الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientif

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة.

معهد الآداب واللغات. قسم لغة وأدب عربي.

المرجع:

تجديد اللّغة الشعريّـة في ديوان "عيناك تأمرني" لربيع السّبتي.

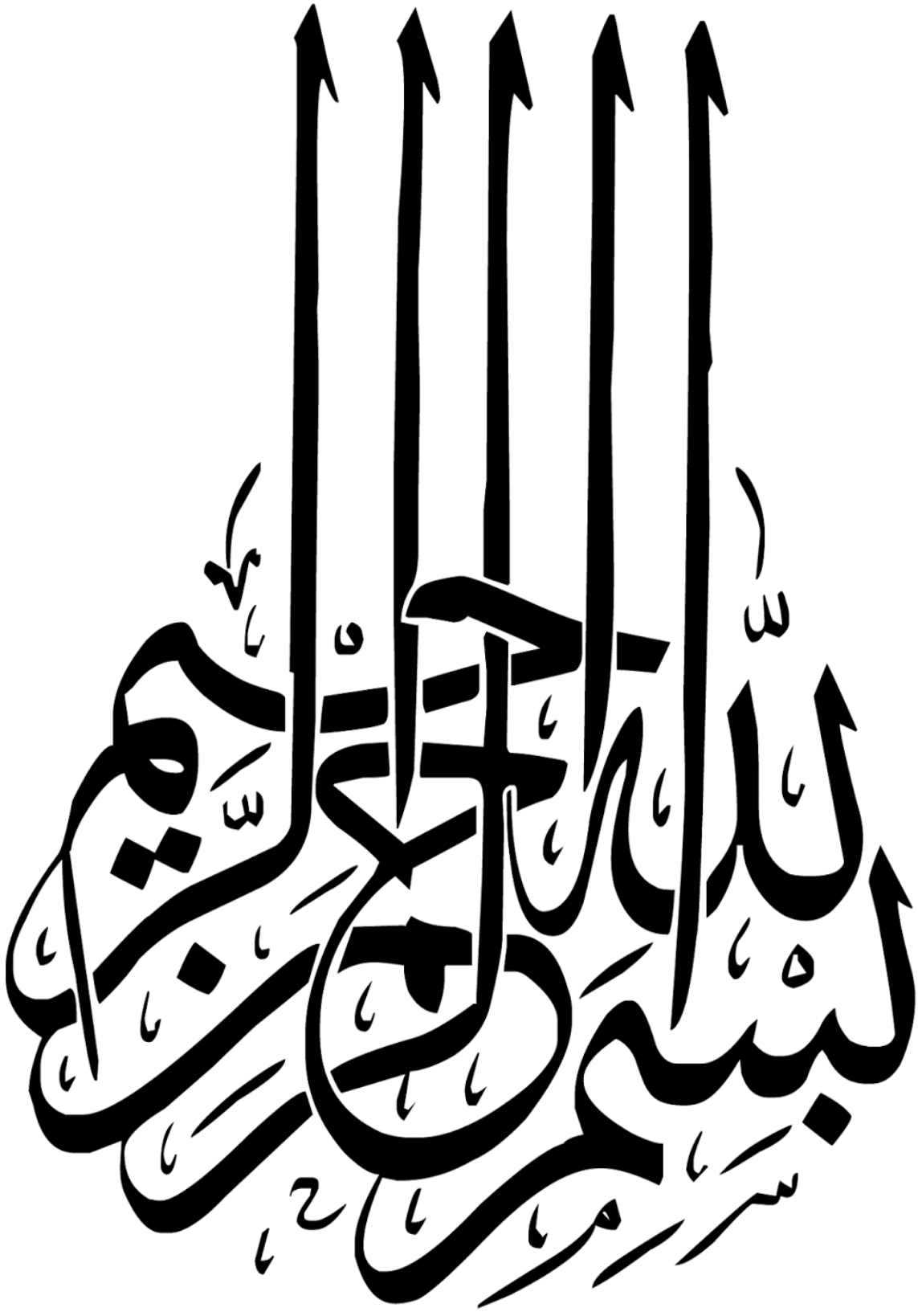
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي.

تخصص: لسانيات عربيّة.

إعداد الطالبتين: إشراف الدّكتورة:

شهيرة بولمعيزي . حنان بومالي.

نبيلة زلاقي.


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قبل كل شيء ..

نحمد الله عزوجل الذي يسر لنا الطريق ووفقنا في هذا الدرب

ونصلي ونسلم على نبينا ورسولنا وحبيبنا الكريم محمد ابن عبد الله صلوات ربي وسلامه عليه

نتقدم بالشكر والامتنان إلى الأستاذة القديرة الدكتورة "حنان بومالي" التي تكرمت بالاشراف على هذا البحث وإعانتنا بتوجيهاتها ونصائحها.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة على تكبدهم عناء قراءة هذا البحث ومناقشته.

ونشكر كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيّبة.

مقدمـة

مقدمة

شهد الشّعر العربيّ تحوُّلات كثيرة أثناء تطوّره ونُضجه، وهذه التّحوّلات أدّت إلى بروز الشّعر العربي المُعاصر، الذي حَمل في طيّاتهِ مظاهر تجديديّة مُختلفة، أسهمت في إحداث تغيُّرات في البناء الدّاخلي والخارجّي للقصيدة العربيّة، وكانت اللّغة من بين أهم محطّات التّجديد، بِعَدِّها الأداة التي يلجأ إليها الشّاعر المُعاصر للتّعبير عن أحاسيسه وأفكاره وانفعالاته، كما شهدت اللّغة في هذه المرحلة تطوُّرا كبيرا أخرجها من المعياريّة إلى لغة أدبيّة جديدة كان من أبرز سماتها الشعريّة، والتي أسهمت في إضفاء جمال فنّي خاص، وسمات أسلوبيّة مُتميّزة، فأصبح يصطلح عليها في النّقد الأدبي بـ "اللّغة الشعريّة".

ونظرا للأهميّة الكبيرة التي حظيت بها اللّغة الشعريّة في مجال الدِّراسات النّقدية المعاصرة، فقد كانت مثار إهتمام الشّعراء المعاصرين العرب عامة، والجزائريّين خاصة، ومن بين هؤلاء الشّعراء الشّاعر "ربيع السّبتي"، الذي استطاع أن يُحلِّق في سماء الإبداع تاركًا بصمة خاصّة في نفوس القُرّاء، من خلال إبداعه الفنّي في ديوان "عيناك تأمرني".

وتتمثّل أهميّة هذه الدِّراسة في كشف أهمّ المحطات الشعريّة التّجديديّة التي تفرّدت بها اللّغة الشعريّة عند "ربيع السّبتي "في ديوانه "عيناك تأمرني "، ومدى تأثيرها على الحالة الشعوريّة والشعريّة له من جهة، وكسر أُفُق تَوقُّع القارئ من جهة أخرى.

وعلى هذا الأساس كان الإشكال الأساسي الذي إنبنى عليه البحث هو:

ما هي أهمّ مُستويات تجديد اللّغة الشعريّة ومظاهرها في ديوان "عيناك تأمرني" لـ "ربيع السّبتي" ؟.

ويتفرّع عن هذا الإشكال الرّئيس، إشكالات ثانويّة أخرى أهمّها:

- ما هي أبرز سِمات التّجديد التي قامت عليها اللّغة الشعريّة عند ربيع السّبتي؟.
- كيف أسهمت هذه المظاهر في التّأثير على التّجربة الشعوريّة والشعريّة للشّاعر؟.
- كيف أثّرت مستويات تجديد اللّغة في ديوان عيناك تأمرني على المُتلقّي؟.

وأمّا أسباب اختيارنا لموضوع "تجديد اللّغة الشعريّة في ديوان "عيناك تأمرني لربيع السّبتي"، فمردُّه جملة من الأسباب تمثّلت فيما يأتي:

- شِعريّة عنوان الدّيوان "عيناك تأمرني"، والذي أثار فينا الرّغبة في الإطِّلاع والكشف عن أهمّ السِّمات الأسلوبيّة اللّغويّة التي تُميّز قصائد هذا الدّيوان.

- الرّغبة في خوض غمار البحث والتّقصّي في مكنونات الشِّعر الجزائري المعاصر.

- قلّة الدِّراسات حول المدونة في جامعتنا.

- الإطِّلاع على أهمّ معالم الغرابة والغموض في اللّغة الشعريّة التي تُميِّز الشّعر الجزائري المُعاصر.

ولا شكّ أنّ موضوع هذا البحث قد تأسّس من دراسات سابقة كانت منطلقًا لبحثنا هذا فكما هو معروف لا يُمكن لأيّ باحث علمي أن ينطلق من فراغ، لأنّ العلم تراكميٌّ بطبعه، ومن بين هذه الدّراسات:

التّجديد في اللّغة الشعريّة عند المُحدثين في العصر العبّاسي، والذي حاول فيها صاحبها "سعيد مصلح السريحي" رصد أهمّ المظاهر التّجديديّة التي مسّت اللّغة الشعريّة عند الشّعراء المحدثين، كما سعى إلى تِبيان أهمّ معالم الغرابة والغموض التي مسّت هذه اللّغة.

ويهدف بحثنا إلى إبراز أهمّ السِّمات الأسلوبيّة التّجديديّة التي ميّزت اللّغة الشعريّة عند ربيع السّبتي، ساعين من وراء ذلك إلى الكشف عن أهمّ مظاهر تجديد هذه اللّغة في ديوان "عيناك تأمرني"، وإبراز مدى تأثيرها على هيكلة القصيدة، وعلى التّجربة الشّعورية والشعريّة له.

وبِما أنّ لكلّ بحث منهج مُتّبع، فمنهج بحثنا هو المنهج الأسلوبي مع الاستعانة بِآلِيَتَي الوصف والتّحليل، لأنّنا بصدد رصد مظاهر التّجديد في اللّغة من خلال الدّيوان والعمل على تحليلها، وإبراز مواطن الجماليّة والجِدّة فيها.

وقد مكّننا هذا المنهج من وضع خطّة تمثّلت في مُقدِّمة وثلاثة فصول وخاتمة.

فالفصل الأوّل بعنوان "تجديد اللّغة على المستوى التّركيبي في ديوان "عيناك تأمرني" "، والذي بيّنا فيه أهمّ مظاهر التّجديد التي مسّت الجانب التّركيبي لقصائد الديوان، وتضمّن أربعة مباحث. فأمّا المبحث الأوّل استعرضنا فيه أشكال التّقديم والتّأخير التي لحقت بقصائد الدّيوان ودلالتها، والمبحث الثّاني إرتكز بالوّصل والفّصل والذي بيّنا فيه أهمّ السِّمات الأسلوبيّة التي أعطاها هذا الأسلوب لقصائد الدّيوان ومدى تأثيرها على المتلقّي، وأمّا الثالث

فإهتم بالحذف، قمنا فيه برصد أهمّ مظاهرالحذف التي ميّزت أسلوب الشّاعر وكيف أسهم في إعطاء شعريّة خاصّة للغة الشّاعر، أمّا المبحث الرّابع فعرضنا فيه أُسلوب الحوار بنوعيه، الحوار الدّاخلي، والحوار الخارجيّ، وبينّا كيف أسهم هذا الأسلوب في التّأثير على التّجربة الشعريّة" لربيع السّبتي".

وأمّا الفصل الثّاني والذي عنونّاه بـ "تجديد اللّغة على المستوى الصّوتي في ديوان عيناك تأمرني"، فلستعرضنا فيه أهمّ مظاهر الجِدّة والجماليّة التي مست لغة "ربيع السّبتي" صوتيّا وتضمّن مبحثين، فأمّا الأوّل عنوانه "الموسيقى الخارجيّة"، ركزنا فيه على الوّزن والقّافية وبينّا مدى إرتباطهما بالحالة الشعوريّة للشّاعر، وأمّا الثّاني بعنوان "الموسيقى الدّاخليّة" وتضمّن التّكرار والجّناس، حيث سعينا من خلاله إلى إبراز أهمّ المعالم والخصائص الجماليّة والفنّية التي تُميِّز لغة "ربيع السّبتي" عن غيرها.

وإنبنى الفصل الثّالث – وعنوانه "تجديد اللّغة على المستوى الدّلالي في ديوان عيناك تأمرني"– على إبراز أهمّ مظاهر التّجديد الدّلاليّة، وتضمّن أربعة مباحث، كان المبحث الأوّل بعنوان "التّرادف" وتحدّثنا فيه عن أهمّ المميّزات الشّعريّة التي أضفاها للنّص الشعري، وأمّا الثّاني فاستعرضنا فيه ظاهرة "التّضاد" وبينّا كيف أسهمت في إيضاح المعاني وإزالة اللُّبس عنها، و إنبنى المبحث الثّالث على "التّشخيص"، الذي سعينا فيه إلى إبراز معالم الجِدّة،وكيف أسهم هذا الأسلوب في إعطاء اللّغة الشعريّة إيحاءات دلاليّة وأبعاد فنّية جماليّة، أمّا المبحث الرّابع فخصص لظاهرة "الانزياح" والذي وضّحنا فيه كيف أسهم في إعطاء شِعرِيَّة مُتميِّزة لقصائد الدّيوان.وأنهينا بحثنا بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

ولقد إستقينا مادّتنا العلميّة من مصادر ومراجع تنوّعت بين كتب النّقد المعاصر والبلاغة والأسلوبيّة، ومنها:

- ديوان عيناك تأمرني، ربيع السّبتي.
- القصيدة العربية الحديثة، حساسيّة الانبثاقيّة الشعريّة الأّولى جيل الرّواد والستينات، محمد صابر عبيد.
- مُقدّمة الشّعر العربي، علي أحمد سعيد أسبر (أدونيس).

- البلاغة والأسلوب، محمد عبد المطلب، وغيرها من المراجع العلمية التي أعانتنا على كشف مستويات التجديد اللغوية عند "ربيع السبتي".

ولقد واجهتنا صعوبات، شأننا شأن أيّ باحث يهدف إلى إخراج بحثه في أحسن صورة ومن بينها قلّة الدِّراسات التّطبيقيّة التي تتحدّث عن موضوعنا لجدّة المدونة.

وفي الختام، فإن كان ولابدّ من كلمة نختم بها هذه المقدمة ، فإنّها كلمة شكر وعرفان وتقدير للدّكتورة "حزان بومالي" التي تكرّمت بالإشراف علينا وأفادتنا بنصائحها وتوجيهاتها، كما نتقدّم بالشّكر للجنة المناقشة على تكبُّدهم عناء قراءة هذا البحث ومناقشته وتنقيحه.

الفصل الأوّل:

تجديد اللّغة على المستوى التّركيبي في ديوان عيناك تأمرني.

أولا:التّقديم والتّأخير.

ثانيا :الفّصل والوصّل.

ثالثا: الحذف.

رابعا : أسلوب الحوار .

من الظّواهر اللّغوية التي نالت حظًّا وافرا في الدِّراسات النّقدية والأسلوبية الحديثة، والتي حظيت بعناية و إهتمام كبير من قِبل الدّارسين أو الباحثين العرب المعاصرين، والتي اعتبرت أبرز مباحث الأُسلوبيّة مُساهمة في توضيح معالم النّص الشِّعري، و إكسابه نوعا من التّناغم والتّماسك، ظاهرة التّقديم والتّأخير، والفّصل والوّصل، وظاهرة الحذف وأسلوب الحوار، وهذه الظّواهر الأربعة تُقدِّم دورا هامّا في وضوح المعنى وجماله ودِقّته، والتي تسعى لإكسابه سِمة أُسلوبية جديدة ومميّزة.

وكأيّ نصّ شِعري تطغى عليه مثل هذه الظّواهر فتؤدي إلى إبراز معانيه ودلالاته فإنّ ديوان عيناك تأمرني للشّاعر الجزائري " ربيع السّبتي" * كان حافلا بمثل هذه القضايا وبأسلوب جديد ولغة مبتكرة راقية.

أوّلا. التّقديم والتّأخير:

شَغل أسلوب التّقديم والتّأخير حيِّزًا كبيرا في الدِّراسات الأسلوبية الحديثة، حيث أصبح مثار إهتمام كثير من الباحثين والعلماء، وبالأخصّ علماء البلاغة والنّقد والأسلوبيّة،حيث "ركّزوا على دلالات التّراكيب وبيان أثر ذلك في المعنى. فربطوا تحوُّل عناصر الجملة التّركيبية عن موضعها بالدّلالة "[1].بمعنى أنّ التّقديم والتّأخير لا يكون في العبارة إلّا لِيؤدِّي فائدة معينة، لغرض بلاغي معيّن يهدف إلى الكشف عن أسرار بلاغيّة تُسهم في توضيح معنى العبارات وإزالة اللُّبس عنها وبيان دلالتها، لأنّه مُرتبط ارتباطا وثيقا بالدّلالة ولا يُمكن الفّصل بينهما.

* شاعر جزائري، من مواليد 06 ديسمبر 1980 ميلادي،شارك في الكثير من التظاهرات الشعرية وكان اول ظهور له *مهرجان الشاطئ الشعري بمدينة القل في طبعته العربية سنة 2010، كما كان عضوا في في لجنة التحكيم للمسابقة التي* نظمت على هامش مهرجان الربيع الشعري لولاية لمديّة في طبعتها الأولى في مارس 2012 ،صدرت له مجموعة شعرية تحت عنوان عيناك تأمرني في 2014. أنشأ برفقة بعض الشعراء الجزائرين حركة شعرية اسمها" فاي" لسنة 2018.

[1] غادة أحمد قاسم البوّاب، التّقديم والتّأخير في المثل العربي، عمّان، الأردن، (د،ط)، 2011، ص45.

ويُعرّف التّقديم والتّأخير بأنّه "جعل اللّفظ في رُتبته قبل الرُّتبة الأصليّة أو بعدها لعارض أو إختصاص أو أهميّة أو ضرورة" [1]. فإن كان هذا التّغيير في الرُّتبة قد أدّى دلالة مُعيّنة لغرض بلاغي مُعيّن أو فائدة محدّدة يُمكن القول أنّ العبارة حدث فيها تقديم وتأخير، وأنّه جائز وصحيح، أمّا إذا كان هذا التّرتيب لا يحمل أي معنى أو أيّ فائدة بلاغيّة، لا يُمكن القول إنّه تقديم وتأخير ولا يعتدّ به كذلك، لأنّ هذا الأسلوب مرتبط بالإيقاع الذي يكون عليه النّص، وبالأخص النّص الشّعري.

ويذهب "يوسف مسلم أبو العدوس" إلى أنّ التّقديم والتّأخير "هو دلالة على التّمكين في الفصاحة وحُسن التّصرّف في الكلام ووضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى" [2].وعليه فإنّ دلالة التّقديم والتّأخير ، تكمن في فصاحة التّركيب مع مراعاة حسن تأليف الكلام ونظمه، وذلك من أجل الوصول إلى معنى دقيق وواضح، فإن كانت ألفاظ هذا التّركيب الذي قدّم فيه وأخّر رُتبته لا تمدّ بصلة من الفصاحة، لا يُمكن التّسليم بأنّ في التّركيب تقديم وتأخير وإنّما خلط في ذلك فقط، وإذا غاب حسن نظم الكلام وتأليفه بالضّرورة سيُؤدّي إلى ضُمور الدّلالة والإخلال بالمعنى المقصود أو المراد.

كما أنّ تقديم جزء من الكلام أو تأخيره "يرِد اعتباطا في نظم الكلام وتأليفه، وإنّما يكون عملا مقصودا يبتغيبه غرض بلاغي أو داع من دواعيها" [3]، لأنّ تقديم وتأخير جزء من الكلام لا يكون لعلاقة غير مبرّرة، وإنّما يأتي لفائدة، أو هدف فرضته دلالة ذلك التّركيب هذا من جهة، ومن جهة أخرى عند تقديم عنصر على عنصر أو تأخيره على غيره وُجِب احترام أحكام تأليفه ونظمه، وبما أنّ النّظم هو ترتيب الألفاظ في النُّطق بنفس ترتيب المعاني في النّفس، فكذلك هو التّقديم والتّأخير يُراعي التّرتيب، ويحافظ على صياغة المعنى وفق نفس التّرتيب.

---

[1] بن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدالمتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص110.

[2] .يوسف مسلم ابو العدوس ،مدخل الى البلاغة العربية، عمان ،الاردن، ط1 ،2007م ،ص97.

[3] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 140هـ/2009م، ص136.

مِمّا تقدّم يمكن القول إ نّ التّقديم والتّأخير ما هو إلّا تغيير في التّرتيب بين أجزاء الجملة العربية التّركيبيّة لفائدة أو غرض بلاغي معيّن، مع مُراعاة حُسن تأليف الكلام ونظمه،والمساهمة في وضوح المعاني وبيان جمالها وبهائها في التّعبير.

وقد شغل أسلوب التّقديم والتّأخير حيِّزا لا بأس به في ديوان " عيناك تأمرني للشّاعر " ربيع السّبتي " وسنوضِّح أهمّ معالمه مع إبراز أهم الدّلالات التي اوردها الشّاعر في الجدول الآتي:

القصيدة	موضع التّقديم والتّأخير	نوع التّقديم والتّأخير	التّقدير	الدّلالة
لوحة	بين أحضان ليلنا قد ولدنا	تقديم شبه الجملة ظرف مكان (بين) على الفعل (قد ولدنا)	قد ولدنا بين أحضان ليلنا	الراحة والسكون والملجأ الآمن
	وبالضيف ضحى	تقديم الجار والمجرور (بالضيف) على الفعل الماضي (ضحى)	وضحّى بالضيف	المكر والخداع والسرقة التي تعرض لها الوطن جراء طمع السياسيين
المسافر 01	ونحن جميعا يذكرنا بالخيال الجميل حفيف المطر	تقديم شبه الجملة جار ومجرور (بالخيال الجميل) على الفاعل (حفيف)	ونحن جميعا يذكرنا حفيف المطر بالخيال الجميل	الحنين إلى الماضي الجميل

كن لها معتذرا !!	فإذا الأزهار حلت في يدي	تقديم الفاعل (الأزهار) على الفعل (حلت)	فإذا حلّت الأزهار في يدي	الرقة والعفة والخصال الحميدة التي يتصف بها الشاعر في تعامله مع الناس
حكايات	إذ في شرايين بؤسي يولد الأمل	تقديم شبه الجملة جار ومجرور (في شرايين) على الفعل والفاعل يولد الأمل	إذ يولد الأمل في شرايين بؤسي	التمسك بالأمل ومحاولة التغلب على المآسي والهموم
دفعت إليك أوراقي	عليه تعاقب المحن	تقديم الجار والمجرور (عليه) على الفعل (تعاقب)	تعاقب عليه المحن	المصاعب والشدائد التي لحقت بالوطن الحبيب
المستغلّة	باختصار أصير فيها ملكا	تقديم شبه الجملة جار ومجرور (فيها) على المفعول به (ملكا)	باختصار أصير ملكا فيها	التخصيص

نغمة قدسية	ويعود لي ملكي كما وعدته	تقديم الجار والمجرور (لي) على الفاعل(ملكي)	ويعود لي ملكي كما وعدته	دلالة على تمسك الشاعر بأشياء عزيزة عليه ويقينه بأنها ستعود يوما ما
	ويعود لي وتري الذي غناك	تقديم الجار والمجرور (لي) على الفاعل (وترى)	ويعود وتري لي الذي غناك	
نشرة الأخبار	الحمام الأنيق بات وساما	تقديم اسم بات (الحمام) على الناسخ (بات)	وبات الحمام الأنيق وساما	تفشي السلام وانتشاره

بيّن لنا الجدول أعلاه حالات التّقديم والتّأخير وأهمّ الدّلالات التي أوحى إليها، حيث ورد في قوله:

بَيْنَ أَحْضَانِ لَيْلِنَا

قَدْ وُلِدْنَا[1]

الأصل في التّركيب، قد ولدنا بين أحضان ليلنا، قدّم الشّاعر الظّرف (بين) على الفعل (قد ولدنا) دلالة على الملجأ الآمن الذي يسعى إليه الشّاعر من أجل الحصول على الرّاحة والهدوء، وهذا الملجأ هو (الليل والحضن)، فكلاهما يدلّان على الأمان والسّكينة والطُّمأنينة وعمد الشّاعر إلى مثل هذا التّقديم لخلق لغة جديدة المعاني والألفاظ، ذات طابع جمالي وقصدّ استفزاز المتلقّي وجذبه وإثارته، لدراسة النّص دون شعور بالملل أو الانزعاج أثناء التّلقي.

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني، دار ابن الشاطئ، جيجل، الجزائر، ط1، 2014، ص11.

وأمّا في قوله: "وَبِالضَّيْفِ ضَحَّى"، فالأصل في العبارة، وضحَّى بالضّيف حيث قدّم شبه الجملة، جار ومجرور، (بالضّيف) على الفعل (ضحّى)، ولقد عمد الشّاعر من خلال هذا التّقديم والتّأخير إلى إعطاء التّركيب نوعا خاصا من التّناسق والانسجام، وإحداث تناغم على مستوى القصيدة، كما سعى إلى لفت انتباه المُتلقِّي، وانغماسه وتفاعله مع النّص.

ويقول في قصيدة "المسافر 01":

وَنَحْنُ جَمِيعًا يُذَكِّرُنَا بِالخَيَالِ الجَمِيلِ

حَفِيفُ المَطَرِ[1].

وأصلها، ونحن جميعا يُذكِّرنا حفيف المطر بالخيال الجميل، حيث قدّم شِبه الجملة، جار ومجرور (بالخيال) على الفاعل (حفيف) للدّلالة على الشّوق إلى الوطن، وتمنِّي العودة إلى الأيّام الخوالي الجميلة التي يسودها الأمن والسّلام، فالتّقديم هنا أسهم في إكساب اللّغة نوعا من الجمال والدِّقَّة والانسجام.

ويقول في قصيدة "كن لها معتذرا" !!

فَإِذَا الأَزْهَارُ حَلّتْ فِي يَدِي[2].

فالأصل في التّركيب: فإذا حلّت الأزهار في يدي، قدم الفاعل (الأزهار) على الفعل (حلّت) دلالة على الرقة والعفة والخصال الحميدة التي يتصف بها الشّاعر، فالتّقديم والتّأخير هنا أكسب العبارة تناغما داخليا رنّانا ، إضافة إلى وضوح المعنى ودقّته ،كما أزال الغموض. هذا من حيث المضمون، أما من حيث الشكل فقد أقام الوّزن وضبطه على أكمل وجه، وبذلك أسهم في إحداث تناغم موسيقي على مستوى أجزاء النص.

ويقول في قصيدة "حكايات":

[1] ربيع السبتي ، عيناك تأمرني، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص22.

إِذْ فِي شَرَايِينِ بُؤْسِي

يُولَدُ الأَمَل[1].

فالأصل في التركيب، إذ يولد الأمل في شرايين بؤسي، قدم شبّه الجملة (في شرايين) على الفعل والفاعل (يولد الأمل)، دلالة على التمسك بالأمل ومواجهة المآسي والهموم ومحاولة التغلب عليها، ولقد لجأ الشّاعر إلى هذا التّقديم و التّأخير لبث الانفعال في ذهن المتلقّي وسعيه إلى إقامة علاقة بينه وبين النص.

ويقول في "ودفعت إليك أوراقي":

عَلَيْهِ تَعَاقَب المِحَن[2].

فالأصل فيها هو تعاقب عليه المحن، وقدم الجار والمجرور (عليه) على الفعل (تعاقب) للدّلالة على المصاعب والشدائد التي لحقت بالوطن الحبيب، فالتّقديم والتّأخير هنا جاء من أجل الربط بين دلالة الأفكار ومعانيها، وذلك من أجل خلق توافق وتلاحم بين أجزاء النص.

وفي قصيدة: "المستحيلة" يقول:

بِاخْتِصَار أَصِيرُ فِيهَا مَلِكًا[3].

والأصل في العبارة: باختصار أصير ملكا فيها، قدم شبه الجملة (فيها) على المفعول به (ملكا)، فالغرض البلاغي الذي يريد الشّاعر توضيحه هو غرض التخصيص، حيث خص الشاعر هنا نفسه بأنّه ملك دون غيره.

ويقول في موضع آخر:

[1] ربيع السبتي ، عيناك تأمرني ، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] المصدر نفسه ،ص52.

وَيَعُودُ لِي مُلْكِي الّذِي وَعَدْتُهُ
وَيَعُودُ لِي وَتْرِي الذِي غَنَّاك[1].

فالأصل في الأولى: ويعود ملكي لي الذي وعدته، والثانية: ويعود وتري الذي غناك، وكان التّقديم والتّاخيرهنا للدّلالة على أمل الشّاعر في عودة ذاك اليوم الذي سيكون كل شيء كما يحبه ويتمنى، ودلالة التّقديم في هاتين العبارتين هو إعطاء العبارة سمة أسلوبيّة مميّزة، وتجديد اللّغة الشعريّة، لجذب إنتباه القارئ إلى النص وجعله يعيش الحالة نفسها ويندمج معها.

ويقول في قصيدة "حائرا كالحمام":

وَالحَمَامُ الأَنِيقُ بَاتَ وِسَامًا[2].

فالأصل في العبارة: وبات الحمام الأنيق وساما، حيث قدم إسم بات والصفة (الحمام الأنيق) على الفعل الناقص (بات)، وقصده من هذا التّقديم والتّأخير هو إحداث وقع فيه نفس المتلقي وجذبه إلى النص ، كما أسهم في تجديد اللّغة وإظهار قدرتها على أداء مهامها.

وعليه فإن" ربيع السّبتي" برع في استخدام أسلوب التّقديم والتّأخير في ديوانه باسلوب فنّي معاصر ،لأنّ التّقديم والتّأخير في شكله المعاصر مرتبط بالدّلالة الإيحائيّة للنّص، كما أنّه مرتبط بالحالة الشعوريّة للشّاعر وهذا ما أنتج لغة راقية بمعانيها وعباراتها، قادرة على أداء وظيفتها التعبيريّة.

ثانيا. الوّصل والفّصل:

يهتم أسلوب الوّصل والفّصل بالبحث في كيفية الرّبط بين الجمل كما أنّ له صلة وثيقة بالمعنى المراد والمقصود "فكم من متكلم أفسد معناه بالوصل ولم يكن حقه كذلك أو بالفـّصل والموضع موضع وصل"[3].فالقضية هنا ليست قضية وصل بالحروف من أجل بيان موضع

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص56.
[2] المصدر نفسه، ص 27.
[3] بن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص149.

الفصل، وإنّما الأمر متعلق بالمعنى المراد من ذلك، فإذا كان الترتيب يستلزم وصلا وجب الوصل، وإذا كان الترتيب يفترض وصلا وجب الفصل مع ربط ذلك المعنى.

ويعرفه "أحمد الهاشمي" بأنّه: "العلم بمواضع الجّمل والوقوف على ما ينبغي إن صح فيها من العطف والاستئناف والتهدّي، أي كيفية إيقاع حروف العطف في موقعها وتركها عند الحاجة إليها" [1]. لأنّ الحاجة إلى إيراد معنى واضح يستوجب على المتكلم معرفة ضوابط الفصّل والوّصل والالتزام بها، فإذا استبدل الفّصل بالوّصل مثلا ووضع مكان الوّصل فـصلا فهنا سيؤثر ذلك على تركيب العبارة وبالتالي يؤدي إلى تغيير في المعنى ودلالته.

أما "وليد قصاب "فيذهب إلى أنّ "معرفة مواضع الوّصل والفّصل تتعلق بمعرفة معاني الجمل وتمييز ما بينها من علاقات وروابط" [2]. ولأن التمييز بين كلمتين أو عبارتين داخل التركيب يستلزم معرفة ضوابط الوّصل والفصّل فيها مع ربط ذلك بمعانيها، ولا يمكن الإقرار بأن في الجّملة وصلا، إلاّ إذا ثبت المعنى وأزال هذا الوّصل اللّبس الحاصل بين الجّمل وكذلك في الفّصل، فلربما كانت العبارة تقتضي وصلا والمتكلم فصل فيها، من دون الرجّوع إلى المعنى المراد أو المقصود، أو في العبارة فصل والمتكلم وصل فيها.

1.الوّصل:

الوّصل من الأساليب البلاغيّة التي يكثر استعمالها، لأهميته في إزالة اللّبس عن العبارة وتوضيح الغموض الحاصل فيها، ويعني "عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بالواو وخاصة لعلة بينهما في المبنى والمعنى ودفعا للّبس يمكن أن يفصل" بمعنى أن الوّصل هو ذلك الترابط القائم بين جملتين تتمان بعضهما في المعنى وتشتركان في الحكم الإعرابي نفسه، أو تكون بينهما مناسبة، فتأتي الثانية لتوضح الغموض وتزيل اللّبس الذي يمكن أن تكون عليه الأولى، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل وترابط.

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد يوسف الهيملي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، د.ت، ص149.

[2] وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية (علم المعاني)، دار القلم، د.ط، 1998، ص159.

ويعرّف أيضا بأنّه "عطف جملة على أخرى بالواو"[1].لأنّ أسلوب الوصل يقوم على الربط بين جملتين بحرف واحد وهو الواو دون سواه، لأنّه الحرف الوحيد الذي يسهم في توضيح المعنى وإزالة اللّبس القائم بين هذه الجمل.

ويعني أيضا "عطف جملة على أخرى لا محلّ لها من الإعراب ". فالوّصل يؤدِّي غرضا بلاغيا وليس لغرض نحوي فقط، وذلك لا ينبغي الوصل بين المفردات والجمل التي لها محل من الإعراب، لربما تشترك في الحكم الإعرابي نفسه، يؤدي ذلك إلى ضمور المعنى المراد من هذا الوّصل، وعندئذ يصبح الوّصل وصلا لغرض نحوي وليس بلاغي دلالي يهتم بالمعاني المقصودة.

ومنه فالوّصل هو ربط جملة بجملة أخرى أو عطف جمل على بعض بأداة العطف (الواو) أو نحوها (الفاء، ثم)، وللوصل بين الجمل ضوابط هي:

- ✓ أن تكون الجملتان لهما الحكم الإعرابي نفسه.
- ✓ أن تتفقا في النوع.
- ✓ أن تكون بينهما مناسبة.

وحضر أسلوب الوصل في ديوان "عيناك تأمرني " للشّاعر " ربيع السّبتي " بنسبة كبيرة، وسنحاول الوقوف على أهم مظاهر التجديد في هذا الأسلوب ، مع بيان كيفية تأثيره على هيكلة القصيدة وبنيتها الشعريّة.حيث يقول في قصيدة المسافر 02:

فَقُولِي كَمَا شِئْتِ

فِي الصُّبْحِ وَالظُّهْرِ، وَالعَصْرِ...

حَتَّى اشْتِغَالِ المَسَاء

وَفِي الشَّرْقِ وَالغَرْبِ وَالبَرِّ وَالبَحْرِ ...

حَتَّى انتِهَاءِ الفَضَاء[1]

[1] علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، د.ط، د.ت، ص230.

وظّف الشّاعر أسلوب الوّصل في موضعين، فأما الأوّل في قوله: "في الصبح والظهر والعصر" ربط بين الألفاظ (الصبح، الظهر، العصر) بحرف العطف الواو وذلك لإتفاقهم في النوع واشتراكهم في الحكم الإعرابي نفسه(الجر) ،وقصد من هذا الوصل تقوية المعنى ووضوحه وإزالة اللّبس الحاصل. أما الموضع الثاني في قوله: "في الشرق والغرب، والبر والبحر" حيث وصل بين الكلمات الأربعة (الشرق، الغرب، البرّ، البحر) بحرف العطف الواو كذلك لاشتراكهم في الحكم الإعرابي نفسه، و إتفاقهم في النوع ، وهدف الشّاعر من هذا الوّصل هو إثارة المتلقي ولفت انتباهه. كما أسهم الوصل هنا في بيان المعنى المقصود من العبارة وضبط دلالته.

لقد ربط" ربيع السّبتي "بين هذين الموضعين بحرف العطف الواو بالرغم من اختلافهما في الدلّالة، فالموضع الأول (في الصبح والظهر والعصر ...) يدل على الزّمان، أما الموضع الثاني (الشرق، الغرب، ...الخ) فيدل على المكان، وذلك لأنّه في حالة شوق وحنين ولهف للقاء الحبيبة (الوطن) فأجاز الوّصل بين هذين الموضعين لأنّهما تحملان المعنى والدلالة الإيحائيّة نفسها، ولقد عمد " ربيع السّبتي " إلى هذا الوّصل لأمرين، فأمّا الأوّل فسعيه لشد انتباه المتلقي إلى هذا الوّصل ،ودفعه للغوص في مكنون النص من أجل الوصول إلى الغرض البلاغي الذي يقتضي هذا الوصل، وأما الآخر فهو وضوح المعنى وإزالة اللبس والغموض والإبهام الذي قد يعتري النص.

ويقول أيضا:

وَرَجَوْتُ الإِلَهَ عَيْشًا رَغِيدًا
وَسَلَامًا عَذْبًا وَبَيْتًا وَشُغْلًا

وَتَنَحْنَحْتُ ثُمَّمَنَّيْتُ نَفْسِي
وَلَقَدْ خِلْتُ أَنِّي صِرْتُ بَعْلًا[2]

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص51.

لقد ورد الوّصل هنا إضافيا، إذ وصل بين البيتين بحرف العطف "الواو" واعتمد على هذا الوصل قصد خلق المتعة لدى المتلقي أثناء تلقيه لهذا النّص، إضافة إلى لفت انتباهه من أجل معرفة الغرض الذي يقتضيه الوّصل في هذه العبارة، كما أنّ الوّصل في هذا المقطع قد أدّى وظيفته وهي زيادة المعنى قوة وبلاغة ووضوحا، وأسهم في وضوح دلالة الألفاظ وتسلسلها تسلسلا يبعث الرغبة والشغف في نفس المتلقّي لتلقّي هذا النّص من دون ملل.

كما تجسّد الوصل في قصيدة "نشرة الأخبار" في قوله:

تَدْفَعُ البَغْيَ عَنْهَا
وَتُنَادِي
وَتْفَعُالأَعْلَامَا
وَتُزَكِّي النُّفُوسَ[1]

ربط "ربيع السّبتي" بين العبارات الثلاث بحرف العطف الواو، وجاء الوّصل هنا إضافي متناسبا مع الدّلالة التي توحي إليها هذه الجّمل ،والمتمثلة في سعي الشّاعر إلى نشر الخير في أنحاء الوطن ودحض الشّر عنه، فأسهمت هذه الدّلالة في تسلسل الأفكار والمعاني، ممّا أكسبها قوة وبلاغة وجمالا.

كما عمد الشّاعر إلى توظيف هذا الوصل لإبتكار أسلوب جديد يتماشى وتأويل المتلقي لتلك العبارات، لأنه لم يتحدث عن نفسه فقط وإنما تعدى الذاتية إلى الغير مما زاد في تماسك وتلاحم العبارات، وأكسبها سمة أسلوبيّة مميّزة.

ومن الملاحظ ان الوّصل الاضافي قد غطى على الديوان كله وذلك لأسباب هي:

- يعتبر الوصل الإضافي بالواو، الوصل الوحيد الذي يعمل على الربط بين معاني العبارات ودلالتها.
- يسهم في إحداث تكامل وترابط بين أجزاء القصيدة ويحافظ على الوحدة العضوية ويسهم في إحداث وقع في نفس المتلقي مما يساعده على فهم معاني عبارات النص.

[1] ربيع السبتي ،عيناك تأمرني ، ص64.

- يهدف هذا الوصل إلى إعطاء سمة أسلوبيّة مميّزة للنص الشعري.

2.الفّصل:

إذا كان الوّصل يقوم على الربط بين الجملتين بحر العطف الواو، فإن الفّصل "هو ترك العطف بين الجملتين" أي إذا كان العبارتان في معناهما تقتضيان فصلا وليس وصلا وُجب حينئذ الفصل بينهما وترك ذلك العطف.

كما يعرف بأنّه "ترك هذا العطف إما أنّ الجملتين متحدتين في المبنى أو معنى، أو بمنزلة المتحدثين، وإما لأنّه لا صلة بينهما في المبنى أو في المعنى"[1]،والفّصل بين الجملتين لا يكون إلا لأسباب اقتضاها معنى الجّمل، كأن تكون الجملتين مشتركتين في المعنى والمبنى، أي أن تكون الثانية توكيدا أو بدلا للأولى مثلا، فتوضح معناها وتزيل اللبس عنها، أو أن تكون هاتين الجملتين مختلفتين تمام الاختلاف في المعنى وكذلك في المبنى، كأن تأتي الأولى إنشائية والثانية خبرية.

أما " مصطفى الجويني " فيقول بأنّ الفّصل لا يكون فصل في المعنى وإنما فصل في الشّكل فقط، فيقول: "أما الفّصل فالمعاني في أشكاله التعبيريّة منفصلة الظاهر" [2]، بمعنى الفّصل يكون فصلا ظاهريا، أي ا لفّصل في التركيب وليس فصل في المعنى لأنّه لا يمكن أن يتم معنى الجملة الأولى إلاّ بالثانية وهكذا.

وهناك مواضع كثيرة يأتي فيها الوّصل وهي:

- ✓ كمال الاتصال: أن تتحد الجملتان في نفس المعنى كأن تكون الجملة الثانية عطف بيان أو توكيد أو بدل من الجملة الأولى فتربطها وتزيل اللبس عنها.
- ✓ أشبه كمال الاتصال: ويكون فيه الفصل بين جملتين "كأن تكون الجملة الثانية جوابا عن سؤال يفهم من الأولى" [3]، بمعنى أن تأتي الجملة الثانية إجابة عن سؤال محذوف أو مقدر اقتضته الجملة الثانية فيفهم من سياقها.

---

[1] عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، ص 298.

[2] مصطفى الصاري الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأ المعارف، الإسكندرية، د–ط، 1985، ص43.

[3] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص64.

- ✓ كمال الانقطاع: أن يقع بين الجملتين تباين، كأن تكون الأولى خبرية والثانية إنشائية والعكس.
- ✓ شبه كمال الانقطاع: هذا النوع من الفّصل قليل الورود في الشّعر العربي وهو "أن تسبق جملة بجملتين يصح عطفها على الأولى لوجود مناسبة ولا يصح على الثانية لفساد المعنى"[1]، هو أن توهم القارئ أن الجملة الثالثة معطوفة على ما قبلها أي الثانية، ولكن في الحقيقة هي معطوفة على الأولى لوجود مناسبة بينهما واشتراكهما في نفس المعنى.
- ✓ التوسط بين الكمالين:لا يعتد به العلماء لذا تجده قليل الورود في الأشعار وهو "أن تكون الجملتان متناسبتين وبينهما رابطة قوية، لكن يمنع من العطف مانع هو عدم قصد التشريك في الحكم" [2] بمعنى أن تكون كلمتان تحملان المعنى نفسه والدّلالة نفسها، لكنهما تتفقان في الحكم الإعرابي ،لذا وجب الفّصل بينهما كأن تكون الأولى مفعولا به والثانية أيضا مفعولا به لذا وجب التوسط هنا بين الفصل والوصل كي لا يخلّ ذلك بالمعنى المراد والمقصود.

ولقد مارس" ربيع السّبتي" الفّصل بنسبة قليلة إذا ما قورن بالوّصل كما نقرأ ذلك في قوله في قصيدة "البيعة":

أَمَّا أَنَا ...
فَهَائِمٌ
مُوَزَّعٌ
مُدَبْلَجٌ
مُؤَدْلَجٌ
مُخَضْرَمَ الأَسْبَابِ[3]

فصل الشّاعر في هذا المقطع بين هذه الكلمات (موزع، مدبلج، مؤدلج) لأنّها تحمل الدّلالات نفسها، وكلها تصبّ في قالب واحد وهو الحالة الشعوريّة له ، ولأنّه هنا بصدد

[1] أمين أبو الليل علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار البركة، الأردن، عمان، ط-1، 2006، ص100.

[2] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب،علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ط1، ص 358.

[3] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني، ص 46

التّعبير ووصف ما يختلج في نفسه من أحاسيس وانفعالات ، فكان الفصل هو الأنسب لمثلها، ولو وصل بين هذه العبارات لأحدث خللا في المعنى أولا وثقلا في أذن السامع ثانيا، ولكن هدفه من الفصل هنا هو جعل القارئ يغوص في مكنون النص والتعمق في معانيه وعباراته ،وتلقي هذا النص من دون كلل أو ملل هذا من جهة، ومن جهة أخرى أسهم الفّصل في تسلسل الأفكار والمعاني ،مما زاد في هذه الأخيرة قوة وبلاغة ووضوحا، كما أنه اضفى نغما موسيقيا تطرب له أذن المتلقّي.

ولقد قصد " ربيع السّبتي" بهذا الفّصل ربط موسيقى النص مع معانيه ومبانيه بما يشد إنتباه المتلقي لهذا النص، ويحدث مسافة جمالية بينهما.

ثالثا. الحذف:

يعد أسلوب الحذف من أكثر الاساليب أهمية في إبراز الجمال اللّغوي للنّص وإعطائه سمة أسلوبية مميزة، ويعرفه "عبد القادر الجرجاني "(ت 447 هـ) بأنّه: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بال سّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إن لم تبن" [1]فالحذف يحسن الكلام، ويزيده روعة وجمالا، والكلام الفصيح البليغ هو الذي تكثر فيه المحذوفات، لأن ترك الإفصاح أحيانا أبلغ من الإفصاح، والسكوت أبلغ من الجواب، والحذف أبلغ من الذكر، لأنّه كلما كثر الحذف كلما زاد في المعنى قوة وبلاغة ووضوحا.

ويعرف "الزركشي" (ت794هـ)، بأنّه" إسقاط جزء من الكلام أو كلّه لدليل" [2]، فالأصل في الحذف أن تكون هناك عبارة أو جملة أو حرف دال على المحذوف من قبل كي لا يسبب ذلك لبسا أو غموضا في نفس المتلقي، لأنّ "من شروط الحذف أن يكون في الكلام ما يدل

[1] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز القرآني، مراجعة وتعليق، أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، د–ط، د–ت، ص 146.

[2] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تد محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، د–ط، د–ت، ج3، ص102.

على المحذوف، وإلا كان تعميه أو ألغازا، ومن شرط حسنه أنه متى ظهر المحذوف زال ما كان في الكلام من البهجة والحلاوة"[1].

ومن شروط الحذف أن تكون هناك قرينة دالة عليه سواء كانت هذه القرينة لفظية أو معنوية ويكون الحذف عندئذ لغرض بلاغي احتواه النص أو من أجل إبراز معالم جديدة لهذا النص.

ولهذا يلجأ إليه الشّعراء ويعمدون إلى توظيفه في مختلف أشعارهم، لأنه "آلية تكثيفية يلجأ إليها الشّاعر لغرض بلاغي شعري ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض أو النقاط وعلى القارئ ملك هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ"[2].

والحذف في شكله المعاصر يأتي من أجل غرض تجديدي تجريبي، ويكون دليل محذوفه عن طريق ترك فراغ أو التعبير عن هذا الحذف بنقاط أو بخط مائل يفصل بين العبارتين إن كان هذا الحذف سببه التكرار، كما أن الشاعر المعاصر يلجأ إلى هذا النوع من الحذف من أجل لفت انتباه المتلقّي للنّص المحذوف ،وجعله يستحضر النص الغائب من أجل إكمال المعنى المقصود.

وكغيره من الأساليب الإبداعية التي يعتمد عليها الشعراء والأدباء في كتاباتهم نجد هذه الظاهرة قد طغت على معظم قصائد "ديوان عيناك تأمرني" للشّاعر "ربيع السبتي"، وهذا ما نسعى لمقاربته من خلال إبراز أهم سماته الأسلوبيّة التي أعطاها للنص الشعري وكيف أسهم في تجديد اللّغة الشعريّة.

1. حذف الخبر:

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ/1993م، ص89

[2] طاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، التناص الديني نموذجا،دار حامد، عمان، 2013، ص73.

هو حذف الركن الثاني من الجملة الاسمية، ويطلق عليه علماء البلاغة والنحو حذف المسند، ولا يأتي هذا الحذف إلا لغرض بلاغي إقتضاه معنى النص وتجسّد هذا النوع من الحذف في قصيدة "أنت البداية... والنّهاية أنت"، في قوله:

وَقَدْ
تَكُونُ
شَرِيكَتِي
كُونِي...
لِأُصْبِحَ آخِرَ النُّسَّاكِ[1]

حذف خبر الفعل الناقص "كوني" وتقديره"كوني شريكتي"، عمد الشّاعر إلى حذف خبر الفعل الناقص "كوني" في هذه العبارة قصد الإيجاز والإختصار في الكلام هذا من جهة، ومن جهة أخرى تجنبا لظاهرة التّكرار التي قد تؤدي إلى غموض المعنى المراد من النص الشعري، مما ينجر عنه تغيير في هيكلة القصيدة، وإخلال بالوزن الذي ستكون عليه، وقصد "ربيع السّبتي " من هذا الحذف هو لفت انتباه القارئ من أجل استحضاره للنص الغائب والعمل على توضيح الدّلالة المراد ايصالها ، والخوض في غمار النّص من أجل معرفة مكنونه، والوقوف على تأويلاته المختلفة.

كما ورد حذف الخبر أيضا في قصيدة "الوسيلة"، في قوله:

وَكَمْ كُنْت أَو كَنْت ...
مَا عُدْتُ أَدْرِي؟[2]

في البيت السابق حذف خبر الفعل الناقص "كنت"، وعوضه بثلاث نقاط وتقديره موجود، وغاية الشّاعر من هذا الحذف، هو اختصار العبارة والمحافظة على دلالة المعنى الذي يوحي إليه هذا النص، إضافة إلى سعيه للمحافظة على تسلسل الأفكار دون الإخلال

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 07
[2] المصدر نفسه، ص75

بدلالتها، مع ضبطه للوزن الشعري ،وكذا ترك الفرصة للقارئ ليشارك في عملية بناء النص واستيعاب دلالاته.

2. حذف الفعل:

وهو حذف العنصر الذي تقوم عليه الجملة الفعلية، والتي سميت بإسمه لإبتدائها به،والذي يطلق عليه علماء البلاغة والنحو إسم المسند ، أي "حذف المسند" وهذا الحذف لا يوظفه الشّاعر في نصوصه إلا للضرورة الشعرية.

وبما أنّ هذا النوع من الحذف يسهم في إعطاء النص سمة أسلوبية مميزة فقد عمد الشّاعر إلى توظيفه في أغلب قصائده، كما نقرأ ذلك في قصيدة "الوسيلة":

رَأَيْتُكِ لَا تُشْبِهِينَ المِثَالَ

رَأَيْتُكِ دَائِرَةً لِلْمَحَاسِن / دَائِرَةً لِلْمَعَارِف ...

حذف الفعل رأيتك في العبارة الثانية وتقديره:

رأيتك دائرة للمحاسن / رأيتك دائرة للمعارف...

وقد جسّد "ربيع السّبتي " في هذه العبارة مظهرا من المظاهر الاختزاليّة اللسانيّة والمتمثلة في الخط المائل (//)، الفاصل بين العبارتين والذي يوحي بأنّ هناك عبارة أو كلمة مسكوت عنها ويستلزم تقديرها، وكان الداعي إلى الحذف في هذه العبارة هو حصول ترادف بين كلمتي (المحاسن / المعارف) مما استدعى حذف الفعل رأيتك لتفادي التّكرار الممل الذي لا يخدم المعنى ،والذي يؤدي إلى ضمور الدلالة وركاكة التعبير، كما أنّ الهدف من وضع ذلك الخط الفاصل بين المترادفتين هو التأثير في المتلقي ، وإثارة فكره وخياله للبحث عن الجزء المحذوف واستكماله شرط أن يتم المعنى.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

كَمْ قَالَ طَيْفُكِ /نحمك هَلْ مِنْ سُؤَال؟ [1] !

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني، ص 75.

مارس الشّاعر الحذف بشكله المعاصر ، والقصد منه خلق لغة جديدة تتسم بنوع من المرونة وخالية من مظاهر التشويه التي قد تؤثر على معاني النص والمتمثلة في التّكرار، وقصد هنا الاختصار من أجل التشويق والإثارة في ذهن المتلقّي واستحضاره للنّص الغائب.

3. حذف الفاعل:

وهو حذف العنصر الذي يقوم بالفعل في الجملة الفعلية، ويورد حذف الفاعل دوما ضميرا مضمرا على غرار باقي المحذوفات.ويتجلى في قصيدة "أنت البداية ... والنّهاية" في قول الشّاعر:

وَبَحَثْتُ
عَنْ شَيْءٍ
أَدُلُّ بِهِ
عَلَى
فَلَمْ
أَجِدْ
إِلَّاكِ[1]

حذف" ربيع السّبتي" الفاعل في هذه العبارة وتقديره الضمير المضمر "أنا" ،ولقد عمد إلى حذف الفاعل في هذا البيت والمقدر بالضمير "أنا" ،لأنّ الفعل يقتضي ذلك هذا من جهة، ومن جهة أخرى من أجل تجديد اللّغة وإعطائها جمالا ورونقا في عباراتها، وكذا المحافظة على سلاسة الأفكار والمعاني، وإبراز غموض هذه الدلالات، التي تجعل المتلقي يبحث عن تأويلات لها، فيكون بذلك مشاركا في العملية الإبداعيّة.

4. حذف المفعول به:

حذف المفعول به من الأساليب اللّغويّة التي تسهم في تناسق وانسجام النص ولا يقوم الشّاعر بحذفه إلا لتأدية غرض بلاغي أو تجديدي حسب تجربته الشعريّة ، ويقول "ربيع السّبتي" في قصيدة "مملكة":

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني ، ص07.

وَتَرَكْتُ لِلتَّنْظِيرِ رَايَتَهُ
وَرَكِبْتُ
لَا سَهْلًا وَلَا حَزَنًا
أَعْلَنْتُهَا ...
وَعَلَّقْتُ رَاحِلَتِي
وَبَنَيْتُ
عُشِّي، هَاهُنَا
سَكَنًا[1]

حذف المفعول به للفعل أعلنتها وتقديره، "أعلنتها مملكتي".ثم إنّ الفضاء الفارغ المرموز له بثلاث نقاط بعد الفعل "أعلنتها" يشي بحذف المفعول به "مملكتي"، حيث برزت دلالة هذا المحذوف من خلال العبارة التي جاءت بعدها وهي الجملة الفعلية "وعلقت راحلتي".

وقد أدى الحذف في هذه العبارة وظيفته الأسلوبيّة والمتمثلة في المحافظة على معنى النّص ووضوح دلالته ، كما عمد لحذف المفعول به قصد خلق تناسق وانسجام بين أجزاء النص الشّعري، ليبرهن على أنّ اللّغة قادرة على أداء وظيفتها بالرغم مما يعتريها من نقص.

ويقول في قصيدة "اللّقاء الخرافي":

مَا عَادَطَيِّب
يَنْتَشِي...
مَا عَادَ يَنْفَعُهَا البُكَاءُ[2]

حذف الشّاعر المفعول به للفعل ينتشي وعوضه بثلاث نقاط على سبيل الحذف في التجربة الشعريّة، وعمد الشّاعر إلى هذا الحذف قصد الإيجاز، ومنه يمكن القول إنّ الحذف هنا حذف إيجازي، قصد به إعطاء النص سمة أسلوبيّة مميّزة ليسهم في عملية التأثير على

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني ، ص33.
[2] المصدر نفسه، ص73.

المتلقي وإثارة فكرة من أجل تشغيل ذهنه والعمل على استحضار النص المضمر، أو المسكوت عنه.

5.حذف الجار والمجرور:

يعد حذف الجار والمجرور من الأساليب التي تعطي جمالا فنيا للنص، ويكون إمّا بحذف حرف الجر أو الإسم المجرور، ويكون هناك دليلا عليه ، ولقد تجسد في قصيدة "حائرا كالحمام" في قول الشّاعر:

أَغْرَقْتُ فِي بَحْرِ الغَرَامِ
سَكَنِي
وَرَكِبْتُ أَمْوَاجًا
بِغَيْرِ نِظَامٍ وَأَتَيْتُ مِنْ صُبْحٍ إِلَى صُبْحٍإِلَى...
صُبْح ...

كَأَنِّي
مَوْجَةُ اسْتِسْلَام[1]

عمد الشّاعر إلى حذف الاسم المجرور "الصبح" وعوضه بثلاث نقاط "..." تجنبا للتّكرار الذي يؤدي إلى إضمار المعنى المراد من النص ، وتجنبا لإختلال الوّزن الشعري، والغرض من الحذف في هذه الأبيات هو إشغال ذهن المتلقي والتأثير فيه ،واستعمال خياله من أجل تقدير النص المسكوت عنه.

ويعد التنقيط منحا حداثيا خاصا بالقصيدة العربية المعاصرة لأنّه "إطار مساحات خالية تترك للمتلقّي حرية بناء المعنى يوحي من المرجعية المختزلة"[2] بمعنى أنّ هذا الفضاء المنقط يساعد المتلقي على استعمال خياله من أجل الوصول إلى المسكوت عنه وتأويله وفق

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني ،ص27.

[2] نوال بن صالح، جمالية المفارقة في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، د-ت، ص89.

مفهومه الخاص ،سواء كان هذا المسكوت لفظيا ظاهرا اومعنويا، يستطيع المتلقّي تقديره واستحضاره.

وتجلى حذف الجار والمجرور في قصيدة "عيناك تأمرني" والذي عنون بها الديوان، حيث يقول:

فَتَرَفَّقِي ...
أَنِّي أُرِيدُهَ نِهْهَة
أُخْرَى ...
لِأَمْحُو غَيْرَةً
بِلِسَانِي[1]

حذف" ربيع السّبتي " الجار والمجرور "بقلبي" وتقديره "فترفقي بقلبي" وإتخذ من النقطتين (..) بديلا للكلام الذي استلزم السكوت عنه في هذه العبارة، ولأنّ الشّاعر هنا بصدد التعبير عن حالته الشعوريّة جاء الحذف مناسبا لذلك وعمد إلى هذا الحذف تجنيا إلى أي تشوه يؤدي إلى ضمور المعنى والإخلال في الدلالة، كما أسهم في إعطاء إيحاءات دلالية سعى المتلقي من خلالها إلى تشغيل ذهنه والخوض في غمار النص والكشف عن مكنونه.

وبالتالي توظيف لغة جديدة في الشّعر المعاصر يتم من خلال العلامة الاختزاليّة اللسانيّة الحديثة المتمثلة في النقاط (...) أو الخط المائل (/) الذي يفصل بين عبارتين أو كلمتين، والتي تهدف إلى إعطاء النص سمة أسلوبيّة مميّزة وقيمة إيحائيّة قويّة، ثم إن هدف الشّاعر من استخدام الحذف في نصه هو فسح المجال أمام المتلقّي للخوض في ثنايا هذا النّص الشّعري وسعيّه إلى معرفة كنهه وخباياه.

رابعا. أسلوب الحوار:

يلجأ معظم الشّعراء المعاصرين إلى توظيف أسلوب الحوار في مختلف كتاباتهم قصد خلق لغة دراميّة جديدة للتعبير عن الأفكار والأحاسيس سواء بأسلوب مباشر أو غير مباشر

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني، ص40.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسعى الشّاعر دوما إلى الربط بين النّص الشّعري والمتلقّي لأنّ هذا الأخير يعتبر الحلقة الأقوى في فهم النّص، وكشف مدلولاته.

كما يسعى الشّاعر المعاصر دوما إلى خلق إبداعات جديدة وإنتاج لغة فريدة مبتكرة الألفاظ والمعاني، وان صعب فهم مدلولاتها، وكثيرا ما نقرأ في القصائد المعاصرة استعمال أسلوب الحوار على شكل قصة أو مسرحية يهدف من خلالها الشّاعر إلى سرد الأحداث والوقائع بأسلوب يجعل المتلقّي يتفاعل مع النّصوص ويفهمها فهما صحيحا.

والحوار هو "محادثة أو تجاذب لأطراف الحديث، وهي تستتبع تبادلا للآراء والأفكار ويستعمل في الشعر والقصة القصيرة، والروايات والتمثيليات لتصوير الشّخصيات ودفع الفعل إلى الأمام"[1]، بمعنى آخر ذلك التواصل الذي يحدث بين شخصين أو أكثر داخل القصة أو الرواية أو المسرحية ... الخ، تسعى من خلاله الشخصيات إلى تبادل الآراء والأفكار فيما بينها سواء كان ذلك بطريقة م ابشرة أو غير مباشرة، والهدف من هذا الحوار هو إزالة الغموض عن حقيقة ما ودفع ال لّبس عنها، أو "هو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحيّة وتقوم مقام المؤلف في (الرواية)، في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيّات"[2].

فالحوار إذن ذلك الفعل الدرامي التي تقوم فيه الشخصيّات بتبادل أطراف الحديث فيما بينها من خلال التّعبير عن الانفعالات والأحاسيس وكل ما يختلج في داخلهم من هموم وأفراح وأحزان ومآسي، كما يسعى المبدع من خلاله التعبير عن آرائه وأفكاره عن طريق هذه الشخصيات.

ولأنّ الحوار حلقة وصل بين المبدع والمتلقّي والنص، يمكن القول بأنه "الأداة الرسميّة التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقيّة، ويكشف بها عن شخصياته، يمضي بها في الصراع"[3]

---

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1998، ص148-149.

[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، د-ط، 1978، ص33.

[3] لايوس ديجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار فرانكلين، القاهرة، د-ط، د-ت، ص410.

بمعنى أنّ الحوار هو الوسيلة الوحيدة التي يلجأ إليها الكاتب من أجل التعبير عما يختلج في داخله من آراء وأفكار مصحوبة بنوع من الأحاسيس والانفعالات على ألسنة شخصيات، قد تكون هذه الشّخصيات واقعية أو تكون من نسج خيال المبدع، يستخدمها للتعبير عن قضية من قضايا المجتمع أو الواقع الذي يعيش فيه.

فالحوار الدرامي هو الذي "يوضح الفكرة الأساسيّة ويقيم برهانها و يجلو الشّخصيات، ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النّهاية"

فالحوار في مكنونه عبارة عن فكرة يستخلصها الكاتب من الواقع، يعالج فيها قضيّة من القضايا سواء كانت هذه القضيّة اجتماعيّة مرتبطة بالمجتمع الذي يعيش فيه أو نفسية تخص المبدع نفسه، وتقوم على مجموعة من الأدّلة والبراهين، وتكون الشّخصيات التي في الحوار هي المحور الأساسي الذي سيقوم عليه، لأنّه من خلالها يُمكن فهم مضمون الحوار.

ولا ننفي أنّ لكل شاعر أسلوب وتقنيّة في التعبير، وإيصال الفكرة إلى المتلقّي وسعيه إلى توضيحه إياها بشتى الأدلة والبراهين، كذلك الشّاعر" ربيع السّبتي"، فقد نسج لنا خيطا رفيعا في قصائد ديوانه ، سعى من خلاله إلى جذب انتباه المتلقّي إليها والغّوص في غمار هذا النّص الشّعري، فهو ثارة يصور لنا حالته النفسيّة بالتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته في إطار ما يسمى بالمونولوج، وتارة أخرى يسعى للتعبير عما في داخله عن طريق صوتين أو أكثر وهذا ما يسمى في الدراما بالديالوج، وبذلك فقد طغى على ديوانه نوعين من الحوار ، حوار داخلي وحوار خارجّي.

1. الحوار الداخلي (المنولوج):

وهو الحوار الذي يقوم الشّاعر أو الكاتب فيه بالتّحاور مع نفسه (حوار مرتبط بالذات) فهو "حوار يجري داخل الشخصيّة ومجاله النّفس أو باطن الشّخصية، يقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسيّة في المستويات المختلفة للانضباط الواعي" [1]، أي أنّه الحوار الذي ينتجه المبدع للتعبير عما يختلج في أعماقه من مشاعر وأحاسيس وإنفعالات نفسية، يسعى إلى إدراجها في نصوص على شكل حوار داخلي بينه وبين نفسه،

[1] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، عمان، 2004، ص211.

وكأنه يتحدث إلى نفسه ولكن القصد من هذا الحوار شد إنتباه القارئ إليه وفهم الرسالة التي يريد إيصالها إلى المتلقّي.

ومن خصائص هذا الحوار أنه يكون بين الشخص وذاته لأنه "أحادي الإرسال تعبر فيه الشخصيّة الواحدة على حركة وعيها الداخلي في حضور متلقّي واحد، متعدد، حقيقي أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة"[1]، وهو أن يقوم الشّخص بمحاورة نفسه عند ضمور الطرف الآخر، قصد إزالة الهم والغم والتّفريج عن النفس ويكون هذا الحوار ذو متلقي واحد، أما أن يكون حقيقي أي ظاهر أو يتخيله الكاتب ((نسيج خياله) أو هناك متلقّي صامت يتلقّى النّص في صمت دون إبداء الرأي.

والحوار ذلك الكلام الذي "تتفوه به الشّخصيات لكن لا يسمعه الآخرين أو التواصل إليهم عبره أفكارها وهواجسها بقدر ما هو تعبير عن دواخلها إقرارا بالأشيّاء أو تساؤلا عنها أو نقاشا لها وكل ذلك لأنفسنا أولنا القراء" [2]، وهو الحوار الذي يخرج على ألسنة شخصيات لمن يكون داخلي بين الشّخص ونفسه ولا يكون للآخرين حصة للتواصل فيه، ولكن هدف المبدع من هذا الحوار هو إيصال المعنى إلى المتلقّي وفهمه لأن قضية الكاتب تعتبر قضية القارئ أيضا.

ومنه فالحوار الدّاخلي هو ذلك الحوار الذي يقوم فيه بالتحاور مع الذات ويسعى إليه المبدع من أجل التعبير عن مكبوتاته وهوسه".ويتجلى أسلوب الحوار الداخلي في قصيدة "أنت البداية ... والنّهاية أنت" حين يقول "ربيع السّبتي":

وَبَحَثْتُ عَنْ شَيْءٍ
أَدُلُّ بِهِ عَلَيّ
فَلَمْ أَجِدْ
إِلَّاكِ
فَوَجَدْتُ

[1] حنان بومالي، الحوار الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة سطيف2 ، العدد 27،المجلد 15، 2018، ص167.

[2] نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2008، ص17

كُلَّ وَسِيلَةٍ
أَسْعَى بِهَا
تَهْوَاكِ[1]

يتحدث الشّاعر في هذين المقطعين عن الوسيلة التي لجأ إليها أثناء اشتداد همه، والتي لم يجد غيرها للتعبير عما يختلج في داخله من إنفعالات وأحاسيس والمتمثلة في 'الكتابة' باعتبارها السبيل الوحيد الذي سيخرجه من هذا الغم والهم.

كما إستهّل" ربيع السّبتي" قصيدته بالفعل 'بحثت' والذي خلق لنا بعدا دراميا في إطار ما يسمى بالمونولوج، فهذا الحوار من أجل الكشف عن شخصيته وتسليط الضوء عليها، وهذا ما ولّد لدى القارئ الرغبة والحافز للغوص في غمار هذا الحوار والبحث عن مكنونه، وبذلك رسم خيالا في ذهن المتلقي من خلال سلاسة تعبيره، ومن خلال دلالات معانيه التي تحمل في طياتها دلالات كبيرة وعبر كثيرة.

ولا يخرج "ربيع السّبتي" من غمار المونولوج إذ جسده في قصيدة "حائرا كالحمام" قائلا:

أَغْرَقْتُ فِي بَحْرِ الغَرَامِ
سَكَنتي
وَرَكِبْتُ أَمْوَاجًا
بِغَيْرِ نِظَام
وَأَتَيْتُ
مِنْ صُبْحٍ إِلَى صُبْحٍ إِلَى ...
صُبْح ...
كَأَنِّي
مَوْجَةُ اسْتِسْلَام[2]

[1] ربيع السبتي، ديوان عيناك تأمرني، ص07.
[2] المصدر نفسه، ص27.

يُصوِّر الشّاعر نفسه كأنّه المسافر المتلهّف إلى العودة في شوق وحنين إلى لقاء الحبيبة ذاك الشّخص الذي يتحدى كل المصاعب ، من أجل الوصول إلى مبتغاه من دون استسلام حيث جسد لنا في هذه الأبيات حوار داخلي منظم المعاني ومتسلسل الأفكار.

كما نسج "ربيع السّبتي" خيطا رفيعا لشحذ انتباه المتلقّي إلى هذا المونولوج والغوص في غماره بدلالة الأفعال "أغرقت، ركبت، أتيت" ، وكلها أفعال ماضية توحي إلى العودة واللّهفة إلى لقاء الأحبة، كما وردت متسلسلة من حيث المعنى والمبنى، وأعطت حيزا دراميا متميزا، سعى من خلاله إلى خلق لغة درامية جديدة ذات معاني ومدلولات فريدة تجعل القارئ في لهفة إلى تلقي هذا النوع من النصوص والتفاعل معها.

2. الحوار الخارجي:(الديالوج.)

يعد الحوار الخارجي الركيزة الأساسية التي ترتكز عليها الدراما، لأنّه يهدف إلى إبراز ملامح هذا العمل الأدبي بشكل مميز وبطريقة سلسة وسهلة الفهم، وهذا النوع من الحوار يقوم على تبادل الآراء والأفكار بين شخصين أو أكثر في أي عمل أدبي بطريقة مباشرة.

إذ تقوم من خلاله الشخصيات على تبادل الآراء وطرح الأفكار فيما بينها بشكل واضح وجلي، كما يعمل هذا النوع من الحوار على تسلسل أحداث المشهد الدرامي داخل أي عمل أدبي بطريقة مباشرة يستطيع من خلاله المتلقي فهم ما تقوله هذه الشخصيّات، ويعرف على أنّه "ذلك الكلام الذي يخرج من أفواه الشّخصيات في تماس ببعضها البعض ضمن سير أحداث الرواية، أو في سير بعض شؤونها ضمن ذلك في التعبير عن ردود الأفعال اتجاه البعض الآخر"[1]

ويطلق على الحوار الخارجي: الحوار التناوبي حيث "تتناوب فيه شخصيات أو أكثر للحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة"[2]، بمعنى هو ذلك الحوار الذي يدور بين شخصيات العمل القصصي يهدف إلى تبادل أطراف الحديث بطريقة مباشرة قصد توصيل فكرة واضحة سلمية غير مبهمة يستطيع كل واحد من هذه الشخصيات فهم ما

[1] نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص18.

[2] لديا راشد، فن القصة لدى بسمة النمري، استحضار موضوعي وفني، ط1، د-ت، ص176.

يقوله الآخر فهما صحيحا ، بحيث تكون الدائرة الدرامية مغلقة، بل تتخذ شكل زاوية، يعد المشاهد والقارئ طرفا ثالثا فيها وجزءا أساسيا في الحوار"[1].

بمعنى أنّ الحوار هو ذلك العمل الدرامي التي تكون فيه الأحداث متسلسلة ،والحوار المتناوب بين الأشخاص داخل هذا العمل لا يقتصر على شخصيات تلك الرواية والمسرح أو القصة بل يتعداه إلى طرف ثالث وهو المشاهد في المسرح والمتلقّي في الشّعر، ويعتبر هذين الأخيرين الحلقة الأساس التي يقوم عليها هذا العمل الأدبي ، لأنّ الكاتب هدفه من ذلك هو لفت لانتباه القارئ أو المشاهد إلى هذا العمل الأدبي.

ولقد جسّد "ربيع السّبتي" الحوار الخارجي في ديوانه بنسبة كبيرة إذ يقول في قصيدة "نشرة الأخبار":

قَالَ لِي صَاحِبِي:
أَكُنْتَ إِمَامًا
تَمْلَأُ الأَرْضَ رَحْمَةً وَسَلَامًا
وَتَشْجُبُ الظُّلْمَ
تَرْفَعُ البَغْيَ عَنْهَا
وَتُنَادِي
وَتَرْفَعُالأَعْلَامًا
وَتُزَكِّي النُّفُوسَ
تَسْحَبُ مِنْهَا ثِقَةَ الجَهْلِ
أَو تُعَرِّي الظَّلَامَا
فَاغْتَنِمْ
فُرْصَةَ التَّسَلْسُلِ هَذِهِ

[1] ريم محمد الطيب الحفوظي،الحوار الدرامي في الشعر، تقنيات التشكيل القصيدة، الشّاعر محمد مردان نموذجا، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط1، د–ت، ص157.

فَالْحُكُومَاتُ تَكْرَهُ الأَحْلَامَا
كَالْمَعِيدِي[1]

ورد الحوار هنا على شكل ديالوج متسلسل المعاني ومرتبط بالأحداث، والألفاظ منسجمة مع المعاني، إذ رسم الشّاعر صوتين في الحوار (الشّاعر وصوت آخر) فكان الحوار هنا على شكل استفسار ولم يرد به الجواب، وإنما أراد الاستفسار عن شيء يخصه فقط، وهو الذي أوحت به دلالات الأفعال (تملأ، تشجب، ترفع، تنادي، تزكي، تسعى، تعري) فكلها تحمل دلالة إيحائيّة واحدة ، وهي المساهمة في الإصلاح ودحض الجهل عن طريق تطهير المجتمع من الفساد والعمل على رقي الوطن وازدهاره وتطهيره من أطماع السياسيين.

وجاء الرد على هذا الاستفسار عن طريق فعل الأمر "اغتّنم" الذي أكسب الحوار نوعا من التسلسل والوضوح فالمعنى هنا هو "إذا كنت من الذين أرادوا الإصلاح فعليك باغتنام الفرصة في تحقيق ذلك "، ليعطي الحوار في الأخير بعدا جماليا دلاليا هدفه لفت انتباه المتلقي إليه ،باعتباره المتحاور الثالث (الشّخصية الثّالثة في الحوار).

بناء على ما تقدم من أساليب التجديد التركيبي في ديوان "عيناك تأمرني" ل "ربيع السّبتي" خلصنا إلى النتائج الاتية :

1. أسهم التّقديم والتّأخير في التغّيير من هيكلة القصيدة المعاصرة ذلك من خلال الدّلالات التي أعطاها للنصوص في الدّيوان.
2. أسهم الوّصل والفّصل في إعطاء الدّيوان ميزة أسلوبيّة تكشف عن الجّمال اللّغوي الذي غطّى معظم قصائد الدّيوان.
3. تشكل الحذف بصورة جديدة ومعاصرة أسهمت في إعطاء دلالات وإيحاءات جديدة للغة الشعرية المدونة.
4. إنّ أسلوب الحوار من أهم الأساليب التي تعبر عن مكنونات الشّاعر والتي لجأ إليها من أجل الإفصاح عما يختلج في داخله من هموم وأحزان فشكلها على شكل حوار داخلي أو

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص64.

خارجي، وبهذا يمكن القول أن هذا الأسلوب قد أثر بشكل كبير على التجربة الشعرية لربيع السبتي.

الفصل الثاني:

تجديد اللّغة على المستوى الصّوتي في ديوان عيناك تأمرني.

1. الموسيقى الخّارجية

أوّلا: الوّزن.

ثانيا: القّافية.

2. الموسيقى الدّاخلية:

أوّلا: التّكرار .

ثانيا: الجّناس.

إنّ للموسيقى في القصيدة العربيّة أثر ووقع جمالي تؤثر في السّامع وتُطرب أذنه لتجعله ينجذب إلى القصيدة ويلتفت إليها، فصلة الشعر بالموسيقى الدّاخلية والخارجيّة صلة مصيريّة غير قابلة للفصل، وربما كانت إشكاليّة الموسيقى من أكثر الإشكاليّات حداثة وتجديدا في الشعر خاصّة في القرن العشرين، إذ تتكوّن وتُنسج معالم القصيدة العربية من الموسيقى الدّاخلية وما تحمله في طيّاتها كالتّكرار (تكرار الصّوت والكلمة وتكرار العبارة) والجناس (التّام والغير التّام) وموسيقى خارجيّة تتمثّل في الوّزن والقّافية.

1. الموسيقى الخارجيّة:

للموسيقى الخارجيّة أهميّة كبيرة في إبراز ماهيّة الشّعر، لأنّها تُعدّ الرّكيزة الأساسيّة التي يقوم عليها، وبها يُميّز الدّارس بين ما هو منظوم وما هو منثور.

وتهتمّ الموسيقى الخارجيّة بدراسة القّافية والوّزن وإبراز أهم معالمها وأهمّ التّغيرات التي تطرأ على الوّزن من زحفات وعلل وكذلك القّافية.

أوّلا. الوّزن:

يُعدّ الوّزن العنصر الأساسي الذي يقوم عليه الشّعر العربي، فهو جزء لا يتجزّأ منه، إذ يُعدّ اللّبنة الأولى الذي يقوم عليها ومن خلالها نُميّز بين الشعر والنّثر، و "هو مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة" [1]، بمعنى هو الرّكن الأساسي الذي تقوم عليه موسيقى البيت والأساس الذي يُبنى عليه الشعر ويتكوّن من مجموعة من التّفاعيل خاصّة بمجموعة من البحور.

ويُعرف بـإسم "القالب الموسيقي الرّاقص" [2]، لأنّه يهتمّ بدراسة الموسيقى النّاتجة عن الحركات والسّكون في البيت الشعري الواحد، وبذلك فهو الرّكيزة الأساسية التي تُبنى عليها القصيدة العربية والذي يلجأ إليه الشّعراء العرب أثناء تأليف أبياتهم، فهو ذلك "الإيقاع الحاصل من التّفعيلات النّاتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، وهو الموسيقى الدّاخلية المُتولّدة من الحركات والسّكنات في البيت الشعري" [3]، أي أنّه ذلك الجرس الموسيقي

---

[1] غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار النّهضة، مصر، د-ط، 1997، ص 436.

[2] محمد الصّادق عفيفي، النّقد التّطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، د-ط، د-ت، ص233.

[3] إيميل يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 1411هـ/1991م، ص458.

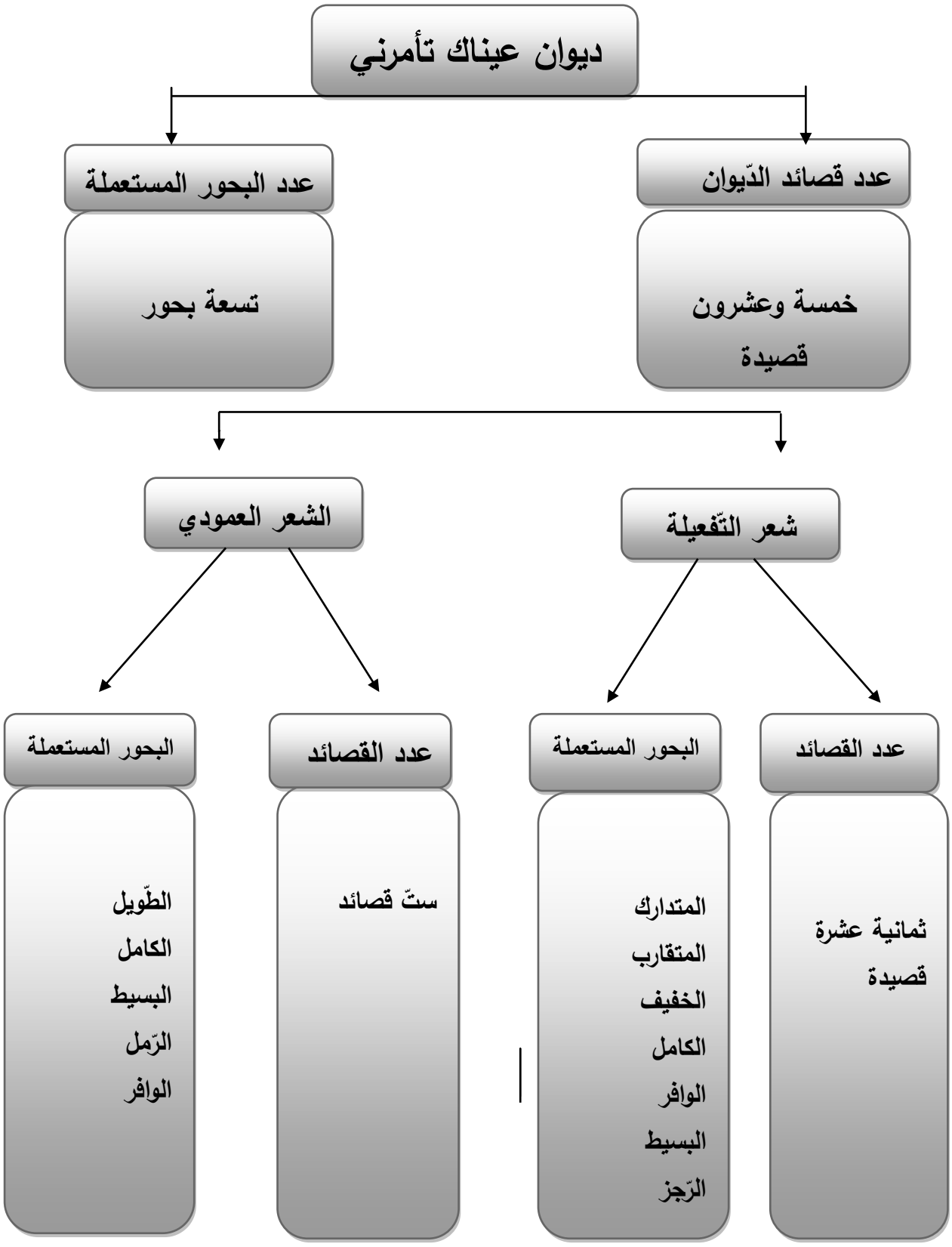
الذي تحدثه تفاوت التّفعيلات داخل البيت الشعري الواحد النّاتج عن الكتابات العروضيّة، ويُعتبر الرُّكن الأساسي الذي تقوم عليه الموسيقى الدّاخلية النّاتجة عن تفاوت نسبة الحركات والسّكنات داخل البيت الواحد.

وقد يعني الوّزن في الشّعر "سلسلة السّواكن والمتحرِّكات المستنجمة منه، مجزّأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: وتران، تفاعيل، الأسباب والأوتاد"[1]،ذلك البحر الشّعري الذي تُكتب عليه القصيدة، وذلك عن طريق معرفة تفاعيل الأبيات، ويتمّ الاستدلال على البحر من خلال الموسيقى الشّعريّة الخاصة بأبيات تلك القصيدة.

وعليه فالوّزن هو ذلك الإيقاع الموسيقي النّاتج عن تفاوت مجموعة من التّفعيلات النّاجمة عن تفاوت عدد الحركات والسّكنات في البيت الشعري الواحد.

ولقد استخدم الشّاعر "ربيع السّبتي " في ديوانه "عيناك تأمرني" حوالي تسعة بُحور خليليّة موزّعة بين الشّعر العمودي وشعر التّفعيلة، والمُخطّط الآتي يُبيِّن ذلك:

[1] مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثّقافة، القاهرة، د–ط، 1998، ص08.


ديوان عيناك تأمرني
عدد قصائد الدّيوان
خمسة وعشرون قصيدة
عدد البحور المستعملة
تسعة بحور
شعر التّفعيلة
الشعر العمودي
عدد القصائد
ثمانية عشرة قصيدة
البحور المستعملة
المتدارك
المتقارب
الخفيف
الكامل
الوافر
البسيط
الرّجز
عدد القصائد
ستّ قصائد
البحور المستعملة
الطّويل
الكامل
البسيط
الرّمل
الوافر

يظهر من الخطاطة توزّع القصائد بين الشّعر الحرّ والشعر العمودي في ديوان "عيناك تأمرني"، حيث بلغ عدد قصائد الشعر الحرّ أربعة عشرة قصيدة، وأمّا العمودي فقد بلغ عددها ستّ قصائد فقط، بما يدلّ أن الشاعر مجدد أكثر من مُقلِّد.

وهناك تباين في البحور، إذ وظّف البُحور الصّافية، والبُحور المُركّبة وكانت الغلبة للبُحور الصّافية.

ومن أهمّ مظاهر التّجديد في الوّزن في ديوان "عيناك تأمرني" اختلاف عدد التّفعيلات من بيت إلى آخر، حيث يُقرّ معظم الدّارسين وبالأخصّ النّقّاد المعاصرين إلى أنّ التّفاوت في عدد التّفعيلات في القصيدة الواحدة، أو اختلاف الوّزن راجع إلى الحالة النّفسية التي يكون عليها الشّاعر، وأنّه كلّما كانت الحالة النّفسية مضطربة كلّما نقص عدد التّفعيلات، وكلّما كانت الحالة النّفسية مُتّزنة كلّما كانت تفعيلات هذا الشعر متوازنة، فمثلا في قصيدة 'موازين' يقول" ربيع السّبتي":

فَمَنْ قَائِل: أَنِّي شَهِيد مطفل

0//0// 0/0// 0/0/ //0/ 0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَمن حَازم .. لَايَشْتَهِيهِ المُسَافِر

0//0//0 /0//0/ 0/ 0//0/ 0//

فعولن مفا عيلن فعو لن مفا علن

كَأَنِّي أَرَى قَلْبِي يَطِيرُ فَرَاشَةً

0//0///0//0/0/0//0/0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

تُرَاوِدُهَا الأَحْلَامُ .. وَالنُّورُ مَارِدُ[1].

0//0//0/0//0/0/0///0//

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

نظّم الشّاعر هذه الأبيات على بحر الطّويل، والذي مفتاحه:

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 77.

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ البُحُورِ فَضَائِلُ فعولن مفاعيلن فعولن مفلعيلن[1]

لقد تماشت تفعيلات هذا البحر مع الحالة الشعوريّة للشّاعر لأنّه في حالة اتّزان وفرح فجاءت تفعيلات هذا البحر مُتوازنة بين الأبيات، كما أنّ هذا البحر من صفاته أنّه يُحدث وقعا في نفس المُتلقّي عند تلقّيه للنّص الشعري، فجاءت تفاعيل هذا البحر متناسبة تمام التّناسب مع الحالة الشعوريّة للشّاعر.

ويقول في قصيدة ' متسابقون':

تَعِبْتُ مِنَ الشُّعُورِوَالدَّنْدَنَة

0///0/0//0/0///0//

فعول فعولن فعولن فعول

وَمِنْ ضُعْفِ اِحْسَاسِكُمْ بِانْكِسَارِي

0/0//0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن

حِينَ أَمْشِي[2]

0/0//0/

فع فعولن

نُظِّمت هذه الأبيات على بحر المتقارب والذي مفتاحه:

عَنْ المُتَقَارِبِ قَالَ الخَلِيلُ فعولن فعولن فعولن فعولن[3].

يسجّل المُتلقّي للمقطوعة أنّ تفعيلات هذا البحر مُتناسبة تمام التّناسب مع الحالة الشعورية للشاعر، فهو في حالة اضطراب وضعف شديد وإحساس بالانكسار ممّن هم حوله حيث أحدث هذا البحر وقعا في نفس المُتلقّي، كما أنّ الشّاعر المعاصر غالبا ما يربط حالته الشعورية أو العاطفيّة بالوزن، فإذا كانت الحالة الشعوريّة مضطربة كان الأثر الذي يُحدثُه

[1] محمد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 43.

[2] ربيع السبتي، عيناك تامرني، ص 37.

[3] ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 121.

في المُتلقّي أكثر وهذا ما لمحناه في هذه الأبيات كما تماشت تفعيلات هذا البحر مع دلالات الأبيات الشعريّة.

ويقول في قصيدة 'عيناك تأمرني':

وَتَحَسَّسِي
0/0///
أَثَرَ البَرَاءَةِ فِي غَدِي
0//0///0//0///
شَابَ المَدَى
0//0/0/
وَتَعَطَّرَتْ أَحْزَانِي
0/0/0/0//0///
مَا كُنْتُأَوَّلَ لَاجِئٍ
0//0///0//0/0/
يَأْوِي إِلَى[1]
0// 0/0/

وتفعيلات هذا البحر تنتمي إلى بحر الكامل والذي مفتاحه:

كمل الجَمَالُ مِنَ البُحُورِ الكَامِلِ متفاعلن متفاعلن متفاعلن[2].

ويسمّى الكامل كاملا لكثرة الحركات فيه، ومن الملاحظ أنّ هناك تفاوت في عدد تفعيلات هذه الأبيات فتارة تقع مرة واحدة وتارة تقع مرّتين في السّطر الواحد، ممّا يعكس الحالة الشعورية والنّفسية للشّاعر" ربيع السّبتي"، فهو في حالة اضطراب وحزن وهلع وشوق وحنين، فكلّما زاد الإنفعال النّفسي كلاّما قلّت نسبة التّفعيلات في القصيدة، وكلّما كانت الحالة مُتّزنة غير مصاحبة بقلق كلّما كثرت التّفعيلات في البيت الشّعري، وهذا ما أوضحه" ابراهيم أنيس" في كتابه 'موسيقى الشعر' يقول: "وفي الحقّ أنّ النّظم حين يتمّ في حالة الانفعال النّفساني

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني، ص39.

[2] محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 69.

يميل إلى تميّز البحور القصيرة وإلى التّقليل من الأبيات" [1]،يجزم "ابراهيم أنيس" أنّه كلّما زاد الاضطراب والهلع في نفسيّة الشّاعر كلّما قلّت نسبة التّفعيلات في البيت الشعري، وكلّما كانت الحالة النّفسيّة في إستقرار وثبات كلّما كثرت التّفاعيل، وهذا ما نلمحه في قصيدة 'البيعة'، يقول ربيع السّبتي:

نَقُولُ مَا تَقُولُ لِي صَدِيقَتِي

0//0//0//0//0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن

فَهَلْ تَطِيبُ عِشْرَتِي

0//0//0//0//

متفعلن متفعلن

لِمَعْشَرِ الْكُتَّابِ

0/0/0//0//

متفعلن فاعل

أَمَّا أَنَا ...

0//0/0/

مستفعلن

فَهَائِمٌ

0//0//

متفعلن

مُوَزَّعٌ

0//0//

متفعلن

مُدَبْلَجٌ

0//0//

متفعلن

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط-2، 1952، ص 177.

مُؤَدْلَجٌ

0//0//

متفعلن

مُخَضْرَمُ الْأَسْبَابِ

0/0/0//0//

متفعلن فاعل

نُظِّمت هذه القصيدة على البحر الرّجز ومفتاحه:

أَرْجِزْ لَنَا يَا صَاحِبِي أُرْجُوزَةً مستفعلن مستفعلن مستفعلن[1].

إنّ تفاوت التّفعيلات الحاصل في هذه الأبيات الشعريّة دال على الحالة النّفسية للشّاعر فالسّطر الأوّل جاءت التّفعيلات تامّة دلالة على أنّ الحالة في استقرار وثبات ثمّ بدأت عدد التّفعيلات في تناقص في البيتين الثّاني والثّالث،فإنتقل الشّاعر من ثلاث تفاعيل إلى تفعيلتين لأنّ الحالة بدأت في اضطراب وبدى الشاعر فيها مُتوتِّرا وقلقا، ثُمّ أصبح في حالة إرتفعال نفسي وفي توتُّر وهيجان في بقيّة الأسطر، لذا جاءت تفعيلاتها واحدة فقط (مستفعلن) . وهذا ما أشار إليه "غنيمي هلال"، بأنّ الموسيقى الشعريّة تندفع من الشّعور الذي يختلج في داخل النّاظم لهذه القصيدة لأنّ "موسيقى الشّعر تنبعث من وحدة الدّافع في الجملة، على حسب الشعور الذ ي يُعبِّر عنه، وتطابق الشّعور مع الموسيقى المعبّرة عنه هو ما يُؤلِّف وحدة القصيدة كلّها، ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقى رتيبة الحال، لأنّها تعبيريّة إيحائيّة تُضفي على الكلمات أقصى ما يستطاع التّعبير عنه من المعنى، وتتنوّع من وزن إلى وزن حسب الحاسّة الفّنية للنّغمات عند الشّاعر نفسه في القصيدة الواحدة"[2].

لأنّ الأوّل الذي تُبنى عليه موسيقى القصيدة هو المعنى والدلالة والتي توحي إليها عبارات تلك القصيدة، فالوّزن حينئذ لا يرتبط بالجانب الشّكلي للقصيدة، أو بكيفيّة ترتيبها وإنّما يرتبط بالدّلالات التي توحي إليها عباراتها، لأنّ حركة الشّعر تكون مطابقة بالضرورة مع الحالة العاطفيّة للشّاعر وليس الجانب الإنفعالي النّفسي له، وليس الحالة الشعوريّة، لأنّ اللّغة التي ستكون عليها هذه القصيدة مرتبطة بحالة الشّاعر وليس بشكل القصيدة.

[1] محمد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 65.

[2] غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 445،446.

وهذا ما لمحناه في قصائد ديوان "عيناك تأمرني" للشّاعر الجزائري ربيع السّبتي، فالأوزان فيه لم تكن مرتبطة بترتيب القصيدة أو بشكلها الخارجي، وإنّما جاء مُتكامِلا مع المضمون الذي تحتويه، وجاءت الأوزان مُتناسقة مع الحالة العاطفيّة للشّاعر، وهذا ما ولّد لنا لُغة إيحائيّة جديدة راقية بمعانيها.

ثانيا. القّافية:

لا يخلو أي شطر شعري من التّقفية، لأنّها ركن أساسي في إبراز ماهية الشّعر، وهي في مجمل تعريفها تعني "الحروف التي يلتزمها الشّاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن"[1]، وهي الكلمة الأخيرة من عجز البيت الشعري، والتي تنتهي بساكن وتبدأ بمتحرك وراءه ساكن، أي أنها تقوم على عملية عكسية بحيث تبتدأ بمتحرك ثم ساكن ثم متحرك ثم ساكن وبها تتميز القصيدة على القصيدة الأخرى، كما أنها تعتبر "المقاطع الصوتيّة التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت، فأول بيت في قصيدة الشعر (الملتزم) يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوّزن العروضي، ومن حيث نوع القّافية"[2].

بمعنى أنها تلك الأصوات التي تحدث جرسا موسيقيا رنانا في آخر البيت الشعري وبالتحديد في آخر كلمة في عجز البيت والتي تبتدأ بمتحرك وتنتهي بساكن، ومن شروطها أن تكون متكررة في كل بيت من مطلع القصيدة حتى آخرها، فإذا كان حرف الروي لهذه القافية نونًا ساكنة يستلزم على باقي الأبيات أن تختم بنون ساكنة، وإذا وردت النّون بالضم يستوجب ضمها في جميع أبيات القصيدة وهكذا دواليك.

ويعرفها "محمود السّمان " بأنّها: "الحرف الأخير التي تقوم عليه القصيدة في الشّعر العمودي أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط كما هو الغالب في الشعر الحر" [3]، ويقصد بالقّافية أنها الحرف الأخير في البيت الشّعري الذي تنسب إليه القصيدة العموديّة، فتكون متشابهة

---

[1] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط 1، 1991، ص 135.

[2] عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، ط 3، 1987، ص 93.

[3] محمود السّمان، العروض الجديد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د–ط، 1983، ص 108.

الحرف من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة، أو هي التي تقوم عليه بعض الأبيات في الشّعر الحر، لأنّ هذا الأخير متحرك لا يتقيد بالقّافية، فإمّا تكون مطلقة تماما أو مقيّدة.

أما "مصطفى علوي " فيذهب إلى أنّ القّافية ما هي إلا "مجموعة المقاطع الصوتية في آخر جميع أبيات القصيدة، وتمثل بآخر ساكنين في البيت والمتحرك قبل الساكن الأول" [1]، بمعنى هي وحدات صوتية تحدث تناغما موسيقيّا في البيت الشّعري بمجرد النطق بها ودائما تكون في آخر البيت من القصيدة العموديّة أو الحرة، إذ تجمع بين مجموعة متحركات وساكنين.

وعليه فالقّافية عي آخر كلمة تقع في عجز البيت من القصيدة تجمع بين ساكنين ومتحركات، تعمل على إحداث نغمات موسيقيّة خارجية تطرب لها الأّذن عند سماعها، فتكون هذه القّافية مقيّدة وثابتة في الشّعر العمودي ومطلقة في شعر التفعيلة.

والقّافية تمثل عنصرا اساسيّا من عناصر الفن الشّعري والموسيقي الدّاخلية، وليست أهمية القّافية مقصورة في البناء الشّعري وإنّما يتعدى ذلك إلى الناحية الفنية والجماليّة التي تؤثر في السامع وتطرب أذنه وتزيد من الجرس الموسيقي للقصيدة ورونقها، وذلك راجع إلى الحالة النفسيّة والشعوريّة التي يعيشها الشّاعر.

وتتجسد القّافية في ديوان عيناك تامرني في كثير من النّماذج أو القّصائد ومن بينها قصيدة 'لوحة' في قوله في آواخر سطر شعري:

مَدْحا ، قصصي ، دبحا ، مرحى
0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/
مسحا ، تُمحى ، طرحا ... الخ
0/0/ 0/0/ 0/0/

تختلف هذه القصيدة من حيث نظمها عن الشكل التقليدي والطريقة التي اتبعها القدامى في نظمهم للشعر، إذ إنّه اتبع الطريقة المعاصرة في العديد من الأشياء ومنها القافية حيث أباح لنفسه أن يدخل تعديلات جوهرية في إبداعه وتوظيف القّافية حتى يحقق نغمة وجرس موسيقي يعبر به عن مشاعره ويكسر النظام القديم ويحدث تغيرات جديدة. ولقد لجأ في هذه القصيدة إلى استعمال القّافية المتواترة (/ 0/0) من البداية إلى النّهاية واعتمد في ذلك على

[1] مصطفى علوي كاظم، جينوم الشعر العمودي والحر، جمهورية العراق، ط 1، 2010، ص 121.

القّافية المطلقة التي لا تتحدد إلا بحرف الرّوي فإن كان رويُّها ساكنا فهي مقيّدة وإن كان متحركا فهي مطلقة، ويتحدّد نوع القّافية في قصيدة "لوحة" من خلال توظيف "ربيع السّبتي" لحرف الحاء متحركا، فهذا الحرف هو حرف مهموس عبر به عن شعور داخلي عكس حالته النفسيّة والشعوريّة، ولقد اعتمد على القّافية المطلقة في هذه القصيدة وهذا راجع إلى أنّ الشّعراء المعاصرين ينبذون القيود ولا تطمئن أنفسهم لها أبدا فهم شعراء يحبون الحريّة المطلقة في نظمهم للشّعر ومنهم الشّاعر "ربيع السّبتي".

كما تجسّدت القّافية بوضوح في قصيدة "ضيّعتُ عنوانها" في قوله:

رِفْقًا بِهِ

إِنّ رَبَّ النَّاسِ سَائِلُهُ

مَا كَانَ لِلمَرْءِ

أَنْ تُجَى رَوَاحِلَهُ[1]

رواحلهو

0///0//

وانتشرت في كل القصيدة كالآتي:

(قاتله >قاتلهو> /0///0)، (غوائله >غوائلهو> //0///0)

(يطاوله >يطاولهو> //0///0)، (تغازله >تغازلهو> //0///0)

(كاهله >كاهلهو> /0///0) ... الخ

ولقد استعمل الشّاعر في هذه القصيدة: القافية المتراكبة (/0///0) وإعتمد على نوع القّافية المطلقة وقد قمنا بتحديدها من خلال الكلام.

وممّا يُسجّل على الدّيوان أنّ "ربيع السّبتي" قد لجأ إلى نظم بعض قصائده على الطّريقة القديمة، وأدخل عليها بعض التعديلات الجوهرية كقصيدة "دفعت إليك أوراقي" التي يقول فيها:

وعدت إليك يا سكني

تراتيلا من الشجّن

تراتيلا اردّدها

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني، ص 66.

و أتبعها ... فتتبعني

و أحكيها للذكرى

فتلعب لعبة الزّمنِ[1]

حيث وردت القافية كالاتي:

من الشّجَنِ > من شْشَجني، (فتتبعني)، (إلى وطني)

0///0// 0///0// 0///0//

(لعبة الزّمن > لعبة زْزَمني)، تهدهدني

0///0//

اعتمد في القصيدة على القّافية المتراكبة (/ 0///0) ومن الطّبيعي أنّ القّافية هي التي توجّه الشّاعر في نظم القصيدة إلى البحر الملائم، كما إعتمد على القّافية المطلقة وهذه سمة من سمات الشّعراء المعاصرين والمحدثين في التّخلي عن القيود القديمة ،وبغضّ النظر عن طريقة نظمه لمعالم القصيدة، فإنّه أحدث تغيرات لم تكن شكليّة وإنما جوهريّة خاصة من ناحية الجرس الموسيقي والحالة النّفسيّة والشعوريّة للشّاعر، والتي أثرت بدورها في اللّغة الشعريّة للقصائد. في حين إعتمد في قصيدة 'البيّعة' على القّافية المترادفة حيث يقول:

تقول لي صديقتي

وقد خبرت صدقها

بأنني جدّاب

أفتح كل يوم ثغرة جميلة

في عالم الكتاب[2]

ومن الكلمات التي جعلها قافية في هذه القصيدة:

(جدّاب>جدْدَاب)، (الكتاب > لْكِتاب)، (الأسباب > لْأسباب) ... الخ

وكأنّ "ربيع السّبتي" عندما شرع في نظمها كان يعرف في أي بحر وقافية سيغوص، فلكل قافية دبدبات وأنغام عذبة وحسب ما إتضح لنا فإنّه إعتمد على القافية المترادفة (/ 00) واستخدم القّافية المقيدة إعتبارا من حرف الباء الساكنة.

[1] ربيع السّبتي ،عيناك تامرني ، ص 49.

[2] المصدر نفسه ، ص 45.

ومن هنا نستنتج أن هذا التغيير الذي جاء به الشّاعر "ربيع السّبتي " في ديوانه عيناك تأمرني في القّافية بين مطلقة ومقيدة ومترادفة ومتراكبة وغيرها قد أكسب قصائده جرسا ونغما موسيقيا جميلا وفجّر ألحانا شجيّة بارزة عبّرت عن الحالة النفسيّة والشعوريّة للشاعر.

إذ إنّ هذا التنويع من سمات الشّاعر المعاصر خاصة في اللّجوء إلى الحريّة المطلقة فهم في ذوقهم ينفرون من القيود ولا تطمئن أنفسهم لها لذلك أرادوا الخروج من التقاليد القديمة، وكل هذا التجديد الذي مارسه الشّاعر في قصائده لم يكن جزئيا أو سطحيا فقط وإنما تعدى ذلك، فقد كان جوهريّا شاملا وكان تشكيلا جديدا للديوان من حيث اللّغة والصورة والإيقاع.

2. الموسيقى الدّاخلية:

أولا. التّكرار:

يعد أسلوب التّكرار من الأساليب التّعبيريّة التي تزيد في القيمة الفنّيّة وتُقوّي المعاني في القصيدة العربيّة، وذلك لكي تجذب الانتباه، فيُبرزها الشّاعر في قصائده للتّعبير عن حالته النّفسيّة والإنفعالية. ويتحدّد مفهوم التّكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ "أن يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يُعيده بعينه سواء كان اللّفظ متّفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط إتّفاق المعنى الأوّل والثّاني. فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس ، وكذلك إذا كان المعنى متّحدا وإن كان اللّفظان متفقان والمعنى مختلفا فالفائدة في الإتيان به للدّلالة على المعنيين المختلفين"[1].

فالتّكرار هو الإتيان بكلمة وإعادتها سواء كانت مرادفة للدّلالة على تأكيد الأمر أو كانت مختلفة دلالتها في اختلاف المعنى.

كما عُرِّف التّكرار بأنّه "تكرار اللّفظ أو الدّال أكثر من مرة في سياق واحد" [2].فذِكرُ الدّال وإعادته يُعتبر تكرارا، ويكمُنُ التّجديد في القصائد المعاصرة التي إهتمّت به بشكل كبير من خلال توظيفه على غير القصائد القديمة.

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقة الشعرية الاولى جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث ، أربد، الأردن، ط 2، 2010، ص 200.

[2] فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار– دراسات في النص العربي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 232.

ولقد عرّفه آخرون بأنّه "من الملامح التي تُشكّل العمود الفقري للصّوت اللّغوي عند تكوينه ملمح التّكرار وصوته العربي المتفرّد به هو الرّاء لأنّ إلتقاء طرف اللّسان وحافّة الحنك ممّا يلي الثّنايا العُليا يتكرّر في النُّطق بها كأنّما يطرق طرف اللسان حافّة الحنك طرقًا ليِّنا يسيرا مرّتين أو ثلاثا لتتكوّن الرّاء العربية"[1].

أي إنّ التّكرار أحد معالم نسج الصّوت اللغوي العربي، وخلاصة ذلك أن التّكرار لا ينحصر فقط في الكلمات والعبارات وإنّما يتعدّى ذلك إلى الأصوات والحروف كحرف الرّاء؛ وهنا يكمن التّجديد في أنّه أعطى للكلمة أو الحرف نغمة موسيقية وأثر جمالي مميّز وذلك في دبدبة اللّسان أكثر من مرة.

ويتنوّع التّكرار فقد يكون تكرارا للحرف أو تكرارا للكلمات أو العبارات، ويكون لهذا التّكرار أثر فنّي وجماليّ في رسم معالم هذه القصائد.

1. تكرار الحرف (الصّوت):

لا يتكوّن إلا بعد عمليات متكاملة، تبد أ بدفع الهواء من الرِّئتين (يتأثّر الحجاب على القفص الصّدري) فيمرُّ الهواء عند نُطق الحركات (الطّويلة والقصيرة Vowels) من بين الوترين الصّوتيّين في الحنجرة ويَحدث الصّوت الأملس (unblockedsound) ، مثل صوت الألف في الرّاء أو الواو في روح أو الياء في ريح[2]. أي إنّ انتقال الصّوت بدفع الهواء في الرِّئتين وعبر القصبة الهوائيّة ليصل إلى الحنجرة ويصدر صوت معيّن كحرف الباء أو الواو أو الألف.

وتنقسم الأصوات إلى أصوات مهموسة وتتمثّل في (الفاء والحاء والثّاء والهاء والشِّين والخاء والصّاد والسِّين والكاف و التّاء). وأصوات مجهورة تتمثّل في (الباء والجيم والدّال والذّال والرّاء والزّاي والضّاد والظّاء والعين والغين واللّام والميم والنّون والواو والياء).

ويُعرِّف "يعقوب المشهداني" في كتابه الأصوات المجهورة والمهموسة بأنّها:

الأصوات المجهورة: هو "الصّوت التي تتذبذب الأوتار الصّوتية حال النّطق به"، أي اهتزاز الوترين الصّوتيين عند النّطق بالصّوت.

---

[1] مهدي عناد قبها، التّحليل الصّوتي للنّص، دار أسامة، عمان، الأردن، ط 1، 2013، ص 22.

[2] فهد خليل زايد، محمد صلاح رمان، الصوت بين الحرف والكلمة، الاعصار العلمي، عمان، الأردن، ط 1، 2015، ص 41.

وأمّا الأصوات المهموسة: "فهو الصّوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصّوتية حال النّطق به"[1]، بالمعنى الصّوت الذي يهتزّ معه الوتران الصّوتيّان.

وأصوات انفجاريّة تتمثل في (الهمزة والباء والتّاء والدّال والضّاد والطّاء والقاف والكاف) وأصوات الرّخاوة تتمثّل في الثّاء والذّال والضّاد والحاء والعين والميم والهاء والخاء والغين والشّين والسّين والزّاي والصّاد).

ويتضمّن ديوان عيناك تأمرني"لربيع السّبتي" مجموعة من الأصوات، موزّعة بين الأصوات المهموسة والمجهورة والأصوات الانفجاريّة والرّخاوة، والجدول الآتي يوضّح مثالا عن هذه الأصوات وأيٌّ منها طغت وما عدد تواتراتها في قصيدة "عيناك تأمرني":

الأصوات المهموسة	عدد تواتراتها	الأصوات المجهورة	عدد تواتراتها
الفاء	12	الباء	08
الحاء	07	الجيم	04
الثاء	00	الدال	32
الهاء	03	الذال	01
الشين	01	الراء	18
الخاء	02	الزاي	02
الصاد	01	الضاد	00
السين	08	الطاء	00
الكاف	05	العين	05
التاء	18	الغين	04
		اللام	18
		الميم	11
		النون	28
		الواو	09
		الياء	30

[1] يعقوب المشهداني، اللّغة وعلومها، تاريخها مفرداتها ظواهرها دار البداية، عمان الأردن، ط 1، 2014، ص 16.

المجموع	57	المجموع	170

يلاحظ المتلقّي لهذا الجدول أن الأصوات المجهورة طغت على الأصوات المهموسة وذلك لأنّ الشّاعر يعبر عن حالته النفسيّة والانفعاليّة وأنه لا شيء سيوقفه أو يعيقه عن هدفه بعد أن أمرته عينا حبيبته. بما يدل على شخصيته المتمردة التي جعلته يلجأ إلى استخدام الأصوات المجهورة أكثر من المهموسة مما يعكس حالة التجديد المتغيرة التي يعيشها بين فترة وأخرى.

كما استعمل " ربيع السّبتي " الأصوات الانفجاريّة بكثرة في هذه القصيدة بما يدل على ثورة الشّاعر وتمرده ورفضه لكل ما يعكس صفو الحياة عنده أو واقعه. والجدول الآتي يوضح ذلك:

الأصوات الانفجارية	عدد تواترها	أصوات الرخاوة	عدد تواترها
الهمزة	19	الثاء	00
الباء	08	الذال	01
التاء	18	الظاء	00
الدال	03	الحاء	07
الضاد	00	العين	05
الطاء	00	الميم	11
القاف	06	الهاء	03
الكاف	05	الخاء	02
		الغين	04
		الشين	01
		السين	08
		الزاي	02
		الصاد	01
المجموع	**59**	**المجموع**	**45**

من خلال الجدول نستنتج أنّه استعمل الأصوات الانفجاريّة للدّلالة على القوة وهي حبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح الهواء فجأة فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا [1]، فإطلاق الصوت إطلاقا مفاجئا بعد وقفه في الرئتين يصدر صوتا يسمى الصّوت الانفجاري.

وحدث الصوت الاحتكاكي أو الرخاوي عن طريق تضييق المجرى إلى درجة تسمح بمرور الهواء، ولكن مع احتكاك بجانبي المجرى [2]، فالتضييق يزيد من الأمواج الصوتية بالضغط بواسطة الهواء فيصدر ملمح الاحتكاك.

ولقد اخترنا قصيدة "نغمة قدسية" لنوضح كيف أدرج الأصوات فيها كما في الجدول الآتي:

الأصوات المهموسة	عدد تواترها	الأصوات المجهورة	عدد تواترها
الفاء	08	الباب	17
الحاء	11	الجيم	07
الثاء	01	الدال	27
الهاء	16	الذال	03
الشين	08	الراء	27
الخاء	05	الزاي	02
الصاد	06	الضاد	00
السين	07	الظاء	01
الكاف	25	العين	14
التاء	38	الغين	06
		اللام	59
		الميم	29
		النون	30

[1] مهدي عناد قبها، التحليل الصوتي للنص، ص 20.

[2] المرجع نفسة، ص 21.

		الواو	33
		الياء	68
المجموع	**125**	**المجموع**	**323**

من خلال الجدول يتّضح أنّ "ربيع السبتي" في هذه القصيدة استعمل الأصوات المجهورة بكثرة، إذ قاربت 323 صوتا مجهورا، وهذا يدلُّ على حالة الثّورة بداخل الشّاعر والتّوتّر الذي يعيشه بسبب الحالة المتغيِّرة والمتجدِّدة المرتبطة بواقعه أثناء نظمه للقصيدة.

أمّا الأصوات الانفجارية وأصوات الرخاوة في هذه القصيدة فتراوحت بين 142و108 مرّة كما يوضِّحها الجدول الآتي:

الأصوات الانفجارية	عدد تواترها	أصوات الرخاوة	عدد تواترها
الهمزة	16	الثاء	01
الباء	17	الدال	03
التاء	38	الضاد	01
الدال	27	الحاء	11
الضاد	00	العين	14
الطاء	06	الميم	29
القاف	13	الغين	06
الكاف	25	لهاء	16
		الخاء	05
		الشين	06
		السين	08
		الزاي	02
		الصاد	06
المجموع	**142**	**المجموع**	**108**

لقد استعمل الشّاعر الأصوات الانفجاريّة بكثرة للدّلالة على القوّة مقارنة بأصوات الرخاوة التي تدلُّ على الضّعف، وذلك حوالي 148 صوتا، وإن دلّ هذا على أمرٍ فإنّه يدلّ على الحالة المتوتِّرة التي يعيشها، والقوّة التي يُريد ابرازها في هذه القصيدة و إعتماده الأصوات الانفجاريّة الدالّة على الرّفض والثّورة والتّمرد ... الخ.

بناءً على ما تقدّم ، يُمكن القول أنّ "ربيع السبتي " إعتمد الأصوات المجهورة والأصوات الانفجارية (حوالي 4601 صوتمجهورا و1974 صوتا انفجاريا)، وذلك أكثر من الأصوات المهموسة وأصوات الرّخاوة فالأولى تكرّرت حوالي 2032 صوتا مهموسا والثانية حوالي 1836 صوتا رخاويا، ولقد أسهمت هذه الأصوات في إحداث نغم على مستوى قصائد الديوان وإعطائها ميزة أسلوبيّة تجديديّة.

2.تكرار الكلمة:

أ. تكرار الفعل:

يُعدّ تكرار الفعل من أهم أنواع التّكرار وأبرز مظاهر التّجديد في القصيدة المعاصرة، إذ يعكس الدّلالة والأهميّة التي يُوليها الشاعر لمضمون تلك النُّظم المكرّرة لما تمنحه الأفعال من دلالات تجديدية واستمرارية تزيد من حدس الشعر وإيحائه.

ونقرأ هذا النّوع من التّكرار عند الشّاعر "ربيع السّبتي" في ديوانه، وبالتحديد في قصيدتي "متسابقون" و "حكايات"، حيث كرر الفعل 'تعبت' أربع مرات في قوله (قصيدة حكايات):

كَمَا تَعِبْتُ
وَأَتْعَبْتُ المَدَى
أَمَلًا
فَهَلْ سَيُزْهِرُ
أَمْ يَغْتَالُهُ المَلَلُ؟!![1].

وفي قوله (قصيدة متسابقون):

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني، ص 25.

تَعِبْتُ مِنَ الشِّعْرِوَالدَّنْدَنَةِ

.

.

تَعِبْتُ

وَكُنْتُ قَدِيمًا طَوِيلَ النَّفَسِ[1].

لقد تكرّر الفعل 'تعبت' في هاتين القصيدتين للدّلالة على طاقة الشّاعر المرهقة والأثر النّفسي العميق الذي يعانيه، فتكرار هذا الفعل في السِّياق كان أكثر انسجاما وتظافرا مع الحالة الشعوريّة المتعبة التي يعيشها "ربيع السّبتي"، كما أسهم هذا التّكرار في تعميق الدّلالة وأعطاها طاقات إيقاعية ونغمية بارزة أمدت للقصيدة رونقا وجمالا موسيقيّا.

ونقف عند تكرار الفعل 'يعود' في قصيدة 'نغمة قدسية' حيث يقول:

سَيَظَلُّ تَابُوتِي لِيَشْهَدَ عَوْدَتِي

لتعود أطياري الى مغناك

وَيَعُودُ لِي مُلْكِي كَمَاوعدته

وَمِنْ بَعْدِ مَا حَجَزُوا عَلَى أَمْلَاكِي

وَيَعُودُ لِلْقَمَرِ الشَّرِيدِ صوابه

ويعود حزن الناي للنّسّاك

وَيَعُودُ لِي وَتَرِي الذِي غنّيته

ويعود لي وتري الذي غنّاك

وأعود للمثل الشّهير كما أنا

طيرا يغرّد في هوي الشّبّاك[2].

ورد الفعل 'يعود' مكرّرا في بداية كلّ شطر شعري تقريبا من القصيدة لتعميق الدّلالة واختلافها، ويُسمّى هذا النّوع من التّكرار ، التّكرار الاستهلالي، ولقد استعمل "ربيع السّبتي " هذا الفعل بكثرة للدّلالة على اضطراباته النّفسيّة المتوتِّرة التي يعيشها، كما أنّ هذا النّوع من التّكرار يفتح المجال الدّلالي الواسع أما م المُتلقِّي ليفسِّر ما يؤول إليه الشّاعر بطرق مختلفة

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني ،ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص58-59.

وذلك حسب فهمه، وهذا ما يُعطي الشّعر قُوّة وإيحائيّة تبعث في صدى موسيقيّا تطرب أذن السّامع وتُلفت انتباهه.

ويتكرّر هذا الفعل في قصيدة 'اللّقاء الخرافي' في قوله:

لِيَعُودَ بِالظِّلِّ المَخْفِيّ لِلْهَجِيرِ
مِنَ الدِّمَاءِ
وَيَعُودُ بِالذِّكْرَى
لِتَمْنَحَهُ التَّصَوُّفَ .. لِلْبَقَاءِ[1].

لقد كرّر "ربيع السّبتي " الفعل المضارع 'يعود' للدّلالة على التّجديد والاستمراريّة ورفض الخضوع والركود المؤدي إلى السكون والسلبيّة.

ويتكرر توزيع الفعل 'أرى' بين الماضي والمضارع وينتشر في كثير من القصائد كقصيدة "الوسيلة" وقصيدة "الهروب مقتسما" و"موازين".

ففي قصيدة "الوسيلة" يقول الشّاعر:

وَأَنْتِ الوَسِيلَةُ، وَأَنْتِ الوَسِيلَةُ
كَيْ لَا أَرَى عَيْنَهَا لَا تَرَانِي
.
.
رَأَيْتُكِ لَا تُشْبِهِينَ المِثَالَ
رَأَيْتُكِ دَائِرَةً لِلْمَحَاسِنِ / دَائِرَةً لِلْمَعَارِفِ ...
وَكَمْ كُنْتِ أَوْ كُنْتِ
مَا عُدْتُأَدْرِي؟
وَلَكِنَّهَا بَرَكَاتُ الجَلَالِ
رَأَيْتُ بِعَيْنَيْكِ نُورَ المَدِينَةِ[2].

وفي قصيدة "موازين"في قوله:

[1] ربيع السّبتي ، عيناك تأمرني ، ص 72-73.
[2] المصدر ، نفسه، ص 75-76.

كَأَنِّي أَرَى قَلْبِي يَطِيرُ فَرَاسَةً
تُرَاوِدُهَا الأَحْلَامُ .. وَالنُّورُ مَارِدٌ[1].

ثم في قصيدة "الهروب مقتسما" في قوله:

كفاني أنا أَنْ أراني طَرِيحًا[2].

لقد كشف الشّاعر بتكرار الفعل 'أرى' عن إيقاع داخليّ ونغم متواتر يمن ح معالم القصائد أسرارا ليخلق جرسا موسيقيّا ذو طاقات نغميّة ودلاليّة مختلفة، ليمتدّ ذلك ويدخل في صلب البناء الشّعري للقصائد ويطلق على هذا النّوع من التّكرار، التّكرار التّراكميّ أي خضوع القصيدة إلى تكرار الفعل أو المفردة أو العبارة، وهو تكرار لا يخضع إلى قاعدة معيّنة وإنّما يكون بشكل متداخل وهذا من خصوصيّة القصيدة المعاصرة.

2.تكرار الاسم:

تكرار الإسم ظاهرة أخذت مساحة واسعة من المتن الشعري، خاصة عند الشّعراء المحدثين إذ يسهم إلى حد كبير في تجديد الإيقاع الشّعري ويكسب الشّعر طاقة نغمية أكبر من خلال إختيار الشّاعر المعاصر الأسماء التي تشّد وتعكس إضاءة معينة للقارئ وتلفت انتباهه لتعطيه دلالات معينة ومن نماذج استخدام ذلك في ديوان عيناك تأمرني " لربيع السّبتي"، تكرار كلمة 'الحب' عدة مرات وذلك حوالي ثماني مرات موزعة كالاتي:

في قصيدة "لأنّ الإله يحّب الذي يتقن الحّب" حيث يقول:

إِنْ أَكُنْ مُتْقِنًا لِلْحَدِيثِ
كَمَا فِي الحَدِيثِ
رُوَاة المُحِبِّ لِأَنَّ الإِلَهَ يُحِبُّ الذِي
يُتْقِنُ الحُبّ[3].

ودلالتها هنا أنّ الله –عزّوجلّ– يحبّ الانسان الذي يتقن الحبّ، أي إنّه هناك شروط وصفات يجب أن يتحلّى الانسان بها لكي يصل إلى مرحلة حبّ الإله، كالحديث مثلا

[1] ربيع السّبتي، عيناك تأمرني ، ص 77.
[2] المصدر نفسه، ص79.
[3] المصدز نفسه، ص 35.

واختيار الكلمات ذات رونق جميل والابتعاد عن الكلمات الجارحة، وهذا يدخل ضمن مراتب الصوفيّة وله شروط وضوابط.

وأمّا في قصيدة "البيعة" ففي قوله:

وَبَايِعُوا جَلَالَتِي

بِالحُبِّ وَالإِعْجَابِ!؟[1].

ويُقصد هنا بـ "الحبّ" السّلام والرّاحة المتبادلة. كما ذكر في العديد من القصائد كـ "نشرة الأخبار" و"المسافر 01" وقصيدة "حكايات" وغيرها، وأضفى هذا التّكرار على القصائد جمالا وأثرا نغميًّا واضحًا يقع مباشرةً على أذن السّامع ويُطربه، ويُمكن التّجديد في استعمال الشّاعر للتّكرار التّراكميّ الذي يقوم على تكرار مجموعة من المفردات دون التقيّد بقاعدة معينة، لأنّ اللّغة قاصرة على البوح بكل المكبوتات التي يعيشها الشّاعر.

فالكلمة المكرّرة في هذه القصائد "الحب" منعت إيقاعا موسيقيّا بارزا في كلِّ مرّة، وهذه الكلمة عكست إلحاح الشّاعر على دلالات معيّنة تختلف من قصيدة إلى أخرى وهذا ما تميّز به الشّعراء المعاصرون جميعا.

كما أنّ كلمة 'الشّعر' طغت وتكرّرت تكرارا واضحا في ديوانه ، ومن بين القصائد التي برزت فيها هذه الكلمة قصيدة "المتسابقون" حيث يقول:

تَعِبْتُ مِنَ الشِّعْرِوَالدَّنْدَنَةِ"[2].

وفي قصيدة "خمسون عاما" في قوله:

خَمْسُونَعَامًا

وَهَذَا الشِّعْرُ دَنْدَنَةً

كَتَبَ بِهَا الرُّوح[3].

فنجد الشّاعر في هاتين القصيدتين يُعبِّر عن حالته الشعوريّة والنّفسيّة الجدّ مرهقة ومنهكة، وذلك بسبب نظمه للشّعر، وتكرّر لفظ الشّعر أيضا في قصيدة "إسراء" في قوله:

---

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص47.

[2] المصدر نفصه ، ص 37.

[3] المصدر نفسه،ص43

شِعْرِي يُعَاتِبُنِي عَلَى نَذْرِي له
روحي وتلك حقيقة عصماء
الشِّعْرُ جَبَّارٌ، وَلَسْتُ بضامنٍ
ربحا، فما يغريك يا هيفاء
وَالشِّعْرُ حَسَّاسٍ وَلَسْتُ بشاهد
زُورٍ، وَلَا ثقتي به عمياء
والشعر قنّص يطوّر ذاته
من ذاته، الرّؤى إسراء
و الشّعر يمارس حقه
الوطنيُّ، إذا خضعت له الأهواء
والشّعر مفتاح ومغلاق،فلا
فتح يجيء، ولا يتم بناءُ[1].

لقد تكرّرت لفظة 'الشّعر' ستّ مرّات ودلالتها الشعرية تتغيّر من بيت إلى آخر، فنجده في البيت الأوّل يُريد به أنّه تخلى عن نظم الشعر ولمّا عاد إليه صار يعاتبه، وفي باقي الأبيات شبّه الشعر بالإنسان في قوله "الشعر حسّاس، الشعر شرطيّ "، فالتكرار الاستهلالي يستعمله الشعراء المحدثون بكثرة، ونعني به تكرار المُفردة في بداية الأسطر الشعرية الأولى، ودلالة هذا التّكرار في هذه القصيدة هو لفت إنتباه المتلقّي وزيادة إنارة التوقّع لديه بمشاركة الشّاعر في إحساسه الشّعري، وكذا إثراء الجرس الموسيقيّ والفنّي.

ونقف على تكرار آخر في قصيدة "لوحة" حيث تكرّرت لفظة 'البقاء' أربع مرات ، وذلك في قوله:

لِي بِقَاءٌ
وَلِلْبَقَاءِ بَقَاءُ
كَبَقَائِي
فَهَلْ سَأَعْدَمُ نُصْحًا؟! [2]

[1] ربيع السبتي ، عيناك تأمرني ،ص 14.
[2] المصدر نفسه، ص 14.

إذ يتجسّد لنا التّجديد في هذه القصيدة في إختلاف الدّلالات، وهذا لما له من وقع جمالي وفنّي على معالم نظم القصيدة.

3. تكرار العبارة:

لا يتحدّد التّكرار في الصّوت والكلمة فقط، وإنّما ليتجاوز ذلك إلى تكرار العبارة وخاصة عند الشّعراء المحدثين، وهذا التّكرار يُسهم بشكل كبير في تغذية الجرس الموسيقيّ والنّغمي للقصيدة ويزيد من جمالها خاصة عند وقوعها في أذن السامع، لأنّها تعكس الشّعور المتعالي لنفسيّة الشّاعر، ويتجسّد تكرار العبارات في قصيدة "المسافر 01" مثلا حيث يقول:

فَنَحْنُ جَمِيعًا نُحِبُّ
وَنَحْنُ جَمِيعًا نَدُبُّ
دَبِيبَ الأَمَانِي عَلَى مَسْرَحِمِنْ حَجَرْ
وَنَحْنُ جَمِيعًا نَحْنُ
وَنَحْنُ جَمِيعًا نَئِنّ
وَنَحْنُ جَمِيعًا يُذَكِّرُنَا بِالخَيَالِ الجَمِيلِ[1].

لقد تكرّرت عبارة 'نحن جميعا' خمس مرّات بصيغة الجمع 'نحن' ، لِيُحيلَنا إلى دلالات معيّنة، ويغوص في خياله الجميل ويتذكّر أنّ الشُّعور يخصّ النّاس أجمعين ، وأنّ لهم الحقّ في الحبّ والحنين والاحتراق العاطفي. وهذا التّكرار أمدّ القصيدة بنغم وجرس موسيقي وتصوير مبدع، غرضه التّأثير في المتلقّي وتنبيهه والإعلان عن حركة جديدة تكسر القراء ة التعاقُبِيّة وتجعل النصّ الشعري ذي قوة بلاغية.

كما أنّ تكرار هذه العبارة 'نحن جميعا' كان جزءا من الجملة فقط وليس الجملة ككل ليجعل الجملة مفتوحة ومتغيرة على الدّوام منها دلالات جديدة من الجملة أو العبارة ذاتها، وهنا نرى إبداع الشاعر " ربيع السّبتي " في إدراكه للحداثة والتّجديد من خلال إتقانه وإبداعه في توظيف تكرار العبارة 'نحن جميعا'.

كما نُلاحظ تكرارا لعبارة 'خمسون عاما' في قصيدة "خمسون عاما" في قوله:

[1] ربيع السّبتي ، عيناك تأمرني ، ص17.

خَمْسُونَ عَامًا
أَجَلْ
مَرَّتْ، وَلَا أَرْوَعُ
يَقْضِي بِأَنْ أَتَعَافَى
مِثْلَ مَا شَرَعُوا
خَمْسُونَ عَامًا
وَتِلْكَ البِئْرُتَقْطِمُنِي
عَنْ كِبْرِيَائِي
كَأَنَّ الشَّمْلَ مُجْتَمِعٌ
خَمْسُونَ عَامًا
وَهَذَا الشِّعْرُ / دَنْدَنَة
كَبَّتْ بِهَا الرُّوحُ....[1].

تكرّرت عبارة 'خمسون عاما' في هذه القصيدة ثلاث مرات، وهو يتحسّر على مرور خمسين عاما من خلال دندنته للشعر، فنلاحظ أن الشاعر ربيع السبتي قد أبدع في هذا الجانب من التّكرار على المستوى الفنّي والجمالي، لأنّ هذه العبارة 'خمسون عاما' قد جاءت مُشبّعة بالدّلالات المعبِّرة عن عاطفته وأضفت نغما متواترا في بداية كلّ سطر شعري ، فكان لها أثر موسيقي ووقع فنّي خاصّ لاسيما في نظم معالم القصيدة بحدّ ذاتها.ويتجسد التّجديد في كونه استعمل التّكرار الاستعلالي الذي بدأه من العتبة الأولى وهي العنوان.

مِمّا سبق يُمكن الخُلُوص إلى أنّ التّكرار مظهر من مظاهر التّجديد في الدّيوان، وهذا لما له من دلالات نفسيّة وشعوريّة تدعم الموسيقى الدّاخلية وتزيد من الألحان الشجيّة والجرس الموسيقي للقصيدة، والذي يقع مباشرة على أذن السّامع ويطربه عند سماعه.

إذ إنّ التّكرار من اهم الوسائل التي أسهمت في الكشف عن خبايا النّص الشعري، وما يقف وراء الكلام وعن ثقافة الشاعر وحالته النفسية.

ثانيا. الجّناس:

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 43.

يُعدُّ الجناس من الفنون البديعيّة التي كثر استعمالها في اللغة العربية وبالأخصّ في الشعر، ويُعتبر من المحسِّنات اللّفظية التي تعمل على خلق لغة راقية جميلة الألفاظ، عذبة المعاني، إذ أصبح مثار اهتمام كثير من علماء العربيّة وبالأخصّ علماء البديع، بحيث كثرت فيه المفاهيم وتعدّدت حوله التّعريفات.

ويُعرِّفه إبن سنان الخفّاجي (ت466هـ)بـ: "أن تكون بعض الألفاظ مشتقّ من بعض وإن كان معناها واحد، أو بمنزلة المشتقّ وإن كان معناها مختلفا ، أو تتوافق صيغتها اللّفظية مع اختلاف المعنى"[1]، بمعنى أن تكون إحدى الكلمتين مشتقّة من نظيرتها فتؤدِّيان نفس المعنى، أو أن تكون متشابهتان في بعض الحروف وتختلفان في المبنى، أو أن تكون الفظتان متشابهتان ومتوافقتان في النُّطق والعدد والنّوع وتتشابهان في ترتيب الحروف وتختلفان في المعنى.

ولقد جعل ابن سنان الخفّاجي للجناس ثلاثة أضرب وهي:

1. أن تكون اللفظتان متّفقتين المعنى واللّفظ معا.
2. أن تكون اللّفظتان متّفقتين في بعض الحروف وتختلفان في المعنى.
3. أن تكون اللّفظتان متّفقتين في النّطق ونفس مخارج الحروف وتتشابهان في نوع وعدد وترتيب الحروف، لكن تختلفان في المعنى.

امّا إبن الأثير (ت630هـ)فيعرّفه : "حقيقة أن يكون اللفظ واحد والمعنى مختلفا" [2]، بمعنى أن تكون هناك كلمتان تشتركان في النّطق لكن تختلفان في المعنى اختلافا تاما.

ويُعرّف عند المحدثين بأنّه: "تشابه اللّفظتين في النّطق واختلافها في المعنى ، وهاتان اللّفظتان المتشابهتان في النّطق المختلفتان معنى يسمّيان ركن الجناس،ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف بل يكفي في التّشابه ما تعرف به المجانسة" [3]، أي أنّ الجناس هو تماثل وتجانس لفظة مع لفظة أخرى في النّطق مع اختلاف المعنى، ولا يشترط أن تكون

[1] ابن سنان الخفاجي، أسرار الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط 1، 1982/1402، ص183.

[2] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النّهضة، الفجالة، القاهرة، القسم 1، ص 263.

[3] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 196.

اللّفظتان تحملان نفس عدد وترتيب الحروف، قد تتوافق في بعضها فقط، ويُشترط في التّجانس أن يكون هناك قاسم مشترك يدل عليه.

ويعرّف أيضا بأن: "تتّحد الكلمتان المتجانستين في الحروف وتتقارب بشرط أن يكون لكلّ كلمة منهما معنى يختلف عن معنى الكلمة الثّانية" [1]، أي أن يحدث توافق بين كلمة وأخرى من حيث عدد ونوع الحروف، أو أن تتّفق في بعض هذه الحروف، شرط أن تكون لكلّ لفظة معنى يميزها عن نظيرتها فتكون لكلّ لفظة معنى خاص بها يختلف عن الأخرى وإن كانتا تحملان الدّلالة نفسها.

وعليه فالجناس هو توافق كلمتين أو أكثر في النّطق مع اختلافهما في المعنى، لا يشترط في هذا توافق جميع الحروف، قد يكون في بعضها فقط.

وقد طغى الجناس على معظم قصائد ديوان "عيناك تأمرني للشّاعر "ربيع السبتي "، وسنُحاول رصد أهمّ الحالات التي ظهر فيها الجناس مع تحديد أهمّ الخصائص التي أدّت إلى تغيير في اللّغة الشّعرية للقصيدة المعاصرة.

يقول "ربيع السبتي "في قصيدة "أنت البداية ... والنهاية أنت":

وَإِذَا انْحَنَيْتُ
فَقَدْ
يَحِنُّ مَلَاكِي
قَلْبٌ
مِنَ الخَوْفِ المُعَلَّبِ
فِي حَصَانَةِ كَوْكَبِ
تَرْنُوا إِلَيْهِ
قَدَاسَةُالأَفْلَاكِي [2]

حدث تجانس ناقص بين اللّفظتين (ملاكي / الأفلاكي)، إذ تشابهت في بعض الحروف واختلفت في بعضها (الفاء، الألف، الميم)، وورد الجناس هنا ليُحدِث جرسا موسيقيّا عذبا

[1] زين كامل الحويسكي، أحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط 1، 2006، ص 138.

[2] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 08.

تطرب له الأذن ، كما زاد في المعنى قوّة وبلاغة، كما أنّ الشاعر يسعى إلى هذا النّوع من التّجانس ليُلفت انتباه المتلقّي إليه، ويبعث فيه نوعا من التّشويق أثناء تلقّيه للنّص دون تذمّر أو ملل.

ويقول في قصيدة "لوحة":

نصح من
لَيْسَ يَخْلُطُ النَّبِيذَ المُصَفَّى
مَا أَنَا الوَعْدُ
يَوْمَ عِيدِالأَضْحَى
.....
.....
.....
وَاسْأَلِي
خَدْرَهَا المُسَجَّى
حَنَانًا
وَأَمَانًا لِقَيْسِهَا: كَيْفَ أَضْحَى؟[1]

احتوت هذه الأبيات جناسا تاما بين اللّفظتين (الأضحى / أضحى)، بحيث تتّفقان في نوع وعدد وترتيب الحروف وهي (الألف، الضضّاد، الحاء) لكن تختلفان في المعنى، فالأولى (الأضحى) جاءت إسم وتعني عيد الاضحى الذي يتمّ فيه ذبح الأضحية، أما الثّانية (أضحى) فهي فعل ناقص جاءت بمعنى أصبح أو صار، ولقد عمد الشّاعر إلى مثل هذا التّجانس من أجل إتمام الموسيقى الخارجيّة كضبط الوزن والحفاظ على القّافية من العدول والانزياح، ولو حذفنا أو قدّمنا إحدى اللّفظتين لأدّى ذلك إلى الإخلال في ترتيب العبارات ، وبالتّالي يؤدّي إلى التّأثير في هيكلة القصيدة كلها.

ونقف على جناس آخر في قصيدة "المسافر 01":

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص15.

كُنْتُ أَذْكُرُ حَقِّي ... وَحَقَّ جَمِيعِ البَشَرِ؛
فَنَحْنُ جَمِيعًا نَحْنُ
وَنَحْنُ جَمِيعًا نَدُبُّ
دَبِيبَ الأَمَانِي عَلَى مَسْرَحٍ مِنْ حَجَر
فَنَحْنُ جَمِيعًا نَحِنُّ
وَنَحْنُ جَمِيعًا نَئِنُّ[1]

نلمح جناسا ناقصا في موضعين بين (نحبُّ / ندبُّ) وبين (نحنّ / نئنّ)، وبالرّغم من اختلاف في اللّفظ بين هذه الألفاظ ، إلّا أنّها تحمل نفس المعنى وتوحي إلى دلالة واحدة ومشتركة فيما بينهم وهي الشّوق والحنين إلى الوطن.

وعمد" ربيع السّبتي" إلى توظيف هذا الجناس قصد خلق لغة جديدة راقية بألفاظها وعذبة في معانيها، ولأنّ الألفاظ الأربعة (نحبّ، ندبّ، نحنّ، نئنّ) تشترك في الدلالة نفسها، أدّى ذلك إلى إحداث جرسٍ موسيقيٍّ رنّانٍ وعذب، تطمئنّ له النّفس عند سماعه، وهدفه من هذا الجناس هو استفزاز المتلقّي والتّأثير فيه ، لأنّ القضية التي يتحدّث عنها الشّاعر في هذه الأبيات قضيّة تتعدّى الذّاتية إلى الغير، لأنّها قضيّة من الواقع المعيش، وإذا تعدّت القضايا الذّاتية يصبح المُبدع والمُتلقّي واحد.

ويقول في موضع آخر في الدّيوان:

وَإِنَّهَا
فِي غِمَارِ المَوْجِ
تَاجِرَةٌ
لَمْ تَسْتَشِرْهَا رُسُومٌ ...
لَا،
وَلَا عَطَلُ
وَأَنَّهَا
فِي حِسَابِ الغَرْبِ
بَارِجَــةٌ

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص 17-18.

رَمَى بِهَا الله
لَكِنْ ... شَفَّهَا الوَجَلُ[1]

أورد الشّاعر "ربيع السّبتي" في هذه الأبيات تجانس ناقص بين اللفظتين (تاجرة / بارجة) ، إتفقتا في معظم الحروف و إختلفتا في حرفين هما (الباء/ التاء)، بالرّغم من إختلافهما في المعنى إلّا أنّهما تحملان الدّلالة نفسها ، وهذا ما أدّى إلى إحداث تناغمٍ موسيقيٍّ عذبٍ لفت انتباه المتلقّي إليه ، مِمّا أثار فيه الرّغبة في الخوض في غمار هذا النّص، كما أحدث التّجانس في هذه الأبيات ترابط وانسجام بين الموسيق ى الداخلية والموسيقى الخارجية للقصيدة، وذلك من خلال الوقوف على الوّزن والقّافية، فلو زحزحنا إحدى اللّفظتين من مكانها أو حذفناها أو استبدلناها سيؤثِر حتما على بنية القصيدة، فيؤدي ذلك إلى الإخلال بالوزن من جهة، ومن جهة أخرى يُسهم في خلق ألفاظ مبعثرة ومعاني هشّة، وهذا ما سيؤدّي إلى حدوث ثِقل في عمليّة التلقّي، ولهذا عمد الشّاعر إلى توظيف هذا الجناس قصد ربط دلالة اللّفظتين ببعضهما البعض، وذلك من أجل التّجديد في اللّغة الشعريّة.

ويقول في قصيدة "البيعة":

أَفْتَحُ كُلَّ يَوْمٍ ثَغْرَةً جَمِيلَةً
فِي عَالَمِ الكِتَابِ
وَأَنَّ عَرْشِي مَاثِلٌ أَمَامَهَا
مُهَيَّأً، مُؤَثّث
لَكِنَّنِي مُرْتَابْ
تَقُولُ مَا تَقُولُ لِي صَدِيقَتِي
فَهَل تَطِيبُ عَشِيرَتِي
بِمُعْشَرِالكُتَّابْ[2]

ورد الجّناس تامّا بين الكلمتين (الكِتَابْ / الكُتَّابْ)، حيث اتّفقتا في نوع وعدد وترتيب الحروف وإختلفتا في الحركة الإعرابيّة فقط، وكلتاهما متقاربتان في المعنى و تحملان الدّلالة

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 24.
[2] المصدر نفسه، ص45.

نفسها، فأحدث هذا التّجانس صوتا إيقاعيّا متماسكا في المقاطع، وقصد به الشّاعر إثارة المُتلقِّي من أجل مشاركته في فهم الرِّسالة الموجهة.

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

أَمَّا أَنَا ...

فَهَائِمٌ

مُوَزَّعٌ

مُدَبْلَجٌ

مُؤَدْلَجٌ

مُخَضْرَمُ الأَسْبَاب[1].

الجناس الوارد في هذه الأبيات جناس ناقص بين اللفظتين (مدبلجٌ / مؤدلجٌ) اتّفقتا في بعض الحروف واختلفتا في البعض (الباء، الهمزة) ، بالرُّغم من الإختلاف في المعنى إلّا أنّهما تشتركان في الدّلالة نفسها، حيث منح هذا التجانس ميزة موسيقيّة عالية وعذبة تطرب لها الأذن وتطمئنّ لها النّفس، حيث يشعر المُتلقي عند تلقي مثل هذه النّصوص بالإطمئنان والرّاحة، ممّا يُولِّد فيه الرّغبة لسير أغوار النّص وفكّ شفراته.

وممّا سبق يتّضح أنّ الشّاعر "ربيع السبتي"، أَكثرَ من توظيف الجناس النّاقص على غرار الجناس التّام، وذلك من أجل خلق دلالة واحدة لألفاظ مختلفة المعنى.

وعليه فإنّ الجناس قد أدّى دوره في عمليّة التّجديد في اللغة الشعرية في ديوان عيناك تامرني وذلك من خلال ما يأتي:

1 ربط اللّفظ المتجانس في الدّيوان بما هو في ذهن المتلقّي، لأنّه يُعتبر الحلقة الأقوى في فهم النّص.

2 ربط الجناس بالموسيقى الخارجيّة (الوّزن والقّافية) ذلك من أجل التّجديد في هيكلة القصيدة المعاصرة.

3 جعل للألفاظ المتجانسة دلالة واحدة بالرّغم من الإختلاف في المعنى وأحيانا اللّفظ.

بناءً على ما تقدّم يمكن القول أنّ:

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص 46.

- هناك ارتباط بين الموسيقى الخارجيّة والموسيقى الدّاخليّة، إذ لا يمكن الفصل بينهما لأنّ الفصل قد يؤدّي إلى الإخلال بالدّلالة المُرادة من العبارات داخل القصيدة أو يؤدّي إلى ركاكة التّعبير وضُعف اللغة وتُشوّه في هيكلة القصيدة.
- إنّ ارتباط الموسيقى الدّاخليّة والخارجيّة بالجانب الشّعوري للشّاعر وليس بالجانب العاطفي، أسهم وبشكل لافت في تجديد اللّغة الشعريّة على المستوى الصّوتي.
- ارتبط كل من الجّناس والتّكرار، والقّافية والوّزن بالدّلالة الإيحائية، لأنّه لا يمكن الفصل بين الدّلالة والموسيقى، والدّلالة اللّغوية للنّص الشعري.

الفصل الثالث:

تجديد اللّغة على المستوى الدّلالي في ديوان عيناك تأمرني.

أولا: التّرادف.

ثانيا: التّضاد.

ثالثا: التّشخيص.

رابعا: الإنزياح.

يعدّ المستوى الدّلالي من أبرز المستويات التي لقيت عناية كبيرة في الدّراسات الأسلوبيّة، إذ يهتمّ بدراسة معاني المفردات والألفاظ وإبراز دلالتها، كما يُعنى بدراسة الحقول الدّلاليّة، ثمّ أنّ القارئ يستطيع من خلاله الكشف عن الغموض والإبهام الذي قد يلتبس النّص الإبداعي.

ويرتكز هذا المستوى على أربعة مفاهيم أساسيّة وهي :التّرادف، التّضاد، التّشخيص والإنزياح، ويأتي مسعى هذا الفصل للكشف عن مظاهر التّجديد التي أضافتها إلى لغة "ربيع السّبتي" في ديوانه "عيناك تأمرني".

أولا–التّرادف:

من الظّواهر الدّلالية التي نالت حظًّا أوفر في الدِّراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة، ظاهرة التّرادف، وهي ظاهرة تهتمّ بدراسة الألفاظ من حيث معانيها ومدلولاتها، إذ يعرِّفه "ابن جني" (ت1002م) بأنّه: "أن تجدَ للمعنى الواحد أسماء كثيرة فتبحث في أصل معناها، فنجده مُفضى للمعنى إلى معنى صاحبهِ" [1]، فالتّرادف عنده هو دلالةُ ألفاظ كثيرة على معنى واحد رغم اختلاف المكوّنات الصّوتية للكلمة، فلو بحثنا عن معنى الكلمة الأولى نجد لها صلة مع الكلمات الأخرى ذات المعنى الواحد.

ويُعرّف أيضا بأنّه: "ألفاظ متعدّدة المعنى وقابلة للتّبادل فيما بينها في أيّ سياق"[2].فالتّرادف هو وجود ألفاظ مختلفة في اللّفظ ومتطابقة في المعنى، والنّتيجة أصوات يمكن استبدالها بمرادفة لها، أي كلمة مطابقة لها في المعنى ومختلفة في اللّفظ دون الشّعور في القيمة الحقيقيّة للجملة، لأنّها تحمل الدّلالة نفسها.

ويعني التّرادف ايضا : "تعدُّد الدّوال التي تشير إلى مدلول واحد" [3]، اي وجود كلمتين أو أكثر تختلفان في النّطق وتتّفقان في المعنى، كما أنّهما تحملان الدّلالة نفسها.

ويُعرّف بأنّه: "الألفاظ المفردة الدّالّة على شيء واحد باعتبار واحد" [1]. وهو أن تشترك مجموعة من الألفاظ في المعنى فتُؤدِّي الدّلالة نفسها، تتعدّد المسمّيات لمُسمّى واحد نحو: الغمّ والأسى، فإنّهما تدلّان على معنى واحد لكن باعتباريّة.

---

[1] ابن جني، الخصائص، تج، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 21.

[2] رمضان عبد التوّاب، فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1987، ص 309.

[3] نعمان بوقرة، المصطلحات اللسانية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، دار الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط 1، 2009، ص 98.

وعليه فالتّرادف هو الأسلوب الذي يُعنى بدراسة الألفاظ من حيث تطابقها في المعنى بالرّغم من اختلافها في النّطق أو في المبنى، وتكون لهذه الألفاظ دلالة مشتركة فيما بينها.

وبذلك فإنّ التّرادف ظاهرة لُغويّة تُثري اللغة، وتشمل (الأفعال والأسماء والصّفات والحروف)، وهذه الظّاهرة لفتت انتباه اللّغويين وأثارت إعجابهم باعتبارها أداة من أدوات بلوغ الغرض، ووسيلة لجعل كلمة مرادفة لأخرى من باب تقريب المعنى إلى الأذهان.

ولقد وظّف الشّعراء المحدثون والمعاصرون الترادف في دواوينهم، ومنهم " ربيع السّبتي "، الذي تجسّد في ديوانه عيناك تأمرني في قصيدة "لوحة" حيث يقول:

ارْحَمْي
دِلّتِي
وَضُعْفِي، هَوَارِي
أَنِينِي
وَمَدْمَعِي إِذْ سَحَّا[2]

وفي قوله أيضا:

نُقْطَة
تِلْوَ نُقْطَة
تِلْوَ أُخْرَى
تَسْتَقِيمُ الأَوْضَاعُ فِي كُلِّ مَنْحَى[3].

أسهم التّرادف في زيادة فاعليّة الكلمات في سياقها الشّعري ، إذ إنّ الكلمة المرادفة يُفهم معناها من نظمها مع غيرها وموقعها في النّظم، وعلى هذا الأساس نجد الكلمات أو المترادفات (ضعفي، دِلّتي، مدمعي، أنيني) قد عبّرت عن مكبوتات الشاعر الدّاخليّة، بالطّلب من هند أن ترحم شدّة ضُعفه وانكساره.

ولقد اعتمد الشّاعر على التّرادف الدّلالي، أي تقارب الألفاظ في المعنى مع جعل كلّ لفظ له ملمح خاص مقارب للّفظ الآخر، وهذا مقياس حقّق التّجديد في ضوء فقه اللّغة المعاصرة

---

[1] أحمد مختار عمر، ظاهرة التّرادف بين القدماء والمحدثين، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة.الكويت، العدد السادس، المجلّد 2، ص 16.

[2] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

أمّا التّرادف الواقع في (تلو نقطة – تلو أخرى) فهو ترادف تفسيري، حيث فسّر كلمة 'نقطة' بكلمة 'أخرى'، وبذلك وقع التّجديد في اللغة عند الشّاعر "ربيع السّبتي"، وإذا كان التّرادف عند الشعراء المجدِّدين هو الإستفاضة، أي إبدال كلمة بمرادفتها، فقد استعمله "ربيع السبتي " بشكل لافت في ديوانه، كما في قصيدة "كن لها معتذرا" وقصيدة "لوحة"، إذ يقول:

يَتَبَاهَى سَبْحَة
أَوْحَصاة
وَيُطِيلُ الكَلَام
كَيْفَمَا يَصِحَّا[1].

ويقول في قصيدة "كن لي معتذرا":

ليس من شأني انأ فتخرا
بخيال حار، فيه الشّعرا[2]

يظهر التّرادف الكامل في كلمة 'يتباهى' وكلمة 'أفتخرا'، وهو نوع من أنواع التّرادف عند المحدثين، يَعنُون به تطابق اللّفظان ، حيث لا يشعر أبناء اللّغة بأيّ فرق بينهما، وقد ساهم هذا النّوع من التّرادف في إثراء اللّغة وإدخال التّجديد على الشّعر المعاصر.

ونجد التّرادف لكلمة 'حديقتي' وقع في القصائد التّالية: قصيدة "حائرا كالحمام" وقصيدة "عيناك تأمرني" و"المستغلة". ففي قصيدة حائرا كالحمام يقول:

مَا لِلْمَرِيدَةِ لَا تَزُورُحَدِيقَتِي
وترش مِنْ غَدِهَا
عَلَى أَحْلَامِي[3].

وفي قصيدة "عيناك تأمرني" نجِد:

مَا كُنْتُ أَوَّلَ لَاجِئٍ
يَأْوِي
بُسْتَانَكِ المَزْرُوعِ

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 12.
[2] المصدر نفسه، ص 21.
[3] المصدر نفسه، ص 28.

بِالنِّيرَان
فَتَرَفَّقِي[1].

وفي قصيدة "المستغّة" في قوله:

أَزْرَعُ الوَرْدَ فِي الحُقُولِوَأَجْنِي
مَا تُتِيحُ الحُقُولُ ... حِفْظًا وَنَسْلًا

ولأنّ الشّعراء بحاجة إلى التّرادف في قصائدهم من أجل التّلوين في العبارات والأساليب فقد خرج " ربيع السبتي " بمصطلح الحديقة إلى البستان والحقول، واستعمل في ذلك التّرادف الكامل ، وهو ما يُمكِّنُنا من استبدال الكلمة بكلمة مرادفة دون أن نشعر بتغيير في القيمة الحقيقيّة في الجملة.

ففي القصيدة الأولى كانت علامة الحيرة بارزة لعدم زيارة المُريدة لحياته، وفي القصيدة الثّانية نسب البستان للأمان، وفي القصيدة الأخيرة يعني به أنّه كلّ ما تقوم به سيعود إليك، وباستعماله لهذه المرادفات حفّز القارئ حين صوّر من خلالها الشّعر كمنظر بديع ومشهد رائع حرّك وجدانه عن طريقها، وهنا يظهر التّجديد في شعره.

وعليه فإنّ ظاهرة التّرادف ظاهرة لغوية إهتمّ بها الشّاعر "ربيع السبتي " في بناء معالم قصائده، واختلف توظيفه من قصيدة إلى أخرى، ونوّع فيه بين ترادف كامل وشِبه ترادف وترادف الاستلزام والمماثل وترجمة وترادف التّقارب والدّلالي والتّفسيري. وذلك للفت نظر القارئ وتحفيزه، وهنا يكمن التّجديد في ظاهرة التّرادف في ديوان عيناك تأمرني.

ثانيا. التّضاد

اختلفت تعريفاته من ناقد إلى آخر، فقد يعني "الضِّدّ ضربا من الخلاف وإن لم يكن كلّ الخلاف ضدّا"[2]، فالضِّد نوع من الخلاف بينما الخلاف ليس شرطا أن يكون ضِدّا.

كما عرّفه أحمد مختار عمر بقوله: "لا نعني بالأضداد ما يعنيه علماء اللّغة المحدثون من وجود لفظين يختلفان نطقا ويتضادّان معنى، كالقصير في مقابل الطّويل والجميل في مقابل القبيح، وإنّما نعني بها مفهومها القديم وهو اللفظ المستعمل في معنيين متضادّين"[3].

---

[1] ربيع السبتي، عيناك تامرني، ص 40.

[2] أبو الحسن علي ابن اسماعيل، المخصّص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط،د ت، ص 259.

[3] أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1985، ص 191.

وإذا كان المحدثون يرون أنّ التّضاد هو لفظين مختلفين في المكوّنات الصّوتيّة يتضادّان في المعنى، فإنّ أحمد مختار عمر يرى أنّ التّضاد هو الكلمات المستعملة التي تُؤدِّي دلالتين مُتضادتين بلفظ واحد.

ويُعرِّفه "حمدي بخيت عمران" بأنّه: "هو دلالة اللّفظ على معنيين متقابلين بالتّساوي" [1] بمعنى أنّ التّضاد هو اختلاف اللفظتين لمعنيين متقابلين، يُؤدِّيان الدّلالة نفسها.

وبِتطوُّر الحداثة شكَّلَ التّضادّ أداة من أدوات البناء الجمالي الذي يحدّد الصُّورة الشعريّة داخل الجملة ، ويُضفي على النّص الشعري تميّزا، ويزيد في إفادة المعنى باعتباره فنّ من الفنون البديعيّة.

وبالعودة إلى ديوان "عيناك تأمرني " "لربيع السّبتي "نجد التّضاد يتجسّد في قصيدة "أنت البداية ... والنّهاية أنت" في قوله:

لَا تَكُونُ
وَقَدْ
تَكُونُ
شَرِيكَتِي
كُونِي ...
.
.
.
وَأَنْتِ
البِدَايَةُ
وَالنِّهَايَةُ أَنْتِ
مَا أَحْلَاكِ[2].

[1] حمدي بخيت عمران، علم الدّلالة دراسة نظرية تطبيقية، أصوات للدراسات والنّشر، ط1، 2019، ص 247.

[2] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 8، 9، 10.

استعمل " ربيع السّبتي " في هذه القصيدة التّضادّ بكثرة، و يختلف بدلالته من شطر إلى آخر في الحديث عن محبوبته، ويتّضح من العنوان أنّ الحبّ الذي يكنه لهذه الفتاة جعله يخوض كتابة الشعر ، ويدرج فيه التّضاد لكي يُضفي على النّص الشعري رونقا متميزا، يُداعب مشاعر المتلقي من خلال توظيف الشاعر للتّضاد بطريقة معاصرة تختلف عن القدامى من خلال رصّ الإشعاعات الدّلالية في الألفاظ وتقوية المعنى.

كما أورد الشاعر التّضاد بشكل لافت في قصيدة "حائرا كالحمام" حيث يقول :

مَا لِلْمَرِيدَةِ لَا تُثِيرُ
تَحَفُّظِي
وَتُثِيرُهُفِي
عَقِيدَةِ الأَحْجَام
.
.
.
أَقْبَل وَلَا تَقْبَل
فَتِلْكَ خَطِيئَةٌ كُبْرَى[1].
صَدَقَت
مَا صَدَقَت
مِنْ كَذِبِ الهَوَى
وَدَخَلْتُ فِي دَوَّامَةِ الأَوْهَامِ
أَأُحِبُّهَا حَقًّا؟
أَمْ أَنِّي مُشْفِقٌمِنْ فَرْطِ مَا نَسَجَت
مِنَ الأَحْلَام؟[2]

وظّف "ربيع السّبتي" التّضاد في القصيدة بكثرة، وحمل مشاعره التي توزّعت بين تناقضات مجتمعة في الأمثلة الموضحة سابقا، كما يحمل عدّة دلالات تكشف عن التّناقض أو

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص 27-28.
[2] المصدر نفسه، ص 29.

التّصالح بين المتناقضات ويُشارك في تعزيز الأثر الدّلالي ، وخلق بنية لها أصول جماليّة معبّأة بالمنافع التي تُكسِب النّص الشّعري جمالا إيقاعيا ، وذلك لكثرة توظيف الشّاعر للتّضاد، فضلا عن أنّه يُنتج تناغما أسلوبيا يحفّز استجابة القارئ، ويُحدث مسافة جمالية بينه وبين النّص.

استعمل الشّاعر التّضاد (تعبت =/= أستريح) في قصيدتي "عيناك تأمرني" و"متسابقون" حيث يقول في قصيدة "عيناك تأمرني":

لَا تَطْلُبِي
عُذْرًا
فَإِنِّي
أَسْتَرِيحُ
مُغَيِّرًا عُنْوَانِي[1]

ويقول في قصيدة "مُتسابقون":

تَعِبْتُ مِنَ الشِّعْرِ وَالدَّنْدَنَة
وَمِنْ ضُعْفِ إِحْسَاسِكُم بِانكِسَارِي[2].

ويتجسّد التّضاد أيضا في قصيدة "دفعت إليك أوراقي" حيث يقول:

وعدت إليك يا سكني
تراتيلا من الشّجن
تراتيلا أرددها
وأتبعها ... فتتبعني
وأحكيها إلى الذكرى
فتلعب لعبة الزّمن[3].

يعتذر الشّاعر في قصيدة "عيناك تأمرني" من محبوبته ،لأنّه مُجبر على الإبتعاد وأخذ قسط من الرّاحة، فجاء بضدّ الكلمة في قصيدة "المتسابقون" (تعبت =/= أستريح) ، ثمّ يشكو من تعبه من كتابة الشّعر وانكساره. وبذلك تُثير هذه المعطيات الضّديّة دلالات وإيقاعات

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص 41.
[2] المصدر نفسه، ص 37.
[3] المصدر نفسه،ص 49.

تتناغم وترنو مع حركة النّفس الدّاخلية ،والتي تخلُقُ تحفيزا للمتلقِّي واستمرارا في قراءة واكتشاف خفايا الدلالات الشعريّة للقصائد.

وجاء بضدّ (ترتيلا =/= أحكيها)، (دفعت =/= فردِّيني) في قصيدة "دفعتُ إليكِ أوراقي" وخلق موازنة في استخدامه له ، فقد جسّده بطريقة منتشرة في الدّيوان من قصيدة إلى أخرى ليُخرِج ديوانه بتشكيل جمالي متميّز. وعليه فإنّ هذه الفنون البديعيّة كالتّضاد تقوم بدور المولِّد للألفاظ والإشعاعات الدّلالية ، فتُنتج أفكارا تجعل القارئ يتهيّأ لقراءة القصيدة، ثمّ إنّ إلحاح الشاعر على كثرة استعمال التّضاد تكشف التّجديد وتطوُّر الشعر المعاصر، واختلافه عن الشعر القديم.

وعليه فإنّ المُتلقِّي لاستخدام الشاعر " ربيع السبتي "للتّضاد في ديوانه ، يُدرك كيف أسهم ذلك في توليد إشعاعات دلاليّة ومعرفيّة أفادت القارئ في كشف خبايا القصائد، ممّا جعل منه جوهرا لاستنباط المعاني، ومرتكزا يعكس الجانب الجمالي ليُثيره ويُحمِّسه لقراءة القصائد.

ثالثا- التّشخيص:

يلجأ الشّاعر المعاصر دوما إلى إيجاد طريقة ما للتعبير عمّا يجول في ذهنه من أفكار وعواطف وانفعالات، ودائما ما يسعى إلى توظيف الخيال في مختلف نصوصه بُغية إعطائها جمالا لُغويّا، وإكسابها نوعا من الغرابة والغموض، ساعيا من وراء ذلك إلى إشغال ذهن المتلقِّي والتّأثير فيه، ولا يكون هذا التّأثير جليًّا إلّا بتوظيف أساليب فنيّة ذات إيحاءات دلاليّة قويّة، فتُخرجه من الحقيقة لتُدخله حيِّز التّأمّل وتقدير الأشياء ومعرفة مكنونها.

ومن بين هذه الأساليب أسلوب التّشخيص ،وهو"تعبير بلاغي يصبغ فيه على التّجريدات والحيوانات والمعاني أو الأشياء غير الحيّة شكلا وشخصيّة وسمات انفعالية إنسانيّة" [1]، فالتّشخيص من الأساليب البلاغيّة التي يلجأ إليها الأديب لت شكيل صورته الشعريّة، حيث يسعى إلى إعطاء غير العاقل صفات العاقل، كتجسيد تلك الجمادات والأشياء المُجرّدة الخالية من الأحاسيس والعواطف إنسانا حقيقيا، حاملة صفاته وسماته الإنسانية.

[1] ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص85.

ويُعرف أيضا بأنّه: "إحياء الموادّ الحِسِّيّة الجامدة وإكسابها إنسانيّة الإنسان وأفعاله"[1]، بمعنى الإرتقاء من الجامد إلى الحيّ ، وإعطاء الأشياء المجرّدة والجامدة سمات وأفعال البشر، فتُصبح عندئذ إنسانا يتحرّك وينام، يبكي ويضحك.

والتّشخيص وسيلة فنّية حديثة التّسمية قديمة المفهوم، عرفها شعرنا العربيّ من ذ أقدم العصور، لأنّه يقوم على" وهب الحياة للأشياء والظّواهر الطبيعيّة والإنفعالات الوجدانية، هذه الحياة ترتقي فتُصبح حياة إنسانية، لها خلجات آدميّة وذات عواطف إنسانيّة"[2].

فالشاعر يستطيع من خلال التّشخيص إكساب المعاني المجرّدة والأشياء الجامدة ومظاهر الطبيعة صفات إنسانية ، لتصبح عندئذ كائنات حيّة تتنفّس وتحس، تتكلّم وتشرب، تفرح وتحزن، كقولنا تكلّم الجبل، حزن النّهر ... وإلى آخره.

فالتّشخيص ظاهرة تقوم على إكساب النّص الشعري جمالا لغويا وإعطائه سمة أسلوبية مميزة، "إذ ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره ،كإصباغ النُّطق والحركة على الطّبيعة"[3]، بمعنى الخروج عن المألوف وعمّا هو مُعتاد ، بحيث تتشكّل الأشياء الجامدة ومظاهر الطّبيعة في صورة بشري حاملة لصفاته وسماته الإنسانيّة من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، لتُصبح هذه المجرّدات إنسان حقيقي ينبض بالحياة.

وعليه فالتّشخيص أسلوب فنّي بلاغي نقدي، ترتقي فيه الجمادات والمُجرّدات إلى كائنات حيّة حاملة لصفات إنسانيّة ، بحيث يسعى الشّاعر من خلاله إلى تشكيل صورته الشعريّة، وذلك بالتّعبير عمّا يختلج داخله من أحاسيس وانفعالات ومشاعر، هادفا من وراء هذا كلّه إلى لفت انتباه المتلقّي إلى النّص الشّعري ، كما يرمي إلى إكساب هذا الأخير نوعا من الجمال اللّغوي والفنّي.

ولقد غطّى التّشخيص معظم قصائد الشّاعر "ربيع السّبتي "في ديوانه عيناك تأمرني ، مثل ما نقرأُه في قصيدة "كن لها مُعتذِرًا"، حين تقول:

---

[1] ماجدة الجعافرة، ظاهرة التّشخيص في شعر العبّاس بن الأحنف، مجلّة الآداب، جامعة اليرموك، العدد السّادس، 2003، ص 08.

[2] فرج ميلاد محمد عاشور، التّشخيص في شعر ابن المعتز، مجلة العلوم الشرعية، جامعة مسلاته، العدد الثالث، د ت، ص 100.

[3] وفاء سعيد شهوان، ضياء الدّين ابن الأثير وشعراء المعارك النّقديّة، دار عالم الثّقافة، ط 1، د ت، ص 179.

قَطْرَة فيِ قَطْرَة فيِ قَطْرَة

إِنَّهُ البَحْرُ يَقْصُ العِبَرَا[1].

أعطى أسلوب التّشخيص شِعريّة خاصّة ونادرة، إذ إنّ" ربيع السبتي" خرج فيه عن نطاق اللّغة العاديّة والمألوفة إلى اللّغة غير المألوفة التي ألبسها نوعا من الغرابة والغُموض، هادفا من وراء ذلك إلى خلق معاني جديدة ذات دلالات إيحائيّة معبرة، حيث رسم صورة فنيّة تمثّلت في تجسيد الأشياء المجرّدة المشاعر والأحاسيس فجسد البحرعلى شكل إنسان حكيم، وذلك لشساعته ووساعة امتداده.

وكذلك هو الحكواتيّ (الذي شبّه به البحر)، فهو إنسان ذو معرفة واسعة وذو حِكَم كثيرة ومُعبّرة، فربط بينهما لتقاربهما في الدّلالة، وبذلك أسند أشياء غير إنسانيّة صفات إنسانيّة ، فأصبحت تُحسّ وتنبض بالحياة، فخلقَ بذلك فضاءً استعاريّا مميّزا هدف من خلاله إلى إعطاء النّص الشعري نوعا من الرّونق والجمال والشعرية.

ولأنّ الشعراء الرومانسيّين لهم ميزة خاصة في إبراز أحاسيسهم ومشاعرهم، وهذه الميزة تتمثّل في تجسيدهم للطّبيعة وإكسابها صفات وسِمات الإنسان الحقيقي، فإنّنا نتمثّل ذلك في قولِ الشاعر في قصيدة "حكايات":

تَحْنُو الرِّيَاحُ عَلَى جُرْحِي

لِيَحْمِلَنِي

هَمْسَ الأَثِيرِ حِكَايَات

لَهَا أَجَل[2].

انحرفت العبارة عن معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي، في عبارة 'تحنو الرّياح على جرحي'، حيث شخّص الرّياح على أنها إنسان، فخرجت اللفظة من معناها المعجمي لتتجاوزه إلى معنى يتّسِم بنوع من الغرابة، وبذلك يدخلها حقل الإنسان ويلبسها صفاته الإنسانية، بما يولد هاجسا لدى المتلقّي من أجل التّأمل في النّص والعمل على تأويل هذه الصّورة ال فنيّة والبحث عن دلالاتها التّعبيرية.

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

وغالبا ما يلجأ الشّاعر المعاصر إلى استخدام لغة جديدة، ساعيا من وراء ذلك إلى العدول عن اللّغة العاديّة وتوظيف لغة يكون الخيال والغموض منطلقها، فللكلمة "عادةمعنى مباشر، ولكنّها في الشّعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابدّ للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر ممّا تعد به، وأن تُشير إلى أكثر ممّا تقول، ثمّ إن اللّغة ليست كيانا مُطلقا، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد في التّعبير عنها تعبيرا كلّيا"[1].

فاللّغة ذات الدّلالة الإيحائيّة لا تؤدّي وظيفتها الحدسيّة إلّا إذا خرجت عن نطاق التّعبير الحقيقي، إلى التّعبير المجازي الذي يصبغ عليه هاجس الخيال والتّشويق ، حاملا معه وَميضًا من الغرابة والغموض ، ساعيا من وراء ذلك إلى إثارة الدّهشة والتّعجّب في ذهن المُتلقّي.

واللّغة الشعريّة لا تكون خادمة للنّص ومؤديّة وظيفته فيه ، إلّا إذا كانت تحمل في طيّاتها أحاسيس الشّاعر ومشاعره وانفعالاته، فهي مُرتبطة إرتباطا وثيقا بالتّجربة الشّعوريّة له.

يقول في قصيدة "إسراء":

شِعْرِي يُعَاتِبُنِي عَلَى نَذْرِي لَهُ

روحي، وتلك حقيقة عصماء

الشِّعْرُ جَبَّارٌ، وَلَسْتُ بضامن

رفحا، فما يغريك يا هيفاء

وَالشِّعْرُ حَسَّاسٌ وَلَسْتُ بِشَاهِدِ

زورٍ، ولا ثقتي به عمياء

و الشّعر قنّص يطوّر ذاته

من ذاته، و له الرؤى إسراء

وَالشِّعْرُشُرْطِيٌّ يُمَارِسُ حقه

الوَطَنِيِّ، إِذَا خَضَعَتْ لَهُ الأَهْوَاءُ[2].

تجاوز الشّاعر في هذه الأبيات التّشبيه المباشر والتّعبير العادي المألوف إلى تعبير جديد ذو تطوُّرات جديدة ودلالات إيحائيّ ة قويّة ، خلقتها تلك المفردات التي استعملت في غير

[1] علي أحمد سعيد أسبر (أدونيس)، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، د ط، 1979، ص 27.

[2] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 55.

معناها الحقيقي، إنّما تعدّتها إلى المعنى المجازي، فاستطاع بتشخيص الأشياء الجامدة التّعبير عمّا يختلج في داخله، فجعل صفة الجبروت للشعر، وهي صفة خاصّة بالإنسان المتسلّط ، وأصبغ عليه صفات وأفعال إنسانيّة أخرى (حسّاس، قنّاص، شرطيّ)، وهذه المفردات المتنافرة كوّنت صورة فنيّة بديعية جمعت بين عالمين مختلفين ومتنافرين، دون أن تخرج عن الموضوع العام للقصيدة، أو أن يُحدِث تشوّها في معانيها ومفرداتها، فأخرج لفظة الشّعر من معناها الأصليّ ليُدخلها في معنى آخر وهو المعنى المجازي.

ويقدّم التّشخيص دورا كبيرا في إعطاء النّص الشعري نوعا من الجمال اللّغوي، إذ يُخرجه من لغته الجامدة إلى لغة تكون العاطفة أساسها ومنطلقها، وهذا لا يكون إلّا عن طريق أنسنة الأشياء وبعث الرّوح فيها، أو عن طريق تجسيد الطّبيعة الصّمّاء وجعلها تنبض بالحياة، وهذا ما نقراه في "قصيدة نغمة قدسيّة" في قول"ربيع السّبتي":

ويعود للقمر الشريد صوابه

ويعود حزن الناي للنّسّاك[1]

خرج الشّاعر من اللّغة المعياريّة إلى اللّغة الشعريّة، وذلك عندما شخّص القمر والحزن على هيئة بشر يُحسّ ويشعر، فأسند صفة الشّرد للقمر وألبس صفة الحزن للنّاي، في حين أنّ الصّفتين خاصّتان بالإنسان دون غيره من الكائنات الحيّة، ولجأ الشّاعر هنا إلى تجسيد هذه الأشياء المجرّدة على شكل إنسان حاملة لصفاته البشريّة ، من أجل إفراغ شحنة المكبوتات والأحزان التي تختلج داخله، ساعيا من وراء ذلك إلى استفزاز المتلقّي والتّأثير فيه.

وبذلك يُمكن القول إنّ الشّاعر" ربيع السّبتي " قد أبدع في توظيف أسلوب التّشخيص في مختلف قصائد ديوانه، لأنّ هذا الأسلوب لا يقوم إلّا على تعبير المبدع عن عواطفه وأحاسيسه من خلال محاكاة الطّبيعة والأشياء المجرّدة والجامدة وإصباغ صفات الإنسانية عليها، أضف إلى ذلك فإنّ المبدع دائما يُراعي المتلقّي، الذي لا يُمكنه فهم ما يقوم عليه التّشخيص في النّص الشعري إلّا إذا فهم ما يرمي إليه المبدع من وراء ذلك.

رابعا- الانزياح:

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ، ص 59.

لقي أسلوب الإنزياح إهتماما كبيرا في الدّراسات الأسلوبيّة والنّقدية الحديثة والمعاصرة، إذ أصبح مَثارَ اهتمام كثير من الباحثين والدّارسين، وذلك لأهميّته الكبيرة في إبراز السِّمات الأسلوبيّة للنّص النّثري عموما، والشعري خصوصا. كما لا ننفي أنّ الانزياح من أكثر الأساليب الفنّيّة استعمالا من قبل الشعراء المعاصرين، إذ يلجؤون إليه من أجل تشكيل صورتهم الفنّيّة بُغية إكساب النّص الشعري نوعا من الجمال والرّونق، وذلك عن طريق الانحراف كما هو معتاد، والعدول عمّا هو مألوف.

والانزياح يعني: "اختراق مِثاليّة اللّغة والتّجرُّؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يقضي هذا الاختراق إلى إنتهاك الصِّياغة التي عليها النّسق المألوف والمثالي ، أو إلى العدول إلى مستوى اللّغة الصّوتي والدّلالي، كما يليه من النّسق" [1]، فهو إبداع يقوم على خرق المبادئ التي تقوم عليها اللّغة والتّعدّي على قوانينها ، والخروج عمّا هو مألوف ومعتاد إلى ما هو غامض ومبهم، وذلك عن طريق ابتكار لغة أدبية جديدة تتّسم بنوع من الدّقّة والغرابة، وإن كان هذا الانحراف يمسّ مستوييّ اللّغة الصّوتي والدّلالي، فإنّه لا يُؤثِّر على المعنى و لا يُخلّ بدلالته، وإنّما يزيد من جماله وعذوبته.

كما يُعرف بأنّه: "تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيب وصياغة صوره، خروجا إبداعيا مقصودا يهدف إلى البناء من خلال الهدم ، وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقيم الجماليّة التي يستعملها المبدع في خطابه الأدبيّ عامّة والشعري خاصّة ، لإكساب هذا الخطاب التّميُّز والتفرُّد والبُعد عن الأنماط المعياريّة والنّصوص الأخرى"[2].

وبالتّالي فالإنزياح من الظّواهر الفنّيّة الحديثة، التي تقوم على مبدأ الخروج على معيار اللّغة العاديّة واختراق قوانينها وقواعدها، إلى لغة أدبيّة راقية جديدة بمعانيها تحمل في طيّاتها إيحاءات دلالية معبِّرة، نستطيع من خلالها إبراز أهمّ السِّمات الأسلوبيّة والجماليّة التي تميّز نصّا عن نصّ ، سواءً أكان هذا النّص نثريّا أم شعريّا، كما أنّ الخروج عمّا هو مألوف عن طريق هدم الأنساق من أجل إعادة بنائها وهيكلتها بصورة جديدة.

---

[1] عباس رشيد الدرّة، الانزياح في الخطاب النّقدي والبلاغي عند العرب، دار الشّؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2006، ص15.

[2] عبد الله حمد خضر، مناهج النّقد الأدبي، السّياقية والنّسقية، دار العلم، بيروت، ط 1، د ت، ص 21.

والانزياح من الظّواهر اللغويّة التي يلجأ إليها المبدع، قصد خلق لغة شعريّة راقية، والخروج عن العاديّة أوّلا وسعيه إلى إشغال ذهن المتلقّي ثانيا ، خاصّة أنّ "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا لا يخرج بهما عمّا هو معتاد ومألوف ، بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يُضيف من تفرّد أو إبداع وقوّة وجذب وأسر" [1]، يقوم على قاعدة استبدال الكلام العادي والمألوف بكلام غير مألوف، بليغ، يشترط أن يكون هذا الاستبدال أو الخروج عمّا هو معتاد لتأدية غرض بلاغي أو دلالي، إضافة إلى أنّ المبدع يلجأ إليه من أجل خلق إبداعات لغوية جديدة وفريدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى من أجل بثّ الدّهشة والغرابة في نفس المتلقّي، والتّأثير فيه عن طريق أسره وجذبه لهذا النّص.

ويربط "جون كوهن " دلالة الانزياح بطبيعة الأسلوب ، لأنّ "الانتهاك الذي يحدث في الصّياغة، والذي يمكن بواسطته التّعرّف على طبيعة الأسلوب، بل ربّما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته" [2]، بمعنى أنّ الانزياح جزء لا يتجزّأ من الأسلوب، لأنّه يعمل على إبراز ماهيّته وطبيعته، إذ يستطيع المتلقّي التّفريق بين اللغة المألوفة (العاديّة) واللغة غير المألوفة، فالانحراف الذي يحدث أثناء صياغة العبارات والجمل على المستويين التّركيبي والدّلالي يؤدّي إلى التّغيير في دلالة ومعنى النّصّ كلّه ممّا يُشكّل بُعدا فنّيّا دلاليّا مميّزا.

وعليه فالانزياح هو التّعدّي على مثاليّة اللغة، والخروج عمّا هو مألوف ومعتاد إلى ما هو غير مألوف وغامض، وذلك من أجل خلق لغة جديد ذات تراكيب ودلالات لغويّة جديدة.

ولغة الشعر تُبنى على مجموعة كلمات يكون الغموض والخيال منطلقها ، فتخرج من الحقيقة لتدخل حيّز الخيال والغرابة، فتُشكّل بذلك إيحاءات دلاليّة ذات أبعاد فنيّة معبِّرة، لأنّها تُبنى "على الإيحاء الذي تتجاوز فيه الكلمة ما يؤلّف منها من دلالات مباشرة نشير بها إلى الأشياء، لذلك فإنّها تُبطن أكثر ممّا تُظهر، وتُخفي أكثر ممّا تُعلن"[3].

---

[1] أحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، مجد المؤسّسة الجامعة للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 07.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1994، ص 268.

[3] سعيد مصلح السريحيالحربي، التّجديد في اللغة الشعرية عند المُحدثين في العصر العبّاسي (رسالة دكتوراه)،جامعة أم القرى، 1408هـ، ص 190.

والشاعر المعاصر غالبا ما يلجأ إلى استعمال ألفاظ إيحائيّة معبّرة ، فيخرج عن معناها الأصلي إلى معنى آخر خادما لحال ته الشّعوريّة والشعريّة والفنيّة ذات الأبعاد الدّلالية الإيحائية الجديدة والمميزة،

وهذا ما نتبيّنُهُ في قصائد ديوان عيناك تأمرني للشاعر الجزائري ربيع السبتي، إذ يقول في قصيدة "كن لها معتذرا":

هَـهذه ليلى تناغي شبلها

وانا مازلت أجلو الصورا

فخرير الماء يذكي جذوتي

وصهيل الفجر يمحو الأثرا[1].

رسم الشّاعر في هذه الأبيات لوحة فنّيّة إبداعية عن طريق "الانزياح"، إذ انحرف فيها عمّا هو معتاد ومألوف، واخترق سنن اللّغة العاديّة وخرج إلى لغة جديدة، حيث صوّر أبعادا دلالية من خلال مجموعة من المفردات المتنافرة في هذه الأبيات والمتمثّلة في (أجلو، يذكي، صهيل الفجر ... وإلى آخره)، والتي شكّلت لنا صورة فنّية رائعة، أعطت للنّص شعرية خاصّة، وبهذا الانحراف خرج عن المعنى الأصلي لهذه العبارات ،إلى معنى يصبغ عليه نوعًا من الغرابة والخيال، ممّا يبعث الدّهشة والتّعجّب في نفس المتلقّي وإشغال ذهنه.

وإذا كان الانزياح يحافظ على الوحدة العضويّة للقصيدة ويعمل على إبراز معانيها ودلالاتها، فإنّه يقوم أيضا بربط القصيدة بالحالة الشعوريّة للمبدع ، ونقرأ ذلك في قصيدة "حكايات" حين يقول:

كَمْ كَانَ بُؤْسًا

جَمِيلًا ...

أَيُّهَا الطَّلَلُ؟

إِذْ فِي شَرَايِينِ بُؤْسِي

يُولَدُ الأَمَلُ ! [2]

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

يظهر الإنزياح جليا في هذه الأبيات، حيث انزاح الشّاعر "ربيع السبتي" عن اللغة المألوفة إلى لغة جديدة، فخرج من دائرة التّعبير الحقيقي إلى التّعبير المجازي ليخلق إيحاءً دلاليا قويا من خلال الضّدّين (بؤسي، الأمل)، فاخترق قواعد اللغة وسُننها، اذ ربط بين المفردتين بلفظة 'شرايين'، لانه في حالة التّعبير عن همومه وأحزانه وما يختلج داخله، والهدف من وراء هذا كلّه هو وضع القارئ في دوّامة التّأمّل والتّأويل.

ونقرأ انزياحا آخر في قصيدة "حائرا كالحمام" في قوله:

أغرقْتُ فِي بَحْرِ الغَرَامِ
سَكِينَتِي
وَرَكِبْتُ أَمْوَاجًا
بِغَيْرِ نِظَام
وَأَتَيْتُ
مِنْ صُبْحٍ إِلَى صُبْح ...
كَأَنِّي
مَوْجَةُ اسْتِسْلَام[1].

والمتلقّي لهذه الأبيات يلاحظ أنّ "ربيع السّبتي "أبدع في استخدام أسلوب الانزياح في مطلع القصيدة ، حيث عمد على الانحراف عمّا هو مألوف إلى ما هو غير مألوف وغير متداول، إذ أكثر من توظيف الصّورة الفنّية. وذلك من أجل التّعبير عمّا يختلج داخله من عواطف وأحاسيس ومشاعر، فخرج عن المعنى المتعارف عليه إلى معنى يتّسم بالغموض والغرابة، فشكّل أسلوبين من الانزياح، الأول استعارة في (ركبت الأمواج)، أسند فعل الرُّكوب إلى الأمواج ، في حين معناها الأصل ي يتمثّل في ركوب السّيارة أو ما شابه، فانزاح عن معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي معبِّرًا عمّا يختلج نفسه من هموم وأحزان وسعيه إلى التّخلُّص منها.

كما نقف على التّشبيه في عبارة (كأنّي موجة استسلام)، إذ شبّه الشاعر نفسه بالموج الهادئ الخفيف، قليل الاضطراب والهيجان، إضافة إلى توظيفه للرّمز والمتمثّل في لفظة

[1] ربيع السبتي، عيناك تأمرني ،ص 27.

'البحر'، فخرج عن معناها الأصلي إلى معنى دلالي جديد يخدم تجربته الشعريّة، هادفا من وراء ذلك إلى إشغال ذهن المتلقّي والتّأثير فيه.

وإذا كان "الانزياح الشعري يتم تحديده من خلال تحوّل في الدّلالية، أي الانتقال من المعنى التّقريري العقلي إلى المعنى الإيحائي الإنفعالي، وأنّه لا يتمّ ظهور المعنى الثّاني إلا باختفاء الأوّل"[1]، فإنّ الشّاعر يلجأ إليه من أجل ملأ الفراغ الذي يصاحب بالتّعبير عن انفعالاته وأحاسيسه ومشاعره، فينتقل بالتّعبير عمّا هو حقيقي وعقلي الى ما هو مجازي يحمل في طيّاته دلالات إيحائيّة قويّة، يطمس بها المعنى الأوّل ليظهر معنًا جديدًا يُلائم خياله، ويتناسق مع النّص الشعري، وهذا ما ورد في قصيدة "المستغّة" في قوله:

وَلِمَاذَا وَ... ولست أدري لماذا ؟

وشبابي بقربها كاد يبلى!

سحرتني –ويح فجري–

صار قلبي بفعلها محتلاّ[2].

صوّر الشّاعر في هذه الأبيات بُعدا فنيّا دلاليّا إيحائيّا قويّا، حين أسند صفة الإحتلال للقلب، في حين معناها الحقيقي هو للوطن المُستعمَر، فشبّه القلب بالوطن، من حيث شدّة التّعلّق والتمسّك، فلجأ إلى عملية الانزياح ليعطي نصّه الشعري دلالات جديدة تتماشى مع خياله، فخرج بذلك عن المعنى الحقيقي للفظة 'مُ حتلًّا'، الي المعنى المجازي محافظا على الوحدة العضويّة للقصيدة، ثم إنّ هدفه من ذلك هو إدخال المتلقّي في ح يز الحيرة والدّهشة، والعمل على إشغال ذهنه والتّأثير فيه.

وبهذا يُمكن القول إنّ الانزياح من الأساليب الفنيّة التي تطغى على النّصوص الشعريّة المعاصرة، لتضيف عليها نوعا من الجمال وخلق لغة شعريّة جديدة، وذلك عن طريق الإيحاءات الدّلاليّة ذات الأبعاد الفنيّة التي تضيفها للنّص الشعري، ممّا يساعد على كسر أفق التّوقّع لدى المتلقّي وبثّ التّأمّل والدّهشة فيه.

أبانت المقاربة الدّلاليّة لتجديد اللّغة الشعريّة عند الشّاعر" ربيع السّبتي "عن النّقاط الآتية:

[1] محمد القاسمي، قضايا النّقد الأدبي المعاصر، دار يافا للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2016، ص 56.

[2] ربيع السبتي، عيناك تامرني، ص 51.

- إنّ عملية التّجديد في اللّغة الشعريّة على المستوى الدّلالي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالحالة الشعوريّة للمتلقي والشّاعر معا.
- أضاف التّرادف للقصيدة دلالات وإيحاءات فنيّة مميّزة ، كشفت عن مظاهر التّجديد التي مسّت اللغة.
- أعطى التّضادّ للقصائد شعريّة نادرة وسمة أسلوبيّة مميزة، من خلال إزالته للغموض والإبهام الذي يتلبّس عباراتها ومفرداتها.
- شخّص الشّاعر الجمادات والمجرّدات على شكل إنسان ليصبغ على النّص نوعا من الجمال الفنّي، ولِيبتكر لغة جديدة يستطيع بها توصيل ما يقصدهُ للمتلقِّي بشكل صحيح.
- .من مظاهر التجديد "أسلوب الإنزياح"، حيث خرج بالمفردات عن معناها المعجمي الأصلي، إلى معنى آخر دلالي إيحائي يُثير المتلقي ويستفزّه.

خـاتمـة

خاتمة:

بعد سعينا في هذا البحث المتواضع إلى إبراز مظاهر التّجديد في اللغة الشعرية في ديوان "عيناك تأمرني" على المستويات الثلاثة :الصّوتي، التّركيبي والدّلالي، توصّلنا إلى جملة من النّتائج أهمّها:

- جمع الشّاعر " ربيع السّبتي " في ديوانه "عيناك تأمرني" بين الشّعر الحرّ والشّعر العمودي التّقليدي، كما جدّد في شكل القصيدة ومضمونها، ومنها اللّغة الشّعرية التي جدّد فيها على مستويات كثيرة.
- عمد الشّاعر إلى العدول عن التّراكيب الأصليّة للجّمل من أجل إبراز أهم الخصائص الأسلوبيّة التي تقوم عليها قصائد ديوانه، وهذا العدول تمثّل في أسلوب التّقديم والتّأخير، الذي أكسب النّص الشعري جمالا لغويّا وفنيّا.
- وظّف "ربيع السّبتي " أسلوب الحذف بتقنية حديثة وأسلوب جديد، إذ بيّن مواضع الحذف عن طريق مجموعة من النّقاط تتماشى مع حالته الشعوريّة، كما أراد بهذا الحذف أن يجعل القارئ مشاركا في العمليّة الإبداعيّة بإتمام مواضع الحذف وتأويلها.
- أسهم كلّ من الوّصل والفّصل في إكساب النّص نوعا من التّرابط والانسجام، كما أعطاه سمة أسلوبيّة مميزة.
- استغلّ الشّاعر" ربيع السّبتي" الحوار بنوعيه، الدّاخلي والخارجّي من أجل التّعبير عن انفعالاته وأحاسيسه وعواطفه، ممّا أسهم في تغيير هيكلة القصيدة الشعريّة وتجديدها.
- ربط "ربيع السّبتي " أسلوب التّقديم والتّأخير وأسلوب الحذف بالوّزن، لأنّ العدول عن الأصل بالتّقديم والتّأخير، أو استحضار النّص الغائب في الحذف ،يؤدّي إلى الإخلال بالوّزن، وبالتّالي يُسهِم في تجديد اللّغة الشّعرية وتغيير دلالتها.
- وظّف الشّاعر أسلوب التّكرار بأنواعه، الصّوتي وتكرار الكلمة والجملة ليُكسِب النّصّ قوّة وتماسكا، كما وظّف بعض مظاهر البديع والمتمثّلة في الجّناس، الذي أضفى على النّصّ نغما موسيقيّا عذبا.
- مزج "ربيع السّبتي " في ديوانه بين البحور الشعريّة المركّبة والبسيطة، وكانت الغلبة للبحور البسيطة لأنّها تناسب حالته الشعوريّة، كما أكثر من استعمال البحر المتقارب والكامل، لقدرتهما على جذب المتلقّي والتّأثير فيه.

- ربط الشّاعر الوّزن بالحالة العاطفيّة له، فكلمّا كانت حالته متدهورة كلّما كانت التّفاعيل أقلّ، وإذا كانت الحالة مستقرّة كانت التّفاعيل أكثر.
- وظّف الشّاعر مجموعة من المفردات اللغويّة المتشابهة في المعنى المنتمية إلى حقل دلالي واحد، بالرّغم من اختلافها في النّطق، ممّا شكّل بُعدًا فنيّا دلاليّا أعطى اللّغة الشعريّة جمالا لغويّا وذوقا فنيّا رائعا.
- اسهم التّضادّ في توضيح دلالات الألفاظ التي اكتساها الغموض ممّا سهُل فهم معاني القصائد وفهم دلالتها وأبعادها.
- استعمل الشّاعر الخيال والغموض من أجل تشكيل صورته الشعريّة التي تقوم على إضفاء سمات إنسانيّة على أشياء مجرّدة وجامدة في إطار ما يُسمّى بالتّشخيص.
- إنّ الخروج عن المعتاد من أهمّ المعالم التي تقوم عليها قصائد الشّاعر، والتي تكسبها شعرية نادرة وخاصة. كما أسهم في إضفاء نوع من الغرابة في النّص الشّعري، فساعد في كسر أفق التّوقّع لدى المتلقّي.
- تتّسم اللّغة الشعريّة عند "ربيع السّبتي" بنوع من الغرابة والغموض، بالرّغم من بساطة الألفاظ.

و بهذا ينتهي بحثنا ،ليفتح آفاقًا جديدة لدراسات وبحوث جديدة، يكون موضوع بحثنا منطلقا لها، لأنّ مدونة الشّاعر "ربيع السّبتي " "عيناك تأمرني" فيه ا فضاءات كثيرة تستفزّ القارئ وتُثيره لمقاربتها والبحث فيها.

قائمة المصادر

والمراجـــع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا. المصادر:

1. ربيع السبتي، عيناك تأمرني، دار ابن الشّاطئ، جيجل، الجزائر،ط 1، 2014.

ثانيا. المراجع:

1. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952.
2. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تد يوسف العليمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د–ط، د–ت.
3. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1985.
4. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1414هـ–1993.
5. بدر الدين محمد عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تد محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، د–ط، د–ت.
6. بطاهر بن عيسى، البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتعددة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.
7. ابن جني (أبي الفتح عثمان)، تحقيق عبد الحميد هناوي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.
8. أبو الحسن علي بن اسماعيل، المخص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د–ط، د–ت.
9. حمدي بخيت عمران، علم الدّلالة دراسة نرية تطبيقية، أصوات للدراسات والنّشر، ط 1، 2019،
10. الخفاجي ابن سنان، أسرار الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط 1، 1982.
11. رهط محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر، تقنيات التشكيل ومسرحية القصيدة، الشاعر محمد مروان نموذجا، دار الخليج، ط 1، د–ت.
12. رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، مكتبة، الخانجي، القاهرة، ط 3، 1987.
13. زين كامل الحويسكي، أحمد محمود المصري، فنون بلاغية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط 1، 2006.

14. ضياء الدّين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تع أحمد الكوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، الفجالة، القاهرة، د–ط، د–ت.
15. عباس رشيد الدرة، الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط 1، 2006.
16. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، د–ط، د–ت.
17. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط– 1، 1430–2009.
18. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز القرآني، مراجعة: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، د–ط، د–ت.
19. عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، د–ط، 1978.
20. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب، الجامعي الجامعي، ط 3، 1987.
21. عبد الله محمد خضر، مناهج النقد الأدبي، السياقة والنسقية، دار القلم، بيروت، ط 1، د–ت.
22. عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية، مراجعة: عبد القادر حاين، مكتبة الآداب، ط 2، 1411هـ–1991.
23. علي أحمد با كثير، فن المسرحية من خلال تجربتي الشخصية، مكتبة مصر، د–ط، د–ت.
24. علي أحمد سعيد أسبر (أدونيس)، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، د–ط، 1979.
25. علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، د–ت، د–ط.
26. عيسى علي العاكوب، علي سعد النشوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، الهيئة العامة للمكتبة، الاسكندرية، 1993.
27. غادة قاسم عبد التّواب ، التّقديم والتّأخير في المثل العربي، عمان، الأردن، د–ط، 2011.

28. غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار النّهضة، مصر، د–ط، 1997.
29. فهد خليل زايد، محمد صلاح رمان، الصوت بين الحرف والكلمة، الاعصار العلمي، عمان، الأردن، ط 1، 2015.
30. لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: درني حسنة، دار فرانكلين، القاهرة، د–ط، د–ت.
31. لديا راشد، فن القصة لدى بسمة النمري، استحضار موضوعي وفني، ط 1، د–ت.
32. محمد الزواهرة، التناص في الشّعر العربي المعاصر، التناص الدّيني نموذجا، دار حامد، عمان، 2013.
33. محمد الصادق عفيفي، النّقد التّطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، د–ط، د–ت.
34. محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، عمان، الأردن، دار يافا، ط 1، 2016.
35. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.
36. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن، ط 2، 2010.
37. محمد ظاهر اللادقي، المبسط في علوم البلاغة، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، د–ط، 1424هـ–2005م.
38. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، 1994.
39. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط 1، 1991.
40. محمود السمان، العروض الجديد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د–ط، 1983.
41. مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، د–ط، 1985.
42. مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافة، القاهرة، د–ط، 1998.

43. مصطفى علوي كاظم، جينوم الشعر العمودي والحر، جمهورية العراق، ط 1، 2010.

44. مهدي عناد قبها، التحليل الصوتي للنّص، دار أسامة، عمان، الأردن، ط 1، 2013.

45. نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، ط 1، 2008.

46. نعمان بوقرة، المصطلحات اللسانية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، دار عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط 1، 2009.

47. نوال بن صالح، جمالية المفارقة في الشعر العربي المعاصر ،الاكاديميون للنشر والتوزيع ،د_ط،د_ت.

48. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي، عمان، 2004.

49. وفاء سعيد شهوان، ضياء الدين ابن الأثير وشعراء المعارك، عالم الكتاب، ط 1، د-ت.

50. يعقوب المشهداني، اللغة وعلومها، تاريخها مفرداتها ظواهرها دار البداية، عمان الأردن، د،ط، د.ت.

51. وليد ابراهيم قصاب، البلاغة العربية، علم المعاني، دار القلم، د-ط، 1998.

52. يوسف مسلم بوالعدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، عمان، الأردن، ط 1، 1427هـ-2007م.

ثالثا. المعاجم:

1. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط 1، 1986.

2. ايميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقّافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1411هـ-1991م.

3. أبو الحسن علي ابن اسماعيل، المخصّص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د،ط، دت.

رابعا. الرسائل الجامعية:

1. سعيد مصلح السريحي الحربي، التجديد في اللغة الشعرية عند المحدثين في العصر العباسي، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، 1408هـ.

خامسا. المقالات والدوريات:

1. أحمد مختار عمر، ظاهرة الترادف بين القدماء والمحدثين، المجلة العربية للعلوم الانسانية، جامعة الكويت، العدد 6، المجلد 2.
2. حنان بومالي، الحوار الشعري عند أحمد عبد لمعطي حجازي، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة سطيف 2، العدد 27، المجلد 15، 2018.
3. فرج ميلاد عاشور، التشخيص في شعر ابن المعتز، مجلة العلوم الشرعية، جامعة مسلاته العدد الثالث، د–ت.
4. ماجدة الجعافرة، ظاهرة التشخيص في شعر العباس بن الأحنف، مجلة الآداب،جامعة اليرموك العدد 06، 2003

الفهرس

الفهرس

الموضـــــــــــــــــوع	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ
الفصل الأول: تجديد اللّغة على المستوى التّركيبي في ديوان عيناك تأمرني	
أولا. التّقديم والتّأخير	01
ثانيا. الوّصل والفّصل	08
ثالثا. الحذف	14
رابعا. أسلوب الحوار	22
الفصل الثاني: تجديد اللّغة على المستوى الصوتّي في ديوان عيناك تأمرني	
1. الموسيقى الخارجيّة	31
أولا. الوّزن	31
ثانيا. القّافية	40
2. الموسيقى الدّاخليّة	42
أولا. التّكرار	42
ثانيا. الجّناس	56
الفصل الثالث: تجديد اللّغة على المستوى الدّلالي في ديوان عيناك تأمرني	
أولا. التّرادف	65
ثانيا. التّضاد	68
ثالثا. التّشخيص	72
رابعا. الإنزياح	75
خاتمة	85
قائمة المصادر والمراجع	90
الفهرس	92

الملخص

الملخّـص:

تختلف اللّغة الشعريّة من جيل إلى جيل ومن عصر إلى آخر، فهي في تطوُّر دائم ومستمرّ، لأنّها تُعدّ الوعاء الحامل لما يجول في خاطرالشّاعر، وما يختلج داخله من أفكار وأحاسيس ومشاعر وانفعالات، وعلى هذا الأساس أيقن الشّاعر المعاصر أنّ التّجديد في البناء الخارجي للقصيدة العربيّة يستلزم التّجديد في بنائها الداخليّ أيضا.

وهذا ما تسعى هذه الدّراسة الإحاطة به، إذ تهدف إلى الإلمام بأهمّ الم ظاه ر التّجديديّة التي مسّت اللّغة الشّعرية عند" ربيع السبتي" من خلال قصائد ديوانه"عيناك تأمرني"، ورصد أهمّ السِّمات الأسلوبيّة التّجديديّة والجماليّة التي تفرّدت بهااللغة في مستوياتها الثّلاثة، التّركيبي ،الصّوتي والدّلالي، وكيف أسهم هذا التّجديد في التّأثير على التّجربة الشعريّة للشّاعر من جهة، وكسر أفق التّوقّع لدى المُتلقّي والتّأثير فيه من جهة أخرى.

الكلمات لمفتاحيّة:

التّجديد، اللّغة الشعريّة، القصيدة المعاصرة، الشّعر المعاصر، عيناك تأمرني.

Abstract :

The language poetic deffers from géneration to another and from era to another,it is contant and contnous development because it is considered the carier of dist goes in the minds of the poet the thoughts fellings and emotions in sde him on this basis the contemporary poet has realzed that renewal in the external stsuclure of the Arabic poem requirez renewal in it is internd construction as well.

This is what this study seeks to take in to account as it aums to gain familitiarity when the most important of renewal aspects that will set the poetic language Rabi al_sabti, through the poems of his office aynektamoroni the most important stylisti and aesthetic features that abound in the three levels compositional phonological semantic how this new influence contributed to the poetic experience of the poet on the one hand and broke the horijon of expectation when receiving inflincing it on the other hand

Keywords:renwal, language poetic, contemporary poem, contemporary poetry,aynak_tamoroni.