شعرية القصيدة المعاصرة
دراسة نقدية في قصيدة (رسالة إلى مدينة مجهولة) لأحمد عبد المعطي حجازي

د. نورة محمد البشري
قسم اللغة العربية –كلية الآداب – جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن – المملكة العربية السعودية

المُلخَص

ينطلق هذا البحث من تقديم الشعرية بوصفها أحد أهم المصطلحات، التي حظيت باهتمام النقاد في الخطاب النقدي المعاصر، حيث تهتم بالقواعد التجنيسية والسمات التي تميز نصًا أدبيًا عن غيره من النصوص، وتستجلي فيه الوظيفة الجمالية والاتصالية من خلال التقاطعات الدلالية، وعلاقات الترابط والتواشج بين البنى الداخلية على نحو يحقق خصوصية المبدع، والفرادة الأدبية للنص، وهو ما تم تطبيقه على نص (رسالة إلى مدينة مجهولة) للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي، إذ تأسست شعرية النص وفق عدد من القوانين هي: العنونة، والرمز، والسردية الشعرية، ثم الإيقاع، وقد كان استقراؤها أهم أهداف الدراسة، وانتهى البحث إلى أن هذه المقومات الشعرية أسهمت في تشكيل الناحية الفكرية التي يفيض بها خيال المبدع، كما وفرت للنص مقدارا من الجمال والتفرد فكرة وأسلوبًا.

الكلمات المفتاحية: تحليل الخطاب- الرمزية- السردية.

مُقَدِمَةُ :

تنطلق الدراسة من كون النص هو الدال على ذاتية الفنان وإبداعيته، وهو المحفز والمستفز للناقد ليقرأه قراءة نقدية، تؤمن بقدرة اللغة على التشظي، والانفجار، والتناسل داخل النص.

ويشتغل البحث على إبراز وظيفة الشعر، والعناصر المؤسسة لجماليته، وبخاصة من حيث علاقة النص الشعري بالسياق والموقف، ومدى ارتباطها ببعض أو افتراقها، ولذلك كان تجاوز القراءة السطحية، والدخول في عمق البعد الشعري للنص واستكناه إجراءاته، والوقوف على اللحظة الإبداعية هدفًا لتحديد زوايا التشكيل الجمالي على مستوى النص.

كما أن الرغبة في تقديم دراسة نقدية لشعرية النص موضوع الدراسة يعد هدفًا آخر يسعى البحث إلى تحقيقه للكشف عن المؤثرات الفكرية والفنية، التي صنعت جمالية التجربة الوجدانية عند الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وسوف تعتمد مدونة البحث على قصيدة (رسالة إلى مدينة مجهولة) من ديوان (مدينة بلا قلب).

أما أهم أسباب اختيار هذا الموضوع فيرجع إلى أن هذا المجال مجال خصب للدراسة والاشتغال النقدي، إضافة إلى أن حجازي من الشعراء الذين انفتحوا على التجريب الفني، الذي أثمر تجربة شعرية حافلة بالدلالات النفسية والإنسانية، فكان أحد رواد الشعر في العصر الحديث، مما يشكل من النص الواحد عنده نموذجًا لتكدس الظواهر الجمالية والفنية، وهذا يعني أنها تحتاج إلى التأمل والاستقراء بغية فك شفراتها.

وسوف يحاول البحث الإجابة على بعض التساؤلات، من مثل: كيف تحققت شعرية نص (رسالة إلى مدينة مجهولة)، وهل تجلى الوعي الذاتي والفكري لدى الشاعر في تشكيل خصوصية خطابه الشعري؟ ثم هل قام النص بوظيفته الشعرية والجمالية؟ وما الاحتمالات الدلالية والتمثلات النفسية والاجتماعية والفكرية التي أظهرتها شعرية النص؟

وقد اتبعت الدراسة خطة تتكون من مقدمة، ومدخل حول مفهوم الشعرية في الدراسات العربية الحديثة، ثم أربعة محاور: شعرية

العنوان، شعرية السرد، شعرية الرمز، شعرية الإيقاع، وأخيرًا الخاتمة وفيها أهم النتائج.

ويتم تناول هذه الدراسة في ضوء منهجين سياقيين هما المنهج النفسي والتاريخي، ومنهجين نصيين هما الإنشائي والسيميائي، ذلك أن المناهج السياقية ستبحث في السياقات الخارجية المحيطة بالنص، وتأثيراتها النفسية في تشكل شعرية النص، أما المناهج النصية فستنطلق من البنية الداخلية للنص، وعلاقاتها اللغوية، والعلاقات التي تتحكم بها وصولًا لشعرية النص.

الدراسات السابقة: حظي أحمد عبد المعطي حجازي باهتمام الباحثين، فظهرت حوله عدد من الدراسات النقدية، ومن أهمها:

- الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي حجازي نموذجًا)، حنان محمد حمودة، عالم الكتب الحديثة، عمان، ٢٠٠٦م.
- مملكة أحمد عبد المعطي حجازي (دراسات ومقالات حول تجربة الشاعر الرائد)، حسن طلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- ظواهر أسلوبية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، زياد جايز الجازي، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة بالأردن، ٢٠١١م.

ورغم القيمة النقدية لكل الدراسات والمقالات التي دارت حول المنجز الأدبي لحجازي إلا أنني لم أجد دراسة وافية لهذا النص (رسالة إلى مدينة مجهولة)، من منطلق القراءة النقدية الشعرية، وأسعى بإذن الله لتكون هذه الدراسة إضافة جادة للدرس النقدي.

مدخل

مفهوم الشعرية في الدراسات العربية الحديثة

اختلف النقاد العرب في مفهوم الشعرية، وتعددت المصطلحات حولها، ومن أهمها: الإنشائية، الشاعرية، البويطيقيا، البوتيك، الأدبية، الإبداعية، فن الشعر، فن النظم، علم الأدب، وقد حاولت هذه الدراسات جميعها تحديد مفهوم الشعرية ومعاييرها الأساسية.

ولعل الشعرية كانت المصطلح الأكثر شيوعًا وتداولًا من غيره، وهو ما أكده (يوسف وغليسي) حينما قال: " تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها"(وغليسي، ٢٠٠٨: ٢٨٧)

وهذه الإشكالية حول المصطلح منعت بشكل أو بآخر وجود تعريف جامع وواضح له، فكان لكل اجتهاده، فمنهم من وجد الشعرية صنوًا للحداثة، فحينما وجدت الشعرية وجدت الحداثة (أدونيس، ١٩٨٩: ٨٠)، ومنهم من أسس مفهوم الشعرية على الانزياح بكل مستوياته (اليافي، ١٩٩٧: ٣١١)، بينما رأى آخرون أن الشعرية تكمن في استنطاق "خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليًا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنًا من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى، أو في الممكن الآخر"(ناظم، حسن، ١٩٩٤ : ١٧)، وذهب غيرهم إلى أن الشعرية مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصًا شعريًا (اليافي، ١٩٩٧: ٣١١).

وانتهى عبد الله الغذامي إلى أن الشعرية "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم، أو تعبيرًا عنه، أو موقفًا منه إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر، ربما بديلًا عن ذلك العالم". (الغذامي، ١٩٩٨: ٨٢).

ويظهر بوضوح أنه من الصعوبة بمكان أن يكون هناك اتفاق على هذا المصطلح بسبب اشتباك معانيه، ويبدو أن الشعرية تطلق على العمل الأدبي الغزير الخيال والمتفجر التعبير، "وتهتم -الشعرية- بالقواعد التجنيسية والسمات التي تميز نصًا أدبيًا عن غيره من النصوص، وكيف سارت فيه الوظيفة الجمالية والاتصالية من خلال التقاطعات الدلالية، وعلاقات الترابط والتواشج بين البنى الداخلية على نحو يحقق خصوصية المبدع، والفرادة الأدبية للنص، مما يخلق انبهارًا عند المتلقي يدفعه لاستكشاف النص، وتبين جمالياته، واستنباط قوانينه الداخلية التي تحكمه، بما يمكن أن نسميه "قوانين الخطاب الأدبي" (أوبيرة، ٢٠١١).

ووفقاً لما سبق فإن الشعرية لا تتحدد بنوع أدبي بعينه، وإنما تشتغل على النص الأدبي بوصفه إبداعًا، مع مراعاة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، كما يمكن أن تطلق على فروع الفن الأخرى كالرسم والموسيقا والسينما بوصفها تنطلق من عناصر ومقومات جمالية.

المحور الأول: شعرية العنوان:

أضحى العنوان في القصيدة المعاصرة بنية ضاغطة، يتفنن المبدع في صياغتها وابتكارها، وعتبة مهمة في استقراء النص، والكشف عن مكوناته المختلفة، بل هو نوع من الإحالة، الإحالة على النص، أو على نصوص أخرى تتعالق مع النص المعني، وهو الحلقة الأقوى في النص التي تشد غيرها من الحلقات في معمار جمالي متناسق.

ويرى (ميشيل فوكو) أن " خلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى"(فوكو، ١٩٨٧: ٢٣)، أي أن العنوان

"علامة كاملة كما يمثل العمل (النص) هو الآخر علامة كاملة أخرى، وتأتي العلاقة الحملية بين العلامتين لتخلق علامة وسيطة بين الاثنتين"

(الجزار، ١٩٨٨: ١٩-٢٠).

وجمالية العنوان تأتي من أنه يشي بمكنون النص دون أن يصرح به، فأغلب العناوين تأتي منزاحة عن تركيبها، تشوش آفاق التوقع المألوفة، وتغري بالانتهاك والتأويل، وهو ما أشار إليه (أمبرتو إيكو) حين قال:" إن على العنوان أن يشوش دوماً على الأفكار، لا أن يجندها ويعبئها منذ البداية في اتجاه معنى ما مسبق"(إيكو، ٢٠١٠: ٢١)، وهذه الصفة الشعرية للعنوان هي ما يرفع النص من كونه عاديًا إلى الابتكار، ويؤسس لخلق جديد للنص.

وخلاصة القول إن العنوان "عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص، وقراءته، يكون ترياقًا محفزًا لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص، يصير سمًا يفضي إلى موت النص وعدم قراءته"(بو عزة، ٢٠٠١: ٤٠٨)، بمعنى أن العنوان يعمل على استفزاز القارئ، وبقدر قدرته على اختراق المسافة بين العنوان والمتن تظهر الدلالات وتتوالد.

وعلى هذا أصبحت العنونة جزءًا مهمًا من الشبكة الدلالية لأي نص إبداعي، تتجمع فيها الدلالات النصية، التي تشكل مرتكزًا للولوج إلى النص، واكتشاف قيمه التعبيرية.

وقد جاء عنوان نص أحمد عبد المعطي حجازي (رسالة إلى مدينة مجهولة) مميزًا على مستوى الدلالة والإيحاء، يشي بخصوبة العلاقة والتداعيات التبادلية بين أركانه، ويظهر بوضوح حرص الشاعر على تجاوز السطحية، حيث يختزل العنوان كثيرًا من القيم والإشارات التي تحرض القارئ على الاكتشاف، وتفتح أمامه عوالم من الدهشة والإثارة والمفاجأة، ويمكن النظر في العنوان من ثلاثة جوانب:

١-التشكيل النحوي التركيبي، وهو عبارة عن تركيب غير مكتمل، يحتاج إلى خبر، مما يعني أن الاختزال الذي يتضمنه فيه حذف لغوي، وحجازي في عنوانه يحاول إيهام المتلقي أن هناك رسالة ستصل إلى مكان ما، ليبدأ المتلقي في تخيل المرسل إليه، إلا أنه يراوغه ويضلله ليأتي المرسل إليه مجهولًا، وهدف الشاعر من ذلك جر المتلقي للولوج إلى أعماق النص، وتجاوز البعد الدلالي الأولي إلى أبعاد أعمق بغية التأويل، وهذه الخطوة مطلوبة في العناوين التي تكون في جانب من جوانبها "خطاب ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز" (الجزار، ١٩٩٨: ٤٠)، واللانحوية المقصودة هنا هي "عدم تكافؤ التركيب اللغوي والناتج الدلالي عنه، إذ يتسع هذا عن عناصر الحضور وعلاقاته، ومن ثم عن حدود التركيب، لتشتغل علاقات الغياب بصورة أكثر فاعلية في تأسيس ذلك الناتج" (الجزار، ١٩٩٨: ١٤٩)، ولذلك كان للبنية التركيبية دورها في العنوان، فإضافة إلى الحذف لابد أن يأخذ بعين الاعتبار كل العلاقات اللغوية والسمات النحوية التي تدخل في تركيب الجملة، فقد جاء العنوان جملة اسمية خبرية، تمثل غاية الاقتصاد اللغوي، وتمثل الميل إلى الثبات في الموقف والتصور ، وهو يتكون من مفردة (رسالة) مبتدأ، تليها شبه جملة (جار ومجرور)، (إلى مدينة) متعلقان بخبر محذوف، تقديره(مبعوثة) ثم الصفة، ودلالة العنوان على هذا النحو تقود إلى أن هناك رسالة مرسلة، غير أنها لا يمكن أن تصل أبدًا، وهذه الدلالة في حد ذاتها تفتح شبكة من التأويلات، وأما كون العنوان نكرة فله دلالات مفتوحة مطلقة، بل إن حضوره نكرة في كل المقاطع له علاقة بخطاب النص، كأنه يقول النص دفعة واحدة (قطوس، ٢٠٠١: ١٠١)، ويصب صبًا مباشرًا في المعنى والدلالة، كما يرسم علاقة المبدع بالعالم الخارجي، وهي علاقة يشوبها القلق وعدم الفهم، والتنكير كان على مستوى العنوان كاملًا مما خلق نصًا مستقلًا له دلالته وفضاءاته المفتوحة، غير أنها مرتبطة بالمتن.

٢-التشكيل التأويلي: من القيم الشعرية في العنوان انزياحه الدلالي، وتكوين دوائر التكثيف والاختزال، بغية تكوين وظيفة تنبيهية تستثير المتلقي، ونعني بذلك الارتكاز على اللامألوف، وتوظيف اللغة الإبداعية، التي تعمل على تحويل الدال والمدلول من اللغة الظاهرية إلى اللغة التأويلية عن طريق الاستعارة (التي جاءت من تشخيص المدينة بوصفها إنساناً يستلم رسالة)، والتي تمثل "عبورًا من اللغة التقريرية إلى اللغة الإيحائية، عبورًا يحصل عليه بواسطة انحراف كلام يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، ليجده على مستوى الثانية" (راجع، ١٩٨٧: ٦٠)، وبذلك تتداعى الدلالات والإحالات التركيبية الجديدة، وتتعالق مع غيرها، لتضخ في النص طاقات دلالية متعددة، ويأتي التجسيد بوصفه الوسيلة التي وظفها الشاعر في العنوان لينقل عالم المجردات من التجريد المعنوي إلى التجريد الحسي.

إن التركيب الاستعاري في العنوان، القائم على بث الحركة والحياة في الأشياء والجمادات، يسهم في توليد دلالات جديدة، أقل ما يمكن أن توصف به هو الغرابة والمفارقة، الغرابة التي تأتي من التركيب اللامنطقي، الذي يحرض الخيال لخرق اللغة وانتهاكها طلبًا للإيحاء والغموض وإحداث الدهشة، التي تشد انتباه القارئ، بوصفه مشاركًا في إنتاج الدلالة وفق توقعاته وبعده الفكري والمعرفي، فالقارئ لم يعد "مجرد مستهلك لنص بل أصبح منتجًا له ومشاركًا فيه بصورة أو بأخرى" (عيسى، ٢٠٠٦: ٧)، ثم هناك إسناد الصفة (مجهولة) إلى غير ما هو إنساني (المدينة)، وهذه العلاقة ليست اعتباطية، وإنما هي مقصودة، وفيها انحراف عن قانون اللغة، وهو ما

يحقق الإثارة والمتعة، والعنوان بذلك يقرر مدلولًا انزياحيًا من الحقيقة إلى المجاز، كون الحياة شرط ضروري من شروط إرسال الرسالة.

أما المفارقة التي تهدف إلى كسر توقع المتلقي، وإلى أن "يؤدي في هذه المنظومة مدلولات سياقية نقيضة لمدلوله المعجمي"(الخطيب، ٢٠١٣: ١٥٧)، فقد تكونت من خلال الشعور بأن هذه الرسالة قطعة ثرية مرسلة لشخص ما، ثم تحدث المفاجأة بأنها مرسلة إلى مجهول، بل ولا عنوان لديه، وهذا يعني حالة من التيه عند الشاعر، تكونت من إحساس بالغربة والضياع في المدينة الواسعة بطرقاتها ومبانيها وجمودها، فهو يصف الرسالة والعنوان بقوله:

"إليكَ في مدينةٍ، مجهولةِ السبيلْ

مجهولةِ العنوان والدليلْ" (حجاري، د.ت: ١٣٧)

٣-التشكيل المكاني: آخر مكون جمالي للعنوان، ولبنيته الدلالية يتشكل من معطى مكاني (المدينة)، وهو معطى طالته يد التحولات والتغيرات، وتأسس وعي الشاعر به من خلال علاقة اغتراب وضياع، فإدراكه لهذا المكان (المدينة) يتجاوز الإدراك الخارجي، ليعاينه معاينة شعورية، وليغوص إلى عمقه المعاصر بكل إشكالاته المادية والحضارية، معبرًا عن رغبته في البقاء المعنوي الإنساني لا المادي، وهو ما تجسده الصفة (مجهولة)، التي تشي بكل دلالات الانغلاق والضبابية وعدم الوضوح، وتَشَكُّل المدينة على هذا النحو استقطب جميع الدوال داخل النص، وخلق تشكلًا دراميًا يرمي إلى تكريس فكرة الصراع الذي يدور داخل الشاعر من خلال عدد من الثنائيات: القرية/ المدينة، الانتماء/ الاغتراب، الوجود / الانتهاء.

وأنسنة المكان في عنوان النص يصور صدمة الشاعر من الواقع والمكان إلى حد المعاناة، "باعتباره وعاءً حسيًا يصب فيه الشاعر شحناته الانفعالية، ولما كانت علاقة هذا الأخير بذلك المكان ذات طبيعة توترية، فإن الشعور الأكثر بروزًا هنا هو الإحباط، والانفصال، والإحساس بالعجز، والتحجم"(عقاق، ٢٠٠١: ٢٥٤).

وعلى هذا النحو تأسس اختيار الشاعر للعنوان وفق اتجاه الدلالة، ومحتوى المضمون، من بداية المطلع، حيث يشق هذا العنوان طريقه داخل النص ليمنحه وجهًا دلاليًا جديدًا، يتجاوز الوعي المباشر، فكان بذلك العلامة اللغوية الأولى للنص، يضخ طاقته الإيجابية في إضاءة الفضاء النصي.

المحور الثاني: شعرية الرمز:

الرمز طاقة تعبيرية وشعرية لا يمكن الاستغناء عنه، فهو "مستند التنظيم الشعري الذي يبيح لنا ولوج ناحية من ذاتنا لا تبلغ إلا بوسيلة الرمز"(كرم، ١٩٤٩: ١١)، وقد استطاعت القصيدة المعاصرة أن تتجاوز وضوح القصيدة التقليدية، لتجعل من الإيحاء والغموض سمة من سماتها، وقد كان الرمز وسيلتها في ذلك، لما يكسبه الرمز من أبعاد فنية ودلالية تستطيع حمل رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود سواء كانت هذه الرؤية واقعية، أو ذاتية، أو إنسانية، أو لغوية.

والرمز حالة تجريدية مرجعها الشعور، وقوامها الإيحاء والتلميح، أي القدرة على التأثير والتصوير بدلالات جديدة، وبذلك تكون التجربة قابلة للإبداع الشعري، وإلا سقطت في فخ التقريرية والنثرية، فوضوح الشيء يذهب لذته، ويفقده متعة الاكتشاف التدريجي.

ويهدف الرمز إلى التعبير عن التجربة في حالة من الاختزال والتكثيف والتخيل، من خلال "بنية دينامية يسمح لها بالتعدد والتناقض، مقيمًا بينها أقنية تواصل وتفاعل" (سعيد، ١٩٦٨: ١٨٧)، كما أنه دعوة للمتلقي لاستقراء العمل الأدبي واكتشافه بنفسه، لذلك لم يلتفت الشعراء إلى الأشياء المادية بظلالها وألوانها وأشكالها، وإنما إلى ما تعكسه تلك الأشياء في ذهن المتلقي ونفسيته من حالات شعورية ذات أبعاد إيحائية، فالرمز "وجه مقنع من وجوه التعبير بالصورة" (إسماعيل: د.ت، ١٩٥).

وقد وظف حجازي الرمز في نصه، وبلور رؤاه الخاصة بالدلالات والإشارات، وجعل منها أداة للتعبير عن تجربته في عمقها الواعي واللاواعي، محاولا تجاوز الرموز الجاهزة، أو شحنها على الأقل من روحه ومعاناته، لينتقل الرمز من معناه العام إلى معنى يفيض من ذاتية الشاعر، مكتظًا بالطاقة العليا والدلالات الرمزية.

أنماط الرموز:

١-الرمز المركب: ذاتي تجريدي ينطلق من تصور خاص عند المبدع حين ينقل المادي المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، بمعنى أن موضوعية الصورة تتلاشى، وهذا ما قصده محمد غنيمي هلال حين قال: "ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس" (هلال، ١٩٩٧: ٣٩٥)، وهو يتشكل عبر تعاضد عدد من الصور الرمزية ليكون في النهاية صورة متكاملة،

وهذا يعني أنه يتم انتزاع الرمز المركب "من خلال مجموعة من الصور التي يقدمها الشاعر بحيث توجه انتباهنا إلى مستوى آخر من المعنى يختلف عن المعنى المباشر" (أبو إصبع، ٢٠٠٩: ١٩٤).

وفي هذا النوع من الرمز تظهر" تجليات الحداثة، وهي تعدد المستويات الدلالية وامتدادات الضمائر، في الزمان والمكان، والاعتماد على عنصر المفاجأة المدهشة، وإقامة التوازي الحر غير المعقد ترتبط بموقع الضمير ودوره في عمليات الإسناد والترميز" (فضل، ١٩٩٥: ٩٣).

ومن أهم الصور الرمزية التي تشكلت عند الشاعر (المدينة المعاصرة)، ويعد حجازي من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة في فترة مبكرة من وعيهم الشعري، فقد خرج من قريته إلى المدينة في مرحلة مبكرة من حياته، أي أنه خرج من البراءة إلى التكلف، من الجمال إلى الجمود، من الحميمية والتواصل، إلى الوحدة والانقطاع، وهو موقف ظهر واضحًا عند الشاعر في ديوانه (مدينة بلا قلب) الذي يعده الدارسون تحولًا للقصيدة العربية نحو شعرية المدينة، يقول في قصيدته:

"وكان أن عبرتُ في الصّبا البحورْ

رسوتُ في مدينةٍ من الزجاجِ والحجرْ

الصيفُ فيها خالدٌ ما بعدَهُ فصولْ

بحثتُ فيها عن حديقةٍ حديثةٍ فلم أجدْ لها أثرْ

وأهلها تحتَ اللهيبِ والغبارِ صامتونْ

ودائماً على سفرْ" (حجازي، د.ت: ١٣٩)

إن الشاعر يقدم إشكالية الاغتراب الذاتي على المستوى الفردي والاجتماعي في المدينة المعاصرة، نتيجة عدم التكيف مع حياة المدينة بكل تناقضاتها التي تشعره بالاغتراب، وهي إشكالية تم من خلال علاقة غياب وانعدام، علاقة انفصال وانقطاع، علاقة نفور وكراهية، وهذا يعني ألا تواجد على المستوى النفسي في المكان، لأنه مكان قبيح جامد، وهو معطى تكون من خلال رمزية (الزجاج والحجر)، وتأتي رمزية الغياب للحديقة التي وقعت ضحية التمدن والحضارة لتزيد المكان بشاعة ، فهذا يعني موت المكان، بل وموت الذات، لذلك يتجلى الزمن في هذا المكان بأسوأ صورة في القبح والوحشة، فهو رمز لمادية الحياة وعجلتها، ورمز لطبيعة العلاقة بين ناسها، حيث يحتكمون للوقت في كل شيء، وحضور المد البشري في غياب الجانب الطبيعي من الحياة يوسع من عمق مأساة الإنسان المعاصر، ويقوض حلم الذات في واقع يتسم بالجمال والحياة.

لقد تشكلت في المقطع السابق ثلاث صور رمزية: الأولى ترمز إلى "وجه المدينة ذاتها، وفي الثانية نباشر طبيعة التجربة في إطار الحياة نفسها، وفي الثالثة الموقف الجدلي الذي خلفته هذه التجربة في نفس الشاعر" (إسماعيل، د.ت: ٣٢٩)، لذلك نراه على مستوى القصيدة بأكملها يصور موقفه الجدلي من المدينة، وهو يزيد من غموض صورتها، فتأتي من أعماق منطقة اللاشعور، من العالم الباطني:

"مضيتُ صامتًا موزّع النظرْ

رأيتهم يحترقونَ وحدَهم في الشارع الطويلْ

حتى إذا صاروا رمادًا في نهايتهِ

نما سواهم في بدايتهِ

وجدَّفتْ ساقُ الوليد فوقَ جثّةِ الفقيدْ

كأنَّ من ماتَ قضى ولم يلدْ " (حجازي، د.ت: ١٣٩-١٤٠)

يلخص المقطع السابق موقف الشاعر وانطباعه، وينقل للقارئ "إيحاءات من الكل في خطفة"(عباس، ١٩٥٥: ٦٥)، وهو يكتظ بكثافة من العدولات المجازية، التي تتجاوز المعاني الإشارية المتفق عليها في العرف العام إلى آفاق أوسع، وهو ما يمكن أن نسميه التحفيز المجازي، أو "التراكم المجازي الذي ينكشف في تداخل الصور، ونفوذ بعضها على بعض، وتداعيها في سياق بنية استطيقية موحدة بين الجزئي المحسوس والكلي المجرد " (جودة، ١٩٧٨: ١١٤)، فهناك كثافة استعارية، خلقت أبعاد الصورة الرمزية.

والصورة الرمزية المركبة السابقة تطرح عددًا من الرموز التي تآلفت فيما بينها، من خلال صورة الشارع الطويل الذي هو رمز للفضاء العمومي، "إنه الوجه الثقافي للوجود الإنساني، أو هو آثار الإكراهات الاجتماعية التي تلاحق الفرد في كل مكان... هو الواجهة حيث يضطر الفرد إلى تقديم نفسه وفق ما يشتهيه الآخر" (بنكراد، ٢٠٠٨: ١٩٥)، لذلك فهو يرسم تفاصيل الحياة اليومية لهويه الذات التي تسير عليه، لأن "الشارع صحراء المدينة، وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري" (النصير: د.ت، ١١٤).

والصورة التي يخلفها الشارع الطويل صورة قاتمة مرعبة لظلمة الصراع في المدينة التي ينتهي السباق المحموم بناسها على المادة إلى الانتهاء والموت، ليأتي غيرهم وغيرهم، دون أن يأبه أحد بمن أتى أو مات، وهو يرسم هذا الزوال والانبعاث من خلال صورة رمزية مرعبة (جدفت ساق الوليد فوق جثة الفقيد)، وكأن القادم لا تعنيه

صورة الموت التي تتكرر أمام عينيه كل يوم، فهو جري لاهث في معركة البقاء.

إضافة إلى المفارقة التي تتشكل من العلاقة الذهنية بين الألفاظ، وهي تعطي مفارقة "الحياة نفسها المليئة بما يعجز الإنسان عن فهمه، أو إخضاعه لمنطق العقل الإنساني" (إبراهيم، ١٩٩٠: ٢٠٥)، وهي مفارقة قوية تجسد لنا متناقضات الحياة والعالم من حولنا، فمفارقة أن ينتهي الإنسان من حيث أراد البقاء والوجود، أن يكون الفعل الذي يؤديه بكل إصرار ظنًا منه أنه سبب للحياة هو الذي يقوده إلى الموت، وتأتي رمزية الألوان في هذا النوع من الصور ليزيد من الإيحاء ويعمق الدلالة، فاللون الرمادي يتوسط اللونين الأبيض والأسود، وهو في الثقافة الجمالية الكلاسيكية لون غني أصيل في جوهره ودلالته السيمائية، التي تحيل إلى الضبابية وعدم الوضوح وهو مذموم سياسيًا وعقائديًا (أحمد، ٢٠١٢: ١١٢)، يفتقر إلى الحيوية، والنص السابق بدلالته على الواقع لم يبتعد كثيرًا عن هذه الدوال اللونية، فاللون الرمادي يوحي بضبابية الرؤية عند الشاعر، ويعبر سيمائيًا عن المجهول والنهاية المأساوية لبشر المدينة.

وتمثل رحلة البحث عن الذات، البحث عن الاستقرار والأمان واحدة من أهم الصور الرمزية التي فرضت وجودها على مستوى النص:

"عبرتُ في الصّبا البحورْ

حملتُ كأسَ عمري الصغيرِ فارغًا

لمن يصبُّ فيه قطرتَيْ سرورْ

طفتُ بدورْ

طُردتُ مرةً وقيل لي تفضَّلْ مرتينْ" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

يتبدى بوضوح أن الشاعر يشعر بأزمة هوية وانتماء، فانعدام الإحساس بالمكان يعني افتقاد الذات وغيابها، لذلك تظل الذات في عملية بحث عن البقاء والوجود، عن مكان يحمل هويتها الثقافية والدينية والفكرية والاجتماعية، فهي رحلة الذات التي تبدأ من المكان بحثًا عن المكان، وتأتي رمزية البحر في دلالته على البحث السندبادي، والرحيل في المجهول، فهو مسكون بالرهبة والغموض، وهو بؤرة من بؤر صراعه لإثبات الوجود وتحقيق الاستقرار، لذلك يتكرر في أكثر من مكان في قصيدته، وهو يزيد من حدة هذا الصراع وقوته مع البحر حين يكون في الصبا الدال الزمني على الصغر وقلة التجربة، وعدم القدرة على مواجهة الأخطار، ولأن الرمز موقف سيكولوجي يقوم على إبراز الداخل وفق الصورة، فقد جسد رحلة الضياع التي عاشها منذ خرج من قريته عبر صورة ذهنية (حملت كأس عمري الصغير فارغًا)، في صورة غير مألوفة، تنفتح على دلالات لغوية جديدة، حيث تتخطى المعنى بدلالة اللفظ إلى دلالة الصورة، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله "وضرب لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل" (الجرجاني، د.ت: ١٩٢).

ومن الصور الرمزية التي شكلت محور ارتكاز في النص إلى جانب (المدينة) (الأب)، الذي ظهر بكثافة في المستوى الدلالي، لأن وجوده (مصدرًا) للحب والحنان يتقاطع مع المدينة بقسوتها، وهو يحضر في صورة خيالية تختزل كل تحولات المدينة المعادية، التي أرهقت الطفل الغريب عبر ثنائية الوصل والقطيعة، قطيعة المكان ووصل الأب، يقول:

"تأتي على جناحِ لحنٍ تائهٍ في الليلْ

يقولُ للمحبوبِ طالتْ غيبتُكْ

تأتي إليّ عبرَ طفلْ

يسيرُ وحدَهُ وحينما أَضِلّ

وتُثْقِلُ الأحزانُ روحي حينما أَتوه

أقولُ يا عينُ أطلبيه

ما زلتُ طفلًا يا أبي، ما زالت الآلامْ

أكبرُ مني، ما استطعتُ أنْ أنامْ" (حجازي، د.ت: ١٤٢)

يظهر الأب هنا في صور رمزية متعددة، تمثل مركزية الأب وسلطويته، وهي تعكس على المستوى النفسي للشاعر شعوراً بهيمنة الأب وحضوره، وفي الوقت ذاته أهميته، وتأتي الصورة الرمزية للطفل الذي يرى أباه كل الحياة لتعكس شخصية المبدع البريئة التي لم تستطع المدينة تحطيمها (مسخها) أو تشويهها.

ولذلك جاء الليل في صورته النمطية، التي تمثل الحنين والانتظار والترقب، ترقب الأب حتى ولو على مستوى الحلم، ومن هنا يحاول في أسطر أخرى من خلال صناعة الحلم أن يرسم عالمًا مثاليًا يتجاوز به واقعه، وينفس من خلاله عن جميع الرغبات المكبوتة التي تلح عليه ولا يملك الانفكاك من أسرها،

ولا وسيلة لديه إلا الحلم، يقول:

"رسالتي إليكَ يا أبي حزينةٌ

في البدءِ والختامْ

فإن أهاجت شوقَكَ القديمَ للكلامْ

هبْ لي لقاءً في المنامْ" (حجازي، د.ت: ١٤٥)

٢-الرمز المفرد: كلمة أو صيغة، اختزلت عددًا من المعاني والأبعاد، وتكونت من مرحلتين: مرحلة البعد العادي والإدراك المباشر للفظة، ثم مرحلة الإدراك الإيحائي حينما تدخل السياق، فتحمل طاقة رمزية.

والرمز المفرد قليل قياسًا على الرمز المركب، وهي تلك الرموز التي يعيد الشاعر خلقها وصناعتها لتتناسب مع حالته الشعورية، وتتفق مع نظرته الذاتية، فهو" يحاول من خلال رؤيته أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة"(إسماعيل، د.ت: ٢١٩) تنطلق من البناء الكلي للقصيدة، الذي يعطيها معناها الإيحائي؛ ذلك أنه إذا كانت قيمة الرمز الشعرية لا تتحقق بالكلمة المفردة أو الوحدات اللغوية البسيطة، فإن العمل الشعري يصبح أكثر فنية وجمالية تتآزر فيه الرموز الجزئية تآزرًا كليًا، ينتج نصًا إبداعيًا في غاية الإيحاء.

ومن الرموز المفردة التي شعت داخل النص (الغريب)، الذي تكرر في أكثر من مكان من النص، يحمله الشاعر كل معاناته في الغربة منذ فارق قريته، والغريب في المعنى المعجمي هو "المهاجر رمز للإنسان في غير موطنه، أو موقعه، وهو المنفي، الضيف العابر، الغريب في بلده، والغريب رمز النفي والطرد" (خليل، ١٩٩٥: ١٢٦-١٢٥)، يقول:

"مرَّ الزمانُ.. كلُّ ليلةٍ سَنَهْ

لم أغفُ فيها غيرَ ساعةٍ.. وغفوةُ الغريبِ لا تطولْ

وفي السهاد يرحلُ الخيالُ يعرفُ الكثير ْ" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

"الكلمات قد تستعمل كإشارات، ولكن هذا النوع من الاستعمال ليس هو الدور الأساسي الذي تقوم به الكلمات، الدور الأساسي هو أن تستعمل كرموز لا إشارات، فالكلمات في العادة تصحبها الأفكار ولا ترتبط بحدث أو شيء، والفرق الجوهري بين الرمز والإشارة مرده إلى نوع الارتباط بالكلمة، وما يترتب على ذلك من خلاف في نوع الوظيفة المعنوية"(ناصف، ١٩٩١: ٢٤)، والشاعر عن طريق رمز الغريب يحاول تقديم صورة حسية، لكنها تتجاوز الواقع الحقيقي فتوحي بمعان ٍكثيرة ومتعددة، تنطلق من ذات الشاعر "وفيها تنهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية، لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر" (أحمد، ١٩٨٤: ١٣٧).

ومن الرموز الفردية (الطريق)، وله دلالته الرمزية على أنه امتداد أو جزء من المدينة الجامدة، التي تتهشم على قسوتها وصلابتها كل قيم الجمال والبراءة، وهو رمز أيضا لمعاناة الذات في رحلتها إلى الراحة والاستقرار:

"وقعتُ في هَوَى بُنَيَّةٍ هنا..

فقيرةً، حزينةً، ماتَ أبوها يا أبي..

أحببتها لكنْ طريقُها طويلْ

وكلُّ أحبابي طريقُهم طويلْ" (حجازي، د.ت: ١٤٤)

وهناك رمز (الزورق)، الذي جاء في النص دالا على الحرية، والخلاص، والانعتاق من واقع لا يحبه ولا يرضاه:

"ماتَ أبي يا أصدقاء

الغرباءُ ودَّعوهُ، بينما أنا هنا

لمحتُهمْ في الضِّفةِ الأخرى ظِلالًا، في غُروبِ الشمسِ

تنُحني على القبور، ما وجدتُ زورقًا يقلُّني

لم أستطعْ وداعَه في يومِهِ الأخير" (حجازي، د.ت: ١٤١)

المحور الثالث: شعرية السرد:

السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية (إبراهيم، ١٩٩٠: ١٤٨)، ومعنى ذلك أن السردية نوع من الشعرية، فهما متداخلان إلى حد كبير، ولم يعد السرد سمة في القصة فقط، وإنما هو سمة في الخطاب اللغوي بشكل عام، حيث أصبح لتقنية السرد حضورًا في الأعمال الإبداعية الشعرية، وصار مكونًا حيويًا من مكونات النص، فتداخل السردي بالشعري، وهو ما أشار إليه بعض النقاد من أن هناك "تماهي جنسين أو نوعين أدبيين ليشكلا نوعًا أدبيًا آخر، يستعير كل منهما بعضًا من آلياته وميزاته" (عبيد، ٢٠٠٨: ٢٠٦)، ومن هنا صار احتفاظ كل جنس "بحدوده المسومة موضع شك كبير فلم يعد الشعر مثلًا جنسًا نقيًا مطلقًا يمتنع عن الأجناس الأخرى اختراقه أو التغلغل ضمن حدوده الفاصلة به، وبات النص الشعري قادرًا على استيعاب الكثير من خصائص النصوص السردية، حتى تلاشت الحدود بين الشعر والنثر" (هياس، ٢٠١٦: ١٥٣)، ومن جهة أخرى فإن النص السردي هو الآخر لم يعد بمعزل عن تلقي المؤثرات التي تهب على النصوص الشعرية المجاورة، كما أن الرواية مثلا لم تعد فنًا خالصًا (العلاق، ٢٠٠٢: ١٧).

وقد سارت هذه الشعرية السردية في قصيدة (رسالة إلى مدينة مجهولة) وفق خط أفقي داخل النص، وانفتحت على مشاهد وصفية وحوارات خارجية، ورسم أبعاد الشخصية، إضافة لتقنيات أخرى كالتنويع في استخدام الضمائر، والوصف، ومشهدية السرد، حيث يكون هناك نوع من التناسب بين زمن السرد وزمن القص، وهذا يعني العناية بأحداث بعينها والتأكيد عليها، فيستخدم الأفعال بصيغة المضارع لتحقيق حضور المشهد، ثم هناك الفضاءات الزمانية والمكانية التي هي أهم عناصر الشعرية السردية، وهو بذلك يجسم التجربة في إطار موضوعي حي وملموس (إسماعيل، د.ت: ٢٨٢).

وللكشف عن شعرية السرد في النص يمكن تتبع العناصر السردية التي يقوم عليها السرد:

١-الحاكي أو الراوي: وهو إما أن يكون خارج نطاق الحكي، أو أن يكون شخصية حكائية داخل القص، فهو راو ممثل داخل الحكي، كبطل أو شاهد يتدخل في سيرورة الأحداث، وهو ما تحقق في موضوع الدراسة حيث كان الشاعر هو الصوت المهيمن على النص، إذ اعتمد على السرد الذاتي (أناوية الخطاب)، وهي ما يسمى بتقنية (الرؤية مع) حيث تتساوى المعرفة بين السارد والشخصية حين يروي تجربته الذاتية، ويتطابق صوت الراوي مع صوت الشخصية، معتمدًا على ضمير المتكلم الذي يدمج النص السردي بالسارد، فتذوب الفروق الزمنية بينهما، ويحظى ضمير المتكلم بدور بارز في الفعل السردي، وله شخصية واضحة في إدارة الحدث القصصي، لذلك كان على معرفة بالشخصية الرئيسة وتقلباتها النفسية، يسلط عليها عدسته في السرد والأفعال، ويتتبع أزمتها منذ طفولتها، وهو يكثر من رصد أفعالها النفسية؛ ويركز كبرة تأبيرية على التمفصلات الداخلية ولا تعنيه التمفصلات الخارجية، وهذه الطريقة في السرد توهم بأن ما يحكيه السارد هو تجربة مر بها، وأن كل هذه الشخصيات هي شخصيات عايشها بالفعل وليست من ورق، وبذلك يصبح الحدث بنية سردية تتلاحم فيها كل المكونات السردية وهو الشخصية الرئيسة في العمل، ويتحقق هذا من خلال تكدس ضمير المتكلم، ويسمى الراوي أو السارد.

وقد كان للشاعر ظهور بارز على مدار سرده لكل محاور القصيدة، حيث نلمح قلقه وتوتره ورفضه للواقع الذي يعيشه، مما ولد لديه نغمة من الشكوى امتدت طوال القصيدة، منذ بداية النص، يقول:

"أبي

إليكَ حيثُ أنتْ..

إليكَ في مدينةِ الموتى، إليكَ حيثُ أنتْ

أُولى رسائلي

وإنها رسالةٌ حزينةٌ حزينهْ

بغيرِ حدْ

لأنها سترتمي أمامَ هذه المدينهْ

بغيرِ ردّ

وحتى نهاية النص حين قال:

رسالتي إليكَ يا أبي حزينةٌ

في البدءِ والختامْ" (حجازي، د.ت: ١٣٧-١٤٥)

٢- المحكي: وهي الأحداث التي تحكى وتروى في العمل السردي، وهي مكون من مكونات البنية السردية، إذ لا يمكن تصور عمل سردي دون أحداث، والحدث يتكون من الشخصيات وما يدور بينها من حوار في بيئة مكانية وزمانية مناسبة لوقوع هذه الأحداث، التي تتكون من حدث رئيس، وأحداث جزئية متسقة على نحو يجذب القارئ ويمتعه، وغالباً ما يكون الحدث معادلًا موضوعيًا لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها بشكل فني.

وقد تتابعت الأحداث والمشاهد في النص في تسلسل وترابط، لتبين مقدرة الشاعر على الانتقال من مشهد إلى آخر، دون حدوث فجوة تعكس خللًا أو تفككًا في سير الأحداث، وشُدّت الأسطر إلى بؤرة دلالية مركزية، تجسد وصف المدينة المعاصرة، والشكوى منها في حالة من الشعور بالاغتراب، والحالة النفسية المأساوية، التي يعيشها الشاعر جراء عالم ضاج بالجفاف والحرمان، وهذا هو الحدث الرئيس، ثم تفرع عن ذلك عدد من الأحداث الجزئية، التي تواشجت فيما بينها عضويًا، وجاءت هذه الأحداث على النحو الآتي:

١- الوحدة الأولى: رسالته الحزينة لأبيه المتوفى.

٢- الوحدة الثانية: الحسرة والألم الذي يعانيه من مدينة صماء موحشة.

٣-الوحدة الثالثة: توالي الذكريات عن زمن الطفولة والقرية والحنين الدائم لذلك.

٤-الوحدة الرابعة: قصة حب ضائع في مدينة الخوف.

٥-الوحدة الخامسة: شعور الحنين لأبيه المسيطر عليه.

وهو في كل هذه المقاطع يميل إلى السرد الدرامي الذي يعتمد الحركة والحوار، وتضخيم بعض التفاصيل التي تخدم موضوع القصيدة لخلق التأزم الدرامي.

٣-المكان: أحد الأركان المهمة التي تقوم عليها العملية السردية، فهو الشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته(العوفي، ١٩٨٧: ١٤٩)، وتأتي هذه الأهمية والمركزية للمكان بفضل الوظيفة التاطيرية والديكورية التي يؤديها (كنانة، ٢٠١٦: ٣٠)، إضافة إلى كونه يعبر عن الذات، وقد اشتغل النص على شعرنة المكان، حيث الإحساس بالنفور من المدينة والحنين للقرية، وقد عرض الواصف-السارد- المكان وفق مسح تتابعي امتد بامتداد النص، وهو مسح داخلي، وليس وصفًا خارجيًا هندسيًا، ومن هنا يتشظى المكان بين الحضور والغياب، الحضور المادي والغياب النفسي، فالتواجد في المكان لا يعني الإحساس به والانتماء إليه، بل قد يتشكل النفور منه إلى درجة عدم الوجود فيه، لذلك لا التقاء بين ذات الشاعر وبين الآخر الذي يعيش في المكان ذاته متشكلًا من ماديته وفراغه المعنوي:

"لو كلموكَ يسألونْ.. كم تكونُ ساعتك؟

فجعتُ فيهمْ يا أبي، كرهتُهُم في أولِ النهارْ

وفي المساءِ قاربَ الظلام بينَ خطونا" (حجازي، د.ت: ١٣٩-١٤٠)

ويلحظ الحضور المكاني للأماكن المفتوحة في النص، التي غالبًا تنعدم فيها الحميمية والشعور بالأمان، ويكون التواجد فيها للكل لا للخاص المقرب فحسب، وهي في جميع تشكلاتها تكرس لدوال الضياع والتيه، وتصبح مكان الانقطاع لا التواصل، (المدينة- البحور- الشارع الطويل)، ليطوقها القبح المكاني الذي يسمها بالسلبية وقيم الشر، وقد أدت هذه الأماكن وظيفتها في العمل الشعري، وكانت وظيفة الخوف، والصراع، والاغتراب من أهم الوظائف التي جسدتها.

كما تحضر الأماكن المغلقة التي يمثلها (القبر)، ويأتي بوصفه دالا مكانيًا على والده، فصورة الأب تتشكل من خلال القبر، الذي لا يتسع إلا للموت والغياب، وهي خصوصية يتميز بها القبر، ولا يشبهه فيه مكان آخر، وله فعله أيضًا الذي يتميز به عن سواه، وهو فعل مريع يقتضي الصمت والسكون، يقول:

"يا غارقًا في الصمتِ، يا مكفنًا بهِ إلى الأبدْ" (حجازي، د.ت: ١٣٨)

ويحضر البيت المغلق بوصفه المضاد لكل الأماكن المفتوحة والمغلقة التي أدمت روحه، فهو يحضر في النص عنوانًا للاستقرار والتواصل، يمنح الذات شعورًا بالأمان والدفء، وهو يأتي في النص مستودع الذكريات الجميلة:

"ومثلما كنتَ تعودُ في أماسيِّ الشتاءْ

ووجهك الحمول يفرشُ الرضى على العناءْ

وفي يديكَ من نباتِ الأرضِ ما جمعتَه

وفي اللسانِ رفرفتْ تحيةُ المساءْ" (حجازي، د.ت: ١٤٢-١٤٣)

ومما ينبغي الإشارة إليه فيما يتعلق بالدالة المكانية، أنها لم تظهر أبدًا في صورة الأماكن المبهمة، بل ظهر المكان واضحًا بتفصيلات محددة، غير أنها تفصيلات نفسية لا هندسية، وهذا يعني أن الإشكالية الأعمق عند الشاعر هي إشكالية المكان، كما قلّت الأحياز الفضائية التي تؤسس لبناء فضاءات خاصة، فكانت أكثرها فضاءات عامة (المدينة، الشارع، البحور، الطريق).

٤-الزمان: من العناصر الرئيسة التي تكون العمل السردي، فكل سرد لابد له من إطار زمني "يتخذه مسارًا زمنيًا لإعادة تصوير ما وقع الإخبار عنه" (بو عزة وعلي، ٢٠١٩: ٧٧)، وهو يأتي في السرد" مشخصًا دلاليًا ومكونًا معماريًا يوضح شكل الوحدة السردية، ويحمل الوحدات السردية طابع الكلية والحركة والانسجام" (حمدي، ٢٠١١: ٢٠٦).

وقد ظهر الزمن في النص على ثلاثة أنواع: (الزمان الخارجي – الزمان الداخلي- الزمان الوجودي وإشكالات التجربة):

النوع الأول -الزمان الخارجي، وجاء على ثلاثة أزمنة، " (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب)، وهي الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص" (كبير، ٢٠١٠: ٨١) وفي هذه القصيدة يمثل تاريخ ١٩٥٧م الزمن الذي كتبت فيه، وهو زمن يتقارب مع منتصف القرن العشرين، حيث خرج كثير من الشعراء الذين ينحدرون من أصول ريفية إلى المدن، لتبدأ رحلة الاغتراب والتمزق النفسي والضياع الروحي، وهو ما صعد من النغم الرومانسي الذي وجدناه عند بعض الشعراء أمثال حجازي، والسياب، وبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور، ليقرأ المتلقي سيرة وقصة العذاب والضياع للإنسان المعاصر في رحلته اليومية في شوارع وطرقات المدن الكبيرة الباردة.

النوع الثاني -الزمان الداخلي، وهذا الزمن لغوي، لأنه "من الطبيعي أن الكاتب يفعل هذا من خلال اللغة، فاللغة تبطئ حركة القص إذا شاء الكاتب، وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة، وفي هذه الحالة

تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارئ بهذه القفزات الزمنية، لأن الكلمة في هذه الحالة تقوم بدور الإيهام بأن الزمن لم ينقطع منه شيء" (إبراهيم، ١٩٨٠: ٤٣)،

وقد ظهر الزمن في النص من خلال تقنيتين: (المفارقة الزمنية – الاستغراق الزمني):

١-المفارقة الزمنية، وتأتي على نمطين: (الاسترجاع – الاستباق):

أ- الاسترجاع: عملية سردية تتضح في "إيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد" (العاني، ٢٠٠٠: ٦٢)، وقد كانت تقنية الاسترجاع حاضرة في النص، ويسمى السرد اللاحق أو البعدي، وهو "سيد أنماط السرد جميعا" (القاضي، ٢٠٠٩: ١١٠)، ويحقق وظيفة جمالية تكمن في التشويق، وقد جاء الاسترجاع من خلال العودة إلى ذكريات الماضي في زمن الطفولة، متحسرًا عليها، يقول:

"ومثلما كنتَ تعودُ في أماسيّ الشتاء

تأتي إليّ

عباءتُك

لا تفتأ الرياحُ تستثيرها

تشدها إلى الوراء

كأنها شراعُ مركَبٍ يُصارِعُ الأنواء

ووجهكُ الحمولُ يفرشُ الرضَى على العناء

وفي يديك من نباتِ الأرضِ ما جمعتَه

وفي اللسانِ رفرفتْ تحيةَ المساء

ومثلَ غيمٍ في ليالي الصيف، يتركُ السماءَ للقمر

تنقشعُ الأحزان من روحي وأحضنُك"

(حجازي، د.ت:١٤٢-١٤٣)

ب- الاستباق: ويلجأ إليه السارد لكسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع على أخرى، أو يشير إلى حدوثها سلفًا، مخالفًا بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية (القاضي،٢٠٠٩ :١١٦)، وقد دار النص بين مدارين زمنيين، الماضي كما رأينا في تقنية الاسترجاع، ثم الحاضر الذي يمكن أن نسميه زمن الكتابة الداخلي، وقد أسهم هذا التنوع الزمني في تحقيق جمالية النص، فهو لا يحتاج إلى ترتيب صارم للأحداث، حيث من الممكن أن يرتد إلى زمنٍ ما دون إحداث ربكة في منطقية الأحداث، أما المستقبل (الاستباق) فقد قل في زمن النص، وهذا يؤكد أن الشاعر يعيش أزمة قوية تجعل استشراف المستقبل والتطلع إليه أمرًا منعدمًا، وما جاء منه كان في إطار الجزم والقطع بعدم تحقق الفعل في الحاضر، ويتمنى لو يستطيع تحقيقه في المستقبل:

"والله كم أوْحَشتني.. سَنَه

مضت علّي دون أن أراك

وسوف تنقضي سَنَه

أخرى، وتنقضي سنين

ولا أراكْ

وربما أنساكُ!"

(حجازي، د.ت:١٤٤)

٢-الاستغراق الزمني: وهي "دراسة الحيز الذي استغرقته الوقائع في الحكاية، والحيز الذي امتدت عليه الأحداث في النص" (الشوابكة، ٢٠٠٦: ٨٦)، وهو يتكشف عبر مظهرين للسرد هما: (تسريع السرد – تعطيل السرد):

أ- تسريع السرد الذي يهتم بالأحداث، التي حدثت في القصة ولايعنيه أزمنة وقوعها الحقيقية، ومن أهم تقنيات تسريع السرد في النص تقنية الحذف (الأحداث المسكوت عنها في النص)، التي تعد من أقوى الوسائل الاختزالية في السرد، بل ويبلغ السرد أقصى سرعة له، بحيث يقفز على أحداث كاملة دون الإشارة إليها، ومن خلال هذه التقنية تختصر مدد زمنية تطول أو تقصر، ويظهر بوضوح أن هذه الأحداث ليست ضرورية للسرد، بل ولا تخل بمبنى القصة ومعناها، وللحذف تسميات مختلفة منها الإسقاط، والقطع، والإضمار، يقول:

"فُجِعتُ فيهم يا أبي، كرهتُهم في أولِ النّهارْ

وفي المساءِ قاربَ الظلامُ بين خطونا" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

لقد غابت الأحداث التي حدثت من الصباح حتى المساء، فتفصيل مثل هذه الأحداث يفقد النص عنصر التشويق، ويوقعه في فخ الملل والتطويل.

ومن وسائل الحذف أيضًا التي عمد إليها حجازي النقاط المتتابعة بين الجمل، التي تعبر عما هو مسكوت عنه داخل هذه الأسطر، ويسمى

الحذف الافتراضي، وهو كثير داخل النص، ويوحي بنص غائب، له مشاهده وتفصيلاته، إلا أنه ترك للقارئ عملية استنطاقها:

"ما مر يومٌ دونما ذكرى

تأتي على جناح لحنٍ تائهٍ في الليلْ

يقولُ للمحبوبِ. . طالت غيبتُك" (حجازي، د.ت:١٤٢)

ب-تعطيل السرد: ومن أهم تقنياته: (تقنية المشهد – الوقفة الوصفية):

١- تقنية المشهد أو الحوار: وتأتي تقنية المشهد أو الحوار لتبطئ من سرعة الزمن بحيث يتطابق زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق (لحمداني: ١٩٩١، ٧٨)، ونجد مثل هذه المشاهد في أكثر من مكان، وتظهر أهمية الحوار في أنه يعطي القصيدة طابع المسرحية، ويخلق مساحة سردية تتشكل عبر الأصوات المتعددة داخل النص، وقد تصدر الحوار الخارجي في النص المشهد، واستثمر المبدع اختلاف الضمائر في التعبير عن مشاعره ليضفي على النص سمة الحوارية، لكنه ومع تعدد المخاطبين كان حوارًا من طرف واحد، وكأنه سلفًا معلوم بما سيكون الرد، وكأن (الأنا) تعبر عن رغبتها في التواصل مع الآخر حتى لو كان ميتًا، فهذا الحوار لا يعدو أن يكون تفريغًا وجدانيًا يمارسه الشاعر، وقد كان الأب هو الشخصية الأولى التي حاورها الشاعر، فتكرر الخطاب الموجه إليها، وقد تمكن خلال هذا الحوار من نقل مجريات الأحداث، كما تمكن من تحقيق السمة الدرامية، فكأننا نرى عرضًا مسرحيًا، يتحول فيه المتلقي إلى متفرج، وقد كان لصيغة النداء أثر كبير في تحقيق الموضوعية فهي تعني حضور المنادي والمنادى.

أما المحاور الثاني فهم الأصدقاء، وهو حوار أيضًا من طرف واحد، وكان سبيلًا لتجسيد المشاعر، وسرد الأحداث:

"قلتُ لهمْ.. يا أصدقاءْ

عبرتُ في الصّبا البحورْ ..

طُفتُ بدورْ

طردتُ مرةً وقيل لي تفضّلْ مرتينْ" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

في هذا المقطع يوهم الشاعر بوجود حوار بين طرفين مع أنه من طرف واحد هو المتكلم، وهو في ذلك كله يربط بين زمنيين الحاضر والماضي، ليجعل المساحة الزمنية تبطئ في النص وتمتد، كما أنه بذلك يبتعد عن المباشرة والخطابية، فيعبر عن تجربته بطريقة إبداعية.

٢- الوقفة الوصفية: ويكون فيها زمن السرد أطول من زمن الأحداث، وتبرز في المقاطع الوصفية التي تجيء لوصف الشخصيات داخليًا أو خارجيًا، أو وصف الأمكنة والمشاهد المختلفة، حيث يتوقف المؤلف عن سرد الأحداث ليستغرق في الوصف، فتتعطل اللحظة الزمنية، والوقفة عكس الحذف، فهي تقوم على تبطئة الأحداث، وقد قامت جميع المقاطع على بنية الوصف وتصوير الداخل النفسي المتألم من الواقع الخارجي.

النوع الثالث-الزمن الوجودي وإشكالات التجربة: وتجلى هذا البعد من خلال ثنائية المدينة والريف، فقد تشكل الزمان وفق مدينة كل ما فيها يمضي بسرعة فائقة في رتابة وآلية دون الاهتمام بمشاعر البشر وطبيعتهم الإنسانية، يفعل فعله السالب بهم، حيث يمضي كل في طريقه مسرعًا دون أن يحفل بغيره، وهذا يعني خلق زمن غريب على الشاعر، يتقاطع مع زمن الريف الذي لا يجري بهذه السرعة، وإنما يتسم بالبطيء والحركة الثقيلة، ومراعاة الآخرين، لأن البشر هم المعنيون في هذه الحركة وليس المادة، وهذه الثنائية الزمنية بمشاركة المكان تؤسس للبعد الفكري والثقافي عند حجازي، وتنتج رؤيته الشعرية، كما تظهر قدرته على التكثيف الزمني من خلال الربط بين الماضي الجميل والحاضر التعيس، وكل هذه الأزمنة تشكل البعد النفسي المنتج للبعد الشعري، الذي يعكس طبيعة التجربة وتمثلاتها الإبداعية على صعيد اللغة والصورة والإيقاع، ويمكن تتبع مثل هذا الزمن الوجودي على مستوى النص من خلال كثير من المفردات الزمنية التي وظفها الشاعر.

٥-الشخصيات: من عناصر البنية السردية، ولا يتكون العمل السردي دون حضور الشخصيات، التي تتجلى الأحداث من خلال أفعالها وأقوالها، وهي "العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الأخرى" (بحراوي، ١٩٩٠: ٢٠)، وقد كانت شخصية الشاعر هي الشخصية الفاعلة التي تتحكم في توجيه النص، ويمكن أن تؤدي دور الشخصية الرئيسة، أما الثانية التي استبانت ملامحها من خلال السرد فهي شخصية الأب، والأصدقاء، وهي الشخصيات الثانوية التي "تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية" (أبو شريفة، ٢٠٠٨: ١٣٥).

وقد تجلت الملامح الداخلية للشخصية الرئيسة (الشاعر) من خلال تصوير ملامح (الأنا) التي تبدت تائهة حائرة، تحمل طاقة هائلة من الشحنات السالبة، وهي تحيل كل خلخلة وانعدام في علاقتها مع الأب إلى المدينة، المدينة المعادية، لقد أراد الشاعر أن يقدم لنا صورة الصبي البريء، الذي غادر مسكن والده دون أن يودعه أو أن يشهد لحظات احتضاره، لينهكه تأنيب ضميره، وبخاصة أن ما ارتحل إليه شكّل صدمة كبيرة له:

" وكان أن عبرتُ في الصِّبا البحورْ

رسوتُ في مدينةٍ من الزجاجِ والحجرْ" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

وهو حريص أن يُظهر صغر سنه وضعفه عند ارتحاله عله يخفف من وطأة الضمير:

"حملتُ كأسَ عمريَ الصغيرِ فارغا

لمن يصبُ فيه قطرتَيْ سرورْ" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

وهو يمضي في رسم هذه الأنا ورسمها طوال النص، لتتبدى غارقة في حالة مأساوية حادة، حالة (الأنا) العاجزة عن استرداد الماضي، وعن التكيف مع الحاضر، وعن بناء المستقبل، فهي تتنامى طوال النص، إلى أن تنتهي إلى حالة من الإخفاق العاطفي في علاقتها من الأنثى، وهو شيء طبيعي نتيجة لحالة العجز النفسي، والقهر الروحي الذي يعيشه في مدينته الصماء:

"أبي

وقعتُ في هَوى بُنَيَّةٍ هنا ..

فقيرة، حزينة، ماتَ أبوها يا أبي ..

أحببتها لكنْ طريقُها طويلْ

وكلُّ أحبابي طريقُهم طويلْ" (حجازي، د.ت: ١٤٤)

أما الشخصية الثانية التي تبينت ملامحها، وكانت فاعلة في حمل الفكرة والمضمون، فقد كانت شخصية والده التي تمثل صورة القرية المفتقدة، وقد أعطاها الشاعر حضورًا ومكانة رغم أنه لم يكن بينه وبينها حوار مباشر، إلا أنها تبدت عبر كثير من الأسطر غاية في الجمال والمثالية، وتبدت لها ملامح خارجية، وكانت شخصية نامية، إذ ظهرت هذه الشخصية مع كل مقاطع النص الستة التي تعلن عن بدايتها بكلمة (أبي) وهي اختصار لست صور للأب:

١-أبي إليك حيث أنت

٢- أبي وكان أن ذهبت

٣-أبي وكان أن عبرت

٤-أبي أقول يا أبي شكرًا

٥-أبي أقول يا أبي عذرًا

٦-رسالتي إليك يا أبي

والشاعر بذلك يبني استراتيجية جديدة للنص الشعري تقوم على تقنية (أنا وأنت)، المدمجة في عبارة (يا أبي)، لتشكيل أفق مفتوح على الغير يؤسس لبناء سردي مميز.

وهناك شخصية الأصدقاء، وهي شخصيات مبهمة وغير معروفة لا تتوضح عمقها وحدودها، ولكنها على علاقة بالشخصية الرئيسة، لذلك يعمد إلى التواصل معها، وبثها معاناته وألمه.

المحور الرابع: شعرية الإيقاع:

الإيقاع عنصر من أهم عناصر الخطاب الشعري، "وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان، وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقًا ونغمًا منتظمًا " (أنيس، ١٩٥٢: ٥)، وتأتي أهمية الإيقاع أنه يسعى إلى خدمة المضمون من جهة، وإلى تحقيق الجمالية من جهة أخرى.

ومع محاولة الشعر الحديث التخلص من صرامة الوزن ورتابة العروض؛ إلا أن القصيدة الجديدة ما زالت تقوم على هذا الفرض، وهو "أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته" (إسماعيل، د.ت: ٦٤)، وهذا يعني أن الإيقاع في قصيدة التفعيلة ناجم عن تفاعل الوزن والقافية والوظائف التركيبية، بهدف إضفاء نغم موسيقي خاص بالنص، وانطلاقًا من هذا فإنه يمكن القول إن الإيقاع تقنية جمالية تقود إلى توافق المعاني، وتحقيق التآلف والانسجام، والنمو الدلالي بين أجزاء النص، كما يساعد الانسياب، والتدفق المتتابع على تحقيق وحدة القصيدة وتفردها.

أولًا: الإيقاع الخارجي:

١-السطر الشعري: جاء التشكيل الموسيقي في النص بالاعتماد على التفعيلة، بوصفها وحدة موسيقية، لا تلتزم بعدد محدد من التفعيلات، ولا بشكل خارجي ثابت، وإنما اتخذت "هذه التركيبة الشكل الذي يرتاح له الشاعر، ويتصور أن الآخرين من الممكن أن يرتاحوا له، عن طريق تكرار الوحدة الموسيقية -التفعيلة-، التي هي أساس النظام الصوتي، الذي يقوم بتكرار الشعر" (إسماعيل، د.ت: ٨٣)، ونعني بالتركيبة التي يرتاح لها الشاعر الدفقة الشعورية المرتبطة" بمدى الحركة الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، ومن ثم يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعاً لانفعالات الشاعر، والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه" (فيدوح، ١٩٩٨: ٤٦٨).

وقد سار حجازي في نصه على نظام الأسطر الشعرية، حيث وظف بحر الرجز، الذي يعد من أكثر الأوزان عرضة للتقلب والتغيير؛ فهو "من أسهل البحور الشعرية نظرًا إلى كثرة التغيرات المألوفة في

أجزائه، والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه" (بديع، ١٩٩١: ٨٧)، وهو بحر أثير عند الشاعر في دواوينه.

وجاء التشكيل الإيقاعي بحسب الدفقة الشعورية، ولم يلتزم الشاعر بعدد معين من التفعيلات في السطر الشعري، فكان هناك أسطر قصيرة، ومتوسطة، وطويلة، والمتوسطة هي الأغلب، وفي هذا "خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص، قد صارت جزءًا من تنويع موسيقي، يشمل القصيدة كلها" (إسماعيل: د.ت، ١٠٤)، فجاء (١١) سطرًا بتفعيلة واحدة، وجاء (١٨) سطرًا بتفعيلتين، وجاء (٢٥) سطرًا بثلاث تفعيلات، و(٣٥) سطرًا بأربع تفعيلات، و(٨) أسطر بخمس تفعيلات:

وقد أدى تنوع أعداد التفعيلات في النص إلى توفر جرس موسيقي عذب، وخفف من رتابة الموسيقا وثقلها على المتلقي، فأدى ذلك إلى الاسترسال والامتداد بل وتعميق الدلالة، ولعل هذا التنوع يوفر نوعًا من التشويق والمتعة للقارئ، فلا يشعر بالملل من طول القصيدة التي بلغت (١١٢)سطرًا، فالتنقل بين الأسطر الشعرية، واختيار التفعيلات على هذا النحو يعد انزياحًا عن المعيار، وهو انزياح له مبرراته، فالتشكيل الحر للوزن -كما ترى نازك الملائكة- استجابة للميل إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقًا تامًا والهروب من التناظر (الملائكة، ١٩٦٧: ٤٦)، أي أن المبدع يحاول التعبير عن حالته النفسية بعيدًا عن تلك الأصفاد المعيارية، والتقاليد اللغوية المعتادة.

٢-القافية: تشكل القافية نسقًا صوتيًا يتكرر بامتداد النص، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، التي يحدث ترديدها نغمًا جماليًا، بل وتؤدي وظيفة إيقاعية، فترددها وفق فترات زمنية منتظمة بشكل مستمر، كما في الشعر العمودي، أو من آن لآخر كما في شعر التفعيلة، يجذب انتباه المتلقي، ويحقق نوعًا من وحدة النص والتحام مضمونه الداخلي، أي أن من أهم وظائف القافية إنما يظهر في علاقتها بالمعنى (كوهين، ١٩٩٠: ٨٦).

ومع أن هيمنة القافية قد تراجعت في الشعر الحر؛ إلا أنها ما زالت ركنًا مهمًا في بناء شعرية القصيدة، وهو ما أشارت إليه نازك الملائكة بقولها: "مهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر، فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجًا خاصًا، وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع" (الملائكة، ١٩٦٧: ١٦٤).

والدارس لقصيدة حجازي يجد حضورًا قويًا للقافية أكسب القصيدة قوة وتماسكًا، وإثراءً دلاليًا، وقد جاءت هذه القافية منوعة، فتتحد في سطرين أو أكثر، وهي القافية المتوالية أو المتناوبة، مثل قوله:

"وكانَ أنْ ذهبتَ دونَ أنْ أودِعَكْ

حملتَ لحظةَ الفراقِ كلَّها معَكْ

حملتَ آلام النهايةِ، احتَبَسْتَ أدمعكْ

أخفيت مَوْجِعَكْ" (حجازي، د.ت: ١٣٨)

لقد انتهت السطور الأربعة بقافية واحدة وروي واحد، وتواترت الجمل الشعرية فيها، مما حقق إيقاعًا متسقًا في القافية أكسبها موسيقية ونغمية ملحوظة، وهذا النمط من القافية يشكل تماثلًا صوتيًا يحيل على تقارب دلالي، وكأنما يعمد الشاعر إلى جعل قوافيه تستدعي إحداها الأخرى في الجانب الدلالي، ليدفع الحالة النفسية إلى تكون مأساوي مؤلم عبر صور مفردة تتكامل لتقدم حالة نفسية مأزومة.

والشاعر يوظف تنوع القافية في القصيدة لخدمة توجهه الفكري والعاطفة، ومن ذلك ما جاء على نمط القافية المزدوجة، وهي التي تأتي في كل سطرين متتاليين (تبرماسين٢٠٠٣: ٨٧)، وفق نظام: أأ، ب ب، ج ج، وقيمة هذا النوع من القافية يكمن في التكرار،

وتجدد القافية باستمرار:

"يا غارقًا في الصمتِ، يا مكفنًا بهِ إلى الأبدْ

لنْ تستطيعَ أن تَرُد

فاقرأ رسالتي ولا تردْ

وإن أهاجتْ شوقَكَ القديمَ للكلامْ

هبْ لي لقاءً في المنامْ" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

وتوزيع القافية على هذا النحو يحقق تماثلًا موسيقيًا وإيقاعًا خاصًا، كما أن تواجد حرف المد قبل حرف الروي يعبر عن امتداد المخزون الانفعالي، وهذا يوفر إيقاعًا متجاوبًا في القافية بمد الصوت واكتساب قيمة موسيقية ممتدة، فهذه الحركة الطويلة تتمتع بقدرة على حمل المشاعر العميقة.

ومن هذه القوافي ما جاء بشكل القافية المتقاطعة المتعامدة، وهي "القافية التي تجئ وفق نظام (أ ب أ ب) (الغرفي، ٢٠٠١: ٧٦)، ولهذا النوع من القوافي دوره في شد عرى النص، وإحكام ربطه، إضافة إلى توفير موسيقا ترجيعية لأصوات متشابهة تأتي بعد سطر أو سطرين، يقول عن رسالته:

"وإنها رسالةٌ حزينةٌ حزينهْ

بغيرِ حدْ

لأنها سترتمي أمامَ هذهِ المدينهْ

بغيرِ ردّ" (حجازي، د.ت: ١٣٧)

التوازي الصوتي بين (حزينة- مدينة)، و(حد-رد) شكل بنية صوتية متماسكة، وأفضى إلى تماثل دلالي، شكل كل دوال اليأس والإحباط.

وقد تنطلق الأسطر دون قافية تنتظمها وهي ما يسمى بالقافية المرسلة، وتخلو من حرف الروي، وفيها لابد من تحقيق قيم إيقاعية داخلية لتعوض فقدان هذا العنصر الموسيقي، مثالها:

يقول:

"أقولُ يا أبي شكرًا

ما مرَّ يومٌ دونَ أنْ تومي إليّ

ما مرَّ يومٌ دونما ذكرىَ

تأتي على جناحِ لحنٍ تائهٍ في الليلْ

يقولُ للمحبوبِ .. طالتْ غيبتكْ!

تأتي إلى عبرَ طفلْ

يسيرُ وحدَهُ، وحينا أَضِلّ

وتُثْقِلُ الأحزانُ روحي، حينا أتوه

أقولُ يا عينُ اطلبيهْ!" (حجازي، د.ت: ١٤٢)

لقد تحرر المقطع من القافية المشكلة للموسيقا الخارجية، واعتمد على وسائل أخرى للإيقاع كالتكرار (أقول يا أبي شكرًا- أقول يا عين أطلبيه)، (ما مر يوم دون أن تومي إلي- ما مر يوم دونما ذكرى)، (تأتي على جناح لحن تائه- تأتي إلي) الذي لعب دور القافية الخارجية في توفير الإيقاع، وشد النص في لحمة واحدة، كما أن التنوين الذي تكرر في المقطع سبع مرات بصوره المفتوحة والمضمومة والمكسورة ولد شكلًا صوتيًا أشبه بالتقفية الداخلية، وهذا التردد المتولد من صوت التنوين انسجم مع السياق الدلالي المشحون بالحزن والمرارة.

ويمكن أن تسمى هذه القافية بالقافية المتجاوبة، وهي قافية داخلية يتم توزيعها على جسد النص "لتحدث تجانسًا صوتيًا يوفر حركية الإيقاع" (حمد وآخرون، ١٩٨٨: ١١١)، لذلك فنحن لا نشعر بها في نهاية الأسطر، وإنما في تقوية الإيقاع العام، وفي تجسيد الدلالة، وإبراز التجربة على النحو الذي يلفت نظر المتلقي.

ومما يلحظ في القافية سطوة الأصوات المجهورة على المهموسة فيما يتعلق بالروي، والصوت المجهور صوت يمثل قمة الوضوح السمعي، إذ " تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"(بشر، ١٩٧٠: ١١١) والصوت بهذه الكيفية مناسب لطبيعة القافية التي تمثل غاية الارتفاع الصوتي في النص، ومناسب أيضا لطبيعة التجربة التي يعاني منها الشاعر، ورغبته في الجهر بما يعاني، وكذلك تفوقت القافية المقيدة على القافية المطلقة، فكأنما هذه القوافي المقيدة وقفة للاستراحة للشاعر بعد عنائه، وأساه العميق.

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

١-الإيقاع الصوتي: المستوى الأدنى في بنية النص، يساعد على إبراز التجربة، وتجسيد تنوع الفكرة، وتعزيز النسيج الصوتي للنص، ويرجع ذلك إلى ما يمتلكه كل صوت من صفات مستقلة، وبما يترشح من تجاور صوتين مختلفين من صفات جديدة تظهر في أحدهما أو تظهر في كليهما (السامرائي، ١٩٨٤: ٧٣)، والجانب الصوتي يعبر عن المعنى، وله دور في توجيه الدلالة وتكثيفها:

"وكانَ أنْ عبرتُ في الصّبا البحورْ

رسوتُ في مدينةٍ من الزجاجِ والحجرْ

الصيفُ فيها خالدٌ، ما بعدَهُ فصولْ

بحثتُ فيها عنْ حديقةٍ فلمْ أجدْ لها أثرْ

وأهلُها تحتَ اللهيبِ والغبارِ صامتونْ

ودائمًا على سفرْ

لو كلموكَ يسألونْ.. كم تكونُ ساعتك؟

مضيتُ صامتًا موزَّع النظرْ

رأيتهم يحترقونَ في الشارعِ الطويلْ

حتى إذا صاروا رمادًا في نهايتهْ

نما سواهم في بدايتهْ

وجدَّفت ساقُ الوليدِ فوقَ جثَّةِ الفقيدْ" (حجازي، د.ت: ١٣٩)

إن أول سبل الإيقاع الصوتي هنا يظهر بوضوح في التراكم الصوتي لحروف الجهر الملائم لطبيعة الأزمة الخانقة للمبدع، ويتصدر حرف

الراء الانفجاري المشهد، وينشأ منه إيقاع مدوي يجسد حركة الشعور المتوتر في التجربة الشعرية، كما أنه ويقوم بوظيفة إيحائية تعبيرية تحيل إلى ما كل ما يعيشه الشاعر من قلق واضطراب، فهو يرد في النص دالاً على معطيات تتسم بالخوف والانفعال (البحور – رسوت- صامتون- الشارع الطويل-رماداً)، لتتوالى بعد ذلك الأصوات المجهورة (الميم- النون -اللام - الباء) وغيرها من حروف الجهر التي انتشرت بأنساقها الصوتية المنتظمة لتحدث تنوعًا إيقاعيًا مرتبطًا بحركة الشعور والدلالة.

كما تظهر بعض التجمعات الصوتية لحروف الهمس التي تسهم في ضخ النص بإيقاع داخلي، مثل صوت السين الهامس في (رسوت- سفر-يسألون- ساعتك- سواهم- ساق) فقد تحقق التجلي الصوتي كون حرف السين حرف صفيري يتميز بالخفيف الذي يتردد مع النفس ويعكس الشعور بالاغتراب، وكذلك الصاد بانفجارها الصوتي(الصبا- الصيف- صامتون- صامتا- صاروا) حيث تآزرت هذه الكلمات من خلال حرف الصاد لتكوين بناء صوتي، ساعد النص على تحقيق حيويته، وأحدث نغمًا قويًا مشتركًا على امتداد النسق الإيقاعي العام، وكل ما سبق نقل لنا إيحاءات من الخوف والترقب والتوجس في نفس المبدع، على نحو يؤكد أن لهذه الأصوات إضافة إلى دلالاتها النغمية والإيقاعية إمكانات تعبيرية كامنة فيها.

وهناك أيضًا الطول الزمني لحركة المد وما تستغرقه حين النطق بها من ثراء إيقاعي يوافق حالة الشاعر المتألمة، فحروف المد بامتدادها العمودي والأفقي لها وظيفة دلالية وصوتية، لأن الصوت الخارج عبر جسور الهواء التي تمدها هذه الحروف يعبر عن حجم المعاناة والتأوهات التي تخرج من حلق الشاعر وجوفه، كما أنها تمتاز بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة (أنيس، ١٩٧٥: ٣١) وكل هذا من شأنه أن يوفر جرسًا موسيقيًا يجذب أسماع المتلقي، ويحقق مزية صوتية في التلاحق الصوتي.

بقي أن نشير إلى استخدام بعض الصيغ اللغوية المتوازية نحويًا على نحو يزيد من الزخم الصوتي على نحو (عبرت-رسوت-بحثت)، (الوليد – الفقيد)، (بدايته- نهايته)، وكل هذه الخصائص الصوتية اجتمعت لتشكيل واقع الإيقاع الصوتي.

٢-التكرار: الأكثر وضوحا من غيره في تحقيق الإيقاع الداخلي، وهو ظاهرة صوتية تتميز بها قصيدة التفعيلة، حيث يكثف الإيقاع، ويعطي القصائد سمة الغنائية، ويساعد على إبراز شعرية الموقف في النص، فهو "يصور الانفعالات النفسية لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المبدع لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه، ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى مخاطبيه" (بوحوش،٢٠٠٠: ٣١)، وهذا ما نجده في الشعر التفعيلي الذي "ينزع إلى إبراز إيقاع درامي نفسي يستهدف البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة أو حالته الذهنية والإيحاء بمعان مختلفة" (نجار، ١٩٩٨: ٦) ، ولذلك كان تماسك البناء العضوي في القصيدة مع التعبير الإيحائي الذي يهدف إليه الشاعر أهم وظائف التكرار في النص الشعري.

وقد امتد التكرار على مستوى القصيدة التي تتألف من (١١٥) سطرًا، وتنوعت أشكاله، فكان هناك التكرار الاستهلالي العمودي، الذي يأتي في الأسطر الأولى مما يولد حالة إيقاعية، يستقبلها المتلقي ولها بعدها الدلالي والإيقاعي، ومثاله في ذلك:

"أبي

إليكَ حيثُ أنتْ

إليكَ في مدينةٍ، مجهولةِ السبيلْ

مجهولةِ العنوانِ والدليلْ

إليكَ في مدينةِ الموتى، إليكَ حيثُ أنتْ

أُولى رسائلي

وإنها رسالةٌ حزينةٌ حزينهْ

بغيرِ حدْ!" (حجازي، د.ت: ١٣٧)

تكرار شبه الجملة (إليك) كثف الإيقاع، وجذب المتلقي إلى جو النص لينسجم مع تمثلاته ودلالاته، وكان أداة فاعلة للفت الأسماع إلى الفكرة التي يريد التركيز عليها، فالتكرار هنا فتح آفاق النص منذ البداية على رؤية الشاعر، وتجليات تجربته الذاتية والموضوعية، من حيث جدلية العلاقة بين الشاعر والمدينة، والشاعر وأبيه، وهو موضوع شكل حضورًا كثيرًا في دواوينه ولا سيما دواوينه الأولى، لذلك كان الضغط على هذه الحالة اللغوية عدة مرات مولدًا لوضع شعري يريد الشاعر أن يؤسس له منذ البداية، فالتكرار" غالبًا ما يأتي للتأكيد إذا ما استهلت به الأبيات" (كنوان، ٢٠٠٢: ٢٦٠)

وهناك التكرار السطري للكلمة أو الجملة الذي يتكرر عموديًا على امتداد النص، ويكون مبنيًا على تكرار نسق يتعود عليه القارئ؛

غير أنه ينشأ نوعًا من المفاجأة للتغير ما بعد الكلمة أو الجملة:

"أبي

أقولُ يا أبي شُكرا

ما مرَّ يومٌ دونَ أنْ تومي إليّ

ما مرَّ يومٌ دونما ذكرىَ

أبي

أقولُ يا أبي عُذرًا

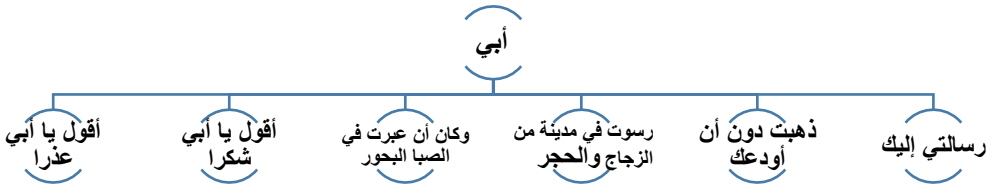
وقعتُ في هَوَى بُنَيَّةٍ هنا

وأنتَ كمْ حذَّرتني منْ نسوةِ المدنْ

لكنني رأيتُها كأنَّها أنا" (حجازي، د.ت: ١٤٤)

وهذا التكرار العمودي " يبرز التكثيف كغاية صوتية/ دلالية، سعى إليه الشاعر لتنويع خطابه، وتكثيفه بشكل يجعله قابلًا للإلماع إلى المقاصد الدلالية المتغياة من رسالته الشعرية"(كوان، ٢٠٠٢: ٢٦٠)، ورغم هذا الترجيع الصوتي المتسق، والائتلاف النغمي فإن هناك تباينًا في المعنى بين الأنماط المكررة على مستوى التساوق الدلالي يخلصها من الرتابة، ويفضي بها إلى التنوع الدلالي، وكأن هذه الإشارة المكررة تؤدي رسالة جديدة في كل مقام تقوم به، وبذلك أدت هذه الترسيمة الصوتية وظيفتها الدلالية.

ومن أنواع التكرار التي أغنت النص إيقاعيًا تكرار اللازمة التي تظهر بين فترة وأخرى على شكل فواصل، وقد وظفها الشاعر توظيفًا عضويًا ناميًا مع حركة النص، فهي مشحونة بأبعاد دلالية اكتسبتها من خلال تكرارها في السياق، لتعمل على ربط أجزائه بوحدة نفسية منسجمة إلى جانب أنها تعمل كفكرة مركزية تفتح فضاء النص باستمرار، وتؤدي إلى ترابط النص وتناسقه، وتكثيف الدلالات على نحو يشكل حركة تتابعية، تغني النص على المستوى الدلالي واللفظي، ومثالها تكرار كلمة أبي، وقد كان هذا التكرار مطلعًا لجميع المقاطع (اللازمة القبلية)، أي أنه نقطة الارتكاز في موسيقا القصيدة ينطلق منها الإيقاع، ويتغير من خلالها، وإليها ينتهي، فكان بذلك نغمة مكررة تحدث جرسًا موسيقيًا داخليًا يزيد النص جمالًا إيقاعيًا:



تتكرر لفظة (أبي) في بدايات المقاطع الستة على شكل لازمة حيوية، تتقمص حالة الشاعر الشعورية صعودًا وهبوطًا، وتحدث نغمًا إيقاعيًا ودلاليًا متناميًا، مما انعكس على المتن ككل، وميزة هذا التكرار أنه "يستدعي نفاذًا حرًا ومنطلقًا في بنية القصيدة، بما يؤمن إنجازًا واضحًا ومصيريًا بالنسبة لها، لأن موحياتها ترشح عموديًا من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعالياتها" (عبيد، ٢٠١٥: ٢٣٦)، وهو ما أفضى إلى ترابط عضوي، يوحي بثبات صورة الأب رغم تحولات الذات الشاعرة، وتداخل علاقاتها مع الواقع المعيش عبر اختلاف مسار العمر.

وأخيرا التكرار التراكمي الذي يتخذ بعدًا لغويًا ودلاليًا باستعمال صيغ بعينها، وصولًا إلى مستويات عالية من التأثير في المتلقي، ولا يكون لهذا النوع موقع محدد في النص، وإنما يأتي حسبما تقتضيه الحالة الشعورية:

"زمانُنا بخيل!

أواهُ! نحنُ لا نريدُ غيرَ أنْ نَظَلّ

نريدُ ما يقيمَ ساقَنا لنشهدَ الحياه

ونعبرُ البحورَ خلفَ حلمِنا الضئيلْ

ونعرفُ الغربةَ في الصِّبا، والخوفَ أنْ نجوعَ

في الصباحْ

لكنما زمانُنا بخيل!" (حجازي، د.ت: ١٤١)

يوفر تكرار جملة (زماننا بخيل) إيقاعًا صوتيًا، ونسقًا دلاليًا، ويرسخ لفكرة مهمة عند المبدع، ولها دلالاتها النفسية "لأن التكرار مبعث نفسي، وهو من ثم مؤشر أسلوبي، يدل على أن هناك معان تحوج إلى شيء من الإشباع" (محمد، ٢٠١٠: ٤٩)، وهذا يعني أن التكرار هنا هو استيفاء واستبانة للداخل ومضمراته، ولديه مقصدية

نفسية تستدعي جلبة صوتية،" فصوت النفس إذن يناظر صوت اللفظ"(كنوان، ٢٠٠٢: ٢٦٣).

كما يلحظ التكرار الدائري، الذي ينبني بناءً دائريًا، يقوم على ثنائية تتقاطب فيها المقدمة والخاتمة، حيث تتكرر الجملة الشعرية في المقدمة والخاتمة، ومثال ذلك:

"وإن أهاجتْ شوقَكَ القديمَ للكلامْ

هبْ لي لقاءً في المنامْ" (حجازي، د.ت:١٤١)

وتأتي أهمية هذا التكرار من أنه يعزز لفكرة بعينها تبدأ بها القصيدة، وبها تختتم، بمعنى أنه " يكون في الموضوعات التي تمثل كبريات الحقول الدلالية"(العفيفي، ٢٠١٣: ١٣٦)، كما يحقق تجانسًا بين المقدمة والخاتمة نابعًا من بنية التكرار نفسها، فبؤرة الحدث التي هيمنت على الذات لحظة إبداعها في البداية هي ذاتها لحظة النهاية، إضافة إلى تحقيق الثبات البصري عند المتلقي الذي يلقي في روعه مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر.

٣- التوازي: من وسائل الإيقاع الداخلي، وله قيمة جمالية، إذ يخلق للنص حركته المتوازنة، كما يحقق تكامله الإيقاعي، ويقوم على المشابهة بين الوحدات المعجمية، والصرفية، والنحوية، والدلالية في الأسطر الشعرية، ولذلك يحقق وظيفتين مهمتين: الأولى تحقيق البعد الإيقاعي، والثانية البعد النفسي، وقد حرص حجازي على المساواة والتوازن في التعامل الإيقاعي بين الوحدات المتوازية، وكان سمة من أهم السمات الشعرية التي تتمركز داخل النص، وتحقق التماثل والتناهي الصوتي الذي يجسد الواقع النفسي، فالمماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية دليل على المماثلة الفكرية المعنوية،

وقد تحقق على امتداد النص، فهناك التوازي العلائقي الصرفي بين كلمتي (بحور- فصول) في قوله:

"وكان أن عبرتُ في الصبا البحورْ

رسوتُ في مدينةٍ من الزجاج والحجرْ

الصيفُ فيها خالدٌ، ما بعده فصولْ" (حجازي، د.ت: ١٣٩)

خلق التوازي قوة إيقاعية وأنتج دلالة صوتية مبنية على تعادل البنية التركيبية مما حقق قيمة فنية للنص، فهذه "المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تظلان دليلين على مماثلة معنوية"(كوهين، د.ت: ٨٩) ، وكل هذا دفع النص لأن ينزاح عن السياق التعبيري العادي، ومثل هذا التوازي الصرفي هناك التوازي النحوي في قوله:(رسوت – عبرت)، وهذا التوازي النحوي فيه تركيز على الدلالة؛ لأن تطابق البنية التركيبية يحيل إلى تطابق المعاني وتكريسها في حقل دلالي واحد، ويرفع من قيمة النغمة الإيقاعية التي تسهم بقدر كبير في إثارة الانتباه وتحفيز القارئ على هتك ستار الدلالة وتسليط الضوء عليها.

وهناك التوازي الدلالي المتضاد في قول الشاعر:

"رسالتي إليك يا أبي حزينةٌ

في البدء والختامْ

فإن أهاجت شوقك القديم للكلامْ

هب لي لقاءً في المنامْ!" (حجازي، د.ت: ١٤٥)

أدى التوازي والتضاد في قوله (البدء والختام) دورًا في تعميق دلالات النص، وخلق الشعرية "في ذهن القارئ من زاويتين: زاوية التناقض الناتج عن التضاد، وزاوية الانسجام الهندسي الناتج عن التوازي التركيبي الذي يعيد لذلك التناقض انسجامه"(حاموشي، ٢٠١٧: ٣١٣)، وكل ذلك كان لخدمة السياق العام، وخدمة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

وأخيرا التوازي الدلالي (الترادف) الذي له دوره في توضيح المعاني، وتوجيه انتباه القارئ إلى دلالات بعينها، كما أن هذا الترادف يوفر من خلال التركيب والدلالة الزمنية إيقاعًا داخليًا، ومثال ذلك لفظي (قضى – مات) في قوله عن قسوة المدينة:

"كأنَّ من ماتَ قضى ولم يلدْ

ومن أتى، أتى بغيرِ أبْ" (حجازي، د.ت: ١٤٠)

الخاتمة والنتائج:

كان هذا البحث دراسة في شعرية قصيدة (رسالة إلى مدينة مجهولة) للشاعر العربي أحمد عبد المعطي حجازي، من حيث الكشف عن أهم البنيات الدالة على التجربة، ورصد حركتها وطرائق تشكلها، وأثرها في النص الذي يسعى لإنتاج دلالاته شعريًا على نحو أكثر إيحائية، وفاعلية نصية، وقد انتهى البحث إلى عدد من النتائج أهمها:

ظهر النص خطابًا للذات تكدست فيه رؤية الشاعر وعالمه، وبدا فيه ضاجًا من واقعه المتباين الذي استدعى عددا من الجدليات: القرية/ المدينة، الحاضر/ الماضي، الموت/ الحياة، الحضور/ الغياب، وقد كانت رحلة الشاعر إلى المدينة هي المفجر لكل هذه الثنائيات، بل واستغرقت تجربته واستولت عليها، بكل إسقاطاتها من اغتراب وفراغ روحي، وكانت مضادة لكل أنساق الأمان والاستقرار.

برزت سلطة الأنا (الذات الشاعرة) بمكوناتها الفكرية والثقافية عبر ممارسة سلطتها على النص، الذي مارس بدوره سلطته على القارئ، واستفز ذائقته للتأويل والقراءة النقدية.

مكنت العنونة الشعرية من الدخول إلى عمق النص، فلم يكن العنوان مجرد وجود، وإنما أيقونة دلالية تحدد هوية القصيدة، ويكون جزئية فاعلة في تشكيل الدلالة، وتوليد الحدس النقدي عند المتلقي، لكي يستقرئ مدى دلاليًا واسعًا.

ظهرت فاعلية الرمز من خلال البناء الكلي للقصيدة، وقدم تجربة الشاعر بطريقة إبداعية فيها التركيز والاختزال، حيث شحن تجربته بكثير من الرموز والإيحاءات النفسية والشعورية التي تثري النص، وتضيف دوالا جديدة موازية لرؤية الشاعر، وحالته الشعورية.

وظف الشاعر البنية السردية بوصفها جزءًا من الهيكلة العامة للنص، وتضافرت تقاناتها من أحداث وشخصيات وبنى زمانية ومكانية في تقديم نص ينبض بالحركة، ويكون انعكاسًا لصوت الشاعر وتجربته المليئة بالألم.

استطاع حجازي أن يثور على الشكل السائد في شكل القصيدة، وأن يقدم قصيدة ذات نمط حداثي، من خلال الانزياح عن القواعد الصارمة الثابتة في بناء الوزن والقافية، وكان للإيقاع الداخلي دور في نقل الرؤى التي أراد الشاعر لها أن تكون محل التأويل، فكان الإيقاع أحد أهم المستويات الشعرية البارزة في النص.

كان هذا النص سيرة ذاتية جمعت داخلها العديد من الرؤى والدلالات التي أنتجت نصًا شعريًا يتسم بالتكثيف الدلالي المنفتح على التأويلات والقراءات المتعددة.

المراجع :

• إبراهيم، عبد الله. (١٩٩٠م)، "المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة"، د.ط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٤٨

• إبراهيم، نبيلة. (١٩٩٠م)، "فن القص في النظرية والتطبيق"، ط١، مكتبة غريب، القاهرة، ٢٠٥

• إبراهيم، نبيلة. (١٤٠٠/١٩٨٠)، "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، د.ط، النادي الأدبي، الرياض، ٤٣

• أبو إصبع، خليل. (٢٠٠٩م)، "الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٥-١٩٧٥م"، د.ط، دار البركة، عمان، ١٩٤

• أبو شريفة، عبد القادر، وقزف، حسين لافي. (٢٠٠٨م)، "مدخل إلى تحليل النص الأدبي"، ط٤، دار الفكر، عمان، ١٣٥

• أحمد، حيدر محمد. (٢٠١٢م)، "إيقاع الألوان في شعر عز الدين المناصرة"، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ٢٠، ١: ١١٢ على الرابط http://www.iugaza.edu.ps/ar/periodical/

• أحمد، محمد فتوح. (١٩٨٩م)، "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٣٦-١٣٧

• أدونيس، أحمد سعيد. (١٩٨٩م)، "الشعرية العربية"، ط٢، دار الآداب، بيروت، ٨٠

• أبو ديب، كمال. (١٩٨٧م)، "في الشعرية"، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ٢٠-٢١

• إسماعيل، عز الدين. (د.ت)، "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية"، ط٣، دار الفكر العربي، بيروت، ٦٤ ،٨٣-١٩٥، ٢١٩، ٣٢٩، ٢٨٢

• أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م)، "موسيقا الشعر"، ط٢، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ٥

• أويبرة، هدى. (٢٠١٢/٢٠١١م)، "مصطلح الشعرية عند محمد بنيس"، رسالة ماجستير، الجمهورية الجزائرية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات، المقدمة .

• إيكو، أمبرتو. (٢٠١٠م)، "حاشية على اسم الوردة"، ترجمة: أحمد الويزي، ط١، دار تكوين، دمشق، ٢١

• بحراوي، حسن. (١٩٩٠م)، "بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)"، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠

• بديع، يعقوب. (١٩٩١م)، "المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر"، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٨٧

• بنكراد، سعيد. (٢٠٠٨م)، "السرد الروائي وتجربة المعنى"، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٥

• بو عزة، طيبي، وعلي، دكبريت. (٢٠١٩م)، "البناء السردي في قصيدة النثر الجزائرية نص وجبة حب باردة لأحلام مستغانمي نموذجا"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ٨، ١، مخبر الخطاب الحجاجي، الجزائر، ٧٧

• بو عزة، محمد. (٢٠٠١م)، "من العنوان إلى النص"، مجلة علامات في النقد، ١٤، ٤٢: ٤٠٨

• بوحوش، رابح. (٢٠٠٠م)، "شعرية القصيدة العربية: دراسة في الذبيح الصاعد دراسة تمفصلية تفكيكية"، ط١، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، ٣١

• تبرماسين، عبد الرحمن. (٢٠٠٣م)، "العروض وإيقاع الشعر العربي"، ط١، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ٨٧.

• التيجاني، أحمد. (٢٠١٠م)، "شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية"، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٨١

• الجرجاني، عبد القاهر. (د.ت)، "دلائل الإعجاز"، تحقيق: محمود محمد شاكر، د.ط، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٢

• الجزار، محمد فكري. (١٩٩٨م)، "العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي"، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩-

• جودة نصر، عاطف. (١٩٧٨م)، "الرمز الشعري عند الصوفية"، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١١٤

• حجازي، أحمد عبد المعطي. (د.ت)، "مدينة بلا قلب"، ط١، مطابع أخبار اليوم، القاهرة، ١٣٧-١٤٥

• حركات، مصطفى. (١٩٨٨م)، "أوزان الشعر"، ط١، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٥٠

• حاموشي، حميد. (٢٠١٧م)، "الشعرية – الأنساق والتحولات"، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ٣١٣.

• حمد، محمد وآخرون. (١٩٩٨م)، "البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة"، ط١، منشورات اتحاد كتاب فلسطين، رام الله، ١١١

• حمدي، بان صلاح الدين. (٢٠١١م)، "الفضاء في روايات عبد الله السلامة"، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ١، ١١: ٢٠٦

• الخطيب، نبيلة. (٢٠١٣م)، "اللغة والأدب والحضارة العربية واقع وآفاق"، ط١، دار النهضة، بيروت، ١٥٧

• خليل، أحمد خليل. (١٩٩٥م)، "معجم الرموز"، ط١، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٢٥-١٢٦

• راجع، عبد الله. (١٩٨٨م)، "القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة والاستشهاد)"، ط١، مكتبة عيون، الدار البيضاء، ٦٠

• السامرائي، إبراهيم. (١٩٨٤م)، "في لغة الشعر"، د.ط، دار الفكر، عمان، ٧٣

• سعيد، خالدة. (١٩٨٦م)، "حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث"، ط٣، دار الفكر، بيروت، ١٨٧

• الشوابكة، محمد علي. (٢٠٠٦م)، "السرد المؤطر في رواية النهاية لعبد الرحمن المنيف البنية والدلالة"، د.ط، مطبعة الروزنا، عمان، ٨٦

• العاني، مسلم شجاع. (٢٠٠٠م)، "البناء الفني في الرواية العربية في العراق"، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٦٢

• عباس، احسان. (١٩٥٥م)، "فن الشعر"، د.ط، دار بيروت للطباعة، بيروت، ٦٥

• عبيد، محمد صابر. (٢٠١٦م)، "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"، ط١، دار غيداء، عمان، ٢٣٦

• عبيد، محمد صابر. (٢٠٠٨م)، "لذة القراءة: حساسية النص الشعري"، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٦

• عقاق، قادة. (٢٠٠١م)، "دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان"، د.ط، دار المحرر العربي للنشر، القاهرة، ٢٥٤

• العلاق، علي جعفر. (٢٠٠٢م)، "الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة"، ط١، دار الشروق، عمان، ١٤٩

• العوفي، نجيب. (١٩٨٧م)، "مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس"، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٤٩

• عيد، كمال. (١٩٧٨م)، "فلسفة الأدب والفن"، د.ط، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٧٧-١٧٨

• عيسى، فوزي. (٢٠٠٦م)، "النص الشعري وآليات القراءة"، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٧

• الغذامي، عبد الله. (١٩٩٨م)، "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية"، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٨

• الغرفي، حسن. (٢٠٠١م)، "حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر"، ط١، مكتبة أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٧٦

• فضل، صلاح. (١٩٩٥م)، "شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد"، ط٢، عين للدراسات، القاهرة، ٩٣.

• فوكو، ميشال. (١٩٨٧م)، "حفريات المعرفة"، ترجمة: سالم يفوت، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٣

• فيدوح، عبد القادر. (١٩٩٨م)، "الاتجاه النفسي في نقد الشعر"، د.ط، دار صفاء، عمان، ٤٦٨

• القاضي، عبد المنعم زكريا، (٢٠٠٩م)، "البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيري شبلي"، ط١، عين للدارسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١١٠.

• قطوس، بسام. (٢٠٠١م)، "سيمياء العنوان"، ط١، مكتبة كتانة، إربد، ١٠١

• كرم، غطاس. (١٩٤٩م)، "الرمزية والأدب العربي الحديث"، دار الكشاف، بيروت، ١١

• كتانة، تيمة. (٢٠١٦م)، "المكان في روايات إميل حبيبي"، ط١، دار غيداء، عمان، ٣٠

• كنوان، عبد الرحيم. (٢٠٠٢)، "من جماليات إيقاع الشعر العربي"، ط١، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ٢٦٠.

• كوهين، جان. (١٩٩٠م)، "بناء لغة الشعر"، ترجمة: أحمد درويش، د.ط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٨٦

• لحمداني، حميد. (١٩٩١م)، "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٧٨ .

• محمد، أحمد. (٢٠١٠م)، "التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي"، مجلة جامعة دمشق، ٢٦، ٢-١: ٤٩

• الملائكة، نازك. (١٩٦٧م)، "قضايا الشعر المعاصر"، ط٣، مكتبة النهضة، بغداد، ٤٦، ١٦٤

• ناصف، ناصيف. (١٩٩١م)، "خصام مع النقد"، ط١، النادي الأدبي، جدة، ٢٤

• ناظم، حسن، (١٩٩٤م)، "مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم"، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،١٧ .

• نجار، عبد الفتاح. (١٩٩٨م)، "حركة الشعر الحر في الأردن من ١٩٧٩-١٩٩٢م"، ط١، مطبعة البهجة، عمان، الأردن، ٤٦

• النصير، ياسين. (د.ت) "الرواية والمكان"، د.ط، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١١٤

• هلال، محمد غنيمي. (١٩٩٧م)، "النقد الأدبي الحديث"، دار نهضة مصر، القاهرة، ٣٩٥

• وغليسي، يوسف. (٢٠٠٨م)، "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد"، ط١، دار الاختلاف، الجزائر، ٢٨٧

• اليافي، نعيم. (١٩٩٥م)، "أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق"، د.ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٣١١

شعرية القصيدة المعاصرة

Poetic Speech in the contemporary poem in “Message to an Unknown City” poem for Ahmed Abdel-Moati Hegazy

Dr. Norah Mohammed Al Bashri

Assistant Professor of Princess Norah

Abstract

This research starts from presenting poetry as one of the most important terms that has received the attention of critics in contemporary critical speech, as it is concerned with the naturalization rules and features that distinguish a literary text from other texts, and in it the aesthetic and communicative function is revealed through semantic intersections, interconnectedness and interdependence between internal structures. In a manner that achieves the privacy of the creator and the literary uniqueness of the text, which was applied to the text (Message to an Unknown City) by the Egyptian poet, Ahmed Abdel-Moati Hegazy, as the poetry of the text was established according to a number of laws: heading, symbolism, poetic narration, then rhythm, Its extrapolation was the most important goal of the study, and the research concluded that these poetic components contributed to the formation of the intellectual aspect that overflows the imagination of the creator, and provided the text with an amount of beauty and uniqueness, an idea and a style.

Key words: speech analysis - symbolism - narrative.