



عمادة الدراسات العليا

جامعة القدس

الصورة الفنية وأساليب المعاني في شعر خالد شوملي

أحمد زياد أحمد جنازة

رسالة ماجستير

القدس - فلسطين

١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م

الصّورة الفنّية وأساليب المعاني في شعر خالد شوملي

إعداد:

أحمد زياد أحمد جنازة

بكالوريوس لغة عربيّة/ جامعة القدس / فلسطين

المشرف: د. بنان صلاح الدين

قُدِّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات درجة الماجستير في دائرة اللّغة العربيّة من كلّية الدّراسات العليا/ جامعة القدس.

١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م



جامعة القدس

عمادة الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

إجازة الرسالة

الصورة الفنية وأساليب المعاني في شعر خالد شوملي

اسم الطالب: أحمد زياد أحمد جنازرة

الرقم الجامعي: ٢١٥١٢٠٥٧

المشرف: الدكتورة بنان صلاح الدين

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٦/١٢/٢٠٢٣م من أعضاء لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم وتواقيعهم:

التوقيع: د. بنان صلاح الدين

١. رئيس لجنة المناقشة: د. بنان صلاح الدين

التوقيع: د. محمد بنات

٢. ممتحنًا داخليًا: د. محمد بنات

التوقيع: د. ميس عوده

٣. ممتحنًا خارجيًا: د. ميس عوده

القدس - فلسطين

١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م

الإهداء

إلى أطيب القلوب وعافية الأبدان، إلى سيّد الخلق وحبیب الحقّ سيّدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى دليلتي ومرشدتي، الدكتورة بنان صلاح الدّين.

إلى روح والدي - رحمه الله-.

إلى الحانية الرّقيقة، إلى المدرّسة المعلمة، إلى أُمّي الغالية.

إلى من تحمّلوا انشغالي عنهم، إلى من كانوا سندي وعوني، زوجتي الغالية "أمّ آدم"، وابنيّ الحبيبين

آدم وزیاد.

إلى أخوتي وأخواتي الّذين علّموني أن الحياة فيض من العطاء والسّخاء.

إلى كل من وقف معي وساندني وقَدّم لي يد العون.

أهدي إليكم جميعاً هذا العمل المتواضع.

الباحث: أحمد جنازة

إقرار

أقرُّ أنا معدُّ الرسالة بأنَّها قدِّمت لجامعة القدس، لنيل درجة الماجستير، وأنها نتيجة أبحاثي الخاصَّة، باستثناء ما تمَّ الإشارة إليه حيثما ورد، وأنَّ هذه الرسالة أو أيَّ جزء منها لم يُقدَّم لنيل أي درجة عليا لأي جامعة أو معهد آخر.



التوقيع:

أحمد زياد أحمد جنازة

التاريخ: ١٤ / ٦ / ٢٠٢٣ م

الشكر والتقدير

{لَنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ} (إبراهيم: ٧)

إن الحمد لله نحمده حمد الشاكرين الموقنين، حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، الذي شرح صدري ووفقني لكتابة هذه الدراسة، وأشهد أن سيدنا محمداً إمام العلماء وصفوة المتقين ونور رب العالمين إلى يوم الدين، وعلى آله الطيبين الطاهرين، وصحابته الأخيار الصادقين.

من منطلق قول رسول الله، صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"^(١)، وبعد أن أتم الله تعالى عليّ الخير والفضل بإتمام هذا البحث؛ فإنني أتوجه بالشكر والتقدير والعرفان بالجميل لأساتذتي في كلية الدراسات العليا متمثلة بعميدها وهيئتها التدريسية، لما لهم عليّ من فضل كبير، وأخص بالذكر الدكتورة الفاضلة بنان صلاح الدين لتفضلها مشكورة بالإشراف على هذه الرسالة، وعلى ما أسدته لي من توجيه وإرشاد ساهم في إظهار هذا العمل بهذا المظهر، فجزاها الله عني خير الجزاء، وأدام عليها الصحة والعافية، ونفع بها أمة الإسلام.

ويسعدني أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة الممتحنين على تكريمهما بقبول مناقشة هذه الرسالة، الدكتور محمد بنات والدكتورة ميس عودة لما قدماه لي من نصيح، وما أبدياه من ملاحظات قيمة أفدت منها فائدة عظيمة، فجزاهما الله عني خير الجزاء.

ولا أنسى أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى الشاعر خالد شوملي، الذي زودني بدواوينه الشعرية والدراسات التي دارت حول شعره، وما قدّمه لي من عون ومساعدة وتوضيح لفهم أشعاره على الوجه الصحيح، نفع به الله قضيتنا الفلسطينية.

(١) هداية الرواة، ٣/٢٢٢.

والشكر موصول إلى كل من قدّم لي يد العون والمساندة وأسدى إليّ معروفًا أو نصحًا أو
دعاءً صالحًا في ظهر الغيب، سائلًا المولى عزّ وجل أن يجزيهم عني خير الجزاء ويجعل عملهم
خالصًا لوجهه الكريم.

الملخص

يدرس البحث شعر خالد شوملي من ناحية الصورة الفنية وأساليب المعاني، ويهدف إلى بيان قيمة الصورة الفنية في شعر خالد شوملي، والكشف عن الصور التي وظفها، والحديث عن دلالات الصورة ومكوناتها، وعرض المكونات الصوتية والتركيبية والتشكيل الجمالي، وتظهر أهمية البحث بوصفه إضافة جديدة لمكتبة الأدب الفلسطيني، وتوسيع الآفاق حول شاعرية؛ ليستفيد منها الباحثون والدارسون، يتكوّن البحث من تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، تطرق التمهيد إلى حياة الشاعر ومفهوم الأسلوبية، وورد في الفصل الأول المستوى الجمالي الصورة الشعرية وتراسل الحواس، أمّا الفصل الثاني تناول المستوى التركيبي من خلال التراكيب الإنشائية الطلبية والتقديم والتأخير والحذف والنفي والتوكيد والتناص. جاء في الفصل الثالث المستوى الدلالي من خلال الاستعمال المجازي والمعجم الشعري والحقول الدلالية والتغير الدلالي والترادف والتضاد وسيمياء الألوان، واهتم الفصل الرابع بالإيقاع الموسيقي الخارجي والداخلي ومشكلاته في الخطاب الشعري، وتوضيح ذلك بالمنهج الأسلوبي، وتوصل البحث إلى مجموعة من النتائج والتوصيات أهمها: يتميز النظم الأسلوبي لأشعار خالد شوملي بتفاعلية الجوانب الإبداعية والثقافية في بنية خطابه الشعري؛ نظرًا لتنوع مصادر الإلهام الشعري لديه انطلاقًا من تجربة الواقع وصولًا إلى التأمل والخيال في بلاد الغربة التي تغنى بها كثيرًا، ضرورة الاهتمام بالتجربة الشعرية للشاعر خالد شوملي ونشرها على أوسع نطاق ولفت عناية الباحثين والمهتمين إليها بوصفها حسًا فلسطينيًا مبدعًا يرسم لوحات أدبية وإبداعية لها مكانتها السامية في عالم الشعر والأدب، ومن ثم الخاتمة وفيها النتائج والتوصيات وفهرس المصادر والمراجع.

The artistic image and methods of meaning in Khaled Shomali's poetry

Prepared by: Ahmad Ziad Ahmad Janazrah

Supervised: Dr. Banan Salah Eddin

Abstract

This research studies Khaled Shomali's poetry in terms of style. It aims to show the value of style and images employed by the poet in his poems. In addition, it explains the indications and components of his style, vocal and structural components and aesthetic formation. The research significance appears as a new addition to the Palestinian literature library. It increases knowledge about the poet's poetics and also benefits researchers and scholars in the field.

The research consists of an introduction, four chapters and a conclusion. The introduction talks about the life of the poet and the concept of stylistics. The first chapter illustrates aesthetic level of the poetic image, and the senses communication. The second chapter shows the structural level through the order construction compositions, submission, delay, deletion, negation, affirmation and intertextuality. The third chapter mentions the semantic level through metaphorical use and poetic lexicon, semantic fields, semantic change, synonyms and antonyms and color semiotics. The fourth chapter is concerned with the external and internal musical rhythm and its poetic discourse etiology, clarified by stylistic approach. Results, recommendations, index of sources and references are mentioned in the conclusion.

The study reached a set of results and important recommendations:

The stylistic system of Khaled Shomali's poetry is distinguished by the interaction of the creative and cultural aspects in the structure of his poetic discourse in his poems, for the diversity of his sources of poetic inspiration in experiencing reality to contemplation and imagination in a foreign country, in which he explained nature poetry.

The need to pay attention to the poetic experience of the creative Palestinian poet Khaled Shomali, disseminate it widely, and to draw the attention of researchers and those interested in its value in the world of poetry and literature.

المقدمة

الحمدُ لله العليم الغفار، العظيم القهار، المتعالي عن مشابهة الأغيار، الذي لا تحيطُ به الجهات والأقطار، والذي تساوى في علمه الجهرُ والإسرار، والصلاة والسلامُ على النبي المختار، وأزواجه الأطهار، وصحبه الأبرار، من مهاجرين وأنصار، ومن تبعهم بإحسانٍ في سائر الأزمنة والأمصار؛ أما بعد:

أنتج الأدباء الفلسطينيون إبداعات شعرية؛ تتسم بالتنوع وتنتمي إلى الأدب العربي الحديث، وهي تعبّر عن فلسطين، بالإضافة إلى الحديث عن المتخيل الشعري في بنية نصوص خطابهم الذي أنجزوه في حقول شتى، فتأثر الأديب الفلسطيني بالمحيط الذي يعيش فيه سواء كان في الوطن أم الغربة والشّتات، ليرسم بأشعاره وكتاباته لوحاتٌ فنية تعبّر عن موضوعات تمس حياة الفلسطيني، وتعبّر عن آماله في العيش والحرية والاستقلال، فجدّد الأديب الفلسطيني المأساة وقسوة المعاناة التي عاش فصولها ولم يمنعه ذلك من التّعني بالجماليات ونظم الأشعار البديعة حول الحاجيات التي تستقطب روح الشاعر، فغزّد بألحان مهموسة وترانيم نابعة من عمق الشعرية التي تجوب نفسه وأفكاره وعواطفه ومشاعره وأحاسيسه، فالشعر يترجم كلّ ذلك وينقله لجمهور القراء لكي يتذوقوا ما يشعر به الشاعر، ويرتبط ذلك بمقدرته على التأثير في المتلقين من خلال البناء اللغوي الذي تُبنى عليه القصائد، ويدعم ذلك أسس الصورة الفنية في بنية الشعر المطروح.

وقد تنوّعت أشعار الشاعر خالد يعقوب شوملي، وأنتج إبداعات تستحق أن يكشف عمّا في متنها النصّي من مكونات أسلوبية، تستعرض ما يريد الشاعر شوملي أن يوصله لقارئه، وترجع أهمية البحث إلى تسليط الضوء على حياة خالد شوملي والحديث عن طبيعة أشعاره ودواوينه، والحديث من مفهوم الصورة الفنية وأساليب المعاني في النقد الحديث.

ومن الأسباب التي دفعت الباحث لاختيار هذا الموضوع:

أولاً: إجراء بحث حول الشاعر خالد شوملي، ومحاولة الكشف عن الصورة الفنية وأساليب المعاني في شعره.

ثانياً: قلة الدراسات التي تناولت شعر خالد شوملي.

ويسعى البحث إلى تحقيق أهداف عديدة أهمها، أولاً: الكشف عن الأساليب التي وظفها الشاعر، ثانياً: بيان المكونات الصوتية والتركيبية في أسلوب شعر شوملي، ثالثاً: توضيح التشكيل الدلالي والجمالي لأسلوب شعر خالد شوملي.

وقد استوى البحث باعتماد المنهج الأسلوبي الذي يقوم على الاستقراء والتحليل في محاور البحث من خلال نماذج تطبيقية من دواوين الشاعر.

ويتكون البحث من مقدمة، وتمهيد جاء في مبحثين، المبحث الأول: حياة خالد شوملي وأشعاره، والمبحث الثاني: مفهوم الأسلوبية وأنواعها. إضافة إلى أربعة فصول جاء الفصل الأول بعنوان "المستوى الجمالي"، وقد اشتمل على مبحثين، المبحث الأول: الصورة الشعرية، وهو في مطلبين، الأول: مفهوم الصورة الشعرية وأهميتها، والمطلب الثاني: أنواع الصورة الشعرية، والمبحث الثاني: الصورة الحسية وتراسل الحواس. والفصل الثاني بعنوان "المستوى التركيبي"، ويأتي في أربعة مباحث، المبحث الأول: التراكيب الإنشائية الطلبية، والمبحث الثاني: التقديم والتأخير والحذف والذكر، والمبحث الثالث: النقي والتأكيد، والمبحث الرابع: التناص. والفصل الثالث بعنوان "المستوى الدلالي"، ويشمل على خمسة مباحث، المبحث الأول: الاستعمال المجازي، والمبحث الثاني: المعجم الشعري والحقول الدلالية، المبحث الثالث: التغير الدلالي، المبحث الرابع: الترادف والتضاد، والمبحث الخامس: سيماء الألوان. والفصل الرابع بعنوان "البنية الصوتية" ويشتمل على مبحثين، المبحث الأول: الموسيقى الخارجية (الأوزان، القوافي، حرف الزوي، التصريع، لزوم ما لا يلزم)، والمبحث الثاني: الموسيقى الداخلية (طبيعة الصوت، التكرار، الجناس، الطباق، ردّ العجز على الصدر)، إضافة إلى خاتمة

وتحتوي على أهم النتائج التي توصل إليها البحث والتوصيات التي خلص إليها الباحث، أخيراً قائمة المصادر والمراجع.

وقليلة هي الدراسات والأبحاث التي تناولت شعر خالد شوملي، ومن هذه الدراسات السابقة التي وقف عليها الباحث، وهي تتقاطع مع بعض فروع البحث وليس أساسياته، منها جمالية المتخيل في شعر خالد شوملي لـ"مصطفى الشاوي"، وله أيضاً "شعرية الحب بين القصيدة والوطنية في ديوان سكر الكلمات للشاعر خالد شوملي"، وكذلك "رؤيا العالم الشعري في ديوان أنا لا أريد قصائد منفي". ودراسة "الوطن في شعر خالد شوملي ديوان ضيق منفاك" نموذجاً لـ"زهور بن السيد"، ولها أيضاً "قراءة في ديوان أرجوحة فرح للشاعر خالد شوملي".

إضافة إلى مقالة بعنوان "لحظات مع ديوان خالد شوملي (نهر وضاف) لـ"محمود العويسات"، وهناك كذلك دراسة "الصورة الاستعارية في الأدب الفلسطيني المعاصر والشاعر خالد شوملي أنموذجاً لـ"إيمان مصاروة".

ويوجد بحث لنيل الإجازة في الدراسات العربية من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء فاطمة الطالبية تحت إشراف الدكتور حسن الأعراج للعام ٢٠٢٠-٢٠٢١م بعنوان "الوطن في ديوان نهر وضاف للشاعر خالد شوملي".

وقد اتفقت الدراسات السابقة مع الدراسة الحالية على القيمة الإبداعية لأشعار خالد شوملي، وأكدت على أهمية أشعاره وتجربته التي قام بها، بينما اختلفت تلك الدراسات مع الدراسة الحالية في طرحها الجوهرية الذي يبحث في أسلوبه ومكوناته عبر المستويات اللغوية التي يتكوّن منها والتي تتمثل في الصوت والتركيب والدلالة والجمال، فيكشف عن مكونات الأسلوب ومشكلاته وتفاعلاته مع غيره.

وأخيراً، لا يفوتني التّقدّم بالشّكر الجزيل إلى أساتذتي الدّكتور محمد بنات، والدّكتور مشهور حبازي، والدّكتور جمال غيطان، والدّكتور إبراهيم أبو غالية، والدّكتور أحمد دمس، وأخصّ منهم الدّكتورة بنان صلاح الدّين الّتي شرفنتني بإشرافها على هذه الدّراسة، ولما قدموه لي من نصّح وإرشاد وتوجيه حتّى أخرجت هذه الرّسالة المتواضعة، و أدعو الله أن يوفّقني إلى ما يحبه ويرضاه، وأنّ يمكنني من إضافة شيء يسير إلى مكتبتنا العربيّة.

والله ولي التّوفيق

الباحث

التمهيد

حياة خالد شوملي وأشعاره.

حياة خالد شوملي وأشعاره

المطلب الأول: حياة خالد شوملي

يستعرض المطلب حياة الشاعر في محاولة للكشف عن عناصر الإبداع التي ساهمت في بناء شخصيته الأدبية.

هو الشاعر الفلسطيني خالد بن يعقوب شوملي^(١)، ولد في مدينة بيت ساحور في الأول من تشرين الثاني عام ١٩٥٨م^(٢).

درس المرحلة الابتدائية في مدينة بيت ساحور، فيما أتمّ المرحلتين الإعدادية والثانوية في مدينة بيت لحم مولد السيد المسيح - عليه السلام-، وأنهى الثانوية العامة في العام ١٩٧٧م، وتفرّج فيها على أقرانه، فمكّنه ذلك من الحصول على منحة جامعية للدراسة في دولة ألمانيا، فحصل على درجة بكالوريوس في الهندسة المدنية، وأكمل مسيرته العلمية فيها حتى نال درجة الماجستير في الهندسة المدنية.

وعمل في قطاع الهندسة المدنية التي تخصص فيها، فهو يخطط المدن ويختبر الجسور، فهذه مهنته الرئيسة ويعمل بها منذ تخرجه حتى يومنا هذا، ويقطن في مدينة كولون الواقعة على نهر الراين^(٣)؛ حيث المكان الهادئ الذي يجذب الإبداع ويجدد ينبوعه.

وقرض الشعر وهو في سن الرابعة عشرة، ويكتب القصة، إذ يقول: "كان وضع البيت والعائلة لدينا مهيناً للإبداع. فوجود مكتبة ضخمة في داخل البيت تحتوي على كافة أنواع الأدب العربي والعالميّ وحضور ورعاية أبي الأديب والصحفيّ ساعدا أن أميل للأدب منذ صغري وأن تنمو موهبة

(١) شوملي، الشاعر خالد شوملي في سطور، <http://khaledshomali.org>.

(٢) م.ن.

(٣) م.س.

الشعر لدي، وتعلمت العروض ونظمت الشعر مبكرًا، وفزت بجوائز شعرية في المدرسة ومدينة بيت ساحور عام ١٩٧٥؛ مما ساهم في تلهفي للشعر^(١).

وأجرى مقابلات متنوعة في الصحف والقنوات والإذاعات حول تجربته الإبداعية، وهو مترجم من اللغة العربية إلى اللغة الألمانية وبالعكس، وله قراءات شعرية بالعربية والألمانية، وشارك بحسه الأدبي والتقدي في تحكيم مسابقات شعرية متنوعة، وتم تكريمه في كثير من المهرجانات الشعرية بفلسطين والمغرب وتونس ومصر وألمانيا، وله موقع إلكتروني، فهو ينتج أدبًا تفاعليًا عبر منشوراته الإبداعية في وسائل التواصل الاجتماعي^(٢).

يتقن خالد شوملي الإبداع بلغات مختلفة إلى جانب اللغة العربية الأم، فهو واسع المعرفة والثقافة، خطّ إبداعاته بالعربية والألمانية إلى جانب ترجمة قصائده إلى لغات متنوعة، ويقول: "صدر لي باللغة العربية سبعة دواوين شعرية، واحد منها للأطفال، وصدر لي ستة كتب باللغة الألمانية، خمسة منها في مضمار الشعر وواحد قصة مصورة للأطفال باللغتين العربية والألمانية"^(٣). وتتمثل الدواوين الشعرية التي أنتجها باللغة العربية فيما يلي^(٤):

١. خالد شوملي، ديوان "لمن تزرع الورد"، خالد شوملي، بيت الشعر الفلسطيني، ط١، رام الله ٢٠٠٨م.

٢. خالد شوملي، ديوان مراتج البحر (بالمشاركة مع شعراء عرب معاصرين)، دار إفريقية، ٢٠٠٩م.

٣. خالد شوملي، ديوان "معلقة في دخان الكلام"، ط١، دار الشروق، رام الله، ٢٠١٢م.

٤. خالد شوملي، ديوان "سكر الكلمات"، ط١، دار الجندي للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠١٣م.

(١) <https://alwatan.com/graphics/٢٠١٢/٠٨Aug/٢٤.٨/dailyhtml/culture.html>.

(٢) شوملي، الشاعر خالد شوملي في سطور، <http://khaledshomali.org>.

(٣) م.ن.

(٤) م.س.

٥. خالد الشمولي، "القطة والرّسام"، وديوان "ضيّق منفاك"، ط١، كولون، ألمانيا، ٢٠١٥م.
٦. خالد شمولي، ديوان "أنا لا أريد قصائد منفى"، ط١، كان ياما كان، ألمانيا، ٢٠١٦م.
٧. خالد شمولي، ديوان "أرجوحة فرح" شعر للأطفال، ط١، كان ياما كان، ألمانيا، ٢٠١٨م.
٨. خالد شمولي، ديوان "نهر وضاف" قصائد مختارة، ط١، كان ياما كان، ألمانيا، ٢٠١٨م.

فيما أنتج عدة دواوين باللّغة الألمانية، وهي و يلي^(١):

١. القصيد التي أسكنه: (Der Vers, in dem ich wohne).
٢. يطير السحاب إلى القدس: (Die Wolken fliegen nach Jerusalem).
٣. فراشات الشعر: (Schmetterlinge der Poesie).
٤. بين الأردنّ والرّين: (Zwischen Jordan und Rhein).
٥. القصيد الذي لا ينام: (Worte die nicht schlafen).
٦. القطة والرّسام - قصة للأطفال بالألمانية والعربيّة: (Die Katze und der Maler - Kindergeschichte).

تنوعت المؤلفات التي أبدعها من ناحية المضامين التي تحملها القصائد الشعريّة، فترجمت أشعاره رؤيته إلى عالم الجمال، وما يريد التعبير عنه من رسائل ومعانٍ لجمهور القراء.

وحصل على أكثر من جائزة في المجال الثقافي والأدبي، تتمثل فيما يلي^(٢):

- الجائزة الأولى في مسابقة شعريّة بمدينة بيت ساحور بفلسطين عام ١٩٧٥م.
- جائزة ثقافة الطفل في دائرة الثقافة والفنون في مجال قصة الطفل عام ٢٠٠٧م، في قصيدته "ألف وباء وطن وفاء".

(١) شمولي، الشاعر خالد شمولي في سطور، <http://khaledshomali.org>.

(٢) م.ن.

- جائزة القصة القصيرة جدًا من ملتقى الأدباء والمبدعين العرب عام ٢٠١٠م.

- جائزة التكريم للأعمال الكاملة في مسابقة نعمان الدولية لعام ٢٠١٦م.

وقد ساهم بمشاركات متنوعة تتمثل فيما يلي^(١):

١. أسس فرقة الرّواد الفنيّة في عام ١٩٨٧م وترأس إدارتها حتى عام ١٩٩٠م.

٢. تلحين مجموعة من القصائد الشعريّة أبّان انتفاضة الشعب الفلسطينيّ الأولى عام ١٩٨٧م

وظهرت في شريطين مسجلين ونشرت على نطاق واسع لتلهب حماس الجماهير.

٣. انتشار قصائده الغنائية في إعلام الإذاعات العربيّة والفلسطينيّة خلال الانتفاضة الأولى، ومن

قصائده المغناة: (نشيد الانتفاضة، حي القصة، هذي الأغاني يا عرب).

٤. قدّم الشّاعر مقابلات خاصة عن تجربته الشعريّة من خلال شبكة فلسطين الإخبارية وذلك بتاريخ:

٢٠٠٧/٩/١٢م.

٥. ترجمت قصائد الشّاعر الإبداعية إلى اللّغة: (الألمانيّة، الإنجليزيّة، الفرنسيّة، الكرواتيّة، الإيطاليّة،

الإسبانيّة).

^(١) شوملي، الشاعر خالد شوملي في سطور، <http://khaledshomali.org>.

المطلب الثاني: أشعار خالد شوملي

تزخر حياة الشاعر خالد شوملي بكثير من مقومات الإبداع التي ساعدته على صقل موهبته الأدبية وتنمية ذوقه الجمالي في نظم الأشعار ونشر القصائد وغنائها على مسمع الجمهور، فالشاعر يقدّم أدباً حيويًا يخاطب الوجدان العربي والضمير الإنساني الحي، فجمع الشاعر في شعره بين الإبداع والتعبير الصادق عن هموم أبناء الأمة وبالأخص المآسي التي يتعرض لها أبناء الشعب الفلسطيني، فهو ابن القضية لم ينسلخ عنها في أشعاره فكان تعبيره ملتزمًا ينطلق من الواجب الوطني والحس القومي والتاريخي الذي يربطه بأرض الوطن وتراب فلسطين التي تغنى بها ورسم لوحات المجد في تعابيره من أجلها، فيعرف نفسه للجمهور العربي من خلال أبيات قصيدته التي يقول فيها^(١):

لَوْ كُنْتُ يَوْمًا أَشْتَهِي وَطَنًا

لَاخْتَارَنِي الْغُنَّانُ وَالْبَلَدُ

شَقَّوْا الْفُؤَادَ لِيَقْرَأُوا كُتُبِي

لَكِنَّهُمْ إِلَّاكَ لَمْ يَجِدُوا

فِي تُونِسَ الْخَضْرَاءَ لِي قَمَرٌ

رِيَّةٌ هُنَا فِي الشَّامِ لِي وَيَدٌ

فِي الْمَغْرِبِ الْعَرَبِيِّ لِي كَتِفٌ

صَدْرِي الْعِرَاقُ جَبِينُ مَنْ صَمَدُوا

فِي مِصْرَ لِي قَلْبٌ يَضْحُكُ دَمًا

(١) شوملي، دخان الكلام، ص ٨٣-٨٤.

وَهُنَاكَ فِي لُبْنَانَ لِي كَبْدُ

يَا أَرْضُ إِنَّ الرِّيحَ ذَاكِرَةٌ

وَالْقُدْسُ لَا يَنْسَى اسْمَهَا أَحَدُ

ويقول معقبًا على ذلك: "أنا فلسطيني القلب، عربي الروح، إنساني الحلم"^(١)، يصور ذلك الوعي الأدبي وعمق الحس الذي يحمله الشاعر شوملي في قصائد أشعاره ودواوينه التي أثرى بها المشهد الأدبي، فهو يمثل صوتًا شعريًا حرًا يعبر عن الآلام والآمال التي تحلم بها الشعوب العربية والشعب الفلسطيني في نيل حريته وتقرير مصير حياته.

إذ يرى أنّ فلسطين ليست موضوعًا شعريًا أو إنشائيًا؛ حيث يقول: "إنّما هي وطن أعيشه بكل خلجات الفؤاد، فيجد صدهاء في قصائدي. وإن كانت فلسطيني صدفه؛ لأنّي ولدت في فلسطين فأنا أفخر بانتمائي لهذا الوطن وشعبه الرائع، وانتمائي حر لطموحات الشعب الفلسطيني في الحرية والاستقلال وليس صدفه بتاتًا، فالشاعر لا يمكن إلا أن يقف مع الحق والعدالة. وافتخاري بفلسطيني لا يتناقض مع اعتزازي بعروبتني بل يتكاملان، فالعروبة والإنسانية بما تحمله من بُعد ومعان جميلة وسامية تشكلان أفقًا لهذا الوطن الذي يسعى أن يضمّ جراحه ويتأهب للتخليق"^(٢).

عبر الشاعر عن آرائه دون وجل، فنقل مشاعره بشكل صادق ومعبر عما يجيش في نفسه وما يقتنع به، فدافع عن وطنه بالكلمة الوطنية الحرة، يقول: "لقد كانت الكلمة الحرة على مدى التاريخ البشري أشد قوة من أي سلاح آخر؛ فلذلك تم اغتيال أدباء وشعراء ومبدعي فلسطين أمثال غسان كنفاني وول ناصر وراشد حسين وماجد أبو شرار وناجي العلي، إن ما يميز عصرنا هذا هو سرعة انتشار الخبر؛ مما يساعد اتخاذ موقف أثناء وقوع الحدث نفسه وهذا نوع جديد من التفاعل المتبادل

(١) حجازي، صابر حجازي يحاور الشاعر الفلسطيني خالد شوملي، <http://omferas.com/vb/t561179>.

(٢) <https://alwatan.com/graphics/2012/08/Aug/24.8/dailyhtml/culture.html>.

من يصنعون الحدث يدركون بسبب سرعة تفاعل الآخرين أنهم ليسوا وحيدين في المطالبة بحقوقهم
بمزيد من الحرية والعدالة^(١).

وشارك أبناء أمتهم وقضاياهم فلم يكن بمعزل عنهم؛ إذ يقول في قصيدته "ما قيمة الدنيا" التي
كتبها في الأسبوع الأول بعد انطلاق الانتفاضة التونسية^(٢):

يا نَجْمَةً في العَيْنِ سَاهِرَةً

صُبِّي عَلَى الصُّبْحِ وَافْتَرَبِي

يا تونِسُ الخُضْرَاءُ سَيِّدَتِي

يا قَامَةً الشَّعْرَاءِ والأَدَبِ

يا تونِسُ العُذْرَاءُ مَغْدَرَةً

سَمِمْتُ حُرُوفِي السَّجْنَ فِي الكُتُبِ

ما قِيَمَةُ الدُّنْيَا بِلا وَطَنِ

تَشْدُو الطَّيُورُ بِمَرْجِه الرِّجَبِ؟

وتنطلق التجربة الفنية للشاعر خالد شوملي من ثقافته الموسوعية وإطلاعه الدائم على مختلف
الاتجاهات المعرفية والثقافية، فمثلت القراءة مفتاحاً رئيساً أمام إبداعاته واستمراريتها في الإنتاج الأدبي،
فقرأ ما أنتج غيره فوسع ذلك آفاق إبداعاته ورؤيته لمختلف المحاور والموضوعات التي يتطرق إليها
في قصائد أشعاره؛ إذ يقول: "أتيح لنفسه القراءة بكل حرية ودون قيد أو شرط؛ لذلك أقرأ على سبيل

(١) حجازي، صابر حجازي يحاور الشاعر الفلسطيني خالد شوملي، <http://omferas.com/vb/t561179>.

(٢) شوملي، دخان الكلام، ص ٧٨.

المثال اللزوميات، وسقط الزند للمعري، ودواوين المتنبي وزهير بن أبي سلمى، و أقرأ دواوين عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس لترتوي الروح من نبع الحب والغزل"^(١).

يُلاحظ أن الشاعر لا حدود أمام فعل قراءته الواعية التي تستند إلى الإبداع في التراث الأدبي والتقدي والبلاغي، فهو يرتشف الحس الأدبي المرفه من عيون الشعر العربي ودواوينه، ويمثل ذلك محوراً أساسياً في بناء الذائقة الأدبية والجمالية في قصائد أشعاره.

ويتواصل الشاعر مع غيره من الشعراء المحدثين، فلم ينقطع عن محيطه، فأثرى ذلك تجربته؛ حيث يقول: "لا بد لكل شاعر جاد فلسطيني وعربي أيضاً أن يقرأ لأبي القاسم الشابي وجبران خليل جبران وأحمد شوقي ونزار قباني وفدوى طوقان ومحمود درويش وسميح القاسم والقائمة طويلة جداً، ولا شك أن وجودي في دولة عريقة في الأدب والفن والعلم قد أثر علي بصورة كبيرة، لقد ساهمت الغربة في صقل شخصيتي، هنا في ألمانيا قرأت الكثير من الأدب الألماني والعالمي؛ مما فتح آفاقاً جديدة لي"^(٢).

إن القراءة صقلت موهبته الشعرية، وأثرى رؤيته الفنية والجمالية التي يعبر عنها، إذ يقول: "لا شك أن كل إنسان يتأثر بما يقرأه ويعيشه، ولكل شاعر "وصفته وأجنحته" الخاصة للتخليق، وتباين الشعراء لا يعني أفضلية شاعر على آخر، فالاختلاف صحي وضروري ويزيد الشعر جمالاً ويغني الحواس، ولذلك أبتعد عن الأحكام المسبقة سواء في "تعظيم" أو "تهشيم" أي شاعر، والاستمتاع بالقراءة ضروري بالتأكيد للإبداع ولكنه لا يكفي وحده لذلك، الإبداع يعني ابتكار الجديد والابتعاد عن التقليد، وهذا ما أحاول أن أجسده فيما أكتب"^(٣).

(١) حجازي، صابر حجازي يحاور الشاعر الفلسطيني خالد شوملي، <http://omferas.com/vb/t061179>.

(٢) م.ن.

(٣) م.س.

ويشارك في الأدب التفاعلي المعاصر مع الثورة التكنولوجية الحديثة، فيقول: "لا شك أن العولمة والتطور السريع في عالم النّت ساعد كثيرًا على انتشار ما هو بديع وما هو رديء على حد سواء، لكنّي أعتقد أنّ الإيجابيات تفوق كثيرًا السلبيات، إنّ المكسب الحقيقيّ يكمن في تكون نواة أدبيّة متفاعلة بسرعة مع بعضها مما يدفع بعجلة الأدب إلى الأمام، لقد برزت وجوه جديدة لا تقل جمالاً وإبداعاً عن الشعراء المعروفين من خلال كتاباتهم الورقيّة بعض الوجوه يضيف ألواناً جميلة ونوعيّة للوحة الشعر والأدب في العالم العربيّ، إنّ إقامتي في الغربة ستكون أكثر قسوة دون هذا التّواصل التّقائيّ مع الشعراء العرب بغض النّظر عن مكان إقامتهم"^(١).

ومثّلت الترجمة نافذة حقيقية في إثراء أسلوب الشّاعر وتجربته الفنيّة، فهو يتقن أكثر من لغة، فيقول في هذا المقام: "الترجمة نافذة واسعة للعالم علينا أن نفتحها على مصراعيها، هي جسر للتّواصل بين مبدعي العالم، إنّ الأدب رسالة إنسانيّة رائعة والأدب العربيّ يشكل جزءاً رئيسيّاً فيها ولكن علينا أن نطلّع على إبداع الشّعوب الأخرى وعلينا أن نترجم أعمال أدبائنا؛ لنساهم في إثراء الحضارة الإنسانيّة وكى لا نكون مجرّد مستهلك لثقافة الآخرين، قليلٌ من أدبائنا من ترجمت أعمالهم بصورة كبيرة وجميلة وأخصّ بالذكر جبران خليل جبران، وكثيرٌ منهم ظلّموا؛ لأنّ أعمالهم لم تترجم أو ترجمت بصورة ضعيفة وأخصّ هنا الشّاعر محمود درويش.

إنّ ترجمة أدبنا تعتمد أحياناً للأسف على الصدفة وعلى مبادرات شخصيّة فريديّة وهذا يشكل الحدّ الأدنى ولا يرتقي لمتطلبات الثقافة الإنسانيّة، وإنّ المؤسسة العربيّة الرّسمية مقصّرة لا شك في هذا المجال"^(٢).

(١) حجازي، صابر حجازي يحاور الشّاعر الفلسطينيّ خالد شوملي، <http://omferas.com/vb/t561179>.

(٢) م.ن.

إنّ المتأمل لأقوال الشاعر السابقة يتّضح له أنّ شعره وطني وإنسانيّ يعبر عن ثقافة الشاعر وتجربته التي يحياها في بلاد الغربة، لم ينفصل عن قضية وطنه فلسطين، وحمل هموم الشعوب العربيّة وعبر عنها بكلماته الحرّة، وساهم في نشر الأدب عبر قنوات الترجمة ونوافذ التكنولوجيا التفاعلية التي أنتجت في العصر الحديث الأدب التفاعلي، فهو يمتلك موقعًا إلكترونيًا ينشر من خلاله أشعاره، وله صفحات متنوعة على وسائل التّواصل الاجتماعي، فلم يغلّق الشاعر على ذاته إنّما كانت أشعاره ذات عمق وجدانيّ وإنسانيّ يحمل ثقافات مختلفة تنقل تجربة شعريّة فريدة في مضمونها وما تطرح من رؤى حول الأشياء والأحداث.

الفصل الأول

المستوى الجمالي

المبحث الأول: الصورة الشعرية:

المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية وأهميتها.

المطلب الثاني: أنواع الصورة الشعرية.

المبحث الثاني: الصورة الحسية وتراسل الحواس.

المبحث الأول: الصّور الشعريّة

يتناول هذا المبحث الصّورة الشعريّة في مطلبين، الأول وبيّحت في مفهوم الصّورة الشعريّة وأهميتها، وأما المطلب الثاني فيبحث في أنواع الصّورة الشعريّة.

المطلب الأول: مفهوم الصّورة الشعريّة وأهميتها

أولاً: مفهوم الصّورة الشعريّة

تدل الصّورة على حقيقة الشّيء وظاهره وهيئته وصفته^(١)، فتمثّل الصّورة في المعنى اللّغويّ الشّكل الخارجيّ، ولا تدلّ على الحقيقة المعنويّة، فهي تركز على نوع الشّيء وصفته؛ لذا يرى على صبح أنّ مادة الصّورة هي الشّكل، فصورة الشّجرة شكلها، وصورة المعنى لفظه وصورة الفكرة صياغتها، وعلى ذلك تكون الصّورة الشعريّة هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى وتجسم الفكرة فيها^(٢).

وركّز النّقاد العرب القدماء على الصّورة الشعريّة، فتطرق الجاحظ إلى التّصوير عندما تحدث عن فنّ الشّعر القائم على نسيج مترابط مبني على التّصوير، في قوله: "الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"^(٣)، فالنّصوير عنده الصّيّغة الحاذقة التي تهدف إلى تقديم المعنى تقديمًا حسّيًا، وتشكيله على نحو تصويري؛ "لذا يمثّل التّصوير الجاحظي خطوة نحو تحديد دلالة مصطلح الصّورة، وتأثّر بالجاحظ أهل البلاغة والنّقاد العرب في حديثه عن التّصوير"^(٤).

(١) ابن منظور، لسان العرب، ٤/٤٧٣.

(٢) صبح، الصّورة الأدبيّة، ص ٣.

(٣) الجاحظ، الحيوان، ٣/٦٧.

(٤) يُنظر: الصايغ، الصّورة الفنيّة معيارًا نقديًا، ص ١٠٨-١١٠؛ وصالح، الصّورة الشعريّة في النّقد العربيّ الحديث، ص ٢١.

وتحدث الجرجاني عن الصورة في أسلوب الكلام العربي، فقال: "معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار" (١)؛ لذا نرى أن الجرجاني ركز على دور الصورة في تشكيل الخطاب من خلال حسن نظم المعاني وترتيبها في النفس وتجسيدها في صور وارتباطها بالسياق العام للنص، ويقول أيضاً في مصطلح الصورة: "اعلم أن قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا" (٢)، فتمثل الصورة عنده شكلاً تتشكل من خلاله المعاني، فيصوغها وينظمها على شكل هيئات محدد تمثل أساساً لتذوقها والتمييز بينها.

ونلاحظ مدى اهتمام النقاد القدماء في حديثهم عن الصورة بالوسائل الفنية وأشكال الصورة من ناحية بلاغية تهتم بعالم الجمال، فتناولوا موضوع التشبيه والاستعارة والكناية، ولكنهم خصّوا هذه الموضوعات بشكل جزئي منفصل عن النص، فحللوا تلك الموضوعات في أبياتها والجمل التي تشتمل عليها، إلا أنهم أخذوا الصورة بشكل لا يستقل تماماً عن معنى الشكل الأدبي العام، وبقيت آراؤهم محافظة على ارتباط الصورة بشكل وثيق بالصيغ الخاضعة لمنطق العقل والواقع (٣)؛ بمعنى تذوق جماليات الصور وتحليلها بما يتوافق مع توجهاتهم المنطقية، وفهمهم لمكونات الواقع.

أما عند النقاد المحدثين فقد اختلف تعريفها عن القدماء بعض الشيء، فهي تمثل لديهم بعداً حيويًا، ويرجع ذلك بوصفها تتكون من ترابط عضوي وليس مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة (٤)، لذلك لم يعد هناك حشد حسي في القصيدة و عند القدماء، فعندما يختار الشاعر العناصر الحسية ذات البعد الجمالي، فهي تمثل أداة لنقل ما يريد من مشاعر، وأحاسيس، وخبرات وتجارب

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٥٤.

(٢) م.ن، ص ٥٠٨.

(٣) يُنظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، ص ١٥.

(٤) يُنظر: إسماعيل، الأدب وفنونه - دراسة ونقد، ص ٨٢.

حول الأشياء والحياة، فتطبع الصورة تأثيراً في نفس الجمهور، فيتعدى معناها المباشر إلى معنى المعنى، فيصبح الشاعر معبراً بالصّور الكاملة و يعبر عن ذلك بالألفاظ والكلمات فالصورة أصبحت وسيلة للتعبير، ولم ينحصر مفهوم النقاد المحدثين عند الصّور البلاغية فقط، ويلاحظ أن الشعراء المحدثين يستخدمون صوراً حديثة تخلو من المجاز، ومع كل ذلك فهي تحمل خيالاً خصباً^(١)، لتتابع الصّور عند الشعراء في العصر الحديث بشكل أكبر، فينقل من خلالها التأثيرات والتصورات المترابطة التي يريد أن يعبر عنها ويوصلها للمتلقى، فيمكن للناقد أن يتعمق وراء الصّور ويبين الترابطات فيما بينها في النصّ الشعري^(٢)، فلا ينقل الشاعر الصورة للبرهنة أو الاستدلال أو إثبات الشيء، إنّما هو ينقل من أجل التأثير في المتلقى.

فيما يرى سيد قطب أن الصورة هي تعبير عن "الصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية"^(٣).

ويعرفها أحمد الزيات على أنها: "إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسنة، وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتتنفر منه"^(٤)، تتبلور الصورة من خلال نفس الشاعر وانطباعاته الخاصة.

وتحدث عبد القادر القط عن الصورة الشعرية بوصفها "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها"^(١).

(١) يُنظر: زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٩٨؛ وإسماعيل، الأدب وفنونه، ص ٨٢.

(٢) يُنظر: عباس، فن الشعر، ص ٢٣٢؛ والبطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ٢٥.

(٣) قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص ٣٤.

(٤) الزيات، دفاع عن البلاغة، ص ٧٧.

أما أحمد الشايب فبين أنها "المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية الموسيقية ومن الخيال الذي يتجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"^(٢).

فيما تعرّض محمد غنيمي هلال لتعريفات كثيرة عن الصورة، فيرى أن ندرسها في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي وإلى موقف الشعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته، وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة من ثوبها الشعري^(٣).

ومن منظور الدكتور علي البطل فنرى أن الصورة خلق جديد يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية^(٤).

في حين يرى الدكتور مصطفى ناصف أن الصورة تعبير عن النفس أو عن نفسية الشاعر، وهي تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة^(٥).

أما الدكتور جابر عصفور فيتعمق في فهمه للصورة من الناحية الأسلوبية؛ إذ يقول: "الصورة الشعرية وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة الشعرية لن تغير من طبيعة

(١) القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٩١.

(٢) الشايب، أصول النقد الأدبي، ص ٢٤٨.

(٣) يُنظر: هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٢٨٧.

(٤) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ٣٠.

(٥) يُنظر: ناصف، الصورة الأدبية، ص ٢١٧.

المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلّا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"^(١)، وعلى ذلك تحافظ الصّورة الشعرية على النص من التشويه.

يتّضح من خلال التعريفات السابقة أن الصّورة الشعرية أدوات التعبير عند الشاعر، ينقل من خلالها مشاعره وتجربته، فهو يقيم علاقات بين الكلمات في سياق التعبير عن موضوع واحد ينطلق من عاطفة صادقة، ويعبر عمّا تجيش به نفسه، فتساعد الصّورة الشعرية على كشف المعاني العميقة وترابطها في بنية النص الشعريّ، فتمثّل الصّورة عنصراً أساسياً في ترجمة الأفكار، ونقل الانطباعات والرؤى والأحاسيس والمشاعر، فلم تكن الصّورة مجرد شكل مخزون في ذاكرة الشاعر فحسب، إنّما هي تتولد من إحساس عميق وشعور مكثف ينقله الشاعر عبر الرموز اللغوية التي لها نسقها الخاص الذي يصدر بشكل تلقائي ويخرج عن المعنى المعجمي والتركيبي المباشر^(٢)؛ ليؤدي وظيفة جمالية تؤثر في تذوق المتلقّي لمضمون القصائد والأشعار.

إنّ الصّورة الشعرية في القديم تميل إلى البساطة والوضوح؛ لأنّ كل شيء في البيئة العربية كان بسيطاً، بينما في العصر الحديث أصبحت الصّورة الشعرية أكثر عمقاً وتشابكاً وتعقيداً، وقد ضمت القصيدة الحديثة إلى جانب الشعر الأساطير والقصص والمعرفة^(٣)؛ مما أدّى إلى حصول تنوع جماليّ في التعبير عن المعاني.

(١) عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٢٣.

(٢) يُنظر: عبد الله، الصّورة والبناء الشعريّ، ص ٢٨٠.

(٣) يُنظر: نافع، الصّورة في شعر بشار بن برد، ص ٩٨.

ثانيًا: أهمية الصورة الشعرية

اهتم النقاد المحدثون بالصورة الشعرية في دراساتهم، وتظهر أهميتها بوصفها جوهر الشعر ومحك قوة الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه المعاصر، ومن خلالها يتضاعف مضمون الشعر والمعاني التي يدل عليها، ويتكاثر شكله من ناحية الأسلوب وجودة لغته وصياغة التراكيب من خلال انتقاء الكلمات ودقة وصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها، ويصبح المعنى أصيلاً مبتدعاً من الخيال، يحمل الدلالات النفسية والاجتماعية أمام المتلقي، فمن الطبيعي أن تختلف الأذواق في اختيار الصور، فيختلف الأفراد لا يختلفون فيما بينهم في أنماط الصورة التي يستخدمونها فحسب، إنما هم يختلفون أكثر من ذلك في طبيعة الصور الجزئية التي يولدونها، ويستعملونها في ثنايا إبداعاتهم^(١).

ومن أهمية الصورة أنها تنثري المتعة في أسلوب الكلام الشعري؛ لأنها تستعمل طريقة تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، فهي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه لذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه، هناك معنى مجرد، اكتمل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى، وعلى قدر المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستغرقها المتلقي، تتحدد بالتالي قيمة الصورة الفنية وأهميتها، في تحقيق تفاعلات على النص الشعري وتوصل المعاني التي يعبر عنها الشاعر^(٢).

فتمثل الصورة إبداع خالص للذهن، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه، إنها نتاج التقريب بين واقعين متباعدين قليلاً أو كثيراً، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة

(١) يُنظر: السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص ٢٣٨؛ والبطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص ٢٥.

(٢) ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٢٨.

بقدر ما تكون الصّورة قويّة وقادرة على التّأثير الانفعاليّ ومحققة للشّعر، في نقل الانطباعات والمشاعر والأحاسيس الوجدانيّة^(١).

فلاحظ أنّ الصّورة في القصيدة الشعريّة شيء ثابت، وكل قصيدة إنّما هي في ذاتها صورة تمثل مشاعر وأفكارًا ذاتيّة وذهب أصحاب المذهب الأدبيّ الرومانسي، بينما هي عند الرّمزيين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، ويذهب أصحاب الكلاسيكية على أن الصّورة هي شيء مادي؛ لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجيّة على حواسنا^(٢).

ومن أهميّة الصّورة أيضًا أنّها تقوم بنقل جزءٍ من تجربة الشّاعر؛ لأنّ إحساسه بالكون وروحه يغيّر إحساس الشخص العادي، هذا من جهة، ولأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقيّة قاصرة عن التّعبير عمّا يشاهده في حياته النفسيّة الدّاخلية من مشاعر من جهة ثانية، فلا تنحصر وظيفة الصّورة الشعريّة بمجرد التّنفيس عن الشّاعر بل تحاول عامدة إلى أن تنقل الانفعال إلى الآخرين، وتثير فيهم نظير ما أثّرت به تجربة الشّاعر فيه من عاطفة^(٣).

ويشكّل الشّاعر بالصّورة أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فنيّ محسوس، وبوساطتها يصوّر رؤيته الخاصة للوجود، ولللاقات الخفية بين عناصره^(٤)، وترتبط الصّورة مع غيرها من مكونات القصيدة، فالصّورة المفردة لها علاقتها ببناء القصيدة الشّامل لصور متعددة، فاستخدام الصّور في بنية القصيدة يسهم في الكشف عن الجوهر الأساس لها، وبيان جوانب العناصر التّفاعلية الغامضة في القصيدة، لذا يرى "مكليس" أن "الصّور في القصائد لا تهدف إلى أن تكون جميلة، بل إنّ عملها

(١) يُنظر: الوالي، الصّورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنّقد، ص ١٦.

(٢) عباس، فن الشّعر، ص ١٦.

(٣) يُنظر: ضيف، في النّقد الأدبيّ، ص ١٥٠-١٥١.

(٤) يُنظر: زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص ٩٨.

هو أن تكون صورًا في القصائد وأن تؤدي الصّور في القصائد^(١)، فتعضد الصّورة المعاني وتستجلي معالم التّفاعل مع المكونات الأخرى التي تشتمل عليها القصيدة.

فينقل الشّاعر عبر الصّور فكرته وعاطفته معًا إلى قرائه وسامعيه، وتشكّل الصّورة جانبًا جماليًا في الشّعر، فالنّفس الإنسانيّة مولعة بما هو جميل؛ لذلك تضيق النّفس بالصّور التّقريريّة الفجّة السّاذجة، أمّا المجاز فيكسو الصّورة الشعريّة جمالًا وروعةً تجذب إليها النّفوس^(٢)، وتتفاعل مع ما تحمله من معاني يريد الشّاعر أن يوصلها للمتلقّي.

وتمكن معاني القصيدة التي يعبر عنها الشّاعر في نفس المتلقّي، فيتمتع في الصّور التي أوردها الشّاعر، فإذا كان المعنى واضحًا فلا يتدبره ويتفاعل معه بدرجة كبيرة، فاستخدام الصّور يزيد من وقفات المتلقّي وإعمال فكره وتفعيل مشاركاته الوجدانيّة مع النّص^(٣)؛ مما يجعل الصّورة تتمكّن في النّص من خلال تأثيرها العميق في المتلقّي.

وتحدّث القدماء عن البيان والتّوضيح في حديثهم عن الأنواع البلاغيّة، التي تمثّل طرقًا خاصة في التّعبير مثل الاستعارة والكناية والمجاز، فهي تكسب المعاني فضل بيان أو إيضاح، فمثلاً الغرض من الاستعارة إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيد والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة، "فالصّورة البليغة تتم النّقلة فيها من" الواضح إلى الأوضح، أو من النّاقص إلى الزّائد، (...)، فيصبح المشبه به أكثر تمكّنًا في الصّفة المقصودة من المشبه والمستعار منه أبين من المستعار له، والصّورة الحسيّة

(١) مكليش، قضايا الشّعر المعاصر، ص ٦٧.

(٢) يُنظر: شرف، الصّورة البيانية، ص ٢٢١؛ والشايب، أصول النّقد الأدبي، ص ٢٤٢.

(٣) يُنظر: نافع، الصّورة في شعر بشار بن برد، ص ٧٠.

التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد، وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها وكانت الحقيقة أولى وأنفع منها^(١).

و تقترب الصورة الشعرية المعنى إلى ذهن المتلقي من خلال تجسيد المجرد ومنحه شكلاً حسيّاً يوضح الصورة والفكرة التي تشتمل عليها القصيدة؛ مما يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع ذاته في الجمال والتأثير^(٢)، وتمنح الصورة الشعرية القصائد علاقات جديدة بين الألفاظ وأوجه استعمالها المبتكرة، فيؤدي ذلك إلى خلق تصورات جديدة على مستوى الدلالات الوجدانية، ومن هذا المنطلق يرى ول أبو ديب أنّ الصورة الشعرية تقوم على مستويين هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي^(٣)، فيتعدى معنى النصّ الدلالات الوظيفية أو المعنوية التي يعبر عنها.

ولقد أبدع الشعراء العرب القدماء والمحدثون في حياكة الصور والمشاهد البيانية والجمالية، ومن البارعين في ذلك الشاعر ابن المعتز، وذو الرّمة، وامرؤ القيس، وبشار بن برد، ومن المحدثين علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، والجواهري، والسيّاب، ونزار قباني، وأدونيس^(٤).

وتمثّل الصورة ثوباً جمالياً تظهر في الألفاظ والتراكيب الشعرية، وتمثّل عاملاً إبداعياً تفاعلياً، فهي أساس لنقل تجربة الشاعر الفنية والجمالية؛ لأنها تعبر عن الذوق وعمق الوجدان، فاستطاع الشاعر خالد شوملي أن يوظف الصورة بدرجة جمالية عالية في قصائده؛ إذ يقول: "تسبق كتابة القصيدة مرحلة من التأمل، وكأنّها مرحلة الحمل قبل الولادة، أتأمل الطبيعة كثيراً فمنها أستمد روعة الصورة الشعرية. هنا تبدأ الفكرة بذرة حتى تغدو لاحقاً شجرة، ويدندن الإيقاع في الأذن وتعصف بالقلب أحاسيس جديدة غير معهودة، هذا الجو الأمثل لي لكتابة قصيدة تحتوي على كل عناصر

(١) يُنظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٣٧-٣٣٨.

(٢) يُنظر: مكي، الشعر العربي المعاصر، ص ٨٣.

(٣) يُنظر: أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٢.

(٤) يُنظر: عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٥.

الجمال، ولا تنتهي القصيدة عندي إلا إذا اكتملت وأصبحت راضيًا عن كل كلمة وكل صورة فيها. عند ذلك أقوم بنشرها أو تسجيلها"^(١).

ويقدّم الشاعر خالد شوملي الصّورة على أنها تقنيّة جماليّة لها تأثيراتها في قصائده، ويحاول الباحث جاهداً في الوقوف على أهمّ الصّور التي فجّرت ينابيع الجمال في نسق القصائد الشعريّة بدواوين خالد شوملي.

^(١) <https://alwatan.com/graphics/٢٠١٢/٠٨Aug/٢٤.٨/dailyhtml/culture.html>.

المطلب الثاني: أنواع الصّور الشعريّة

أولاً: الصّورة المفردة

هي الصّورة البسيطة أو الجزئية، وتعد من أبسط مكونات التّصوير، ومن خلالها يتم دراسة الصّورة من حيث احتوائها على تصوير جزئي محدد، يقدم للقارئ صورة بسيطة يمكن أن تدخل في بناء الصّورة المركّبة التي تكون أكثر شمولية وتعقيداً من الصّورة المفردة^(١)، وتتضح الصّورة المفردة على سطح العمل الأدبيّ الذي يُسمى بالسّطح الجماليّ، ويتكوّن من الصّورة الزّمانية التي تظهر في تنسيق المسافات الصّوتية فيها، والصّورة المكانية وهي المرئية أو المفهومة من اللفظ الذي يدلّ على شيء في اللّغة وعلى الجملة^(٢).

وتمثل الصّورة المفردة مشهداً واحداً لا تُقاس بقلة الكلمات الواردة فيها، فقد تتكون من ثلاث كلمات وقد تمتد لعدة أبيات، فهي متنوعة وتتسلسل حتى تنتهي باستيفاء الفكرة التي يريد الشّاعر أن يوصلها، وهي في الشّعر كالألوان والخطوط، وفي الرّسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص في مجمل العمل الأدبيّ^(٣).

وتختص الصّورة المفردة بقدرتها على تمثيل المعاني والتّعبير عنها والوقوف على الأبعاد النفسيّة لتجربة الشّاعر، فللصّورة المفردة دلالاتها المعنويّة والنّفسية المستقلّة في ذاتها، لكنّ هذا لا يعني أنّها تتمتع بانعزال كليّ عن غيرها من الصّور، فهي تتآلف مع أخواتها في تشكيل الصّورة الكلية للقصيدة الشعريّة، وتتسجم في ترابط مع التجربة الشعريّة^(٤)، التي يعبر عنها الشّاعر من مخزونه وتصوره الواسع العميق، الذي يجسّده من خلال المشاهد التّصويريّة.

(١) أبو إصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين، ص ٤٢.

(٢) يُنظر: صبح، الصّورة الأدبيّة - تاريخ ونقد، ص ١٤٢.

(٣) يُنظر: هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص ٤١٦.

(٤) يُنظر: أبو إصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين، ص ٤٢؛ وصبح، الصّورة الأدبيّة - تاريخ ونقد، ص ١٦٦.

وأما عن دراسة الصورة المفردة في شعر خالد شوملي فتظهر أهميتها في طبيعة بنائه للصورة، والتعرف على الأساليب التي سار عليها ليعبر عنها، والسعي للكشف عن المعاني والأبعاد الوجدانية لتجربته الفنية، ويمكن أن نرى ذلك من خلال الأمثلة في قوله^(١):

الحبُّ دائرة

ومركزها فؤادك

والأحبة يرقصون على حبال المنحنى

ما أقرب العشاق منك

وأنت أبعد من عناق المشتهى

يصور الشاعر الحبَّ بدائرة مرسومة، فالحب قيمة معنوية غير مدركة لكنه جسده بالدائرة المحسوسة المدركة، وشارك هذه الصورة وجدانياً في جعل القلب مركز ذلك؛ لأن القلب مكن الإحساس والمشاعر، واستمرت الصورة المفردة في قوله: (حبال المنحنى) عندما وصف رقص الأحبة، فينتهي المنحى لحقل الدائرة، وكيف يكون له حبال، واستكمل صورته في تعبيره عن الحب والعشق في صورة مبنية على المفارقة في قوله: (أقرب العشاق) و(أنت أبعد)، فيدل ذلك على تمازج الصور الأخرى في بيان الصورة الكلية للنص، وما تشتمل عليه من معاني.

والصورة المفردة عند شاعرنا فمبنية على طريق تبادل المدركات دون أن يسلم بعضها لبعض بلا محدد أو مبرر ظاهر، فيبدأ الشاعر في الحديث عن المعاني الوجدانية والمشاعر النفسية التي يكتنزها، وانتهى به الشيء في هذه الصورة عند حدود الوصف المباشر للشيء الذي يصفه، لذلك الغرض من المقطع السابق يتمثل في التجسيد، الذي يقصد الشاعر من خلاله إلى إدراك المعنويات المجردة التي تجيش بها نفسه وتجول في خاطره، ولا يمكن إدراكها إلا من خلال الحواس الخمس

(١) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ١٨٠.

وإبرازها أجساماً أو محسوسات على العموم^(١)، فالدائرة ترسم وتدرك وهي مقابلة للحب ومجسدة له، فيعين التجسيد على نقل الشيء من صورته الذهنية المعنوية إلى شيء مجسم تدركه الحاسة البصرية وتوسع بقاء الحواس للتجاوب معه، وهو كفيل بتفعيل كافة حواس المتلقي، فتتعانق حواس المبدع في إطار يشي بمدى فاعلية هذه الأداة في الربط بين عوالم المنشئ ونوازه وبين متلقيه، "وهذا قريب جداً من تراسل الحواس؛ إذ يحيل المعاني المدركة بالإفهام إلى أشياء تقع على الحواس"^(٢).

ويبرز التشخيص في بناء الصورة المفردة في أشعار خالد شوملي، فيقول^(٣):

لا يشتكي النهرُ

يجري على عجلٍ

زاحفاً... حافياً... عارياً

تاركاً نبعه ... دمه خلفه

هدفٌ واحدٌ له

أن يصلك

صوّر الشاعر النهر بإنسان، فالنهر ليس من الكائنات الحيّة إنما من الجماد، مضيئاً عليه صفات إنسانية تتمثل في: (عدم الشكوى، الجري بسرعة، الزحف، العري، الابتعاد، انهيار الدموع)، ناقلة هذه الصفات المحسوسة ما يعاني الشاعر من وجد الفراق والابتعاد عن الوطن، جاعلاً النهر كأنه إنسان ينقل من خلاله ما يريد أن يعبر عنه من دوافع وجدانية ونفسية عالقة في ذاته، فتفيد الصورة المفردة في العمل الفني التشخيص؛ أي تشخيص الحالة الوجدانية التي يعبر عنها الشاعر

(١) يُنظر: قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص ٧؛ ولعكايشي، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، ص ١٠٩.

(٢) محمد، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والتجديد، ص ٨٥٣.

(٣) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٢٠ - ٢١.

شوملي من خلال إضافة الصفات الإنسانية في الصّور لما ليس بإنسان؛ كي يتصوّر الشّيء الذي يتحدث عنه الشّاعر بأنه إنسان يحسّ بإحساسه وينقل مشاعره ويفكر بتفكيره ويفعل بأفعاله^(١). ويلجأ الشّاعر لذلك كي ينقل صورة وجدانيّة وجماليّة يمكن تذوقها والتّعرف على أسرار تعلقها مع ذاته وانطباعاته وأهوائه ورسائله التي يصبو إلى التّعبير عنها وإيصالها للمتلقّي. ويقول أيضًا^(٢):

أراقبُ الشَّمْسَ

وهي غارقةٌ

والضّوءُ في البحرِ بعضُ منحرفٍ

حمراءُ ممدودةٌ بمقلّتيه

تنسابُ دمعًا من مَوْجِه الدّرفِ

يتحدث الشّاعر عن حالته النّفسية بعد أن أخذ يراقب الشّمس في مشهد جماليّ بديع، فراح يصوّر حالة الغروب، ويدلّل ذلك على الحيرة والقلق في الحالة الشّعورية التي تتناوبه، فاستحضر غروب الشّمس وانغماسها في البحر عند رحيلها، مشخصًا صورة البحر بإنسان له مقلة تنساب منها الدّموع على غياب الشّمس، فسّر الجمال في هذا التّعبير يكمن في التّشخيص الذي يقرب المعنى للقارئ، ويجعله متفاعلاً مع النّص الشّعريّ، مضيفًا الحياة على البحر وصفات الإنسان الذي ليس إنسانًا، ويثري ذلك المشهد الجماليّ للنّص.

وكذلك وردت الصّورة المفردة بأسلوب التّجريد، الذي يصوّر المحسوسات إلى مفاهيم مجرّدة،

ومن الأمثلة على ذلك قوله^(٣):

وتمضي السّنون

(١) ينظر: هيكّل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٣٣.

(٢) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٢٢٠.

(٣) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٧٥.

وَمَفْتَاخُنَا

نَعْلَقُهُ حُلْمًا فِي الْمَقْلُ

نَسِيرُ بِعِزِّ لَأُوطَانِنَا

وَلَا يَعْرِفُ الصَّبْرُ فِينَا الْمَلْلُ

سَنَرْجِعُ نَحْوَ فِلَسْطِينِنَا

يُضِيءُ لَنَا الدَّرْبَ نَوْرُ الْأَمَلِ

صور الشّاعر المفتاح بأنّه حلم محفوظ في المقل، ويعبّر ذلك عن مرارة اللجوء والحالة التي يتمسك بها الإنسان الفلسطينيّ بأرضه، فكلمة المفتاح هي محسوسة ومدرّكة صورها الشّاعر بأنّه حلم، والحلم غير مدرك وليس حسيّاً، ولكنّه رمز للحفاظ على الدّيار التي هجر منه الفلسطينيّ تحت جبروت المحتل وآلة الموت، وصوّر الشّاعر السّير المحسوس والمدرك، بنفي معرفة الصّبْر للملّ، وبفقد ذلك بقوة الموقف وصلابته وعدم الاستسلام والخنوع والثّبات على القيم والمبادئ الوطنيّة التي ينتهجها الأحرار، فقرّبت الصّورة المنفردة المبنية على التجريد المعنى الذي يعبر عنه الشّاعر شوملي، فالتّجريد يضيف صفات معنويّة على المحسوسات المدركة؛ حيثُ تنهدم الفوارق فيها بين ما هو حسيّ وما هو ماديّ، فيوصل ذلك رسالة الشّاعر بشكل تفاعلي، فالنّعبير عن الكلمة الموحية المشعة مثل كلمة (الحلم، الصّبْر، الملّ) يضع المعنى أمام المتلقّي، وكأنّه يبصره أو يستطلعها، بدلاً من أن يفهمه فهماً ذهنيّاً^(١)، ويؤكد ذلك على تمسك الفلسطينيّ بأرضه وحفاظه على حق عودته المقدس والواضح كوضوح الشّمس.

(١) يُنظر: عمارة، دراسة في نصوص العصر الجاهلي - تحليل وتذوق، ص ١١١.

واستخدم الشاعر في بناء الصورة المفردة أسلوب التشبيه والوصف المباشر، مما أسهم في

المحافظة على النسيج الشعري، واختصار المقصود وزيادة إقناع المتلقين، ومن ذلك قوله^(١):

أنا النّهرُ والأصدقاءُ ضِفافُ

سأعرفهم حين تأتي العجافُ

وقد أبْطى السّيرَ حين أراهم

فقد قيلَ بعضُ الضفافِ عِطافُ

هو النّهرُ عارٍ دون الجبال

حنان البلاد عليه لحافُ

ولا تلمّ النّهرَ إن مالَ شوقاً

فلولا التعرُّجُ سادَ الجفافُ

ويكمنُ في سيره سرُّه

إذا كانَ خطأً فهذا انحرافُ

إذا ما اختلفنا فلا تنفعلُ

بكلِّ هدوءٍ يحلُّ الخلافُ

وظف الشاعر في الصورة المفردة أسلوب التشبيه عندما شبه نفسه بالنّهر، والأصدقاء ضفاف

له، فيصوّر بذلك العلاقة الوطيدة التي لا يمكن أن تنفصل بينه وبين أصحابه في الشدة والرخاء، وبأنه

سيتعرف عليهم عندما تحل الكوارث والنّوائب، فأفادت (السّين) زمن المستقبل، أي أنّ الشاعر يذكرنا

بأن الشّدائد هي التي تبين معادن الأصدقاء والأصحاب، ومن ثمّ يصف سيره ويصف تشبيهه

لأصدقائه بالضفاف العطوف، ومن ثم يسرد ويصف حال النّهر بطريقة مجازيّة وكيف يكون الحال

(١) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ١٥-١٦.

دون مصاعب ومشقة و حال النّهر دون جبال، ويذكّر الشّاعر بحنان البلاد ودفتها المعهود، فأرض الوطن هي الحزن الدّافئ لأبنائها، فكثير ما يندبون حظهم في أماكن الاغتراب ومواطن غربة الأحرار، واصفًا حال النّهر مضيّفًا عليه مسحة إنسانيّة بأنّه يميز مشتاقًا ويتميل، ففي ميلانه وانحرافه حياة وفي سكونه واستقامته جفاف، ويصف الخلاف بعدم الانفعال وطلب الهدوء في حل النزاع، فيتّضح أن الصّورة التّخيّليّة أسلوب تفاعلي من أساليب الصّورة المفردة التي يرسمها شوملي من خلال قصائده، ويقرب من خلالها المعنى إلى ذهن المتلقّي؛ لأنّ الصّورة في الشّعر لم تخلق لذاتها، وإنّما تخلق لتكون جزءًا من التجربة الشعريّة التي يقدمها الشّاعر^(١)، وتكون جزءًا من البنيان العضويّ في القصيدة التي يؤلفها.

يتّضح مما سبق أن الشّاعر خالد شوملي قدّم صورة فنيّة مفردة ذات أساليب متنوعة من التّصوير، فبيّث ذلك الجوانب التّفاعليّة والحيويّة داخل القصيدة من خلال الصّور المتعددة التي تؤدي إلى تنوعات في نص القصيدة ومعانيها، وما يريد الشّاعر إيصاله من خلالها، ويبعد ذلك عن القصيدة الملل والرّتابة في التّعبير، فالصّورة المفردة بمثابة الأعضاء للصّورة الكلية، وعلاقتها هي علاقة أصل بفرع^(٢)، ويدلّل ذلك على تماسك النّص الشعريّ عند الشّاعر شوملي في التّعبير عن المعاني التي يتحدث عنها في قصائده، وذلك من أجل تقريب المعنى لذهن القارئ وضمان تفاعله.

ثانيًا: الصّورة المركّبة

تُبنى الصّورة المركّبة من عدة صور مفردة تتكاثف مع بعضها بعضًا، وهدفها تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف يحمل نوعًا من التّعقيد لا تتحمّله الصّورة المفردة وحدها؛ فيخلق الشّاعر نوعًا من

(١) يُنظر: أبو إصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين، ص ٤١.

(٢) يُنظر: سلطان، الصّورة الفنيّة في شعر المتنبي، ص ١٥٠.

الصّور، "يستطيع استيعاب كل ما يدور في خاطره من صور متشابكة ومترابطة ومنسجمة مع بعضها"^(١)، فيكون "الشّاعر - في الصّورة المكتنّزة - معبراً عن إحدى الصّور، فإذا به فجأة يقف ليصوّر جزئية من جزئياتها بصورة أخرى، قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصّورة الأولى تستحقه في مجملها، فالصّورة حينئذ مركبة متداخلة، فهناك صورة أولية تتولد من داخلها صورة ثم صورة وهكذا، وحالة الاستغراق واللاشعور هي التي تقضي إلى مثل هذا النوع من الصّور"^(٢).

تشمل الصّورة المركّبة البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصّور المفردة من تشبيه أو استعارة أو كناية بعلاقاتها المتعددة حتى تجعله متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضموم بعضها بعضاً^(٣)، ومن الأمثلة على ذلك قوله^(٤):

وفي اللّحظة الحاسمة

عندما تسحب الأرض من تحتنا

والهواء يصادر من فوقنا

عندها سوف تأتيك فارسة من ضباب

وفي يدها قمر الحبّ يلمع والدّمع يذرف

عندئذٍ ستري من تحب

وممن تحب ستأتيك يا ولدي الضّربة القاسمة

وأعرف أن الحياة دونك لن تتوقف

لكنّ بهجتها لن تعود

(١) يُنظر: أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين، ص ٦٠.

(٢) يُنظر: إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٩٠.

(٣) يُنظر: الرباعي، الصّورة الفنية في النّقد الشعريّ دراسة في النّظرية والتطبيق، ص ١٠.

(٤) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ٢٥-٢٦.

وظَّف الشاعر الصّورة المركّبة في الحديث عن اللحظة الحاسمة، فهذا تصوير لطبيعة الحدث والفكرة التي يتكلم عنها، فكيف تكون اللحظة حاسمة؟ وهل هناك لحظات غير حاسمة؟، كل ذلك يثير المتلقّي ويضمن تفاعله من خلال تصوير الأرض التي تسحب وتضيع من أبناء الشّعب الفلسطينيّ تحت آلة الموت التي يبيّتها المحتل في كل مكان، فصور الشاعر الأرض بشيء يسحب ويؤخذ عنوةً، فالسحب لا يصدر إلا بقوة خشنة، ويستمر في الصّورة المركّبة فينتقل إلى الهواء الذي وصفه بتصوير جماليّ أنه يصادر، فكيف للهواء أن يصادر ويحرم منه، ويتحدث الشاعر عن فarsة من ضباب فيشبه الفarsة بخياله وتصويره الجماليّ أنّها كائن مجبول من ضباب، ويدلّ ذلك على الوهم والشّعارات الزائفة والعبارات الرّنانة، ويستكمل المشهد فيجعل قمر العشق والحب يلعب في يديها وتتساقط الدّموع من المآقي في حضرتها، فيرى الحبّ في سريانه وجريانه كأنه نهر أو شلال مياه، وينتقل في صورته المركّبة إلى حالة غريبة ينقلب فيها الحبّ إلى ضربة قاسمة وطعنة غادرة تختل فيها الموازين والتّعابير والوصف، ويصرّح الشاعر في تصوير الحياة ومضيها بأنّها لن تتوقف لأحد، وينفي انعدام البهجة في النفوس وعودتها للحياة من جديد، ويجسّد ذلك حالة الأسى التي تملأ ذات الشاعر، يتّضح أنّ الصّورة المركّبة في المشاهد التي عبر عنها الشاعر "تؤلف منظراً عامّاً مشكلاً من مجموعة الصّور الثّانوية المترابطة ضمن إطار خياليّ محدد الجوانب مهما اتّسع"^(١)، فساعدت الصّورة المركّبة على نقل ما يريده الشاعر وتصويره في مشاهد مختلفة تخدم الغرض الذي يتحدث عنه في قصائده، وقال الشاعر أيضاً^(٢):

ذات يوم دهمتني فكرة

غطّت سمائي

(١) الرباعي، الصّورة الفنّية في النّقد الشعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، ص ١٨٢.

(٢) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٥٤.

حجبتُ عني شعاع الشمسِ

لم أعرفُ طريقي

فتعكّزتُ على الماءِ

فضاع البحرُ مني

استعمل الشاعر هنا الصّورة المركّبة في تصوير مدهامة الفكرة، وكأنها قوة غاشمة تحتل عقل الشاعر، وصور الفكرة بأنها غطّت سماءه في تصوير جماليّ يبيّن أن الفكرة شيء عظيم والشاعر له سماء خاصة به، وهذا من باب الجمال الأدبيّ، فانتقل من صورة الفكرة إلى السّماء ثمّ إلى الشّمس ثم إلى التّعكّز على الماء وضياع البحر منه، وكلها صور جماليّة عبّر من خلالها الشاعر عن خلجات نفسه وما يشعر به، فهي ذات عمق وجداني وفكري، ولم تعد الصّورة المركّبة إلّا مجموعة من الصّور البسيطة التي تستهدف تقديم فكرة أو عاطفة أو موقف على قدر من التّعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة؛ فيلجأ الشاعر آنئذ إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف^(١)، لذلك أجاد شوملي في تنويع صوره المفردة داخل الصّورة المركّبة الكلّيّة التي يعبر فيها عن فكرة ومعنى يريد أن يوصله للمتلقين.

ثالثاً: الصّورة الكلّيّة

تجري الصّورة الكلّيّة في الشّعر بتعبيرها الصّوري من المفهوم الحسيّ إلى المفهوم التجريدي أو من التجريدي إلى تجريدي آخر، فالشاعر في عمله الإبداعيّ لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدّل عليه من تعبيرات، إنه يستخدم الصّور ليعبر عن حالات غامضة لا يُستطاع بلوغها مباشرة أو من

(١) يُنظر: أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين، ص ٧٣.

أجل أن تنتقل الدلالة الحقّة لما يجده الشّاعر، وتؤدي الاستعارة دوراً مهماً في بلورة هذا النمط من الصّور في النّص الشّعريّ الحر^(١).

ويتمثّل تعريف الصّورة الكليّة؛ بأنّها: تلك الفكرة العامة والرّئيسة المجسّدة في شكل القصيدة من حيث هي كلّ لا يتجزأ ولا ينقسم، فالصّور في العمل الفنيّ هي عبارة عن إيقاعات كلها تعرف لحناً واحداً في فكر القصيدة الكليّة^(٢).

أمّا الشّاعر خالد شوملي فيبني الصّورة الكليّة في أشعاره من خلال استعمال المقاطع الشعريّة، الّتي تمثّل وحدات مختلفة في كيان خاص بها ترتبط من خلاله مما يشكل وحدة متكاملة في معناها ومبناها؛ بحيثُ يمثّل الترابط أساساً في بناء الصّورة الكليّة، ومن الأمثلة عليها قوله^(٣):

قمر يرافقتي

إذا ما نمّت يحرسني

ولو أصحو يزور حبيبةً أخرى سواي

شجر يظللني

أصابعه تداعب شعر رأسي

أرتخي ...

أغفو على أنغام ناي

وتر يرنّ ليهزم الفوضى

وقبرةً تقبلني

وتهمس: يا حبيبي

(١) يُنظر: جرادات، بنية الصّورة الفنيّة في النّص الشّعريّ الحديث (الحر)، ص ٥٦٧.

(٢) ينظر: صبح، الصّورة الأدبيّة- تاريخ ونقد، ص ١٤١-١٤٢.

(٣) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٢٦-٢٧.

طرّ معي ...

كُن لي جناحًا

كن صدوقًا في رؤاي

ووظّف الشّاعر الصّورة الكليّة في بنية قصيدته ونواحيها الجماليّة، فنجدّه يضيف الحياة في المقطع الأول على القمر، متخذًا منه رفيقًا يحرسه، ويوحى ذلك بالصّفاء والهدوء والنّقاء بحسّ جماليّ يلامس شغاف القلوب، فعندما يصحو الشّاعر من نومه يذهب القمر يزور من يحب وينشر المودة والمحبة في الرّبيع وسط الليالي المظلمة التي تتجلي تحت نوره.

وصوّر في المقطع الثّاني الشّجر الذي يستظل به إنسانًا له أصابع تحنو على الشّاعر وتمسح على رأسه، فيوحى ذلك بعاطفة مفعمة بالحنان، ويستريح الضمير ويسترخي الوجدان وتهدئ الرّوح، فيغفو على صوت الموسيقى الجميل الذي يبيت الطمأنينة في حالة من سكون الرّوح في عالم الجمال.

ويعبّر في المقطع الثّالث عن حالة الاضطراب والقلق المتمثّلة في الهزّ والرجّ والفوضى والهزيمة وكأنّه في ساحة حرب، ليأتي طائر القبرة المشهور بفلسطين، وينسج الشّاعر معه علاقة وجدانيّة في تصوير جماليّ، فيشبه القبرة بإنسان يجيد قبلات الحب في لثم ثغور الحسنات، وتبادلته المشاعر في أسلوب طلبيّ متمثّل في النّداء (يا حبيبي) صورة فيها جمال بليغ ومؤثر ودعوة إقبال من الشّاعر لينصهر في صورة تبادلته الكائنات الحب فيها وتسري الحياة بينهما في قواسم مشتركة، ولا يخلو ذلك من رمزية لوطنه فلسطين، ويطلب الطّائر من الشّاعر في التّعبير التّصويري جملة من الأوامر التي تمثّل طلبات حثيثة تكررت أربع مرات في طلب الطّيّران، وأن يكون جناحًا للطّائر، وأن يكون صديقًا لها، وأن يتّصف بالصدّق ويؤيدها في رؤيتها نحو الكون وعالم الجمال وسحره الأخاذ.

وتنوعت الصّور الجزئيّة التي اشتملت عليها الصّورة الكليّة المعبرة عن الحالة الوجدانيّة التي يداعب فيها القمر الذي يرافقه، فهو جزء من الطّبيعة السّاحرة التي يعيش فيها ويسبح فيها الشّاعر من

خلال عوالمه الواقعيّة والمتخيّلة التي يداعب فيها رؤياه ويبثّ فيها لواعج نفسه، وتمتاز هذه الصّور بترابطها من خلال العلاقات المتشابكة التي تحدثها مجموعة الصّور المفردة في السّياق العام بعد أن تتخذ هذه الصّور لها أوضاعاً عضويّة تتحد بالنّسق العام القائم على القاعدة النّفسية التي شكلتها، وبهذا تكون الصّورة المفردة جزءاً من هذا التّرابط تتساند وغيرها لتصيير القصيدة بناءً متكاملًا تتلاقى فيه الخطوط طولاً وعرضاً^(١)، فينسج من خلالها الشّاعر وحدة مشاعره وما يعبر عنه ووحدة قصيدته ومشكّلاتها الجماليّة.

وينقل الشّاعر من خلال الصّورة الكلية المعاني التي يريدها بأسلوب جماليّ يجسّد ما يريد أن يقوله من أفكار، وما يبثه من عواطف للجمهور؛ فتتألف الصّور الجزئية مع التشكيل الجماليّ في القصيدة، لتكون الصّورة الكلية التي تتكون من مجموعة الجزئيات المصورة؛ لتكون لوحة أدبيّة فنيّة تصويرية متكاملة في انسجام وتناسق، ومسألة الفصل بين الصّورة الجزئية والكلية يقتضيه منهج المقاربة النّقديّة التّحليليّة، التي تقتضي تفكيك النّصوص إلى وحداتها الأولى، وذلك من أجل الكشف عن جماليّاتها كلّاً على حدة، ومن ثمّ تجميعها من جديد في نسق جماليّ متكامل^(٢)؛ فيقول^(٣):

كلماتهم كالطقس...

عاريّة الملامح في الخريف

وفي الشّتاء رتيبة كالثلج

دافئة إذا حلّ الربيع

وثورة في الصّيف

غيم الصّيف خير من طنين النحل

(١) ينظر: الرباعي، الصّورة الفنيّة في النّقد الشعريّ دراسة في النّظرية والتّطبيق، ص ٦٨٢.

(٢) يُنظر: أبو جحجوح، البنية الفنيّة في شعر كمال غنيم، ص ٩٤.

(٣) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ١٤.

ما أحلى شعاع الشمس يختصر الشتاء!

برزت الصّورة في تجسيد الكلمات بالطّقس، وما يتعلّق به من أحوال، ومن ثمّ تدرّج التّصورات في وصفها التّصويريّ المحسوس، فهي عارية الملامح في فصل الخريف؛ وفي الشّتاء تكون ذات رتابة تشبه التّلج في برودتها وجمودها، ويصوّر ذلك الحالة النّفسية والوجدانية التي يعبر عنها الشّاعر، ويبثّ روح الدّفء والحنان عندما تكتسي الأرض بثوبها الأخضر القشيب في فصل الرّبيع، وتكون هائجة ومضطربة في حالة ثورة وغليان مع الصّيف وحمرة القيظ، ويفاضل الشّاعر في تصويره بين غيوم الصّيف تحت أشعة الشّمس الحارقة وبين صوت النّحل وخلاياه المتعاونة، ويتعجب من شعاع الشّمس في اختصاره للشّتاء، وكل ذلك يمثّل صورة كلية أجراها الشّاعر لينقل مشاعره وأحاسيسه بحس جماليّ للمتلقّي، وينمي ذائقتهم في فهم مراده من منحنى جماليّ وبلاغيّ يؤثر في توجيه سلوكياتهم نحو ما يريد أن يبلغه إياهم، وقال أيضًا^(١):

سئنا الموت والموتى حزاني

سواد الغيم يعبث في سمانا

ونضحك - إن ضحكنا - في هدوء

لأنّ الموت يعبس إن رأنا

إذا اكتملت أغانينا أتانا

ليخطف من أمانينا الأمانا

ويقطف من حدائقنا ورودًا

كأنّ الموت لم يعشق سوانا

ويدفن شمس أعيننا بليل

(١) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٣٣ - ص ٣٤.

يرشّ الصّمتَ في أفواه قانا

صقورُ الموتِ تأتي من قريب

لتقصّف ما تبقى من قرانا

ننادي الأصدقاء فلا مجيب

علينا غير مكترثٍ صدانا

عزاء أن نعود إلى تراب

فينمو الأرض فخرًا في ثرانا

يرسم الشّاعر صورةً كليّةً للموت، فيجري معه حوارًا ليعبّر عن سأمه منه، ومعبرًا بصورة رمزيّة جماليّة عن الشّؤم وانعدام الأمل في قوله: (سواد الغيم يعبث في سمانا) ويشبّه الغيم الأسود بأنّه عبثي يثير القلق والحيرة النّفسيّة في ذات الشّاعر المضطربة، ويأتي الضّحك عرضيًّا وبكل هدوء وكأنّ ذلك ضحك قهري، فيخرج بهدوء وسكينه ولا تسمع القهقهات والضّحكات السّعيدة، فسور الموت بإنسان يحيا، ويأتي عند اكتمال فصول الفرح والسعادة التي تعبّر عنها الأغاني والموسيقا الجميلة في الأفراح والأعراس ليبث الحزن من جديد ويخطف الأمانى والأحلام الجميلة، ويأخذ ما يريد من أبناء قومه، فشبههم بالحدائق المليئة بالأزهار والورود، إنّها حالة مأساوية يدبّ فيها الموت والرّعب في كل مكان، وكأنّه نسج علاقة عشق مع الشّاعر وقومه، ولا يجد أحدًا غيرهم يعشقه، فكيف يكون الموت عاشقًا وهو موت، ويطمس الأخير الأمل في العيون ويبيث الظّلام الدّامس والرّعب القهري، وتأتي طيور الموت في تصوير جماليّ من أقرب الأماكن لتقصّف وتأخذ ما تبقى من الأرواح والبيوت، وفي ذلك ترميز إلى العدوان الظّالم الذي يتعرض له أبناء الشّعب الفلسطينيّ، وتقضي على ما تبقى من آثار القرى التي قضت عليها قوى الطّغيان من ذي قبل، وينقل ذلك تصوير مأساوي.

وينتقل الشاعر في حالة التراجيديا التي تنطلق من عمق الأتراح التي تجوب ذاته المعذبة فهو صورة حية وواقعية عن أبناء شعبه، ينادي الأصدقاء ويطلب العون منهم والصورة تقول أنهم لا يجيبون النداء ولا يغيثون الملهوف، فلا أحد يكثرث بما حلّ بالأهل والقرى والديار، ويرثي الشاعر في صورته بني شعبه وذاته، ويبثّ الحقيقة في أنّ الموت والمواجهة أفضل من انتظار نصرة الغريب، وستبقى قبور الموت رمزاً للفخر والاعتزاز وتخرج منها أسباب الحياة المتمثلة في شجر الأرز الذي يهب الحياة للأحرار وينير لهم دياجير الظلام، ومن الواضح أنّ الصورة الكلية المفعمة بالحركة أضافت لمسات جمالية حتى وإن كانت تعبر عن مأساة وقلق ومشاهد درامية مفزعة ومرعبة بثّها الشاعر في ثنايا أشعاره؛ مما يدلّ على قيمة الصّدق الفنيّ في بنية أشعار خالد شوملي.

رابعاً: الصورة الذهنية

هي نمط من أنماط الصّور الشعريّة تنقل التّعبير الصّوري من المفهوم الحسيّ إلى المفهوم التّجريديّ، أو من تجريديّ إلى تجريديّ آخر، ولا يهدف الشاعر في هذا النمط مطابقة الصّور بالواقع، فيستعمل الصّور ليعبر عن حالات غامضة لا يمكن بلوغها إلّا بعد أن يمعن المتذوق نظره ويعمل عقله جيّداً، ويعيد النّظر مراراً قبل الوصول إلى الصّورة العقليّة، التي يعبر عنها الشاعر في قصيدته، وتتولد الصّورة العقليّة من الحسّ الشّاعري المركب من خيال وفكرة، وتصدر عن العقل والتّفكير، الذي يعملها الشاعر في بنية قصيدته^(١)؛ فيقول^(٢):

أحلامنا زرقاء

تسبح في الفضاء

هي الفضاء

(١) يُنظر: العشماوي، قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث، ص ١٠٨؛ وعساف، الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع

أبي نواس، ص ٣٨؛ وصالح، الصّورة الشعريّة في النّقد العربيّ الحديث، ص ١١٨.

(٢) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٥٦.

جبينها لي في العراء وسادة

والنّار تحرق قلبها

وتظل صامته

وتبعد كي يغازلها أحد

منذ الأبد

هي مثلما هي

مثلما كانت

وما زالت

وسوف تظل دوماً للأبد

استعمل الشّاعر شوملي الصّورة الدّهنية في حديثه عن الأحلام التي هي جملة من التّطلعات والأمنيات التي يسعى إليها، فشبه الأحلام ووصفها باللّون الأزرق وهي تسبح في الفضاء الواسع الرّحب، ويؤكد على أنّها هي الفضاء ذاته، ويستمر في رسم الصّورة الدّهنية المجرّدة وتجسيدها بشيء واقعي محسوس، و وشبّه الأحلام بإنسان له جبين يتخذ منه وسادة عند الشّعور بالوحدة في العراء والهواء الطلق، ويتدرج في تصويرها بأنّ لها قلب يحترق من نيران الحب والعشق، وتبقى صامته في حالة من الوجود، لتختار الأحلام البعد كي تحظى بمن يغازلها منذ فترة زمنية طويلة، فالأبد قيمة ذهنيّة لا يمكن تصوّرها وهو يدلّ على الزّمن الأزلي المستمر، ويؤكد الشّاعر على بقاء الأحلام والأمنيات ما تبقى الزّمن المستمر، ويؤكد ذلك في الزّمن المستقبلي عند تعبيره بسوف مع الفعل المضارع التي تفيد زمن الاستقبال في بنية أسلوب شعر شوملي. ويقول أيضاً^(١):

فأنا المتجدّد في لغتي

(١) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٢١.

المتنهدُ مع نفسِ البركان

أنا المتعدّدُ في فرحي

المتعمّدُ في نهرِ الأحزان

أنا المتوحّدُ مثل الماءِ بغيمتهِ

المتردّدُ كالأمواجِ على الشّطآن

أنا المتزوّدُ بالحبِّ الأبديّ

أنا المتبدّدُ في كفنِ النسيان

أنا المتقيّدُ بالحريةِ

والمتوقّدُ في قلبِ الإنسان

يتحدث الشّاعر عن قيمة ذهنيّة تتمثل في وعيه وتعبيره عن ذاته ونفسه، فيبرز القيمة الذهنيّة عبر الصّور في بيانه أنّه المتجدّد في لغته، وكأنّه في حالة من السّكون والرّكود لولا وجود اللّغة هي من تحرك ضميره وتعبّر عن وجدانه وعقله وذاته، والمتنهد الذي يحمل أفكارًا وبألاً مشغولاً يعبر عن القهر وحالة الملل جرّاء الهوان والدّل الذي يذوقه الأحرار على أيدي الطّاعة، فهو يقف شامخاً صليداً في وجه البركان.

ويعبر عن تنوع أوجه الفرح كقيمة ذهنية ليبدل التعدد على الاضطراب فهو لا يقر له قرار، ومن ثمّ يجنح إلى الاستقاء من المعين الديني المقدس للدّيانة المسيحيّة فهو متعمد في الحزن والبؤس والشّقاء، الباحث عن سكون الرّوح وهدوء الدّهن والفكر في الصّلوات، لكنّ صورة نهر الأحزان لها دلالة عميقة في ذات الشّاعر وتجسيد واضح لقيمة الحزن الذهنية المجرّدة، ويوحى ذلك بالمرارة وقسوة الألم.

ويحاول الشّاعر أن يثبت ذاته المسحوقة من خلال الصّور العقليّة التي تكون تفسيرية برهانية بعكس الصّور الإيهامية أو التّخيلية، وتكون بتأثير من عنصر الجدل وأساليب البرهان والتّعليل^(١)، لذا نجد الشّاعر يسرد تصورات ذهنيّة متنوعة تتمثل في (المتوحد- المتردد- المتزود- الحب الأبدي- المتبدد- كفن النّسيان- الحرّيّة- المتوقد)، كل ذلك تعبيرات وكلمات فيها إسقاطات جماليّة تعبر عن الصّور الذهنية وتجسدها بشكل تجريديّ أو محسوس، ويبرز ذلك المعنى للمتلقّي ويوضحه كي يتذوقه ويتفاعل مع ما يتضمنه من تصويرات بديعيّة وجماليّة، فتوفرت في الصّورة الذهنية التي عبّر عنها الشّاعر شوملي الوحدة التي تُبنى على التّناسب والانسجام؛ لأنّ العقل يميل إلى حسب الوجود كاملاً دون نقص، فتحدث الشّاعر في صوره عن الذات والنّفس والعقل كمفهوم ذهني بامتياز، وتوافقت الأجزاء فيما بينها في الوصف وتحقق الانسجام في الصّورة الشعريّة^(٢)، التي يبيث من خلالها الشّاعر رؤيته وتجربته وما يريد أن يوصله للمتلقّي.

خامساً: الصّورة النّقليّة

تمثّل الصّورة النّقليّة وصفاً يلتقط وجه الشبه الحسي بين أمرين مختلفين، فيصوّر الأشياء جامدة، ومتحركة في إطارها المكانيّ والزّمانيّ، مثل ما يصف الشّريط السينمائيّ في حين تتابع الأشياء في حركتها والمشهد المتحرك مشهد سردي، يقوم الشّاعر بوصف ومحاكاته عبر الصّورة التي تتوافر من خلالها كل الخطوط والألوان التي تقع عليها الحواس، فالصّورة في هذا المعنى واضحة محددة لا تتغلغل في جوهر الأشياء بل تعكس صورها الخارجيّة، حيث تجسّد صورة مكتملة أمام العين المبصرة^(٣)، وتعمل على تصوير الأشياء والأماكن على نحو منطقي يتطابق مع وجود الأشياء وتماثلاتها.

(١) يُنظر: غريب، تمهيد في النّقد الحديث، ص ١٩٨.

(٢) يُنظر: عساف، الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص ٣٨.

(٣) يُنظر: إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، ص ١٥٧؛ وعساف، م.ن، ص ٢٣-٢٤.

وهذه العملية، هي عملية نقل الأشياء والتصورات حولها لا تقلل من إبداع الشاعر، فيكسب الشاعر ما ينقله جمالاً خاصاً له وعاؤه ومادته التي من خلالها يعبر عن خياله وعاطفته، والاهتمام بالتصوير الجمالي المنقول لا تزول معه الحالة النفسية والوجدانية، إنما الصورة المنقولة تعبر عن الحالة الوجدانية للشاعر؛ فيقول^(١):

هذي نجومُ الليلِ

أُم دمعِي

إنَّ العيونَ تذوبُ كالشمعِ

وسكونُ هذا الليلِ يأسرني

في الصمتِ

تعلو حدةُ الوقعِ

وظّف الشاعر الصورة النقلية عندما وصف نجوم الليل، فاختلط ذلك بمشاعره الفياضة واعتمد في ذلك على حواسه عند النقل، مصوراً تساقط الدموع من العيون بالشمع الذي يذوب لينير المشهد مع حلول الظلام، ويبين سكون الليل الذي يأسره بالشجون والأوجاع بكل هدوء وصمت تؤذيه الآلام وتعلو الشدة والقسوة والحدة في نفس الشاعر التي تعاني من المآسي، موظفاً الصورة النقلية لإيصال تأملاته، وبيّث من خلالها مشاعره الوجدانية، يقول^(٢):

هي النجماتُ شاماتُ السماءِ

تشيرُ إليكِ سيّدةُ النساءِ

وأنتِ حزينَةٌ يا قدسُ مثلي

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٨٢.

(٢) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٦-٤٧.

فوجه الشّام يغرقُ في الدّماءِ

ولولا الاحتلالُ لكنتِ أحلى

تصبينَ البّهَاءَ منَ الفضاءِ

لقد حانَ الأوَانُ لكي تطيري

فغنيّ الآنَ أغنيةَ الفداءِ

ومهما اللّيلُ شتتنا بعيداً

أنا باقي على عهدِ الوفاءِ

تحدّث الشّاعر عن الصّورة النّقليّة عندما ذكر النّجوم في السّماء وشبّهها بشامة في وجه السّماء لحسنها وجمال مشهدها، مازجاً ذلك بما تبديه السيّدة وتشير إليه، و وصف مشاعره الحزينة في خطابه لمدينة القدس كأثّها ماثلة أمامه، وشبه الشّام بإنسان له وجه، ونقل صورة النّجوم والسّماء والنّساء والقدس والشّام والاحتلال والفضاء والغناء واللّيل والوفاء، فكل هذه الصّور تمثّل تعبيرات ضمن تصوّرات نقليّة برع الشّاعر في حياكة مشاهدها من خلال السّياق الذي يتحدّث فيه.

المبحث الثاني: الصورة الحسية وتراسل الحواس

يمثل الحسّ عنصرًا مهمًا من عناصر تشكيل الصورة، فترتبط به الحواس، وتحدث النقّاد عن طبيعة "تشكيله أو تقديمه وحقيقة تأثيره في الصورة السّوية، وأشكاله المرتبطة بالحواس المختلفة، والفرق بينه وبين التجريد أو المعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص"^(١)، ويتّضح أن الشّاعر يعتمد على ما يتصل بالحواس لنقل عواطفه وأفكاره؛ لأنّها تخاطب مشاعر المتلقّي، فهو يخاطب الإحساسات والمخيّلة، ويجسّم الأفكار في أشياء محسوسة، يمكن للمتلقّي أن يدركها بإحدى الحواس الخمس، وهي البصر والسمع والشمّ والتذوق واللمس، وكلها حواس يمكن أن تكون طريقًا؛ ليمتثل الجمال والإحساس به، وفي هذا الطّريق يلتقي ما هو حسي بقوى الخيال ويتواصلان معًا؛ ليثمرًا صورًا منها أناقة الحياة ونبيضها، فتمثل الصورة الشعريّة نتاج تتساعد فيه الحواس وتتعاون مع كل الملكات، فيستلهم الشّاعر ذلك من قراءاته ومشاهداته وتأمّلاته ومعاناته بجانب قوة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره^(٢)، فهي تجسيد متفاعل ينقل من خلاله الشّاعر ما يريد إلى المتلقّين.

وإنّ "الطّابع المحسوس عنصر أساس في الصورة الشعريّة لكنّه ليس الهدف والغاية، إنّما هو وسيلة في إثارة المخيّلّة ومحاورتها، وتحفيزها على رسم صور ذهنية ذات خصائص حسية متنوعة، لذا يتفق النقّاد على أهميّة الجانب الحسيّ للصّورة على افتراض قائم بوصف العبارة الحسية بقوة رمزها، وما قد يرقّد تحتها من احتمالات، أو ما تستدعي من إحساسات وخواطر من العبارة المجرّدة، التي لا تملك عادة غير محمولها المحدد"^(٣)، ويركز الشّعْر على تشكيل العنصر الذّهنيّ والعقليّ إلى صورة حسية مدركة، لذا يرى القرطاجنيّ أنّ "المعاني تتعلّق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد

(١) صالح، الصورة الشعريّة في النّقد العربيّ الحديث، ص ٨٣.

(٢) يُنظر: نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ٩٩؛ داحور، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعريّة عند محمود

درويش، ص ٣٢.

(٣) صالح، م.س، ص ٨٨.

الشعر، وتكون مذكورة فيه لا نفسها، والمعان المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية المتعلقة بإدراك الحس؛ لتجعل أمثلة لها^(١)، تشكّل الحواس تقنية تعبيرية يوظفها الشعراء في تكوين الصورة الشعرية عند رصد الحالة الوجدانية وما يدور فيها من أفكار ورؤى ومشاعر وأحاسيس واستظهار ذلك بطريقة جمالية تجذب المتلقي، وقد لجأ القدماء إلى تراسل الحواس من خلال الإبداع الفني الذي ينطلق من تجربة الشاعر ليكون صورًا أكثر إحياءً، ولم يعرف عنده المصطلح بالمسمى المعاصر^(٢)، ويُعرف تراسل الحواس؛ بأنه: "خلع وظيفة حاسة على حاسة أخرى"^(٣)، حيث تمثل الجوانب المحسوسة مفتاحًا أساسيًا لفهم مقاصد الشعر، فيوظف الشعراء الحواس من أجل تقريب الصورة لفهم المتلقي وضمان تفاعله من خلال ما يخاطب حواسه، فتنوعت الصور الحسية المعتمدة على الحواس في شعر خالد شوملي، وذلك على النحو الآتي:

أولاً: الصورة البصرية

ترتكز الصورة البصرية في فعاليتها الأدبية على "إدراك الأشياء ورؤيتها بأحجامها وأشكالها وألوانها وحركاتها وسكناتها، ثم التأمل العميق في إدراك النظير وربطها به، إضافة إلى تصويرها بصفاتها الداخلية والخارجية من خلال رؤية شعرية تستنبط الذات وتحسن التوسل في التعبير والتّصوير"^(٤)، وتدرّك الصورة البصرية من خلال حاسة البصر، وهي انعكاس لما يشاهده الشاعر حوله، وهي من أقوى الحواس وأكثرها إدراكًا وحساسيةً للأشياء وتأثيرًا بالواقع، وتقوم حاسة البصر بدور فاعل في تكوين الصورة الشعرية وربما يتفوق البصر على غيره من الحواس في ذهن المتلقي^(٥)، وتكمن قوة الشاعر في قدرته على استحضار مجموعة من الصور المتداعية المفككة؛ فالشعر "فن

(١) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ١٢٩.

(٢) يُنظر: الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص ١٧.

(٣) الصايغ، الصورة الفنية معيارًا نقديًا، ص ٤١٥؛ وأبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٥٣.

(٤) إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، ص ٢٧٦.

(٥) يُنظر: عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٣٠.

تصويري يتجه إلى العين (...) فعمل الخيال هنا على التقاط العلاقات الحسية^(١)، ويعيد الشاعر تركيب الواقع بلغته الخاصة التي تبنى على التصور الذي ينتج علاقات جديدة بين الأشياء المختزنة في الذهن أو المحسوسة في الواقع القريب، ويضفي جواً من الألفة على تلك العناصر، إذ ينظم العلاقات القائمة بينها بعد أن بعثر أجزاءها وشكلها تشكيلاً مانعاً من ملكته الذوقية التي تتحكم في صياغة التجربة المحسوسة والخاضعة للشعور^(٢)، فاستحضر الشاعر الصورة البصرية في معظم أشعاره، فهو يتذوق مشاهد الجمال في الطبيعة الخلابة وفي ذاكرته وخياله الخصب؛ إذ يقول^(٣):

تبوحُ العيونُ ولا أكتفي

وقلبي يرنو إلى ردها

أصبُّ الرذاذَ وما تشتهي

وقبله حُبٌّ على خدّها

استعمل الشاعر الصورة البصرية في قوله: (تبوح العيون) فهذه صورة جمالية شبيهة فيها الشاعر العيون بإنسان يبوح ويتكلم ما يريد، ليضفي الحياة على آلة البصر، فيؤدي ذلك إلى إثراء المشهد الشعري وجوانبه الجمالية، لتكون العين مساعدة للحواس الأخرى على "إدراك المدركات، وتساعد حاسة الجمل على جلاء الرائحة، وتشرك الأذن في تصور ما هو مسموع، وتمدّ اللسان واليد لتقدير ملمس الأشياء من حيث نعومتها وخشونتها، وتظل كل صورة جمالية غير مكتملة المقدار ما لم

(١) يُنظر: الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص ١١٨.

(٢) يُنظر: أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص ٢٥٩.

(٣) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ١٦١.

تستوعبها العين"^(١)، لم تغب الصّور البصريّة عن المشاهد الجميلة التي يتحدّث من خلالها الشّاعر؛
فيقول^(٢):

الوردُ يذبلُ

والبراعمُ طفلةٌ

هي لا ترى طيراً

ولا طير يراها

نحلةٌ تكفي لكي تتفتح الأوراقُ

ألواناً وأشكالاً

وظّف الشّاعر حاسة البصر في قوله (لا ترى) و(يراه)، ويقرب ذلك المعنى لذهن المتلقّي،
فالحواس مادة أساسية في الصّورة، وهي "الآلة التي يلتقط بها الشّاعر الموضوع الخارجي، وتخزنه في
العقل، فتأتي الصّورة الفنيّة التي تستثير خيال المتلقّي وتشحذ ذهنه"^(٣)، وتوضح المقصد من الصّورة
التي يعبر عنها الشّاعر في سياق وصفي يسرد فيها المشاعر ويبثّ من خلاله مشاعره وأحاسيسه التي
يعبر عنها.

ثانياً: الصّورة السّميّة

يمثّل السّمع وسيلة لنقل الصّوت للشعور نقلاً مباشراً ولا يمكن لأي حاسة أن تستقل عن غيرها
من الحواس، فهناك مقدرات بصريّة لا تكتمل صورتها التعبيريّة إلّا بوجود السّمع^(٤)، وتحمل الصّورة
السّميّة في طياتها صوتاً أو قولاً أو حركة صوتية، فالسّمع أحد وسائل إدراك الأشياء وتصورها

(١) شلق، العين في الشّعر العربيّ، ص ٧.

(٢) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ١٦٠.

(٣) الراغب، وظيفة الصّورة الفنيّة في القرآن الكريم، ص ٣٣.

(٤) يُنظر: أبو شرار، التّناص الديني والتّاريخي في شعر محمود درويش، ص ٢٦٥.

والإحساس بها والسمع أبو الملكات الإنسانية، ولقد أثر في ارتقاء بعض الفنون كالموسيقا والشعر؛ لأنّ الشعر يستوحي قيمه الجمالية من الصّوت الذي يثير من يستمع إليه ويصغي إلى نبراته وهمسه وجهره وشدته ولينه انفعالاً خاصاً^(١)، ومن الأمثلة على الصّورة السّمعية قول الشّاعر خالد شوملي^(٢):

أسيرُ نحو المدى بلا هدفٍ

معلقاً بينَ الباءِ والألفِ

أهذي وحيداً

والموجُ يسمعني

غناؤه العالي نبضُ مرتجفٍ

وظّف الشّاعر الصّورة السّمعية في قوله: (أهذي وحيداً)، و(الموج يسمعني)، (غناؤه العالي نبض مرتجف)، فكلّمة الهذي ويسمعني والغناء والتّبض والارتجاف كلها تتعلّق بالأصوات، فتجسّد المعنى الذي يعبر عنه الشّاعر وتوضّحه، وتمثّل الصّورة السّمعية في بنية القصيدة جزءاً من معناها العام، وقد تمثّل انعكاساً للواقع في غير صورته الحقيقيّة، لكنّها تمثّل الواقع داخل الشّاعر، وتشتمل على إحساسه، فالصّورة السّمعية وسيلة لإيقاظ الوعي والإدراك، تهزنا بقدر الاهتزاز الناجم عن العمليّة الصوتية^(٣)، إذ يقول الشّاعر^(٤):

صرخةٌ للموج ... يغسل جرحها

والريّح تحمل صوتها

وترشه في القلب...

(١) يُنظر: إبراهيم، التّصوير البياني في شعر المتنبي، ص ٣٠٨.

(٢) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٢٢٠.

(٣) يُنظر: أبو شرار، التّناص الديني والتّاريخي في شعر محمود درويش، ص ٢٦٦.

(٤) شوملي، ديوان لمن نزرع الورد، ص ٤٠.

تزهّر وردة

خيّط رفيع بيننا

يدعى الحنين إلى الوطن

تتضح الصّورة السّمعية والتأثرات الاهتزازية للصّوت في كلمة (صرخة للموج) تدلّ على الحالة الشعورية المضطربة التي تبحث عن سبل النجاة، وصوّر الريح في حملها للصّوت الذي يسمع، فيؤثّر ذلك في فهم المتلقّي، ويبرز الأحاسيس والمشاعر والعلاقات الخفية بين الأشياء، فينقل الشّاعر ألفاظاً من مجال حسي إلى مجال آخر، وهو بذلك يشكّل لغة جديدة لا تعترف بالأعراف والتقاليد والأطر الموروثة^(١)، تضفي مسحة جديدة على الأسلوب وتثري المشهد الشعريّ بما يضمن تفاعل المتلقّي ويوصل المعني الذي يتحدث عن الشّاعر شوملي.

ثالثاً: الصّورة الشّمية

تقوم الصّورة الشّمية على ما يمكن استقباله بحاسة الشّم، ومجالها الروائح، وما يدل عليها من كلمات؛ مثل: الأريج، والطيب، والمسك، والعنبر، والعمّور وغيرها، ويمثّل الشّم حصيلة واحدة من الحواس الخمس، وبعد الأنف وسيلتها إلى الرئة فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التّقرير، فيحكم على كل نوع من أنواع المشموم، مشتركاً مع الحواس الأخرى التي هي بمجموعها وسائل للإدراك من جملة الوسائل، فتتمثّل حاسة الشّم إحدى نوافذ الإدراك الحسية التي تثير لدى الشّاعر إحساساً معيناً تجاه الأشياء التي يتخيلها من خلال هذه الحاسة^(٢)، ومن الأمثلة على الصّورة الشّمية في شعر خالد شوملي، قوله^(٣):

نسيمي المعطرّ منديلها

(١) يُنظر: عبد الحميد، الصّورة الشعرية في الشّعر الجزائري المعاصر، ص ٩٧.

(٢) يُنظر: شلق، الشّم في الشّعر العربي، ص ٥.

(٣) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ١٦٠.

لعلّي أخفّف من وجدّها

لأنّ الصّدّاقَة في صدّقها

فإنّ القصيدة من قصديّها

وظّف الشّاعر الصّورة الشّميّة في قوله: (نسيمي المعطر منديلها)، فالهواء المعطر هو منديل المحبوبة ورائحته الّتي لا تتفكّ عن وجدان الشّاعر، ويبثّ من خلال هذه الصّورة لواعج نفسه وما يدور في وجدانه وإحساسه المرهف، ويتّضح أنّ حاسة الشّم شكّلت صورة وجدانيّة ارتبطت بما يدور في ذهن الشّاعر ومخيلته وما يتصوره من عالم محبوبته وعشقه ونظمه للأشعار والقصائد، فالخيال يمنح الشّاعر القدرة على التّأليف بين الصّور الّتي يستحضرها، ويعيد تشكيلها الخارجيّ في علاقات جديدة، فالخيال طاقة إيجابية نشطة، لها فعاليات في صناعة الصّور الشعريّة^(١)، الّتي يودع فيها الشّاعر ما يريد أن يتحدّث عنه ويوصله إلى المتلقّين.

رابعاً: الصّورة الدّوقيّة

تقوم الصّورة الدّوقيّة على حاسة الدّوق في التمييز بين الأشياء بناءً على طعمها، والدّوق له صلة كبيرة بالإحساس؛ إذ إنّنا نحتكم لإحساسنا في التّعبير عن أذواقنا، فالإحساس والدّوق عمليتان متلازمتان في الشّعر، تقدّم الصّورة توجّهاً حسياً للمتلقّي وتثير في النفس الأحاسيس^(٢)، ومن الصّور على هذا اللون قوله^(٣):

قليل من البئر والشّعر

يخفي مخاوفنا من جنون الزّمان

(١) يُنظر: طبل، الصّورة البيانية في الموروث البلاغي، ص ٢٦.

(٢) يُنظر: أبو شرار، التّناس الديني والتّاريخي في شعر محمود درويش، ص ٢٦٧؛ وفتحي، صناعة الصّورة التّشبيهية

في شعر ابن حزم الظّاهري، ص ٢٤٠.

(٣) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٨٧-٨٨.

وعولمة العصر

قليلٌ من الملح والشعر

كي نتذوقَ طعم الحياة قليلاً

ويضفي الأمان على الحرف

وظّف الصّورة الذّوقية في سياق قوله: (نتذوق طعم الحياة)، وصور الحياة بأن لها طعمًا وكأنها تؤكل، وورد ذلك في سياق تعبيره عن مشاعره وأحاسيسه، وتآلف الصّورة مع المعنى الذي يتحدث عنه، لتحقيق رسالة النصّ التي يحاول إيصالها للمتلقين، فمنح من خلال حاسة الذّوق الصّورة الجماليّة قوة تفاعل جديدة عبر النّصوير^(١)، وبين ذلك موقفه من الحياة والتجربة التي يتحدث عنها.

خامسًا: الصّور القائمة على حاسة اللمس

صورة تعتمد على ما يتحدد وفقًا لحاسة اللمس من برودة وحرارة وخشونة ونعومة وغيرها، فيوظفها الشّاعر في تجسيد الأشياء ويحول من خلالها الصّورة التقليدية إلى توجه جديد، يتم من خلال ذلك بناء الصّورة على أساس التوجه الملموس^(٢)، ومن الأمثلة على ذلك قوله^(٣):

يبِلُّ الماء من يلامسه

كعطرٍ وردٍ بأنفٍ مُقتطفٍ

يداعبُ الرّمْلَ في نعومته

وشهوةُ الشّمسِ لذةُ القطفِ

أمشي رشيقيًا

كأنّه جسدي

(١) يُنظر: الغنيم، الصّورة الفنيّة في الشعر العربيّ، ص ١١٤.

(٢) يُنظر: نافع، الصّورة في شعر بشار بن برد، ص ٢٠٧.

(٣) شوملي، ديوان نهر وشفاف، ص ٢٢٠ - ٢٢١.

والزَّمْلُ حولي يعجُّ بالصدفِ

وظَّف الشاعر الصَّورة اللَّمسية في قوله: (يبلِّل الماء من يلامسه)، فالبلل من الصَّور التي تلمس ويحس بها، وذكره النُّعومة التي هي صورة لمسيّة، وارتكز الشاعر على الحواس في إيصال الصَّورة الحسيّة وما يتعلق بها من معرفة، كتصوير السَّمعي بالبصري والبصري بالشَّمي، وذلك من أجل خلق أنماط جديدة من العلاقات اللُّغويّة يستند إلى فكرة نقص الحواس^(١)، فتكمل بعضها عبر التمازج والتبادل في التَّعبير الأدبيّ الذي يطرح من خلاله ما يريد.

ويلحظ الباحث مما سبق تنوع الصَّور الشعريّة التي وظفها الشاعر خالد شوملي في أسلوبه الإبداعيّ، فنراه يرسم صورًا فنيّة ذات أبعاد جماليّة لها حضورها وتأثيراتها في نقل المضمون الذي يتحدث عنه إلى المتلقّي؛ لأنّها تخاطب الحس الوجداني وتبيّن الحالة الشعورية أمام القارئ، فيستطيع تذوق جماليّات القصائد، وما تشتمل عليه من مؤثرات نفسيّة تخاطب الوجدان والعقل والإدراك، وكانت الصَّورة الشعريّة ترجمة إبداعيّة لما يمتلكه من تجربة وانطباع الأشياء الملهمّة من حوله، وما يتعلق بها من أفكار ومجريات، جعلت الشاعر شوملي يتفاعل معها وينقلها بحسه وخياله إلى المتلقّين.

(١) يُنظر: غوادرة، صورة القدس في شعر تميم البرغوثي، ص ٤٢.

الفصل الثاني

التركيب الإنشائية الطلبيّة

المبحث الأول: التركيبي الإنشائية الطلبيّة.

المبحث الثاني: التّقديم والتّأخير والحذف (والذكر).

المبحث الثالث: النّفي والتّأكيد.

المبحث الرابع: التّناس.

المبحث الأول: التراكيب الإنشائية

جاء الإنشاء في اللغة من الفعل نشأ، فورد في اللسان: "أنشأ الله الخلق: ابتداء خلقهم، والإنشاء هو الابتداء أو الخلق، أو الابتداء" (١).

ويعرفه البلاغيون بأنه: "كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته؛ لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه" (٢).

إنّ مصطلح الإنشاء يقابل مصطلح الخبر، وإذا كان الخبر في تعريفه يدلّ على كل "كلام يحتمل الصدق والكذب" (٣)، فإنّ الإنشاء على عكسه هو ما لا يحتمل الصدق والكذب من الكلام، وعلى حد تعريف البلاغيين هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل في وقت الطلب، أو هو و يقولون بعبارة أخرى: ما يتأخر وجود معناه عن وجود لفظه (٤).

وينقسم الإنشاء إلى نوعين هما: الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، وسنركز في هذه الدراسة على الأسلوب الإنشائي الطلبي؛ لأنّه أكثر أنواع التراكيب الإنشائية استعمالاً في الكلام العربي، فيعرفه البلاغيون على أنّه يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه خمسة، الأمر، والنهي، والاستفهام، والتّمني، والنداء (٥).

وظّف الشّاعر في أشعاره الأساليب الطلبية في سياقات لغوية متنوعة في تعبيراتها وما تدلّ عليه من معانٍ، ونستعرض أنواع هذه الأساليب، وذلك على النحو الآتي:

(١) ابن منظور، اللسان، مادة (نشأ).

(٢) مطلوب، معجم المصطلحات، ص ١٩٥.

(٣) العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ٣٥/١.

(٤) عتيق، علم المعاني، ص ٧٤.

(٥) مطلوب، م.س، ص ١٩٥.

أولاً: أسلوب الأمر

الأمر لغةً هو "تقيض النهي، يقال أمره يأمره أمراً وإمازاً فائتمر أي قبل أمره"^(١).

ويستخدم أسلوب الأمر في كلام العرب لطلب تحقيق شيء ما، مادّي أو معنوي، على وجه الاستعلاء، ويأتي على أربع صيغ كلامية، هي: "فعل الأمر - المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر - اسم فعل الأمر - المصدر النائب عن فعل الأمر"، ويكون ممن هو أعلى إلى ما هو أقلّ منه^(٢)، وقد استعمل الشاعر خالد شوملي أسلوب الأمر في بنية أشعاره، ومن الأمثلة على ذلك قوله^(٣):

في أرضك الصخرُ

فلترحم لِمَ اللّومُ؟

وشعرنا البحرُ

والأنهارُ والغيمُ

وظّف الشاعر فعل المضارع في حديثه عن الأرض ومكانتها الراسخة في نفسه، فاستعمل الفعل المضارع (لترحم) متصلاً بلام الأمر، التي تأمر بها المخاطب و تأمرُ الغائب، الأصل في الأمر أن يدخل عليه اللام، وتلزمه لإفادة معنى الأمر، ويدلّ الفعل المضارع في التركيب على قيمة الترحم واستمراريتها في نهج الشاعر وطبائعه، والتعجب والاستغراب من اللوم والخبث الحاصل، فأدّى الأمر غاية بلاغية في بيان جماليات الرحمة وتزيّنها وذم ما هو قبيح ومستهجن من سلوكيات غير حضارية.

(١) ابن منظور، اللسان، مادة (أمر).

(٢) ديب، علوم البلاغة "البدیع والبيان والمعاني"، ص ٢٨٣؛ والميداني، البلاغة العربية، ٢٢٨/١.

(٣) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ٥٣.

ويحمل أسلوب الأمر دلالة لغويّة وسياقيّة في نصوص شعر شوملي، فينقل أسلوب الأمر ما يريد أن يوصله الشّاعر شوملي إلى المتلقّي ويجذب انتباهه في الامتثال لما يأمره به في سياق التّعبير الشعريّ، والذي يعبر من خلاله عمّا يريد أن يوصله.

ولذلك ارتبط أسلوب الأمر برؤية الشّاعر شوملي وانطباعاته حول الواقع الذي يعيش فيه، فلم ينعزل عن عالمه، وبالأخصّ وطنه الذي يعيش فيه بالرغم من غريته، ويقول أيضًا^(١):

وطني في المجدِ عشّ أبدًا!

فأنا لولاك لم أكن

استعمل شاعرنا أسلوب الأمر في الحديث عن حالة الوطن وظروفه التي يمر بها، فتغنى بالمجد التّليد والمؤزر الذي ينبغي أن يعيش فيه الوطن وأبناءؤه للأبد في عزة وكرامة، ويربط الشّاعر وجوده وهويته بكيان الوطن ووجوده، ويعبر أسلوب الأمر من سياق وطني يحمل عاطفة صادقة. ووظف الشّاعر شوملي أفعال الأمر بكثافة في بوحه الذي يعبر عن مشاعره ومواقفه النّفسية التي يؤمن بها ويبث من خلالها وجهة نظره؛ إذ يقول^(٢):

فاصدحْ بشعرك

أنت حرٌّ في المدى

يا صاحبي لا تخشَ طيفَ نظام

حررْ مجازك من قيودِ غيومه

أكرم على الشعراءِ بالإلهام

واحرقْ وثاقلَ يا صديقي

(١) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٢.

(٢) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ٣٩.

وانطلق

نلاحظ هنا أن الشاعر استعمل أفعال الأمر في هذا المقطع بشكل كبير، وهي مجموعة ذات أداء فعلي تفاعلي يخدم المعنى وتوجيهاته في السياق الشعري، وتتمثل هذه الأفعال في قوله: (اصدح، حرر، أكرم، احرق، انطلق)، لا تخلو هذه الأفعال الآمرة من لغة عنفوانية ذات عمق شعوري حاد يصور ما يجيش في نفسه من عواطف، وما يدور في مخيله من أفكار، وكل ذلك يخدم المعنى ويدعو المتلقي إلى التفاعل مع المضامين التي يتحدث عنها من خلال بنية أشعاره وأسلوبه.

لم ينفصل أسلوب الأمر في حقيقته التعبيرية واستعمالاته الأدبية عن الجماليات البلاغية التي يؤكدّها شوملي في بنية أسلوب قصائده، فمعاني الكلمات تستقر من خلال الاستعمال الصحيح، الذي يخدم المعنى المراد تأديته والتعبير عنه بمختلف الصيغ الأسلوبية^(١)، فنراه يوظف الأمر في توجيهه النصّ والإرشاد أمام حالة العبث والألم، والشعور بالضيق أمام التوائب والنكبات التي مني بها الشعب الفلسطيني؛ فلم يغمس في الرفاهية وشعبه يأنّ تحت وطأة الطّغاة المحتلين؛ إذ يقول^(٢):

وفّر دموعك للمآسي القادمة

واحفظ شموعك للليالي القاتمة

يتحدث الشاعر من خلال أسلوب الأمر (وفّر) عن اقتصاد المشاعر النّابع من ضيق الحال وسوداوية المشهد، لأنّ الشعراء يمتلكون نبوءة شعريّة في استشراف الواقع والمآل، وشاعرنا -هنا- يخاطب المنكوبين الذين حلّ بهم الخراب والدّمار من آلة القتل والبطش والجرائم التي يقوم بها المحتلون ومن والاهم، فتفيد صيغة فعل الأمر "الإيجاب؛ أي طلب الفعل على وجه اللزوم"^(٣)، فيساعد

(١) يُنظر: ريتشارز، فلسفة البلاغة، ص ٥٨.

(٢) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٥.

(٣) المراغي، علوم البلاغة، ص ٧٥.

ذلك على إيصال رسالة الشاعر من خلال أسلوب نصوصه، واستعراض المضامين التي يريد أن يوصلها للمتلقين.

ثم ينتقل في مضمون الأمر إلى معنى آخر للحفاظ على مشاعر الفرح والسعادة وعدم إهدارها ليكون هناك بصيص أمل في الليالي القاسية التي تبث الألم والوجع، فالشاعر أجرى مقارنة ذات مفارقة تصويرية لا تخلو من الطلب المتمثل في فعل الأمر وقدرته على الإقناع في توجيه سلوك المتلقين، والسعي إلى تبليغهم الرسالة التي يعبر عنها بكل وضوح حتى وإن كانت مؤلمة فهي ذات تأثير بياني وجمالي، يسعى الشاعر من خلاله إلى تمثيل مشاعره وأحاسيسه بشكل جماعي إذ يقول^(١):

فلتكتبوا فوق الفؤاد: هنا

قلب ببحر الحب قد غرقا

في غيم معطفه بريق هوى

قد مات صمتاً ليته نطقا

ووظف أسلوب الأمر المتمثل في لام الأمر مع الفعل المضارع الدال على الجماعة في قوله (فلتكتبوا) طلب الشاعر من خلاله ممارسة فعل الكتابة على القلب من شدة الوجد واللوعة التي يلاقيها في سبيل العشق، فهو ينقل مشاعره عبر لغة طلبية تستعرض فحوى المشاعر ومكنون القلب وما يدور في داخله من أحاسيس وعواطف جياشة، ويرتكز فعل الأمر في مضمونه وما يحمله من دلالات في أسلوب قصائد الشاعر على مآلات الأمور ومستقبلها، فهو يطلب القيام بأشياء والالتزام بفعلها وتطبيقها على سبيل التنبيه أو النصح والإرشاد أو التوجيه أو التوضيح، وكل ذلك يخدم المعنى الذي يعبر عنه الشاعر.

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٩٦.

ثانيًا: أسلوب الاستفهام

يأتي الاستفهام في اللغة من "الفهم: معرفتك الشيء بالقلب، وفهمت الشيء: عقلته وعرفته، وأفهمه الأمر وفهمه إياه: جعله يفهمه، واستفهمه: سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيء فأفهمته وفهمته تفهيمًا"^(١).

إذن يتضح أن معنى الاستفهام يدور حول حسن التصور والاستعداد الذهني لاستنباط المعنى، والتمكن، والتدرج في معرفة طبيعة الشيء، وطلب الكشف عن شيء غير واضح، ومقدرة الذهن على تحليل المعنى واستقرائه واستنباطه.

ويعرّف أسلوب الاستفهام في اصطلاح البلاغيين على أنه: "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته، وهو قسمان: تصديق، وتصوير؛ فإن كانت الصورة المطلوب حصولها في الذهن هي: وقوع نسبة بين المسند والمسند إليه، أو عدم وقوعها، كان إدراكها تصديقًا، وإن كانت الصورة المطلوبة مسندًا، أو مسندًا إليه، أو نسبة مجردة أو شيئًا من المتعلقات؛ كان إدراكها تصورًا"^(٢).

وللإستفهام أدوات تؤدي بها؛ وهي "إحدى عشرة أداة (الهمزة) و(هل) و(من) و(أي) و(كيف) و(أنى) و(متى) و(أيان)؛ وتنقسم إلى ثلاثة أقسام، هي: ما يطلب به التصور تارةً، والتصديق أخرى؛ وهو (الهمزة)، وما يطلب به التصديق فقط؛ وهو (هل)، وما يطلب به التصور فحسب؛ وهو بقية الأدوات"^(٣).

(١) ابن منظور، اللسان، مادة (فهم).

(٢) عبد الرازق، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع، ص ٢٠٨.

(٣) يُنظر: العمري، درر الفرائد المستحسنة في شرح منظومة ابن الشحنة، ص ٢٧٤.

ورد أسلوب الاستفهام في متن نصوص أشعار خالد شوملي، وتنوعت أدوات الاستفهام في أشعاره، ووظفها في سياقات تعبيرية مختلفة، ساعدت في توضيح المعاني التي يأتي بها الشاعر في تصور المشهد الذي يعبر عنه، ومن الأمثلة على ذلك قوله^(١):

يا روحُ إني أزوره عبثاً
كم باحَ حباً وبعدها نكتاً
قد زادَ لومي أسي على وجعي
وهل يُلامُ الغريقُ إنْ لهثاً؟

نلاحظ توظيف أسلوب الاستفهام في قوله: (وهل يُلامُ الغريقُ إنْ لهثاً)، إذ الشاعر يعتمد لنقل مشاعره وأحاسيسه فهو يطلب الفهم والتوضيح والتفسير من خلال الإسقاط التصويري في حديثه عن الغريق وتعبه ولهثانه، وتكون (هل) دالة على طلب التصديق فيما يقول الشاعر من معانٍ، وتعمل على توكيد ما يعرضه الشاعر في مضامين قصائده، فساعد الاستفهام في أداء المعنى وفاعليته في سياق التعبير الشعري عند شوملي، حيث يقول^(٢):

يُعَاتَبُ كُلُّ عَلَى فَهْمِهِ
فَخَفَّفَ عَلَى الْحُبِّ مِنْ لَوْمِهِ
لِمَاذَا تُضَيَّفُ إِلَى حِمْلِهِ
وَقَدْ عُرِفَ الْحُبُّ مِنْ يَوْمِهِ

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٨٦.

(٢) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٣٧.

وظّف الشّاعر في أسلوب الاستفهام (لماذا) وهي اسم استفهام يستفهم به عن غير العاقل^(١)، ليتوافق مع سياق التّعبير الذي يتحدث من خلاله الشّاعر، فيفيد الاستفهام استغراب الشّاعر مما يحدث، يبرز ذلك المعنى الذي يتطرق إليه ويوضح مضامين ما يبوح به في ثنايا قصائده، حيث يلاحظ أنّ كل شخص يعاتب وفقاً لفهمه.

ويرتبط استعمال الاستفهام عند شوملي بالحالة الإبداعية التي يبيت فيها لواعج نفسه وعمق مشاعره وأحاسيسه وفلسفته تجاه الأشياء وانطباعاته؛ إذ يقول^(٢):

لَمَّا أَتَانِي الْهُوَى

نَبْضِي قَدْ ارْتَفَعَا

فَكَيْفَ لَوْ سَحَرَهُ وَالشَّعْرُ بِي اجْتَمَعَا؟

ورد أسلوب الاستفهام من خلال اسم الاستفهام (كيف) الذي يدلّ على طلب تعيين الحال^(٣)، ويتوافق ذلك مع حالة التّعبير الشعوري وطبيعة السياق الذي يسرد من خلاله الشّاعر ما يريد، فهو يستفسر طالباً مزيداً من توضيح الحالة الشعورية التي يمر بها عند اجتماع سكر الكلمات وبيانها الجذّاب وما تشعر به النفس من خلجات ترتبط بالمشاعر والأحاسيس التي يمتلئ بها القلب، فيحاول التّعبير عن ذاته المبدعة، وينقل تجربته الأدبية والإبداعية، إذ يقول^(٤):

أَيُّ حُلْمٍ سَوْفَ يَحْمِلُنِي

بَلْبَلًا حَرًّا إِلَى غُصْنِي

(١) البياتي، أدوات الإعراب، ص ٢٣٧.

(٢) شوملي، ديوان لا أريد قصائد منفى، ص ٥٥.

(٣) البياتي، م.س.، ص ١٧٥.

(٤) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٢.

وظّف الشّاعر هنا أسلوب الاستفهام من خلال الأداة (أي)، التي يطلب بها "تعيين أحد المشاركين في أمر يعمهم أو يعمهما أن كان (المشاركين) مثني، ويسأل بها عن الزّمان والمكان والحال والعدد والعامل وغير العامل حسب ما تضاف إليه"^(١)، وقد استعمل الشّاعر (أي) في سياق طلب الفهم عن الحلم الذي يسعى إلى تحقيقه في المستقبل، وهذا تساؤل غير منطقي لكنه يرتبط بالحالة النّفسية والشّعورية التي يمر بها الشّاعر، فيفصح أسلوب الاستفهام عن مشاعر القلق والاضطراب في تحقيق المراد ونيل المطالب التي يحلم بها وما يدور في مخيلته من أمنيات وأحلام سعيدة.

ويقول أيضًا^(٢):

أَجُنَّ زَمَانُ الْعَصْرِ أَمْ هُوَ عَاقِلٌ؟

فَكَيْفَ إِذْنُ يَخْتَالُ فِي الْأَرْضِ قَاتِلُ

وظّف الشّاعر أسلوب الاستفهام من خلال (الهمزة) التي يطلب بها الاستفسار والتّوضيح وزيادة الفهم عن طبيعة العصر الذي يتحدث، فيخاطب العصر والزّمن بلغة مجازية، تتمثل في الجنون والعقل، فهذه مفارقة تبين طبيعة الرّسالة التي يتحدث عنها الشّاعر وحالته النّفسية التي تعاني من القلق والشّعور بالحيرة في فهم الأحداث ومجريات الأمور، فجاء (أم) مع حرف الاستفهام، وتسمى أم المتصلة: وهي أن يتقدم الجملة التي وردت فيها "همزة الاستفهام" ويكون القصد من الجملة تعيين واحد من اثنين فيها، وتسمى همزة الاستفهام هذه "همزة التعيين"، والحرف "أم" لعطف المفرد غالبًا - ويأتي بعد الهمزة ما يُسأل عنه، وبعد "أم" ما يقابله^(٣)، وعلى ذلك جمع أسلوب الشّاعر بين تحديد المعنى

(١) البياتي، أدوات الإعراب، ص ٥٢.

(٢) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٣.

(٣) عيد، النّحو المصفى، ص ٦١٢.

والتعبير المجازي وعقد المقارنة بين معنيين؛ مما يثري التعبير ويسهم في تفعيل دور المتلقي في معرفة المقصود من المعاني.

ثالثاً: أسلوب النّهي

النّهي في اللغة "خلاف الأمر، نهاء نهياً فانتهى وتناهى: كف"^(١).

ويعرّف أهل البلاغة أسلوب النّهي على أنّه: "طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام، وهو أحد أقسام الإنشاء الطلبي، ويتفق مع الأمر في أنّ كل واحد منهما لا بدّ فيه من اعتبار الاستعلاء، وأنّهما يتعلقان بالغير فلا يمكن أن يكون الإنسان أمراً لنفسه، أو ناهياً لها، وأنها لا بدّ من اعتبار حال فاعلمها في كونه مريداً لها، ...، وللتّهي صيغة واحدة هي المضارع المقرون بـ"لا" التّأهية الجازمة كقوله تعالى: {وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا} ^(٢) ^(٣).

واستخدم شاعرنا أسلوب النّهي في أشعاره، ووظفه في سياقات تعبيرية مختلفة، ساعدت في توضيح المعاني، وتوصيل بوح مشاعره إلى المتلقي؛ مما يساعد في توجيههم نحو المعنى المقصود؛ ومن الأمثلة على ذلك قوله ^(٤):

واروي الفؤاد - إن استطعت - محبةً

لا تملئي كأس الحزين عتاباً

الحبُّ ينبثُ في الفؤادِ سعادةً

والبغضُ يحصدُهُ أذى وخراباً

^(١) ابن منظور، اللسان، مادة (نهي).

^(٢) سورة الحجرات، آية ١٢.

^(٣) مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص ٦٦٧.

^(٤) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠٧.

استعمل الشّاعر أسلوب النّهي في قوله: (لا تملئي)، فافتترنت لا التي تفيد النّهي مع الفعل المضارع (تملئي) لينهى عن الامتلاء نظرًا لحالة الحزن والكآبة فقلبه الصغير لا يحتمل مزيدًا من العتاب والقسوة، إنها دعوة إلى الرقة والحنان، ويأتي ذلك في سياق التماس المحبة والألفة والوداد، فبيث مشاعر الحب وأحاسيسه ويبلغ رسالة ذلك بشكل تفاعلي، مما يسهم في مشاركة المتلقّي للمعنى المقصود الذي يتحدث عنه الشّاعر؛ مما يزيد من مساحة الفهم والإفصاح عن المراد في سياق التعبير الأسلوبيّ بقصائد شاعرنا.

وقد يأتي أسلوب النّهي الطّلبّي في سياق توجيهي، ونلاحظ براعة الشّاعر في أداء المعنى من خلاله بالتّألف مع غيره من الأساليب الطّلبّيّة؛ إذ يقول^(١):

أخي لا تقل:

إنني معدّم

وكلّ الذي ذقته علقم

وكلّ حياتي أسى وعذاب

وذئب الطبيعة لا يرحم

تأمل أخي سحر هذا الوجود

تمهل:

متى الرّوح تستسلم؟

ورد أسلوب النّهي في قوله: (لا تقل) لينقل من خلاله الشّاعر جملة من النّواهي تدور في مضمونها حول الشّعور بالدنو والعدم، وما يعانيه الإنسان من مرارة وأسى وعذاب، ويصوّر حالة العدوان الشّرس من البشر اللّئام الذين لا يرحمون فهم كالذئاب الوحشية، فيدعونا الشّاعر هنا إلى

(١) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ٦٠.

التأمل ومقاومة اليأس والإحباط والاستسلام، مستعملًا أسلوب التوكيد والاستفهام في سياق إيصال رسائل النص ومضامينه التي يشتمل عليها، فيساعد تداخل الأساليب الطليقة في سياق التعبير الأسلوبية على تفاعل المتلقي مع المضمون الذي يعرضه الشاعر والمعاني والموضوعات التي يتحدث عنها في بنية قصائده.

وها هو يبت مشاعر التحدي ورسم الأمل على شفاه المعذبين؛ فينقل الأسلوب "وقائع الإحساس عبر اللغة"^(١)، لذلك استعمل شوملي أسلوب النهي في مخاطبة ابنته قائلاً^(٢):

سيرى إلى آخر الدنيا لكي تصلي

وإن تعثرت يوماً يا ابنتي فقفي

تسلقي جبلاً

لا تيأسي أبداً

ينهى الشاعر ابنته عن اليأس، فاستعمل لا الناهية مع الفعل المضارع (تياسي) ويؤكد على نبذ اليأس بشكل مستمر بدليل قوله: (أبداً)، فهو يمنح ابنته الطاقة الإيجابية كي تتغلب على شعور الاغتراب ومرارة الهجر التي يعاني منها اللاجئين لبلاد الغربة بحثاً عن الذات وتحقيقاً لآمال النفس وأمنياتها، وهذا حال الشعب الفلسطيني الذي اغتصبت أرضه وعاث فيها ظلم المعتدين وحول فيها الأمل البارق إلى يأس قاتم، فنقل أسلوب الاستفهام مشاعر الشاعر وانطباعاته ورسالته إلى المتلقي.

(١) العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، ص ١٣٣

(٢) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ١٥٩.

رابعًا: أسلوب التّمني

التّمني في الأصل اللّغويّ من "تمنّى الشّيء: أَرادَه، والتّمني: تشهّي حصول الأمر المرغوب فيه"^(١).

واصطلاحًا: هو "طلب حصول شيء على سبيل المحبّة، ويمثّل التّمني أيضًا طلب حصول الشّيء بشرط المحبّة ونفي الطماعية في ذلك الشّيء، فخرج ما لا يشترط فيه المحبّة، كالأمر والنّهي والنداء والرّجاء بناء على أنه طلب، وأما نفي الطماعية فلتحقيق إخراج نوع الرّجاء الذي فيه الإرادة، وإخراج غيره مما فيه الطماعية"^(٢)؛ يتّضح أنّ التّمني "طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إمّا لكونه مستحيلًا، والإنسان كثيرًا ما يجب المستحيل ويطلبه، إمّا لكونه ممكنًا غير مطموع في نيّله"^(٣). وظّف الشّاعر أسلوب التّمني، واستخدمه في سياقات تعبيرية مختلفة، ساعدت في توضيح الدّلالات التي يتكلّم عنها، وتوصيل بوح مشاعره إلى المتلقّي؛ مما يساعد في توجيههم نحو المعنى المقصود؛ ومن الأمثلة على ذلك قوله^(٤):

لا شعرَ في الأفقِ فالمحبوبُ مفقودُ

حبل الوصالِ التوى والحرفُ معقودُ

مقامه الغيبُ لا عنوان ذاكِرةٍ

والدربُ للغيمِ مجهولٌ ومسدودُ

أوتار قيثارتي شدّت لأعزفه

موشحًا ... ليتَ لحنَ الحبِّ مشدودُ

(١) ابن منظور، اللسان، مادة (مني).

(٢) يُنظر: الدسوقي، حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني، ٣١٢/٢.

(٣) عتيق، علم المعاني، ص ١١١.

(٤) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٣٣.

استعمل الشّاعر أسلوب التّمني في قوله: (ليت لحن الحبّ مشدود)، والشّاعر هنا يتمنى أن تكون أنغام الحبّ وألحانه ذات جدية وأكثر تأثيراً، وبتناسب معنى التّمني مع واقع الحالة النفسيّة والوجدانيّة التي يشعر بها شوملي في بلاد الغربة، فيأتي أسلوب التّمني في سياق التّعبير عن مشاعر الشّوق والحنين ومحبة الوصال في ظلّ الاغتراب النفسيّ والشّعور بالعزلة في بلاد ليس بلاده وأهل غير أهله، فهو يمني النّفس بفسحة الأمل.

وكذلك اختلط أسلوب التّمني بالمشاعر الفياضة التي تجتاح خلجات نفس الشّاعر وما يريد أن يوصله للمتلقّي؛ إذ يقول^(١):

ضمّ الحبيب إليه فاحترقا

يا ليت قلبك لم يكن ورقا

يبثّ الشّاعر لواعج نفسه في التّعبير عن المحبة والشّوق، ويتمنى أن يكون القلب أقوى من مشاعر الحزن والأسى، وأصبر على تحمل المشقة والأذى، ويأتي أسلوب التّمني في تعبير أدبي لا يخلو من جماليّات في تشبيه القلب بالورق عند احتراقه، فهذه صورة حسية تنقل المعنى المجرد إلى واقع محسوس يُلامس الحواس والدّوق البلاغي الرّفيّع، وبذلك ينقل أسلوب التّمني المشاعر التي يريد الشّاعر أن يعبر عنها في مضامين قصائده؛ إذ يقول^(٢):

وداعاً أخي

واعذرْ تعرّثْ خلجتي

لعلّ هطول الدّمع للغم مسعف

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٩٦.

(٢) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ١٥٤.

يتحدث الشّاعر في سياق مشاعر الغربة والفرق والارتحال، ويتأسف من مرارة الرّحيل وما يلاقيه من معاناة، فجاء أسلوب التّمني في استعماله لأداة التّمني (لعل) بمعنى "الترّجي الذي هو ترّقب شيء لا وثوق بحصوله وفيه الطّمع، وهو ترّقب شيء محبوب، والترّجي يكون للأشياء الممكنة الحدوث على العكس من ليت التي تفيد التّمني، والتّمني يكون مع الأشياء المستحيلة الحدوث"^(١)، فيرتجي الشّاعر في استعمال هذه الأداة أن يكون انسكاب الدّمع فيه راحة وإسعاف لحالته الوجدانيّة، ويذكرنا ذلك بقول الشّاعر ذي الرّمة^(٢):

خليلي عوجاً من صُدُور الرّوَاجِلِ على دارمي وابكيا في المَنَازِلِ
لعلّ انحدار الدّمع يعقب راحة من الوجد أو يشفي شجيّ البلبَلِ

ويصوّر ذلك مدى الوجد والمرارة التي يعاني منها الشّاعر في غربته عن وطنه السليبي، فيتوافق أسلوب التّمني مع الحالة الوجدانيّة والموضوعات التي يعرضها الشّاعر في قصائده وينقلها للمتلقّي.

خامساً: أسلوب النّداء

النّداء في اللّغة "النّداء والنّداء: الصوت مثل الدّعاء والرّغاء، وقد ناداه ونادى به وناداته مناداةً ونداءً أي: صاح به"^(٣).

ويعرّف النّداء في الاصطلاح على أنّه: "طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل "أدعو"، وأحرف النّداء أو أدواته ثمان: الهمزة، و "أي"، و "يا"، و "أيا"، و "هيا"، و "آ"، و "آي"، و "وا"^(٤).

(١) البياتي، أدوات الإعراب، ص ٢٠١.

(٢) ذي الرّمة، الديوان، ص ٢٢٢.

(٣) ابن منظور، اللسان، مادة (ندى).

(٤) عتيق، علم المعاني، ص ١١٤.

استعمل الشاعر أسلوب النداء في نصوص أشعاره، ووظفه في سياقات تعبيرية مختلفة، ساعدت في توضيح الدلالات التي يتكلم عنها، وتوصيل مشاعره وانطباعاته وأحاسيسه إلى المتلقي؛ مما يساعد في تبليغ المعنى المقصود؛ ومن الأمثلة على ذلك قوله^(١):

يا باحثاً عني في الفناجين

الورد تلقاه في البساتين

الحب ماء وأنت تسكبه

أنا تراب يا ليت تسقيني

الروح تبكي على مواجينا

والغيم يجري إلى فلسطيني

وظف الشاعر أسلوب النداء في قوله (يا باحثاً) و(يا ليت)، ف(يا) "حرف لنداء البعيد حقيقة أو حو وقد يُنادى به القريب توكيداً وهي أكثر أحرف النداء استِعْمالاً"^(٢)، فقصد الشاعر مناداة الباحث الذي يريد أن يصل إلى شيء فطلب منه الإقبال، فوجه الشاعر من يبحث عن ذاته إلى البساتين، ويمثل ذلك صورة جمالية تضيف على المشهد تفاعلات دلالية توصل ما يريد الحديث عنه إلى المتلقي، ومن ثم يفصح في بقية أبياته عن المعاني التي يحتفظ بها في ذاته المبدعة، فهو يحمل الهم والجرح والوجع الفلسطيني، وينادي متمنياً أن يمد بأسباب الحياة التي يمثلها الماء، فهو يثير تفاعل المتلقي في تعبيراته من خلال أسلوب النداء، الذي هو في أساسه طلب إقبال المتلقي على المتكلم؛ كي يوصل له رسالته ويفهمه مغزاه الذي يتحدث عنه، ويقول أيضاً^(٣):

إني أرى ضوءاً يشق سبيله

(١) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٣٥.

(٢) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ١٠٦٢/٢.

(٣) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٤١.

أَمْلاً سَيْنَبَت مِنْ رَكَامِ حَطَامِ

امسحْ دموعَ القدسِ في عليائها

بشذا الندى بلسمِ ثراها الدامي

وأضئْ بسحركَ فوقَ هامِ بلادنا

قَبْلُ أيا بدرُ الجبينِ السامي

وظَّفَ الشَّاعرُ أسلوبَ النَّداءِ في قوله: (قَبْلُ أيا بدرُ الجبينِ السامي)، فتفيد (أيا) مناداةَ البعيد، فالشَّاعرُ ينادي البدرَ بطريقةَ مجازيةٍ تحملُ معانيَ جماليةً، لتؤدي المعنى المُراد من قصيدته، فهو يحملُ نبضاتٍ فيها حزنٌ وأسى وتثيرُ الشَّجونَ؛ لأنَّه يعبرُ عن همومِ المأساة التي مُني بها الشعبُ الفلسطينيّ، ويتحدثُ عن طهارة المكان المتمثِّل في القدس الشَّريفِ فهي تذرفُ دموعها من قَلَّةِ النَّصيرِ وعزته في زمنٍ باتت فيه الخيانةُ وجهةَ نظرٍ، لكن سياقَ القصيدة لا يخلو من معاني العزَّة والشَّموخ والكبرياء التي يعبرُ عنها الشَّاعرُ في كلماته الحرَّة، والتي تبينُ موقفَ الأحرار من قضية وطنهم فلسطين، ويجابهون الحقدَ الأسودَ في نفوس الأشرار.

يتَّضحُ مما سبق أن أسلوبَ النَّداءِ له قيمةٌ بلاغيَّةٌ ذات بعدَ جماليّ تتوافق مع المعنى المراد

إيصاله إلى المتلقِّي من خلال الصُّور والتراكيب والدَّلالات التي بنيت عليها قصائد الشَّاعر شوملي.

المبحث الثاني: التقديم والتأخير والحذف (والذكر)

المطلب الأول: التقديم والتأخير

ورد أسلوب التقديم والتأخير في كلام العرب واستعمالاتهم، فقد أتى به دلالة على التمكن في الفصاحة والملكة في الكلام، وهو "باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتن لك عن بدیعة، ويفضي بك إلى لطيفة"^(١).

وعلى الرغم من أهمية التقديم والتأخير، فإننا نجده متفرقاً بين الأبواب النحوية وكتب المعاني، فمعظم النحويين لا يتعدون بيان أحكامه من جواز ووجوب، وعرض للاختلاف بين المصريين والكوفيين، والانتصار لأحدهما، وبيان العلل النحوية وأنماط التركيبة، وأما أهل المعاني فقد انصب اهتمامهم على الأسباب والأغراض التي خرج إليها ووظفها في مطابقته لمقتضى الحال، فأضحى هذا الأسلوب مفرقاً بين النحو والمعنى.

فنرى ابن رشيق القيرواني يعتبره معياراً للحكم على تقدم الشاعر في رياض الشعر، إذ يقول: "رأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير"^(٢).

ويعدّ المراغي "الألفاظ قوالب المعاني، فيجب أن يكون ترتيبها الوضعي بحسب ترتيبها الطبيعي، ومن البين أن رتبة المسند إليه التقديم؛ لأنه المحكوم عليه، ورتبة المسند التأخير، إذ هو المحكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة، ولكن قد يعرض لبعض الكلم من

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٦.

(٢) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ١/ ٢٦١.

المزايا ما يدعو إلى تقديمه، وإن كان حقه التأخير، فيكون من الحسن تغيير هذا النظام ليكون المقدم مشيراً إلى الغرض الذي يراد، ومترجماً عما يقصد منه^(١).

ولقد وردت ظاهرة التقديم والتأخير في سياق أشعار خالد شوملي، فهذه الظاهرة تؤدي إلى ترتيب الأولويات المراد إيصالها إلى المتلقي، وتأدية المعاني البيانية التي يريد أن يفصح عنها في أشعار قصائده؛ إذ يقول^(٢):

القَهْرُ أَفْطَعُ مِمَّا الرُّوحُ تَحْتَمِلُ

يَا مَنْ خَلَقْتَ السَّمَاءَ وَالْأَرْضَ

مَا الْعَمَلُ؟

قدّم اسم الاستفهام (ما) في الجملة، واسم الاستفهام من الأسماء التي لها حق الصدارة في تقدمها على غيرها من الكلمات في أسلوب الكلام والتراكيب المستعملة عند العرب، ويبرز هذا التقديم المعنى الذي يتحدث عنه الشاعر ويعبر عن حيرته وقلقه الذي يعاني منهما؛ فيوصل ذلك طبيعة مشاعره وأحاسيسه وانطباعاته إلى المتلقي؛ فيزيد بذلك الترابط بين خطابه، الذي يعبر من خلاله عن حالته النفسية وأغراضه الشعرية، ويقول أيضاً^(٣):

بيننا شوقٌ وذاكرةٌ

وهوىٌ في السرِّ والعلنِ

عمل على تقديم شبه الجملة الظرف (بيننا) التي تتعلق بخبر مقدّم، على المبتدأ المؤخر (شوق)، ويعدّ من مسوغات الابتداء بالنكرة؛ ولأنّ المبتدأ مؤخرًا عن الخبر شبه الجملة، فتدلّ شبه الجملة على الظرف والجار والمجرور. لا يؤديان معنى مستقلاً في الكلام، وإنما يؤديان معنى فرعياً،

(١) المراغي، علوم البلاغة، ص ١٠٠.

(٢) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ٥٤.

(٣) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٢.

فكأنهما جملة ناقصة أو شبه جملة، ومنها -وهذا هو السبب الأهم عندهم- "أنهما ينوبان عن الجملة، وينتقل إليهما ضمير متعلقيهما في رأيهم"^(١)، فيثري ذلك أسلوب التعبير في شعر شوملي، ومن أمثلة التقديم والتأخير عنده أيضًا يقول^(٢):

لك اسمٌ جديدٌ أيُّها الإنسانُ مخجلٌ

كئيبٌ غريبٌ بائسٌ أنتَ فاشلٌ

وقع التقديم في تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) في قوله (لك) فهو يقدّم التعبير عن الذات وما يمثلها، ويبرز ذلك المكانة الوجدانية في نفس الشاعر، ويساعد تركيب الأسلوب على أداء المعنى من خلال التقديم والتأخير، حيث يقول^(٣):

وأنتِ حزينَةٌ يا قدسُ مثلي

فوجهُ الشَّامِ يغرقُ في الدَّماءِ

قدّم الشاعر الفعل على الفاعل، فتحوّلت الجملة من جملة اسمية إلى جملة فعلية، فأصل الجملة (يغرق وجه الشَّام) لكن الشاعر حول النمط الفعلي إلى اسمي، ليعبر عن الحالة الشعرية التي يكابدها الشاعر من حزن ومأسٍ بسبب ما تتعرض له بلاد الشَّام وبيت المقدس، ليوحى نمط الجملة الاسمية بالثبوت من غير دلالة على الزَّمان، ومن ذلك أيضًا قوله^(٤):

الْقَلْبُ يَسْأَلُ عَنْكَ فِي نَبْضَاتِهِ

وَالرَّوْحُ فِي خَلَجَاتِهَا تَنْسَاخُ

صَمَتَتْ غُيُومُ الشَّعْرِ قَبْلَ هُطُولِهَا

(١) يُنظر: الراجحي، التطبيق النَّحوي، ص ٣٥٧.

(٢) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٣.

(٣) م.ن. ص ٤٦.

(٤) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٩٧.

بَعْضُ الْكَلَامِ يُصَانُ ثُمَّ يُبَاخُ

قدّم الشاعر الفاعل على الفعل في قوله: (القلب يسأل) فتحوّلت الجملة من فعلية إلى اسمية، ويعني ذلك ثبوت مكانة القلب وما يشعر به من أحاسيس وجدانية ونفسية تخدم المعنى الذي يعبر عنه الشاعر من بوح النبضات وعشق الحنان، والكلام الذي به يشفى الوجد الذي قلب الشاعر الولهان، فتقديم الاسم على الفعل يعني أنّ الاسم المقدّم ذو أهمية خاصة عند الشاعر حتى إنه يقدمه على الفعل، فالاسم وما يرتبط به من معانٍ أكثر أهمية من الفعل. و أن البدء بالاسم يثير الذهن ويلفت الانتباه^(١). فيخدم التقديم والتأخير جماليّات الأسلوب في التأكيد على المضامين.

المطلب الثاني: الحذف والذكر

الأصل في كلام العرب أن تكون أركان الكلام مكتملة في الأسلوب حتى يتم أداء المعنى وتوصيل ما يقصده المتكلم من تعابير ودلالات، "فكلّ لفظٍ يدلّ على معنى في الكلام خَلِيقٌ طبعاً بالذكر، لتأدية المعنى المراد به، فلهذا يُذكر المسندُ إليه وجوباً، لا قرينة تدلّ عليه عند حذفه وإلا كان الكلام مُعْمًى مبهماً، لا يستبين المرادُ منه وقد يعتمد إلى الذكر مع وجود قرينة تمكن من الحذف (...)", ويكون الحذف خلاف الأصل، ويكون لمجرّد الاختصار والاحتراز عن العبث ببناء على وجود قرينة تدلّ على المحذوف^(٢).

والحذف في اللغة: "حذف الشيء يحذفه حذفاً: قطعه من طرفه، والحذافة: ما حذف من شيء فطُرِحَ، وجاء فيه أيضاً ما يفيد قطف الشيء من الطّرف، و يُحذف طَرَفُ ذنب الشّاه، والحذف: الرّمي عن جانب، والضّرب عن جانب.

(١) سليمان، الأسلوبية .. مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٢٢٠.

(٢) الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ١٠١-١٠٣.

والحذافة: ما حذف من شيء فطرح، وأُذُنٌ حذفاء كأنّها حذفت؛ أي: قطعت، والحذفة: القطعة من الثوب، وقد احتذفه، وحذف رأسه حذفًا: ضربه، نقطع منه قطعة^(١)، يدلّ الحذف في معناه اللّغويّ على القطع والإسقاط والتسوية.

ويمثّل الحذف ظاهرة بلاغيّة وإبداعيّة في بنية الأسلوب؛ لذا يقول عبد القاهر الجرجانيّ: "هذا بابٌ دقيقٌ المسلك، لطيفُ المآخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسّحر، فإنّك ترى به تركَ الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجِدُكَ أنطقَ ما تكونُ إذا لم تتطّق، وأتمّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبين، وهذه جملةٌ قد تُنكرها حتّى تخبر، وتدفعها حتّى تنظر"^(٢).

وترجع أهمية الحذف إلى تحقيق الكثير من المزايا البلاغيّة والجماليّة، تتمثل في "الإيجاز وصيانة الجملة من التّمدد والترهل الذي يحدث من ذكر ما تدل عليه القرينة، وإثارة الفكرة، وتنبيه الحسّ إلى البحث وراء المعنى"^(٣)، ويكون "الحذف أبلغ من الذّكر؛ لأنّ النّفس الإنسانيّة تذهب فيه كل مذهب ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذي تضمنه البيان"^(٤).

ولقد وظّف الشّاعر شوملي ظاهرة الحذف في أسلوب قصائده، ويؤدي الحذف دورًا أسلوبياً في توجيه المعاني التي يعبر عنها الشّاعر في سياقات مختلفة، وذلك من خلال بنية التراكيب والجمال التي يستحضرها في متن أشعاره؛ ومن الأمثلة على ذلك قوله^(٥):

يا وحدة الصّمت

إنّ الحرف مختلف

لولا التعدّد ما كانت تعابير

(١) ابن منظور، اللسان، مادة (حذف).

(٢) الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، ص ١٤٦.

(٣) لاشين، معاني التراكيب، ص ١٢٨.

(٤) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص ٧٧.

(٥) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ٤٥.

استخدم الشّاعر شوملي أسلوب الحذف في قوله: (لولا التعدّد ما كانت تعابير)، فيحذف الخبر وجوباً بعد (لولا)؛ ليدلّ على كون مطلق، فالشّاعر -هنا- يتحدث عن التعدّد وهو عالم واسع بلا حدود، فيتناسب أسلوب الحذف مع طبيعة الموضوع الذي يتحدث عنه الشّاعر؛ ليؤكد بذلك على الدور البلاغي في إثارة ذهن المتلقّي لتقدير المحذوف بعد لولا، فهي موضوعة لتدل على انتقاء الملزوم، والخبر بعدها تقديره موجود، فيدلّ الاسم الواقع بعد لولا على الخبر المحذوف، فيرتبط ذلك بالتّعبير عن الوقائع المتصلة بانطباعات الشّاعر الإيحائية التي تهدف لإشراك المتلقّي في التوصل للمعنى والمقصد، فلولا اختلاف الحروف وتعددّها لما كان هناك مجال للإبداع وفسحة حرّية التّعبير محذوف خبر لولا بوجود قرينة دالة عليه وهي المبتدأ التّعدد.

ونرى كذلك أن الشّاعر وظّف أسلوب حذف المبتدأ في سياق تعبيره الشّعريّ وبوحه عن مشاعره وأحاسيسه، فالمبدع يتغنّى باللّغة فيبتعد عن الأسلوب المعتاد إلى الأسلوب المنبه؛ ليكسب منتجه صفة الشعرية والإبداع، فيعمل على حذف أحد ظرفي الإسناد لإعطاء دلالة بلاغية وقيمة جمالية، ومن ذلك قوله^(١):

حاضرٌ في كل أغنيةٍ

عابرُ التّاريخ والزّمنِ

وطني إنْ عدتُ في كفني

ستدبُّ الرّوحُ في البدنِ

ورد حذف المبتدأ في قوله: (حاضرٌ) وتقديره (هو حاضرٌ)، وكذلك في قوله: (عابرُ التّاريخ) يأتي تقديره (هو عابرٌ)، ويحذف المبتدأ ويضمّر لأنّه تقدّم ذكره ويعلمه السّامع من سياق الكلام، الذي يعبر من خلال الشّاعر خالد شوملي عن انطباعاته وأحاسيسه عن الوطن الذي يعشق تراهه ويعيش

(١) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٢.

بداخله، فتوافق أسلوب الحذف مع حالة الإثارة الوجدانية التي يعيشها الشاعر ليضفي على الأشعار سمة توضيحية تبرز المعنى وتقربه من فهم المتلقي؛ مما يحقق تفاعلاً حول مضمون القصائد وما تشتمل عليه من أفكار وعواطف.

وبرزت ظاهرة حذف جواب الاستفهام في شعر شوملي، ويحمل ذلك دعوة غير مباشرة لمشاركة المتلقي في البحث عن الإجابات التي تمثل رسالة الشاعر وما يريد أن يوصله؛ إذ يقول^(١):

هَذَا الْوِشَاحُ أَشَدُّهُ وَأَشْمُهُ

بِيَدَيَّ عِطْرُ الذِّكْرِيَّاتِ أَنْسَابَا

وَيَحِنُّ بَحْرٌ لِلْقَاءِ وَيَشْتَهِي

نَهْرًا يُعِيدُ لِقَائِهِ الْغُيَابَا

وَتَتَوَّهُ فِي لُغَةِ الْغُيُونِ قَصَائِدُ

وَتَسِيلُ فِي شَفَةِ الْحَبِيبِ شَرَابَا

يَا رَوْحُ هُزِّنِي أَتِلْكَ حَقِيقَةً

أَمْ أَنَّ ذَاكَ النَّبْعَ كَانَ سَرَابَا؟

يتحدث الشاعر عن الوشاح الفلسطيني ورمزيته التي تبعث في نفسه الذكريات الخالدة والحلم باللقاء على ثرى الوطن الخالد، ويرتشف الشاعر من معين لغته الصافية كصفاء روحه، ويعبر عن حالة الشوق والحنين التي بداخله، ويعبر عن حالة القلق والاضطراب التي تنتابه في بلاد الغربة، لي طرح تساؤلاً يحتاج لاستجابة، فعمل على حذف الجواب وترك حرية البحث عن الإجابة إلى ذات

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١١٣-١١٤.

المتلقي؛ فيثري بذلك تأويل دلالات النص وما يوحي إليه، وكثّف الشاعر من استعمال هذا الأسلوب في بنية أشعاره، إذ يقول^(١):

في الروح أوطاني وأيام الصبا

فلها ترفرف أجمل الأعلام

هل ذاب في المنفى فؤاد عاشق

أم قوست نار الزمان سهامي؟

يا غربة الصحراء

أين زناقي

هل كانت الآبار من أوهامي؟

أين البنفسج

والقرنفل والشذا

هل ماتت الأزهار في الأوم؟

والياسمين

هل ترهل ظلها

كيف اختفت في برهة أعوامي؟

يتحدث الشاعر ويتدفق ينبوع الشوق في غربته عن بلاده، فيطرح تساؤلات متنوعة تتمثل في (هل ذاب في المنفى فؤاد عاشق أم قوست نار الزمان سهامي؟) و(أين زناقي؟) و(هل كانت الآبار من أوهام؟) و(أين البنفسج والقرنفل والشذا؟)، و(هل ماتت الأزهار في الأوم؟)، و(هل ترهل ظلها؟)، و(كيف اختفت في برهة أعوامي؟)، يتضح كثافة الإجابات المحذوفة التي تعبر عن حيرة الشاعر وقلقه

(١) شوملي، ديوان نور وضاف، ص ٣٥-٣٦.

من وجود كيانه ومصير مستقبله الذي يبدو أنه غير واضح الملامح، فينقل الشاعر للمتلقي خلجات
نفسية ذات عمق انفعالي، مستعملًا أسلوب الحذف من أجل توصيل رسالته بطريقة تفاعلية تؤثر في
توجيه المتلقي وتعمق فهمه للمعنى المراد من شعر شوملي.

المبحث الثالث: النفي والتأكيد

النفي لغة: "السَّيْلُ يَنْفِي الغُثَاءَ: يَحْمِلُهُ وَيُدْفَعُهُ، وَنَفَى الرَّجُلُ عَنِ الْأَرْضِ وَنَفَيْتَهُ عَنْهَا: طَرَدْتَهُ فَانْتَفَى. قَالَ اللَّهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى: {أَوْ يَنْفُوا مِنَ الْأَرْضِ} ^(١)، وَانْتَفَى مِنْهُ: تَبَرَّأَ. وَنَفَتِ الرِّيحُ التُّرَابَ نَفْيًا، وَنَفِيَانًا: أَطَارَتْهُ" ^(٢).

أَمَّا فِي الاصطلاح: فهو "ما لا يَنْجُزُ بِـ"لا"، وهو من الأساليب اللغوية الضرورية كالأثبات والتوكيد والشَّرْط... ^(٣)، وهو عبارة عن "الإخبار عن ترك الفعل، وهو ضد الإيجاب" ^(٤)، و"أهل المنطق يسمونه السَّلب" ^(٥).

والتأكيد في اللغة بمعنى: "أَكَّدَ العهد والعقد: لغة في وكَّده؛ وقيل: هو بدل، والتأكيد لغة في التوكيد، وقد أَكَّدَتِ الشَّيْءَ وَوَكَّدَتْهُ" ^(٦).

أَمَّا اصطلاحًا فهو: "استخدام طرق خاصة لتقوية الكلام السابق وتثبيته سواء بإعادة اللفظ نفسه أم استعمال كلمات خاصة؛ لتثبيت المعنى ودفع الشبه عنه" ^(٧).

ولقد استعمل الشاعر أسلوب النفي والتوكيد ووظفهما في سياقات تعبيرية مختلفة، ومن الأمثلة على ذلك قوله ^(٨):

إِنَّ فَوَادِي يَذُوبُ مُنْتَظَرًا

مِنْ شَوْقِهِ لِلْحَبِيبِ يَحْتَرِّقُ

(١) سورة المائدة، آية ٣٣.

(٢) ابن منظور، اللسان، مادة (نفي).

(٣) الجرجاني، التعريفات، ص ١٦٦.

(٤) النحاس، أساليب النفي في العربية، ص ١١.

(٥) ابن سيده، المخصص، ٢٤٨/٣.

(٦) ابن منظور، اللسان، مادة (أكد).

(٧) عيد، النحو المصفى، ص ٥٨٧.

(٨) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٨٦.

يُقَارِعُ اللَّيْلَ مُرْهَقًا سَهْرِي

تَذْبُلُ عَيْنِي يَفْدُهَا الْأَرْقُ

لَا صَدْفُ الْمُسْتَحِيلِ تَجْمَعُنَا

كُلُّ دُرُوبِ الْحَيَاةِ مُفْتَرَقُ

استخدم الشاعر أسلوب التوكيد في قوله: (إِنَّ فؤادي يذوب منتظرًا) فيخبر ذلك عن الحالة الشعورية التي يمر بها، ويجسد ذلك الأحاسيس التي يشعر بها؛ فيفيد استخدام حرف (إِنَّ) توكيد مضمون الكلام الذي يعرضه الشاعر في بنية قصائده، مؤكدًا مشاعر الشوق والإرهاق التي يعاني منها، وما يتعرض له وما يحس به من مشاعر الوجد وال ألم نتيجة ذوبان القلب بسبب الشوق والبعد عن الحبيب.

ووظف الشاعر في المقطع ذاته أسلوب النفي بقوله: (لا صدف المستحيل تجمعنا)، فقد نفى بـ(لا) مضمون الكلام الذي يعبر عنه والمتمثل في (صدف المستحيل تجمعنا)، "وحق حرف النفي أن ينفي الكلام الموجب بحاله وهيئته"^(١)، ويأتي باقي الكلام ليدعم صلب الموضوع الذي يتطرق إليه الشاعر ويعبر عنه وينقل ما فيه من أحاسيس وانطباعات، فالشعور بالضيق وتقلبات الزمن يسيطران على أحاسيس الشاعر ووجدانه، وكل دروب الحياة تفرق بين عاشقين دون تلاقٍ يجمعهما، وبذلك يسهم أسلوبا النفي والتوكيد في تبيان المراد من قصائده. يقول^(٢):

النَّقدُ حُبٌّ

ولو في حكمه قاسٍ

(١) النحوي، الأصول في النحو، ٢٨٣/١.

(٢) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ٥٣.

أَمَّا السَّبَابُ

فكره النفس والناس

استعمل حرف التفصيل (أَمَّا) لتوكيد مضمون الكلام الذي ينقله من خلال أسلوبه، والذي يعبر عن موثقه الشعري والشعوري حيال طبائع الأشياء ومجريات الأحداث والقيم والأخلاق التي يتطلبها كل موقف، فيسهم ذلك في التأثير في فهم المتلقي، وتوضيح مضامين الكلام أمامه؛ مما يجعل الشاعر يوصل رسالته بشكل تفاعلي؛ وما يريد أن يؤكد للمتلقي بأن النقد البناء فيه حب ونصيحة على عكس السباب، ففيه كره وشماتة للآخرين، وهو بهذا يعمل على إعادة توجيه المتلقي إلى رسالته للتأثير فيه وجعله ينظر إلى النقد بالطريقة نفسها التي ينظر إليها الشاعر. ويقول أيضاً^(١):

على كفة الأوهام يَرَجَحُ باطلُ

وكم تعدّ الأيام ثم تماطلُ

وحرية الإنسان ليست هدية

مخاض عسير والضحايا مشاعلُ

تضيع حقوق لم يطالب بنيلها

سيغفو جواب إن تردد سائلُ

ورد أسلوب النفي في استعمال الشاعر شوملي لأداة النفي (ليس) في قوله: (وحرية الإنسان ليست هدية)، فينفي بذلك أن تكون حرية الإنسان يتحكم بها الآخرون، وبأنها ليست عرضة لأن تكون هدية يتناقلها الناس؛ إنما هي حق ثابت لجميع أبناء البشر، ويعبر ذلك عن الحالة النفسية والشعورية التي يتعرض فيها الشاعر للظلم والبهتان من العدوان فيؤثر ذلك على إحساسه بالغيرة وقسوة الألم، ووظف أداة النفي (لم) مع الفعل المضارع في قوله: (لم يطالب) فينفي الشاعر وقوع فعل المطالبة،

(١) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٤.

فتفقد لم القلب؛ لأنها تقلب زمن الفعل المضارع من الحال والاستقبال إلى الزمن الماضي، ويأتي ذلك في سياق استنهاض المتلقي بضرورة الحفاظ على الحقوق والثوابت أمام قوى الاستعمار والاستكبار والجبروت التي تنتشر الإذلال على الشعوب المستضعفة، فكل هذه المعاني التي ينفیها الشاعر تأتي في سياق تنبيه الجماهير وإيقاظ الشعور بالمسؤولية في مواجهة المحتل الغاصب، فتكلم بمشاعر حانية في مخاطبة إخوته وخلانه؛ مما يؤكد على سماحة أخلاقه ورؤيته لمجريات الأمور وتقديره لها؛ ويقول أيضاً^(١):

سلام على قلبٍ نقيٍّ نخبه

سلام صديقي

شاعر أنت مرهف

استعمل الشاعر أسلوب التكرار لتوكيد مضامين الكلام التي يتحدث عنها، فكرر كلمة (سلام) عندما تحدث عن القلب النقي ومشاعر الحب والمودة التي يختزنها في ذاته الحرة، ويبعث سلامه بمضمون مؤكد لصديقه ويبث مشاعر الألفة والإخوة، فهذا تأكيد على حسه الإنساني الذي يعبر من خلاله عن مواقفه وحالته الاجتماعية التي يحيا من خلالها، يتضح أن الشاعر يمتلك ذوقاً أدبياً في نظم القصائد واختيار كلماتها، وبرز التكرار الدال على التوكيد بوضوح في قوله^(٢):

إذا كسر الزمان عصا ضرير

كن طريقاً

لا تكن حفراً!

وإن صادفت ظلك وهو يبكي

(١) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ١٥٤.

(٢) م.ن، ص ١٥١.

كن رقيقاً

كن له قمراً!

كرر فعل الأمر (كُنْ) ثلاث مرات في القصيدة، وكلّ مرّة يؤكّد فيها معنى جديداً للوقوف مع المكسورين الذين جاز الزّمان عليهم، فعبر في الفعل الأول عن الطّريق وكرر الفعل ثانية مع السّند والرّقيق، وأعاد الفعل للمرة الثالثة مع حسّ جماليّ تشبيهيّ بتعبيره عن الأفعال الحسنة الجميلة بكلمة (القمر)، فيؤكّد التّكرار المعنى؛ مما ينتج حالة من التّفاعل مع المضامين والموضوعات التي يتحدّث عنها الشّاعر؛ إذ يقول^(١):

هُوَ الْقَلْبُ بُسْتَانٌ وَأَنْتِ وُرُودُهُ

وَأَنْتِ وَرِيدُ الْقَلْبِ أَنْتِ بِهِ الدَّمُ

وَلَمْ أُخَفِ يَوْماً أَنَّ حُبَّكَ سَاحِرٌ

وَتَعْرِفُ كُلُّ الْأَرْضِ أَنِّي مُتَيَّمٌ

وظّف الشّاعر أسلوب النّفي المتمثّل في أداة النّفي (لم) مع الفعل المضارع (أخفِ) والتي تدل على حرف جزم ونفي وقلب الزّمان الحاضر إلى الماضي المطلق، فتتفني بذلك (لم) الفعل (أخفِ) الدّال على عدم خوف الشّاعر من الحبّ الفاتن والسّاحر، فهو ينشر مشاعر العطف والحنان لتعلم كل شعوب الأرض أنّه مخلص في حبه وهواه، فهو إنسان له مشاعره وأحاسيسه الراقية، ويختار الشّاعر ألفاظه العذبة في بنية أسلوبه من أجل ترجمة ما يشعر به من عواطف جيّاشة وما يدور في لواعج نفسه من انفعالات وجدانيّة. و يقول^(٢):

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١١٧.

(٢) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١١٧-١١٨.

تَعَمَّقْتُ فِي بَحْرِي فَكُنْتُ امْتِدَادُهُ

وَنَحْنُ كَهَذَا اللَّيْلِ لَا نَتَقَسَّمُ

أَرَى فِيهِ أَحْلَامِي وَبَدْرِي وَأَنْجُمِي

وَعِثْرِي اشْتُكِي: يَا لَيْلُ كَمْ أَنْتَ مُظْلَمٌ

ونرى أن الشاعر استخدم الاسم (غير) النَّافِي، لينفي بذلك الشكوى عن نفسه، وذكر مضمون الشكوى من الليل وظلامه، ويثبت من خلال ذلك أحاسيسه ومشاعره المرهفة، التي يتميز بها ويبدع من خلالها القصائد والأشعار، فينقل ذلك للمتلقي بوجه الشعري وما يريد أن يتحدث عنه. وتؤدي أدوات النفي دوراً كبيراً في توضيح المضامين وإثبات الأفكار التي يعبر عنها الشاعر خالد شوملي، الذي يقول^(١):

لا وقت للأمنيات والقبل

فقد أتانا الردى على عجل

رصاصة الغدر للفتى شرفاً

والغادرون الندى إلى فشل

لن تقتلوا الروح والإباء بنا

ففي أيدينا شعلة الأمل

كذلك استعمل الشاعر شوملي أسلوب النفي في قوله: (لن تقتلوا الروح والإباء بنا)، فجاء بـ(لن) لتأبيد النفي وتوكيده، فهي تنفي الفعل المضارع أي أنها تخلص المضارع إلى الاستقبال، وتفيد إثبات القوة في مواجهة الظلم والطغيان أمام موجات القتل والتدمير والتشريد، فيمتدح الشموخ والكبرياء في نفسه التي تأبى الذل والهوان، ليزرع الأمل في النفوس، وعند تلقي الخطاب الأدبي لا بد من

(١) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ١٤٠.

الإمام "بالتوجيهات التأويلية التي يجب أخذها في "كل فعل تأويلي، وإلا تحول التأويل إلى كتابة جديدة لا ضابط لها سوى القارئ وميولاته الصحيّة منها والمرضية. فهذه العناصر تقلّص من عدد المسارات الممكنة، بل قد تحدّ من عمليات التخيّل عند القارئ ذاته"^(١)، وعادة ما يرتبط ذلك بطبيعة الجنس الأدبيّ وآلية التوجيه ذاته ومعمارية النصّ ضمن سياق منجزات الخطاب الأدبيّ.

وبذلك يتّضح مما سبق أنّ النّفي يعرض المضامين التي يجحد فيها الشّاعر وقوعها وينكر ما تحمله من دلالات، وفي الوقت نفسه يثبت عكسها؛ فيؤدي النّفي دوراً أسلوبياً يثري المعاني المباشرة وغير المباشرة لقصائد الشّاعر خالد شوملي.

(١) بنكراد، السّرد الروائي وتجربة المعنى، ص ٤٠-٤١.

المبحث الرابع: التناص

من الملاحظ عند تصفح المعاجم العربية تعدد معاني النص، وفي مجملها تفيد الرفع والحركة والإظهار، حيث جاء في اللسان: "النص: رفعك الشيء، ونص الحديث ينصّه نصاً؛ أي رفعه"^(١). ورد أسلوب التناص في تراكيب شعر شوملي، فتتشابك النصوص وتتداخل فيما بينها مع القصائد والأشعار التي ينظمها الشاعر، فيفيد ذلك النصوص ويعمل على إثراء الدلالات وأداء المعاني؛ مما يسهم في تذوق جماليات شعر شوملي والتعرف على أسرارهِ البيانية، فيدلّ التناص على سعة القراءة والاطلاع التي يمتلكها، ومن الأمثلة الواردة على ذلك قوله^(٢):

ما كُلُّ هذا السَّحْرِ في عَيْنِ المَها

حَتَّى الجَمِيلِ مِنَ الجَمالِ يَحارُ

وظّف الشاعر شوملي التناص الشعريّ في قوله (عين المها) واستقى مادة التناص من معين الشعر العربيّ وجماليّاته الخالدة التي تلامس الوجدان، فوقع التناص مع قول علي بن الجهم^(٣):

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

عبّر من خلاله الشاعر عمّا يريد من أفكار ومضامين جماليّة، يكشف التناص عن "الصلات التي تربط نصّاً بآخر، ويوضح العلاقات والتفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمناً، عن قصد أو غير قصد، وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له"^(٤)، فأضاف التناص مسحة جماليّة على دلالات

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (نص)، ٩٧/٧.

(٢) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٨٠.

(٣) ابن الجهم، الديوان، ص ١٤١.

(٤) يقطين، الرواية والتراث السردّي، ص ١٠.

الأسلوب الشعريّ الذي يعبر من خلاله الشاعر عن أحاسيسه الوجدانيّة وما يدور في ذاته من أفكار وعواطف، ويقرب الموضوع الذي يتحدث عنه إلى ذهن المتلقّي. يقول^(١):

إنّ المصيبة

لا تأتي بمفردها

من غير إذنٍ ودومًا قبلَ موعدها

ويستدعي الشاعر التّناص الأدبيّ في سياق الحديث عن المآسي وحمله لهموم الوطن، وذلك مع قول شكسبير المشهور: "إن المصائب لا تأتي فرادى".

فاستدعائه لهذا التّناص إنما يريد أن يؤكّد على شدة المصائب التي لحقت به فمن احتلال لأرضه إلى غربة عن وطنه ولا يكاد يخرج من مصيبة حتى يمني بغيرها. ونرى التّناص الأدبيّ لديه في قوله^(٢):

لِسَانُ الْفَتَى سَيْفٌ فَصْنُهُ عَنِ الْفِرَى

وَعَمْدُ لِسَانِ الصَّادِقِينَ هُوَ الْفَمُ

وَقَدْ قَالَ قَبْلِي شَاعِرٌ مُتَبَبِّئًا:

" إِذَا أَنْتَ أَكْرَمْتَ اللَّئِيمَ " سَتَنْدَمُ

يأتي الشاعر هنا بالتّناص الشعريّ مع قول شاعر الحكمة زهير بن أبي سلمى^(٣):

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

(١) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ٥٣.

(٢) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٢١.

(٣) أبي سلمى، الديوان، ص ١١٢.

ويَتَّضِحُ أَنَّ التَّنَاصَ وَقَعَ فِي مَضْمُونِ الْحِكْمَةِ الَّتِي يَسْدِلُهَا الشَّاعِرُ فِي ثَنَائِهَا أَشْعَارَهُ، وَفِيهَا دَعْوَةٌ إِلَى صَوْنِ الْعِشْرَةِ وَالْحِفَافِ عَلَى الْوَدِّ، وَضَرُورَةِ مَسْكِ اللِّسَانِ عَنِ التَّعَرُّضِ لِلْآخِرِينَ فَكَمْ مِنْ أَمْرِئٍ أَهْلَكَهُ لِسَانُهُ، وَأَجْرَى التَّنَاصَ بِتَوْظِيفِ الشَّخْصِيَّاتِ التَّرَاثِيَّةِ الْأَدْبِيَّةِ فِي شَخْصِيَّةِ "الْمَتَنَّبِيِّ"، بِقَوْلِهِ^(١):

إِذَا أَنْتَ أَكْرَمْتَ الْكَرِيمَ مَلَكَتَهُ وَإِنْ أَنْتَ أَكْرَمْتَ اللَّئِيمَ تَمَرَدَا

فهو هنا يأخذ الشَّطْرَ الثَّانِي مِنْ بَيْتِ الْمَتَنَّبِيِّ بِنَصِّهِ مَعَ تَغْيِيرِ الرُّوْيِ مِنْ تَمَرْدَا إِلَى سَتْنَدَمٍ، أَيْ أَنَّهُ بَعْدَ تَمَرْدِهِ سَتْنَدَمٌ عَلَى إِكْرَامِكُ لَهُ. وَيَسْتَحْضِرُ شَخْصِيَّةَ الْمَتَنَّبِيِّ لِأَنَّهَا تَتِمَاشَى مَعَ شَخْصِيَّتِهِ وَتَجْرِبَتِهِ، وَيَسْقِطُهَا عَلَى الْأُمَّةِ وَهَمُومِهِ، فَقَدْ كَانَ يَقَارِنُ وَضْعَهُ كَلَجِيٍّ وَمَغْتَرِبٍ بَحْثًا عَنِ الْحَيَاةِ وَالْحَرِيَّةِ وَالِاسْتِقْرَارِ بِمَا عَاشَهُ الْمَتَنَّبِيُّ مِنْ حَيَاةِ التَّرْحَالِ بَحْثًا عَنِ الْمَجْدِ وَالْمَالِ.

وَاتَّخَذَ الشَّاعِرُ مِنَ الشَّخْصِيَّةِ مَوْقِفًا بَلَغَ حَدَّ الْإِتِّحَادِ وَالِامْتِزَاجِ بِهَا نَظْرًا لِحَمْلِ الشَّخْصِيَّةِ التَّرَاثِيَّةِ أَبْعَادَ تَجْرِبَتِهِ الْخَاصَّةِ، فَاتَّحَدَ بِهَا وَتَحَدَّثَ بِلِسَانِهَا.

وَوُظِّفَ الشَّاعِرُ خَالِدُ شَوْمَلِي الْأَسْطُورَةُ مِنْ عِبْقِ الْمَوْرُوثِ الْأَدْبِيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ، إِذْ يَقُولُ^(٢):

وَحَظُّكَ الْحُبُّ يَفْلِقُ الْحَجَرَا

يُحَرِّرُ الْمَارِدَ الَّذِي انْحَشَرَ

تُرَاقِصُ الرِّيحُ النَّارَ فِي جَسَدِي

يَا عِبْقَرَ الشَّعْرِ أَنْتَ مَنْ شَعَرَا

فَالشَّاعِرُ -هنا- يَقِيمُ عِلَاقَةً تَنَاصِيَّةً بَيْنَ أُسْطُورَةِ مَارِدِ الْمَصْبَاحِ وَالْحَيَاةِ الْفِلَسْطِينِيَّةِ، فَهَذَا الْمَارِدُ بَعْدَ أَنْ كَانَ رَمْزًا لِتَحْقِيقِ الْأَمْنِيَّاتِ وَالْحَصُولِ مِنْ خِلَالِهِ عَلَى مَا نَرُغِبُ بِالْحَصُولِ عَلَيْهِ وَلَا طَائِلَ لِنَيْلِهِ، صَارَ هَذَا الْمَارِدُ رَمْزًا لِلتَّمَرْدِ وَالتَّحَرُّرِ لِلْوُقُوفِ بِوَجْهِ الْغَاصِبِ الْمُحْتَلِّ، فَبَعْدَ أَنْ كَانَ الْفِلَسْطِينِيَّ

(١) المتنبّي، الديوان، ٢٨١/١.

(٢) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٩٠.

آمنًا في وطنه محققًا جميع أمنياته فيه أضحى حبيبًا في وطنه لا يقوى على الحركة داخل سجن كبير وهو سجن اللّجوء والاعتراّب ليقف ثائرًا متمردًا للخروج من السجن والتّحرر كحال المارد الذي يرفض الحبس داخل المصباح.

واستخدم الشّاعر في المقطع الشّعريّ نفسه أسطورة عبقر أو "وادي الجنة" وهو أحد أساطير العرب قبل الإسلام، إذ زعموا أنّ لكل شاعر شيطانًا ينفث في روعه ما ييوح به من قصائد وأشعار، وأنّ هؤلاء الشّياطين يقطنون واديًا، أطلقوا عليه (عبقر) ونسبوا له كل إنسيّ يأتي بأمر خارق عجاب، فيقولون فلان (عبقري)، وهنا يستحضر شوملي أسطورة (عبقر) في تناسيّة واضحة مع الشّعب الفلسطينيّ فهو لا يقف في وجه المحتلّ لوحده بل يقف بجانبه كائنات من عالم خفي جاءوا من وادي عبقر لمساعدة الفلسطينيّ في صراعه مع المحتل الغاصب.

وكذلك استحضر الشّاعر شوملي الموروث الشّعبي في قوله: (يفلق الحجر) فالمعروف في المعتقدات الشّعبية الإيمان بالحظ، وذلك موجود في أمثالنا الفلسطينيّة عندما نقول: (فلان حظه يفلق الحجر).

واستعمل الشّاعر التّناص الدّاتي مع قصائده المتقدمة، وبين ذلك وأشار إليه في هوامش نصوصه إذ يقول^(١):

ما أجمل الدُّنيا إذا رَقَصَتْ

وَتَدَلَّ الأُحبابُ في عُجْجٍ !

فالحُبُّ مِنْ الأرضِ سَكَّرَها

وَالْفَرْقُ بَيْنَ الفَجِّ والنُّضجِ

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠٦.

يظهر التناص في قصيدته الحالية في قوله: (فالحب ملح الأرض سكرها) مع قصيدة سابقة له بعنوان: "الحب ملح الأرض"^(١)، الحبّ ملح الأرض... سكرها ولمحة عاشقين إلى الأبد، ويدلّل هذا التناص على الوعي في الإبداع ودقة التعبير في الأسلوب الذي ينظم من خلاله الشاعر قصائده، ويعزز المعاني التي يوصلها الشاعر للمتلقّي من منطلق واعٍ يدرك فيه ما يتكلم فيه من صور ودلالات. ووظّف الشاعر شوملي الموروث الشعبي في قصائد أشعاره، بالرغم من غريته عن الوطن ومعيشته في المنفى، إذ يقول^(٢):

لم يسمعوا

لم يروا الأخطار محدقة

كأنه بين طرشان وعميان

وظّف الشاعر شوملي التناص مع الموروث الشعبي الفلسطيني المتمثّل في المثل الشعبي القائل "كالأطرش في الزفة"، ويتوافق ذلك مع المعنى الشعريّ الذي يعبر عنه الشاعر والذي يدل على عدم المعرفة وقلة الخبرة والدراية في تسيير الأمور وفهم المجريات، وتحمل المعاني التي تحدث عنها التحذير والتنبية عن طبيعة الأحداث ومآلاتها، وتدعم الألفاظ والكلمات التي وقع فيها التناص بينة الأسلوب في قصائد الشاعر خالد شوملي.

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠٦.

(٢) شوملي، ديوان لا أريد قصائد منفي، ص ١٥٤.

الفصل الثالث

المستوى الدلالي

المبحث الأول: الاستعمال المجازي.

المبحث الثاني: المعجم الشعريّ والحقول الدلالية.

المبحث الثالث: التّغير الدلاليّ.

المبحث الرابع: التّرادف والتّضاد.

المبحث الخامس: سيمياء الألوان.

المبحث الأول: الاستعمال المجازي

المجاز لغة: "جزت الطريق، وجاز الموضع جوراً وجواراً ومجازاً، سار فيه وسلكه، وجاوزت الشيء إلى غيره وتجاوزته بمعنى أجزته، وتجاوز عن الشيء أغضى، وتجاوز فيه أفرط، وجاز القول جوراً وجواراً ومجازاً قبل ونفذ والعقد وغيره نفذ ومضى على الصّحة والدّرهم قبل على ما فيه ولم يرد والموضع وبه سار فيه وقطعه، ويُقال جاز بفلان الموضع قاده حتّى قطعه وتعداه وخلفه ورآه، والمجاز المعبر. ومن الكلام: ما تجاوز ما وضع له من المعنى"^(١)، وتعتبر كلمة المجاز عن صيغة مفعّل مشتقة من جاز المكان بمعنى تعداه، فيتعدى اللفظ دلالاته الحقيقيّة، ويتعلّق أيضاً معنى المجاز بمعنى الطريق في قول العرب: "جعلت كذا مجازاً إلى حاجتي؛ أي طريقاً له"^(٢)، فيمثّل المجاز طريقة للتعبير عن المعنى والمقصد المراد.

يقابل المجاز في كلام العرب الحقيقة التي ينطقون بها في تعبيراتهم، ويؤكد ابن جني أن الاعتماد على المجاز في استعمالات الكلام يؤدي ثلاثة معانٍ تتمثل في الاتّساع والتّشبيه والتّوكيد^(٣)، وكأن ابن جني يشير إلى ما استعمل في دلالاته ما عدا هذه المعاني فإنّه يدلّ على حقيقة التّعبير وليس استعماله المجازي الذي يظهر من سياق الكلام ودلالاته.

المجاز اصطلاحاً: هو استعمال اللفظ في "غير ما وضع له في اصطلاح التّخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي، والعلاقة هي المناسبة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي"^(٤).

(١) الأزهري، تهذيب اللّغة ٣١٤/١٤؛ وابن منظور، لسان العرب ٣٢٦/٥؛ ومجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، ١٤٧/١.

(٢) عبد الرزاق، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع، ص ١٢٠.

(٣) ينظر: ابن جني، الخصائص، ٤٤٤/٢.

(٤) الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٥١.

يتجلى المجاز في الاستعمال اللغوي من خلال إسناد اللفظ إلى غيره، أو أن يكون في ذات اللفظ؛ فإذا كان المجاز بإسناد اللفظ إلى غير ما حقه يطلق عليه "مجازاً عقلياً" أو "إسناداً مجازياً"^(١). لذا يتطلب استعمال المجاز في أسلوب النص الربط بين المعنى الحقيقي للفظ في الوضع وبين المعنى الجديد الذي ينتقل إليه اللفظ من خلال توظيف المجاز وتوصيفه^(٢)، ويتفرع المجاز في اصطلاح أهل البلاغة إلى مجاز عقلي ومجاز لغوي.

يكون المجاز العقلي في الإسناد؛ بمعنى أن يسند الفعل أو ما في دلالاته إلى غير ما هو له، ولا يكون ذلك إلا في التراكيب، ويُطلق عليه "المجاز الحكمي"، أو "الإسناد المجازي".

وبذلك يتمثل المجاز اللغوي في نقل اللفظ من حقيقته اللغوية ليؤدي دلالات أخرى يوجد بينها روابط ومناسبات، ويظهر هذا النوع من المجاز في المفردات، و يتضح في التراكيب المستعملة في غير ما وضعت له في الحقيقة، فهو أعم وأشمل من المجاز العقلي، وينقسم المجاز اللغوي إلى الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة تعبير مجازي تقوم فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قائمة على المشابهة، بينما المجاز المرسل يعبر عن علاقة قائمة بين المعنى الحقيقي والمجازي على أساس غير المشابهة، فهو مرسل لم يتقيد بعلاقة المشابهة^(٣)، إنما يفيد علاقات مختلفة ومتنوعة.

وبهذا يكون المجاز وسيلة مهمة في التعبير البياني التي تنتقل من خلالها جماليات المعنى من الدلالة الأصلية إلى دلالة جديدة تستعمل في التعبير عن موقف لا تشتمل عليه الدلالة الحقيقية، "فيساعد المجاز في عملية تأويل النص وقراءته من زاوية جديدة"^(٤)؛ لأن ذلك يتطلب من المتلقي أن

(١) عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، ٩٩/١.

(٢) ينظر: عبد الرزاق، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع، ص ٣٣.

(٣) يُنظر: عتيق، علم البيان، ص ١٤٣.

(٤) حمري، سرديات النقد في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، ص ٧-٨.

يبحث في مقاصد المتكلم ويوضح ما يريد أن يوصله من رسائل يشتمل عليها النص، ويلجأ المتكلم إلى توظيف المجاز في بيان ما يعبر عنه من دلالات، فيكون المعنى من خلال استعمال أسلوب المجاز يعبر عن وصف محسوس يقترب بالرسالة من العقل والوجدان؛ لينقل الأفكار والعواطف بطريقة جمالية تؤثر في سلوك المتلقي، فيسهم ذلك وفي ضمان المشاركة الوجدانية في فهم الدلالة وتقريبها لذهن المتلقي.

ويعد أسلوب المجاز من وسائل التوسع اللغوي في استعمال الكلمات وما تشتمل عليه من دلالات، و أن المجاز يمثل المعاني التي يريد المتكلم أن يعبر عنها ويجسدها للمتلقي، فيمنح الاستعمال المجازي أسلوب الكلام مسحة جمالية تؤثر في نفسية المتلقي من خلال الأداء الجمالي في التعبيرات والتراكيب والمفردات، فالمجاز من المؤثرات الأسلوبية التي توجه الدلالات التي يشتمل عليها النص، ويساعد في فهم أوجه دلالات النصوص وتعبيراتها.

والمجاز أيضاً هو من أقدر الأساليب الجمالية التي تبعد عن الكلام الرتابة وإبعاد السأم والضجر عن نفس المتلقي؛ لما له من قدرة على تجاوز الدلالة الوضعية الأولى والانزياح عنها إلى الدلالة الإيحائية الثانية بقصد أو بغيره^(١)؛ مما يسهم في تحقيق الإيجاز بمسحة جمالية ويعزز أسلوبية النص الشعري من خلال الاستعمالات الجمالية^(٢)، التي تؤثر في فهم المتلقي للنص وتوضيح المعاني التي تتحدث عنها القصائد والأشعار.

لذا نرى الأدباء يوظفون أسلوب المجاز في نصوصهم الأدبية بوصفه مرتكزاً أساسياً في تمثيل جماليات التعبير والتصورات التي يسعى الأديب إلى الحديث عنها، فلا يقع في طريقة تعبيره بشكل

(١) يُنظر: الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ص ٦١.

(٢) يُنظر: بليت، البلاغة والأسلوبية، ص ٢٣.

مباشر؛ لأنه يختلف عن الحقيقة في التعبير، إنما يركز على التعبير غير المباشر الذي يكون وقعه مؤثراً في نفوس المتلقين.

ولقد وظّف الشاعر شوملي أسلوب المجاز في نصوص أشعاره وقصائده، فورد في مضامين متنوعة بحسب سياق القصائد والأشعار التي نظمها، ومثال ذلك قوله^(١):

الصَّمْتُ يَشْكُو

وَنَبْضُ النَّايِ مَجْرُوحٌ

وَالْغَيْمُ يَبْكِي

وَدَمْعُ الْعَيْنِ مَسْفُوحٌ

قَدْ غَادَرَ الْحُبُّ قَلْبًا كَانَ مَوْطِنَهُ

لَا تَقْرَعُوا الْقَلْبَ

إِنَّ الْجُرْحَ مَفْتُوحٌ

ورد أسلوب المجاز في قوله: (الصَّمْتُ يَشْكُو) فهو يضيف إلى الصَّمْتُ صفة ليست من صفاته وهي الشَّكْوَى، وورد هذا التعبير على سبيل المجاز، فشبه الصَّمْتُ بإنسان يشكو، ليجسد المعنى الذي يريده، وبين جماليات التعبير الذي يستنتق الصَّمْتُ ويجعله يشكو من الألم الذي يعاني منه الشاعر، فينقل بذلك نبضات وجدانية ذات مدلول نفسي عميق ينبع من ذات الشاعر وأحاسيسه التي يجيش بها صدره فيقول: (نبض النّاي مجروح)، ليقع المجاز أيضاً في قوله: (نبض النّاي)، فكيف يكون للنّاي نبض وهو آلة موسيقية؟ إنّما يصدر عنها إيقاع وأنغام، لكنّ الشاعر صوّر النّاي بقلب له نبض لينقل مشاعره وأحاسيسه؛ ووظّف المجاز في تعبيره بأن نبض النّاي مجروح، فكيف

(١) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ٤٦.

يكون النَّبْضُ مجروحًا؟ فيكون ذلك على سبيل المجاز، ويدلّل على عمق الوجد الذي يسكن الشاعر وما يعاني منه من قسوة وآهات.

وجاء المجاز في قوله: (الغيم يبكي) فهو شبه الغيم بإنسان يبكي على سبيل المجاز، إنما قصد بذلك المشاركة الوجدانية القائمة على الإسقاط في تصوير تضامن الغيوم مع مشاعره في انسكاب ما فيها وهطوله، وكأنّ السماء بغيومها تعاطف مع وجدان الشاعر وتصوره للأشياء التي يتحدث عنها في سياق خطابه الشعريّ، ويؤثر ذلك في فهم المتلقّي للمعنى، ويجعله يتفاعل مع المعاني الحسيّة التي تجسّد الدلالات المعنويّة وتقربها للفهم، فالأثر الأدبيّ لمضمون الشعر إذا كان متميزًا في طرحه وتكوينه؛ فإنّه يفاجئ المتلقّي بما يخرج عن مألوفة؛ وتكون الحاجة إلى الجهد في فهمه، ويقول كذلك: (دمع العين مسفوح) شبه الدمع كأنّه دماء مسفوحة تناثرت بفعل فاعل، ويعبر ذلك عن البطش الذي يتعرّض له الشاعر من قبل الطّغاة المستكبرين وما يعانيه من جرّاء أفعالهم الشنيعة، فتذرف الدّموع السّجام مدرارة حزنًا وأسى فلا حيلة له في مواجهة الواقع سوى تجسيد تعبيراته، وتركيز تصورات المجازيّة لحقائق الأحداث وما تفعله في قلبه المتيّم فيقول: (غادر الحب) فهو تعبير مجازي جميل يجسّد الحالة الشعورية بأن يترك الحبّ المكان الذي يحلّ فيه؛ كأنّه مسافر حزم أمتعته وهاجر إلى مراده، ليدلّ التعبير على الفقد والحالة المأساويّة التي يعاني منها الشاعر، فيقول: (قلبًا كان موطنه) ذهب الحب من القلب الذي كان موطنه، فشبه القلب بما فيه من أحاسيس ووجدانيات بالموطن والجامع بينهما المكانة السّامقة في فكر الإنسان الحر وذاته.

ولا يفرط الإنسان بقلبه ووطنه في ظل توالي المحن، ويوجه الشاعر بنبرة مجازيّة المعنى في (لا تفرعوا القلب)، فالقلب خزان يفرغ، فكيف يفرغ القلب بالطّرق والدّق عليه؛ إذن هو تعبير جماليّ يثير انتباه المتلقّي؛ لأن فعل القرع دال على الرّفّض والتّمرد ضد الخنوع والخضوع والاستسلام والثورة ضد المطبوعين؛ إنها تعابير تقرب الفهم حول الحالة التراجيدية في الأدب الفلسطينيّ الذي ينقل روح

المعاناة لأحرار العالم، ألا ليت القلب المعذب ينجو من صنائع الاستبداد وفعال الظالمين، فقتلت الأحلام وزهقت الأمنيات، حتى الكلمات فيها زفرات حارة مؤلمة تعبّر عن حالة الخذلان والضّياع التي يعاني منها الشّاعر الفلسطينيّ شوملي، وورد المجاز كذلك في قوله: (الجرح مفتوح) فيه كناية عن الألم واستمراريته في ذات الشّاعر المعذبة، فالشّاعر أطلق التّعبير بأنّ الجرح ما زال مفتوحاً تنزف منه الدّماء، فيجوز للشّاعر أن يقصد المعنى الحقيقيّ؛ لأنّ الكناية تقوم على ذلك في أصلها، وتعبّر الكناية عن معنى قريب وبعيد، فالبعيد هو المراد عند المتكلم في الغالب، ومهما يكن من أمر فإنّ المجاز له قدرة تأثيريّة في جماليّات الأسلوب، فينعكس ذلك على تذوق المتلقّي للمعنى الذي يقصده الشّاعر. وربما يجمع المجاز الدّلالات الممكنة وغير الممكنة بطريقة غير مباشرة تحمل دلالات موحية يعبر عنها الشّاعر؛ فيقول^(١):

وطني الآن كَبَيْتٍ وَرَقِيّ

نَسْمَةٌ طَائِشَةٌ تَلْهُو بِهِ

جُدْرَانُهُ تَرْقُصُ قَبْلَ الْانْهِيارِ

كُلُّ شَيْءٍ فِي بِلَادِي جَائِزٌ

فَالْمَوْتُ ... حَتَّى الْمَوْتُ ... لَحْنٌ

قَابِلٌ لِلْاِخْتِيَارِ

ظهر المجاز في قوله: (وطني الآن كبيت ورقي) يشبه فيه الوطن بالبيت الورقيّ الذي لا يقوى على تحمل المآسي والاعتداءات، فيفيد التشبيه إثراء المعنى من خلال بيان حالة الضّعف والهوان التي تجمع بين الوطن المحتلّ الممزق والذي يعاني من التّشردم والانقسام وبين حالة الضّعف والرّقة التي

(١) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٣٠.

يُميز بها الوطن، و أدّى الاستعمال المجازي إلى التبليغ عن المعنى الكامن في نفس الشاعر؛ بالإضافة لما يمثّله أسلوب المجاز من وسيلة تتجدد فيها معاني المفردات في اللغات، وتجنبها الرتابة. ووظّف المجاز في قوله: (نسمة طائشة تلهو به)، وبرز في تكنيته (نسمة طائشة) فوصف النّسمات مجازياً بأنّها ضربات مؤلمة تلهو وتعبث بمقدرات الوطن، ليمنح النّسمة القدرة على التأثير بالّهُو بالبيت المعبر عنه مجازياً من خلال تشبيهه بالورق، ولم يقتصر الأمر على ذلك فأضاف المجاز مشاهد حركيّة للنّص في قول الشّاعر مجازياً (جدرانه ترقص قبل الانهيار) مشبهاً البيت بإنسان يرقص، لكن هل هذا الرّقص يعبر عن الفرح والسّعادة؟ كلاً إنّما يتمايل من وقع الظّلم نتيجة الاعتداء والهدم قبل الانهيار والسحق والإزالة، فلم تسلم الحجارة من ظلم الطّغاة المتكبرين. تبقى أنغام الفناء والخلود تقاتل حتى يأزف الرّحيل، لم تخلُ زفرات الشّاعر ووجدانياته في رؤيته للموت وبكائياته من مرارة الحال، فيفتح حواراً مجازياً مع الموت في قوله: (الموت.. لحن قابل للاختيار)، مصوّراً الاختيار والألفة التي وقعت بين الموت وقيثار العزف التي تغرف من عمق وجدان الشاعر. ويقول^(١):

النّارُ في القلْبَيْنِ سَاهِرَةٌ

والكوْنُ كالوَجْهَيْنِ في وَهْجٍ

مِنْ صَرْخَةِ الشَّلَالِ قَدْ وُلِدَا

وَتَحَرَّرَا مِنْ صَخْرَةِ الْفَجِّ

حُرَّانِ مِثْلُ مِيَاهِ عاصِفَةٍ

مُتَوَحِّدَانِ كَقَمَّةِ التَّلْجِ

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠٤-١٠٥.

ظهر المجاز في تصوير الشّاعر المجازيّ للنّار بأنّها ساهرة، فنزع صفة السّهر من الإنسان وأضافها لها؛ ليتبيّن الحالة الوجدانيّة والشّعورية التي يمر بها شوملي، موضحاً مكان اشتعال النّار في القلب الذي هو مكنن المشاعر والأحاسيس، وشبه الكون بالوجه الذي يتوهج من شدّة الوطيس واضطراب النّيران واشتعالها؛ ليعبّر عن حالة الاعتداءات والمآسي التي يمر بها أبناء الشعب الفلسطينيّ، وجاء المجاز أيضاً في قوله: (صرخة الشّلال)، فيدلّ ذلك على حالة الثورة والغضب في وجه الطّغاة، فسوّر الشّلال بأنه إنسان يصرخ، فيبيّن المجاز المعنى ويبرزه للمتلقّي.

وقال الشّاعر أيضاً^(١):

دَعِينِي أَكُونُ نَسِيمَ الْمَسَاءِ

يُقْبَلُ خَدَّ السَّنَابِلِ

يَمْسَحُ دَمْعَ النَّدى الْأَرْقِ

يتحدث الشّاعر بلغة مجازيّة في وصف نفسه بأنه نسيم المساء في رقته وشفافيّة مشاعره الوجدانيّة التي تعبّر عن حالته النفسيّة التي يمر بها، وتنعكس بشكل واضح في ثنايا نصوصه الشعريّة، وأضفى صورة حسيّة ذات بعد جماليّ في قوله: (يقبل خدّ السّنابل)، فأضفى على السّنابل مسحة إنسانيّة تؤثّر في سلوك المتلقّين، وتنقل له الصّورة الجماليّة بدلالة حسيّة لا تخلّ من عشق وشغف ينبع من أعماق القلب، ويستمرّ التّوصيف المجازيّ لمشاعر الشّاعر وعواطفه في تصويره بأنّ للنّدى دموع تذهب الأرق والقلق والاضطراب من النّفس المعذبة بالآهات الحالمة بالأمنيات الجميلة التي تتوق لها كل وقت وحين، وقال أيضاً^(٢):

كُونِي نُخْلَةً

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ١٣.

(٢) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٢٥.

في ساحل الموتى

وكوني نخلة

تلهو بورد

يخفق اسمك قلبه

يطلق الشاعر أوصافاً بأسلوب مجازي في دعوته للمخاطب المؤنث بأن تكون كالنخلة في شموخها وطولها الطبيعيّ الباسق، فهو يأمر بلغة مجازية بأن تكون المخاطبة شامخة في ظل الموت وانتشار الفناء في الأفق، بدليل قوله: (ساحل الموتى) فكيف يكون للموتى ساحل؟ وكأن الموت بحر لجي يلفظ كثيرين إلى سواحله، ويدل ذلك على انتشار الموت والزّهق والقتل من قوى الظلم والاستكبار، ويعزز المجاز مقصد الشاعر في الثّبات والمواجهة، وهذه اللوحة الفنيّة اختلطت بمشاعر وجدانيّة واستنهاضية في إثبات النفس والتّعبير عن الذات في ظل انتشار آلة الموت والقتل.

وبذلك يكون توظيف المجاز في أسلوب شعر شوملي يخدم المعنى ويوصله للمتلقّي بطريقة تفاعلية ذات طاقات شعريّة جاذبة تنبع من اللّغة الشّاعرة التي يوظّفها؛ لذا تتطلب الكتابة الفنيّة ذات التأثير أن يفاجئ الشّاعر المتلقّي من حين لآخر، ليثير انتباهه كي لا تفتر حماسه لمتابعة قراءة القصائد وحتى لا يفوته معنى يريد الشّاعر أن يبلغه إياه، وفي ذلك تختلف الكتابة الشعريّة عن الاستعمال العادي للغة، فالمجاز من الوسائل التي تجذب الانتباه من خلال المفاجأة أو الخروج عن سياق الكلام العادي^(١)؛ أي بفضل ما فيها من انحراف وانزياح يخدم المعنى الذي يتحدث عنه الشّاعر شوملي ويوصل رسالة قصائده على نحو جماليّ مؤثر في سلوك المتلقّين.

(١) يُنظر: عياد، اللّغة والإبداع.. مبادئ علم الأسلوب العربيّ، ص ٨١.

المبحث الثاني: المعجم الشعريّ والحقول الدلالية

يرتكز الشاعر على ما يحتفظ به من مخزون معجمي في توصيل إبداعه إلى الآخرين، فلكل معجمه الخاص الذي ينهل منه الألفاظ، فتدفع اللغة الكلمات؛ لتكون في خدمة العمل، وتصبح أداة للممارسة؛ محاولاً أن ينقل مشاعره ويفرض آراءه وأفكاره على الآخرين^(١)، وتظهر براعة الناظم في قدرته على توظيف مفردات اللغة في قصائده بشكل دقيق يدلل على العمل الإبداعي.

ويجسد ما يملكه من مفردات لغوية عاملاً مهماً في شعريّة الإبداع من خلال سعيه إلى تشعير الكلمات^(٢)، وصبغها بعاطفته التي تصوّر ما يختزنه من تصورات وثقافات.

ويتميز كل شاعر عن غيره بمفرداته الخاصة، فيمكن للمتلقي أن يميز أسلوب كل شاعر من مفرداته وكلماته التي يستخدمها ويكررها في أشعاره، فيرشدنا المعجم الشعريّ إلى تحديد هوية الشاعر بناء على التسليم بأن "لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفيّ معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمرى معجمه... فالمعجم، بهذا، وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"^(٣).

وبذلك يتأثر المعجم الشعريّ بعناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور الحضاريّ، فيتطور من خلال التغيرات التي تشهدها الحياة والعصر، فلا يوجد معجم شعري ثابت لكل مكان وزمان؛ لأنه يمثل مشاعر تتغير في نقل المشاعر والأحاسيس والانطباعات، وتطوره محكوم بشروط ذاتية وموضوعية، فكل شاعر له معاجم بحسب السياق، الذي يستعمل من خلاله المفردات^(٤).

(١) يُنظر: فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ١٨.

(٢) يُنظر: فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٣٣٩.

(٣) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري.. استراتيجية النّص، ص ٥٨.

(٤) يُنظر: مفتاح، م.ن، ص ٦٢.

ويتميز الشاعر شوملي بكثافة معجمه الشعريّ، فقد اكتسب كثيرًا من الرّصيد اللّغويّ من بيئته الإبداعية، فيتّصف معجمه الشعريّ بالثراء الدلاليّ في استعماله لكثير من المفردات والتراكيب والتّعابير، إذ يقول^(١):

البدرُ يُهديكَ باقةَ نجمٍ
ويأتيكَ في الليلِ حلمٌ لكي يُكملَكَ
البحرُ والبرُّ
والنّهرُ والنّارُ
والسّحرُ والسّرُّ
والعطرُ والشّعْرُ
والفجرُ والنّصرُ
والوردُ والشّهْدُ
والوجدُ والودُ والمجدُ والمدُ والجَزْرُ
والشمسُ والأمسُ
واليومُ والغدُ والقدُسُ...

حشد الشاعر في معجمه الشعريّ مفردات لها دلالاتها في سياق التّعبير، واستطاع أن يستحضر هذا الكمّ ويوظّفه في هذه الأسطر الشعرية، ويدلّ ذلك على ثراء معجمه وقدرته على توظيف الرّصيد اللّغويّ والحصيلة التي يمتلكها بما يتناسب مع التّعبير في النّص الشعريّ، وشحن المفردات بدلالات ذات تصوّر جماليّ له أثره الفنيّ في تلقي النّصوص وفهم مقاصدها عند المتلقّين، ويبين المعجم الشعريّ مكانة القصيدة من "حيثُ هي عمل فني ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من

(١) شوملي، معلقة في دخان الكلام، ص ٢١.

ألفاظ اللّغة. لأنّ كلّ عبارة لغويّة، سواء أكانت شعريّة أم غير شعريّة، تعدّ تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصيّة التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعريّ طابعه المميز^(١)، فأخرج الشاعر بذلك الكلمات من معناها إلى معنى يتوافق مع تجربته الشاعرة، فهو يختلف عن الآخرين في موهبته التي تميزه عن غيره في توظيف المفردات التي تعبّر عن أفكاره وعواطفه، وقدرته على استدعاء الألفاظ التي لها قيمها في النصّ الشعريّ، ويوظّف شوملي كثير من الثنائيات اللّغويّة في أشعاره، ومثال ذلك قوله^(٢):

نحلةٌ تكفي لكي تفتّح الأوراقُ

ألواناً وأشكالاً

ويبتدئ الربيعُ

نراه هنا جمع في معجمه الشعريّ بين المفردات ليدع معاني جديدة يستعملها في سياق أشعاره ويؤدي المعاني التي يريد أن يوصلها للمتلقين، فاستعمل الثنائية اللّغويّة في قوله (ألواناً وأشكالاً) وهي ذات تركيب معطوف تدل على التعدد والشموليّة، واشتمل شعره على مفردات كثيرة في سياق تعبيره الشعريّ، وتنوعت الحقول الدلاليّة التي وظّف فيها مفرداته.

ويدلّ الحقل في المعنى اللّغويّ على الأرض التي تصلح لجمع ما يزرع، وموضع الاستنباط، ومجال النفوذ والعمل، وحدود المعرفة والخبرة ومركزها، ويوحى ذلك بالرابط الكلي العام الذي يعضد الأشياء بعضها ببعض.

(١) إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٤٩.

(٢) شوملي، ديوان لمن نزرع الورد، ص ٤٥.

أمّا الحقول الدلالية في الاصطلاح فهي "مجموعة من مفردات اللغة تربط بينها علاقة دلالية وتتشترك جميعاً في التعبير عن معنى عام يعدّ قاسماً مشتركاً بينها جميعاً مثل الكلمات التي تدلّ على الألوان، والكلمات التي تدلّ على الآلات الزراعية والكلمات الدالة على المشاعر والأحاسيس"^(١). وتبنى الحقول الدلالية على فهم معنى كلمة محددة يتوجب فهم ما يتصل بها من كلمات أخرى، ويرمي هذا التحليل للحقول الدلالية إلى معرفة الغايات التي تحققها هذه الكلمة من خلال النسيج النصي الذي يجمع المفردات التي تختص بحقل دلالي معين، وتكشف عن صلة الألفاظ ببعضها بعض وعلاقتها بالمصطلح الكلي^(٢).

ويسعى هذا المبحث إلى تفصي الحقول الدلالية في شعر خالد شوملي من خلال قصائده، وذلك من أجل تحديد المكونات الدلالية التي يقوم عليها أسلوب النص الشعري، والكشف عن الترابطات الدلالية على مستوى النص وفقاً للحقول التي تحقق الانسجام النصي من خلال الدلالات؛ لأنّ الانسجام يبحث في تحليل النص والاهتمام بالمضمون بشكل كبير^(٣)، ويسهم ذلك في سبك أجزاء النص وتلاحمها مع بعضها بعض، وتتمثل الحقول الدلالية الواردة في شعر شوملي فيما يلي:

أولاً: حقل الطبيعة

يتحدث شعر الطبيعة عمّا يمثلها أو بعض ما اشتملت عليه، وقد صور الشاعر العربي الطبيعة في أشعاره بكامل مظاهرها المتحركة والسّاكنة؛ لأنّ الأدب يعكس نظام الحياة المتكامل الذي تحياه المجتمعات الإنسانية، وتتمثل محاور حقل الطبيعة فيما يلي:

(١) حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، ص ١٧٤.

(٢) عمر، علم الدلالة، ص ٨٠.

(٣) يُنظر: خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، ص ١٤.

أ) محور المكان:

ويمثّل الحيز والفضاء الذي تدور فيه أحداث القصيدة ومجرياتها، ويظهر مؤثرات الفضاء الذي يعبر من خلاله الشاعر ويوصل ما يريد من خلال نصّ القصيدة وسياقها التعبيري، ومن أمثلة استعمال المكان ودواله قوله^(١):

يَطِيرُ السَّحَابُ إِلَى عَالَمِ الشَّرْقِ

كَيْ يُطْفِئَ الشَّقَّ وَالْإِغْتَرَابَ

يُعَانِقُ "حَيْفَا"

يُضَمِّدُ جُرْحَ "الْجَلِيلِ"

يُدْغِدُغُ دَالِيَّةً فِي "الْخَلِيلِ"

يَمُرُّ عَلَى "بَيْتِ لَحْمٍ"

عَلَى أَهْلِهَا الطَّيِّبِينَ

يُضِيئُونَ فِي "سَاحَةِ الْمَهْدِ"

أَشْجَارَ حَبِّ

لَمِيلَادِ عَيْسَى الْمَسِيحِ

يَطِيرُ السَّحَابُ إِلَى "الْقُدْسِ"

حَيْثُ تَصِيحُ الْمَسَاجِدُ

حَيْثُ الْكَنَائِسُ تَبْكِي يَطِيرُ السَّحَابُ

وَيَمْسَحُ عَنْ كُتُبِ الْأَنْبِيَاءِ الْغُبَارَ

وَتَسْحَبُهُ الرِّيحُ نَحْوَ الْجَنُوبِ

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٥٤.

يُلَوِّحُ لِلصَّابِرِينَ "بَغْزَةَ" تَحْتَ الْحِصَارِ

وَبَيْنَ الدَّمَارِ

يوظف شوملي في معجمه المكان فيستعيد من خلاله الذكريات ويستحضر عاطفته الوطنية في سياقه التعبيري، فذكر المكان الطبيعي المتمثل في أسماء المدن والأماكن الدينية في قوله: (حيفا، الجليل، الخليل، بيت لحم، ساحة المهدي، القدس، المساجد، الكنائس، غزة)، واستحضر ألفاظا تتعلق بأحوال الطقس والاتجاهات كقوله: (الشرق، السحاب، الغبار، الريح، الجنوب)، فوردت هذه المفردات في سياق الحنين للوطن وبث مشاعره الوجدانية في غربته التي يشعر فيها بالوحدة وضعف الذات جراء الأهوال والمآسي التي يلاقيها الشاعر في حزنه وقلقه على ذاته وعلى أبناء شعبه، وقال أيضًا^(١):

تموتُ العَدَالَةُ في خَيْمَتِي

فَكَيْفَ أُعَدِّلُ هَذَا الْخَلْلَ

مَتَى يَرْحَلُ الْمَوْتُ مِنْ أَرْضِنَا

وَنَبْنِي الْمَدَارِسَ فِي الْمُعْتَقَلِ

عَلَى كَتِفِي الْقُدْسِ أَمْشِي بِهَا

يُزَيِّنُهَا سَوْرُهَا وَالْجَبَلَ

أَحِنُّ إِلَى الْبُئْرِ فِي بَيْتِنَا

إِلَى الشَّعْرِ "وَالْمِجَنَّا وَالزَّجَلُ"

لم تبرح الأحداث المأساوية من معجم الشاعر شوملي، فهو لا ينسى ما حلّ بأهله من خراب على يد قوى الظلم والطغيان، مستحضرًا مرارة اللجوء والخيام التي لا تقى الإنسان برد الشتاء ولا حر

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٧٤.

الصَّيْف، فوظَّف كلمة (خيمتي) التي ترتبط دلالتها بأحداث النكبة والمأساة التي حلت بشعب فلسطين، وكذلك وردت كلمة (أرضنا، المدارس، المعتقل، القدس، سورها، الجبل، البئر، بيتنا)، مفعمة بالشوق والحنين للديار المغتصبة، ويؤكد على رسوخ حبّ الأرض والتمسك بحق العودة والثّوابت الفلسطينية في ذات الشاعر التي أبدعت في حياكة المشهد الشعريّ ومفرداته، وحتى الموروث الشعبي الغنائي لم ينفكّ عن عقل الشاعر ولمسات إيقاعه المفعم بالحركة والتّصورات، وبذلك لا ينسى طبيعة المكان الذي نشأ فيه وتربى، ويحفظ حكايات وروايات الأجداد وينقلها في أشعاره، وقال كذلك^(١):

قَمَرٌ

إِذَا لَمَحَ النُّجُومَ يُثَارُ

وَتَهَبُ فِي قَلْبِ الْقَصِيدِ النَّارُ

وَيَدُورُ فِي فَلَكِ الْأَحَبَةِ نَاسِكًا

وَالرَّأْسُ يُثْقِلُهُ شَجَى وَدَوَارُ

اللَّيْلِ مُمْتَدِّ

وَبَدْءُ قَصِيدَتِي

وَنُجُومُهُ فِي رَوْضَتِي أَزْهَارُ

اللَّيْلُ مَطْلَعُهَا وَآخِرُهَا الضُّحَى

وَإِلَى الْبَدِيعِ مِنَ الْبَعِيدِ يُشَارُ

(١) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ٧٩.

يستدعي الشاعر في معجمه عناصر المكان الطبيعي المتمثل في الفضاء الواسع، وذلك في قوله: (قمر، النجوم، فلك، روضتي، أزهار) كل هذه المفردات ذات دلالة على المكان الطبيعي وما يوحي به في سياق قصائده، إذ يقول^(١):

أنا النَّهْرُ

وَالْأَصْدِقَاءُ ضِفَافُ

سَأَعْرِفُهُمْ حِينَ تَأْتِي الْعِجَافُ

وَقَدْ أَبْطِئُ السَّيْرَ حِينَ أَرَاهُمْ

فَقَدْ قِيلَ

بَعْضُ الضِّفَافِ عِطَافُ

هُوَ النَّهْرُ عَارٍ دُونَ الْجِبَالِ

حَنَانُ الْبِلَادِ عَلَيْهِ لِحَافُ

وَلَا تَلُمُ النَّهْرَ إِنْ مَالَ شَوْقًا

فَلَوْلَا التَّعَرُّجُ سَادَ الْجَفَافُ

أكثر الشاعر من استدعاء البحر والنهر في معجمه الشعري وكأنه يبيت له لواعج نفسه، ويحتفظ البحر والنهر بأسرار الشاعر التي ييوح له بها، ويتضح استدعاء المكان في قول الشاعر: (النهر، ضفاف، الجبال، البلاد)، ووردت هذه المفردات في سياق تعبيرى جمالي يكسبها معاني جديدة تتوافق مع المضامين التي يعبر عنها الشاعر وينقلها عبر نصوص خطابه الشعري إلى المتلقي من خلال بنية معجمية ذات دلالات متفاعلة، وتضيف سمة أسلوبية ذات بعد تأثيرى وجمالي تتمثل في

(١) م.ن.، ص ٩٣.

أنسنة المكان من خلال الإسقاطات المجازية في المعجم الشعري الذي يختزل فيه الشاعر المفردات ودوالها التي تتشكل منها نصوص أشعاره.

ب) محور الزمن:

يبرز محور الزمن الدلالي في نصوص القصيدة من خلال الكلمات التي استعملها الشاعر، ومن أمثلة استعمال الزمن ودواله قوله^(١):

الرَّيْعُ البَدِيعُ

حَفِيدُ وَجْدٍ خَرِيفٍ وَلِيدُ شَتَاءٍ

يُزِينُ ثَوْبَ الرَّفَافِ

لِعَاشِقَةِ الصَّيْفِ

بِالشَّعْرِ وَالْعِطْرِ وَالْيَاسَمِينِ

يَحُوكُ لَهَا الْعَيْمَ فَوْقَ السَّرِيرِ وَسَائِدُ

وظّف الشاعر كلمات الطقس (الرّيع، الخريف، الشّتاء، الصّيف) ليشير بها إلى الزمن المتمثّل في تعاقب الفصول، فكل مفردة لها ما يميزها عن غيرها، وقد عمل على سبك هذه المفردات الدّالة على الرّمن، وأثرى دلالتها في تعبيراته السّياقية بأسلوب نصوصه، وينقل ذلك جوانب جماليّة تثير انتباه المتلقّي في تكويناتها الدّلاليّة وما تؤدّيه من مضامين وأفكار؛ لأنّ المعجم الشعريّ الذي يستخدمه "الكاتب أو الشاعر هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدّالة عليه، والمبنية على سر صناعة الإنشاء عنده"^(٢).

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠١.

(٢) مصلوح، في النّص الأدبيّ.. دراسة أسلوبية إحصائية، ص ٨٢.

ج) محور الإنسان:

يظهر هذا المحور حقيقة الإنسان وصفاته وأفعاله التي يتحدث عنها الشاعر، وكلها ترتبط بالمعنى الدلالي للقصيدة وسياقها التعبيري، فاستحضار الإنسان ومتعلقاته يجسد الانسجام الدلالي في نصوص القصيدة، ومن الأمثلة التي يتجسد فيها محور الإنسان قوله^(١):

قَدْ عَادَ وَالْبَسْمَةُ الصَّفْرَاءُ فِي فَمِهِ

وَسَيْفُهُ خَلَفَ ظَهْرَ الْغَدْرِ قَدْ لَمَعَا

لَوْ كَانَ مُطْلَعًا أَوْ كَانَ مُفْتَنًا

لَذَابَ مِثْلِي وَطَيْرُ الْحَبِّ قَدْ رَجَعَا

كَبُرْتُ وَالْحُلُمُ وَالْأَشْعَارُ تَحْمِلُنِي

ضَاقَ الْفَضَاءُ وَهَذَا الْقَلْبُ مَا اتَّسَعَا

فقد وردت ألفاظ الإنسان وصفاته في قول الشاعر (البسمة، فمه، ظهر، القلب)، وهذه المفردات ترتبط بذات الإنسان ووجوده، بالإضافة إلى استعمال الشاعر التعبير المجازي في قوله (البسمة الصفراء) كناية عن الخبث، والابتسامة في أصلها دالة على الفرح، والفم والقلب هي من أعضاء الإنسان، والغدر صفة من صفات الإنسان، وكذلك (الاطلاع والاقتناع والدوبان، والكبر، والحلم)، كل ذلك يوحي بالحالة الشعورية التي يبرز الشاعر فيها انطباعاته حول مجريات الأحداث والأشياء، ويدل ذلك على عمق التمثيل الدلالي في مفرداته ورصيده المعجمي، الذي يوصل من خلاله رسالته إلى المتلقي، ويخدم ذلك البنية الدلالية للنص من خلال توظيف المفردات ذات الصلة بالحقل الدلالي والتي تضمن تماسك النص وجودة سبكه.

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٩٩-١٠٠.

د) محور أعضاء الإنسان:

وتتمثل في توظيف الشاعر لأعضاء الإنسان من خلال معجم النص الشعري، والعمل على شحنها دلاليًا؛ لكي تخدم المعنى والمضمون الذي يريد أن يوصله إلى المتلقي، ومثال ذلك قول الشاعر شوملي^(١):

هذي نُجُومُ اللَّيْلِ
أَمْ دَمْعِي
إِنَّ الْعُيُونَ تَذُوبُ كَالشَّمْعِ
وَسُكُونُ هَذَا اللَّيْلِ يَأْسِرُنِي
فِي الصَّمْتِ تَعْلُو حَدَّةُ الْوَقْعِ
مُشْتَاقَّةُ الْخُطُواتِ مُشْمِسَةً
هَلَّتْ عَلَيَّ بَدِيعَةُ الطَّلَعِ
تَتَمَوَّجُ الْكَلِمَاتُ فِي فَمِهَا
وَحُرُوفُهَا ذَهَبِيَّةُ الصَّنْعِ
فَتَقْصُ أَعْدْبُهُ وَتُبْهَرُنِي
وَتَقْصُ هَذَا الشَّطْرَ مِنْ ضِلْعِي
وَتَطِيرُ عَكْسَ الرِّيحِ شَامِخَةً
مَمَشُوطَةً الْكَتِفَيْنِ وَالْجَذْعِ

استخدام الشاعر الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان في قوله: (عيون، فمها، ضلعي، الكتفين، الجذع)، وهذه الأعضاء مرتبطة في توظيفها المعجمي بالحالة الشعورية التي يعبر عنها

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٨٢.

شوملي، ويدعم ذلك المعاني والدلالات التي يتمثلها الشاعر من أجل توصيل رسالة نصه الشعري إلى المتلقي بطريقة تفاعلية لها تأثيرها في تكوين الدلالة وخدمة المعنى السياقي في قصائده التي يعبر من خلالها عما يريد.

هـ) محور غير الإنسان:

يمثل هذا المحور توظيفاً دلاليًا للمفردات من المعجم الشعري لشوملي، ويعكس طبيعة الإبداع التي يحتفظ فيها بذاكرته وتبرز تفاعلاتها في قصائده رغم ابتعاده عن وطنه، ولكن طيور الوطن ودوابه وحيواناته لم تبحر ذائقته الشعرية، فوظفها بثوب جمالي زاهر بالمشاهد والصّور، إذ يقول^(١):

وَإِذَا الْخَيُْولُ تَعَثَّرَتْ بِخَيَالِهَا

سَيَفُوزُ حَتَّمَا بِالسَّبَاقِ حِمَارٌ

لَا تَهْجُ سَوْدَاءُ الْغُيُومِ فَإِنَّهَا

سَوْدَاءُ لَكِنْ مَلُؤَهَا أَمْطَارُ

وظّف الشاعر الحيوانات الأليفة التي تزود بنية الشعر بحركة ودوال، فتحدّث عن: (الخيول، خيالها، السّباق، الحمار)، فيرمز إلى الخيول بالأصالة فمن عادة العرب أن تقتخر بالخيول، فهو يمتلك ذائقة لغويّة تجعله يثري نصوصه بمدلولات تخدم المضامين والصّور التي يعبر عنها ويريد أن ينقلها للمتلقي بشكل تفاعلي، ويوحى الحمار في سياق المعجم الشعري لشوملي بالمكانة الوضيعة، فلفظة الحمار في الاستعمال المعجمي الشعري اكتسبت صفة دلالية نابعة من طبيعة السياق، الذي يؤدي دورًا بارزًا في تحوير الدلالات وتجديدها.

و جاءت الطيور ذات دلالة في المعجم الشعري عند شوملي؛ إذ يقول^(٢):

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٨١.

(٢) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٢٠.

العُندَلِيبُ عَلَى عُصْنِهِ

لَا يُفَكِّرُ فِي حُزْنِهِ

يُنْشِدُ اللَّحْنَ لِلْعَاشِقِينَ

وَيُؤْنِسُ وَحْدَتَهُ بِالْحَنِينِ

أثرى الشّاعر معجمه من خلال استخدامه للطّيور في سياق تعبيراته مثل (العندليب) لينقل الألحان التي تثير العاشقين وتؤنس وحدتهم بالشّوق والحنين لمن يحبون، فجاء بلفظة (العندليب)، ليمنح الأمل رغم القسوة والاعتراب، وبثّ الشّاعر رسائله من خلال مشاركته للطّيور وجدانياً؛ كي يتفاعل المتلقّي مع عالم الحب والعشق والجمال الذي ترسمه المشاهد.

وقال الشّاعر^(١):

كَمْ عَدَبْتَنِي عُزْبَتِي بِجَفَائِهَا

عَضَّتْ بِأَنْيَابِ الذَّنَابِ عِظَامِي!

إِنِّي شَرِبْتُ مِنَ الْمَنَافِي مَرَّهَا

يَا بَذْرُ صُبِّ الْفَجْرِ فِي أَجْوَامِي

لَمْ أَتَقَدَّرْ رِيَشَ النَّعَامِ وَإِنَّمَا

ضَوْءَ الْحَيَاةِ بَشَّغَرِهَا الْبَسَامِ

وظّف (الذّناب) التي توحى بالخيانة والغدر، و يشير بطير (النّعَام) إلى الغنج والدّلال في نعومة ريشه ولطافته ويتناسب ذلك مع الثغر الجميل والحسناوات الرّشيقات القدّ الخفيفات الظّلّ، فوظّف الشّاعر في القصيدة الدّواب والحيوانات في بنية معجمه الشّعريّ؛ ليصوّر الدّلالة التي يريد أن

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٣٢.

يجسدها للمتلقى، ويرتبط ذلك بمضمون القصيدة الذي يعبر عنه الشاعر ويريد أن يوصله إلى الآخرين.

(و) محور النبات والزراعة:

ويتمثل هذا المحور في عكسه للطبيعة ومجرياتها وما يحمله النبات والزراعة من دلالات في سياق القصيد، ومثال ذلك قول الشاعر شوملي^(١):

وادي المحبة كله أشجار

ثمر القناعة حكمة وقار

لم تنم في جبل الغرور شجيرة

إلا وحطمت جذعها إعصار

وردت ألفاظ النبات والزراعة في قوله (أشجار، ثمر، شجيرة، جذعها)، كل ذلك يوحي بكثافة الدلالة التي يعبر عنها الشاعر شوملي في نصه الشعري وينقل من خلالها الدلالات، وقال الشاعر^(٢):

حين تكتمل الجريمة بين أشواك الهزيمة

حين ينكرك الصديق ثلاث مرات

ويهجرك الأحبة قبل مواعيدهم

ويغريك الجنون بجنة المنفى

لترحل أو تساوم

كن نخيلاً في بلادك!

كن نخيلاً في بلادك!

(١) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ٨٠.

(٢) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ١٩.

وظّف في معجمه الشعريّ مفردات النّبات والزّراعة في (أشواك-نخيل)، ليعبّر عمّا يريد من

خلال ما تدل عليه النّباتات أو ما تكتسبه من معانٍ في سياق التعبير الشعريّ، وقال أيضًا^(١):

يا غُرْبَةَ الصَّحْراءِ أينَ زَنابقي

هَلْ كانتِ الآبارُ مِنْ أوْهامي؟

أينَ البَنْفسُجُ والقُرْنُفُلُ والشَّدَا

هَلْ ماتتِ الأزهارُ في الأومِ؟

والياسمينَةُ هَلْ ترهَّلَ ظلُّها

كَيْفَ اخْتَفَتْ في بُرْهَةٍ أعوامي؟

نراه هنا يأتي بألفاظ ذات ارتباطات دلالية بوطنه فاستخدم كلمة (زنابقي، البنفسج، القرنفل،

الشّذا، الأزهار، الأوم، الياسمينه)، وهذه الكلمات لها إحياءاتها في تعبيرات سياق قصائده. وتوحي

بعبق الأصالة وما يمثّله ذلك من خصوبة وثراء للدلالات والمضامين الفنية التي يتحدث عنها في

نصوص أشعاره، وقال كذلك^(٢):

سَلِّمْ على "حَقْلِ الرُّعاةِ" وأهلِهِ

وَاحْشِرْ رَغِيفَ الخُبْزِ مَعَ أعمامي

هَلْ دُقَّتْ فَقُوسَ البلادِ وتينِها

وَرَأَيْتَ نورَ الشَّمْسِ في الشَّمَامِ؟

(١) م.ن.، ص ٣١-٣٢.

(٢) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٣٦-٣٧.

يذكر هنا نبات (الفقّوس، والتّين، والشّمام) وكلها نباتات ذات أصل فلسطيني تنمو في بلاد الشّام، وقال الشّاعر^(١):

أصبحتُ وردةً ياسمين

بيديك بعد الانتحار

إكليل غارٍ في الجبين

مستخدمًا ألفاظ النّبات والزّراعة في قوله: (وردة ياسمين) للدّلالة على الجمال، وقوله: (إكليل غار) ليدلّ على عبق الأصالة والنّبات في وجه الطّغاة؛ لأن الإكليل نبات جبلي ينمو بين الصخور، فكلّ ما سبق من ألفاظ ترتبط بمحور النّبات والزّراعة، وتبيّن مفردات المعجم الشّعري حقيقة المغزى الذي يعبر عنه النّص، ويحقق ذلك الانسجام عن طريق الاستعمال المجازي.

ثانيًا: حقل الأدوات والسّلاح

من الطّبيعي أن تتنوع ألفاظ الأدوات والسّلاح في الأشعار، وبهذا فقد وظّف شوملي في نصّ قصيدته ألفاظًا مختلفة في حقل الأدوات والسّلاح ويتناسب ذلك مع مضمون أشعاره وغاياتها، ومثال ذلك قوله^(٢):

يَغِيظُ صَمْتُكَ لَهْفَةَ الْقُرْصَانِ

صَبْرُكَ حَاجِزٌ

ما بينَ صَدْرِكَ والرّماحِ

(١) شوملي، ديوان لمن نزرع الورد، ص ٣٩.

(٢) شوملي، ديوان لمن نزرع الورد، ص ٢٥.

ذكر كلمة (الرّماح) كأداة تستعمل في المواجهة والدّفاع عن النّفس عند احتدام المعارك، وبذلك جاءت في سياق يصوّر روح المعاناة الّتي يلاقيها إنسان فلسطين في محاولته للوصول إلى حياة آمنة ومستقرة، ويقول كذلك^(١):

مَعَكُمْ نَبْكِي أَحِبَّائِي فَإِنَّا
تَوَأَّمَا الرّوْحَ فِلِسْطِينُ وَشَامُ
لَوْ بَكَى يَا قَلْبُ فِي الشَّامِ غَزَالٌ
لَأَصَابَتْ كَبِدَ الْقُدْسِ السَّهَامُ

فهو يستخدم كلمة (السّهام)، ليبرهن على عظم المصاب الّذي تتعرض له القدس ويوحى بعظيم مكانتها في نفوس الأحرار، وقال الشّاعر^(٢):

وَالصَّمْتُ غِمْدٌ لِحَرْفٍ أَنْتَ سَابِكُهُ
إِذَا أَجَدْتَ تَبَاهَى السَّيْفُ بِالْحُلِّ

فجاء في معجمه الشّعريّ: كلمة (الغمد) وهي جراب السّيف، ووردت كلمة (السّيف) ذاتها كأداة تنقل المعنى والمضمون، وقال أيضاً^(٣):

أُمَّةٌ فِي عَالَمٍ مَتَعُولِمٍ
مَتَأَلِمٍ
مَتَفَكِّكٍ الْأَعْضَاءِ
مَتَّحِدِ السَّمَاءِ
حُدُودُهَا مَفْتُوحَةٌ لِلطَّائِرَاتِ

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٦١.

(٢) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٣٣.

(٣) شوملي، ديوان لمن نزرع الورد، ص ١٨.

بعضُ القصائدِ لا يُغَيِّظُ ولا يَسُرُّ ...

فَقَطْ لَتَهْدِيَةِ الضَّمِيرِ الحَيِّ فِينَا

عِنْدَمَا يَمْتَصُّ جَيْشُ أَجْنَبِيٍّ

مِنْ شَرَايِينِ الْفُرَاتِ

وبذلك نرى الشاعر يستخدم في معجمه مفردات تدلّ على الأدوات والسّلاح الحديث وتنظيماته الخاصة به وذلك في قوله: (الطّائرات) و(جيش)، فمن المعلوم أن الطّائرات من المعدّات والأدوات الحديثة التي لم يكن للشاعر القديم عهد بها، وتنظيم الجيوش وتشكيلاتها يمثل تقنيات ونظريات تتعلق بتوجيهات الأدوات واستعمالات السّلاح.

ثالثاً: حقل الحرب والقتال

لا يخلو معجم الشعراء الفلسطينيين من ألفاظ الحرب والقتال، وذلك نتيجة الاحتلال الغاصب، وأنّ الشعراء في طبيعة رؤيتهم يكون معجمهم الشعريّ مبنياً على الثّورة والاستنهاض ضد الطّغاة المحتلين^(١)، ولم ينفكّ الشاعر شوملي في عاطفته الجياشة عن وطنه المحتل، فاستخدم ألفاظاً تتعلق بالحرب والقتال؛ إذ يقول^(٢):

دعيني أكونُ حَمَامَةً سَلِمٌ

تَعُودُ إِلَى وَطَنِي

قَبْلَ أَنْ تَبْدَأَ الْحَرْبُ فِي الْعَسَقِ

دَعِينِي أُرْتَبُّ أَشْلَاءَ جِسْمِي

(١) يُنظر: كنفاني، الأدب الفلسطينيّ المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٨-١٩٦٨م، ص ٦٣.

(٢) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ١٦.

فَقَدْ شَتَّتْهَا

شظايا اللَّظَى

والمَدَافِعِ والفِرَقِ

دَعِينِي أَصِيحُ

لكي أُوقِظَ الحُلُمَ والنَّارَ في جَسَدِ اللَّيْلِ

كَيْ تَقْطِفي بَهْجَةَ الفَلَقِ

يعبّر الشاعر بحس إنساني عن رفضه للحرب والموت، ولكنّ العدوّ المجرم يلحق الأذى بالإنسان الفلسطينيّ ويحاول سحقه بكل الطرق، فالشاعر - هنا - يحمل نبضات إنسانيّة، فوظّف كلمات دالة على الحرب والقتال في قوله: (الحرب، أشلاء، شتتها، شظايا اللَّظَى، المدافع، الفرق، النَّار، بهجة الفلق)، وكلّ هذه الكلمات لها ارتباطات بحالة الحرب والقتال وما يترتب عليها من مآسٍ وآهات يعاني منها، وقال الشاعر^(١):

لا حُبَّ في الحَرْبِ

إنَّ الحَرْبَ إجْرَامٌ

قَتْلٌ وَبَطْشٌ وَتَدْمِيرٌ وإِعْدَامٌ

ينقل الشاعر من خلال ألفاظ الحرب والقتال الحالة الشعورية التي يمر بها، فهو يرى أن الحرب تمثّل قمة الإجرام، وعمل على سرد أوصاف مكثفة نابغة من عمق معجمه الدلاليّ في قوله: (قتل، وبطش، وتدمير، وإعدام) كلها ألفاظ تدلّ على الموت والفناء.

(١) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ٥٢.

رابعًا: حقل المشاعر والأحاسيس

يتمثل هذا الحقل في الانفعالات والمشاركات الوجدانية التي يبثها الشاعر في نصوص قصائده، وهي صادرة عن عاطفة صادقة في تصوير الأحداث والأفكار التي يريد إيصالها للمتلقى، ويمكن بيان ذلك في المحاور الآتية:

أ) محور الرّفْض والتمرد:

يرتبط هذا المحور بالحالة النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر، لينقل أفكاره ومشاعره حيال الظلم والاحتلال الصهيوني، فجاءت نصوص أشعاره داعية للمواجهة وعدم الاستسلام، ومثال ذلك قول شوملي^(١):

لَا نَشْتَكِي وَعَرَّ السَّبِيلِ وَإِنَّمَا

آه ... إِذَا تَتَحَكَّمُ الْأَذْيَالُ

لَا نَشْتَكِي ظُلْمَ الزَّمَانِ وَلَيْلَهُ

لَوْ بَعْدَ عَقْدٍ تَلْتَقِي الْأَشْمَالُ

وَإِذَا انْحَنَى بِسَرِيرِهِ نَهْرُ الْهَوَى

سَيَصُبُّ فِيكَ وَتَلْتَقِي الْأَوْصَالُ

بِالدَّمْعِ يَنْحِتُ لَوْحَةً مَائِيَّةً

وَحَلِيبَ صَبْرِهِ تَرْضَعُ الْأَمَالُ

عَجَبًا لَهُ فِي سِحْرِهِ ... فِي سِرِّهِ

فَاللَّحْدُ بَحْرٌ ... مَهْدُهُ شَلَالُ

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٢٤.

يؤكد الشاعر في معجمه رفض الشكوى قائلاً: (لا نشتكى) من المصاعب ومن ظلم المتجبرين، فيجسد ذلك القوة والرفض والتّحدي ضد الطّغاة المحتلين، فمهما طال عمر المحتل فهو إلى زوال وتلتقي الأشمال التي تشتت، وتتربط الأوصال، يرسم الشاعر في معجمه دلالة عميقة للأمل بالخلاص من صلف المحتل، فيتحدث شوملي عن رفض الذل والتّمرّد على الطّغيان والعدوان وصيانة ما ورثوه وينبغي أن يحموه ويحتفظوا به في قلوبهم، وفي ذلك دعوة لمقاومة الأعداء وعدم الخوف والجزع منهم.

ب) محور علاقات التّواصل:

تتجسّد في حالة التّرابط التي يؤمن بها المبدع الفلسطينيّ، فينقل الحالة الوجدانيّة التي يعبر عنها من خلال أشعاره، ومثال ذلك قوله^(١):

عائلي كالشّجرة ... أنمو بها كالثمرة

الماء فيها من حنان ... والضوء حبّ وأمان

عائلي كريمة ... وجدتي حكيمة

أمي أنا ووالدي ... مثل الفريق الواحد

وردت الألفاظ الدالة المبنية على علاقات التّواصل والمحبة والألفة في قوله: (عائلي، جدتي، أمي، أنا، والدي)، لتحمل معاني اجتماع الشمل ومكانة الجدّة والأم والأب وإثبات النفس في ظل حالة الاغتراب والتشتت، ويدلّ ذلك على التماسك والتّرابط كالشّجرة، وشبه الشاعر نفسه بالثمرة التي لا تتفصل عن الشّجرة، ورافق ذلك علاقات تشعر بقوة روابط المحبة والألفة في قوله: (حنان، حبّ وأمان، كريمة، حكيمة، الفريق الواحد)، لتتوافق هذه الدلالات مع الحالة الشعورية للشاعر.

(١) شوملي، ديوان أرجوحة فرح، ص ٨.

ج) محور الغربة:

يصوّر من خلال حالة الغربة والفرق والتّقل من مكان إلى آخر، ويبرز ذلك في قوله^(١):

وطني ...

متى تتبدّل الأحوال؟

حتّى يعود الطائر الجوّال

من رحلة المنفى التي لا تنتهي

بين المنيّة والمنى ... أميال

النهر يشبهني ...

كلانا شاعر

بين المعاني عابر... رحال

فهنا يوظّف الشاعر كلمات معبّرة عن الغربة والشّعور بمرارتها، فهو يعاني من المنفى وما يحمله من آلام، وتتمثل هذه الكلمات في قوله: (المنفى، المنيّة، المنى، أميال، النهر يشبهني) فكلها تعبيرات لها عمقها النفسي والوجداني والجماليّ في سياق نصوص أشعار شوملي، ولا يخلو معجمه من إيقاع شجي متمثل في كلمة (الأحوال، الجوّال، أميال، رحال)، فطبيعة المفردات في اللّغة الشّاعرة فيها نوعاً من الموسيقى؛ لأنّ الشّعر قريب إلى الغناء في طبيعته، وبذلك يثري معاني المفردات في سياق التعبير الذي يبوح من خلاله الشّاعر شوملي عمّا يريد أن يقوله وينقله للمتلقّي.

د) الحاجات الوجدانيّة:

يمتلك الشّاعر شوملي حسّاً وجدانيّاً عميقاً، ويبرز ذلك في مفردات معجمه وسياق أسلوب

قصائده التي يبت فيها أفكاره وعواطفه، إذ يقول^(١):

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٢٣.

الحبيبُ القريبُ
إلى القلبِ والروحِ
فوقَ المَجازِ بعيدُ
على فَرَسِ الحُبِّ عائدُ.
النساءِ الدّواءُ
بِهَنّ يَطيبُ المساءُ
فلولا النّجومُ ستبكي السّماءُ
ويعتزلُ البدرُ عَنْ عَرْشِهِ
فالعروشُ دون ابتسامتِهِنَّ نُعوشُ
ولو زينتُها مِئات القلائدُ.

وردت كلمات وجدانيّة شاعرة في معجم شوملي وتعبيراته الشعريّة، وتظهر في قوله: (الحبيب القريب، القلب والروح، النساء الدواء، يطيب المساء، ستبكي السماء، يعتزل البدر، ابتسامتهنّ، زينتها، القلائد) كلها ألفاظ تشكّل صورة جماليّة ومشهد وجداني يُلامس شغاف القلب وينقل حيوية الدّلالة الّتي يعبر عنها الشّاعر في متن قصائده، تنسجم هذه الكلمات مع مراد الشّاعر شوملي ومقاصده الّتي يريد أن يتحدث عنها للمتلقّي.

ويُلاحظ مما سبق أن أكثر الحقول الدّلاليّة الّتي ساهمت في الانسجام النّصيّ عبر الدّلالات والإيحاءات النّصية في السّياق التّعبيري حقل الطّبيعة وحقل المشاعر والأحاسيس؛ لأنّ الشّاعر نظّم نصوص أشعاره كي يستنهض قومه، فأكثر ما يؤثر فيه عند الوصف والسّرد هو ما يقدمه حول

(^١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠٢.

مكونات الطّبيعة ودورها في التّعبير الأسلوبيّ، وما يعكسه من مشاعر وأحاسيس حيال الأحداث والوقائع.

المبحث الثالث: التّغير الدّلاليّ

يدلّ التّغير في اللّغة بمعنى التّحول وهو "تغيّر الشّيء عن حاله: تحوّل. وغيره: حوّله وبدّله كأنّه جعله غير ما كان، وفي التّنزيل العزيز: "لِذَلِكَ بَانَ لِلَّهِ لَمْ يَكُ مُغَيَّرًا نِعْمَةً أَنْعَمَهَا عَلَى قَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ ۚ وَأَنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ"، قال ثعلب: معناه حتّى يبدّلوا ما أمرهم الله^(١)، ويمثّل التّغير والانتقال حقيقة طبيعية وسنة من سنن الحياة، فمن الطّبيعيّ جدّا أن يحدث في وسيلة التّعبير عن الحياة والكون أي اللّغة كثير من التّطورات والتّغيرات، بوصف اللّغة "ظاهرة اجتماعيّة، تخضع للاستعمال الجمعي، فهي عرضة للتّطور والتّغير والتّبدل على مرّ الزّمن في بعض مكوناتها، في أصواتها أو بنية مفرداتها أو تراكيبها أو دلالات ألفاظها وعباراتها"^(٢)، وبذلك يصيب التّغير دلالات المفردات مع مرور الزّمن؛ حيث تتبدل حياة الإنسان وينتقل فيها من طور إلى آخر.

ويقصد بالتّغير الدّلاليّ في الاصطلاح: "تغيير الألفاظ لمعانيها، ذلك أن الألفاظ ترتبط بدلالاتها ضمن علاقة متبادلة، فيحدث التّطور الدّلاليّ و حدث تغير في هذه العلاقة"^(٣).

وبذلك استعمل شوملي التّغيير الدّلاليّ في بنية ألفاظه، ومن أمثلة ذلك في قوله^(٤):

الحُبُّ والأشواقُ في الأفجِ

فَعَلَى خُيُولِ خَيَالِهَا سَرَجِي

وَالشَّعْرُ والإبداعُ في كُتُبِي

رُوحُ المَحَبَّةِ دائماً نَهْجِي

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (غير)

(٢) النجمي، انتقال المعنى بالمجاز المرسل، ص ١٨.

(٣) عبد الجليل، علم الدّلالة أصوله ومباحثه، ص ٦٨.

(٤) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠٤.

ورد التّخصيص الدّلالِيّ في قوله عندما خصص كلمة (سرجي) بالخيل، ولا يمكن أن يوضع على سواها إلا في حالة الذل والهوان كأن يكون السرج على ظهر الحمار، ويمثّل ذلك مثلبة ومذمة في عادات العرب، وخصّص بطريقة مجازيّة كتبه بالشّعر والإبداع؛ ليبين مكانته السّامقة في عالم الأدب، وخصص نهجه بروح المحبّة والألفة؛ ليبث الطّمانينة والهدوء في قلوب العاشقين، وقال أيضًا^(١):

أَشْهَرْتُ حُبِّكَ وَأَنْطَلَقْتُ عَوَاصِفًا

فَالْغَمْدُ قَلْبِي وَالْغَرَامُ حُسَامِي

وظّف الشّاعر تخصيص الألفاظ بطريقة مجازيّة أحدثت تغييرًا دلاليًا، فالغمد هو جراب السيّف، وأمّا الشّاعر فيعتبر قلبه بيتًا للعشق والغرام، ودلّل على ذلك بذكره أحد أسماء السيّف وهو (الحسام)، فتوافق تخصيص الألفاظ مع الدّلالات المجازيّة التي لها بعدًا جماليًا في سياق التّعبير الشعريّ. ووظّف الشّاعر كلمات جديدة تعبر عن التّغيير الدّلالِيّ في الاستعمال الشعريّ، وهي كلمات لم تكن دلالاتها متداولة عند العرب، ثمّ تسربت إلى لغة الشّعر من خلال القراءة والإطلاع والتّفاعل مع ثقافة الآخر، بالإضافة إلى التّطور في العصر الحديث^(٢)، حيث يقول شوملي^(٣):

وَالْغُنْصَرِيَّةُ...

أَنْ تُصَنَّفَنِي عَدْوَكَ حِينَ أَشْهَدُ...

حِينَ تَقْصِفُ بِالصَّوَارِيخِ الثَّقِيلَةِ بَيْتَ لَحْمٍ

وَالْمَسِيحُ الطِّفْلُ فِيهَا يَرْقُدُ...

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٣٠.

(٢) يُنظر: عبد التّواب، التّطور اللّغويّ مظاهره وعمله وقوانينه، ص ٩.

(٣) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ١٧.

استخدم كلمة (الصّواريخ الثّقيلة) ليوضح التّغير الدّلاليّ في تعبيرها عن أدوات القتل الّتي يستخدمها الاحتلال في سحق الوجود الفلسطينيّ، ووصفها بالثّقيلة يعدّ تغييراً دلاليّاً فلم يقصد دلالة الثقل في ذاته، إنّما يعبر عن القوة التدميرية الّتي تحملها من حمم الموت، وغير في دلالة كلمة (يرقد) من معناها الخاص بالحيوان إلى معنى النّوم الخاص بالمسيح الطفل، الّذي يعدّ رمزاً دينيّاً حاضراً في مهد مدينة بيت لحم الّتي لها مكانتها في الدّيانة المسيحيّة.

ووظّف الشّاعر دلالة (الضرير - البصير) في قوله^(١):

قَدْ لَامَنِي الْجُهْلَاءُ: تِلْكَ أَمِيرَةٌ!

قُلْتُ: الْهَوَى لَا يَعْرِفُ الْأَلْقَابَا

لَوْ مَرَّةً نَظَرَ الضَّرِيرُ لِلَّيْلِهِ

مَا كَانَ نَجْمًا فِي سَمَاءٍ عَابَا

وَلَرُبَّمَا نَظَرَ الْبَصِيرُ لِلَّيْلِهِ

فَازْدَادَ فِي عُمُقِ الْمَدَى إِعْجَابَا

أحدث تغييراً دلاليّاً في كلمة (الضرير) لتدل على من فقد عينه، وأطلق عليه الضرير؛ لأنّه ألحق به الضرر بسبب فقد الرّؤية، بينما تغيّرت دلالة البصير من الّذي يرى ويشاهد بعينه إلى من يبصر بعينه وقلبه، فحدث التّغيير من خلال التعميم الدّلاليّ.

اختلط التّغيير الدّلاليّ بالاستعمال الشّعبي والتّراثي للكلمات في أشعار شوملي، فبيئة الألفاظ الفلسطينيّة نتيجة الأحداث وتغيرات الأمور نظراً لما تشهده فلسطين عبر التّاريخ، فنجد كثير من الألفاظ لها معاني دلاليّة خاصة، ومثال ذلك قول شوملي^(٢):

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١١٢-١١٣.

(٢) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٣١.

فِي الرّوحِ أوطاني وأيامُ الصّبا

فلها تُرفرفُ أجملُ الأعلامِ

هلْ ذابَ في المنفى فؤادُ عاشِقٍ

أَمْ قَوَّستْ نارُ الزّمانِ سِهامي؟

فقد جاء اتصال التّغير الدّلاليّ بالاستعمال الشّعبي والتّراثي في قوله: (قوّست نار الزّمان سِهامي)، فدلالة كلمة (قوّست) لا يقصد بها الانحناء والميول و هو معروف في القوس، إنّما قوّست بمعنى أطلقت النّار وصوبتها من سلاح ناري، وبذلك يفوق حد السهام والأدوات التقليدية، فيثري ذلك المقصد الجماليّ ودلالاته المجازيّة في رسم المشاهد وتصوراتها في ذهن المتلقّي، ويقول الشّاعر^(١):

امسَحْ دُموعَ القدسِ في غُلائِها

بِشَذا النّدى بِلُسمِ ثراها الدّامي

استخدم كلمة دموع القدس في تغير دلالي وانتقال من الإنسان إلى الجُماد لتوحي بحالة العدوان والأسى الذي يبعث الهمّ والحزن، وانتقلت دلالة المسح وفعله إلى المناصرة والاهتمام بالقدس ونبذ الظّلم الواقع عليها، وتغيّرت دلالة البلسم من الدّواء إلى التّضحية والفداء، وكل هذه التّغيرات الدّلاليّة تكثّف المعاني المتعلّقة بالمضامين والأفكار الّتي ينقلها الشّاعر إلى المتلقّي، ويقول^(٢):

أيُّها التّاريخُ هلْ أَنْتَ ضَريرٌ

كَيْفَ حَقُّ الشّعْبِ يُنسى ويُضامُ

تَتَلَوّى حَوْلَ أضلاعي الأفاعي

وعلى أفرأخه يبيكي الحَمامُ

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٣٧.

(٢) م.ن، ص ٦٣.

فتغيّرت دلالة الأفعاي إلى المحتل وقوى الظّلم والاستكبار، وكلمة أفرّاخ صارت تدلّ على أطفال فلسطين، والحمّام يعبر عن السّلام وحرائر فلسطين، وبذلك يخدم التّغير الدّلاليّ مقصد الشّاعر والدّلالات الّتي يريد أن يوصلها، وقال الشّاعر^(١):

يرتدي الطّاووسُ أحلى ما لديه

من ثياب الكبرياء

والزّرافاتُ الأميراتُ

يمشّطن شعاع الشّمس

يُشعلنُ شموعًا في السّماء

يرقصُ الذّنْبُ احتفالًا ويغني

عمل الشّاعر على إحداث تغيير دلاليّ على كلمة الطّاووس فصارت تدلّ على الكبرياء والخيلاء في الإنسان المرفه، و تغيّرت دلالة الزرافات إلى الجميلات الحسنات، وتغير شعاع الشّمس لدلالة الشّعْر بدليل قوله: (يمشّطن)، وتغيّرت دلالة الشّموع إلى القوة في المواجهة الّتي تنير الطّريق، ودلالة الذّنْب إلى المكر والخيانة، فتعبر هذه الدّلالات وتغيّراتها عن رسالة الشّاعر وتدفع المتلقّي إلى التّفاعّل مع المعنى، وقال أيضًا^(٢):

أبي قُلْ!

لَمَنْ تَزْرَعُ الْوَرْدَ فِي سَاحَةِ الْحَرْبِ؟

دِبَابَةُ الْمَوْتِ تُكْسِرُ أَضْلَاعَهُ

قُلْ لِمَنْ؟

لَكَ أَنْتَ الْقَصَائِدُ يَا طِفْلَتِي!

(١) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٦١.

(٢) م.ن، ص ٣٢.

تغيّرت دلالة كلمة الورد إلى المحبة والسلام، ويتوافق ذلك مع الاستفهام التّعجبى الذي يوجهه الشاعر لأبيه، وفي ذلك دعوة إلى الثورة في وجه الظلم والطّغيان^(١)، و انتقلت كلمة دبابّة من وصف كلّ ما يدبّ على الأرض في اللّغة، إلى ما تطلق في الحَرْب الحديثة على سيارة غليظة مصفحة تهجم على صُفوف العدو وترمى منها القذائف^(٢)، وقال الشاعر^(٣):

صَقُورُ الْمَوْتِ تَأْتِي مِنْ قَرِيبٍ

لِتَقْصِفَ مَا تَبَقِيَ مِنْ قُرَانَا

نُنَادِي الْأَصْدِقَاءَ فَلَا مُجِيبَ

عَلَيْنَا غَيْرُ مُكْتَرِثٍ صَدَانَا

أجرى الشاعر هنا تغييراً على دلالة طائر الصّقر ليرمز بها إلى الطّائرات التي تقصف الأبرياء وتزيل بيوت الأمنين وتحطّمها فوق رؤوسهم، فجاءت كلمة: (صقور الموت) في دلالتها الكنائية عن طائرات العدو، التي استباححت روح الإنسان الفلسطينيّ وبيته، فتغير الدّلالة في السّياق الشعريّ يعزز من كثافة المشهد الشعريّ؛ مما يضمن تفاعل المتلقّي مع المضامين والأفكار التي يشتمل عليها النّص.

(١) يُنظر: مصطفى، الشعر الفلسطينيّ الحديث، ص ٢٣.

(٢) مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، ٢٦٨/١.

(٣) شوملي، ديوان لمن نزرع الورد، ص ٣٤.

المبحث الرابع: التّرادف والتّضاد

يدلّ التّرادف في اللّغة على التتابع، جاء في اللّسان: "الرّدف: ما تبع الشّيء، وكل شيء تبع شيئاً، فهو ردفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء، فهو الرّادف، ...، وترادف الشّيء: تبع بعضه بعضاً، والرّادف: التتابع..."^(١).

أمّا اصطلاحاً فهو "الألفاظ المفردة الدّالة على شيء واحد؛ أي أنه يقتضي وجود أكثر من كلمة هنا متعددة، أما المعنى فغير متعدد"^(٢)، ومن أمثلة التّرادف في شعر شوملي قوله^(٣):

أَنْجُمُ الْأَحْلَامِ غَافِيَةٌ

وَعُيُونُ الشَّمْسِ فِي وَسَنِ

وظّف الشاعر في أسلوبه ظاهرة التّرادف في قوله: (غافية) و(وسن)، فوردت هذه الكلمات بمعنى النّوم إن كان عميقاً أو خفيفاً، ليقدم بذلك المعنى الجمالي والصّورة التي يرسم لنا مشاهدتها المتمثّلة في أنجم الأحلام والأمنيات السعيدة، وعيون الشّمس التي تملأ الدّنيا بالأمل وتبثّ الحياة على شفاه المعدمين، فأثرى التّرادف الحاصل دلالة النّص الشعريّ وما يوحي به، وقال الشاعر^(٤):

وَلَا يَسْنُخُنُ الْخُبْرُ مِنْ شِعْرِنَا

وَلَكِنْ بِهِ نُنْفِي الْأَفْنِدَةَ

سَأْمَلُ قَلْبِي بِسِحْرِ الْحَيَاةِ

وَأُصْغِي إِلَى طَيْرِهَا الْمُتَشِدِّدَةِ

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ردف).

(٢) إسماعيل، مقدمة لدراسة علم الدّلالة، ص ١٨٦.

(٣) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤١.

(٤) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفى، ص ٢١.

ورد التّرادف بين كلمة (الأفئدة) و(قلبي) وكلاهما يعبر عن معنى واحد، وأدّى التّرادف إلى التّنويع الدّلالّي في سياق التّعبير الشعريّ الذي ينقل من خلاله الشّاعر مشاعره الجياشة لإيصال الحالة الوجدانيّة للمتلقّي، ويعمل على إثراء تفاعلاتهم مع مضامين أشعاره.

ويدلّ التّضاد في اللّغة على "كل شيء ضادّ شيئاً ليغلبه، والسّواد ضدّ البياض، والموت ضدّ الحياة، واللّيل ضدّ النّهار، إذا جاء هذا ذهب ذلك"^(١)، وبذلك فهو بمعنى مخالفة شيء لشيء ومعاكسته؛ أي عدم التّوافق الكلي على مستوى معنى الكلمة المفردة ذاتها.

أمّا في الاصطلاح فهو: "إطلاق اللفظ الواحد على المعنى وضده، مثل كلمة المولى التي تعني الخادم والسيد، وكلمة الجون التي تعني الأبيض والأسود، ويعبر عن الكلمات التي تؤدي دلالتين بلفظ واحد"^(٢)، ومن أمثلة ذلك في شعر شوملي قوله^(٣):

تَبَايَنَ فِي لَوْنِهِ قَوْسُ حُبٍّ

وَفِي بَهْجَةِ الْإِخْتِلَافِ ائْتِلَافُ

تَلَوَّنَتِ الْأَرْضُ حَيْثُ شَدَوْتُ

فَصَمْتُ هُنَا وَهُنَاكَ هُتَافُ

جاء التّضاد هنا في قوله: (الاختلاف - ائتلاف) ليدلّل على الفرقة والألفة فيرسم صورة مغايرة تؤدي المعنى الكامن وراء الكلام إلى مسامع المتلقّين والتأثير في فهمهم للمعنى وتوضيحه وإظهار دقائقه الدّلاليّة، وكذلك ورد التّضاد في قوله: (صمت - هتاف) ليعبر بذلك عن حالة السّكون والحركة

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ضدد).

(٢) ينظر: إسماعيل، مقدمة لدراسة علم الدلالة، ص ٢٠٠.

(٣) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ١٦.

والاضطراب ويبين الحالة النفسية ودوالها النابعة من عمق الوجدان وتأويلاته الدلالية من خلال مفردات النص وسياقه التعبيري، وقال أيضاً^(١):

وَيَمْشِي الْقَصِيدُ عَلَى هَيْئَةِ الْمَاءِ

يُسْرًا وَعُسْرًا

يَسَارًا يَمِينًا

يَرُشُّ الْأَمَانَ عَلَى ضِفَّتَيْهِ

وَيَكْسُو الْبِلَادَ بِثَوْبِ الْحَنِينِ

يتّضح التّضاد في قوله: (يسرًا وعسرًا) ليدلّ على الوضع الراهن الذي يحياه من شدّة ورخاء وينقل صورة الأحوال التي يمرّ بها من خلال قصائده، وكذلك قوله: (يسارًا يمينًا) فيطلعنا على تقلّب الأمور وعدم الاستقرار، ويوثّق حالة الاضطراب والقلق التي يعبر عنها شوملي في قصائده، فيبين التّضاد المعنى المقصود من المضامين التي يتحدث عنها الشاعر ليوصلها إلى المتلقّي، ويقول كذلك^(٢):

الْغَرَامُ الْغَرَامُ

هُوَ الْمُمْكِنُ الْمُسْتَحِيلُ

هُوَ الْمُسْتَكَينُ الْقَوِيُّ

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٨٩.

(٢) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١٠٣.

جاء التّضاد في وصف الغرام بمعنيين مختلفين (الممكن المستحيل) فكيف يكون ممكن وفي الوقت نفسه مستحيل، فيحدث التفارق بين المعنيين من باب التّضاد، وهذه مفارقة تصويرية ترسم مشهداً لحالة الغرام التي يمر بها الشّاعر أو يصف أحداثها، وقال الشّاعر^(١):

سَلَامٌ عَلَيْكَ

إِذَا كُنْتَ أَسْوَدَ أَوْ أَبْيَضَ الثَّوْبِ وَالْقَلْبِ

إِنْ جِئْتَ فِي اللَّيْلِ بَدْرًا يُبَشِّرُنِي بِالنَّهَارِ

ورد التّضاد في قوله: (أسود- أبيض) ويوحى ذلك بحالة الاختلاف، ولكنّ التّضاد لا ينفكّ عن الدّلالة المجازيّة في سياق التّعبير الشّعريّ، فيقصد بالأسود النّوايا والأفعال الخبيثة، وبالأبيض النّوايا والسّرائر الطّيبة، وجاء التّضاد كذلك في قوله: (اللّيل- النّهار) فكلاهما عكس الآخر، ليبين الحالة النّفسيّة في رسم جماليّات ما يريد أن يقوله الشّاعر، فنراه يعتمد في أسلوبه على المفارقة التّصويريّة من خلال التّضاد؛ ليوصل رسالة النّص، وبذلك فإنّ التّضاد يثري المعنى الشّعريّ ويسهم في تفعيل دور المتلقّي لتقصي الدّلالات والرسائل التي تشتمل عليها نصوص أشعار شوملي.

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٤١.

المبحث الخامس: سيمياء الألوان

السيمياء في اللغة هي العلامة، قال الجوهري: "السومة العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضاً، وقال ابن الأعرابي: السيمة: العلامة على صوف الغنم، والجمع السيم" (١).
أمّا في الاصطلاح فتدلّ السيمياء على علم أو دراسة العلامات التي تمثلها الإشارات دراسة منتظمة، فيركز هذا العلم في بحثه على أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية، وعلى ذلك فهي تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضان المجتمع (٢)، واللون شأنه شأن الأشياء المجردة التي لا يرتقي لها الفهم الحسي والعقلي إلا بحدود يتفق عليها اجتماعياً ومكانياً وتعبر عن الدلالات التي يوحى إليها (٣)، وبذلك فإنّ سيمياء الألوان تكون بالبحث فيما توحى إليه إشاراتنا وعلاماتها في سياق التعبير عند الشاعر شوملي، فقد استخدم شوملي سيمياء الألوان وترميزاتها بشكل تفاعلي يؤثر في نقل المعنى والصّور للمتلقى، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر (٤):

قَدْ عَادَ وَالْبَسْمَةُ الصَّفْرَاءُ فِي فَمِهِ

وَسَيْفُهُ خَلَفَ ظَهْرَ الْغَدْرِ قَدْ لَمَعَا

يرمز اللون الأصفر إلى السعادة والمرح والتفاؤل، ويدلّ على الحياة والحكمة والحقيقة، وينشط اللون الأصفر العقل والأفكار (٥)، وبالرغم من ذلك فإنّه يحمل معاني التّحامل والجبن والاضطهاد، ومهما يكن من أمر فإن اللون الأصفر يعبر في دلالاته وتشكيله لوناً فيه إشكاليات، "ينطوي على قدر مهم من التّعقيد والغموض والحساسية، لا تظهر لعبة المعنى على نحو واضح إلا من خلال التّناغم

(١) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ٤٣١/٣٢.

(٢) يُنظر: الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ١٧٧.

(٣) يُنظر: صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، ص ٧.

(٤) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٩٩.

(٥) يُنظر: الصقر، فلسفة الألوان، ص ٩٩.

الذي يحصل أدبياً بين التشكيل والتدليل"^(١)، ويكشف هذا اللون عند شوملي عن الخداع والكذب في إطلاق الابتسامة والضحكة الساخرة، وقال الشاعر^(٢):

سُودُ الرِّمَاحِ عَلَى صُدُورِكَ جَائِمَةٌ

يَا مِصْرُ يَا قَلْبًا يَدُقُّ بِدَاخِلِي

هَلْ تَنْهَضِينَ مِنَ الْكَوَارِثِ سَالِمَةٌ

يحمل اللون الأسود رمز التشاؤم والحزن والموت والألم، ويوحى بالخوف والمجهول والميل إلى الصمت والكتمان، ويعبر هذا اللون عن الحقد والكراهية والحسد والمكر^(٣)، فهو من الألوان الدالة على الفزع عند استعمالها، وينقل الشاعر من خلال استخدام اللون الأسود حالة التشاؤم تجاه الاعتداءات الآتية على الأراضي العربية لتنفث سموم الحقد بين الأوصال، فتقرب سيميائية اللون المعنى المقصود للمتلقى، ويقول كذلك^(٤):

أَنْتِ الْبِدَايَةُ

وَالْآخِرُونَ الصَّدَى

أُرِيدُكَ خَضِرَاءَ شَامِخَةٍ

وَمُزَيَّنَةً بِنُجُومِ السَّمَاءِ السَّاطِعَةِ

(١) جواد، اللون لعبة سيميائية.. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص ١٥٧.

(٢) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٥.

(٣) يُنظر: حجازي، تأثير العطور والألوان، ص ١٥٢؛ وعمر، اللغة واللون، ص ١٨٦.

(٤) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٤٩.

يرتبط اللون الأخضر "بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس، فهو إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية، و انه يمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار، إنه لون الطبيعة الخصبة، رغم أنه نادرًا ما يكون هو المسيطر في الجو"^(١).

ودعوة الشاعر شوملي لمن يخاطبها أن تكون خضراء، يدل على نفسيته العاطفية الهادئة التي يغلب عليها الحلم، فاستعماله لهذا اللون يوحي بأنه إنسان اجتماعي دائم الفخر بنفسه^(٢)، وقال الشاعر^(٣):

قَدْ تُبْهِرُ الرَّسَامَ حُمْرَةُ لَوْحَةٍ

كَمْ تَاهَ لُبٌّ وَالْفُؤَادُ أَصَابَا

حَتَّى إِذَا ذُبُلْتُ بِعَيْنِي دَمْعَةٌ

سَتَظَلُّ رَوْحُ الشَّعْرِ فِي شَبَابَا

يتدخل اللون الأحمر مع الحالة الوجدانية، فيعمل على استجلاب العواطف الجياشة واستجلاب الغريزة، ويرمز به إلى النشاط والإثارة فهو يعبر عن المعاني الحسية أكثر من المعنوية، و يشير إلى الإنسان حاد المزاج، ومهما يكن من أمر فإنه يحمل دلالة الإنذار والإيحاء الذي يرمز إلى السلبية والقبح المطلق في الواقع^(٤)، وكل ذلك يحقق الإثارة في بنية النص عند الشاعر شوملي.

وبهذا يتضح كثافة الاستعمالات الدلالية في اللغة والأسلوب عند الشاعر شوملي، الذي أنتج دلالات لها مشكلاتها الموضوعية والفنية في سياق قصائده، بالإضافة إلى توظيف قدرته الأدبية في تكوين المشاهد الجمالية والإيحاءات المجازية وترميزاتها وسميائياتها بطريقة غير مباشرة؛ مما يمنح

(١) عمر، اللغة واللون، ص ١٨٥.

(٢) يُنظر: الصقر، فلسفة الألوان، ص ٩٩.

(٣) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ١١٠.

(٤) يُنظر: جواد، اللون لعبة سيميائية.. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص ١٣٨؛ والصقر، م.س، ص ١٠٠؛ وحجازي، تأثير العطور والألوان على نفسية الإنسان، ص ١٥٥.

المتلقى القدرة على تفسير المعنى وتقريب الفهم وتأويل الدلالة المقصودة من الخطاب الشعري في
إبداع شوملي.

الفصل الرَّابِع

البنية الصَّوتية

المبحث الأول: الموسيقى الخارجيّة (الأوزان، القوافي، حرف الرّوي، لزوم ما لا يلزم).

المبحث الثاني: الموسيقى الدّاخلية (طبيعة الصّوت، التّكرار، الجناس).

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

تمثل الموسيقى في الشعر العربي عنصرًا جوهريًا في "تشكيل النص الشعري"، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر، ويؤازرها في الوقت نفسه^(١)، وبذلك تتوّعت مكونات الموسيقى الخارجية في فن الشعر العربي، ويعدّ الوزن والقافية من أسس تشكّل الإيقاع الخارجي للقصائد الشعرية، ويعمل على إثراء الدلالة في النصوص الشعرية، ويساعد على إيجاد نغمة موسيقية تجسد إيقاعًا مؤثرًا في بنية القصيدة^(٢)، فيترجم الشاعر من خلالها مشاعره وأحاسيسه.

ويتميّز الشعر بخصوصيته الموسيقية، فهو كلام موزن يحمل معنى ودلالة، ينظمه الأديب وفق رؤيته وتبرز فيه انفعالاته وانطباعاته في تصويره للأحداث، ومجريات الحياة، ومتغيرات البيئة من حوله، فيظهر ذلك في توجيهات الألحان الموسيقية وفقًا للزّفرات النفسية والشّعورية والوجدانية، والطّبع تختلف موسيقى كل سياق يتحدث من خلاله الشاعر عمّا يريد، فكلّ شاعر صاحب كلام موزون له أنغامه الموسيقية التي ينسج عليها أشعاره، و أنّ له ألفاظًا بعينها يديرها في كلامه^(٣).

ويقوم حد الشعر على الوزن والقافية التي تحمل معنى؛ فيختلف عن الكلام المنثور بهذه الخاصية، ويعبّر الشاعر من خلال الكلام عن إدراكه وفطنته للنظم الذي يقوم بإنشائه؛ لأنّ الشاعر عند العرب "قد فطن لتأليف الكلام"^(٤)، وهذه ترجمة لمعنى الشعر؛ ويرى أبو العلاء المعري أنّ الشعر

(١) الحيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، ص ٧٢.

(٢) يُنظر: سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص ٢٢.

(٣) يُنظر: الجاحظ، الحيوان، ١٧٤/٣.

(٤) الخفاجي، سر الفصاحة، ص ٢٨٦.

"كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس"^(١)، فخصّ بذلك الشعر بالوزن وتقبّل مضامينه وفهمها من خلال الحسّ الشعريّ عند التلقي.

وكذلك فإنّ الشعر يعبر عن الاتفاق الحاصل بين الحركات والسواكن التي تتوالى في النظم وتترتب في الكلام، فتتماثل عروض الأبيات بضروبها، أو تتوافق الأسطر الشعرية في الشعر الحرّ المعاصر الذي يركّز على التفعيلات، فيمثّل ذلك الأوزان والقوافي والتفعيلات المتجددة للألفاظ المستخدمة في التعبير الشعريّ ودلالاتها؛ لذلك فإنّ ابن خلدون يرى أنّ الشعر هو "الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرويّ مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"^(٢)، ولكنّ الشعراء في العصر الحديث جدّدوا في استعمال موسيقى الشعر، وغيّروا شكل القصيدة الكلاسيكية القديمة، ويمكن بيان مشكّلات الموسيقى الخارجية في شعر خالد شوملي من خلال الآتي:

المطلب الأول: الأوزان الشعرية

يستند الشعر على الوزن في أصل نظمه وطرحه، فهو من الدّعائم التي يُبنى عليها ويشيّد من خلاله أجزائه وفروعه التي تتفاوت وفقاً لدقات النفس الشعريّ، وينضبط إيقاع الموسيقى الخارجية للقائد من خلال التوازن والتوازي؛ لأنّ ذلك يمثّل طبيعة النفس الإنسانية عند العرب^(٣)؛ لذا يعتمد الشاعر على الوزن بوصفه معياراً أساسياً يستعمله الشاعر في بناء موسيقى النصّ الشعريّ، فيبيّن خصوصية الكلام في ثنايا قصائده، فلا يمكن أن يكون الشعر شعراً دون الوزن، ويعمل الشاعر على حشد الصّور والعواطف لكنها لا تكون ذات توجّه شعريّ إلّا إذا "لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في

(١) المعري، رسالة الغفران، ص ٥٥.

(٢) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ٧٨٩/١.

(٣) يُنظر: إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربيّ، ص ٢٧٢.

عروقتها الوزن"^(١)، فيمنح الوزن الشاعر القدرة على التحرك النفسي والموسيقي وفق "مدى الحركة التي تموج بها نفسه"^(٢)، ويرتبط الوزن "بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان، وما يتصل بها من تفريج بيولوجي؛ مما يجعل من الشعر التعويض الضروري والحيوي لتوترات انفعالية كثيرة"^(٣)، وعلى ذلك يمتلك الوزن دلالة في بنية النص الشعري الذي يوصل الشاعر من خلاله ما يريد إلى المتلقي.

لقد تنوّعت موسيقى القصائد المعاصرة، وبدأت تظهر المتغيرات الجديدة مع توجه الشعراء إلى النظم على قصائد النغيلة، فيقدم الشاعر من خلال هذا النوع الشعري قصائد مبنية على عدد النفعيلات الواردة في الأسطر الشعرية، التي يبدعها الشاعر خالد شوملي من معين تجربته الأدبية وخياله الخصب ورصيده اللغوي الذي يشكّل الإيقاع الموسيقي، ويرسم مشاهد المعطى الشعري.

ويرتكز الشاعر شوملي على المعطى الموسيقي، للأوزان الشعرية المورثة عن الشعر القديم، لكنه تحرر في بناء الموسيقى الخارجية لقصائده، ويأتي ذلك وفقاً للحالة الشعرية السائدة في العصر الحديث التي تمنح الشاعر حرية في الحركة والاختيار، والتخفيف من رتابة الوزن والقافية، وخلق صور ورموز، والتعمق في أنواع الصراع في الحضارة الحديثة، ولم يزل كثير من الشعراء يميل إلى استعمال الشكل القديم، وما تزال للقافية سيطرة مهمة في إنتاج النص الشعري، وتتواصل محاولات تجديد اللغة الشعرية من خلال الموسيقى والألفاظ والصّور والموضوعات وغيرها.

وبهذا فإنّ الشاعر شوملي نَظَمَ على الأوزان الشعرية التي أقرّها الخليل في التكوين الموسيقي للشعر القديم، واتبع في تجديده الموسيقية النظم وفقاً للنفعيلات الواردة في أبنية قصائد أشعاره، ويمثّل ذلك الطابع العام للشعراء في عدم التحرر الكلي من أوزان الشعر المعروفة، والتي تُبنى في أساسها على التناسب بين توظيف السبب والوحد في تفعيلات الشعر وبين المقاطع التي تشتمل عليها أسطر

(١) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٣.

(٢) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٥٨.

(٣) الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ص ١٦١.

الشعر الحرّ، ومن الأمثلة التي استعمل فيها الشاعر شوملي أوزان الشعر ما نظمته على مجزوء الكامل^(١):

يا كلّ هذا الحبّ
كيفَ تحملي
من غير قلبٍ
مفعم بك مثل
حتى يكون على يديها مقتلي
ظلت تغازلني
ولم تتمهل

استخدم الشاعر وزن مجزوء الكامل الذي يقوم على تفعيلة (متفاعن)، وهو من البحور الصافية البسيطة التي تتألف من "تكرار تفعيلة متفاعن"، فينتج جرساً موسيقياً في بنية القصيدة، ويمنح الشاعر "حرية على مستوى الإطار ملاذاً أمثل لبلورة التجربة الشعرية على مستوى التناغم بين الإطار والغرض"^(٢)، ويؤدي وزن مجزوء الكامل في تفعيلته الصافية إلى تماسك النص من خلال التأكيد على المعنى العام، وتوصيل المراد باستخدام النسق الموسيقي الخفي في بنية الأسطر الشعرية، ولم يقتصر الأمر على نمط القصيدة الكلاسيكية إنما تعدّاها إلى توظيف ذلك في الشعر الحرّ الذي يوظف التفعيلات في أبنية النصوص، فتكررت تفعيلة (فاعلاتن) في قوله^(٣):

غفوة تخطفني من تعب اليوم وفوضى السير
تلقيني بعيداً في مكان هادي

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ١٧٤.

(٢) وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، ص ١٨٣.

(٣) شوملي، ديوان لمن نزرع الورد، ص ٦٤.

ذاكرتي صافية

تُبهرني مملكة في آخر الدنيا

على العرش أرى صورتها باسمه

أما أنا

فالغيم منطادي إليها..

جاءت هذه التفعيلة متكررة في وزن بحر الرمل الذي تتكرر فيه ثلاث مرات في شطري البيت الشعري، ولكن الأمر يختلف مع الأسطر الشعرية في توزيع التفعيلات وفقاً للدقات الشعرية التي يطلقها الشاعر، فهي تتخذ خطأً موسيقياً متعرجاً في توزيع الأوزان والتفعيلات، فمن الطبيعي جداً أن يقع التدوير في النسيج الموسيقي للأسطر الشعرية، الذي يعبر عن "اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له، أو بمجموعة السطور التالية اتصالاً عروضياً دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر"^(١)، ونظم الشاعر قصائده على البحر البسيط في قوله^(٢):

إذا اكْتَسَتْ بِغُبَارِ الْعُمْرِ ظُلْمَتُهُ

فَكُنْ نُجُومًا بِهِ وَالْبَدْرَ وَالْقَبَسَا

لا تُسْرِعِ الْخَطْوَ

فَالْأَخْطَاءُ مُسْرَعَةٌ

فَكَمْ بَرِيءٍ مِنَ الْعُشَّاقِ قَدْ دُهَسَا

يتضح أنه عمد إلى توزيع التفعيلات من خلال الأسطر بشكل غير متناسق، فأورد (لا تسرع الخطو) وتكملة وزنها في سطر آخر في قوله: (فالأخطاء مسرعة)، ويعود إلى استخدام الوزن كاملاً

(١) سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، ص ٨٤.

(٢) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ١٧٢.

في السّطر الذي يليه عندما قال: (فكم بريء من العشّاق قد دهسا)، وهذا التّشطير والتّوزيع الحرّ للأوزان يتّصل بالحالة الشعورية في قصيدته التي يتحدّث فيها عن زائر القلب، ويطلب منه الإقبال من خلال مناداته له.

ويتفاوت شكل التّوزيع الموسيقيّ لكلمات القصيدة وتفعيلاتها التي تشتمل عليها، ويلاحظ ذلك التّوزيع الموسيقيّ على مستوى شكل الأسطر الشعريّة في قصائد شوملي، ومن أمثلة ذلك قوله^(١):

في أوّل الكلمات

حيثُ الواوُ

نازفةً على الشّهداء

عاطفةً على الفقراء

عاصفةً تزغزغنا

وتجمّعنا

تودّعنا وتوجّعنا

وفاصلةً التأمّل والتّعجب من حساسين البلاد

يتّضح تنوع الدفقات الشعريّة في الأسطر التي ينظّم من خلالها قصائده، فاشتملت الأسطر على ثلاث كلمات وكلمتين وكلمة واحدة، واحتوت على مجموعة من الكلمات التي تتصل بمضمون الشّاعر وحالته النفسيّة والوجدانيّة التي يسقطها من خلال الاستعمال اللّغويّ التّفاعلي، علاوةً على نوعية الكلمة التي تسهم في إنتاج الدّلالة الثابتة أو المتجددة بما يوصل الرّسالة الكلية للنّص التي تنقل النبضات وتترجم الأفكار وتحرك العواطف في نفوس الحائرين؛ لأنّ الشّاعر شوملي يعبر عن قلق ينتاب مشاعره وأحاسيسه فيذرف الكلمات بدلاً من الدّموع ليبيّن من خلالها الآهات والمسرات.

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٦٣.

وإنّ مساحة الحرّية التي يمتلكها الشّاعر في بنية موسيقا شعره المبني على التّفعيلة، يجعله قادراً على حرية التّعبير، وامتلاك زمام الكلمة، ومنحى أصواتها ودلالاتها السّاكن أو التصاعدي الذي يتوافق مع المضمون والحدث، وما يتكلم عنه وي طرح حوله الانطباعات والرّؤى، فالخطاب الشمولي له قدرته الموسيقية، وأنغامه المختلفة في شتّى سياقات الاستعمال الواردة في قصائده الشعرية التي لا تخلو من ألحان واستدلالات وتصوّرات ترسم الصّورة الكلية للنّص الشعريّ.

وتتفاوت الأسطر في النّص الشعريّ من خلال شعر التّفعيلة، ويرجع ذلك إلى مقدرة الشّاعر على تحديد الدفقات الشعرية التي تجيش بها نفسه ووجدانه، فكلّ كلمة لها مكانتها في الحس الموسيقيّ وأداء المعنى الكامن في ذاته؛ لتوصل الموسيقا المضامين والمحاور بطريقة تفاعلية ذات أداء متنامي يؤثر في توجيه سلوك المتلقّين.

ونلاحظ تنوع الأوزان الموسيقية في شعر شوملي حيث تراوحت بين شعر التّفعيلة والشّعر العموديّ، ويلمس القارئ لشعره الالتباس الحاصل مع تحولات النّمط الشعريّ في التّفعيلات التي يوظّفها في بنية أوزان قصائده، ويرجع ذلك إلى الحالة النفسية للشّاعر وشعوره بالاعترا ب؛ بالإضافة إلى سعة ثقافته وقدرته على سبك النّص الشعريّ والارتقاء برسالة الشّعر السّامية من خلال التّنبؤ الوجدانيّ الإنسانيّ، فما أضافه من تجديدات ألقت بظلالها على التّفعيلات والأوزان. لذلك توثّقت العلاقة بين حال الشّاعر وخصائص قصائده ومشكّلاتها الموسيقية في الأوزان والتّفعيلات، ومن منظور آخر تخلص الشّاعر من رتابة الوزن في اختيار التّفعيلات في شعره الحر؛ لأنّ الوزن يجعل الشّعر يسير وفق شكلاً موسيقياً خاصاً، فيفسح المجال أمام الشّاعر في تشكيل إيقاعاته النفسية والوجدانية في خطابه الشعريّ ونسج تصويراته الجمالية التي يريد إيصالها للمتلقّي.

المطلب الثاني: القوافي

تعرف القافية على أنها "الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري"^(١)، وتمثل القافية "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فيكون أساسها حرف الروي، وهو الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة"^(٢)؛ وتحمل القافية في بنية النص الشعري دلالات تعبر عنها وتوحي بـ "انتهاء الصيغة الأولى، والتي سوف تتكرر، وكأن الشطر الأول هو الميزان المعطى للمتلقى عليه الآتي من الشعر"^(٣)، فيعبر ذلك عن الحالة الوجدانية التي يمر بها الشاعر، وتنوعت القوافي التي استعملها الشاعر شوملي في بنية موسيقى قصائده، وذلك وفقاً يقتضيه "النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور"^(٤)، ومن أمثلة القوافي المقيدة والمطلقة الواردة في أشعار قصائده ما يلي ذكرها:

١. القافية المقيدة

"إنّ تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته. فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مردفة، و في كلمات: زمان، حنان، عيون، قرون، مر السنين، مجد الخالدين، أم كانت خالية من الردف، و في كلمات: حسن، وطن، محن، بسكون النون"^(٥). وظّف الشاعر القافية المقيدة في أوزان الموسيقى الخارجية لقصائده الشعرية، ومثال ذلك في قوله^(٦):

أَحْنُ إِلَى حُلُوِّ الْحَدِيثِ وَدِفْنِهِ

فَإِنَّ زَوَايا الْبَيْتِ بَعْدَكَ بَارِدَةٌ

(١) مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص ٩٠.

(٢) عيد، الشعر والنغم، ص ٢٨٤.

(٣) الحيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، ص ٨٥.

(٤) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٩٩.

(٥) عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٦٥.

(٦) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ١٥٨.

حَيَاتُكَ رَمَزٌ لِلْعَطَاءِ مُخَلَّدٌ

فَقَدْ كُنْتَ كُلَّ الدَّهْرِ خَيْرَ مُسَاعِدَةٍ

كَفَاخُكَ مِنْ أَجْلِ التَّحَرَّرِ قُدْوَةٌ

لِنَيْلِ حُقُوقِ الشَّعْبِ دَوْمًا مُجَاهِدَةٌ

لَنَا الْفَخْرُ يَا أُمَاهُ إِذْ أَنْتِ أُمْنَا

فَفِي كُلِّ شَيْءٍ كُنْتَ بِالْفِعْلِ رَائِدَةٌ

وردت القافية المقيدة في قوله: (باردة، مساعدة، مجاهدة، رائدة) تدلّ على المشاعر الجياشة التي يعبر بها الشاعر عما يدور في داخله من شوق وحنين إلى أمه، فتنوّعت دلالات الكلمات التي ورد فيها حرف الناء الساكنة في قوافي الأسطر الشعرية السابقة، وتكرار القافية يأخذ بعضها برقاب بعض، وكل منها فيه ألوان من التنويع الموسيقيّ الناشئ عن الحركات والسكنات، مما يشكّل نمطاً من التّأليف الموسيقيّ يشرف عليهن صوت واحد متكرر، يمثّله النّون فيكون لهن بمنزلة الإطار، ويربط بين الأسطر الشعرية برابط الوحدة والانسجام، ويصبغ الأنغام المختلفة بلون واحد، من خلال اتّحاد الوزن والقافية برنينه المنتظم لجميع ذلك، وقال الشاعر شوملي^(١):

أَيُّ ضَوْءٍ وَحَرِيرٍ حَاكَ يَا سَا حُرْ طَيْفَكَ؟

يَا عَرِيسَ الْبَحْرِ مَا أَسْهَلَ...

مَا أَصْغَبَ وَصَفَكَ!

يَتَدَلَّى ثَوْبُكَ الْأَبْيَضُ

شَلَالًا مِنَ الْأَقْمَارِ خَلْفَكَ

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٢٠-٢١.

جاءت القافية المقيدة في حرف الكاف الساكن في قوله: (طيفك، وصفك، خلفك) فتسكين الصوت يولّد نغمة موسيقية في النسيج النصّي، وما يشتمل عليه من دلالات متنوعة ينتجها سياق الاستعمال، فيرتبط النغم الموسيقيّ بوحدة القافية المقيدة التي ينتج عنها لونًا من الانسجام والتّطابق، الذي تتضح معالمه في الأصوات الموسيقية التي تتكون منها الأوزان والتّفعيلات في قصائد الشّاعر شوملي، والتي تجسّد محور الدّلالات النّفسية والوجدانية التي يعبر عنها الشّاعر من فقدان وحبّ ونسيان، ويردّ كلّ ذلك في ظلّ اغتراب الشّاعر عن وطنه.

٢. القافية المطلقة

تعرف بأنها "ما كانت متحرّكة الرّوي، أي بعد رويها وصل بإشباع و في كلمات: الأمل والعمل، والبطل بالكسر أو الضم، ومثّل: الأملا، والعملا، والبطلا بالفتح، وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة، أي بلا خروج، أم كانت متحركة، أي ذات خروج"^(١)، وقد استعمل الشّاعر شوملي في بنية قصائده الشعرية القافية المطلقة بشكل كبير، ويرتبط ذلك بالحالة الوجدانية التي يشعر بها الشّاعر، ومن الأمثلة على ذلك قوله^(٢):

النَّحْلُ يَصْحُو بَاكِرًا... كَيْ يَبْدَأَ الْعَمَلَا

فَيَزُورُ زَهْرًا عَاطِرًا... كَيْ يَصْنَعَ الْعَسَلَا

فَالْعِطْرُ أَغْلَى مِنْ ذَهَبٍ... وَسِوَاهُ مَا قَبَلَا

جاءت القافية المطلقة في قوله: (العملا، العسلا، قبلًا) فهذه اللام المفتوحة تدلّ على اتّساع الدّلالة التي يعبر عنها الشّاعر، وما يريد أن يوصله من جدّ، واجتهاد وبذل المزيد من الأنشطة في

(١) عتيق، علم العروض والقافية، ص ١٦٥.

(٢) شوملي، ديوان أرجوحة فرح، ص ٢٩.

معترك العيش والحياة عندما تحدث عن النّحل وسمة التعاون التي تميّز مجتمعه، فحقّقت اللّام المفتوحة بحركتها الطّويلة نغمة موسيقيّة لها إيقاعاتها في بنية الخطاب الشعريّ ودلالاته.

وتتنوع وظيفة القافية في أسلوب شوملي، فانّصفت بقدرتها التّفاعليّة التي تنتج جرساً موسيقيّاً يحمل دلالات عميقة في قصائد أشعاره.

ويقول^(١):

"إني أُحبُّكِ"

هذا القلبُ قد نطقا

والقلبُ إن قالَ

بالتّأكيد قد صدّقا

لا مدّح لا لومَ فيما قد يقولُ فمَ

بكلِّ حرفٍ هو القلبُ الذي سبّقا

فقد وردت القافية المطلقة في قول الشّاعر: (نطقا، صدّقا، سبّقا) لتفسح المجال واسعاً للنّفس الشعريّ المضطرب الذي فيه حركة وقلقلة، توحى بدلالة الحزن والوجع واهتزاز المشاعر والأحاسيس من جرّاء الظروف والمجريات، لينقل بذلك قيمة أسلوبيّة تفاعليه لها تمثلاتها في مضامين الخطاب الشعريّ وما يشتمل عليه من رسائل يحاول الشّاعر شوملي إيصالها إلى المتلقّين والتّأكيد على تفاعلهم مع موضوعات قصائده.

(١) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ٤٠.

المطلب الثالث: حرف الرّوي

هو "الحرف الذي بُنيت عليه القصيدة، وتنسب إليه؛ فيقال: سينية ودالية وهكذا، ولا يكون هذا الحرف مدّ ولا هاء"^(١)، وقد استعمل الشاعر شوملي حروفاً متنوعة في الرّوي، لينقل من خلالها ما يدور في مشاعره ووجدانه من خلال دلالاتها وتآلفاتها مع سياق التعبير الشعريّ؛ إذ يقول^(٢):

لا ترُسُمي حُلْمنا في ساحةِ البلدِ

خَوْفاً على حُبنا مِنْ شِدَّةِ الحَسَدِ

إني رَحَلْتُ إلى نَفْسي وذاكِرتي

فأنتِ سائِنةٌ في الرّوح والجَسَدِ

بِحُبّها يتعافى القلبُ مِنْ أَلَمِ

فإنَّ بَعْضَ الهوى يَشْفِي مِنَ السَّقَمِ

وأوّلُ الحُبِّ كانَ اللهُ صاحِبَهُ

مِنْ حُبِّهِ بَعَثَ الإنسانَ مِنْ عَدَمِ

تمثل حرف الرّوي في صوت (الدّال) الذي يتسم بشدّته وقدرته الانفجاريّة، فتحدث اهتزازات لها دلالاتها النّفسيّة والوجدانيّة التي تصدر عن ذات الشّاعر، فتمثل حرف الرّوي الدّال في قوله: (البلد، الحسد، الجسد) وأنتجت بذلك إيقاعاً موسيقياً في كلمات النّص الشعريّ، وورد حرف الرّوي الميم

(١) مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص ٩٢.

(٢) شوملي، ديوان لا أريد قصائد منفي، ص ٤١.

في قوله: (ألم، السقم، عدم) فولد باستعمال الميم توافقاً صوتياً في إطار نغمة موسيقية لها دلالاتها في سياق التعبير الشعري، وقال الشاعر شوملي^(١):

رُغِمَ ما عانيتَ مِنْ مَحَنٍ ... سَيَعُودُ المَجْدُ يا وَطَنِي

سَوْفَ تَبْقَى شامِخاً أبداً... تَتَحَدَّى قَسْوَةَ الزَّمَنِ

شَجَرُ الزَّيْتُونِ مُنْتَظَرٌ ... مَطَرًا يَأْتِي بِلا شَجَنِ

جاء الشاعر بحرف الرّوي (النّون) الذي يحمل دلالة الغنة^(٢)، فهي تمثل جرساً موسيقياً في قوله (وطني، الزّمن، شجن)؛ وقام باستحضار النّون في الرّوي؛ للدّلالة على الحدث ووقعه العظيم ومكانته في النفوس، فاستعمال صوت النّون في روي القصيدة يقوم بمقام "الألوان في الصّورة، فو لا توجد صورة دون ألوان، كذلك لا يوجد شعر دون موسيقى وأوزان وأنغام"^(٣)، تستحضرها الأصوات وما تشتمل عليه من مؤثرات أسلوبية في سياق الخطاب الشعري، وقال كذلك^(٤):

لا شِعْرَ في الأفقِ فالمحبوبُ مَفْقُودُ

حَبْلُ الوصالِ التّوى والحَرْفُ مَعْقُودُ

مُقَامُهُ الغَيْبُ لا عُنْوانَ ذاكِرَةٍ

والدَّرْبُ للغَيْمِ مَجْهولٌ وَمَسْدُودُ

ورد حرف الرّوي الدّال في قوله: (مفقود، معقود، مسدود)، وأنتجت استعمال صيغة مفعول الموحدة مع وجود حرف الرّوي الدّال في آخرها نغمات موسيقية توحى باتّساق الألحان وانسجامها مع

(١) شوملي، ديوان أرجوحة فرح، ص ٢٣.

(٢) يُنظر: حسان، مناهج البحث في اللّغة، ص ٨٢.

(٣) ضيف، في النّقد الأدبي، ص ٩٧.

(٤) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٣٣.

المضمون الدلالي، فتوافق الإيقاع مع الدلالة في توصيل رسالة النص الشعري؛ مما يزيد من تفاعلات نصوص الخطاب ومعطياتها.

المطلب الرابع: لزوم ما لا يلزم

يعبر هذا الأسلوب عن التزام الشاعر ما لا يلزمه في الخطاب الشعري، فإنّ اللازم في هذا الموضع وما جرى مجراه يمثلّه "السجع الذي تتساوى فيه أجزاء الكلام المنثور في قوافيها، وهذا فيه زيادة على ذلك، وهو أن تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفاً واحداً، وتتساوى فيه الحروف التي قبل رويّ الأبيات الشعرية"^(١).

ويعدّ لزوم ما لا يلزم من "فنون البديع اللفظي الذي يرد في النثر والنظم على السواء"^(٢)، التي يلتزم فيها الشاعر بحرف أو أكثر قبل حرف الروي^(٣)، وأول من ابتكر هذا الفن أبو العلاء المعري، فيأتي من باب التكلف لما فيه الزام للنفس وتصنع للكلام، ولكن إذا ورد عفو خاطر في الشعر كان فناً بديعاً، ومن الأمثلة الواردة في شعر شوملي التزم فيها ما لا يلزم في قوافيه المقيدة التي يقول فيها^(٤):

يُعَاتِبُ كُلُّ عَلَى فَهْمِهِ

فَخَفَّفَ عَلَى الْحُبِّ مِنْ لَوْمِهِ

لِمَاذَا تُضَيِّفُ إِلَى حِمْلِهِ

وَقَدْ عُرِفَ الْحُبُّ مِنْ يَوْمِهِ

يُسَابِقُنِي الْغَيْمُ فِي رَسْمِهِ

(١) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٢٨١/١.

(٢) عتيق، علم البديع، ص ٢٣٣.

(٣) يُنظر: الرافعي، تاريخ آداب العرب، ٢٣٦/٣.

(٤) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٣٧.

فَيَسْتَنْقِظُ اللَّوْنَ مِنْ نَوْمِهِ

فقد التزم الشّاعر باستعمال الميم والهاء في قافية أشعاره، والتي تتمثل في قوله: (فهمه، لومه، حلمه، يومه، رسمه، نومه) فتحقق هذه الأصوات جرساً موسيقياً؛ لما يعبر عنه هذا الأسلوب من كلمات مسجوعة تأتي على وتيرة نغم متآلف في متن الخطاب الشعريّ، ولجأ شوملي لاستعمال ذلك من أجل إيصال رسالته الشعرية بطريقة خاصة، يحاول فيها تجسيد المعنى. ويأتي أسلوب ما لا يلزم من القيود الطوعية التي يلتزم بها الشعراء في اتباع قافيتين في النصّ الشعريّ، ومن ذلك قول الشّاعر^(١):

يا بَدْرُ ودّعني ودّع أحلامي

وخذِ النّجومَ هديّةً وسلامي

هي نورُ أحداقي وزهرُ حدائقي

ما كنتُ لولاها أطيقُ منامي

قدّ قدّتِ الأشواقُ ثوبَ قصيدتي

والحرّفُ فيها حيّك من آلامي

التزم الشّاعر في قافيته بالألف والميم والياء في قوله: (أحلامي، وسلامي، منامي، آلامي)، فنتج عن ذلك نغمة موسيقية لها إيقاعاتها الدلالية في النصّ الشعريّ؛ لما تعبر عنه من وجدان الشّاعر وما يدور في نفسه من عواطف ومشاعر وأحاسيس.

ومن ذلك أيضاً ما ورد عنه في قصيدته "الرسام الصغير"^(٢):

اليومَ سوفَ أرسمُ ... فالوحيّ عندي ملهمُ

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٢٨.

(٢) شوملي، ديوان أرجوحة فرح، ص ١٧.

الْبَحْرُ يَبْدُو مَائِجًا ... وَالْمَوْجُ يَبْدُو هَائِجًا

عِشْرُونَ لَوْنًا فِي يَدِي ... تَسِيلُ فَوْقَ الْأَسْوَدِ

حيث يظهر لزوم ما لا يلزم في أول القصيدة من خلال قافية الميم في قوله: (أرسم - ملهم) ليحقق بذلك انسجامًا صوتيًا يؤدي إلى تماسك النص الشعري الذي يتحدث من خلاله عن المضامين التي يبوح فيها وما يمثله القول الشعري من رسائل ينقلها بوجدانه وأفكاره إلى المتلقي، وورد كذلك في البيتين الثاني والثالث في قافيتي الجيم والدادل في قوله: (مائجًا - هائجًا)، و(يدي - الأسود)، ففي هذه الأبيات تظهر الكلمات المسجوعة والتي منحت النص حسًا موسيقيًا له ألحان وأنغام متواترة في سياق الخطاب الشعري وتعبيراته.

ويتضح مما سبق ترابط الموسيقى الخارجية مع الحس الوجداني الذي يمتلكه الشاعر شوملي، فتأثر كثيرًا بالقصيدة العمودية في تنظيم الأسطر الشعرية والتفعيلات في الشعر الحر، بالرغم من اغترابه إلا أنه متمسك بالهوية التراثية الأصيلة، ولا يمنع ذلك وجود سمات تجديدية وأطروحات حديثة في إيقاعات أشعاره تتألف مع السياق العام لبنية الخطاب الشعري عنده؛ فيقول معلقًا في هذا السياق: "جرت محاولات لتجديد الشعر شبيها لما حدث في الأقطار العربية الأخرى وأصبح لقصيدة النثر رواده، برزت أسماء جديدة هنا مثل زكريا محمد وروز شوملي مصلح وغيرهم، كثيرة هي الأسماء التي اتجهت لقصيدة النثر، وهناك أحيانا استسهال (ساذج) في كتابتها مما عكس نفسه على سطحية بعض ما يكتب، كثيرة هي الكتابات وقليلة هي الإبداعات الحقيقية في قصيدة النثر، إن معظم عناصر الشعر في القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة يجب أن تتوفر أيضًا في قصيدة النثر مقارنة مع قصيدة النثر في الأقطار العربية؛ فإن قصيدة النثر في فلسطين متأخرة بعض الشيء"^(١).

(١) جمال، الشاعر خالد الشوملي بين الوجد الفلسطيني والقضية الشعرية، <https://www.turess.com/>.

وبذلك، فإنّ تنوع أوجه الموسيقى الخارجيّة من أوزان وقوافي وحرف روي وتصريع؛ تحقق
التآلف والانسجام الإيقاعيّ مع المضامين والمحاور التي يشتمل عليها سياق الخطاب الشعريّ في
إطار التّعبيرات والتقسيمات الإيحائيّة في البنى الصّوتية ونسيج النّص.

المبحث الثاني: الموسيقى الدّاخلية

تهتم الموسيقى الدّاخلية بالجرس الصّوتي الذي تحقق الألفاظ وإحياءاتها الوجدانيّة والنّفسية، وما تعبر عنه من دلالات، فتبيّن القيم الصّوتية الخفية، التي تشارك في إنتاج الإيقاع الشّعريّ، وتتمثل الموسيقى الدّاخلية في أسلوب شعر خالد شوملي في المطالب الآتية:

المطلب الأول: طبيعة الصّوت

قامت الدّراسات الأسلوبية لنصوص الخطاب على تحليل لغتها واتّجهت إليها مباشرة، فيمثّل الصّوت أساس اللّغة، وأوّل ما يقوم عليه العمل الأدبيّ هو "نظام للأصوات، ثم انتقاء من النّظام الصّوتي للغة ما"^(١)؛ لذا يعدّ الصّوت "عملية حركيّة يقوم بها الجهاز النّطقي وتصحبها آثار سمعيّة معينة تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصّوت، وهو الجهاز النّطقي ومركز استقباله وهو الأذن"^(٢)، وأوّل ما تتألف منه ألفاظ النّصوص الشعريّة هي مادة الصّوت، وتكتسب دلالة من سياق استعمال الشّاعر وتوظيفه لها في كلماته وصوره الصادرة عن وجدانه وخياله وأفكاره وانطباعاته. وقد اعتمد الشّاعر شوملي على استعمال الأصوات الموحية والمعبرة عند اختياره وانتقائه لألفاظه، فالنّطق بالأصوات في متن الخطاب الشّعريّ يمثّل "نقل اللّغة من الصّورة المنطوقة المسموعة إلى الصّورة الرّمزيّة المرئيّة"^(٣)، والتي يسعى الشّاعر إلى توصيلها والتّعبير عنها في سياق قصائد أشعاره، فوظّف صوت السّين المهموس، وصوت الحاء الرخو الاحتكاكي، وصوت الهاء الشدید الانفجاريّ في قوله^(٤):

يُسَابِقُنِي الْغَيْمُ فِي رَسْمِهِ

(١) ويلك ورارين، نظرية الأدب، ص ١٨١.

(٢) حسان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، ص ٦٦.

(٣) سانديرس، نحو نظرية أسلوبية لسانیّة، ص ٧٣.

(٤) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٣٧.

فَيَسْتَيْقِظُ اللَّوْنُ مِنْ نَوْمِهِ

وَيَغْسِلُ وَجْهَ الضُّحَى بِالنَّدَى

فَتَسْأَلُهُ الشَّمْسُ عَنْ حُلْمِهِ

اختار الشاعر صوت (السَّيْنِ) في قوله: (يسابقني، رسمه، يستيقظ، يغسل، تسأله، الشمس) وكلها أصوات تعبّر عن الحسّ الخافت المهموس الذي يتسرب من نفس الشاعر، وينتج ارتياح عند المتلقّي في تذوّق المضامين والدلالات التي يطرحها الشاعر في خطابه، فتسهم السَّيْنِ في نقل الهمسات والكلمات الجميلة والعبارات اللطيفة التي تعبّر عن الحالة الوجدانيّة للشاعر، وتتخيل الألفاظ الجزلة في السّمع "كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة، ولين أخلاق، ولطافة مزاج"^(١).

وورد صوت (الحاء) في قوله: (الضحى، حلمه) فاستعمل الشاعر الحاء مستريحاً إليها؛ "لما فيها من البحة التي يجري معها النّفس"^(٢)؛ مما يوّلّد نغمة موسيقيّة ذات لحن رخو، فكلمة (الضحى) تدلّ على الدّلال والغنج، ويذكرنا ذلك بقول امرؤ القيس (نؤوم الضحى) في كناية عن الدّلال والزّاحة، وتدلّ الحاء في (حلمه) على الأمنيات السعيدة التي يسعى إلى تحقيقها والبحث عنها، وأنّ مجيء صوت الهاء في قوله: (رسمه، نومه، وجه، حلمه) يحمل تنبيهات ويعبّر عن النّفس المكتوم في ذات الشاعر، فتتطلق الزّفرات الشعريّة والشّعورية في متن خطابه، ولا ينفك ذلك عن تخيل المجريات التي تتناسب مع الإيقاع الموسيقيّ الداخليّ للألفاظ وأنغامها.

إضافة إلى ذلك فقد استخدم الشاعر الأصوات الشعريّة ذات الإيحاء المكثّف التي تعبّر عمّا

في داخله من مشاعر وأحاسيس؛ لينقل من خلالها الرّسالة إلى المتلقّي؛ فيقول^(٣):

(١) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١/١٧٦.

(٢) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ١/٢٥٤.

(٣) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ٥٢.

آه على وَطَنٍ قالوا هُوَ الأَحلى

لِكِي يُباعَ بِسوقِ المالِ بالأَعلى

وظّف الشاعر المادة الصّريحة للصّوت في ترجمته للزفرات الحارّة التي يخرجها من وجدانه المعذب في منفاه وغربته فاستعمل كلمة (آه)، وهي صوت للوجع العميق عبر المدى، والذي يتجدّد مع الأحداث الدّامية، وهذه لها دلالتها الإيقاعيّة في الخطاب الشّعريّ؛ لما تمثله من حسّ موسيقيّ تراجميّ، واستعمل حرف المد الألف في قوله: (الأحلى، الأعلى) وهي كلمات نابعة من قلب الشاعر لما تمثله من دلالات نفسيّة وذاتيّة ووجدانيّة تنقل للمتلقّي تجربته ورؤيته التي يطرحها تجاه الأشياء بكلماته الحرّة التي تتبع من مشاعر صادقة لها بعدها الموسيقيّ في لحن الخطاب الشّعريّ وما يشتمل عليه من أنغام، وتظهر من "تخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التّنام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته؛ فإن أمكن مع ذلك منظومًا من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه"^(١).

وصوت النّون يمتلك نغمة موسيقيّة في سياق التّعبير اللّغويّ واستعمالاته، ويضفي على نصوص الخطاب الشّعريّ إيقاعات منتظمة يوظّفها الشاعر شوملي في أبنية نصوصه؛ إذ يقول^(٢):

أُفِقْ شَرِحْ

قَمَرٌ فَرِحْ

مَفْتُونٌ مَجْنُونٌ

في حَضْرَتِها طِفْلٌ مَرِحٌ

(١) العسكري، الصناعتين، ص ١٤١.

(٢) شوملي، ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ص ١١٢.

ذَنْبٌ سَمَحٌ

هَلْ تَغْفِرُ تِلْكَ الشَّأْءَ بِرَاءَةً هَذَا الذَّنْبِ

تكرر التَّنوين عشر مرات في قوله: (أَفَقٌ، شَرَحٌ، قَمَرٌ، فَرَحٌ، مَفْتُونٌ، مَجْنُونٌ، طِفْلٌ، مَرَحٌ، ذَنْبٌ، سَمَحٌ) يحقق التَّنوين من خلال هذه الكلمات نغمة موسيقية صادرة عن النَّون الساكنة التي تلحق أواخر الأسطر الشعرية لفظاً لا خطأ؛ مما يسهم في تفاعلية المشهد الشعري، ونقل الدلالات إلى الجمهور بحس شاعر يحقق التفاعل الإيقاعي والدلالي في نصوص الخطاب الشعري عند شوملي. واختار شوملي الأصوات المكثفة التي يمثلها الصَّوت المضعف، الذي يعبر عن "صوت واحد طويل، يساوي زمنه زمن صوتين اثنين"^(١)، فيقتصد النفس الشعري ويختزله لدلالة يريد أن يوصلها الشاعر من خلال إيقاع الصَّوت؛ إذ يقول^(٢):

يُفَرِّقُنَا الْوَهْمُ يَا إِخْوَتِي

وَحَبْلُ النَّضَالِ هُوَ الْأَوْثَقُ

تَوَحَّدْ تَجَدَّدْ

وَلَا تَتَرَدَّدْ

يَسُودُ الطَّغَاةُ إِذَا فَرَّقُوا

ورد الصَّوت المضعف في قوله: (فَرَّقْنَا، النَّضَالِ، تَوَحَّدْ، تَجَدَّدْ، تَتَرَدَّدْ، الطَّغَاةُ، فَرَّقُوا)، فينتج هذا الصَّوت إيقاعاً موسيقياً يتسم بالشدة والقوة؛ لِمَ يعبر عنه من لغة خطابية مضغوطة ومركزة تحمل معانٍ كثيرة بألفاظ قليلة، وتثري دلالة النص وما يشتمل عليه من تصورات جمالية واستعمالات بلاغية لها قيمتها الأسلوبية في مشكلات الخطاب الشعري، ويلاحظ استعمال حرف التكرار الرّاء بشكل

(١) عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص ٩٧.

(٢) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ٧٧.

واضح؛ لأنه "عند النطق به ساكنًا لتحديد مخرجه لا يقطع صوته اللسان بالتقائه تمامً مع مقابلة من الفك الأعلى بل يظل مرتعشًا به زمان كأنه يكرره"^(١)، فيعزز ذلك الأداء الموسيقي في النص ويكتف من الإحياءات الإيقاعية.

واستعمل الشاعر حروف المد الطويلة في بنية قصائده، التي تعبر عن الإيقاع الزمني الطويل الصادر عن نفس شعري ممتد يصبح معه النطق "مساويًا لمدى النطق بحركتين بسيطتين"^(٢)، ليتوافق مع بوح الشاعر وإصداره للصوت الوجداني الكامن في داخله من مشاعر وأحاسيس وتعبيرات؛ إذ يقول^(٣):

سَمِنَا المَوْتَ والمَوْتَى حَزَانِي

سَوَادُ الغَيْمِ يَعْبَثُ فِي سَمَانَا

وَنَضْحَكُ إِن ضَحَكْنَا فِي هَدْوٍ

لَأَنَّ المَوْتَ يَعْبَسُ إِن رَأَا

إِذَا اكْتَمَلَتْ أَغَانِينَا أَتَانَا

لِيَخْطِفَ مِنْ أَمَانِينَا الْأَمَانَا

وَيَقْطِفَ مِنْ حَدَائِقِنَا وَرُودَا

كَأَنَّ المَوْتَ لَمْ يَعْشَقْ سَوَانَا

وَيَذْفَنَ شَمْسَ أَعِينَا بَلِيلٍ

يَرِشُ الصَّمْتَ فِي أَفْوَاهِ قَانَا

(١) السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص ١١.

(٢) عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص ٩٦.

(٣) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٣٣.

لم ينفك الصّوت عن مأساة الشّعب الفلسطينيّ وأنغام التراجيديا الّتي بثّها الأشرار في النفوس الآمنة، لم يحتمل الشّاعر تلك الحركات الشّعورية والزفّرات الحارة الّتي سئم فيها من الموت الّذي لا يقع إلّا على الحزانيّ، ويواصل إيقاع المعذب من خلال ما تجيش به أصوات المد في قوله: (سنمنا، الموتى، حزانيّ، سواد، في، سمانا، ضحكنا، في، هدوء، رآنا، إذا، أغانينا، أتاننا، أمانينا، الأمانا، حدائقنا، وروداً، سوانا، أعيننا، أفواه، قانا)، ويتّضح أنّ حرف المد الألف من أكثر الأنواع انتشاراً في بنية هذه الأسطر الشعريّة، فيحمل ذلك ترانيم إيقاعيّة فيها كآبة وحزن ولوعة كبيرة من قسوة الواقع الّذي يحياه الشّعب الفلسطينيّ، وتعبّر حروف المد عن طبيعة الألحان الّتي تسري في الخطاب الشعريّ، فترتاح الأذن "للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل"^(١)، فحروف المدّ لها قدرة على صناعة النّغم، وتبثّ الشّعور بالرّاحة لما فيها من البوح والنّفس الشعريّ الواسع.

(١) عيار الشّعور، ابن طباطبا العلوي، ص ١٤.

المطلب الثاني: التكرار

يمثل التكرار في أسلوب الكلام العربي "باباً واسعاً يبدأ من تكرار الحرف، أو بضعه أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر، ثم يتنوع ترتيب المكررات (...) وكلّه واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي"^(١)، الذي يرفع من قيمة الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية المعاصرة، ويكشف عن المعاني العميقة للنص الشعري؛ بوصفه "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كلّ تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"^(٢)؛ لذا يبيّن التكرار الحالة النفسية والوجدانية في ذات الشاعر، فتوظيف التكرار "يتردد في النص؛ ليحدث نوعاً من الطريقة الدلالية التي يهدف إليها المبدع، فيركز فيها حتى تصل رسالته و يريدّها إلى المتلقّي"^(٣)، لذلك نجد أنّ الشاعر يأتي "بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أم مختلفاً، أم يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني؛ فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدًا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"^(٤).

وقد استعمل الشاعر شوملي أسلوب التكرار بكثرة في أشعاره؛ ليعبر عمّا بداخله من مشاعر

وأحاسيس.

(١) يوسف، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، ص ١٦٣.

(٢) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.

(٣) محمد، التكرار وتماسك النص، ص ٢٨.

(٤) عبيد، القصيدة العربية بين البيئة الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ١٥.

واتَّسم الخطاب الشعريّ عند الشّاعر بالعاطفة الرومانسية، فهو يمتلك خطاباً يلامس شغاف القلب ويخاطب الطّبيعة الصّامّة والمتحرّكة على السّواء، مما يبعث الرّوح الشّابة التي تصنع الحياة من الرّياض وشواطئ الجداول والأنهار والزّهر المتساقط في لجين الماء والريح تعبث في الغصون، فتنبّجس الإيقاعات والألحان الجميلة؛ إذ يقول^(١):

يُعِيدُهُ الْغَيْمُ لِي وَيَرْتَجِفُ
هَلْ هُوَ خَوْفٌ أَمْ أَنَّهُ اللَّهْفُ
لِنَفْتَرِضَ أَنَّهُ سَيَعْتَرِفُ
بِأَنَّهُ عَاشِقٌ بِهِ شَغَفُ

جاء الشّاعر بصوت الفاء مكرراً في قوله: (يرتجف، خوف، اللّهُف، لنفترض، سيعترف، شغف) وتدلّ إحياءات صوت الفاء على المشاعر والأحاسيس التي يمتزج فيها الخوف مع الحب، لتستمر حياة العاشقين تحت كل الأحوال وفي كل الظروف، وهذه الفاء ذات صوت رقيق مهموس يتناسب مع العشق والحسّ الذي ينبع من رقة النّفس والوجدان؛ لما يتّصف به صوت الفاء بأنّه "صوت رخو مهموس مرقق، ينطق بأن تتصل الشّفة السّفلى بالأسنان العليا، اتصالاً يسمح للهواء أن يمر بينهما فيحتك بهما، مع رفع مؤخر الطبق، لسد التّجويف الأنفي، وإهمال الأوتار الصّوتية بجعلها لا تتذبذب"^(٢).

وقد ورد التّكرار في شتى أقسام الكلام في قصائد شوملي، وهذا يوحي بما في نفس الشّاعر من مضامين وتعبيرات؛ إذ يقول^(٣):

يَا مَوْطِنِي جُنَّ الْجَمِيعُ وَأَنْتَ وَحْدَكَ عَاقِلُ

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٢٧.

(٢) عبد التّواب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ، ص ٤٣.

(٣) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٥٥.

أَنْتَ الضَّحِيَّةُ وَالْجَمِيعُ الْقَاتِلُ

يا مَوْطَنِي يا مَوْطَنِي يا مَوْطَنِي

كرر هنا الجملة الطلّبيّة (يا موطني) أربع مرات للدلالة على محبة الوطن وتقديره، ومكانته السامية في ذاته الحرّة، فالطلب يمثل إلحاحًا ويستدعي استجابات ومشاركات، ليولد بتكرار حرف النداء (يا) نغمة موسيقيّة تتآلف مع إيقاع كلمة (موطني)، وكرر كلمة (أنت) مرتين للدلالة على قيمة الوطن، وكرر كلمة (الجميع) مرتين للدلالة على الشمول والتعبير عن الخذلان وقلة النصير، وكرر صيغة فاعل في كلمة (عاقل) و(قاتل) للدلالة على وصف الحالة الشعورية، فيثري التكرار الإيقاع الموسيقيّ في نصوص الخطاب الشعريّ؛ ويقول كذلك^(١):

فُوضَى هُنَا لَا تُنْتَهِي

جَدَلٌ ضَحِيَّةُ النَّدَى

طِفْلٌ تَمْنَى بِأَكْيَا:

يَا شَعْبِي الْمِعْطَاءُ كُنْ. لَتَكُونَ

كُنْ كَفَرَاشَةٍ مُتَجَدِّدًا

فِي رَحْلَةِ النَّيْهِ الطَّوِيلَةِ وَالرَّذَى ...

فِي الْحُزْنِ كُنْ مُتَوَحِّدًا

فِي غَابَةِ الشَّعْرِ الْجَمِيلَةِ

كُنْ أَنَاشِيدَ الطُّفُولَةِ وَالْهَوَى ...

فِي الْوِزْنِ كُنْ مُتَعَدِّدًا!

(١) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٤٢.

عمد إلى تكرار فعل الأمر (كن) خمس مرات للدلالة على طلب الالتزام بالمضمون، والتأكيد على التناسق الدلالي؛ مما ينتج إيقاعات موسيقية، وكرر حرف الجر (في) أربع مرات مع مضامين مختلفة تتمثل في (الرحلة، الحزن، غابة الشعر، الوزن)، فبدأ السطر بكلمة وتكرارها يكسر الرتابة السردية في الشعر الحر، ويسهم في إنتاج جرس موسيقي وإيقاع متفاعل، يثبت من خلاله الشاعر المعاني والدلالات التي يعبر عنها من عمق ذاته ووجدانه؛ إذ يقول^(١):

فَأَنَا الْمُتَجَدِّدُ فِي لُغَتِي

الْمُتَنَهِّدُ مَعَ نَفْسِ الْبُرْكَانِ

أَنَا الْمُتَعَدِّدُ فِي فَرْحِي

الْمُتَعَمِّدُ فِي نَهْرِ الْأَحْزَانِ

أَنَا الْمُتَوَحِّدُ مِثْلُ الْمَاءِ بَغِيْمَتِهِ

الْمُتَرَدِّدُ كَالْأَمْوَاجِ عَلَى الشُّطَّانِ

أَنَا الْمُتَزَوِّدُ بِالْحُبِّ الْأَبَدِيِّ

أَنَا الْمُتَبَدِّدُ فِي آهَاتِ الرِّيحِ

أَنَا الْمُتَمَدِّدُ فِي كَفَنِ النِّسْيَانِ

أَنَا الْمُتَقَيِّدُ بِالْحُرِّيَّةِ

عمل الشاعر شوملي على تكرار الضمير (أنا) الدال على الذات في مطلع الأسطر الشعرية، فأنّج بذلك إيقاعاً موسيقياً ينقل المضامين والدلالات التي يريد بشكل تفاعلي للمتلقين؛ وهذا يؤدي إلى

(١) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ٢١.

التماسك الدلالي علاوة على الانسجام الإيقاعي في وصف ذاته والتعبير عن خلجات نفسه؛ لذلك نجد الشاعر شوملي يكرر الفعل في قوله^(١):

قَبْلِينِي...

قَبْلِينِي مَرَّةً أُخْرَى

حَلَقِي فِي أَفْقِ الْحُبِّ السَّعِيدِ

أعاد الشاعر الفعل (قَبْلِينِي) مرتين للدلالة على مشاعر الحب والعشق، لينسج بذلك إيقاعات وجدانية تجسّد نبضات حياة في قلوب العاشقين وتهوي إليها العذارى والمتيمين في عالم الغرام، تأتي صيغة (فَعْل) للتكثير والمبالغة في قوله: (قَبْلِينِي).
وتأتي الحروف متكررة في الخطاب الشعري؛ لأنها تمنح غيرها دلالات لها حضورها في المعنى السياقي العام للنصوص، إذ يقول الشاعر^(٢):

هَـذِي دِمَاءُ النَّيْلِ هَادِرَةٌ

مِنْ مَوْجِهَا يَتَقَهَّقَرُ الرَّبْدُ

وَالْخَائِفُونَ مِنَ النَّدَى عَبَثًا

قَدْ حَاوَلُوا الشَّلَالَ أَنْ يَنْدُوا

قَدْ أَطْلَقُوا النَّيْرَانَ حَاقِدَةً

كرر الشاعر هنا الحرف (قد) مع الفعل الماضي (حاولوا) و(أطلقوا) ليدلّ على تحقيق المضمون، وتأكيد وقوع الحدث الذي يعبر عنه، علاوة على النسق الموسيقي الذي يشكل بمجموع إيقاع صوتي يتناسب مع المقصد الدلالي العام لسياق القصائد الشعرية عند شوملي.

(١) شوملي، ديوان سكر الكلمات، ص ٢٣.

(٢) شوملي، ديوان نهر وصفاف، ص ٥٤.

وقد جاءت أنماط الجمل متكررة في الخطاب الشعري عند شوملي؛ ليعبر من خلالها عن الموضوعات والأفكار التي تدور في وجدانه ومخيلته؛ إذ يقول^(١):

لا نشتكي وعَر السَّبيلِ وإنما

آه ... إذا تتحكَّم الأذيالُ

لا نشتكي ظَلَمَ الزَّمانِ وَلَيْلُهُ

لو بَعْدَ عَقْدٍ تَلْتَقِي الأَشْمالُ

كرّر الشاعر الجملة الفعلية (لا نشتكي) للدلالة على المكابرة وعدم حدوث الشكوى من الطّرق الوعرة، ويطلق الشاعر زفراته تجاه حكم الأندال والأذيال الذين عاثوا في قضية الوطن، ويواصل الشاعر تحديثه فهو لا يتضجر من ظلم الزّمان وجوره، ويؤمن بأن الشّمل سيجتمع على أرض الوطن ويتلاقى الأحباب؛ فمهما علا الظّلم وطغى فأمره إلى زوال، فتكرار نمط الجملة يثري الإيقاع الموسيقي في نسيج النصّ الشعريّ عند الشاعر شوملي، إذ يقول^(٢):

هكذا الحُبُّ يأتي

خَفِيفًا كَرِيشَةِ طَيْرٍ

رَقِيقًا كَقَطْرَةِ مَاءٍ

عَنِيفًا كَنَارٍ يَهْبُ

وبحرٍ يهيجُ بلا مَوَعِدٍ

هكذا الحُبُّ يأتي

(١) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ٢٤.

(٢) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٨٣.

أتى الشاعر بالجملة الاسمية مرتين في قوله: (هكذا الحب يأتي) للدلالة على قيمة العشق وحالة الوجد التي يمر بها، فبيث الشاعر لواعج نفسه من خلال التأكيد على قيمة المضمون الذي يتحدث عنه من خلال سياق القصيدة، فيتألف التكرار مع دلالات النص المتمثلة في (خفة الريشة، ورقة قطرة الماء، وعنف النار، وهيجان البحر)، وكلها كلمات ذات دوال حركية ترسم مشهداً إيقاعياً يبلغ رسالة الشاعر من خلال سياق الخطاب؛ بالإضافة إلى البناء الدائري الحاصل في الأسطر الشعرية، والذي برز بشكل واضح في معمارية شعر التفعيلة؛ نظراً لما فيه من حرية في توزيعات الإيقاع الموسيقي على المستوى العام لنصوص الخطاب الشعري، وقال كذلك^(١):

كُلُّ شَيْءٍ قَابِلٌ لِلانْكَسَارِ

الوَزْنُ فِي أَغْنِيَتِي

شِبَابَةُ الرَّاعِي

صِيَاخُ الدَّيْكِ فِي الْفَجْرِ

صَلَاتِي ... سِرُّ ذَاتِي

... بَابُ دَارِي

كُلُّ شَيْءٍ قَابِلٌ لِلانْكَسَارِ

حُبُّ مَجْنُونٍ لِلَيْلَى

رَيْشَةُ الرَّسَامِ

خَيْطُ الشَّمْسِ

ضَبْطُ النَّفْسِ

شُعْرِي ... وَانْتِظَارِي

(١) شوملي، ديوان لمن تزرع الورد، ص ٢٨-٢٩.

ونرى الشاعر كرّر جملة (كل شيء قابل للانكسار) للدلالة على النسق الموسيقي الصادر عن ترديد هذه الجملة وإعادتها، علاوةً على كونها تمثل تناسلاً من القصيدة الدرويشية التي يقول فيها: (كل شيء قابل للانفجار) في ديوان "مديح الظل العالي"، يتضح تمازج الإيقاع التكرار مع التناص الذي استحضره الشاعر شوملي من قصائد محمود دروش، فيظهر التكرار النغمة الموسيقية ويقويها، ويكون واضحاً إن جيء به كاملاً بعد فترات؛ أي بعد الحديث عن المضامين التي يريد الشاعر أن يتحدث عنها ويبثها من لواجج نفسه.

ويعمل التكرار على توجيه الدلالات والإيقاع الذي يستحضره الشاعر في الخطاب الشعري، وتبليغ الدلالات وتوصيلها للمتلقي، فتكررت شبه الجملة التي تتعلق بغيرها وتوجه الدلالة على مستوى العبارة والتركيب؛ فيقول الشاعر^(١):

أَحِنُّ إِلَى الْبُئْرِ فِي بَيْتِنَا

إِلَى الشَّعْرِ "وَالْمِجْنَا" وَالزَّجَلْ

كَأَنَّ الْحَنِينَ لَهُ رَنَّةٌ

عَلَى وَتَرِ الْقَلْبِ لَا تُحْتَمَلُ

وَحِينَ أَبْدَلُ فِي لَحْنِهِ

تَبَوُّءَ مُحَاوَلَتِي بِالْفُشَلْ

وكرر الشاعر شبه الجملة في: (إلى البئر، في بيتنا، إلى الشعر والميجنا والزجل، له، على وتير القلب، في لحنه، بالفشل) فيفيد ذلك في أداء دلالات فرعية بالإضافة للمعنى السياقي للقصائد الشعرية التي تُبنى على إيقاع موسيقي يخدم رسالة النص، وما يشتمل عليه من دلالات يريد الشاعر

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٧٥.

شوملي أن يوصلها إلى المتلقين، ويبلغهم مضامينها وما تحويه في طياتها من مشاعر الحنين للوطن، وما اكتوى به من نار الغربة والاغتراب النفسي.

المطلب الثالث: الجناس

الجناس هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى، ومن أنواع الجناس اللفظي، الجناس التام، وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: (نوع الحروف، وعددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى)، والجناس غير التام وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة^(١)، والجناس محسن لفظي بديعي، يسهم في إثراء الإيقاع الموسيقي في سياق الخطاب الشعري؛ إذ يقول شوملي^(٢):

إِذَا مَا اخْتَلَفْنَا فَلَا تَنْفَعِلْ

بِكُلِّ هُدُوءٍ يُحَلُّ الْخِلَافُ

تَبَايَنَ فِي لَوْنِهِ قَوْسُ حُبٍّ

وَفِي بَهْجَةِ الْاِخْتِلَافِ اِئْتِلَافُ

وقع الجناس في قوله: (الاختلاف) و(ائتلاف) تشابه اللفظتين في النطق، أنتج جرساً موسيقياً مع تباين الدلالة بين الاختلاف الدال على الفارقة، والائتلاف الدال على التوحد وجمع الشمل، ويندرج ذلك تحت باب المفارقة والتضاد في توصيل الرسالة مع ما يوازيها من موسيقى الخطاب الشعري، وقال كذلك^(٣):

فَتَشْتُ عَنْ سَبَبٍ

لِلْفَقْرِ مِنْ كَفَنِي

(١) ينظر: الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٣٢٥-٣٢٦.

(٢) شوملي، ديوان ضيق منفاك، ص ١٦.

(٣) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ٥٩.

فَلَمْ أَجِدْ سَبَبًا

إِلَّاكَ يَا وَطَنِي

فَالْقَلْبُ يُشْغَلُهُ

شَوْقٌ وَيُشْعِلُهُ

وَالرَّوْحُ تَعْشَقُهُ

فِي السِّرِّ وَالْعَلَنِ

وظّف الشاعر أسلوب الجناس في قوله: (يشغله، يشعله) ليدلّ بهاتين الكلمتين على إichاءات وجدانية يعبر من خلالها عن حبه لتراب وطنه، الذي لم يبرح وجدانه وعقله وذاته، فحقّق الجناس تناسقاً صوتياً من خلال تشابه حروف الكلمات، فالكلمات المتجانسة، وتحقّق إيقاع موسيقيّ يجذب انتباه المتلقّين حول طبيعة المضمون وما يشتمل عليه الخطاب الشعريّ، وقال الشاعر^(١):

لَأَنَّ الصَّدَاقَةَ فِي صِدْقِهَا

فَإِنَّ الْقَصِيدَةَ مِنْ قَصْدِهَا

وورد الجناس الاشتقائي في قول الشاعر: (صدقها) و(قصدها)، فتشابهت هاتين الكلمتين في أصواتها لكنّها اختلفت في ترتيبها وهيئتها؛ بالإضافة إلى اختلاف الدلالة بين الصدق والقصد، فكلّ ذلك يشحن النص من الناحية الموسيقية، ويرتقي بدلالاته في السياق الكلي للخطاب الشعريّ، وقال الشاعر^(٢):

لَوْ قَالَ كُلُّ النَّاسِ:

إِنَّ الشَّمْسَ غَابَتْ

(١) شوملي، ديوان نهر وضاف، ص ١٦٠.

(٢) شوملي، ديوان معلقة في دخان الكلام، ص ١٧.

لا تُصَدِّقْ أَيُّهَا الْأَعْمَى
وَحَدِّقْ كَيْ تَرَاهَا فِي فُؤَادِكَ!
حِينَ تَقْتَرِبُ الْفَرَّاشَةُ مِنْكَ
حَامِلَةً تَبَاشِيرَ الرَّبِيعِ إِلَيْكَ
لا تَبْخُلْ عَلَيْهَا فِي رَحِيقِكَ أَوْ وَدَادِكَ!
حِينَ تَخْتَلِطُ الْحُرُوفُ
وَحِينَ تَخْتَلِفُ الظُّرُوفُ
وَيَكْثُرُ الْأَعْدَاءُ حَوْلَكَ

استعمل الشاعر الجناس في قوله: (تصدّق - حدّق)، (فؤادك - ودادك)، (تختلط - تختلف)،
(الحروف - الظُّروف)، ما نتج عن هذا الاستعمال الصّوتي اتّساقاً موسيقياً ينقل التّعبيرات من خلال
الألحان والأنغام الّتي أبدع الشّاعر في استعمالها في سياق تعبيرات نصوصه الشّاعرة.
وقد وردت اختيارات الإيقاع الموسيقيّ الدّاخلي متنوعاً في سياق الأسطر الشّعريّة الّتي نظمها
شوملي من خبرته الفنّية وذائقته الصّوتية الفصيحة الّتي تحمل الأصوات المعبرة والموحية حول
المضامين الّتي يتحدث عنها في أشعاره، فيحمل الصّوت إيقاع ودلالة يوثق المشاعر ولحظة الانفعال،
و تدرّج في مصادر الموسيقى الدّاخليّة والّتي تتمثّل في التّكرار وما يبنى عليه من إعادة وترديد
وانسجام في الطرح وتشكيل الإيقاع والألحان وتوزيع النّغمات من خلال الألفاظ المتجانسة المبنية على
النّشابه والاختلاف.

الخاتمة

تناول هذا البحث شعر خالد شوملي من خلال الدراسة الأسلوبية لمشكلات مضامين الخطاب الشعري وما يوحي به من دلالات، فعرض البحث تحليلات مختلفة لما تشتمل عليه قصائد خالد شوملي وما جادت به قريحته، ومن أهم النتائج والتوصيات التي توصل إليها البحث ما يلي:

أولاً: النتائج

١. يمتلك الشاعر خالد شوملي حساً إبداعياً أنتج من خلاله قصائد شعرية لها عمقها الوجداني ودلالاتها النفسية في نصوص الخطاب الذي يمثل بوحاً إنسانياً راقياً يعبر عن تجربة الشاعر الفنية.

٢. يتميز النظم الأسلوبي لأشعار خالد شوملي بتفاعلية الجوانب الإبداعية والثقافية في بنية خطابه الشعري في قصائده؛ نظراً لتنوع مصادر الإلهام الشعري لديه انطلاقاً من تجربة الواقع وصولاً إلى التأمل والخيال في بلاد الغربة التي تغنى فيها كثيراً بشعر الطبيعة.

٣. تنوع الصور الشعرية في قصائد خالد شوملي، فرسمت صوراً فنية تجسد الجانب المعنوي إلى حسيّ يجذب تفاعل المتلقي مع مضمون الخطاب الشعري وما يعرضه من دوال حسية وعقلية ووجدانية تخاطب الفكر والعاطفة، وتوظف تراسل الحواس في تكوين الجماليات ورسم الإبداعات وتذوق عمق التجربة وانطباعاتها.

٤. يركز شعر خالد شوملي في بنيته الأسلوبية على التراكيب الإنشائية الطليبية؛ نظراً لما تمثله من وصف للحالة النفسية والشعورية التي يعبر من خلالها الشاعر عن رؤيته وانطباعاته حول مجريات الكون والحياة وبخاصة ما يمر به وطنه فلسطين.

٥. استعمل الشاعر شوملي أسلوب التقديم والتأخير والحذف والذكر كتقنيات أسلوبية لها مكانتها التفاعلية بين الأسطر الشعرية في قصائده الحرة التي تشتمل على نفس شعري طويل.

٦. تتوّع الإنتاج الشعريّ ودوائر الإبداع عند الشاعر خالد شوملي نتيجة لشعوره بالاغتراب والبعد عن الوطن والدعوة إلى التأمل وبتّ روح الأمل في نفوس الحائرين.

٧. نظم الشاعر خالد شوملي قصيدة الشعر الحرّ؛ لكنّه لم يفرط بالتفعيلات في بنية قصائده التي ينسجم فيها الحسّ الموسيقيّ نتيجة التّوازنات الصّوتية في شكل القصائد ومضامينها وما يجسّد ذلك من دلالات تتناسب مع سياق الخطاب الشعريّ.

٨. استقى الشاعر مادة التّناس من التّراث الثقافيّ واستلهم تجارب المعاصرين له من الشعراء؛ فيشكل ذلك تقاطعات أسلوبية لها ميزتها النّفاعلية في بنية قصائده.

٩. وظّف الشاعر شوملي المجاز في بنية معجمه الشعريّ، فأثرى ذلك الدّلالات التي يترجمها وينقل من خلالها ما يريد أن يقوله للمتلقّي، ويتميّز المعجم الشعريّ عنده بخصوبته وميله لتوظيف الطّبيعة واستدعاء الموروث الشعريّ من ذاكرته الجماعية الوطنيّة التي يتذكّر فيها مرتع الصّبا وبلدته التي عاش فيها، فلم يكف معجمه الشعريّ عن نقل الشّوق والحنين للأهل والديار.

١٠. شهدت اللّغة المعجمية في شعر خالد شوملي تغيّرات متنوعة فاستعمل الدّلالة التّراثيّة والمعاصرة وما يرتبط بها من تغيّرات على مستوى تسامي الدّلالة وانحطاطها أو توسيعها وتضييقها.

١١. ورد التّرادف والتّضاد ميزة ظاهرة في بنية الأسلوب عند الشاعر خالد شوملي؛ مما يدلّ على قدرته اللّغويّة وكثافة معجمه المستعمل في بناء نصوص الخطاب الشعريّ.

١٢. امتازت سيمياء الألوان بإحياءاتها الدّلالية العميقة المعبرة عن القصائد الشعريّة وإبداعات خالد شوملي في سياق تجربته الفنيّة الخصبة التي أبدع في حياكة مشاهدتها انطلاقاً من تراكم إنتاجه الإبداعيّ وما يشتمل عليه من مقاصد ورسائل.

١٣. برع الشاعر شوملي في استعمال الإيقاع الموسيقيّ الخارجيّ في بنية أسلوبه من خلال الأوزان والتّفعيلات والقوافي، حتى تكاد الأسطر الشعريّة في قصائده الحرّة تشبه الشعر العموديّ في

كلماتها وتفعيلاتها وأوزانها، ويندرج ضمن الإيقاع الخارجي حرف الرّوي والتّصريح الحاصل في حشو الأسطر الشعريّة.

١٤. ظهرت تفاعليّة معطى الإيقاع الموسيقيّ الدّاخليّ من طبيعة الصّوتيات الصّامتة والصّانئة وأحرف المد الطّويلة ذات النّفس الشعريّ الطّويل، وكذلك تحقيق التّكرار الصّوتي والجناس اللفظيّ والطّباق المبني على تقابل المتضادات، وردّ العجز على الصّدر في الأسطر الشعريّة.
١٥. تبيّن أنّ الشّاعر خالد شوملي جاريّ ما قدّمه رواد الأدب الفلسطينيّ من نتاج شعريّ، ويقدّ لُمس ذلك بشكل جليّ في نبرته التي ذكرّتنا بالشّاعر محمود درويش وسميح القاسم.

ثانيًا: التّوصيات

١. ضرورة الاهتمام بالتّجربة الشعريّة للشّاعر خالد شوملي ونشرها على أوسع نطاق ولفت عناية الباحثين والمهتمين إليها؛ بوصفه حسًا فلسطينيًا مبدعًا يرسم لوحات أدبيّة وإبداعيّة لها مكانتها السّامية في عالم الشّعر والأدب.
٢. يجب تسليط الضّوء على لغة الشّاعر خالد شوملي وقدرته الفنيّة وتجربته الإبداعيّة الشّاعرة.
٣. توظيف نصوص الشّاعر خالد شوملي في المنهاج الفلسطينيّ واختيار قصائد من وحي إبداعه؛ كي يستفيد الطّلبة من بوحه الأدبيّ وذوقه الجماليّ البارِع.
٤. ينبغي طباعة الإنتاج الإبداعيّ للشّاعر خالد شوملي في أعمال كاملة؛ ليستفيد منها أهل الفن والأدب والاختصاص.

تمت بحمد الله

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

القرآن الكريم.

١. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دت.

٢. ابن الجهم، علي، ديوانه، تحقيق خليل مردم بك، ط٢، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠م.

٣. ابن المعتز، عبد الله، (ت٢٩٦هـ)، البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠م.

٤. ابن جني، عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٥. ابن خلدون، عبد الرحمن، تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٨م.

٦. ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.

٧. أبي سلمى، زهير، ديوانه، شرحه وقدم له: علي فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٨م.

٨. الأزهرى، أبو منصور، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٩. الجاحظ، أبو عثمان عمرو، (ت٢٥٥هـ)، الحيوان، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٢٤هـ.

١٠. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود شاكر، ط٣، مطبعة المدني ودار المدني، القاهرة وجدة، ١٩٩٢م.

١١. الجرجاني، علي، التعريفات، تحقيق: إبراهيم الإبياري، بيروت، ٢٠٠٢.

١٢. الخفاجي، ابن سنان، (ت٤٦٦هـ)، سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٢م.

١٣. الدسوقي، محمد، حاشية الدسوقي على مختصر المعاني، تحقيق: عبد الحميد هندواوي، المكتبة
العصرية، بيروت.

١٤. ذي الرّمة، الديوان، قدم له وشرحه: أحمد حسن، ط١، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان،
١٩٩٥.

١٥. الرماني، أبو الحسن علي، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،
ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦م.

١٦. الزبيدي، محمد، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار فزّاج، منشورات حكومة
الكويت، ط١، الكويت ١٩٦٥م.

١٧. الزمخشري، ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق: إميل يعقوب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت
٢٠٠١م.

١٨. شوملي، خالد،

أ) ديوان لمن تزرع الورد، ط١، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ٢٠٠٨م.

ب) ديوان معلقة من دخان الكلام، دار الشروق، عمّان، ٢٠١٢م.

ج) ديوان سكر الكلمات، دار الجندي للطبع، القاهرة ٢٠١٣م.

د) ديوان ضيق منفاك، منشورات خالد شوملي، ألمانيا، ٢٠١٥م.

هـ) ديوان أنا لا أريد قصائد منفي، ط١، منشورات كان ياما كان، ألمانيا، ٢٠١٦م.

و) ديوان أرجوحة فرح، منشورات كان ياما كان، ط١، ألمانيا وفلسطين ٢٠١٨م.

ز) ديوان نهر وضايف، ط١، منشورات كان يا ما كان، ألمانيا، ٢٠١٨م.

١٩. العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة
العصرية، بيروت ١٤١٩هـ.

٢٠. العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة.
٢١. العمري، ابن عبد الحق، درر الفرائد المستحسنة في شرح منظومة ابن الشحنة، تحقيق: سليمان العميرات، ط١، دار ابن حزم، بيروت ٢٠١٨م.
٢٢. القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي البجادي، نهضة مصر للطباعة، القاهرة.
٢٣. القرطاجني، حازم، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
٢٤. القيرواني، ابن رشيق:
- أ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.
- ب) العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، بيروت ١٩٨١م.
٢٥. المتنبّي، أبو الطيب أحمد، ديوانه، شرح أبو البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٦م.
٢٦. مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة - مصر.
٢٧. مصطفى، محمود، (ت ١٣٦٠هـ)، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ط١، مكتبة المعارف للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٢٨. المعري، أبو العلاء، (ت ٤٤٩هـ)، رسالة الغفران، تحقيق: إبراهيم اليازجي، ط١، مطبعة أمين هندية، القاهرة ١٩٠٧م.
٢٩. النّحوي، ابن السراج، الأصول في النّحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرّسالة، بيروت.
٣٠. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، ضبط وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت.

ثانيًا: المراجع

١. إبراهيم، الوصيف، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٢. ابن سيده، أبو الحسن علي. المخصص. بيروت، د.ت.
٣. أبو إصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين بين عامي (١٩٤٨-١٩٧٥م) - دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
٤. أبو العدوس، يوسف:
- أ) البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٩م.
- ب) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧م.
٥. إسماعيل، طالب، مقدمة لدراسة علم الدلالة، ط١، دار كنوز المعرفة، الأردن، ٢٠١١م.
٦. إسماعيل، عز الدين:
- أ) الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤م.
- ب) الأدب وفنونه - دراسة ونقد، ط٩، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ج) التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
- د) التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣م.
- هـ) الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٧م.
- و) الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
٧. البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط٣، بيروت ١٩٨٣م.
٨. بليت، هنريش، البلاغة والأسلوبية، ترجمة: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، المغرب ١٩٩٩م.
٩. بنكراد، سعيد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب ٢٠٠٨م.

١٠. البياتي، ظاهر، أدوات الإعراب، ط١، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.

١١. عبد الرازق، حسن، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ٢٠٠٦م.

١٢. جواد، فاتن، اللون لعبة سيميائية.. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ط١، دار مجدلاوي، الأردن ٢٠١٠م.

١٣. الجيار، مدحت، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، ط٣، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة.

١٤. جيرو، بيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط٢، حلب ١٩٩٤م.

١٥. حجازي، أحمد، تأثير العطور والألوان على نفسية الإنسان، دار عالم الثقافة للنشر، ط١، الأردن ٢٠٠١م.

١٦. الحربي، فرحان، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مجد المؤسسة الجامعية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٧. حسان، تمام:

(أ) اللغة العربية معناها ومبناها، ط٥، عالم الكتب، القاهرة ٢٠٠٦م.

(ب) مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

١٨. حيدر، فريد، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٩م.

١٩. الخرشة، أحمد، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨.

٢٠. خطابي، محمد، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١م.

٢١. خفاجي، محمد وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢٢. خمري، حسن، سرديات النقد في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠١١م.

٢٣. درويش، أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٤. ديب، محمد، علوم البلاغة "البدیع والبيان والمعاني"، ط١، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت ٢٠٠٣م.

٢٥. ذريل، عثمان، اللغة والأسلوب، مراجعة وتعليق: حسن حميد، ط١، دار مجدلاوي للنشر، الأردن ٢٠٠٢م.

٢٦. الراجحي، عبد، التطبيق النحوي، ط١، مكتبة المعارف، مصر ١٩٩٩م.

٢٧. الراغب، عبد السلام، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة، سوريا ٢٠٠١م.

٢٨. الراجحي، مصطفى، (ت١٣٥٦هـ)، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، القاهرة.

٢٩. الرباعي، عبد القادر:

أ) الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، ط٢، مكتبة الكتاني، الأردن ١٩٩٥م.

ب) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩م.

٣٠. الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، المغرب
٢٠٠٢م.

٣١. ريتشارز، آيفور، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب،
٢٠٠٢م.

٣٢. زايد، علي، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٣، مكتبة النص، القاهرة ١٩٩٣م.

٣٣. الزياد، أحمد، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، ط٢، القاهرة، ١٩٦٧م.

٣٤. سالماني، محمد، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، الإسكندرية ٢٠٠٨م.

٣٥. ساندريس، فيلي، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد جمعة، ط١، دار الفكر، دمشق،
٢٠٠٣م.

٣٦. سلطان، منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية ٢٠٠٢م.

٣٧. سليمان، فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة،
٢٠٠٨م.

٣٨. السيد، عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ط٢، عالم الكتب، بيروت ١٩٦٨م.

٣٩. السيد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب.. دراسة في النقد الأدبي الحديث، ط١، دار
هومة، الجزائر، ١٩٩٧م.

٤٠. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٣م.

٤١. شلق، علي:

(أ) الشّم في الشعر العربي، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤م.

(ب) العين في الشعر العربي، ط١، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٤م.

٤٢. صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت،

١٩٩٤م.

٤٣. صالح، ضاري، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان، سوريا ٢٠١٢م.

٤٤. الصايغ، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧م.

٤٥. صبح، علي، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، د.ت.

٤٦. الصقر، إياد، فلسفة الألوان، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٠م.

٤٧. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ط٦+٩، دار المعارف، القاهرة.

٤٨. طبل، حسن، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، المنصورة، ٢٠٠٥م.

٤٩. الطرابلسي، محمد، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م.

٥٠. عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٥م.

٥١. عبد التواب، رمضان:

(أ) التطور اللغوي مظاهره وعمله وقوانينه، ط١، مطبعة مدني، القاهرة، ١٩٨٣م.

(ب) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة،

١٩٩٧م.

٥٢. عبد الجليل، منقور، علم الدلالة أصوله ومباحثه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

٢٠٠١م.

٥٣. عبد الله، محمد، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

٥٤. عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

٥٥. عبيد، محمد، القصيدة العربية بين البيئة الدلالية والبنية الإيقاعية، ط١، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق ٢٠٠١م.

٥٦. عتيق، عبد العزيز:

أ) علم البديع، دار النهضة العربيّة، بيروت.

ب) علم العروض والقافية، دار النهضة العربيّة، بيروت.

ج) علم البيان، دار النهضة العربيّة للطباعة، بيروت، ١٩٨٢م.

د) علم المعاني، دار النهضة العربيّة للطباعة، بيروت ٢٠٠٩م.

٥٧. عساف، ساسين، الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات

والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

٥٨. العشماوي، محمد، قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث، دار النهضة العربيّة، بيروت

١٩٧٠م.

٥٩. عصفور، جابر، الصّورة الفنيّة في الثّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، دار التنوير،

بيروت، ١٩٩٢م.

٦٠. العلوي، يحيى، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط١، المكتبة العصرية، بيروت،

١٤٢٣هـ.

٦١. عمارة، السيد، دراسة في نصوص العصر الجاهلي - تحليل وتذوق، مكتبة المتنبي، السعودية،

١٩٧١م.

٦٢. عمر، أحمد:

أ) اللّغة واللّون، ط٢، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٧م.

ب) علم الدّلالة، ط٥، دار الكتب، القاهرة ١٩٩٨م.

٦٣. عوني، حامد، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة.

٦٤. عياد، شكري، اللّغة والإبداع.. مبادئ علم الأسلوب العربيّ، انترناشينال برس، القاهرة ١٩٨٨م.

٦٥. عياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، سوريا، ٢٠٠٢م.
٦٦. عيد، رجاء، الشعر والنغم، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥م.
٦٧. عيد، محمد، النحو المصفى، مكتبة الشباب، القاهرة.
٦٨. غريب، روز، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، د.ت.
٦٩. الغنيم، إبراهيم، الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، السعودية ١٤١٥هـ.
٧٠. فضل، صلاح:
- أ) النظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة المختار، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ب) علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨م.
٧١. قاسم، عدنان، الاتجاه الأسلوبيّ البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ١٩٩٢م.
٧٢. القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت، القاهرة، ١٩٧٨م، ١٩٨١م.
٧٣. قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، ط١٧، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٤.
٧٤. كنفاني، غسان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٨-١٩٦٨م، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط١، بيروت، ١٩٦٨م.
٧٥. الكواز، محمد، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من إبريل، طرابلس، ١٤٢٦هـ.
٧٦. لاشين، عبد الفتاح، معاني التراكيب، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٨٢م.
٧٧. لعكايشي، عزيز، مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر ١٩٨٠م.

٧٨. محمد، جودة، التكرار وتماسك النص، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
٧٩. المراغي، أحمد، علوم البلاغة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٣م.
٨٠. المسدي، عبد السلام:
- أ) الأسلوب والأسلوبية، ط٣، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٢م.
- ب) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢م.
- ج) النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة، بيروت ١٩٨٣م.
٨١. مصطفى، خالد، الشعر الفلسطيني الحديث، منشورات وزارة الثقافة، العراق، ١٩٧٨م.
٨٢. مصلوح، سعد، في النص الأدبي.. دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٣م.
٨٣. مطلوب، أحمد:
- أ) أساليب بلاغية، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م.
- ب) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. ط٢، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٠.
٣١. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، ط٢، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٨٦م.
٣٢. مكليش، أرشيبالد، قضايا الشعر المعاصر، ترجمة: سلمى الجبوسي، دار اليقظة، بيروت ١٩٦٣م.
٣٣. مكي، الطاهر، الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
٣٤. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت.
٣٥. الميداني، عبد الرحمن، البلاغة العربية، دار دمشق والدار الشامية، ط١، بيروت ١٩٩٦م.
٣٦. ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت.

٣٧. نافع، عبد الفتاح، الصّورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان، ١٩٨٣م.
٣٨. النجمي، إيهاب، انتقال المعنى بالمجاز المرسل .. قراءة دلاليّة في كتاب (عمدة الحافظ) للسمين الحلبي (٧٥٦هـ)، منشورات سكونكج للطباعة، تركيا ٢٠٢٢م.
٣٩. النحاس، مصطفى. أساليب النفي في العربية: دراسة وصفية تاريخية، الكويت، ١٩٧٩.
٤٠. هلال، محمد، النّقد الأدبيّ الحديث، ط٤، دار النهضة العربيّة، القاهرة ١٩٦٩م.
٤١. هيكل، أحمد، تطور الأدب الحديث في مصر، ط٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م.
٤٢. الوالي، محمد، الصّورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي العربيّ، ط١، بيروت، ١٩٩٩م.
٤٣. الورقي، السعيد:
- (أ) لغة الشّعَر العربيّ الحديث مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
- (ب) لغة الشّعَر العربيّ الحديث، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٨٤م.
٤٤. الوصيفي، عبد الرحمن، تراسل الحواس في الشّعَر العربيّ القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
٤٥. ويلك، رينيه وورارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت.
٤٦. يقطين، سعيد، الرواية والتّراث السّردّي (من أجل وعي جديد بالتّراث)، ط١، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ١٩٩٢م.
٤٧. يوسف، حسني، موسيقى الشّعَر العربيّ (دراسة فنيّة وعروضيّة)، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، ١٩٨٩م.

ثالثاً: الرسائل والمجلات

١. أبو ججوح، خضر، البنية الفنية في شعر ول غنيم، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٠م.
٢. أبو شرار، ابتسام، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، ٢٠٠٧م.
٣. جرادات، رائد، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة دمشق، ٢٩ (٢٠١)، سوريا، ٢٠١٣م.
٤. داحور، آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة حسبية بن بو علي، الجزائر، ٢٠٠٨م.
٥. الدلاهمة، إبراهيم، الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠١م.
٦. عبد الحميد، هيمة، الصورة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر "شعر السبعينات أنموذجاً"، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩٥م.
٧. العطار، سليمان، الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، القاهرة، ١ (٢)، ١٩٨١م.
٨. غوادرة، فيصل، صورة القدس في شعر تميم البرغوثي "ديوانه في القدس أنموذجاً"، مجلة جامعة القدس للأبحاث والدراسات، ٢ (٢٥)، فلسطين، ٢٠١١م.
٩. فتحي، عبد القادر، صناعة الصورة التشبيهية في شعر ابن حزم الظاهري - طوق الحمامة أنموذجاً، مجلة التربية والعلم، ١٦ (٣)، العراق، ٢٠٠٩م.
١٠. محمد، علي، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والتجديد، المجلة العلمية بكلية اللغة العربية، ٢ (٣٥)، القاهرة، ٢٠١١م.

١١. مرتاض، عبد الملك، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٢.

١٢. الوعر، مازن، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسة الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ٢٢ (٣-٤)، ١٩٩٤م.

١٣. وقاد، مسعود، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياني، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١١م.

رابعاً: المواقع الإلكترونية

١. الشاعر الفلسطيني خالد الشوملي لـ "الوطن": لو اشتق من كل ألوان الأدب أروع صفاتها وجمعت في نص واحد لاقترب من الشعر محمود درويش ترك فراغا ملحوظا في ساحة الشعر الفلسطيني يصعب ملؤه الوضع السياسي والاقتصادي الصعب للفلسطينيين يزيد من صعوبة نشر كتب أدبية وشعرية، عبد القادر إبراهيم حماد،
<https://alwatan.com/graphics/٢٠١٢/٠٨Aug/٢٤.٨/dailyhtml/culture.html>

٢. شوملي، خالد، خالد شوملي في سطور، تاريخ الاسترجاع: ٢٠٢١/٤/١٥،
<http://khaledshomali.org/%d٨%a٧%د٩%٨٤%د٨%b٤%د٨%a٧%د٨%b٩%د٨%b١-%d٨%ae%د٨%a٧%د٩%٨٤%د٨%af-%d٨%b٤%د٩%٨٨%د٩%٨٥%د٩%٨٤%د٩%٨a-%d٩%٨١%د٩%٨a-%d٨%b٣%د٨%b٧%د٩%٨٨%د٨%b١>

٣. حجازي، صابر. (٢٠١١): صابر حجازي يحاور الشاعر الفلسطيني خالد شوملي. تاريخ الاسترجاع: ٢٠٢١/٤/١٦، <http://omferas.com/vb/t٥٦١٧٩>

٤. جمال، مديحة، الشاعر خالد الشوملي بين الوجد الفلسطيني والقضية الشعرية. تاريخ الاسترجاع: ٢٠٢٢/١١/٢٥، <https://www.turess.com>

فهرس المحتويات

الإهداء.....	١
إقرار.....	١
الشكر والتقدير.....	١
الملخص باللغة العربية.....	١
الملخص باللغة الإنجليزية.....	١
المقدمة.....	١
التمهيد	٥
المبحث الأول: حياة خالد شوملي وأشعاره.....	٦
المطلب الأول: حياة خالد شوملي.....	٦
المطلب الثاني: أشعار خالد شوملي.....	١٠
الفصل الأول: المستوى الجمالي	١٦
المبحث الأول: الصور الشعرية.....	١٧
المطلب الأول: مفهوم الصورة الشعرية وأهميتها.....	١٧
المطلب الثاني: أنواع الصور الشعرية.....	٢٧
المبحث الثاني: الصورة الحسية وتراسل الحواس.....	٤٨
الفصل الثاني: التراكيب الإنشائية الطليبة	٥٧
المبحث الأول: التراكيب الإنشائية.....	٥٨
المبحث الثاني: التقديم والتأخير والحذف (والذكر).....	٧٥
المطلب الأول: التقديم والتأخير.....	٧٥
المطلب الثاني: الحذف والذكر.....	٧٨
المبحث الثالث: النفي والتأكيد.....	٨٤
المبحث الرابع: التناص.....	٩١
الفصل الثالث: المستوى الدلالي	٩٦
المبحث الأول: الاستعمال المجازي.....	٩٧
المبحث الثاني: المعجم الشعري والحقول الدلالية.....	١٠٦
المبحث الثالث: التغير الدلالي.....	١٣٠
المبحث الرابع: الترادف والتضاد.....	١٣٦
المبحث الخامس: سيمياء الألوان.....	١٤٠

١٤٤ الفصل الرابع: البنية الصوتية

١٤٥ المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

١٤٦ المطلب الأول: الأوزان الشعرية

١٥٢ المطلب الثاني: القوافي

١٥٦ المطلب الثالث: حرف الرّوي

١٥٨ المطلب الرابع: لزوم ما لا يلزم

١٦٢ المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

١٦٢ المطلب الأول: طبيعة الصوت

١٦٨ المطلب الثاني: التكرار

١٧٦ المطلب الثالث: الجنس

١٧٩ الخاتمة

١٧٩ أولاً: النتائج

١٨١ ثانياً: التوصيات

١٨٢ المصادر والمراجع

١٨٢ أولاً: المصادر

١٨٥ ثانياً: المراجع

١٩٤ ثالثاً: الرسائل والمجلات

١٩٥ رابعاً: المواقع الإلكترونية

١٩٧ فهرس المحتويات