raḥīq al-makhtūm". (ūlī al-nuhá lil-Intāj al-I‘lāmī, al-Riyāḍ, 1422H).

[25] al-Mutanabbī, Aḥmad ibn al-Ḥusayn. "dīwānih". taḥqīq : ‘Abd al-Raḥmān al-Barqūqī, (Dār al-Kitāb al-‘Arabī, Bayrūt, 1400h-1980m).

[26] al-Maghribī, Ḥāfiẓ. "Ashkāl al-Tanāṣṣ wa Taḥawwulāt al-khiṭāb al-shi‘rī al-mu‘āṣir". (Mu’assasat al-Intishār al-‘Arabī, Bayrūt, Nādī Ḥā’il al-Adabī, al-Sa‘ūdīyah 2010m).

[27] al-Nīsābūrī, Muslim ibn al-Ḥajjāj. "Ṣaḥīḥ Muslim". taḥqīq : Muḥammad Fu’ād ‘Abd al-Bāqī, (Iḥyā’ Dār al-Turāth, Bayrūt, D. t).

[28] al-Hāshimī, Aḥmad. Jawāhir al-balāghah fī al-ma‘ānī wa-al-bayān wa-al-badī‘, Ṭ1, Manshūrāt Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt, 1418h.

[29] al-Hādī, Ṣalāḥ al-Dīn. "al-adab fī ‘aṣr al-Nubūwah wa-al-khulafā’ al-Rāshidīn". (ṭ4, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, 1988m).

[30] al-Wāṣil, Aḥmad. "li-mā anākhwā al-ṣubḥ". (Jarīdat al-Riyāḍ, 27 Jumādá al-ākhirah 1430h-20 Yūniyū 2009M).

[31] Rūlān, bārt. "Naẓarīyat al-naṣṣ, ḍimna Kitāb Āfāq al-tanāṣṣīyah al-mafhūm wa-al-manẓūr". tarjamat Muḥammad Khayr al-Biqā‘ī, (al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah : D. t).

[32] Banī ‘Umar, Aḥmad. "al-usṭūrah fī al-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir". (Mawqi‘ mawḍū‘ al-iliktrūnī, 6’ktwbr 2021m).

[33] Bylt, Jān Mārī. "al-Baḥth ʻan maʻná al-ḥayāh ḍimna Kitāb al-shakhṣ". majmūʻah muʾallifīn, iʻdād wa-tarjamat : Muḥammad al-Hilālī, Waʻzīz Lazraq, (Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2010m).

[34] Twdwrwf, tzftān. "al-shiʻrīyah". tarjamat : Shukrī al-Mabkhūt, wrjāʾ Salāmah, (Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2003m).

[35] Jarīdī, Sāmī. "bināʾ al-shakhṣīyah fī Riwāyāt Ghāzī al-Quṣaybī dirāsah naqdīyah taḥlīlīyah". (Ṭ1, Nādī al-Madīnah al-Adabī, 2017m).

[36] Jnyt, Jīrār. "Ṭarrūs al-adab ʻalá al-adab, ḍimna Kitāb Āfāq al-tanāṣṣīyah al-mafhūm wa al-manẓūr". tarjamat Muḥammad Khayr al-Biqāʻī, (al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah, D. t).

[37] Ḥmdwāy, Jamīl. "Manāhij al-naqd al-Adabī al-ḥadīth wa-al-muʻāṣir". (Nādī al-Qaṣīm al-Adabī, al-Saʻūdīyah, 1430h-2009m).

[38] Khulayyif, Yūsuf. "fī al-shiʻr al-ʻAbbāsī Naḥwa Manhaj jadīd". (Dār Gharīb, al-Qāhirah, D. t).

[39] Zāyid, ʻalá ʻAshrī. "ʻan bināʾ al-qaṣīdah al-ʻArabīyah al-ḥadīthah". (ṭ5, Maktabat al-Rushd al-Riyāḍ, 1424h-2003m).

[40] Smghyl, Liyūn. "al-tanāṣṣīyah, ḍimna Kitāb Āfāq al-tanāṣṣīyah al-mafhūm wa al-manẓūr". tarjamat Muḥammad Khayr al-Biqāʻī, (al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah : D. t).

[41] Shartaḥ, ʻIṣām. "Tajallīyāt al-ḥadāthah bayna Mughāmarat al-kashf wa-diqqat al-istidlāl". (Ṭ1, Dār al-Yanābīʻ, Dimashq, 2010m).

[42] Ṭūqān, Ibrāhīm. "Dalālat al-afʻāl wa-waẓāʾifihā". Mawqiʻ Sattār tāyfz al-iliktrūnī, 8/4 / 2013m).

[43] ‘Abd al-‘Āl, Muḥammad Sayyid ‘Alī. "shi‘r al-ṭabī‘ah al-Najdīyah al-ansāq al-Thaqāfīyah wa-al-tashakkulāt al-Jamālīyah". (Ṭ1, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 2020m).

[44] ‘Abd Allāh, Muḥammad Ḥasan. "al-Ṣūrah wa-al-binā’ al-shi‘rī". (Dār al-Ma‘ārif, al-Qāhirah, D. t).

[45] ‘Abbūd, Shaltāgh. "Athar al-Qur’ān al-Karīm fī al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth". (Ṭ1, Dār al-Ma‘rifah, Dimashq, 1987m).

[46] ‘Izz al-Dīn, Ḥasan al-Bannā. "al-shi‘rīyah wa-al-Thaqāfah". (Ṭ1, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, Bayrūt, 2003m).

[47] ‘Aṭā Allāh, Muḥammad ‘Abd-al-Raḥmān. "al-naṣṣ al-Adabī dalālāt al-ru’yah wa-al-tashkīl". (Ṭ1, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah, 2019m).

[48] Qumayḥah, Jābir. "al-Turāth al-insānī fī shi‘r Amal Dunqul". (Dār Hajar, al-Qāhirah, 1987m).

[49] Kāmil, Ṣafwat. "Khaymah Ṣafwān al-ḥaqīqah al-kāmilah al-mughayyabah". (Shabakah al-Baṣrah, al-Khamīs 23 Rabī‘ al-Thānī 1444h-17 Tishrīn al-Thānī 2022m).

[50] Kwhn, Jūn. "Binyat al-lughah al-shi‘rīyah". tarjamat : Muḥammad al-Walī, wa-Muḥammad al-‘Umarī, (Ṭ1, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Dār al-Bayḍā’, 1986m).

[51] Lāshīn, ‘Abd al-Fattāḥ. "ma‘ānī al-tarākīb". (Dār al-Fikr al-‘Arabī, al-Qāhirah, 1404h-1993m).

[52] Makkāwī, ‘Abd al-Ghaffār. "qaṣīdat wa-ṣūrat al-shi‘r wa-al-Taṣwīr ‘abra al-user". (Silsila salaam al-Ma‘rifah, al-Kuwayt, 1987m).

[53] Ngwee, Aḥmad. "al-Tanas al-truth fī al-sir al-Andalusian". (Ṭ1, Mastabas Dar al-Mustahabb, al-Saudia, 2020m).

[54] Nasar, Husain. "al-Afiya fī al-Arad way-al-qāfiyah". (Dar al-Maʿārif, al-akhirah, D. t).

[55] Yākbswn, Rūmān. "Adaya al-Sharqiyah". taramite: Muhamad al-Wali, Al-Mubarak Hannan, (Ṭ1, Dar Tubal ill-natured, al-Dar al-Bayḍā', 1988m).