الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة -1- الحاج لخضر
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

شعر محمد جربوعة
دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة
عبلة بوغاغة

إشراف الأستاذ الدكتور
عيسى مدور

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
محمد حجازي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
عيسى مدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا
منصف شلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا
لقمان شاكر	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا
عاشور بارودي	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة 1	عضوا
نصيرة شينة	أستاذ محاضر -أ-	المركز الجامعي بريكة	عضوا

السنة الجامعية: 2021-2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة -1- الحاج لخضر
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

شعر محمد جربوعة
دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة
عبلة بوغاغة

إشراف الأستاذ الدكتور
عيسى مدور

السنة الجامعية: 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأستاذ عيسى مدور على كلّ ما قدّمه لي من دعم ماديّ ومعنوي لإخراج البحث في أحسن حلّة.

إلى كل طاقم مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، وإلى طاقم مجلة الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة باتنة 1.

وأتقدّم بالشكر إلى زوجي الّذي كان مصدرا للطّاقة الإيجابيّة كلّما ضاقت بي الدّنيا، وابني طه عبد العزيز على صبره عليّ بالرّغم من صغر سنّه.

وفي الأخير لا يمكنني إلاّ أن أهدي هذا البحث إلى روح والدي – رحمه الله- وإلى أمّي حفظها الله وإلى إخوتي وأخواتي وأبنائهم، وإلى كلّ مَن دعمني.

مُقَدَّمة

يحتاج النّصّ الشّعريّ إلى قراءة واعية للتّوغّل إلى أعماقه وكشف ما يخزّنه من درر، ولن يتحقّق ذلك إلاّ بتوفّر قارئ قادر على الغوص لاكتشاف ما يخفيه، مستعملا أدوات تعينه على البحث والاستقصاء في المعاني الظّاهرة والخفيّة.

والقراءة بوصفها فعل فهي تختلف من قارئ إلى آخر، بسبب الخلفيّة الفكريّة واللغويّة والثّقافيّة الّتي تختلف من قارئ لآخر، وبطبيعة الحال فهذه القدرات والإمكانيات متفاوتة وليست على درجة واحدة بين جميع القرّاء، ممّا يُنتِج فهما متفاوتا من شخص لآخر.

وفي شعر محمّد جربوعة توظيف للأساليب المباشرة وغير المباشرة في النصّ الشّعريّ، ليجعل من اللغة العنصر الأهم الّذي استند عليه في عمليّة الإبداع الشّعريّ.

ولأنّ اللغة نسيج متكامل يحمل الكثير من القيم الفنّيّة والأخلاقيّة والفكريّة والاجتماعيّة والثقافيّة وحتّى النّفسيّة وجب حسن توظيف القارئ لها، في أولى خطواته لإعادة إنتاج النّصّ بدلالات تتوافق والنّصّ الأم.

وتندرج هذه الدّراسة الموسومة (شعر محمّد جربوعة- دراسة أسلوبيّة-) في إطار البحث عن جماليات النّصّ الشّعري عند محمّد جربوعة، من خلال استعمال مدوّنته الشّعريّة المتكوّنة من ثمانية دواوين شعريّة.

وقد تمثّلت دوافع دراسة شعر محمّد جربوعة في عدّة أسباب أهمّها تسليط الضّوء على الشّعر الجزائري بصفة عامّة وشعر محمّد جربوعة بصفة خاصّة.

وقد حاولت الأطروحة البحث عن بصمة الشّاعر محمّد جربوعة في الشّعر الجزائري، ثمّ تحديد السّمات الأسلوبيّة الّتي ميّزت الخطاب الشّعريّ لمحمّد جربوعة، من خلال التّفصيل في مستويات النّصّ الشّعريّ مستوى بمستوى، بداية من المستوى الصّوتي فالصّرفي والتّركيبي، وصولا إلى المستوى الدّلالي، ثمّ تحديد خصائص الصّورة البلاغيّة في شعره.

وقد اقتضت طبيعة الدّراسة استعمال المنهج الأسلوبي لأنّه الأنسب لذلك، بالإضافة إلى قدرته على اختراق مكوّنات النّصّ الشّعري والوقوف عليها بداية من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة لغويّة، مع الكشف عن دلالات ومعاني الخطاب الشّعري في مختلف سياقاته، وهذا جوهر البحث وهدفه الّذي يصبو إليه من خلال الوقوف على السّمات والخصائص الأسلوبيّة المميّزة للنصّ الشّعري عند محمّد جربوعة.

وللوقوف على تجربة محمّد جربوعة الشّعريّة وإبراز ميزاتها من إيقاع ولغة ودلالة وصورة، وجب البحث في مدوّنته الشّعريّة لتحديد مواطن الجمال فيها.

وقد تضمّنت الدّراسة الموسومة (شعر محمّد جربوعة- دراسة أسلوبيّة-) مدخلا وأربعة فصول وخاتمة.

- تناول المدخل الجانب النّظري للبحث، بداية بالتّعريف بالأسلوب والأسلوبيّة، ثمّ التّعرّض إلى جذورها في التّراث العربي ثمّ عند الغرب، وإبراز علاقاتها بغيرها من العلوم وفي الأخير تحديد مستويات الدّراسة الأسلوبيّة.
- وفي الفصل الأوّل تناول المستوى الإيقاعي لشعر محمّد جربوعة، من خلال الكشف على مصادر الإيقاع الخارجيّة؛ بتتبّع الأوزان الشّعريّة لأغلب البحور المستعملة ونسب استعمالها كبحر الكامل والبسيط والمتقارب والرّجز وغيرها، ثمّ رصد الزّحافات والعلل الّتي لحقت بشعره، ودراسة القافية وأنواعها ثمّ الرّوي.
- وللوقوف على الإيقاع الدّاخلي في النّصّ الشّعري للشّاعر تمّ تتبّع الصّوت المفرد وما نتج عنه من إيقاع الهمس والجهر، وتتبّع ظاهرة التّكرار على مستوى الصّوت المفرد ثمّ في الحروف والكلمات والجمل بأنواعها.
- وفي الأخير تمّ رصد الظّواهر البيانيّة كالتّصريع والجناس وردّ العجز على الصّدر لبيان مدى تأثيرها على إيقاع النّص الشعري.
- وفي الفصل الثّاني تناول البحث المستوى الصّرفي في شعر محمّد جربوعة، من خلال تناول الكلمة المفردة وأوجه استعمالها كالأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر، ثمّ الأسماء على اختلاف صيغها؛ كصيغ اسم الفاعل، واسم المفعول، والصّفة المشبّهة، واسم الآلة، واسم التّفضيل، واسمي الزّمان والمكان، وصيغ التصغير.
- وقد تمّ تخصيص الفصل الثّالث لدراسة المستوى التّركيبي لشعره، باستخراج هذه التّراكيب وتحليلها وتحديد سماتها وأبعادها الدّلاليّة ومنها: الخبريّة والإنشائيّة، حيث رصد البحث تواتر الجمل الخبريّة على اختلاف أنواعها في حالات الإثبات والتأكيد والنّفي، ثمّ دراسة الجملة الشّرطيّة.
- ثمّ دراسة الأساليب الإنشائية في شعر محمّد جربوعة على قسمين؛ الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة من استفهام ونداء وأمر ونهي وتمنّي، والأساليب غير الطّلبيّة من تعجّب وقسَم وترجّي.
- الوقوف على عدّة أساليب تركيبيّة ظاهرة في شعره كالتّقديم والتّأخير، والحذف، والاعتراض.
- تمّ تخصيص الفصل الرّابع لدراسة الحقول الدّلاليّة والمعجم الشّعري والصّورة البلاغيّة، فعلى مستوى الدّلالة تمّ تتبّع مسار الألفاظ والعبارات ودلالاتها، وتصنيفها إلى مجموعة من الحقول الدّلاليّة ومنها: الحقل الدّيني، والحقل الإنساني وحقل الطّبيعة وحقل المرأة، وحقل المشاعر والأحاسيس، وحقل البلدان والأماكن.

ولدراسة المعجم الشّعري تمّ الوقوف على المعاجم الموظّفة في النّصّ الشّعري، ثمّ دراسة الصّورة البيانيّة والصّورة الحسيّة بالتّفصيل، ومن الصّور البيانيّة: التشبيه والاستعارة والكناية، ومن الصّور الحسّيّة؛ الصّورة البصريّة واللونيّة، والصّورة الشّمّيّة والذّوقيّة والسّمعيّة واللمسيّة.

وفي الخاتمة تمّ تسجيل أهمّ نتائج البحث.

ومن الصّعوبات الّتي واجهت البحث، ما تعلّق منها باتّساع المدوّنة الشّعريّة المُعتمدة في الدّراسة وتشعّبها، بسبب احتوائها على ثمانية دواوين شعريّة متعدّدة الموضوعات والأساليب، بالإضافة إلى عدم توفّر المدوّنة الشّعريّة للشّاعر في المكتبات مما جعلنا نحاول الاتّصال بالشّاعر قصد تزويدنا بها، ومن الصّعوبات ما يتّصل بالدّراسات السّابقة الّتي تكاد تنعدم، باستثناء مذكّرة ماجيستير واحدة، اكتفى فيها الباحث بدراسة قصيدة واحدة من ديوان (قدرٌ حبُّه ولا مفرَّ للقلوب).

وللتّعبير عن شكري وامتناني أتقدّم للأستاذ الدّكتور عيسى مدّور بأسمى عبارات الشّكر والامتنان على صبره، معترفة له بالفضل الجزيل على ما زوّدني به من نصائح وتوجيهات قصد تبديد الصّعاب وتجاوزها متبنّيا البحث في كلّ مراحله بالاهتمام الكبير لإخراجه في أحسن حُلَّةٍ.

كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر إلى السّادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم وجهدهم المبذول من أجل قراءة وتقويم البحث.

مدخل

نال موضوع الأسلوب والأسلوبية حيزا واسعا من اهتمام الدارسين والباحثين على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم، خاصة فيما تعلق بإيجاد تعريف موحد وشامل لهما.

وتبعا لتعدد المفاهيم والمعاني لدى العرب والغرب اختلفت التعريفات لهما وتعددت.

1. الأسلوب

1.1. لغة:

وفي الصحاح قال الجوهري (ت 395 ه):" والأسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي فنون منه."[1]

جاء في لسان العرب لابن منظور (ت 711 ه):" يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ويقال: أنتم في أسلوب سوء، والجمع على أساليب، وهو الطريق والوجه والمذهب والفن، والأسلوب بالضم: الفن. يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه".[2]

2.1. اصطلاحا:

الأسلوب هو طريقة الأداء والتعبير التي ينتهجها الكاتب للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه أو هو "الصورة اللفظية التي يعبر بها المعاني."[3]

وقد استعملت كلمة أسلوب في وقتنا الحالي للتعبير عن النمط، الذي ينتهجه الفرد في مختلف المجالات الحياتية فيقال: أسلوب تفكير، أسلوب حياة، وغير ذلك.

3.1. الأسلوب في الفكر العربي:

عرف العرب القدامى من نقاد ولغويين الأسلوب ليتعرضوا له في مصادرهم المختلفة، والملاحظ هو تركيزهم على بعدين أساسيين هما: البعد المادي لكلمة أسلوب الذي يرتبط أصلا بالطريق الممتد، والبعد الفني الذي يظهر من خلال ربط التعريف بأساليب القول.

والبحث عن حقيقة الدرس الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي العربي يحيلنا إلى الدراسات التي قامت حول الإعجاز القرآني، فها هو الباقلاني (ت 403 ه) يتعرض إلى الأسلوب في سياق حديثه عن الإعجاز القرآني

---

[1] - الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، ج1، مادة سلب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1432ه،2010م، ص167.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، ج 1، مادة سلب، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1995، ص473.

[3] - أحمد الشايب، الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية –، مكتبة النهضة المصرية، ط6، مصر، 1996، ص 2.

في قوله: " إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف في ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد." [1]

وبما أن الأسلوب مرتبط بالمبدع، الذي يجعل لكل مقام مقالا فقد عرفه البعض بأنه مراعاة لمقتضى الحال، فقد ورد في كتاب ابن قتيبة (ت 296 ه) قوله:" الخطيب إذا ارتجل كلاما لم يأت به من واد واحد بل يتفنن، فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض أكثر على السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى شيء ويكتفي عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وكثرة الحشد وجلالة المقام." [2]

وربط عبد القاهر الجرجاني (ت 471 ه) الأسلوب بعملية التأليف التي أطلق عليها مصطلح "النظم" وقصد به إخضاع الكلام لما يقتضيه علم النحو حيث قال: " ليس النظم في مجمل الأمر إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه، فلا تزيغ عنها." [3]

وجعل الجرجاني سر الإعجاز القرآني أساسه النظم، وليس الكلمات " ولا يعني ذلك أن عبد القاهر ينفي دور الكلمة في اللغة، فالذي يرفضه منها هو جعلها معجزة في القرآن الكريم." [4]

الأسلوب عند الجرجاني هو خلاصة تركيب المبدع من الناحية النحوية والجمالية، وجمعه بين نوعين من التركيب (نحوي وبلاغي) إعطاء أبعاد لمعاني النحو أساسها قدرة اللغة على التعبير عن الشيء الواحد بطرق مختلفة.

أما الأسلوب عند حازم القرطاجني (ت 684 ه)، فقد ورد ذكره في منهاجه أكثر من سبعين مرة، وجعل فصلا خاصا بالأساليب الشعرية تحدث فيه عن ملاءمة الأسلوب للغرض الشعري، وذكر أن الأساليب تختلف باختلاف الأغراض وأحوال المخاطبين، لأن أساليب الشعر تتنوع وتتعدد بحسب مسالك الشعراء، وعرَف الشعر اصطلاحا فقال: "الأسلوب هيئة تحصل من التأليفات المعنوية، وإنَ النَظم هيئة تحصل من التَأليفات اللفظية وإنَ الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ." [5]

ومعنى هذا القول بأن حازم القرطاجني قد ربط الأسلوب بمفهوم التأليف والضم.

في حين خالفه ابن رشيق (456 ه) فيما ذهب إليه، وأكد على ارتباط الأسلوب باللفظ والمعنى معا" اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته فإذا سلم المعنى واختل

---

[1] - محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، مصر، 1972، ص35.

[2] - ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، مصر، الطبعة2، 1973م، ص 10.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ،1978م، ص 70.

[4] - حسين تروش وغيره: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة، ط1، 2015، ص18.

[5] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص 354.

اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه وكذلك إذا ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر حظا ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه." [1]

أما ابن خلدون (ت 808هـ) فقد عدَّ الأسلوب صورة ذهنية منتظمة للمعاني في الخيال تشبه القالب فلكل فن من فنون الكلام أساليبه المختصة به، والأسلوب فن يعتمد على الممارسة لأنه متعلق بالإبداع في استعمال اللغة أي أنه ربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية، وبينه وبين مختلف العمليات كالإيجاز والإطناب ومختلف الفنون البلاغية.

ويحدد ابن خلدون الأسلوب بقوله:" ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها من إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الدي يفرغ فيه..." [2]

أما الأسلوب في الدراسات العربية الحديثة فقدتنوعت بتنوع مناهجهم ومنطلقاتهم، وفي هذا الشأن يمكن أن نتطرق لبعضهم.

أحمد الشايب: عرّف الأسلوب بقوله:" إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبَر بها عن المعاني أو نظم الكلام، وتأليفه لأداء الأفكار، وعرض الخيال أو العبارات اللفظية المنسَقة لأداء المعاني." [3]

فهذا القول يوضح أن الأسلوب هو تأليف للعناصر اللفظية المعبرة عن المعاني في شكل عبارات منسَقة.

صلاح فضل: قدَم مفهوما للأسلوب في كتابه (علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته.) سنة 1984 حيث قال: " إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل في النصوص المنطوقة أو المكتوبة هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة فإنه يبرز خلال عملية التلقي." [4]

سعد مصلوح: من النقاد الذين اهتموا بالأسلوب خاصة في كتابه: "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية "حيث تحدث فيه عن الأسلوب عند الباحثين الغربيين وتناول فيه آراءهم، وربط مصلوح هذه الآراء الغربية بـ

---

[1] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص131.

[2] - ابن خلدون: المقدمة، تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، 1425هـ – 2004م، ص 728.

[3] - أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1964، ص 40.

[4] - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998، ص 99.

"نظريات عربية قديمة مثل نظرية التخييل الشعري عند الفلاسفة المسلمين، وربطها بنظرية ريفاتير خاصة عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج لبلغاء وسراج الأدباء". [1]

نور الدين السد: يرى بأنَ اختلاف تعريفات النُقاد والدَارسين العرب لمعنى الأسلوب راجع إلى مصادر ثقافاتهم، فمنهم المتشبع بالثقافة العربية المحافظ عليها والناقل لها دون تمحيص أو غربلة، ومنهم المنبهر بالثقافة الغربية، ومنهم من يحاول الجمع بين الثقافتين.

عدنان بن ذريل: عرَف **الأسلوب** في كتابه "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق "بأنه طريقة خاصة للبّاث للخطاب اللغوي وخاصة للكاتب والأديب التعبير عن نفسه." [2]

شكري عياد: يرى **أن** كلمة أسلوب من الكلمات الشائعة في عصرنا الحالي، فعندما نقرأ الآثار الأدبية أو نسمعها غالبا ما نجعلها مقترنة بأوصاف معينة مثل: أسلوب سهل، أسلوب ركيك، أسلوب مألوف.

عبد السلام المسدي: عالج في كتابه الأسلوب والأسلوبية مفهوم الأسلوب عند النقاد الغربيين من ثلاثة زوايا تتمثل في المرسل والمرسل إليه والمتلقي.

عبد الهادي الطر ابلسي: تناول الأسلوب في كتابه "خصائص الأسلوب في الشوقيات "وقد اهتم بالجانب التطبيقي للأسلوبية في كل أبحاثه.

أما عن **أحمد حسن الزيات** فإن الأسلوب هو " طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام وهذه الطريقة فضلا عن اختلافها في الكتاب والشعراء يختلف في الكاتبة أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه والموضوع الذي يكتبه والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه." [3]

ومن تعريفه للأسلوب المبثوث أعلاه يتوصل أحمد حسن الزيات إلى أن الأسلوب يرتبط ارتباطا وثيقا بالألفاظ والمعاني وحسن التأليف بينها "من ذلك نرى أن الأسلوب خلق مستمر: خلق الألفاظ بواسطة المعاني، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ، ومن ذلك نرى أن الأسلوب ليس هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده، وإنَما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه، تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة." [4]

---

[1] - سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1996، ص 42.

[2] - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 43.

[3] - أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الصحوة، مصر، ط1، 2017، ص 46

[4] - المرجع نفسه، ص50.

الأسلوب في التراث الغربي:

تشير الدراسات المختلفة إلى أن كلمة أسلوب (Style) هي "اصطناع لغوي مستحدث نسبيا يمتد إلى الكلمة اللاتنية (Stilus) التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمَعة المدهونة، ثم تطوَرت دلالاتها التأثيلية عبر القرون من الدلالة على كيفية التنفيذ في القرن 14م، إلى كيفية التعارك أو التصرف في القرن 15م، إلى كيفية العبير في القرن 16م، لتمحص للدلالة على كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن 17م." [1]

ويعتبر أرسطو أول من خص الأسلوب بالتحليل في كتابه" فن الشعر"، أما في كتاب "الخطابة" فقد تحدث عن الخطابة ومدى قدرة الخطيب على الإقناع باستعمال مختلف الطرق والوسائل.

أما في العصور الوسطى فقد ارتبط مصطلح الأسلوب بطبقات المتكلمين، لينتج الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط والأسلوب السامي؛ أما عن الأسلوب البسيط فقد مثلته الطبقة الدنيا كالرعاة، في حين اقتصر الأسلوب السامي على الطبقة الأرستقراطية كالملك وحاشيته، ليبقى الأسلوب المتوسط خاصا بالطبقة المتوسطة.

ارتبط الأسلوب بمختلف ميادين الحياة الانسانية وصار يدل على الطريقة الخاصة بكل فرد " فتسمعهم يقولون أسلوب حياة وأسلوب لباس، وأسلوب حديث، ولم يدخل المصطلح أسلوب اللغات الأوروبية الحديثة إلا في القرن التاسع عشر، حيث استعمل لأول مرة مصطلحا في اللغة الانجليزية عام 1846 م، ودخل القاموس الفرنسي مصطلحا – كذلك – عام 1872". [2]

وينطلق النقاد المحدثون في معالجة الأسلوب من ثلاث اتجاهات تتمثل في: المؤلف (الباث) والرسالة (الخطاب) والمتلقي (القارئ).

وقد مثل الاتجاه الأول بيفون اللغوي الفرنسي، فقد اشتهرت مقولته: " الأسلوب هو الإنسان نفسه، ولذا لا يمكن أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم." [3] وهنا جعل الأسلوب هو الأداة الكاشفة لنط تفكير المبدع.

وهذا يعني أن أسلوب الخطاب يصاغ صياغة معينة فلا يمكن أن يتغير أو يتبدل في أي حال من الأحوال. في حين ركَز أصحاب الاتجاه الثاني على الرسالة في حد ذاتها لأن الأسلوب هو النسيج النصي الذي يعطي الخطاب مكانة أدبية، فإذا كان النص ابن صاحبه فإن الأسلوب ابن شرعي للنص ذاته، ومثل شارل بالي الاتجاه الثاني الذي ينظر إلى الأسلوب من جهة الخطاب أو النص، أي أن الأسلوب وليد النص، فالأسلوب

---

[1] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مطبعة جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص75.

[2] - حسين تروش وغيره: الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية- ص 11.

[3] - بيير جيرو: الأسلوبية، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص73.

منفصل عن المبدع، وقد حصر بالي الأسلوب وعرّفه بقوله: " تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود." [1]

كما تعرض "بول فاليري "الأديب والناقد الفرنسي لمصطلح الأسلوب بوصفه انزياح عن المعيار.

أما رومان "جاكبسون" المفكر الروسي الذي اهتم بدراسة اللغة واللهجات، ويعد أحد أهم مدرسة الشكلانيين الروس "اعتمد خطين أساسيين في الحدث اللساني أحدهما محور الاختيار وفيه يختار المتكلم أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، وآخرهما محور التوزيع؛ وفيه يتم تركيب ما تم اختياره وذلك إما وفق مقتضى قوانين النحو ومعاييره وإما وفق سبل التصرف والتوسع في الاستعمال، وحينئذ فإن الأسلوب هو ما خرج عن معيار وعدل فيه." [2]

ومثلت النظرة من الزاوية الثالثة ما مفاده "سلطة القارئ" فالأسلوب عندهم لا يتعدى أن يكون ضغطا لغويا مسلطا على المستقبل اعتبارا لمقياس الاختيار والانزياح، فالمخاطب يكيف حديثه وفق المستمع، ومن أصحاب هذه الرؤية نجد "ميشال ريفاتير "فالأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض العناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بقرير أنَ الكلام يعبر والأسلوب يبرز. [3]

في حين يرى" بيير جيرو" بأن صورة المتلقي تبقى حاضرة في ذهن المرسل، وجودا حقيقيا أو معنويا، فغاية الأسلوب هي إقناع القارئ - حسبه – فيقول: "الأسلوب مجموعة من ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله، ووظيفة الشعر هذه في حقيقتها وظيفة البلاغة، فهدف البلاغة العربية توصيل المعاني إلى القلوب وتحقيق شروط الإقناع والتأثير في المخاطبين". [4]

وقد استمدَ هذا المفهوم مبادئه من المنظور اللساني للظاهرة الأدبية، " فالأسلوب من جهة الخطاب موجود في ذاته، يمتد حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه – لا شك – ولكن دون أن تعلق ماهيته على أحد منهما". [5]

وقد قامت هذه الرؤية على فكرة سوسير في وصفه لمستويي الظاهرة اللغوية بين مستوى اللغة ومستوى الخطاب، ومن ثمة مفهومه على أنه "العلامة المميزة لنوعية الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السمة إنما هي

---

[1] - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 14

[2] - المرجع نفسه، ص 26.

[3] - سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 42.

[4] - ينظر: جميل حمداوي، المقارنة الموضوعاتية في النقد الأدبي، منتدى معمري للعلوم.

[5] - حسين تروش وآخرون، الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية – ص 14

شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص وهي ذاتها أسلوبه." [1]

فإذا نظرنا إلى الأسلوب انطلاقا من النص الأدبي فإننا نرى أدبية الخطاب هذه السمة التي لا تظهر على النصوص والخطابات العادية، حسب نظرة جاكيبسون أن الخطاب تغلب عليه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يحدد ماهية الأسلوب بأنه " الوظيفة المركزية المنظمة، لذلك كان النص – حسب جاكيبسون – خطاب تركيب في ذاته ولذاته." [2]

ويتحدد الأسلوب على أنه "توافق بين عمليتين أي؛ تطابق جدول الاختيار على جدول التوزيع، مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية، يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية: وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباطية، ومهمة الأسلوبي بذلك هي البحث عن القيم التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاق لتشكل نظام الوسائل اللغوية المعبرة." [3]

وما نستنتجه مما سبق ذكره أن الأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير عن أفكاره، وتبيين مواقفه الأدبية مع اختلافها عن غيرها في اختيار المفردات وصياغة العبارات الملائمة والجميلة، والتي تترك صدى لدى المتلقي، ومنه فالأسلوب هو التركيب الأدبي الذي يحمل صورا راقية وجميلة للتعبير الأدبي.

2. الأسلوبية

تشير الدراسات المختلفة إلى أن مصطلح الأسلوبية وليد الدراسات النقدية المعاصرة، وبالتحديد إلى خليفة سوسير وهو شارل بالي، وتعد الأسلوبية من أحدث المناهج النقدية التي كانت ثمرة النظريات اللسانية والدراسات الأدبية.

و الأسلوبية مرادفة للكلمة الفرنسية La stylistique وهذا المصطلح "حامل لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية، أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية، وقفنا على دال مركب جذره أسلوب (Style) ولاحقته "يَة" (Ique) وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب - وسنعود إليه – ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص فيما تختص به بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي

[1] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 90.

[2] - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1990، ص 22

[3] - حسين تروش وآخرون: ص 15.

إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب (Science du style) لذلك تعرَف الأسلوبية بداية بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب." [1]

بدأت الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية التي تنتمي إليها، لأنها انطلقت من الخطاب بوجهيه؛ النفعي (التعبير العادي) والوجه الفني الجمالي، وبذلك "فالأسلوبية تتحدد بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن الخطاب الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغية، ثم تطورت شيئا فشيئا حتى اختصت بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى الصياغة." [2]

ويعرف جاكيبسون الأسلوبية في كتابه دروس في اللسانيات العامة (Essais De Linguistique générale) على أنها بحث عما يتميَز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الانسانية ثانيا". [3]

أما العالم الألماني ستيفان أولمان Stephene Ultmann سنة 1969 فقد أكد على استقرار الأسلوبية كعلم لساني نقدي فقال: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة، على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبَأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا ". [4]

وفي هذا الصدد يقول محمد عبد المطلب: "ويمكن أن نجد في حركة النقد العربي القديم ما يقرُ به، أو بمعنى آخر يصله بحركة الدرس الأسلوبي، يتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو، حيث أصبحت بحوث النحو بين المنهجية وسيلة لتقويم الأسلوب ورصد خواصه، مثلما نجد في الحديث عن التعجب والاستفهام مثلا وخروجها عن الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية، تمثل قيما جمالية تعبيرية في النص الأدبي، وبنظرة موضوعية يمكن القول بأن حركة النقد والبلاغة القديمين وقفت على جانب البحث الأسلوبي في أغلب الأحيان. " [5]

أثريت الدراسات الأسلوبية بظهور السيميولوجيا علم أو علم العلامات، الذي يرجع فضل ظهوره إلى بيرس(Pierce) الذي درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها في جميع الموضوعات الطبيعية والانسانية إضافة إلى جهود دي سوسير الذي أدرك إمكانية قيام علم السيميولوجيا من خلال تحليله لرموز اللغة التي تنضوي تحت نظم متكاملة، وعلم العلامات تأكيد للصلة الموجودة بين الأدب والنقد.

---

[1] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 34.

[2] - حسين تروش وآخرون: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص 22.

[3] - المرجع السابق، ص 37.

[4] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 24.

[5] - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 171.

ومن هنا " نلاحظ أن أسس هذه الدراسات ربطت - في الغالب – بين التنظير والتقعيد العلمي، مما هيَأ لرؤية جديدة تفضل الأسلوبية عن علم اللغة، وتعطي المحاولات المنهجية دفعة كبيرة لتؤكد أهمية العلاقة بين النص الأدبي وطبيعته اللغوية." [1]

تعتبر النظرة اللغوية للأسلوب أساس التحليل الأسلوبي، انطلاقا من لغة النص الأدبي وبالاعتماد على علم النحو والصرف والبلاغة، من أجل الوصول والكشف عن الخصائص الأسلوبية التي تتضافر لبناء النص الشعري وإكسابه صفة الإبداع و الإبلاغ "والملاحظ أن النظرة الأسلوبية تحاول مزج المقاييس اللغوية بالأصول النقدية، استنادا إلى أن عملية الإبلاغ إخبارية بالدرجة الأولى ثم تتلوها عملية الإثارة التي تكمن في جماليات العمل الأدبي، فالأسلوبية في هذا المقام تتحرى دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته ليؤثر ويقنع في آن واحد، مع ملاحظة أن التأثير والإقناع يأتيان من ترابط الشكل والمضمون في تلاحم تام". [2]

ومثلت الأسلوبية أداة كشف طبيعة العمل الأدبي وما ينضوي عليه من علاقات داخلية، حيث تجاوزت عملية التحليل وقضت على "الحواجز بين اللغة والأدب وأصبحت عاملا فعالا في قراءة النص قراءة لغوية نقدية، بل يمكن القول بأن الغاية الحقيقية من وراء كل ذلك أن تصل الأسلوبية إلى نقد الأدب، لأن الأدب قوام وجودها". [3]

3. علاقات الأسلوبية

1.3. الأسلوبية والنقد الأدبي

النقد الأدبي هو: "فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي". [4] أما الأسلوبية فهي تدرس النص الأدبي بعيدا عن كل الظروف المحيطة به، وقد تعددت الآراء بشأن علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي، فذهب البعض إلى الاختلاف الواضح بين الأسلوبية والنقد الأدبي وجعلوا كلا منهما في مسار يوازي الآخر فلا يمكن التقاؤهما، ولذلك نفوا نفيا قاطعا فكرة كون الأسلوبية وريثة للنقد الأدبي، أما الفريق الآخر فجعل الأسلوبية محتوية للنقد وشاملة له، لأنها قادرة على الإحاطة بموضوع النقد وترميم نقائصه

[1] - المرجع السابق، ص 184.

[2] - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 195.

[3] - المرجع نفسه، ص 217.

[4] - ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، د ط، 2007، ص 11.

واحتلال مكانته، حتى أنهم جعلوا النقد مساو لأحد فروع علم الأسلوب أما الفريق الآخر فجعل الأسلوبية جزءا من النقد.

ومن هنا نقول بأن النقد الأدبي والأسلوبية يهتمان بالنص الأدبي دراسة وتحليلا، ويختلفان عن بعضهما في المنهج وطرق الدراسة.

2.3. الأسلوبية والبلاغة

يعترف الدارسون في حقل البلاغة والأسلوبية بوجود منطقة مشتركة بينهما "فهم يعملون كما يعمل علماء النص على دراستها والإفادة منها، خاصة ما يسمى بـ(الحزمة الأسلوبية) أي ما في النص من مؤشرات دالة أو ذات دلالة: وهي المؤشرات التي تتداخلها صور البلاغة، وحس الجمال والجمالية". [1]

وتشترط البلاغة حضور المتلقي في العملية الإبلاغية شأنها شأن الأسلوبية التي جعلت حضوره شرطا ضروريا لإكمال العملية، بل إنها جعلت المتلقي من يبعث الحياة في النص "المتلقي هو الذي يبعث الحياة في النص، أما حضوره في البلاغة فلا يتعدى مفهوم مقتضى الحال الذي يعني أنَ مقامات الكلام متفاوتة ومقامات السامعين متفاوتة أيضا". [2]

وأكثر ما يستوقف المسدي هو طبيعة العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة، التي يراها على النحو التالي: "الأسلوب امتداد للبلاغة، ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا". [3]

فالأسلوبية عند المسدي بديل للبلاغة، لكنهما يختلفان في مجموعة من النقاط لأن: "البلاغة علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشكل عن المضمون في الخطاب، بينما الأسلوبية علم وصفي تعليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله". [4]

أما بيير جيرو فيقر بأن "الأسلوبية بلاغة حديثة وأنها علم التعبير، وهي الأساليب الفردية، والبلاغة فن التعبير الأدبي وقاعدته في الوقت نفسه، وهي أيضا أداة نقدية تستخدم في تقويم فن كبار الكتاب". [5]

ولما ترددت عبارة البلاغة أصل الأسلوبية نقول بأن كلاهما ينطلق من النص الأدبي، إضافة غلى كونهما نتجا عن الدراسات اللغوية، ويلتقيان كذلك في العدول والاختيار، ومعنى هذا الإقرار بالعلاقة الوطيدة بين العلمين مع وجود بعض الاختلافات بينهما.

---

[1] - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص48/47.

[2] - مسعود بودوخة: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص 31.

[3] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 56.

[4] - المصدر نفسه، ص 53.

[5] - بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص 09.

3.3. الأسلوبية واللسانيات

تربط الأسلوبية واللسانيات علاقة وطيدة حيث أن الأسلوبية هي علاقة اللسانيات بالأدب ونقده "فبها تنتقل من دراسة الجملة لغة غلى دراسة اللغة نصا فخطابا فأجناسا، غنها جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب".[1]

كما أن "الأسلوبية هي حقل للاستثمار حيث تتناول النص الأدبي من كشوف حول بنية الجهاز اللغوي عامة".[2]

يتبين من هنا أن اللغة هي المادة التي تصنع الخطاب الأدبي كما أنها أساس الاستثمار الأسلوبي، وتتعمق الروابط بين الأسلوبية واللسانيات أكثر فأكثر؛ كلما ازددنا معرفة بقيمة اللغة في علاقتها بالنص الإبداعي "فالنص الشعري هو اللغة لكنها متعالية عن المستوى العادي، إنها لغة منزاحة إلى مستوى فني أرقى لا تدل فيه الدوال على مدلولاتها بل تتعداها إلى ما يمكن أن يمنحها إياه خيال المبدع، ومدخل الأسلوبية إلى فهم هذا النص بدواله القديمة والجديدة هي اللسانيات بما تمنحه عبر مستوياتها المتعددة من أدوات التحليل، فاللسانيات تتحول غلى أسلوبية عندما تتجه إلى النص الأدبي، واللغة هي القاسم المشترك بينهما، فهي للسانيات موضوع العلم، وهي للأدب المادة الخام".[3]

وتتمثل خلاصة العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات في كون اللسانيات هي العلم الذي يدرس اللغة الإنسانية، دراسة علمية في حين أن الأسلوبية هي العلم الذي يدرس لغة الإبداع الأدبي دراسة علمية، وتنطلق الدراسة عبر المستويات اللغوية المختلفة بداية من الصوت وصولا إلى النص ككيان متكامل.

4. اتجاهات الأسلوبية

تعددت اتجاهات الأسلوبية وتنوعت فقد قسمها بيير جيرو إلى اتجاهين كبيرين متعارضين "هما الأسلوبية التقليدية ورائدها بالي والأسلوبية الجديدة التي نبعت عن طريق البنوية، ورائدها جاكيبسون".[4]

وكان هذا التنوع والتعدد ناتجا عن تعدد وجهات النظر إلى الأسلوب من منطلقات مختلفة؛ نفسية واجتماعية وغيرها، وكانت اتجاهات العلم الذي يدرسها الأسلوب أحد ثمار هذا التعدد ليظهر الاتجاه التعبيري، والاتجاه الفردي، والاتجاه البنائي.

---

[1] - أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 11.

[2] - مسعود بودوخة: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص 32.

[3] - المرجع نفسه، ص 32.

[4] - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003، ص 18 وص 40.

1.4. الأسلوبية التعبيرية

تجمع الدراسات التي تناولت موضوع اتجاهات الأسلوبية على أن شارل بالي (1865-1947) هو من أسس لهذا الاتجاه وهو تلميذ دي سوسير ومؤسس علم الأسلوب، وقد عرف الأسلوبية التعبيرية (Stylistique de l'expression) أو ما يطلق عليها بالأسلوبية الوصفية (Descriptive) بقوله: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة." [1]

ويركز بالي في دراسته على البحث عن " القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكل نظام الوسائل اللغوية المعبرة." [2]

تبدأ الأسلوبية الوصفية من "شارل" بالي إلى "ش – برينو" و "م – كروصو" وغايتها وصف وسائل التعبير المحشودة لدى كاتب ما.

فالمضمون الوجداني للغة هو موضوع الأسلوبية عند شارل بالي، أي أنه أعطى اهتماما بالغا للجانب العاطفي للغة مع ارتباطه بفكرة القيمة والتوصيل، وما يعاب على شارل بالي هو حصره وتضييقه مجال دراسة الأسلوبية، ليتوقف نشاطها عند الجانب الوجداني وتجريدها من أي قيمة أو جمال، ولكون الدراسات الحديثة لا تتوقف عند حد معين من أجل فهم النص، فإنها تبحث "في طبيعة الشكل الذي يتضمنه النص الشعري وما يحيل عليه من دلالات إيحائية، ويؤدي هذا إلى فهم جديد للنص، وفضلا عن ذلك فإن هذا المنحى يتجاوز أسلوبية بالي، فبالي يؤمن بأسلوبية تبحث في القيم الجمالية فحسب، في حين تتجاوز الدراسة الراهنة هذا التصور لتدفع به إلى البحث في القيم الجمالية لتحقق تواشجا بين الأسلوبية والنقد، ولتكسر القيد الذي فرضه مؤسس الأسلوبية الحديثة على الأسلوبية بإقصائه النص الأدبي فيها".[3]

2.4. الأسلوبية التكوينية: (La stylistique génétique)

وتسمى كذلك بالأسلوبية الفردية أو الأدبية او النفسية ، و قد ظهرت كردة فعل على اتجاه الأسلوبية التعبيرية ، التي ركزت على اللغة بشكل مبالغ فيه، و يهتم هذا الاتجاه بقضايا القيمة التي يطرحها أسلوب الكاتب، و لقد أظهر الدارسون العرب اهتماما كبيرا بهذا الاتجاه ، الذي يضم فئة عريضة من الأسلوبيين الغرب وعلى رأسهم ليو سبتزر (Léo Spitzer) الذي يرجع الفضل إليه في ظهور هذا الاتجاه، ليصبح الممثل الصريح له، الأمر الذي جعل من الأسلوبيين العرب يتأثروا به و يسيروا على نهجه، وقد تجاوز هذا الاتجاه الأسلوبي

[1] - صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998م.

[2] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص60.

[3] - حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2020، ص 34.

البحث في أوجه التراكيب ووظائفها داخل النظام اللغوي إلى البحث عن خلفيات الخطاب الأدبي، وسبب هذه النظرة هو ربط أصحاب هذا الاتجاه الأسلوبية بالذاتية أو الفردية.

ويربط ليو سبتزر العلاقة بين نفسية المبدع وأسلوبه، من خلال الدائرة الفيلولوجية (فقه اللغة) والتي تتكون من مرحلتين هما:

أما المرحلة الأولى فإنها تعتمد على المتلقي الذي يمتلك الآليات والطرائق المناسبة للوصول إلى السمة الأسلوبية للنص الأدبي.

وفيما يخص المرحلة الموالية فإنها بعيدة كل البعد عن الذاتية والتذوق، وهي مرحلة تأكيد ودعم للكل من أجل تفسير السمة الأسلوبية.

وتهدف أسلوبية سبتزر إلى الكشف عن حقيقة المؤلف من خلال نصه الأدبي أي بالغوص إلى أعماق النص لفحص أسلوبه وفي هذا الصدد يقول نور الدين السد في كتابه الأسلوبية وتحليل الخطاب "لقد درس سبتزر وقائع الكلام وحلل الانحراف الفردي والأسلوب الخاص الذي ينم عن شخصية الكاتب، وقد أولى عناية دراسة الصيغ المعبرة التي أوردها المبدعون في لغتهم الخاصة، وبذلك يضع علم اللغة (اللسانيات) كل ما توصَل إليه من معرفة في خدمة الأسلوبية (La stylistique) المطبقة في تحليل الآثار الأدبية".[1]

علم الأسلوب عند سبتزر يتخذ العمل الفني المحدد منطلقا له، ولا يتأثر بأفكار مسبقة أو أفكار خارجية، والعمل الأدبي -عنده – يمثل وحدة كلية أساسها الروح المبدعة وهي المركز الروحي الغالب على العمل الأدبي، فالأسلوب هنا تعبير عن فكر الكاتب و معتقداته وكل ما يختلج في صدره، ويقر سبتزر بتأثير المبدع و تأثير البيئة على النص الأدبي، فالنص ابن شرعي لبيئته لذا لا يمكن فصله ولا عزله عن المؤثرات الفكرية والاجتماعية "فقدرة الكاتب على التعبير بحرية، وتعبير الأسلوب عن روحه وكوامنه، وتأثير المحيط في المبدع هي من أسس التحليل في أسلوبية الفرد، ولكن أهم القضايا المحورية في منهج سبتزر هي أنه علَق أهمية كبيرة على الكاتب أو الفاعل المتكلم الذي يتناول اللغة بطريقة خاصة، وكانت الأسلوبية النفسية وسيلة للتعامل مع النص الأدبي، لأنها تمتلك طواعية التوجيه إلى مختلف الميادين في النص، كما يقر بأن الخطاب الأدبي بنية مغلقة تخضع لترابط منطقي ذي خصائص، وعلى دارس الأسلوب في هذه الحال أن يعمد إلى اكتشاف البنية الجمالية من خلال البنية اللغوية وعبر فك هذا الترابط".[2]

وبتتبع منهج سبتزر في التحليل الأسلوبي نجد اللغة -عنده – ليست أكثر ولا أقل من التبلور الخارجي لما تضمنه الشكل الداخلي للعمل الأدبي، وإن كان يفضل ولوج النص الأدبي انطلاقا من سطحه ووصولا إلى لبه.

---

[1] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 69.

[2] - حسين تروش وآخرون: الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية – ص 26.

ويرى عبد السلام المسدي أن منهج سبتزر "منهج أسلوبي لا مجازفة في شيء أن ننعته بتيار الانطباعية، فكل قواعده العملية منها والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبية التعليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي".[1]

3.4. الأسلوبية البنيوية: (La stylistique Structurelle)

تحاول البنيوية تقديم قراءة متكاملة للنص الأدبي، ويطلق عليها كذلك الأسلوبية الهيكلية أو الوظيفية وتعد الأسلوبية من أكثر أنواع الأسلوبية شيوعا دراسة وتطبيقا.

"هي امتداد لآراء سوسير الشهيرة التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة(langue) وما يسمى الكلام (Parole) هذه التفرقة جعلت الباحث الأسلوبي يرى أن المناهج الحقيقية للظاهرة الأسلوبية لا تقوم فقط على اللغة ونمطيتها إنما ايضا على وظائفها داخل النص، لأن الأسلوب يرى خارج الخطاب اللغوي".[2]

وتسعى الأسلوبية البنيوية إلى " تحديد المقاييس اللغوية النوعية الملائمة أسلوبيا، يمثلها ريفاتير الذي نظر لأسلوبية الآثار (Des Effets) التي ترتبط بالعلاقات السياقية للكلمات، رائيا أن هذا الاتجاه يتجاوز الأسلوبية إلى السميائية".[3]

وللأسلوبية القدرة على التميز بين المستويات المختلفة فقد " استطاعت الأسلوبية البنيوية أن تفرق بين مستوى اللغة ومستوى النص، ومنهجها تحدد من خلال علمين من أعلامها هما رومان جاكبسون وميشال ريفاتير ".[4]

فلقد أسهم رومان جاكبسون في إثراء الحقل الأسلوبي البنيوي من خلال طريقته المعروفة لدى الدارسين بنظرية الاتصال أو التواصل، فقد رسم جاكبسون مخططا لوظائف اللغة وحلل عناصره المكونة للاتصال اللغوي وقد جاء المخطط على هذا النحو:

المرجع (السياق)

المرسل _____الرسالة _____المرسل إليه

قناة الاتصال

الشفرة (اللغة)

[1] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 21.

[2] - المصدر نفسه، ص 26.

[3] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الدبي، ص 78.

[4] - حسين تروش وآخرون: الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية – ص 22 / 27.

وترتبط الرسالة بالوظيفة الشعرية، في حين يرتبط المتلقي بالوظيفة التأثيرية، أما الوظيفة التعبيرية فيولدها المرسل والوظيفة المرجعية فيولدها السياق، أما الوظيفة المعجمية فيولدها الشفرة، لتولد القناة الوظيفة التنبيهية.

يعتمد ريفاتير في دراسته الأسلوبية على النص الأدبي الذي يقوم على عناصر ثلاث وهي: المؤلف والنص والمتلقي.

وبذلك يمكن القول بأن "الإنجاز الذي تقدمه الأسلوبية البنيوية على المستوى النظري هو الانطلاق من دراسة الظاهرة الأدبية ووقائعها الأسلوبية في النص ذاته، فهي ترى أن الأدب مهما تميز فهو يصدر عن رؤية شتاتها العناصر المكونة للنص والتي تشكل اللغة محورها الأساسي".[1]

وبالعودة إلى العلمين نقول بأن ريفاتير قد جعل الأسلوب عنده هو العلامة المميزة للقول داخل حدود الخطاب، وأن البنية النوعية للنص هي نفسها أسلوبه، فاللغة تعبر لكن الأسلوب يبدي ما تعبر عنه اللغة، وإضافة لذلك فإن إجراءات البنيوية في التحليل الأسلوبي جعلها في خطة تتكون من مرحلتين؛ مرحلة الوصف ومرحلة التأويل والتفسير.

أما بالعودة إلى جاكيبسون الذي يعتبر "أحد أهم أعلام الإنشائية ورائدا من رواد المدرسة التشكيلية الروسية، في الدراسات اللسانية الحديثة، وهذه الدراسة ترفض أن يكون الأدب تصويرا لحياة الأدباء و لبيئاتهم أو عصورهم، وتعتبر بأن الأدب أدب لما تتوفر فيه من الخصائص تجعله أدبا، ومن هنا نظر إلى الوظيفة الشعرية ولإنشائية للغة وجعل من الرسائل اللغوية غاية ووسيلة، حيث يعدل المنشأ فيها عن الكلام العادي، ليوظف الكلمات فنيا، يخرج فيه عن المألوف من ناحيتي الخروج على نموذج الكلام اللغوي المعروف وتوفير العناصر الفنية أي الصورة والإيقاع والتركيب النحوي المعجمي والصرفي والتي تعيد بناء المعنى وإعطائه معنى جديدا خاصا به في النص الأدبي وهذا هو الانحراف أو العدول عن المألوف" [2]، وقد ساعد الشكلانيون الروس على تأسيس الأسلوبية البنيوية، التي تهتم بدراسة الأسلوب الفعلي في ذاته لا بدراسة الأسلوب كطاقة كامنة في اللغة بالقوة يقوم الكاتب بتوجيهها إلى غرض معين.

ولا شك "فإن الأسلوبية البنيوية قد قامت بإنجاز كبير على المستوى النظري، حين انطلقت من دراسة الظاهرة الأدبية ووقائعها الأسلوبية في النص ذاته، وذهبت إلى أن الأدب مهما تعددت مشاربه، فهو لا شك صادر من رؤية تجمع شتاتها العناصر المكونة للنص والتي تشكل اللغة محورها الأساسي".[3]

---

[1] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 91.

[2] - محمد بن منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، ص 36.

[3] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 51.

وعلى ضوء اختلاف النظريات أو اتفاقها فإن البنوية: "قدَمت الكثير للبحث الأسلوبي وأمدته بطاقة نقدية متجددة، لا يزال مستمرا بعضها إلى الآن، ذلك أن لسانيات سوسير أنجبت أسلوبية بالي، وأن هذه اللسانيات نفسها قد ولدت البنيوية، التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبها معا شعرية جاكيبسون وإنشائية تودوروف، وأسلوبية ريفاتير ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني في المعارف فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج".[1]

4.4. الأسلوبية الإحصائية

حاولت الأسلوبية باتباع المنهج الإحصائي الحصول على معلومات دقيقة باتباعها الإحصاء والعمليات الرياضية والرسومات البيانية وتطبيقها على النصوص الأدبية، رغبة من الأسلوبيين في إظهار الخصائص الأسلوبية بطريقة موضوعية وبعيدة كل البعد عن الذاتية، فبواسطة الإحصاء يتم قياس الانحراف أو الانزياح، أو السمات الأسلوبية المنتظمة وغير المنتظمة داخل الخطاب الأدبي، وقد مثل هذا الاتجاه في فرنسا (بيير جيرو ومولر) أما عن العرب فنجد محمد الهادي الطرابلسي، لأن تطبيق المنهج على النصوص الأدبية قد أدى إلى نتائج مهمة في أغلب الأحيان. "وفي الحقيقة فإن الأسلوبية الإحصائية لا تقف عند هذا الحد بل تتجاوزه إلى دراسة الخصائص الأسلوبية المخزنة للخطاب الأدبي، دراسة موضوعية شريطة أن يكون الدارس ملما بعلم الإحصاء قادرا على تحليل الظواهر الأسلوبية وصبها في إطار النص المدروس ".[2]

وهكذا شكلت هذه الاتجاهات المختلفة روح الأسلوبية ، فهي تقوم على التعدد و التنوع مع التداخل والتكامل، فكلها فروع لأصل واحد، إذ لا يمكن لأسلوبية بعينها أن تكتفي بذاتها دون الحاجة إلى أسلوبية تكملها وتساعدها على معالجة القضايا التي تعجز على بلوغها "فتعدد المناهج الأسلوبية و تباين المرايا التي نطل من خلالها على النص الأدبي، ويتجلى هذا التعدد في مناهج : الأسلوبية الإحصائية و الأسلوبية البنائية و الأسلوبية التعبيرية و الأسلوبية النفسية والأسلوبية الاجتماعية ، وهي مناهج تستند إلى مرجعيات خاصة بها وإجراءات نقدية تسهم في اكتناه أغوار النص الأدبي، ويبين أن النص الأدبي نسيج لغوي متماسك تتجاذبه عناصر (اللذة والمتعة والخفاء والتجلي والفراغ المعرفي ومجهول البيان وآفاق التمنع وبؤر التوتر) ... وصفوة القول أن الجامع النصي بين المناهج الأسلوبية النظر للأسلوب على أنه عالم من الفرادة وتوظيف للغة على نحو خاص ، واختيار من البدائل اللغوية ورصد للمعاني الإضافية (فائض المعنى) وهو المنظم لأبنية النص الأدبي إذ ينزلها منازلها ويجسد هيكلا عضويا يسيطر على أوهاج الدلالة".[3]

---

[1] - محمد بن منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 43.

[2] - المرجع السابق، ص 46.

[3] - عبد الله العنبر: المناهج الأسلوبية والنظريات النصية، دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 4، 2016، ص 1829-1830.

5. مستويات التحليل الأسلوبي

يعتبر النص الأدبي نصا مفتوحا تتعدد معانيه وتختلف كلما تعددت قراءاته، ولذلك تتميز لغته بتعدد الدلالات، ومن هنا وجب على الدارس للنص الأدبي النظر إليه من زاوية كونه مفتوحا لا يمكن حصره بدقة من ناحية الدلالة، بل يجب التعامل معه على أساس تعدد الدلالات التي تكشفها مختلف المستويات.

وعلى المحلل الأسلوبي تفسير تماسك مختلف مستويات النص (المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى الدلالي، والمستوى التركيبي) وإبراز جمالية هذا التماسك ولذلك وجب على المحلل الأسلوبي أن يكون قارئا بارعا محيطا بطرق وآليات الغوص إلى أعماق النص الأدبي، لسبر أغواره واكتشاف خفاياه والكشف عن جمالياته الأسلوبية، خاصة أن سمة الإيحائية هي أحد السمات الخاصة باللغة الأدبية مما يجعل معاني النص تتولد وتتعدد.

ويتمثل دور المحلل الأسلوبي في كونه: "يكتفي بتأشير البنى الأسلوبية اللسانية التي تخلق توثرا أو بروزا في النص وتمارس ضغطا على القارئ وتأثيرا فيه، وغالبا ما يستعان بالإحصاء، في هذا العمل الذي يقيس متوسط الإنزياحات في النص عن قوانين الصوت أو التركيب أو الدلالة..."[1].

قد يعمد المحلل الأسلوبي إلى إحصاء البنى الأسلوبية البارزة في النص الأدبي والتي يمكن أن تمارس ضغطا مباشرا عليه، ثم يقوم بقياس متوسط الانزياحات في النص على مستويات عديدة، بداية من المستوى الصوتي فالمستوى الصرفي فالتركيبي ليأتي دور المستوى الدلالي، دون أن ينسى معدل التكرار وتواتره في النص.

تتناول المقاربة الأسلوبية النص الأدبي بكل دقة علمية وموضوعية، فيقف الباحث على مستويات النص التالية: المستوى الصوتي بكل فروعه المتنوعة والوقوف على مصادر الإيقاع فيه من نغمة ونبرة وتكرار ووزن ثم يطرق المستوى الصرفي و النحوي، فمن جانب التركيب يقوم المحلل الأسلوبي بالبحث عن الاسمية والفعلية وشبه الجملة وفي حقيقة الأمر فهذه وظيفة الأسلوبية النحوية، التي تدرس العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتبيين مدى تماسكه عن طريق استعمال الروابط النحوية المختلفة، لتواصل البحث في عالم النص الأدبي من خلال التركيز على الوظيفة الأسلوبية للصوت والتركيب ليأتي المستوى الدلالي الذي يخضع علوم البلاغة من بيان وبديع دون إغفال المؤثرات الخارجة عن النص والتي تساعد على كشف محتوى الرسالة وكل ما بداخله، كالعوامل التاريخية والاجتماعية والنفسية والاجتماعية التي تلعب دورا مهما في إنتاج النص،

[1] - بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، جدة، مجلد 10، العدد 40، 2001، ص 288-289.

كما يدرس أصل الألفاظ وتبيين ما تحتوي عليه من خصائص تجعلها تؤثر في الأسلوب، ولذلك يلجأ المحلل إلى تصنيفها إلى حقول دلالية لدراستها وتحديد أي نوع من هذه الألفاظ هو الغالب .

وعلى المستوى البلاغي فيدرس المحلل الأسلوبي الإنشاء الطلبي وغير الطلبي كالأمر والنهي والاستفهام والمعاني البلاغية التي يخرج إليها كل نوع، كما يدرس المجاز وعلاقاته، والاستعارة وفعاليتها والبديع ودوره ولا يمكن للمحلل الأسلوبي أن يغفل "طبيعة الألفاظ ومدى انزياحها وعدولها عن المعاني، فقد اتجه فريق من الأسلوبيين إلى تمييز اتجاه آخر من الأسلوبية، فأطلقوا عليه أسلوب الانزياح، وصنفوا الانزياحات في النص إلى:

أ. انزياح في التركيب: وهو العلاقة بين العلامات.

ب. انزياح في التداول: العلاقة بين العلامة والمرسل والمتلقي.

ج. انزياح في الدلالة: وهي العلاقة بين الدلالة والواقع. "[1]

د. وتتحدد العناصر التي يتعامل معها المحلل الأسلوبي على النحو التالي:

هـ. العنصر اللغوي: وهو الذي يعالج شفرات النصوص التي وضعتها اللغة.

و. العنصر النفعي: وهو ما يدخل جوانب غير لغوية في تحليل العمل الأدبي؛ كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي، وهدف الرسالة.

ز. العنصر الجمالي: وهو الذي يكشف عن مدى تأثير النص الأدبي على القارئ.

6. معايير الأسلوبية

تتمثل المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية فيما يلي:

1.6. مبدأ الاختيار

يتجلى الإبداع الأسلوبي عند الأسلوبيين في الاختيار، لذلك ربطوه بالأسلوب فقالوا "الأسلوب محصلة مجموعة الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل". [2]

ويفرق الأسلوبيون بين نوعين من الاختيار؛ "الاختيار الأسلوبي وغير الأسلوبي أما الثاني فيقصد به الاختيار المقامي ويقصد بالمقام إذا كان بين سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة".[3]

أما الاختيار الأسلوبي فيكون بين سمات تعني دلالة واحدة.

وللاختيار أربعة أنماط هي:

---

[1] - يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1429 هـ، 2008 م، ص 208.

[2] - صلاح فضل: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، ص 116.

[3] - سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 40.

أ. اختيار غرضه التوصيل ويكون في النصوص الأدبية ذات المقاصد الجمالية أو غيرها.

ب. اختيار موضوع الكلام.

ج. اختيار الشيفرة على مستوى تعدد اللغات.

د. الاختيار على مستوى الأبنية النحوية الخاضعة لقواعد النحو.

ويبقى الاختيار عملية تساعد على الكشف عن تميز الكاتب وتفرده من خلال أسلوبه المتمثل في اللغة المعجمية، التي انتقى مفرداتها وركبها بطريقته الخاصة، لتكون في نهاية المطاف لغة إبداعية فنية تروق القارئ وتستهويه، ولترفعه إلى مصاف النصوص الإبداعية الخالدة والمتميزة.

2.6. التركيب

اعتبر النقاد الأسلوبيون التركيب عصب البحث الأسلوبي، حيث يتحقق بواسطته انسجام وتكامل الخطاب الأدبي وتأتي هذه العملية عقب عملية الاختيار.

ويقصد الأسلوبيون بالتركيب "العملية التي يركب فيها العقل ويؤلف بين العناصر المختلفة لتكوين البناء اللغوي".[1]

ويكون التأليف بين الوحدات اللغوية عن طريق نوعين من العلاقات؛ سياقية أو حضورية، وعلاقات غيابية أو استبدالية.

ويرتبط التركيب بالاختيار، فكلما كان الاختيار صائبا ومناسبا يخدم فكرة المبدع، كان التركيب كذلك "إذ ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة والانفعال المقصود والانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة". [2]

3.6. الانزياح

"هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته". [3]، وهو جوهر العملية الإبداعية، بل أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي"[4]. فالانزياح عند الأسلوبيين نتيجة الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، لذلك قسموا اللغة إلى مستويين:

1 – مستوى عادي تسيطر عليه الوظيفة الإبلاغية.

---

[1] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر، د-ت، د-ط، ص 172.

[2] - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 169.

[3] - المصدر نفسه، ص 179.

[4] - يوسف أبو العدوس: الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط 1، 1427 هـ، 2007 م، ص185.

2 – مستوى إبداعي يتجاوز المبدع فيه المألوف من اللغة ويخترقه صوتيا أو صرفيا أو نحويا أو دلاليا أو معجميا ليشحن الخطاب بطاقة أسلوبية جمالية، لتكون اللغة الإبداعية هي التي تسمح بهذه الانزياحات، داخل النصوص الأدبية فتحملها من الجانب النفعي الإبلاغي إلى الجانب الجمالي الفني.

ويتبلور الانزياح ويظهر على صور مختلفة كأن يكون خرقا للقواعد أو لجوءً إلى ما ندر من الصيغ، وقد يكون الانحراف بتكرار الملحظ الأسلوبي على غير المألوف كالإسراف في استخدام الصفات". [1]

والقول بالانزياح ليس تحديدا للأسلوب ذاته "بقدر ما هو سعي إلى عقد مقارنات بين أسلوب محدد وأساليب أو أنماط أخرى، ويرجع هذا كما يقول برند شبلنر إلى استحالة أن يستنتج الإنسان الخواص المميزة لموضوع ما بملاحظة الموضوع نفسه، دون أي مقاربات بينه وبين موضوعات أخرى". [2]

وتكمن جمالية الانزياح في الدهشة التي تولدها مفاجأة المتلقي بما لم يتوقعه في تراكيب لغوية "ويربط أكثر دارسي الأسلوب بين ظاهرة الانزياح وبين جمال الأسلوب، يقول أوستن ووليك"، نحن نراقب الانحراف عن الاستعمال العادي، ونحاول أن نكتشف غرضه الجمالي ن ففي الحديث المتصل العادي لا ننتبه إلى صوت الكلمات ولا إلى ترتيبها، ولا إلى بنية الجملة .... أما في التحليل الأسلوبي فالخطوة الأولى ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت أو قلب نظام الكلمات أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية". [3]

و " يشير برنارد شبلنر وغيره من الأسلوبيين عددا من الأسئلة العامة هنا: على أي مستوى لغوي ينبغي أن تكون الانحرافات ممكنة؟ كيف يمكن للمتلقي اكتشاف هذه الانحرافات؟ تحليلها؟ كيف يتحدد مستوى المعيار الذي ينحرف عنه النص؟ عن أي شيء بدقة ينحرف النص؟ ".[4]

والانحراف أنواع:

1- انحرافات جدولية: حيث ينحرف اختيار المؤلف إلى وحدة قاموسية غير متوقعة كبديل لما كان متوقعا.

2- انحرافات تركيبة: ونعني بها وقوع الكلمة في موقع يخالف المكان الصحيح للنظام اللغوي، وهي انحرافات نحوية تظهر خاصة على شكل تقديم وتأخير.

---

[1] - حسين بوحسون: الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 378، تشرين الأول 2002، ص 03.

[2] - مسعود بودوخة وآخرون: الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية – ص 53.

[3] - المرجع السابق، ص 53 /54.

[4] - عقيد خالد العزاوي وعدنان جاسم الجميلي: الأسلوبية وتجلياتها في الدرس اللغوي الحديث، مطبعة دار العصماء، سوريا، الطبعة 1، 2015 م، ص 32.

3- انحرافات دلالية: تحدث هذه الانحرافات على مستوى المجاز أو البنية العميقة للنص الإبداعي، وهذا النوع يتداخل مع الانحرافات الجدولية.

4- انحرافات خطية: وهي انحرافات تقع على مستوى خط الكتابة؛ أو هي الواقعة على مستوى العلاقة بين بياض ورقة الكتابة وسوادها، وهي ما يعرف بجغرافيا النص.

7. المنهج الأسلوبي كإجراء قرائي

يعتبر المنهج الأسلوبي من أهم المناهج النقدية المعاصرة التي تقرأ النصوص الأدبية، من خلال المزاوجة بين العناصر الإجرائية للبلاغة العربية القديمة وبين الوسائل الحديثة للأسلوبية المعاصرة.

فالنص الأدبي عبارة عن عالم لغوي غني بالعلوم، إذ يمكن للنص الواحد أن يجمع علوم اللغة قاطبة، كما يمكن أن يحمل بين سطوره المعارف المختلفة ويشكلها إبداعيا ويكوّن منها عالما متكاملا ومنسجما بين كل أجزائه.

"واعتبار النص رسالة لغوية بين مرسل ومتقبل يفترض وجود سنن أو شيفرة تجمع بين طرفي الرسالة ولكن هذا الافتراض ليس حتميا في اللغة الإبداعية كما هو الحال في النصوص الإبداعية القديمة في علاقتها بالقارئ المعاصر".[1]

وعمل المحلل الأسلوبي لا يقف عند المستويات اللغوية المتجاورة فقط بل يبحث في تداخلها وما قد يؤدي إليه هذا التداخل، الذي قد يكون بين كثير من السمات الأسلوبية والتي قد تؤدي إلى ما يصطلح عليه بوحدة الأسلوب " فلكي يكون المحلل الأسلوبي ناجحا إلى حد ما في تحليله لا يكتفي بالتعرف على المستويات المتشابهة المستوى الصرفي، والصوتي، والتركيبي، والدلالي بل يجب عليه أن يفسر تماسكها في ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة في أية قراءة نقدية."[2]

وللمحلل الأسلوبي وسائل وطرائق متنوعة يجيد بها استنطاق النص الإبداعي، فيبوح النص بكل مكنوناته، ولعل أهم هذه الآليات هي تقنية استنتاج الطرائق النقدية المناسبة والخاصة بكل نص إبداعي.

وكما هو معروف أن لكل نص قواعده الأسلوبية التي تميزه عن غيره من النصوص، لتحوّل الأثر الأدبي إلى أثر إبداعي ومنه إلى أثر جمالي، ليكون الجمال المتوصل إليه جراء المقاربة الأسلوبية جمالا متفردا ومختلفا، ذلك أن الأسلوبية تبحث في مقارباتها عن التميز، ولا يتحقق نجاح هذه المقاربات الأسلوبية إلا بتوفير محللين

[1] - حسين تروش وآخرون: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص107.

[2] - صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، القاهرة، مج5، العدد1، 1984، ص57.

ذوي ثقافة لغوية وأدبية والأهم من ذلك هي الثقافة الذوقية التي تستسيغ و تمج، هذه الثقافة على تشعبها فإنها تستطيع الغوص إلى أعماق النص الأدبي المراد تحليله وتسليط الضوء على جوانبه المظلمة، ثم استنطاق مكوناته الفكرية التي تمنح النص حياة طويلة او تلقيه في غياهب النسيان.

والمقاربة الأسلوبية للنصوص الأدبية تتطلب القدرة على التشريح الذي يمس كل الجزيئات، وذلك للوقوف على كل حركات النص ومساراته ودوائره واتجاهاته، دون أن يعرج أو يدخل أي عنصر غريب وخارجي ومنفصل عن البنية اللغوية للنص الأدبي.

وتكون القراءة الأسلوبية بدراسة مختلف المستويات؛ الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية والاختيارات والانحرافات والتراكيب داخل النص المقروء دون سواه.

"وتحليل مستويات النص الإبداعي المتضافرة يؤدي إلى التراكب فمن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الكلمات تتشكل الجمل، ومن تضافر الجمل تتشكل الصور، لأن النص الإبداعي نص لغوي في المقام الأول يقوم على العلاقات المتجاورة بين بنى النص".[1]

وتتضح أهمية القراءة الأسلوبية في الكشف عن أصغر وحدات النص الإبداعي ودورها في بناء النسيج الشبكي للنص الإبداعي: "ولا يتم ذلك إلا بتحليل النص الشعري من خلال مستوياته المتعددة المتمثلة في الصوت والكلمة والجملة والصورة، إذ يتم كشف أبعادها المختلفة فتصبح وحدات النص أشبه بالنسيج الشبكي الذي تتلاحم عناصره وأجزاؤه لتشكل النص الشعري الكلي، ويتضح من خلال هذا التحليل مدى أهمية أصغر وحدة في الكشف عن جوانب النص، إذ أن غيابها سيحدث ثقبا في هيكل النسيج النصي".[2]

والقارئ الخاص هو أهم مفاتيح القراءة، فهو الذي يمكنه أن يخلق النص من جديد عبر إقامة حوار مستمر معه "والأثر الأسلوبي يتعلق بالقارئ في نظر ريفاتير، ولذلك فالنص الأدبي سيتعدد بتعدد القراءة، وبناء على ذلك أراد ريفاتير أن يحل هذا الإشكال فرأى تعيين الانحراف بمساعدة عدد من القراء وبمجموع القراءات يصل إلى ما يسميه بالقارئ العمدة".[3]

والقارئ العمدة عند ريفاتير ليس واحدا مقصودا بذاته وإنما هو: "مجموع الرواة الذين يُستخدمون لكل مثير أو متوالية أسلوبية كاملة، إنه وسيلة لاستخراج مثيرات النص لا أكثر ولا أقل، ومن هذا النص يتبين أن ريفاتير يعني (بالقاري العمدة) مُحصِّلة ردود أفعال عدد من الخبراء اللغويين تجاه النص، لضمهم نقاد

[1] - مسعود بودوخة وآخرون: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص 107.

[2] - المرجع السابق، ص 108.

[3] - عقيد خالد العزاوي وعدنان جاسم الجميلي: الأسلوبية وتجلياتها في الدرس اللغوي الحديث، ص 36.

ومترجمون وعلماء وشعراء وغيرهم. فالقارئ العمدة ليس قارئا بعينه، إنما هو مجموعة الاستجابات للنص التي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء الخبراء".[1]

تدرس الأسلوبية النص دراسة علمية من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية، على عدة مستويات صوتيا ولفظيا ونحويا ودلاليا، والقراءة الأسلوبية عملية مستقلة استقلالا تاما عن العملية الإنتاجية، فهي لا تمت بصلة إلى منتج النص وذلك لأن المناهج النسقية تزيح كل السياقات أثناء المقاربات النصية.

أما الجمال فهو هدف الأسلوبية ومقصدها من دراسة الآثار الإبداعية وما تحدثه من تأثيرات متنوعة في نفس القارئ أثناء عملية التلقي، حيث تسمو هذه النصوص عن العنصر النفعي المباشر إلى العنصر الإبداعي غير المباشر.

ويسعى المنهج الأسلوبي من خلال مقاربته للنصوص الإبداعية إلى محاولة دراسة أسلوب النص الإبداعي وتمييزه عن غيره من الأساليب، وذلك من خلال إبراز قدرات الكاتب اللغوية وتبيين مدى نجاحه في توظيف المعجم الفني، إضافة إلى قدرته على التأثير في المتلقي عبر اللغة، وبهذه الطريقة تحقق لغة المبدع انزياحا وعدولا عن المعنى الأول سواء أكانت الانحرافات معجمية أو دلالية أو نحوية.

وكما تميز الأسلوبية النصوص الإبداعية عن بعضها البعض من خلال البحث عن الخصائص الفنية التي تميز كلا منها فإنها تبحث في لغة المبدع لتميّز من خلالها المبدعين، وتقدم الإجابة عن كيفية كتابة النصوص بواسطة اللغة، التي يحدث بها الاستهجان أو الاستحسان، كما أنها الوسيلة الوحيدة التي نلج من خلالها إلى النص لنقف على جماليته.

[1] - المرجع السابق، ص 37.

الفصل الأول

دراسة البنية الإيقاعية في شعر محمد جربوعة

أولا-الإيقاع الخارجي.

1- الأوزان الشعريّة.

- بحر الكامل.
- بحر البسيط.
- بحر المتقارب.
- بحر الرجز.
- بحر الرمل.
- بحر الهزج.
- بحر المتدارك.
- بحر الوافر.

2- علاقة البحور بالأغراض الشعريّة

3- الزّحافات والعلل.

4- القافية وأنواعها.

5- الرّويّ وإيقاعه.

ثانيا: الإيقاع الدّاخلي:

1- التّكرار.

2- ردّ العجز على الصّدر.

3- التّصريع.

4- التّدوير.

5- الجناس.

6- الطّباق.

7- التّرادف.

توطئة

ترتبط عملية الإبداع الشعري بالإيقاع، فلكل عمل إيقاعه الخاص به، وللوقوف على المستوى الإيقاعي في شعر محمد جربوعة وجب البحث في الجانب الخارجي من خلال الوزن والقافية والروي، ثم التطرق إلى إيقاع النص الشعري داخليا.

فالموسيقى هي المميز الأول للنص الشعري، وهي ما يثير المشاعر في المتلقي من خلال تضافر الأوزان والقوافي في تشكيل النظام العروضي للنص، مما يضفي الانسجام بين ما نقرأ وما نتذوق.

فالشاعر هو من يُلبس القصائد الألحان المناسبة، فالألحان تتناسب وموضوع القصيدة، فلا يمكن أن تكون اعتباطية، إنما هي مختارة بعناية فائقة لإدراكه دورها في البنية الإيقاعية" فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاتها خف تأثيره، واقترب في مرتبته من النثر، حتى إنَّ النماذج الرفيعة من النثر إنما اكتسبت سموها بما يتخللها أو ينتظمها من إيقاعات... ورب نثر أقرب إلى الشعر، وشعر يحن إلى النثر، وما ذلك إلا بسبب عنصر الموسيقى في كل منهما."[1]

لقد ورد تعريف الإيقاع في لسان العرب، في قول ابن منظور:" الإيقاع من اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع."[2]

كما عرفه سوريو بقوله:" تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي."[3]

أمّا هويتد فقد بنى تصوره للإيقاع من خلال ربطها بالاختلاف والتمايز" فالصيغة الإيقاعية ليست تكرارا متشابها فحسب، بل تقوم- إضافة إلى ذلك- على الاختلاف والتمايز داخل البنية أو القالب، ولكن ليس أي قالب، بل هو قالب متكرر، يقوم على الجدة والتشابه، (بل إنه حركة مقوسة توحي لنا أنها تكرر نفسها) ولكنها ليست كذلك، إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يصنف أو يقاس بطريقة دقيقة لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله."[4]

يعتبر الوزن والقافية عنصران هامان في إنتاج الهيكل الإيقاعي، ويمنحان النص الشعري الخصوصية و التميز لأن "القصيدة عمل تتآزر أجزاؤه، ويفسر أحدها الآخر، وينسجم كل منها و يتساند – في نطاق

---

[1] - محمد علي سلطاني: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص7.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد15، مادة وقع، ص264.

[3]- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، الطبعة1، 1998، ص22.

[4]- المرجع نفسه، ص22.

التناسب- مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة، لكن النظام العروضي- ولاسيما في الشعر العمودي- نظام ثابت لا يحمل أية خصوصية، بينما تقوم المتغيرات الداخلية بتحطيم آلية التلقي القائمة على تكرار الوزن والقافية، فينشأ صراع بين النظام الإيقاعي الخارجي الثابت وبين المتغيرات الإيقاعية الداخلية التي تتحكم في نسيج العلاقات اللغوية والدلالية فيحدد حركتها بوسائل متعددة ذات صبغة فنية قائمة على التوازن أو التماثل أو التشابه أو التوازي أو التقابل أو التضاد."[1]

ولدراسة الإيقاع الخاص بأي نص شعري وجب تحديد الجانب المعني بالدراسة، ثم القيام بالعملية وتحديد خصائصها ووظائفها.

1. الإيقاع الخارجي

يعتبر الوزن والإيقاع سمتان أساسيتان مميزتان في الشعر العربي، حيث يتكون الشعر من مقاطع صوتية منتظمة، ومتناسقة فيما بينها للتأثير على المتلقي لإثارة مشاعره.

وعليه ستتم دراسة العناصر المكونة للموسيقى الخارجية لشعر محمد جربوعة من خلال دراسة الوزن والقافية والروي.

1.1. الأوزان الشعرية

يرى ابن رشيق بأن الوزن هو" أعظم أركان حد الشعر وأولاهما بخصوصيته، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة."[2]

ومن المعروف أن (الشعر كلام موزون مقفى) أما المقصود بالوزن فهو:" الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، وهو المقياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبيتهم، وله أثر مهم في تأدية المعنى، وكل واحد من الأوزان الشعرية المعروفة يتميز بنغم خاص يوافق أنواع العواطف الإنسانية والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها."[3]

ولقد جعل كل من الخليل بن أحمد الفراهيدي والأخفش أوزان الشعر العربي في ستة عشر بحرا، ومن المهم لدارس العروض أن يعرف المبادئ الخاصة بعلم العروض حيث "يتكون علم العروض من أوزان وتفعيلات،

---

[1]- المرجع السابق، ص46-47.

[2] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، دت، ص134.

[3] - إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص458.

وهذه التفعيلات مجموعة من المقاطع المتحركة والساكنة تتابع على وضع خاص فيوزن بها أي بحر من بحور الشعر الستة عشر". [1]

وتتركب أوزان الشعر من أسباب وأوتاد وفواصل؛ أما **الأسباب** فهي المقاطع الصوتية التي تتكون من حرفين، والسبب قسمان:

- سبب خفيف: ونعني به وجود حرفين أولهما متحرك والثاني ساكن كقولنا: سل، بل، هل ويرمز للسبب الخفيف بالعلامة (-) وسمي بالمقطع الطويل.
- سبب ثقيل: هما حرفان متحركان، وقد رمز له بعلامة تشبه حرف الباء (ب) وسمي المقطع بالقصير ليكون تقطيعه (ب ب).

أما **الوتد** فيتكون من ثلاثة أحرف وهو قسمان؛ وتد مجموع ونعني به حرفان متحركان يليهما ساكن، والوتد المفروق هو حرفان متحركان بينهما ساكن.

و**الفاصلة** تعني ثلاثة أو أربع متحركات يليها ساكن، وهي قسمان؛ فاصلة صغرى تتكون من ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن، والفاصلة الكبرى هي أربعة حروف متحركة بعدها حرف ساكن.

وقد تم جمع الأسباب والأوتاد والفواصل في الجملة التالية:

لم أر على ظهر جبل سمكة.

- ب ب - - ب ب ب – ب ب ب – وتتمثل فيما يلي:

لم (سبب خفيف) (-)

أرَ (سبب ثقيل) (ب)

على (وتد مجموع) (ب -)

ظهر (وتد مفروق) (- ب)

جبل (فاصلة صغرى) (ب ب -)

سمكة (فاصلة كبرى) (ب ب ب -)

وبالتالي فالوزن عنصر أساسي لبناء النص الشعري، فهو "الموسيقى المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري". [2]

[1] - مصطفى خليل الكسواني وآخرون: المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، 1431هـ، ص 205.

[2] - جورج مارون: علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، د ط، 2008، ص 206.

فالموسيقى خاصية شعرية، ولا يمكن الاستغناء عنها، لأن لها وظائف مختلفة منها الإيحائية والجمالية والبنائية، وإذا "أمعنَّا النّظر في القصيدة العربية نجد أن البناء بالموسيقى يتقدم عن البناء بالصورة لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي تخرج عن دائرة الشعر، فالبناء بالموسيقى في القصيدة العربية لا يعد تعسفا، ولا تحجرا، بل هو الأقرب إلى خصائص الشعر العربي، ويعد ظاهرة حضارية انطلاقا من مرتكزات أساسية في الحضارة العربية التي تقدم التجريد على التجسيد".[1]

وبسبب الأهمية القصوى للوزن لابد من دراسة البحور الشعرية في شعر محمد جربوعة مع العلم أن الدواوين المعنية بالدراسة هي: "قدر حبه"، "وعيناها"، "مطر يتأمل القطة من نافذته"، "ثم سكت"، "اللوح"، "الساعر"، "حيزية" و "ممن وقع هذا الزر الأحمر".

وللإشارة فإنّ هذه الدواوين الشعرية تحتوي على قصائد شعرية تقليدية كما تحتوي على قصائد من الشعر الحر أو كما يصطلح عليه بشعر التفعيلة، وهذا ما يتضمنه الجدول التالي: (من إعداد الباحث)

الديوان	عدد القصائد	الشعر العمودي	النسبة	شعر التفعيلة	النسبة
قدر حبه	22	17	%77.27	05	%22.73
وعيناها	26	14	%53.84	12	%46.16
اللوح	19	11	%57.89	08	%42.11
ثم سكت	27	22	%81.48	05	%18.52
ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	28	%90.32	03	%09.68
مطر يتأمل القطة من نافذته	29	21	%75.86	08	%24.14
الساعر	30 حلقة	كلها عمودية	%100	0	%0
حيزية	30 حلقة	كلها عمودية	%100	0	%0
المجموع	154	113	%73.37	41	%26.63

[1] - صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة 3، 1993، ص18.

يظهر الجدول السابق أن الشاعر محمد جربوعة قد ضمن دواوينه الشعرية أشعارا تقليدية أو عمودية تعتمد على الشطرين، كما تتضمن كذلك قصائد من الشعر الحر، باستثناء ديوان " الساعر" وديوان" حيزية" حيث تخلو منهما القصائد الحرة، وعدم الاكتفاء بمنحى معين دليل على مقدرة الشاعر وتأكيد على ملكته الشعرية، ولعل سيدة شعره وقصائده المعنونة بـ" قدر حبه ولا مفر للقلوب" التي نظمها في المديح النبوي لدليل قاطع على هذه الموهبة التي حباه الله إياها، ولقد اختار لها الديوان المعنون بـ"قدر حبه" وجعله أخضر اللون، وأفرده للمديح النبوي، ويتكون من اثنين وعشرين قصيدة في فن المديح النبوي.

من خلال عملية المقارنة تظهر غلبة القصيدة التقليدية على القصيدة الحرة بنسبة 73.37% أما القصائد الحرة فقد مثلت ما نسبته: 26.63%، ويحتوي "ديوان الساعر" و"ديوان حيزية " على قصائد تقليدية بنسبة 100% يليهما ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر" بنسبة90.32% قصائد عمودية، و09.68%.

قصائد حرة، ثم ديوان "ثم سكت" بنسبة81.48% قصائد تقليدية و19.52% قصائد حرة، يليها ديوان "قدر حبه" بنسبة 77.27%من الشعر التقليدي و22.73 %من الشعر الحر، ثم ديوان "مطر يتأمل القطة من نافذته" بنسبة 75.86 %من الشعر العمودي و24.14% من الشعر الحر، لكن النسب المتقاربة للشعر العمودي والشعر الحر فتظهر في ديواني: "اللوح" و "وعيناها" بـ 57.89 %و53.84% للشعر العمودي.

وللعلم فإن لشكل القصيدة تأثير واضح ومباشر على إيقاعها الموسيقي، فالبحور الشعرية المعتمدة في الشعر الحر تختلف عن الشعر العمودي، وفيما يلي ستكون وقفة على تردد البحور الشعرية في شعر محمد جربوعة، من خلال دراسة دواوينه المذكورة سابقا.

جدول خاص باستعمال البحور الشعرية عند محمد جربوعة (من إعداد الباحث)

الرقم	البحر	عدد القصائد	النسبة
01	الكامل	174 قصيدة ومقطوعة.	%51.47
02	البسيط	124 قصيدة ومقطوعة.	%36.68
03	المتقارب	31 قصيدة	%09.17
04	الرجز	13 قصيدة	%03.64
05	الرمل	07 قصائد	%02.07
06	الهزج	04 قصائد	%01.18

07	المتدارك	03 قصائد	%0.89
08	الوافر	02 قصائد	%0.59
المجموع		338 دون احتساب دون الساعر وحيزية	%100

فبناء على النتائج المدونة في الجدول أعلاه يمكن ملاحظة غلبة " بحر الكامل" على باقي البحور الشعرية بنسبة 51.47% يليها بحر البسيط بنسبة 36.68% ثم بحر المتقارب بنسبة 09.17% وبنسب أقل بحر الرجز 03.64% فالرمل بـ 02.07% فبحر الهزج بـ 01.18 % ثم المتدارك بـ 0.89% وبنسب أقل الوافر بنسبة 0.59%، كما نلاحظ انعدام شعره من بعض البحور الشعرية.

1.1.1. بحر الكامل

من البحور الشعرية التي تتميز بالإيقاع السريع، وهو بحر صاف حيث تتكرر التفعيلة (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر، وقد نظم الشاعر أكبر قدر من شعره على بحر الكامل، على غرار ديوان " الساعر" و جزء من " قدر حبه" وديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر" بالإضافة لكل من ديوان " اللوح" وديوان "ثم سكت" و...

وقد ورد بحر الكامل تاما ومجزوءً، لأنه "من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والفخر."[1] فقد اعتمد الشاعر محمد جربوعة على بحر الكامل بنسب مقبولة في كل ديوان، حيث بلغ اعتماده عليه بنسبة تتجاوز الخمسين بالمائة، في حين مثل 100% من ديوان (الساعر) و68.18% من ديوان (قدر حبه)، و64.52% من ديوان (ممن وقع هذا الزر الأحمر) و 57.69% من ديوان (وعيناها)، و52.63% من ديوان (اللوح) و34.48% من ديوان (مطر يتأمل القطة من نافذته.) بينما الاستعمال الأقل كان من نصيب ديوان (ثم سكت) بنسبة تفوق ال 29%، ومن أمثلة وروده تاما قول الشاعر محمد جربوعة:[2]

مَطَرٌ، ربيعيُ الملامحِ ينزلُ أو كلَّما الحنّان أهدى نجهلُ؟

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

متفا علن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فالقطعة الشعرية تتكون من خمسة أبيات وهي وصف للمطر، ومن مجزوء الكامل قول الشاعر:[3]

قَالَتْ:

((بِرَأْيِكَ

[1] - بكري شيخ أمين: المعلقات السبع، دار الإنسان الجديد، بيروت، لبنان، 1975، ص107.

[2] - محمد جربوعة: اللوح، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/04، ص67.

[3] -محمد جربوعة: ثم سكت، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/04، ص 70.

أَيُّ أرضِ اللهِ

(مَمْلكَةُ الحِسَانْ)

المغربُ العربِيُّ

أمْ شَامُ الفُراتِ؟

أم العِراقُ؟

أم الخَليجُ؟

أم الصبايا في بلادِ النيلِ

أمْ ما من مكانْ؟

تتكرر التفعيلة "متفاعلن" خلال الأسطر الشعرية المختلفة التي يعبر فيها عن موضوع "عاصمة الجمال العربي" مبرزا رأيه بكل راحة ودون تكلف من خلال استعماله لمجزوء الكامل.

2.1.1. بحر البسيط

من البحور الشعرية ثنائية الوحدة وتتمثل في: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن في كل شطر، و هو متوسط الإيقاع، استعمله الشعراء تاما ومخلّعا.

ومن أمثلة استعمال بحر البسيط تاما في شعر محمد جربوعة قوله:[1]

روائحُ العطرِ في ثوبي وفي بَدَنِي ... له، وهسهسةُ الأقْراطِ في أُذُنِي

لهُ الأسَاورُ في رسْغَيَّ صارخةً ... وما غلا في عيونِ الغيدِ في الثَّمَنِ

لهُ الخواتمُ، والحنَّاءُ فوقَ يدِي ... تُفشِي بزُخْرُفِها سِرِّي وتفضَحُني

والبسيط من أكثر البحور انتشارا في الشعر بسبب اتساعه، حيث تقدر حركاته و سكناته بأربع وعشرين في الشطر الواحد، فهو ملائم للتعبير بكل راحة، ويظهر الشاعر محمد جربوعة ممن استخدموا بحر البسيط، حيث جاء ديوان حيزية على بحر البسيط بالإضافة لسبعة عشر قصيدة في شعره، لتكون نسب استعماله متفاوتة من ديوان إلى آخر؛ فقد مثلت 100في ديوان حيزية و 22.22% من ديوان (ثم سكت) و19.23% من ديوان (وعيناها) و 13.64% من ديوان (قدر حبه)، و05.26% من ديوان اللوح، و 03.44 % من ديوان(مطر يتأمل القطة من نافذته) بينما ديوان (ممن وقع هذا الزر الأحمر) ب 03.22%.

[1] - محمد جربوعة: حيزية، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/7، ص 13.

والمقصود بالمخلّع هو: أن يرد بحر البسيط حين يكون مجزوءً والضرب والعروض مخبونان (أي يلحقهما خبن) مقطوعان (القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع الموجود في آخر التفعيلة، وتسكين ما قبله) لتصبح تفعيلة مستفعلن (متَفْعِلْ) ثم تحول إلى: (فعولن).

وعليه يتكون مخلّع البسيط من التفعيلات التالية: **مستفعلن فاعلن فعول** في كل شطر.

3.1.1. بحر المتقارب

من البحور الصافية استعمله الشاعر محمد جربوعة تاما ومجزوءً، يتكون من ثماني تفعيلات في البيت الواحد وهي تفعيلة (فعولن) استخدمه الشاعر في ثمانية وعشرين قصيدة مما يدل على اعتماده على بحر المتقارب وقد استعمله في الوصف والغزل لمناسبته للمعاني المختلفة، كما أنه بحر يمتاز بالمرونة والخفة يقول الشاعر محمد جربوعة:[1]

أنا لم أخطُطْ بتاتا لعِشْقِ فلا تخْطِئِ الظَّنَّ يومًا بِحَقّي
ولكنْ قرأتُ كلامًا خفيفًا تسرَّبَ كالزّلْزَلاَتِ لعُمْقِي
وغَيَّرَ مَجْرَى حياتي جميعا بِلُطفِ.. وحرّك قلْبِي بِرِفْقِ

وكذلك في قصيدته " كريات" حيث راح يسترجع الماضي على إيقاع بحر المتقارب يقول الشاعر:[2]

أموري الصَّغِيرَةُ دَومًا معي تُرَابِطُ في القَلْبِ والأضْلُعِ
(صَلاَةُ النَّبِيّ)، وسجّادَتِي وخاتمُكِ الحُلْوُ في أصْبُعِي
ولحنُ الوفاءِ ومندِيلُنا بِهِ أدْمُعُ الزَّمَنِ الموجِعِ
وأبْياتُ شِعْرٍ على دفْتَرٍ وصوتُكِ لازال في مَسْمَعِي

استخدمه الشاعر محمد جربوعة بنسب متفاوتة في دواوينه الشعرية حيث مثل 27.59% من ديوان مطر يتأمل القطة من نافذته، و21.05% من ديوان اللوح، و19.35% من ديوان ممن وقع هذا الزر الأحمر و18.52% من ديوان (ثم سكت)، و15.38% من ديوان (وعيناها) في حين مثل 04.55 %من ديوان (قدر حبه).

4.1.1. بحر الرجز

يتكون بحر الرجز من تكرار تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرات في الشطر الواحد، وهو من البحور الشعرية التي نظم عليها الشاعر المديح النبوي وبعض الموضوعات في الوصف ومنها قصيدة (قدر حبه ولا مفرّ للقلوب) يقول الشاعر محمد جربوعة:[3]

---

[1] - محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى،2014/01، ص 17.

[2] - المصدر نفسه، ص23.

[3] - محمد جربوعة: قدر حبه، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/04، ص177.

طبشورةٌ صغيرةٌ

ينْفُخُها غلامْ

يكْتُبُ في سبّورةٍ:

"اللهُ والرَّسولُ والإسِلامْ"

يحبُّهُ الغُلاَمْ

وتهْمِسُ الشّفاهُ في حرارةٍ

تحْرِقُها الدُّموعُ في تشهُّدِ السَّلامْ

ومن الملاحَظ كثرة الزحافات في هذا البحر، فقد جاءت التفعيلة على (متَفْعلن) تارة وعلى (مستعلن) تارة أخرى، ولكثرة ما دخل عليها من زحافات وعلل اختلطت ببحر الكامل، بسبب الخبن تارة والخبل تارة أخرى وغيرهما.

5.1.1. بحر الرمل

من البحور الصافية تتمثل تفعيلته في (فاعلاتن) تتكرر ثلاث مرات في الشطر الواحد، استخدمه الشاعر محمد جربوعة بنسبة أقل من البحور السابقة الذكر، فقد بلغ استعماله 02.07%، وقد استخدمه تاما ومجزوءً، ومن بين أمثلة وروده تاما قصيدة" بانت سعاد" في قوله:[1]

قُلْتُ بِيني يا سُعَادُ الآنَ بِيني طارَ قَلْبِي كَهَزَارٍ مِنْ يَقِيني

لستُ أدْرِي.. فاسألي العصْفُورَ ماذا(..) لستُ أدري ما الذي (..) لا تسْألِيني

ومن أمثلة استعماله مجزوءً قول الشاعر:[2]

تحتسينَ الشَّايَ

والكُوبُ زُجاجِيٌّ ثمينٌ

وَعَلى قَدْرِ المَقاَمْ

حَوْلَكِ الجَوُّ مسائيٌّ رهيبٌ

(زهْرَةُ الخَشخاشِ) في اللوحةِ

والشَّمْعُ خليجيٌّ

وفي العينينِ كُحْلٌ

مِنْ دكاكينِ الشَّآمْ

[1] - المصدر نفسه، ص165.

[2] - محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص27.

تتكرر التفعيلة (فاعلاتن) على مدار القصيدة، وقد تصبح التفعيلة (فعلاتن) بسبب الخبن.

6.1.1. بحر الهزج

يستعمل في الأغاني بكثرة، وهو من البحور الشعرية التي يُكثر العرب من النَّظم عليه، يستعمل بحر الهزج مجزوءا، وتتمثل تفعيلته في (مفاعيلن) ثلاث مرات في الشطر الواحد، كما قد يصيبها **القبض** فتصبح **(مفاعلن)**، أو **الكف**: وهو حذف السابع الساكن، لتصبح التفعيلة **(مفاعيلُ)**.

استعمل الشاعر بحر الهزج بنسبة قليلة في دواوينه الشعرية، حيث بلغت نسبة استخدامه 01.18% ومن بين استخدامه لها قوله:[1]

أريدُ الآنَ أنْ أفهمْ كلامَ أساورِ المِعْصَمْ
أنا مجنُونُها المُغْرَمْ ثريُّ السَّوسنِ المُعْدَمْ
وَشاعرُ كُحْلِكِ الملهمْ وَأَخْشى (...) إنْ أَقُلْ
لذا أحتاطُ كيْ أسْلَمْ فَأَكْتُبُ في شراييني:
((تمنَّيْ أنْ تُحِبّيني))

7.1.1. بحر المتدارك

تفعيلته **(فاعلن)** تتكرر في الشطر الواحد أربع مرات، سمي البحر بالمتدارك" لأن الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، وسمّيَ أيضا بالمتدارك لأنه تدارك به بحر المتقارب أي التحق به، وذلك لأنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، ومنهم من يسميه المحدث لحداثة عهده". [2]

يقول الشاعر محمد جربوعة (من المتدارك): [3]

هاتي لي عشْرَةَ أقْلامٍ وَأَصابعَ شيْخٍ رَسَّامٍ
وجِدارًا يشْرَبُ قهْوَتُهُ مجْنونًا مثل الأهْرامِ
يتَهجَّى الحَرْفَ ويفْهَمُهُ مِنْ قبْلِ مَجيْءِ الإسلامِ

وفي قوله:[4]

أنقصتُ لأجْلكَ من وزْني ونَحِفْتُ لكيْ ترْضَى عنِّي
وَعَشِقْتُ الوَرْدَ لِتَعْشَقَنِي ونَثَرْتُ (الهيلَ) على بُنّي
زوَّرْتُ شَهادةَ ميلادي وَكَذِبْتُ قليلا في سنِّي

[1] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص113.
[2] - طارق حمداني: علم العروض والقافية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2011، ص79.
[3] - المصدر السابق، ص37.
[4] - المصدر نفسه، ص 195.

تتراوح تفعيلة بحر المتدارك بين تفعيلتي (فاعلْ) و(فعلنْ) بسبب الخبن (حذف الثاني الساكن)، أو القطع (وهو حذف ساكن الوتد المجموع).

8.1.1. بحر الوافر

يستعمل بحر الوافر تاما ومجزوءا، تفعيلاته هي (مُفاعَلَتن مفاعلتن فعولن) في الشطر الواحد استخدمه الشاعر محمد جربوعة بنسبة قليلة في شعره، حيث لم يتجاوز استخدامه القصيدتين (02 قصائد) أما الأولى فهي قصيدة "تخّيلات" في ديوان " وعيناها" يقول الشاعر:[1]

كأنّي الآنَ أسمَعُ ما تقولُ وأدْرِي كيْفَ يقْتُلُها الرَّحيلُ
وأعرفُ كيْفَ يعصِرُها غيابي وَأُدْرِكُ كيفَ تُوقِفُهَا الطُّلولُ

أما القصيدة الثانية التي استخدم فيها بحر الوافر، فهي قصيدة (العابدة) هي القصيدة التي افتتح بها ديوان (مطر يتأمل القطّة من نافذته)، يقول الشاعر محمد جربوعة:[2]

تغضُّ الطَّرفَ.. مُسْبَلَةُ الخِمارِ تقومُ الليْلَ صائمةُ النَّهارِ
تُصَلّي الفرضَ.. حجَّتْ منذُ عامٍ تُحِبُّ اللهَ ...طاهرةُ الإزارِ

وقد لحقت ببحر الوافر بعض الزّحافات والعلل التي تحوّل التفعيلة من (مفاعلَتن) إلى (مفاعلْتن) وإلى(مُفاعلْتُ) في حالات أخرى.

جدول تفصيلي لاستعمال البحور الشعرية حسب كل ديوان (من إعداد الباحث)

الرقم	البحر	الديوان	عدد قصائد ومقطوعات الديوان	عدد قصائد البحر	النسبة
01	بحر الكامل	الساعر	95	95	%100
		قدر حبُّه	22	15	%68.18
		وعيناها	26	15	%57.69
		ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	20	%64.52
		مطر يتأمل القطة من نافذته	29	10	%34.48

[1] - محمد جربوعة: وعيناها، ص07.

[2] - محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص5.

		ثم سكت	27	08	%29.63
		اللوح	19	10	%52.63
		حيزية	108	01	%0.93
02	بحر البسيط	حيزية	108	107	%99.07
		قدر حبه	22	03	%13.63
		وعيناها	26	05	%19.23
		ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	01	%03.23
		مطر يتأمل القطة من نافذته	29	01	%03.45
		ثم سكت	27	06	%22.22
		اللوح	19	01	%05.26
03	بحر المتقارب	اللوح	19	04	%02.37
		قدر حبه	22	04	%18.18
		وعيناها	26	04	%15.38
		ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	06	%19.36
		مطر يتأمل القطة من نافذته	29	08	%27.59
		ثم سكت	27	05	%18.51
04	بحر الرجز	قدر حبه	22	01	%04.55
		مطر يتأمل القطة من نافذته	29	06	%20.68
		ثم سكت	27	02	%07.41

		اللوح	19	04	%21.05
05	بحر الرمل	قدر حبه	22	02	%09.09
		مطر يتأمل القطة من نافذته	29	02	%06.90
		ثم سكت	27	03	%11.11
06	بحر المتدارك	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	02	%06.45
		ثم سكت	27	01	%03.70
07	بحر الهزج	قدر حبه	22	01	%04.55
		ممن وقع هذه الزر الأحمر	31	02	%06.45
		ثم سكت	27	01	%03.70
08	بحر الوافر	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	01	%03.45
		وعيناها	26	01	%03.85

ومن بين النقاط التي يمكن استخلاصها من الجدول السابق ما يلي:

1- سيطرة بحر الكامل على معظم دواوينه الشعرية، حيث بلغت نسبة 100% في ديوان" الساعر" ونسبة 68.18% في ديوان " قدر حبه" ونسبة64.52 % في ديوان" ممن وقع هذا الزر الأحمر" ونسبة 57.69 في ديوان "وعيناها" ونسبة 52.63%في ديوان" اللوح" أما الحضور الأقل لبحر الكامل فقد كان في ديوان "مطر يتأمل القطّة من نافذته" بنسبة 34.48% ونسبة 29.63% في ديوان " ثم سكت" وفي المرتبة الأخيرة اختاره الشاعر لينسج عليه معلقة حيزية.

2- يأتي توظيف الشاعر لبحر البسيط في المرتبة الثانية، وقد استخدمه في سبعة دواوين شعريّة بنسب متفاوتة، حيث قارب نسبة 100% في ديوان "حيزية" ونسبة 22.22% في ديوان "ثم سكت" ونسبة 19.23% في ديوان " وعيناها" ونسبة13.63%في ديوان "قدر حبه" وتأتي النسب الأضعف في كل من الدواوين التالية:" اللوح" و "ممن وقع هذا الزر الأحمر" وديوان " مطر يتأمل القطّة من نافذته."

3- لبحر المتقارب سيطرة واضحة على الأوزان الشعرية للشاعر محمد جربوعة، احتل المرتبة الثالثة وقد استعمله في ستة دواوين شعريّة هي: "مطر يتأمل القطة من نافذته" بنسبة 27.59% ثم ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر" بنسبة 19.36% يليه ديوان " ثم سكت" بنسبة 18.51% ثم بنسبة متقاربة يأتي ديوان "قدر حبه" بنسبة 18.18% ثم ديوان "وعيناها" بنسبة 15.38% ويأتي في ذيل ترتيب بحر المتقارب ديوان " اللوح" بنسبة ضعيفة تتمثل في 02.37%.

4- يأتي بحر الرجز في المرتبة الرابعة في شعر محمد جربوعة، ليستخدمه الشاعر في ديوان" اللوح" و"مطر يتأمل القطة من نافذته" ثم ديوان " ثمَ سكت" وديوان "قدر حبَه".

5- يسيطر بحر الرمل على المرتبة الخامسة في شعر محمد جربوعة، وقد استخدمه في ثلاثة دواوين شعرية هي: " قدر حبه" و" مطر يتأمل القطة من نافذته" و" ثم سكت."

6- جاء ترتيب بحر الهزج في استخدام الشاعر محمد جربوعة في المرتبة السادسة، حيث مثل تفعيلات ثلاث قصائد شعرية هي: " قدر حبه" و "ثم سكت" و " ممن وقع هذا الزر الأحمر".

7- استعمل الشاعر بحر المتدارك في ثلاثة قصائد شعرية، اثنان منها في ديوان" ممن وقع هذا الزر الأحمر" ومرة واحدة في ديوان "ثم سكت"

8- استعمل الشاعر محمد جربوعة بحر الوافر في شعره بنسبة قليلة.

9- التنوع الظاهر في استعمال بحور الشعر العربي دليل على مقدرة الشاعر وطول نفسه، بالإضافة إلى تأثره بالشعر العربي القديم.

10- غياب بعض بحور الشعر العربي عن شعر محمد جربوعة كالطويل والسريع والخفيف والمديد والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث.

11- استخدم الشاعر مرات كثيرة البحور الشعريّة التامة، كما استخدم المجزوءَ في بعض الحالات.

2.1. علاقة البحور بالأغراض الشعريّة

1.2.1. بحر الكامل والأغراض الشعرية

الغرض	الديوان	عدد القصائد	عدد قصائد البحر	النسبة المئوية
المديح النبوي	قدر حبه	22	14	%63.63
الوصف	حيزية	**108**	**01**	%0.93

	الساعر	95	00	%00
	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	18	%58.06
	ثم سكت	27	07	%25.93
	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	10	%37.03
	وعيناها	26	14	%53.85
	اللوح	19	03	%15.79
الغزل	حيزية	108	00	%00
	الساعر	95	95	%100
	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	00	%00
	ثم سكت	27	04	%14.81
	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	02	%6.90
	اللوح	19	00	%00
الفخر	حيزية	108	00	%00
	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	01	%03.23
	ثم سكت	27	01	%03.70
	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	00	%00
	اللوح	19	03	%15.79
	الساعر	95	00	%00
الرثاء	حيزية	108	01	0.93

	وعيناها	26	01	03.84
المدح	اللوح	19	01	05.26
الهجاء	ثم سكت	27	01	03.70
	اللوح	19	01	05.26

2.2.1. بحر البسيط والأغراض الشعرية

الغرض	الديوان	عدد القصائد	عدد قصائد البحر	النسبة المئوية
الوصف	الساعر	95	00	%00
	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	02	%06.45
	ثم سكت	27	03	%11.11
	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	01	%03.45
	اللوح	19	00	%00
	وعيناها	26	05	%19.23
الغزل	حيزية	108	107	%99.07
	الساعر	95	00	%00
	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	00	%00
	ثم سكت	27	01	%03.70
	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	00	%6.90
	وعيناها	26	00	%00

الرثاء	اللوح	19	01	%05.26
المديح النبوي	قدر حبه	22	03	%13.64

3.2.1. بحر المتقارب والأغراض الشعرية

الغرض	الديوان	عدد القصائد	عدد قصائد البحر	النسبة المئوية
الوصف	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	02	58.06%
	ثم سكت	27	01	%25.93
	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	06	37.03
	اللوح	19	03	%15.79
	وعيناها	26	04	%15.38
المديح النبوي	قدرحبه	22	01	%04.54
الغزل	ممن وقع هذا الزر الأحمر	31	00	%00
	ثم سكت	27	01	%03.70
	مطر يتأمل القطة من نافذته	29	02	%07.40
الهجاء	ثم سكت	27	02	%07.40

من خلال قراءتنا للجداول السابقة يمكن القول بأن الشاعر محمد جربوعة قد طرق العديد من الأغراض الفنية للشعر العربي ولو كانت النسب متفاوتة، بالإضافة إلى أنه استخدم ثلثي البحور الشعرية، ومنه فإن الشاعر يختار البحور الشعرية كما يختار الموضوعات التي ينظم فيها قصائده " لأنّ العلاقة الحقيقية والارتباط الفعلي إنما يكونان بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفَس وحالاتها، ومناسبة الإيقاع لقدر

المشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لدى تصدّيه لبناء القصيدة، فالموضوع يختار إيقاعه ودرجة تدفّق نغماته ليستكمل بذلك تشكيله الذي لا تنهض به اللغة وحدها في التأثير على متلقيه، فتأثير الإيقاع الموسيقي للشعر إذن، لا يرد في النهاية إلى إدراكنا لنغمات خارجية تؤثر في أجسادنا تأثيرا مادّيا، وإنّ ما يرد إلى نفوسنا هي ما يحدث فيها التنغيم، فكل نغمة في تجربة فنيّة ما، تؤثر في إدراكنا وترتفع معها نغمات عاطفيّة في قلوبنا سالكة نفس الطريق الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر."[1]

يحتوي شعر محمد جربوعة على موضوعات متنوعة موزعة على البحور الشعريّة بنسب متفاوتة، وتتمثل في موضوعات متنوعة.

وإذا تطرقنا لعملية المقارنة بين الأوزان الشعريّة حسب الأغراض الفنية التي قامت عليها نجد أن بحر الكامل له الأفضلية على باقي بحور الشعر، يليه بحر البسيط، فالمتقارب وبنسب أقل يأتي الوافر والمديد والرجز والهزج والرمل والمتدارك.

فمن خلال الجدول تظهر سيطرة الوصف على الأغراض الأخرى بنسبة عالية حيث بلغ عدد القصائد في فن الوصف (96) ستا وتسعين قصيدة ومقطوعة، موزعة على النحو التالي: بحر الكامل بأربعة وخمسين قصيدة (54)، يليه بحر المتقارب بستة عشر (16) فبحر البسيط بإحدى عشر قصيدة (11) ثم الرمل بستة قصائد (06) فالوافر بخمسة قصائد (05) وبنسبة قليلة نجد الهزج والمتدارك بقصيدتين اثنتين لكل منهما.

يقول الشاعر في قصيدة له في غرض الوصف من الكامل:[2]

وكان في مدينتي
صبيَّةٌ جميلةٌ
كالبدرِ في التَّمامْ
عيونُها
حسب الرُّواةِ
(جمرتانِ من جهنَّمٍ)
تدمّران - لو تريدُ-
قطعةً حربيَّةً
بالنّارِ والسّهامْ

[1] - لخضر بلخير: البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، أطروحة دكتوراه دولة، مخطوطة جامعة الحاج لخضر باتنة، 2005، ص64.

[2] - محمد جربوعة: ثم سكت، ص115.

كما يقول الشاعر محمد جربوعة يصف الحكيمة من بحر البسيط:[1]

مشيْتُ أحْسَسْتُ أنَّ الحُسْنَ يَلْحَقُ بي ويَزْرَعُ الأرْضَ بالنسْرين في أثري
حينَ الْتَفَتُّ .. ويا سبْحانَ خالقَها وَليْتَنِي لَيْتَنِي للخَلْفِ لمْ أدُرِ
رأيْتُ ما يُفْسِدُ العُبَّادَ، واقتربتْ كَغيْمةِ الصَّيْفِ بينَ الصَّحْوِ والمطرِ

أما لوصف الحالة التي يعيشها العاشق فقد استعمل المتقارب فقال:[2]

أنا صابرٌ، صابر، صابرٌ على بُعدِكِ الموجِعِ الفاجعِ
وماذا سيفْعلُ مَنْ طبْعُهُ خجولٌ، وتَرْبِيَّةُ الجامعِ
وراقِدُ حظّ، ومن قرية ويشكو منَ السّوءِ في الَّطَّالِعِ

كما استعمل الشاعر بحر المتقارب لوصف قطة الدّيوان فجاء فيها:[3]

تنامُ دلالاً بجَيْبي، وتلهُو بكبَّةِ صوفٍ، بشدّ ونتْفِ
وقالتْ مراوِغَةٌ:(أَهْيَ فعلا فتاةٌ؟ أم الأمرُ زَيْفٌ بزيْفِ؟
أنا لا أراها سوى كنْزِ كهْفٍ وتُحْفَةُ تبْرٍ على أيّ رفّ

أما بحر الرمل فقد استعمله لوصف المطر حين قال:[4]

حينما تُمْطرُ
يَخْلو الشّعرُ في رأسي
إلى نسْجِ خيوطٍ
منْ قديمِ الذّكرياتْ
مثلَ طفلٍ
في حقول الزَّهْرِ أجري
أجْمعُ الأيَّامَ من ماضي
حقولِ السَّنَواتْ

في حين استخدم الشاعر بحر الوافر لوصف الأرق الليلي الذي يعانيه في قوله:[5]

ينامُ اللّيلَ لا يدْري بِحالي وكمْ ذابتْ نساءٌ في اللّيالي
أُلَمّحُ في الكلامِ لعلّ يدْري وأبْكي كيْ يُحِسَّ ولا يبالي

[1] - محمد جربوعة: ممن وقه هذا الزر الأحمر، ص62
[2] - محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص190.
[3] - المصدر نفسه، ص209.
[4] - المصدر نفسه، ص171.
[5] - المصدر السابق، ص171.

فإنْ فتَّحْتُ عَيْني كان فيها وَإنْ أغْمَضْتُ يملأُ لي خيالي

يعتبر فن المديح النبوي من الأغراض التي اهتم بها الشاعر محمد جربوعة اهتماما خاصا، فقد أفرد له ديوانا كاملا يتكون من اثنين وعشرين قصيدة اختلفت فيها البحور الشعرية، لكن مع ذلك فقد شهدت سيطرة بحر الكامل بأربعة عشر قصيدة، فبحر البسيط بثلاثة قصائد (03) ثم بقصيدة واحدة من كل بحر من البحور الشعرية التالية: الرجز والهزج والرمل والوافر والمتقارب. ويقول في فن المديح النبوي من بحر الكامل كذلك:[1]

ماذا تريدُ وكاهلاكَ منارةٌ وأمام عينيْكَ وجهُهُ كالفرْقَدِ
بِاللهِ بُسْ ذاكَ الجبينَ، وقلْ لهُ إنّي أحسُّ بِأَضْلُعي كالمِوْقِدِ
أهواهُ، أهجرُ – كيْ أُقَبّلَ نعْلَهُ- ألفَيْ سعادٍ .. فاتناتٍ، خُرَّدِ

ويقول من البسيط:[2]

(شو بدّك) الآنَ؟ .. ماذا ينفعُ الزَّعَلُ؟ لمَ الشُّكوكُ؟ لِمَ الدَّمْعاتُ تنهمِلُ؟

إلى قوله:[3]

قِنْديلُ آمنَةُ الوضّاءُ يُبهرني مِنَ السَّماء تدلَّى.. حولهُ الرُّسُلُ
الزَّيْتُ يُدْهِشُ .. والمِشْكاةُ رائعةٌ ومَغْزَلُ النُّورِ كالأحْلامِ إذْ يَصِلُ

واستعمل بحر المتقارب في اعتذاره من الرسول صلى الله عليه وسلم:[4]

حبيبي الذي قبْرُهُ في المدينةِ
ماذا تريدْ؟
قصيدةَ حُبِّ؟
أنا آسفٌ..
لمْ أجِدْ في القوافي فصُوصَ عقيقٍ
لِ (عقْدِ فَريدْ)

وللغرض ذاته استعمل الشاعر بحر الهزج فقال:[5]

دَعيني الآنَ
مِنْ عيْنَيْكِ يا ليلى
فإنّي الآنَ

[1] - محمد جربوعة: قدر حبه، ص8
[2] - المصدر نفسه، ص91.
[3] - المصدر نفسه، ص 96.
[4] - المصدر نفسه، ص169.
[5] - المصدر نفسه، ص133.

لا عيْنٌ تُجنّنُنِي

ولا كُحُلُ

دعيني

حين أُنْهي النَّصَّ

يا ليلى سأتَّصِلُ

أنا في حضْرَةِ القُرَشِيّ

يا ليلى

دعينا من كلامِ الأمسِ

يَصْغُرُ جنْبَ (حَضْرَتِهِ)

حديثُ الحبّ

والغزلُ

ويبقى للغزل العفيف مكانة هامة في دواوين محمد جربوعة فقد كتب مسلسلين شعريين غزليين عنوان الأول " الساعر" والثاني هو "حيزية " أما الأول فقد نظمه على بحر الكامل بنسبة 100% في حين مثل الثاني نسبة 99.07% منه على بحر البسيط بالرغم من وجود أغراض شعرية كالوصف والفخر والشكوى والوقوف على الأطلال ولكن بنسب أقل، ضف إلى ذلك وجود العديد من القصائد الغزلية في دواوينه الشعرية التي بلغ عددها ثلاثة عشر قصيدة غزلية، استعمل فيها الشاعر إيقاع عدة بحور كالمتقارب والكامل والبسيط والرجز بالإضافة إلى بحر المتدارك. ويقول من الكامل أيضا في فن الغزل:[1]

روحي تحبُّكَ، كمْ تُحِبُّكَ .. ويلَها ولسانُ حالِ القَلْبِ بِاسمِكَ يهْتِفُ

يزْدَادُ خَوْفي حينَ أسألُ: ((نَفْتَرِضْ ما عادَ .. كيْفَ أقُولُ أَوْ أتصرَّفُ

ومن المتقارب قول الشاعر متغزلا:[2]

وَسِرْنا كنبْضٍ على وترٍ إلى مُنْتهى اللحْنِ في المَقْطَعِ

لَكَ اللهُ مِنْ شاعِرٍ رائِعٍ ولي ذِكْرياتُ الهوى الأرْوَعِ

ومن غزلياته الجميلة معارضته للشاعر عبد الغني الفهري، المعروف بالحصري الضرير فقال الشاعر من المتدارك:[3]

يدنو، أحتاطُ وَأُبْعِدُهُ وَيَسُلُّ السَّيْفَ وَأُغْمِدُهُ

[1] - محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص48.

[2] - المصدر نفسه، ص25.

[3] - محمد جربوعة: ثم سكت، ص 192.

وَيُواربُ باباً في وَلَهٍ فأَرُدُّ البابَ وَأُوصِدُهُ
ويُذِيبُ القَلْبَ بِلَهْفَتِهِ وَأَنا بِالصَّبْرِ أُبَرّدُهُ

كما تغزّل الشاعر محمد جربوعة موظفا بحر البسيط في قوله:[1]

لواحظُ الغيدِ كالبارودِ قاتلةٌ منها جُنونُ رصاصِ الْكُحْلِ ينْطلقُ
فلتتَّقِ اللهَ يا قلبي ..وكُنْ حذِرًا ماذا استفادَ –أَجِبْني- كُلُّ مَنْ عَشِقُوا

أما الرثاء فهو من الأغراض الموجودة في شعر محمد جربوعة وقد نظمه على بحر الكامل والبسيط، ومن بين أروع قصائد الرثاء "معلقة حيزية" فكما أن المدح هو تعداد مناقب الأحياء فإنّ الرثاء هو مدح للميت، فقد وصف الشاعر المرأة وزينتها وملابسها وخُلُقَها وأخلاقها وحسنها، لينتقل إلى رثائها بما يليق بها حيّة وميّتة فقال الشاعر يصوّر موتها في المقطع الثالث من معلّقة "حيزية":[2]

بلغتْ منَ الأعْوامِ عشريناً لها وثلاثة منْ بَعْدِ ذَلكَ تكمُلُ
وأتى ملاكُ الموْتِ يَقْبِضُ روحَها والموتُ عنْدَ مَجيئِهِ لا يُمْهِلُ
مَخْضوبُ أُصْبُعِهِ .. حَنونُ عُيونِهِ الآنَ عَنْ سِرْجِ الحياةِ سَيَنْزِلُ

فيما استعمل الشاعر لغرض الفخر بحر الكامل بنسبة أكبر وقد قال مفتخرا ببغداد وتاريخها من بحر الكامل[3]:

اِلْزَمْ حدودَكَ .. إنَّها بَغدادُ الشّعرُ، والتّاريخُ، والأمجادُ
والحُبُّ، والقَلَقُ المَسائِيُّ الذي ما جرَّبَتْهُ على الجُسُورِ بِلادُ
وَرثموشُ (دَجْلَةَ) حينَ تغْمزُ عينُها فتذوبُ مِنْ غَمْزاتِها الأكْبادُ
والحزنُ في لَحْنِ المقاماتِ الَّتي تَشْوي الضُّلوعَ بِحُزْنِها.. وتكادُ

أما الهجاء فيتذيل ترتيب الأغراض الفنية في شعر محمد جربوعة بتمثيله النسبة الأقل على إيقاع الكامل يهجو سعدي يوسف الذي تطاول في كتابته على الرسول صلى الله عليه وسلم وعلى زوجته عائشة رضي الله عنها في قوله:[4]

لا .. لستَ تفهمُ .. أنتَ ما أدْراكا بالطُّهرِ؟ فاتْرُكْ أمرَهُ لِسِواكَ
أفما ترى الأنْوارَ؟..(يَعْطِيكَ العَمى) إنْ بِالسَّنا لَمْ تَكْتَحِلْ عَيْناكا
أفَلَمْ تَجِدْ غَيْرَ الحبيبِ وزوجِهِ تُلْقي على كَفَنيهِمَا الأشْواكا؟
نبَّشْتَ يا ابْنَال(..)، حاقِدا قَبْرَيْهِما شُلَّتْ يمِينُكَ واكْتَوَتْ يُسْراكا

[1] - المصدر السابق، ص51.
[2] - محمد جربوعة: حيزية، ص286.
[3] - محمد جربوعة: ثم سكت، ص105.
[4] - محمد جربوعة: اللوح، ص95.

وفي هجاء صريح لأمراء الخليج من بحر الكامل كذلك قوله:[1]

تبًّا لكُمْ

يا آكِلِي وَسَخِ القُمامةِ

لابِسِيْ بَرْدِ الملاجِئِ

في بلادِ النَّفْطِ والغازِ المُسالْ

تبًّا لكمْ

ما عِنْدَكُمْ شَرفٌ

وكلُّ نِسائنا

أَمْسَيْنَ في سوقِ النَّخاسةِ

لاجِئاتْ

عِنْدَ أَوْباشِ الملاهي

في الجنوبِ وفي الشَّمالْ

وقال يهجو أميرة خليجية مستعملا وزن المتقارب:[2]

أنا ابْنُ أبي، وَأبي ابْنُ أَبيهْ ... فلا تطْرُقِي القلْبَ..لنْ تَدْخُليهِ

وحُبُّكِ عَيْبٌ عليَّ وعارٌ ... وليسَ يليقُ سِوى بالسَّفِيهِ

وقلبي أنا ليسَ خاتمَ لولو ... بِأَرْقى مَحلّ..لكيْ تَشْتَريهِ

فخلاصة القول أن الشاعر محمد جربوعة قد نوّع في أوزان البحور الشعريّة، كما نوّع من الأغراض، دون أن يربط بين أي غرض وبحر شعري ما، إنَّما يؤكد على أنّ لكل عملية إبداعية ظروفها و إيقاعها الخاص بها.

3.1. الزحافات والعلل

من المعروف أنّ حقيقة أوزان البحور الشعريّة وتفعيلاتها التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي تتميز بـ"التمام فقلا نقص فيها ولا زيادة وهذا لا يتطابق مع الواقع الشعري، فكثيرا ما يصيب أجزاء التفعيلات في أداء الشعراء من التغيير، من حذف أو تسكين أو زيادة، وهذا النقص وتلك الزيادة رصدها الخليل وأطلق عليها تسميات شتى تنضوي تحت مصطلحين كبيرين هما: الزّحاف والعلّة".[3]

[1] - المصدر السابق، ص33.

[2] - محمد جربوعة: ثم سكت، ص130.

[3] - محمد علي سلطاني: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص58.

1.3.1. الزحاف

لغة: هو العياء، والبطء، والثقل أي عكس السرعة.

اصطلاحا: هو: "تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب، ومن ثم لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، والعروضيون يربطون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت، فبحر البسيط مثلا يشتمل على التفعيلة (مستفعلن) وهذه يجوز حذف ثانيها، وهذا الزحاف يسمى (الخبن)، كما يجوز حذف رابعها، وهذا الزحاف يسمى (الطي)، وأحيانا يجوز حذفهما معا، وهذا الزحاف يسمى (الخبَل)."[1]

أي أنه تغيير يشمل ثواني الأسباب، وينقسم إلى نوعين:

أ. الزحاف المفرد

"وهو الذي يصيب التفعيلة مرة واحدة، أي هو التغيير الذي يطرأ على سبب واحد منها، كحذف السين مثلا من (مستفعلن) فتصبح (متَفْعلن)". [2]

والزحافات المفردة ثمانية أنواع سنحاول اكتشافها في شعر محمد جربوعة.

أ.1. الإضمار:

وهو تسكين الثاني المتحرك، ويكون في التفعيلة (متفاعلن) لتصبح (متْفاعلن) أو تحول إلى (مستفعلن)، وقد ورد زحاف الإضمار في شعر محمد جربوعة كقوله:[3]

هُوَ لقْطةٌ كَالكَهْرَباءِ سريعةٌ مِنْ عاشقٍ مُتَحَرّقٍ مضرور

فقد تكرر الإضمار في تفعيلتين اثنتين من البيت الشعري؛ الأولى تتمثل في التفعيلة الثانية من الشطر الأول، أما المرة الثانية فقد ظهر الإضمار في بداية الشطر الثاني، مع العلم أن الزحاف يتكرر على مدار القصيدة المعنونة بـ"الدراويش العاشقون".

ظهر زحاف الإضمار كثيرا في شعر محمد جربوعة، ومن بين الأمثلة الدالة على كثرته قول الشاعر:[4]

إنْ كُنْتَ تَعْرِفُهُ كَنَفْسِكَ قُلْ لهُ يا ويْلَهُ مِنْ حُبّها يا ويلهُ
لَوْ جاءَ يسأَلُني لَكُنْتُ نصَحْتُهُ فأَنا فُتِنْتُ بمُقْلَتَيْها قبلهُ
سيقول لي: (هيَ مُهْرَةٌ مَغْرورةٌ سَتَلينُ بالتَّرويض)..أعْذِرُ جهلهُ

[1] - عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، مطبعة دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1407هـ، 1987م، ص 171/170.

[2] - محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1412هـ، 1991م، ص 126.

[3] - محمد جربوعة: قدر حبه، ص10.

[4] - محمد جربوعة: ثم سكت، ص5.

وقوله كذلك:[1]

(أوتٌ) مضى .. ثمّ ابتدا سبتمبرُ وَسَيَنْتَهِي كيْ يَبْتَدِي (أُكْتوبرُ)
هِيَ لُعْبَةٌ لِلْوَقْتِ، يَخْدَعُنا بها لِتُذِيبَنا – إذْ لا نُحِسُّ- الأشْهُرُ
عامٌ دراسيٌّ أتى، في جَيْبِهِ قَلَمٌ، ومِقْلَمَةٌ، كِتابٌ، دَفْتَرُ

وفي قوله أيضا:[2]

قَلَمُ الرَّصاصِ على الرّسالَةِ يَرْجُفُ يَحْتارُ، يكْتُبُ، ثمَّ يَرْجِعُ يَحْذِفُ
روحِي تُمزّقُ مِنْ غِيابِكَ ثَوْبَها وَالقَلْبُ مِنكَ وَمِنْ كلامِكَ يَنْزِفُ

يتكرر الإضمار ثلاث مرات في البيتين الشعريين السابقين.

أ.2. الخبْن

وهو حذف الثاني الساكن، ويكون في التفعيلات التاليةَ:

(**مستفعلن**) تصبح (**مُتَفْعِلُنْ**) ومن نماذج وروده في شعر محمد جربوعة قوله:[3]

أحبُّ ما بيْنَ خَدّ خائِفٍ قلِقٍ وحاجِبٍ سيئِ الأخلاقِ فتَّانِ
منْ دونِ لَفّ..هما..لا شيءَ غيرهما ما عذَّبَ القلْبَ في صدري وأعياني
هما جُنوني..وما أَحْبَبْتُ غيرهما وأغْلَبُ الفَتْكِ بالعُشَّاقِ عينانِ

تتكون القطعة الشعريّة من ثلاثة أبيات، استعمل الشاعر بحر البسيط، ومن الواضح أنّ زحاف الخبْن قد جاء أربع مرّات؛ في بداية الشطر الأول والشطر الثاني من البيتين الأول والثالث.

(مستفع **لن**) تصبح (**مُتَفْع لن**)

ويظهر الخبْن في قول الشاعر:[4]

وَسَكْتَةُ القلْبِ في العُشَّاقِ ظاهِرَةٌ مِنْ قيْسِ ليلى فَما أشْقى المُحِبّينا
ماذا نقولُ لهُ؟ مرَّتْ بِخاطِرِهِ فَحَرَّكَتْ غُصْنَهُ فُلاً ونَسْرينا
أَلَيْلَةَ العيدِ تأْتي كَيْ تُذَكّرَهُ؟ ألا تخافُ هداها اللهُ ... آمينا

في هذه الأبيات يظهر الخبْنُ في التفعيلتين (مستفعلن) و(فاعلن) حيث أصبحت الأولى (متَفْعِلُن) فقد تكررت في هذه الأبيات الشعريّة أربع مرّات والثانية (فعلن) والتي تكررت بدورها خمس مرات.

(فاعلن) تصبح (فَعِلُنْ)

[1] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص5.
[2] - محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص47.
[3]- المصدر نفسه، ص 131.
[4] - محمد جربوعة: ثم سكت، ص162.

ومن أمثلة زحاف الخبْنِ على تفعيلة (فاعلن) قول الشاعر:[1]

حَسْبَ الأَشِعَّةِ وَالتَّحْليلِ وَالصُّوَرِ وَحَسْبَ جَدْوَلِ تَقْرِيرٍ لِمُخْتَبَرِ
قَلْبي سليمٌ وَنَبْضاتي مُنَظَّمَةٌ وَما عَليَّ بِهذَا الشَّأْنِ مِنْ خَطَرِ

في هذين البيتين تكرر الخبْنُ سبْع مرّات كاملة لتتحول التفعيلة (فاعلن) إلى (فعلن)، وعليه فإنّ التفعيلة (فاعلن) قد سلمت من الخبْن لمرّة واحدة فقط من مجموع ثمان تفعيلات.

(فاعلاتن) تصبح (فعلاتن)

ومن المعلوم أنها التفعيلة التي تتكرر ثلاث مرّات في بحر الرمل، ولأنّ الشاعر قد استخدم البحر في شعره حاول البحث استخراج التفعيلة التي مسّها الخبْن من خلال استقراء شعرهِ ومن أمثلة دخول الزحاف على تفعيلة (فاعلاتن) وتحوُّلها إلى (فعلاتن) ما جاء في قوله: [2]

جَلَسَتْ لِمِدْفَأَةٍ، تَبُوحُ وَتَكْتُمُ مَطَرٌ، وَبَرْدٌ، وَالرُّعُودُ تُدَمْدِمُ
وَالرّيحُ تأْكُلُ نَفْسَها، وَقَصائِدُ فَوْقَ الأَرِيكَةِ حُزْمَتَيْنِ، وَمُعْجَمُ

نظم الشاعر محمد جربوعة قصيدة " وساوس أنثى في مساء مَطِر" على بحر الرمل، حيث تتكرر التفعيلة (فاعلاتن) ثلاث مرات في الشطر الواحد، وفي البيتين السابقين نجد الخبْن قد لحق بالتفعيلة وحوّلها إلى (فعلاتن) في ثمان (08) مرات.

أ-3-الوقص

ونقصد به حذف الثاني المتحرّك، ويكون في التفعيلة (متَفاعلن) لتصير (مفاعلن)، ومن خلال البحث لم يظهر الزحاف في شعر محمد جربوعة.

أ-4- الطّي

وهو حذف الرابع الساكن، ويكون في تفعيلة (مستفعلن)= (مسْتَعِلنْ)، ومن أمثلة الطي في شعر جربوعة، قوله في مطلع قصيدة (قدر حبّه):[3]

طبشورةٌ صغيرةٌ
ينْفُخُها غُلامْ
يَكْتُبُ في سبُّورةٍ:
" اللهُ والرَّسولُ والإسلامْ"

[1] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص61.
[2] - محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص193.
[3] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص177.

تظهر التفعيلة (مستفعلن) وقد تحوّلت إلى (مسْتَعِلُنْ) في مناسبتين، بسبب دخول زحاف الطيّ في السطرين الشعريين الثاني والثالث.

أ-5- العصْبُ

وهو تسكين الخامس المتحرّك، ويكون في تفعيلة (مفاعلَتُن) = (مفاعلْتن)، وقد دخل زحاف العصْب على شعر محمد جربوعة، في قصيدة "غزالة" التي نظمها على بحر الوافر وقد قال فيها:[1]

أُريدُ وكُلُّ ذَرَّاتي تُريدُ ... ولكنْ .. ما يُرادُ لهُ حُدودُ
أَخافُ اللهَ في رئْمٍ جريحٍ ... مُصابِ القلْبِ أدْماهُ القَصيدُ
هُناكَ بِرَبْوَةِ الموْتِ التقَيْنا ... وَسَهْمُ الصَّيْدِ جامِعُنا الوَحيدُ

في هذه الأبيات الشعرية يظهر زحاف العصْبِ وقد مسّ تفعيلة (مفاعلَتن) حيث تحّول حركة اللام في التفعيلة إلى سكون، وقد مسّ الزحاف ثمانية (08) تفعيلات.

أ-6-القبْض

وهو حذف الخامس الساكن، دخل في شعر محمد جربوعة على تفعيلة (فعولن) فقام بحذف الساكن (نْ) فصارت التفعيلة (فعولٌ)، ومن أمثلة وجودها في شعر محمد جربوعة دخولها على تفعيلات المتقارب، ومن ذلك ما جاء في قول الشاعر:[2]

أُمُوري الصَّغيراتُ دومًا مَعِي ... تُرابِطُ في القَلْبِ والأَضْلُعِ
(صلاةُ النَّبِيّ)، وسَجَّادَتي ... وَخاتمُكَ الحُلْوُ في أُصْبُعِي

يتجلى زحاف القبض في هذين البيتين في التفعيلة الأولى من شطر البيت الأول، وفي التفعيلتين؛ الثانية والخامسة من البيت الثاني.

أ-7- العقْل

وهو حذف الخامس المتحرّك، ويكون في تفعيلة (مفاعَلَتُن)= مفاعَتُن (مفاعلن)، ومن الواضح أن شعر محمد جربوعة خال من زحاف العقل، فبعد تتبع تفعيلات بحر الوافر في دواوينه الشعرية لم نعثر على هذا الزّحاف.

[1]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص7.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص23.

أ-8- الكفّ

هو حذف السابع الساكن، ويكون في تفعيلة (فاعلاتن) = (فاعلاتُ) ولأنه لا يجوز الوقوف على حركة قصيرة، فقد أسكِن السادس المتحرك، ومن أمثلة وجوده في شعر محمد جربوعة قوله في قصيدة (مطر ليلي):[1]

إنَّهَا تُمْطِرُ

هلْ عِنْدَكِ شَيءٌ

مِنْ حِكَاياتٍ

لِدَحْرِ البَرْدِ

في هذا المساءْ؟

وهنا يظهر زحاف الكفّ في التفعيلة الأخيرة من هذه السطور الشعريّة.

كما لحق كذلك بالتفعيلة (مستفع لن) فأصبحت (مستفع لُ)، وقد لحق الكف بهذه التفعيلة في قول الشاعر:[2]

وَإذا رثى أَهْلُ القُلوبِ لِحالَتي فاللهُ ربُّ النّاسِ لا ينساني

ويعودُ يمسَحُ في العباءَةِ عيْنَهُ ويَشُدُّ بالفَكَّينِ وَالأَسْنانِ

فالضرب في البيتين مكفوفة.

ب. الزحاف المزدوج

أي إمكانية دخول زحافين على تفعيلة واحدة، وهو أربعة أنواع:

ب-1- الخبْلُ

وهو مركب من الطي والخبْنِ (ونعني به حذف الثاني والرابع الساكنين)، يلحق بالتفعيلة (مستفعلن)= مُتَعِلُنْ.

وزحاف الخبل زحاف قبيح يشين الشعر، يحط من قيمة الشّعر، وغيابه عن شعر محمد جربوعة دليل على تمكّن الشاعر وجودة شعره.

ب-2- الخزْلُ

مركّب من الطي والإضمار، (حذف الرابع وتسكين الثاني المتحرّك) ويكون في تفعيلة (متفاعلن)= (مُتْفَعِلُنْ) (مُفْتَعِلُنْ)، وهذا الزحاف لم يلحق بشعر محمد جربوعة، لأنه نادرا ما يقع في الشعر الملتزم.

---

[1]- المصدر نفسه، ص161.

2- محمد جربوعة: الساعر، ص121.

ب-3- الشّكْلُ

وهو مركّب من الخبْنِ والكفّ، يلحق بالتفعيلة (فاعلاتن) فيحذف الثاني والسابع الساكنين، فتصبح التفعيلة (فَعِلاتُ)، وهو كذلك غير موجود في شعر محمد جربوعة.

ب-4- النّقصُ

هو اجتماع العصْبِ والكفّ، ونعني به (تسكين الخامس المتحرّك وحذف السابع السّاكن) يلحق بالتفعيلة (مفاعَلَتُنْ) فتتحوّل إلى (مُفاعَلْتُ) وتكتب (مفاعيلُ).

وهو كذلك زحاف لا وجود له في شعره الذي بين أيدينا، فالاعتدال في استعمال الزحاف لا ينقص من قيمة الشعر لأنّ "أحسن الشعر ما تعادل فيه الزّحاف ولم يكثر، فيكون الطبع عنه نابيا، وقد جاء في الشّعر أوزان مُزاحفتُها أحسن في السّمع من تامّها، فإذا جاء منها شيءٌ على التَّمام نبا عنه الطّبع ولم تكن له عذوبةٌ في السّمع، حتّى يظنّ من لا معرفة له بالأوزان أنّه مكسور."[1]

2.3.1. العلل

لغة: السبب أو المرض.

اصطلاحا: العلّة تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضّرب، يلتزم بها الشاعر في كامل أبيات القصيدة في حال ورودها في أوّل بيت، إلاّ إذا جرت مجرى الزّحاف، كالتشعيث في بحر الخفيف.[2]

والعلل قسمان: علل الزيادة وعلل النُّقصان.

أ. علل الزّيادة

مقصورة على الضرب المجزوءة وتكون بزيادة حرف أو حرفين، وهي ثلاثة أنواع:

الترفيل: وهي زيادة سبب خفيف (/0) على ما آخره وتد مجموع، تدخل على التفعيلات التالية (متَفاعِلُن) فتصبح (مُتَفاعلُن تُنْ) و (فاعلن) تصبح (فاعلن تُنْ)، والترفيل علة غائبة عن شعر محمد جربوعة.

التذييل: نعني به زيادة حرف ساكن على التفعيلة المنتهية بوتد مجموع، يلحق التذييل بالتفعيلات التالية: (متفاعلن ن) (فاعلن ن) (مستفعلن ن) ومن أمثلة وجوده في شعر محمد جربوعة، لحاقه بتفعيلة (متفاعلن) في قول الشاعر:[3]

قالتْ:

((بِرَأْيِكَ

---

[1]- أبو الحسن محمد بن أحمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي، حققه وقدّم له غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص198.

[2]- طارق حمداني: علم العروض والقافية، مطبعة دار الهدى عين مليلة، الجزائر،2001، ص22.

[3] - محمد جربوعة: وعيناها، 70/69.

أيُّ أَرْضِ اللَّهِ

(مَمْلَكَةُ الحِسانْ)

فالتفعيلة الأخيرة من السطر لحق بها التذييل من خلال الساكنين المتتاليين.

كما دخلت العلة نفسُها على تفعيلة (مستفعلن)، وهذا في قوله:[1]

إنّي على جُرْفِ الضَّياعِ

وآخِرُ الوَقَفَاتِ قبْلَ الانْهِيارْ

وَسَأَلْتُها في نَبْرَةٍ مَهْمومةٍ:

ما كانَ ما أَدْراكِ في هذَا القَرَارْ؟

قالتْ: أَغارْ

إِنّي أَغَارْ.

دخلت علة (التذييل) على التفعيلة (مستفعلن) في العديد من السطور الشعريّة، وهذا ما يُلاحظ في هذه السطور، حيث يظهر التذييل (مستفعلنْ نْ) في التفعيلة الأخيرة من السطر الثاني والرابع والخامس والسادس، أما باقي علل الزيادة فهي غير موجودة في شعر جربوعة.

ب. علل النقصان

تكون علل النّقصان بنقصان حرف أو أكثر من الضرب والعروض أومن أحدهما ومن أنواع علل النقصان الموجودة في شعر محمد جربوعة نجد:

الحذف: وهو نقصان السبب الخفيف من آخر التفعيلة، ومن التفعيلات التي تدخل عليها هذه العلة نجد (مفاعيلن= مفاعي) وتفعيلة (فاعلاتن = فاعلا) وتفعيلة (فعولن= فعو)، ففي شعر محمد جربوعة لحق الحذف بالتفعيلة (فعولن) في قوله:[2]

أمُورِي الصَّغِيراتُ دومًا مَعِي تُرابِطُ في القَلْبِ وَالأَضْلُعِ

(صلاةُ النَّبِيّ) وَسجَّادَتِي وَخاتمكَ الحُلْوُ في أُصْبُعي

وَلَحْنُ الوفاءِ وَمِنْدِيلُنا بهِ أَدْمُعُ الزَّمَنِ المُوجِعِ

من الواضح أنّ القصيدة من بحر المتقارب، حيث تتكرر التفعيلة (فعولن) أربع مرّات في الشطر، فالشاعر قد التزم بالحذف في الضرب والعروض في كل أبيات القصيدة. "فالحذف علّة لازمة في الضّرب لكنه

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص156.

[2]- المصدر نفسه، ص23.

في العروض لا يستوجبُ الإلزامَ دائما، وإنّما يجوز فيه الإلزام وغير الإلزام، ففي المتقارب مثلا قد تجيء العروض سالمة في بيت، ويجوز في آخر أن تجيء محذوفة من غير أن تتحوّل القصيدة من ضرب إلى آخر".[1]

كما ظهر الحذف كذلك في قصيدة (على نوافذ الانتظار)، حيث التزم به الشاعر محمد جربوعة في الضرب والعروض من كلّ بيت شعري في القصيدة:[2]

كَمَنْ يَقْذِفُ القَلْبَ للشَّارِعِ ... بِعُنْفٍ مِنَ الطَّأبِقِ التَّاسِعِ
غِيابُكِ يا (سَقْطَتِي) مؤْلِمٌ ... كَمِثْلِ الوِلادَةِ في السَّابِعِ
وَيَفْتَرِسُ الرُّوحَ .. يَخْنِقُها ... وَيَمْضَغُ كَالأَسَدِ الجائِعِ
وَمِنْ سوءِ حَظّي، مَخالِبُهُ ... وَحِقْدٌ على نابِهِ القاطِعِ

القطْعُ: هو حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، حيث تصبح (مستفعلن) =(مستفعلْ)، و (فاعلن)= (فاعلْ)، و(متفاعلن)= (متفاعلْ)، ومن أمثلة دخول القطْعِ على تفعيلة (فاعلن) و تحوُّلها إلى (فاعِلْ) في شعر محمد جربوعة قولُهُ:[3]

يدنُو، أَحْتاطُ وَأُبْعِدُهُ ... وَيَسُلُّ السَّيْفَ وَأُغْمِدُهُ
وَيُوارِبُ بابًا فِي وَلَهٍ ... فَأَرُدُّ البابَ وَأوصِدُهُ

يتجلّى القطع خمْس مرّات في البيتين السابقين، فقد مسّ مطلع القصيدة في التفعيلتين الأولى والثانية، كما مسّ التفعيلتين الثانيتين من الشطر الثاني للبيت الأول والبيت الثاني، بالإضافة إلى حشو الشطر الأول من البيت الثاني.

ومن أمثلة دخول القطْعِ على تفعيلة (مستفعلن) وآخر وتدها المجموع في شعر محمد جربوعة قوله:[4]

يَستبْشِرونَ بِمَنْ يموتُ، وَعِنْدَهُمْ ... ميلادُ شَخْصٍ ساءَ فيهِمْ فالاَ
وَسَجينُهُمْ حُرٌّ طليقٌ بينَهُمْ ... وَالْحُرُّ يَسْحَبُ خَلْفَهُ الأَغْلاَلاَ

جاءت الضرب في البيت الأول مقطوعة، فتحوّلت إلى (مستفعلْ)، وكذلك الحال بالنسبة للضرب في البيت الثاني.

القصرُ: هو حذف ساكن السبب الخفيف آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، لتتحوّل كلّ تفعيلة إلى ما يقابلها

(فعولن) =(فعولْ).

---

[1]- حسين أبو النجا: في أصول العروض، مطبعة دار مدني، الجزائر، الطبعة الثانية، 2003، ص57.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص187.

[3]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص192.

[4]- محمد جربوعة: الساعر، ص130.

(فاعلاتن) = (فاعلاتْ)

(مستفع لن) =(مستفع لْ)

وفيما يلي سيتم إيراد بعض النماذج التي مسّها القصر في شعر محمد جربوعة، ومن أمثلة لحاقه بالتفعيلة (فعولن) وتحوّلها إلى (فعولْ) قوله:[1]

أُدافِعُ عنْ زَهْرَةٍ

وَقَفَتْ فوقَ أيّ سِوَارْ

لِتَعْرِفَ تُحِسُّ النّساءُ

بهذَا الَّفَارْ

التزم الشاعر بالقصر في التفعيلة الأخيرة من السطر الثاني والرابع وفي مواضع مختلفة من القصيدة التي ضجّت بهذه العلّة.

أمّا دخوله على تفعيلة (مستفع لن) فهي واضحة في الضّرب والعروض التاليتين:[2]

وَسَأَلْتُها هَلْ أَنْتِ مِنْ لُبْنانِ يا حُلْوَةَ العيْنَيْنِ وَالْأَسْنانِ

ومن هنا يتضح المنهج الذي يتبعه الشاعر في نظم الشعر، فهو يستعمل من الزحافات والعلل ما يمكنه أن يساهم في إضفاء نغم موسيقي مناسب للقصائد دون الإخلال أو الإنقاص من قيمة وجمال النصوص الشعريّة.

4.1. القافية و أنواعها

1.4.1. القافية

لغة: هي مؤخّرة العنق، وقافية كل شيء آخره، كما أنها مأخوذة "من القفو وهو الاتباع، وقلبت الواو ياء لأنّ ما قبلها مكسور، وسمي المعنى المراد هنا بذلك؛ لأنّ الشّاعر يقفوه أيّ يتّبعه، وقيل لأنّه يقفو آخر كلّ بيت، أو لأنّه يقفو ما سبق من الأبيات."[3]

اصطلاحا: يعرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل السّاكن، ويقال مع المتحرّك الذي قبل الساكن.

[1] - محمد جربوعة: ممن سقط هذا الزر الأحمر، ص137.

[2]- المصدر نفسه، ص41

[3]- طارق حمداني: علم العروض والقافية، ص 123.

للقافية أهمّيّة عظيمة، " فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر؛ فهما العنصران الأساسيان في الشعر حسب نظريّة الشعر عند المرزوقي، فالقافية تعطي الشعر نغمة موسيقية رائعة، فبقدر ما يكون فيها من حروف ملتزمة بقدر ما يكون لها من إيقاع موسيقيّ متميّز، كما أنّها تضبط المعنى وتحدّده، وتشدّ البيت شدّا قويا بكيان القصيدة العامّ، ولولاها لكانت محلولة مفكّكة." [1]

فللقافية دور مهم في موسيقى النصّ الشّعري، فهي تُسْهم في تقطيع الكلام إلى مقاطع صوتيّة تؤثر في السّامع ولأنّها آخر ما يُنطَقُ به في النصّ الشعري فإنّها مهمّة ولا يمكن إغفالها بسبب تردّدها في الذّهن أو الذاكرة.

وللقافية ستة حروف هي: الروي والوصل والخروج والرّدف والتأسيس والدّخيل وقد تحضر في النصّ الشعري بحروفها الستة وقد يحضر بعضها ويغيب الآخر، ولكن يجب على الشاعر أن يلتزم بالقافية من أوّل القصيدة إلى آخرها.

أولا: الرّويّ الحرف الأهم في القافية، يختاره الشاعر بعناية بالغة، يلتزم به الشاعر ويبني عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، تُنسب القصيدة إليه؛ فيقال اللامية بسبب روي اللاّم، والرائيّة والبائيّة. فالروي هو آخر حرف في البيت الشعري فقصيدة " بانت سعاد" هي " نونيّة" بنيت على حرف الروي المتمثل في النّون المكسور يقول الشاعر محمد جربوعة:[2]

قُلْتُ بِينِي يا سُعَادُ الآنَ بِيني ... طَارَ قَلْبي كَهَزارٍ مِنْ يَمِيني
لستُ أَدْري.. فاسْأَلِي العصفورَ ماذا..(...)؟ ... لَسْتُ أَدْري ما الذي (...) لا تَسْأَليني

وقد التزم الشاعر بالروي (نِ) من بداية القصيدة إلى نهايتها.

ثانيا: الوصل هو الحرف الذي يتصل بالروي مباشرة،" ولا يكون الوصل إلاّ ألفا أو واوا أو ياء يأتي بعد حرف الرويّ المطلق، ومثل ذلك هاء الإضمار وهاء التأنيث والهاء التي تلحق لبيان الحركة متحرّكات كنّ أو سواكن وإنّما يكون جميع ما ذكرناه وصل إذا تحرّك حرف الرّويّ، فإذا سكن بَطُلَ الوصلُ بالألف والواو والياء."[3]

ومن أمثلة التزام الشاعر بالوصل قوله:[4]

وَتَطْلُبُ ما تشاءُ ..يجيءُ فورًا ... على التّرْحيبِ لَوْ لَبَنِ الْكَناري
تُراعَى حِينَ تَغْضَبُ..بِنْتُ عِزّ ... تُجارى في الأُمورِ وَلاَ تُجارِي

[1] - المرجع السابق، ص 124.
[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 165.
[3]- أبو الحسن محمد بن أحمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي، ص 278.
[4]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص6.

فالياء هي الوصل الذي نتج عن حركة الروي المكسور "لأنّ الشّعر للغناء والتّرنّم، والصّوت يجري فيهنّ لأنّ الألف والواو والياء هي حروف المدّ واللّين."[1]

ثالثا: الخُروج يكون الخروج ألفا أو واوا أو ياء متّصلا بهاء الوصل، وسُمّيَ بالخُروج لأنه موضع الخروج من البيت الشعريّ ومن أمثلة وجود الخروج قول الشاعر:[2]

نَثَرَتْ لهُ بَعْضَ الورودِ بِكيْدِها أَ تَظُنُّهُ طِفلاً يَهِيمُ بِوَرْدِها؟
ولَرُبَّما سَقَطَ النّقابُ، فَوَلْوَلَتْ وَهِيَ الّتِي قَدْ أَسْقَطَتْهُ بِشَدّها

رابعا: الرّدفُ هو الحرف الذي يسبق حرف الرّويّ مباشرة؛ أي دون وجود أي فاصل بينهما، ويكون من حروف المدّ.

ومن أمثلة الرّدف بالألف في شعر محمد جربوعة قوله:[3]

زُرْ دارَنا، دارُ الحبيبِ تُزارُ وَتَعالَ حينَ تجِيئُنا الأمْطارُ
لاَ زالَ يَذْكُرُكُ الطَّرِيقُ، وبَيْتُنَا الماءُ والقِرميدُ والأحْجارُ

ومن أمثلة الرّدف بالواو والياء قصيدة الشاعر "أمسيّة شعريّة" يقول فيها:[4]

إنّي أتوقُ لِكَيْ أراكَ أتوقُ وَبِداخلي تَحْتَ الضُّلوعِ حَريقُ
أمْتَصُّ شِعْرَكَ مِثْلَ زَهْرَةِ زَنْبَقِ وأنامُ مِنْكَ حزينةً، وأفيقُ
أ فلا تُقِيمُ بِأَرْضِنا أُمْسِيَّةً شِعْرِيَّةً..علَّ المَشوقَ يَذوقُ
ولكُمْ علينا أنْ نُحِبَّ قَصيدَكُمْ ولنا عليْكُمْ في الوِصالِ حُقُوقُ

التزم الشاعر بالتعاقب بين حرفي الرّدف، فيورد الياء تارة والواو تارة أخرى في أبيات القصيدة إلى نهايتها.

خامسا: ألف التأسيس يأتي ألف التأسيس قبل حرف الروي بحرف واحد، والتأسيس لا يكون إلا بحرف الألف، ومن أمثلة وجود ألف التأسيس في شعر محمد جربوعة:[5]

مالي أنا عِلْمٌ بها فِي السَّابِقِ ذات الجمالِ الفوضَويّ الخارِقِ
كُنّا الْتَقَيْنا فجْأَةً .. ياليتَ لَمْ (..) هِيَ مَوَّجَتْ، وَأَنا أَضَعْتُ زوارِقِي

---

[1]- أبو الحسن محمد بن أحمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي، ص 279.

[2]- محمد جربوعة: الساعر، ص 36.

[3]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 181.

[4]- المصدر نفسه، ص 99.

[5]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 183.

سادسا: الدّخيلُ هو الحرف المتحرّك الموجود بين حرْف الرّويّ وألف التأسيس، وسمّي كذلك لأنّه دخيل على القافية، ومثال الدّخيل في شعر محمد جربوعة قصيدته "على نوافذ الانتظار" حيث التزم فيها بحرف الدخيل في القافية من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة، فقال فيها:[1]

كَمَنْ يَقْذِفُ القَلْبَ للشَّارِعِ بِعُنْفٍ، مِنَ الطَّابِقِ التَّاسِعِ
غِيَابُكِ يا (سَقْطَتي) مؤْلِمٌ كَمِثْلِ الوِلاَدَةِ في السّابِعِ

يتمثل حرف الدّخيل في حرف (السين) في قافية البيت الأول، وحرف (الباء) من قافية البيت الثاني.

فالقافية ضرورية في النصّ الشعري العمودي والحر، فهي التي تُكسبُ النَّصّ إيقاعا خاصّا، فهي "من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعا لعلاقاتها العضويّة بلحمة اللغة الشعريّة، حيث تُختَزَل أبْلغ سمة في الشّعر، وهي التّوازن الصّوتي."[2]

2.4.1. أنواع القافية في شعر محمد جربوعة

تنقسم القافية باعتبار الرويّ إلى قسمين هما:

أ. القافية المُطلقة

وهي ما كان رويّها متحرّكا، وهذا ما يعني وجود حرف الوصل في قافيتها مشبعا بالضم أو الفتح أو الكسر، فقد تكون القافية المطلقة مردوفة أو مؤسسة أومجرّدة؛ والأخيرة نعني بها أنها خالية من الرّدف والتأسيس.

أ.1. القافية المطلقة المردوفة

وهي من القوافي التي وظفها الشاعر محمد جربوعة لأغراض إيقاعية فنيّة، وقد أوردها موصولة بليْن فقد وظف الشاعر الياء في قوله:[3]

غَضِبْتَ وَ ثُرْتَ..كَسَرْتَ الصُّحونا وَقُلْتَ كلامًا شديدًا مُهينا
زَعَمْتَ بِأَنَّكَ لَسْتَ سَعيدًا وَعَيَّرْتَنَا قُلْتَ فينا وفينا
لِعِلْمِكَ قلبي كبيرٌ كَبَحْرٍ ولا حِقْدَ فيهِ ولاَ يَحْزَنونَ

مجز الشاعر محمد جربوعة بين الحرفين (واو) و(ياء) في هذه القصيدة، حيث يتمثل الرّدف تارة في الياء وأخرى في الواو الذي يسبق حرف الرويّ مباشرة.

أما الألف فقد ورد في قوله:[4]

خِفّي عليّ، فمُشْكِلي شَيْطاني هوَ مَنْ بِشِعْرِ الغِيدِ قَدْ أَفْتاني

---

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 187.

[2]- حسن الغرفي: حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مطبعة أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 68.

[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 167.

[4]- المصدر نفسه، ص 89.

لا ذَنْبَ لي فيما كَتَبْتُ، وَوَحْدَهُ يتحمَّلُ اللَّعَناتِ إذْ أَغْوانِي

هذه القصيدة نونيّة، رويها حرف النّون مسبوق بحرف الرّدف الذي يتمثل في (الألف) وهي موصولة بالياء.

كما أنّ الشاعر قد وظف القافية المطلقة الموصولة بهاء في قوله:[1]

قلبي العجُوزُ، يقولُ لي: أَهْواها أَقْنَعْتُهُ.. لمْ يَقْتَنِعْ بِسِواها
عاتبْتُهُ.. فَرمى إِلَيّ بِصورةٍ سُبْحانَ .. سُبْحانَ مَنْ سَوَّاها
أَمْسَكْتُ قَلْبِي .. ثُمَّ قُلْتُ بِدَهْشَةٍ: ((اللَّهُ .. هذي البِنْتُ ما أحْلاها))

فالقافية المطلقة هنا جاءت مردوفة بالألف وهي موصولة بالهاء ثم الخروج، مما أسبغ عليها نغما موسيقيا يتردد في الآذان.

أ.2. القافية المطلقة المؤسسة

وقد استعملها الشاعر محمد جربوعة لأغراض إيقاعية، حيث استعمل القافية المطلقة المؤسسة، مجرّدة من الرّدف موصولة باللين كقوله:[2]

لا.. لستَ تَفْهَمُ..أنْتَ ما أَدْراكَا بِالطُّهْرِ؟ فاتْرُكْ أمرَهُ لِسِواكَا
أفما تَرَى الأنْوَارَ؟..(يعْطِيكَ العمَى) إنْ بالسَّنَا لمْ تكْتَحِلْ عيناكا

أ.3. القافية المطلقة المجرّدة

وهي القافية التي تم تجريدها من الرّدف والتأسيس، موصولة بالواو كقول الشاعر:[3]

(ما الْحُبُّ) قالتْ (إِنَّني أَتَمَزَّقُ) وَإِذَا ذَكَرْتُ الأَمْرَ لَيْلاً أَأْرقُ؟
وَبَكَتْ بِحَفْنَتِها، وَراحَتْ تَشْتَكي: شَيْءٌ رَهيبٌ، جاهِلِيّ، مُرْهِقُ

كذلك وظف الشاعر القافية المجرّدة من الرّدف والتأسيس، موصولة بالهاء في قوله:[4]

قَطّعْهُ في أَثَرِ الّتي سَكَنَتْ بِهِ وَتَفَرَّدَتْ بينَ النّساءِ بِحُبّهِ
أَغْمِضْ لهُ عيْنَيْهِ..شُدَّ وثاقهُ واغْرِزْ يَدَيْكَ بِقُوّةٍ في جَنْبِهِ

ب. القافية المقيّدة

وهي القافية التي يكون فيها حرف الرويّ ساكنا، ومنها المردوفة، الخالية وجوبا من ألف التأسيس ومن نماذجها ما ورد في شعر محمد جربوعة:[5]

(مينونُ)- قالَتْ، وهوَ مغْرورٌ عَنيدْ وَمِنَ (اليَزائِرْ)، أَرْضَ مِلْيُونَيْ شَهيدْ

---

[1]- المصدر السابق، ص 27.

[2]- محمد جربوعة: اللوح، ص 96.

[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 129.

[4]- المصدر نفسه، ص 73.

[5]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص149.

مُتَعَجْرِفٌ فِي الشّعْرِ، يَحْسبُ نَفْسَهُ لاَ قَبْلَهُ..لا بَعْدَهُ..وَهُوَ الوَحِـيدْ

ومن القوافي المقيّدة نجد القافية المُقيّدة المؤسسة الواجبة التجرُّد من الرّدفِ، فقد وظفها الشاعر من قبيل التنوع والإثراء في قصيدته "خديجة" حيث التزم بالقافية المقيّدة ذات الروي السّاكن وألف التأسيس بالإضافة إلى تخلّيها عن الرّدف وجوبا فقال فيها:[1]

عِطْرُ النَّبِيّ، حَبيبُ قَلْبِكِ، في إزارِكْ وَالطّفْلَةُ (الزّهراءُ) تَرْقُدُ في يسارِكْ

وَدُموعُ أَحْمَدَ لَمْ تَزَلْ مَذْعورَةً مِنْ يَومِ (اقرأْ)، لا تَجِفُّ على خِمارِكْ

فالقافية هي (مَارِكْ) المتكونة من الروي الساكن (الكاف) والدّخيل (حرف الرّاء) وألف التأسيس، مع تجرّدها وجوبا من الرّدف.

والجدول التالي يبين نسب استعمال القافية حسب حركة حرف الرويّ في شعر محمد جربوعة، وفق تمظهرها في قصائده الشعريّة.

الدّيوان	القافية المطلقة	النّسبة	القافية المقيّدة	النّسبة
ممن وقع هذا الزّرّالأحمر	28	%90.32	03	%09.68
قدرحبّه	18	%78.26	04	%21.74
وعيناها	15	%57.69	11	%42.31
السّاعر	79	%97.95	02	%02.25
مطريتأمّل القطّة من نافِذَته	23	%88.46	06	%11.54
حيزيّة	88	%100	00	%0
ثمّ سكت	21	%77.77	06	%22.23
اللّوح	13	%68.42	06	%31.58
المجموع	**285**	**%91.05**	**38**	**%08.95**

من خلال دراسة القافية وتتبع استعمالها من طرف الشاعر محمد جربوعة حسب حركة حرف الروي نستنتج ما يلي:

- استعمل الشاعر محمد جربوعة القافية المطلقة بنسبة 91.05% موزعة على دواوينه الشعريّة بنسب متفاوتة فقد شكّلت 100% من ديوان حيزية، ونسبة 97.95% من قافية

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 85.

ديوان (السّاعر) و90.32% من ديوان (ممن وقع هذا الزر الأحمر) ونسبة 88.46 % من قافية ديوان مطر يتأمّل القطّة من نافذته، يليه ديوان قدر حبّه بقافية مطلقة بلغت نسبتها 78.26% فديوان (ثمّ سكت) بنسبة 77.77% ثمّ ديوان اللّوح بنسبة مئوية للقافية المطلقة بلغت 68.42%، أمّا ديوان "وعيناها" فقد مثلت القافية المطلقة فيه الوجود الأقلّ بنسبة مئوية 57.69%.

- لم يستعمل الشاعر محمد جربوعة القافية المقيّدة في ديوان " حيزية".
- استعمل الشّاعر القافية المقيّدة في شعره بنسبة قليلة، حيث أنّها بلغت 08.95%.
- بلغت القافية المقيّدة نسبة مقبولة في ديوان "وعيناها" بلغت 42.31% يليه ديوان اللوح بنسبة31.58% فديوان " ثم سكت " بنسبة 22.23% ثم ديوان" قدر حبّه " الذي لم يتجاوز21.74% من نسب القوافي المصنّفة حسب حركة حرف الرويّ.
- مثّلت القافية المقيّدة لديوان "الساعر" النسبة الأضعف حضورا في دواوين الشاعر بنسبة 02.25% متذيّلة ترتيب القوافي المقيّدة في شعر محمد جربوعة بعد ديوان " مطر يتأمّل القطّة من نافذته" وديوان " ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر".
- تنوّعت القافية المطلقة في شعر محمد جربوعة؛ فاستعملها مردوفة كما استعملها مؤسسة أو مجرّدة.
- استعمل القافية المقيّدة على ضربين من حيث كونها مجرّدة أو مردوفة.
- تتجلى مقدرة الشاعر في مواكبة الموضوعات الشعرية المتناولة واختيار الإيقاع المناسب لها.
- القافية في شعر محمد جربوعة لا تعني تكرار حرف ساكن آخر البيت، بل يختصّ بتساوي القوافي تساويا تاما من النّاحية الكميّة كالتساوي بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة،" فحرف المد – كما يقرر الدكتور ابراهيم أنيس – يكاد يبلغ من حيث زمن النطق به ضعف الحرف الصحيح حين يكون ساكنا، وهذه الحقيقة تؤكّد من ناحية الطبيعة الكمّية في الشعر، ومن ناحية أخرى ارتباط القافية بالإيقاع."[1]
- مزج الشاعر محمد جربوعة بين القافية المطلقة والقافية المقيّدة في شعره، ومن ذلك " قصيدة خُماسيات الزّنبق" التي انتقل فيها الشاعر من الروي المكسور(القاف) ثم (الفاء) ثمّ (الرّاء) إلى الروي السّاكن المتمثل في (الكاف)، قسّم الشاعر القصيدة إلى أربعة مقاطع

[1]- شكري محمد عياد: موسيقى الشّعر العربي، ص 104.

شعريّة، تمثل الروي الأوّل في القاف المكسور، ويتمثّل الرويّ الثاني في الفاء المكسور كذلك، ثمّ الرّاء المكسور فالكاف الساكنة في المقطع الأخير من القصيدة، والتي قال فيها:[1]

أنا لمْ أُخَططْ بتاتا لِعِشْقِ ... فَلاَ تُخْطِئِ الظَّنَّ يَومًا بِحَقّي
أُحِسُّ بِما لا يُفَسِّرُ جَوْفي ... بِأَكْبَرَ مِنْ أيّ معنى وَحَرْفِ
سَتَفْهَمُ يَوْمً حَقيقَةَ أَمْري ... وَتُدْرِكُ أَنَّكَ روحي وعُمْري
بِلا أيّ شَكّ سأخْتارُ قَلْبَكْ ... إذا ضاعَ قلْبي الّذي قَدْ أحَبَّكْ
وَإنْ ضاعَ وَجْهي سأخْتارُ نَهراً ... يَمُرُّ ليسقيَ في البُعْدِ عُشْبَكْ

- ينسّق الشاعر محمد جربوعة بين حركة حرف الرويّ بكل يسر، فينتقل من الكسر إلى السكون دون أن يحدث أي خلل في موسيقاه الشعريّة.
- يُلبِسُ الشاعر محمد جربوعة قوافي شعره شكلا موحّدا في القصيدة الواحدة، ولذلك تبدو الموسيقى موحّدة من خلال التزامه بالقافية ذات الشّكل الواحد.
- للقوافي الممدودة في شعر محمد جربوعة قيمة موسيقية هامة، حيث ينتج عن تكرار المدود وتردّدها جرسا موسيقيا عذبا يُمتع القارئ، من خلال تواترها في أوقات زمنية منتظمة.

3.4.1. أضرب القافية

استعمل الشاعر محمد جربوعة القافية على أربعة أضرب حسب عدد الحركات الموجودة بين الساكنين في القافية، وفيما يلي سوف نقف على استعمال الشاعر لأضرب القافية من خلال الجدول الإحصائي التالي الذي يبيّن نسبة استعمال الشاعر للقافية في كل ديوان على حدى، ثم النسبة العامة من خلال دراسة كل قافية في دواوينه الشعريّة:

جدول إحصائي شامل لاستعمال القافية حسب عدد الحركات بين الساكنين في شعره (من تأليف الباحث).

قافية المتراكب (0///0)		قافية المتدارك (0//0)		قافية المتواتر (0/0)		قافية المترادف (00/)	
العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 20-21.

62	%18.96	86	%26.30	148	%45.26	31	%09.48

جدول تفصيلي لاستعمال القافية حسب عدد الحركات بين الساكنين في شعره (من تأليف الباحث).

الديوان	قافية المتراكب (0///0/)		قافية المتدارك (0//0/)		قافية المتواتر (0/0/)		قافية المترادف (00/)	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
قدرحبّه	03	%13.63	10	%45.45	05	%22.72	04	%18.18
اللّوح	01	%05.26	07	%36.84	05	%26.31	06	%31.58
وعيناها	04	%15.38	07	%26.92	08	%30.77	07	%26.92
ممن وقع هذا الزّرّالأحمر	02	%06.66	13	%43.43	13	%43.43	02	%20.69
مطريتأمّل القطّة من نافذته	00	%00	09	%31.03	14	%48.28	06	%22.22
ثمّ سكت	05	%18.52	05	%18.52	11	%40.74	06	%22.22
الساعر	0	%00	35	%40.70	51	%59.30	00	%0
حيزية	47	%53.41	0	%00	41	%46.59	00	%0

من خلال الجدول الأول يظهر:

- توظيف الشاعر للقافية حسب عدد الحركات الموجودة بين أوّل ساكن وآخر ساكن فيها، حيث نلاحظ حضورا لافتا لقافية المتواتر (0/0/) بنسبة مئوية بلغت 45.26%، ونقصد بها وجود حرف متحرّك واحد بين ساكنين، ومنه قول الشاعر:[1]

مَخْمورةٌ مِنْ ثُلَّةِ (اللادِينِ) زَعَمَتْ بِأَنَّ الحُبَّ لا يَعْنيني

- فالقافية في هذا البيت تتمثل في (نِيني) أي وجود حرف متحرّك واحد بين ساكنين.

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 171.

- تأتي في المرتبة الثانية قافية المتدارك (/0//0) بنسبة 26.30%، ونعني بهذا النوع من القافية اجتماع حركتين بين ساكنين، ومن أمثلة استعماله من طرف الشاعر قوله:[1]

مَنْ يا تُرى يَأْتي دِمَشْقَ وَنَهْرَها وَيَزورُ مَسْجِدَها وَلاَ يَتَدَمْشَقُ؟

تتمثل قافية المتدارك في (دَمْشَقُ) وما يقابلها (/0//0).

- قافية المتراكب تأتي في المرتبة الثالثة من حيث نسب ورودها في شعر محمد جربوعة؛ فهي التي يجتمع فيها ثلاثة حروف متحرّكة يليها ساكن (/0///0) ومن أمثلة استعمالها في شعره قوله:[2]

لَوْ كانَ البدْرُ لَهُ قَلْبٌ عَشَّاقٌ، كانَ سَيَحْسِدُهُ

أوْ كانَ الحُسْنُ لَهُ جَيْشٌ لَسَعى في الحَالِ يُجَنّدُهُ

تتمثل القافية في هذين البيتين الشعريين في (يَحْسِدُهُ) في البيت الأول و(جَنّدُهُ) في البيت الثاني، وبعملية ملاحظة بسيطة نكتشف أنّ عدد الحركات الموجودة بين الساكن الأول والثاني عددها ثلاث حركاتٍ.

- تتذيّل قافية المترادف ترتيب القوافي من حيث الاستعمال، والمقصود بها؛ اجتماع ساكنيين في آخر البيت وتكون على النّحو التالي (/00) ومن ذلك قول الشاعر:[3]

مُتَعَجْرِفٌ في الشّعرِ، يَحْسَبُ شِعْرَهُ لاَ قَبْلَهُ .. لاَ بَعْدَهُ .. وَهُوَ الوَحِيدْ

تتمثل القافية في كلمة (حِيْدْ) وما يقابلها بالكتابة العروضيّة (/00).

- استثنى الشاعر محمد جربوعة قافية (المتكاوس) من شعره، فهي التي تجتمع فيها أربع حركات متتالية بين الساكنين (/0////0).

ولتحليل نتائج الجدول الثاني الخاص باستعمال القافية حسب الدواوين الشعريّة، والوقوف على نسب استعمالها في كل ديوان على حدى نستنتج ما يلي:

- في ديوان قدر حبّه تظهر سيطرة قافية المتدارك (/0//0) بنسبة45.45%، تليها قافية المتواتر (/0/0) بنسبة 22.72%، فقافية المترادف (/00) بنسبة مئوية بلغت 18.18%، وتأتي في ذيل ترتيب قوافي ديوان قدر حبّه قافية المتراكب (/0///0) بنسبة 13.63%.

- دراسة حضور القوافي في ديوان اللوح جاءت على النّحوِ التالي، حيث استعمل الشاعر قافية المتدارك (/0//0) بنسبة 36.84% تلتها قافية المترادف (/00) بنسبة 31.58% فقافية المتواتر (/0/0) بنسبة

[1]- المصدر السابق، ص127.

[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 193.

[3]- المصدر نفسه، ص 149.

26.31% وفي المرتبة الأخيرة من ديوان اللوح تأتي قافية المتراكب (/0///0) بنسبة مئوية تتمثل في 05.26%مع غياب تام لقافية المتكاوس.

- جاءت قافية المتواتر في ديوان وعيناها في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال، لتبلُغ نسبة 30.77 % وفي المرتبة الثانية تساوت قافية المتدارك والمترادف بنسبة 26.92 % لكلّ منهما، فيما جاءت قافية المتراكب في المرتبة الأخيرة بنسبة 15.38%.
- حلّت قافية المتدارك والمتواتر في المرتبة الأولى من قوافي ديوان" ممن وقع هذا الزر الأحمر" بنسبة 43.43% تليهما قافية المترادف بنسبة 20.69%، وفي المرتبة الأخيرة حلّت قافية المتراكب بنسبة ضئيلة قُدّرت ب 06.66%.
- توزّعت القوافي في ديوان" مطر يتأمّل القطّة من نافذته " على ثلاثة قوافي فقط وتتمثل في: قافية المتواتر بـ 48.28% فقافية المتدارك ب 31.03% ثمّ قافية المترادف بنسبة 22.22%.
- تراوحت قوافي ديوان السّاعر بين النّسب التّالية: قافية المتواتر بـ 40.47 % فقافية المترادف ب 22.22% ثمّ قافية المتراكب والمتدارك بنسبة 18.52% لكلّ منهما.
- انحصرت قوافي ديوان " السّاعر" في قافيتي المتواتر بـ59.30% وقافية المتدارك ب 40.70%، في غابت القوافي الأخرى كالمتراكب والمترادف والمتكاوس.
- حضرت قافية المتراكب في ديوان "حيزية" بنسبة53.41% وقافية المتواتر ب 46.59% مع غياب تام لباقي الأنواع من القوافي التي تم تصنيفها باعتبار عدد الحركات الموجودة بين ساكِنَيْ القافيةِ.

4.4.1. التقفية عند الشاعر محمد جربوعة بين الشعر العمودي والشعر الحرّ

يعتبر الشاعر محمد جربوعة من الشعراء المواكبين لمتطلّبات العصر، فقد تجاوب مع التنويع في القافية الذي يتيح له حريّة أكبر في التعبير ومساحة أوسع للبوح بما يجول في خاطره من خلال توظيفه للقافية الحرّة في شعره، وهذا لا يعني بالضرورة إهمال النسق التقليدي للقصيدة، فقد حافظ على نظام القافية التقليدي في قصائده القائمة على النظام التناظري، وبناءً على نمط قصائده جاءت الإحصائيات على النّحو التالي:

الرقم	الديوان	الشعر العمودي	النّسبة	الشّعر الحر	النّسبة
01	قدر حبّه	17	%77.18	05	%22.72
02	ثمّ سكت	22	%81.48	05	%18.52

03	اللوح	11	%57.89	08	%42.11
04	وعيناها	14	%53.85	12	%46.15
05	مطر يتأمّل القطّة من نافذته	21	%72.41	08	%27.59
06	ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر	28	%90.32	03	%09.68
07	السّاعر	95	%100	00	%00
08	حيزيّة	108	%100	00	%00

يمثل الجدول السابق توظيف الشاعر لأنماط القصيدة التقليدية و الحرّة، مما يؤثر بشكل مباشر على القافية فقد التزم الشاعر بالقافية التقليدية في شعره العمودي القائم على الشّطرين، فقد عرفت الدواوين الشعريّة الثمانيّة – موضوع الدّراسة – سيطرة القصيدة العموديّة على شعر محمد جربوعة، فقد مثّل "ديوان السّاعر "وديوان حيزية" نسبة 100% من الشعر العمودي، في حين عرف ديوان "ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر" نسبة 90.32 من الشعر العمودي و09.68% من الشّعرِ الحرّ، ويأتي في المرتبة الثالثة ديوان "ثمّ سكت" من الشعر العمودي بنسبة81.42% و18.52 % من الشّعر الحر، يليه ديوان "قدر حبّه" بنسبة 77.18% من الشعر العمودي و22.82% من الشّعر الحرّ، أما ديوان " مطر يتأمّل القطّة من نافذته" فيحتلّ المرتبة الخامسة من حيث نظم الشاعر على النمط العمودي بنسبة 72.41% ونسبة 27.59% من الشّعر الحرّ، يليه ديوان " اللوح" بنسبة 57.89% من الشعر التقليدي و 42.11% من الشعر الحرّ، أما ديوان "وعيناها" فقد زاوج فيه الشاعر بين النمطين، فكانت النسب متقاربة لتبْلغ 53.85% من الشعر العمودي و46.15% من الشّعر الحرّ.

ومن بين القوافي المستعملة في الشّعر الحرّ نجد القافية المتغيّرة؛ فهي الأكثر استعمالا، حيث يعتمد الشّاعر على قافية أساسيّة ثمّ يغيّرها من حين إلى آخر بقافية جانبيّة، وقد استعمل الشّاعر محمد جربوعة هذا النّوع من التقفية في العديد من القصائد الحرّة ومن ذلك قوله:[1]

تَحْتَسينَ الشّايَ
والكوبُ زُجاجِيٌّ ثمينٌ
وعلى قدْرِ المَقامْ

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 27.

حولكِ الجوُّ مسائيٌّ رَهيبٌ
(زَهْرَةُ الخَشخاشِ) في اللَّوحة
وَالشَّمْعُ خَليجِيٌّ
وفي العيْنَيْنِ كُحْلٌ
منْ دكاكينِ الشّآمْ
وَبِكَأْسِ الماءِ زَهْراتُ خُزامى
وَعلى المرآةِ ريشَاتُ نَعامْ
وبِرِجْلٍ فَوقَ رِجْلٍ
تَقْرئينَ الآنَ ديوانِي
بِتَرْكيزٍ شَديدٍ وَشَديدْ
واهتِمامْ
ما الذي تَرجُوهُ أُنثى
في كِتابٍ من كَلامْ؟

يبني الشاعر محمد جربوعة قصائده الحرّة على عناصر مختلفة تعمل على تحقيق الإبدال الإيقاعي، ومن بينها نظام التفعيلة والتدوير.

أمّا الشعر العمودي فقد بناه الشاعر على الوقفة الوزنيّة، التي تتكرر مع نهاية كلّ شطر، ولا يمكن إهمال الدور التركيبي والدّلالي.

وفيما يخصّ **القافية المقطعيّة** فقد يلجأ إليها الشاعر في الشعر الحرّ، حيث يعمد إلى تقفية آخر المقطع، حتى يصبِح المقطعُ كالبيت الشعريّ، وزمن ذلك قصيدة "محامي الزهور" التي تتكوّن من واحد وثلاثين مقطعا، رويّها هو الرّاء وقد تكوّنت القافية من الكلمات التالية: (الانفجارْ، الانهيارْ، الانتحارْ، الصّغارْ، الانتظارْ، النّهارْ، القطارْ، الانْكِسارْ، الحِصارْ، خِيارْ، الحِمارْ، ثِمارْ، الاعتِذارْ، الجِوارْ، المَطارْ، انفِجارْ، يَغَارْ، النّهارْ، انْهِيارْ الاحتضارْ، الصَّفارْ، الاخْضِرارْ، دارْ، الادّكارْ، الوَقارْ، الاخْتِيارْ، الغبارْ، السّتارْ، الانْفِطارْ، الخِمارْ، الاختبَارْ).

استعمل الشاعر القافية المقطعيّة لارتباطها بالتدوير، ومن بين القوافي المقطعيّة في شعر محمد جربوعة ما وظّفه في قصيدة " قدر حبّه ولا مفرّ للقلوب" التي أسرَت القلوب وأمتعت الآذانَ بتردّد موسيقاها وعدم

انفلاتها بسبب استعمال الشاعر للقافية المقطعيّة، التي تعمل على الترابط الموسيقي بين أجزائها، يقول الشاعر ملوّنا في القافية بين المطلقة والمقيّدة في قوله:[1]

طِبْشورةٌ صغيرةٌ

يَنْفُخُها غُلامْ

يَكتُبُ في سبّورَةٍ:

" اللهُ وَالرَّسولُ وَالإسلامْ"

وَتَهْمِسُ الشّفاهُ في حرارةٍ

تَحْرِقُها الدُّمُوعُ في تشهُّد السّلامْ

5.4.1. عيوب القافية في شعر محمد جربوعة

تظهر عيوب القافية في النصّ الشّعري بسبب إخلال الشاعر بما هو واجب أن يلتزم به في القافية، كالالتزام بألف التأسيس في القصيدة كاملة في حال وجوده في بداية القصيدة، أو الرّدف فإذا استعمل فيه الألف في بداية القصيدة وجب عليه أن يلتزم به دون أن يستبدله بالياء أو الواو، لكن الاستبدال جائز بين الواو والياء دون أن يكون ذلك عيبا من عيوب القافية، ومن بين العيوب نجد:

الإيطاء: وهو" إعادة الكلمة بلفظها ومعناها مرّة ثانية، قبل مرور سبعة أبيات، ويجوز أن تعاد بالمعنى نفسه بعد سبعة أبيت."[2] ومن أمثلة وجود الإيطاء في شعر محمد جربوعة قوله:[3]

((محمّد لم يأت بالسّجون للأحْرارْ))

((محمّد لم يأت بالسّجون للأحْرارْ))

تكرّرت القافية بلفظها ومعناها والمتمثلة في (رَارْ) في سطرين متتاليين، مما أوقع الشاعر في أحد عيوب القافية وهذا ما حدث في القصيدة ذاتها في قول الشّاعر:[4]

نُحِبُّهُ لأنَّهُ بِجُمْلَةٍ بسيطَةٍ:

مِنْ أرْوَعِ الأقْدارِ في حياتِنا

مِنْ أَرْوَعِ الأقدارْ

ونحنُ في إيمانِنا

---

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 177.

[2]- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص147.

[3]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 187.

[4]- المصدر نفسه، ص 193.

نُسَلّمُ القُلوبَ للأقْدارْ

يظهر الإيطاء بسبب استعمال القافية (الأقدارْ) بلفظها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات، لكن الشاعر محمد جربوعة كان غرضه التأكيد على حبّنا للرّسول صلّى الله عليه وسلّم، وعلى أنه أروع ما حصل في حياة المسلمين.

التّضمين: نعني به ارتباط معنى البيت الشعري بالبيت الذي يليه؛ أي أنّ معنى البيت الشعري يكتمل في البيت الموالي " وبعبارة أخرى أن يكون البيت الثاني مكمّلا للبيت الأوّل في معناه، وذلك كأنْ يرِد المبتدأ أو الفعل في البيت الأول ثمّ يأتي الخبر أو الفاعل أو المفعول به أو ما شابهه في البيت الثاني."[1]

ومن أمثلة التضمين في شعر محمد جربوعة:[2]

صاحَ الذي عرفَ الجمالَ مؤَصّلاً ... في الرَّسْمِ، في التّاريخ، في الأَشْعارِ:

((أَوَ هكذا أَمْرُ الجمالِ بِحَيّكُمْ؟ ... ماذا بِكُمْ يا ناسُ؟ يا لَلْعارِ

نلاحظ تعلُّق معنى البيت الثاني بالبيت الأوّلِ، فقد مثلت مقول القول جملة في محلّ نصب مفعول به للجملة الفعليّة (صاحَ).

السّنادُ: وهو" ما يجبُ مراعاته قبل الرويّ من الحروف والحركات، وهو خمسة أنواع؛ اثنان منهما باعتبار الحروف وهما "سناد الرّدف وسناد التأسيس" وثلاثة باعتبار الحركات، وهي الإشباع وسناد الحذوِ وسنادُ التَّوجيه"[3]. ومن خلال دراستنا لشعر محمد تظهر بعض العيوب المرتبطة بالسّناد ومنها:

<u>سناد الإشباع:</u> وهو اختلاف حركة الدّخيل بين بيت وآخر في القافية المطلقة، وهذا ما وقع فيه الشاعر محمد جربوعة حيث يرِد الدّخيل تارةً مفتوحا وأخرى مكسورا في قوله:[4]

فِيَ يا جميلَ البَوْحِ منكَ زلازِلُ ... وَفُضولُ أُنثَى حولَ شَخْصِكِ قاتِلُ

وَلَدَيَّ أسئِلَةٌ أُريدُ جوابَها ... وَخَرائِطُ مَقلوبَةٌ وَبواصِلُ

أَهُناكَ أُنْثى؟ ما اسمُها؟ أَجميلَةٌ؟ ... مِنْ أَيّ قُطْرٍ؟ والنّساءُ قبائِلُ

أَتُحِبُّ شِعْرَكَ؟ هلْ تُحِبُّكَ؟ هَلْ لها ... صُوَرٌ أَراها؟..إنَّني أَتَساءَلُ

نلاحظُ حركة الدّخيل فقد جاء مكسورا في الأبيات الثلاثة الأولى (قاتِل، بواصِل، قبائِلُ) لكنّ حركته تغيّرت من الكسر إلى الفتح في قافية البيت الرّابع (أتساءَلُ)، وهذا من عيوب القافية التي وقع فيها الشاعر محمد جربوعة.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطّباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ت، د ط، ص 166-167.

[2]- محمد جربوعة: الساعر، ص 132.

[3] - عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص 147.

[4]- ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 173.

سنادُ الحَذْوِ: وهو اختلاف حركة ما قبل الرّدف بحركتين متباعدتين ومن ذلك قول الشاعر محمد جربوعة:[1]

أنا لا أُناقِشُ في اختصاصي طِفْلَةً تهتزُّ فارغةً بلا مضمُونِ
الحُبُّ دَرْسٌ..هلْ رَحَلْتِ لأجْلِهِ؟ فأنَا رَحَلْتُ لأَجْلِهِ للصّينِ

فحركة الميم في البيت الأوّل جاءت مضمومة وحركة الصاد في البيت الثاني جاءت مكسورة، وهذا ما يصطلَحُ عليه "الحذْوُ" فكان من الأجدر أن تتوحّد الحركة الخاصة بالحرف الذي يسبقُ الرّدف.

من خلال دراسة ظاهرة عيوب القافية في شعر محمد جربوعة يظهر جليّا أنّ الشاعر متمكن من الكتابة الشعريّة، حتى أنّ أشعاره تكاد تكون خالية مما يشوبها من عيوب.

5.1. الرويّ و إيقاعه

الرّوي "هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرّك."[2] وهو "أهم هذه الحروف، ولابد من وجوده في القافية، ولذلك لا يُسمح بتغييره بأي حال من الأحوال، ولهذا فقد كان لابد أن يكون حرفا لا يقبل التغيير؛ أي لابد أن يكون حرفا صحيحا غير معتلّ وأن يكون أصيلا في الكلمة حتّى لا يُحْذف، ومن هنا لم يعتبروا حروف المد والهاء حروف روي إلا في حالات محدّدة."[3]

بل هو:" الحرفُ الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه، فيقال: قصيدة بائيّة، أو رائيّة، أو داليّة."[4]

ولدراسة الرويّ في شعر محمد جربوعة والوقوف على نسب تواتره من خلال الألفاظ التي اختارها الشاعر كمحطة مهمة للوقوف عندها، وفي المقابل سنكتشف الأصوات التي لم يقف عليها وكان عزوفه عنها لأسباب مختلفة، والجدول التالي يمثل نسب توزيع حروف الرّوي في شعره.

الديوان الرّويّ	قدرٌ حبُّه	اللّوح	وعيناها	ممن وقع هذا الزر الأحمر	ثمّ سكت	مطر يتأمّل القطّة من نافذته	السّاعر	حيزيّة	النسبة المئوية

[1]- احمّد جربوعة: اللوح: ص 171.

[2]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، مطبعة دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ت، د ط، ص137.

[3]- سيّد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د ط، 1993، ص82.

[4] - محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1991، 1412ه، ص136.

ر	04	00	03	11	01	06	12	16	%16.45
ل	04	03	04	04	04	02	13	11	%13.97
م	02	02	01	03	03	02	06	06	%07.76
د	05	01	03	02	07	01	04	07	%09.31
س	01	00	00	00	00	00	03	05	%02.79
ب	02	01	01	02	04	04	04	10	%09.69
ع	00	00	02	00	00	03	01	06	%03.72
ن	03	02	02	04	03	04	15	11	%15.66
ق	02	02	02	02	02	02	06	08	%09.07
ت	00	00	01	01	00	01	01	03	%02.17
الهمزة	00	04	01	00	00	01	05	00	%03.41
ف	00	02	01	02	01	03	04	05	%07.59
ك	00	01	03	00	00	02	03	03	%03.72
الحاء	00	01	00	00	00	00	01	01	%0.93
ذ	00	00	00	00	00	00	01	0	%0.31
ض	00	00	00	00	00	00	01	0	%0.31
ج	00	00	00	00	00	00	01	0	%0.31

من خلال قراءة الجدول يتضح أنّ الشاعر محمد جربوعة قد نظم أشعاره على حروف كثيرة لإبراز مقدرته، وأكثر حروف الرّوي حضورا، هو حرف " الرّاء" فهو حرف لثوي، يتميّز بالجهر والتّكرار، حضر في ثلاثة

وخمسين (53) قصيدة ومقطعا شعريّا، يأتي بعده "روي اللام" بخمسة وأربعين قصيدة ومقطوعة، ثم رويّ النّون بأربعة وأربعين قصيدة شعريّة ومقطوعة.

نلاحظ سيطرة واضحة للحروف المجهورة كالرّاء واللام والدّال والنون والباء مع اختلاف المَخرج الخاص بكلّ صوت من الأصوات التي اختارها الشاعر لتكون رويّا.

وفيما يلي سنقف على مخارج الأصوات التي استعملها الشاعر محمد جربوعة لتكون رويّا لقصائده الشعريّة.

الرقم	الرّويّ	المخرَج	صفاته
01	الراء	الحنك الأعلى	التكرير
02	اللام	طرف اللسان	رخو، مجهور
03	النون	أسناني لثوي	رخو، الغنة
04	الدال	أسناني لثوي	مجهور،
05	الباء	شفوي	انفجاري مجهور
06	القاف	حلقي	شديد
07	الميم	شفوي	رخو، مهموس
08	الفاء	شفوي، أسناني	مهموس
09	العين	حلقي	مجهور
10	الكاف	الحنك	الهمس
11	الهمزة	حلقي	شديد
12	السين	أسناني	الهمس، صفير
13	التاء المفتوحة	أسناني	الهمس
14	الحاء	حلقي	الهمس

من خلال عملية استقراء للجدول يظهر أن الشاعر محمد جربوعة قد نظم أكثر أشعاره على حروف الروي المجهورة فقد مثل الروي (الراء) نسبة 16.45% يأتي بعده حرف النون بنسبة 15.66% ثم روي اللام بنسبة 13.97% ثم روي الدال بنسبة 09.31% والباء بنسبة 09.69%.

تأتي الأصوات المهموسة في المرتبة الثانية من حيث الاستعمال في شعر محمد جربوعة، يتصدّر الحروف المهموسة رويّ القاف بنسبة 09.07% والميم بنسبة 07.76% فالفاء بنسبة 07.59%.

وفي المرتبة الأخيرة يستعمل الشاعر محمد جربوعة رويا للأصوات ذات مخارج مختلفة كالتاء والهمزة والكاف والحاء والعين والسين وغيره من الحروف التي قلّ ظهورها في شعره.

ولا يمكن أن نبرح الموسيقى الخارجية لشعر محمد جربوعة دون أن نقف على مجرى الروي، خاصة بعد دراسة أنواع القافية، بناء على حركة حرف الروي، والجدول التالي يبين حركة الروي في شعر محمد جربوعة:

حركة الروي	المجموع	النّسبة
الروي المكسور	125	%36.33
الروي المضموم	102	%29.65
الروي المفتوح	77	%22.38
الروي السّاكن	40	%11.62

يحتلّ الرويّ المكسور المرتبة الأولى في شعر محمد جربوعة بنسبة 36.33% من مجموع حركة روي أشعاره، فقد مثّل نسبة 51.72% من رويّ ديوان "مطر يتأمّل القطّة من نافذته" و50% من حركة الروي في ديوان "وعيناها" و31.81% من ديوان "قدر حبّه" ونسبة 31.57% من ديوان "اللوح" و نسبة 30.23 % من ديوان "السّاعر" و 32.69 % من ديوان "حيزية" و 45.16 % من حركة رويّ ديوان "ممن وقع هذا الزر الأحمر"، ونسبة 37.03% من ديوان "ثم سكت"، وهنا تظهر سيطرة الكسرة التي تعكس الحالة النفسية للشاعر، ومن بين قصائده ذات الروي المكسور، قصيدة "اللوح" والتي جعلها عنوانا لديوانه، يقول فيها:[1]

أنا يا صبيَّةُ قد وُلِدْتُ ب(آبِ) وَقَضيْتُ جُلَّ صِبايَ في الكُتَّابِ
مِنْ (جُزْءِ عمَّ) بَدَأْتُ كلَّ حكايتي وَأَخَذْتُ كَلَّ مبادِئِ الإعْرابِ

[1] - محمد جربوعة: اللوح، ص 185.

تأتي الضمة في المرتبة الثانية في حركة الرويّ في شعر محمد جربوعة، فقد عكست الضمّة الحالة التي عاشها الشاعر، فقد مثلت نسبة 29.65% من شعره، موزعة على الدواوين التاليّة: الساعر بـ39.53%، ديوان قدر حبّه ب 31.81%، ديوان اللوح ب 31.57%، ديوان حيزية ب 30.76 %، ديوان ممن وقع هذا الزّر الأحمر ب 29.03 % ثمّ ديوان مطر يتأمّل القطّة من نافذته ب 27.58% ثم سكت ب 25.92 % ثم في آخر الترتيب ديوان " وعيناها" بنسبة قليلة لم تتجاوز ال 03.84%، ومن أهم قصائده ذاتُ الرَّويّ المضموم "معلّقة حيزيّة"، فقد لخّص فيها حياة الفتاة الصحراويّة وأحلامها وآلامها ثمّ صوّر رحيلها المُحزن وتأثيره على ابن عمّها الذي أحبّها ولكنّ الرويّ المضموم يلخّص الرّضى بالقضاء والقدر، يقول الشاعر:[1]

عزّوا بها ذاك الفتَى، مجنونها ... مَنْ كانَ في حالاته يتزَلْزَلُ
وَتَرَفَّقوا فَضُلُوعهُ مَكسورَةٌ ... وَبِصَدْرِهِ حِمْلٌ يهدُّ، وَمِرْجَلُ
فَلَقَدْ تفَتَّتَ قَلْبَهُ في إثْرِها ... وَأَصابَهُ ضرٌّ الفِراقِ المنْحِلُ
يبْكي، ويعقِدُ حاجِبَيْهِ بِغُصَّةِ ... وَكَأَنَّما المِسكينُ لاَ يَتَحَمَّلُ
وَيَعُضُّ أَضْراسَ التَّوَجُّعِ، يشتكي ... وَيَعودُ يذْكُرُ ربَّهُ، وَيُحَوْقِلُ

اهتمّ الشاعر محمد جربوعة بالرويّ المفتوح فأولاه مكانة مقبولة في شعره، فقد احتلت الفتحة المرتبة الثالثة في حركة حرف الرويّ بنسبة 22.38%، موزَّعَة على الدواوين الشعريّة على الشّكل التالي: حيزية بـ 34.61%، ديوان السّاعر ب 26.74%، ديوان قدر حبّه ب 18.18%، ممن وقع هذا الزر الأحمر ب 16.12%، ثمّ اللوح ب 15.78%، ثمّ سكت ب 14.81%، ديوان وعيناها ب 07.69%، يقول الشاعر:[2]

نامَ الجميعُ ودامي القلْبِ يُبْكينا ... يَشكو وَنَمْسَحُ عيْنَيْهِ بِأَيدينا
كُحْلُ المناديلِ إِرْثٌ في قبائلِنا ... وَكِيَّةُ الهَجْرِ عُرْفٌ في بوادِينا
وَسَكْتَةُ القلْبِ في العُشَّاقِ ظاهرةٌ ... مِنْ قيْسِ ليلى..فَما أَشْقى المُحِبينا

القافية المقيّدة ذات الرويّ الساكن لها نصيبها من الحضور في شعر محمد جربوعة، فقد مثلت نسبة 11.62% من روي شعره، موزّعة على الدواوين التالية: وعيناها ب 38.46% ثم ديوان ثمّ سكت بـ22.22%، ثم ديوان مطر يتأمّل القطّة من نافذته بـ 20.68%، فديوان قدر حبّه بـ 18.18%، ثمّ ديوان ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر بـ09.67%، أما في ديوان السّاعر فقد اكتفى الشاعر بنسبة 03.48% من ديوان السّاعر ونسبة 01.91% في حركة الروي لمسلسله الشعري " حيزيّة".

ومن القصائد التي كان رويُّها مقيّدا نجد قصيدة "خديجة " التي قال فيها الشاعر:[3]

---

[1]- محمد جربوعة: حيزية، ص288-289.

[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 162.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 85.

عِطْرُ النَّبِيّ، حبيبِ قلبُكِ، في إزارِكْ وَالطّفْلَةُ (الزّهراءُ)تَرْقُدُ في يسارِكْ
وَدُموعُ أَحْمَدَ لمْ تزلْ مذعورةً مِنْ يومِ (اقْرَأْ)، لا تَجِفُّ على خِمارِكْ

ومن الملامح الصوتية التي ارتبطت بحرف الروي أو بالقافية، ظاهرة "لزوم مالا يلزم" في شعر محمد جربوعة، فقد ألزم الشاعر نفسه بظواهر مختلفة، منها تكرار الياء الساكنة قبل حرف الرّويّ في قوله:[1]

ما عليْنا يا التي جارتْ عليْنا يا الّتي جارتْ علينا، ما عليْنا
اعْذِريني..لمْ أَجِدْ أيّ كلامٍ كان فصلاً مِنْ جُنونٍ وَانتهَيْنا
فاستُري مِنَّا خطايانا رجاءً وَاذْكُري بِالخَيْرِ ما كُنَّا جَنَيْنا

كما التزم الشاعر في العديد من قصائده بحركة الفتحة قبل حرف الرّويّ كقوله:[2]

تَغُضُّ الطَّرْفَ..مُسْبَلَةُ الخِمارِ تقومُ اللَّيْلَ..صائمةُ النَّهَارِ
تُصَلّي الفَرْضَ..حجَّتْ منذُ عامٍ تُحِبُّ اللهَ..طاهرة الإزَارِ
تَصومُ (البيضَ) نفْلاً كُلَّ شَهْرٍ وَإنْ غَنَّتْ فَبِالسُّوَرِ القِصَارِ

مثّل المدُّ الناجم عن حركة الفتحة مساحة موسيقية، حيث يرتقي الصوت ليصل إلى عنان السماء ثم ينزل إلى الأسفل نزولا حرا ينتهي بالكسرة.

والتزم الشاعر كذلك بحركة السكون التي سبقت الرويّ، ففي قوله:[3]

عَرَفْتُ الآنَ مَنْ أنْتِ وَكيْفَ كَبُرْتِ في صَمْتِ
وَماذا كُنْتِ إذْ كُنْتِ بدونِ عقاربِ الوَقْتِ
بِلا (إثنين) أو(سبت) بِزاوية مِنَ البيْتِ
بلا حَسمٍ وَلاَ بَتِّ إذا أوْرَقْتِ كالتّينِ

ومن شعره الذي التزم فيه الشاعر بالكسرة على الحرف الذي يسبِق حرف الرّويّ كما جاء في قصيدة " على نوافذ الانتظار" والتي قال فيها:[4]

كَمَنْ يَقْذِفُ القَلْبَ للشّارعِ بِعُنْفٍ منَ الطَّابِقِ التَّاسِعِ
غِيابُكِ يا (سقطَتي) مُؤْلِمٌ كَمِثْلِ الوِلادَةِ في السّابِعِ
وَيَفْتَرِسُ الرّوحَ..يَخْنقُها وَيَمْضَغُ كالأسَدِ الجائِعِ
وَمِنْ سُوءِ حظّي، مَخالِبُهُ وَحِقْدٌ على نابِهِ القاطِعِ

[1]- المصدر السابق، ص 27.
[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص5.
[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزرّ الأحمر، ص 114-115.
[4]- المصدر السابق، ص187.

ألزم الشاعر محمد جربوعة شعره بحركة الكسرة التي سبقت حرف الروي على مدار القصيدة وقد جاءت على الشكل التالي (سِ، بِ، ئِ، طِ، سِ، ر، مِ، ئِ، بِ، نِ، رِ، جِ، شِ، قِ، جِ، ئِ، مِ، لِ، قِ، طِ، صِ، مِ، نِ، ئِ)، فقد بلغ عدد أبيات قصيدته أربعة وعشرين بيتا شعريا.

وهذا الملمح الذي يميّز شعر محمد جربوعة زاده ثراء وأكسبه مزيدا من الجماليّة والرّقي الفني على مستوى الموسيقى الخارجيّة لشعره، و" إنّ الالتِزامَ بِحركة بِعيْنِها قَبْلَ الرّويّ مما يُكْسِبُ القافية نغما وموسيقى."[1]

2. الإيقاع الدّاخلي في شعر محمد جربوعة

لكلّ عمل إيقاعه الخاصّ به، من هنا وجب الوقوف على الإيقاع الداخلي لشعر محمد جربوعة، لتفسير ظاهرة الإطراب والإعجاب "فازدهار الشّعر لا يكون إلاّ بالموسيقى، حيث يندمج النغم اللفظي في النّغم الآلي، فينشأ عن ذلك شكل إيقاعي يُطْرِبُ ويُعْجِبُ."[2]

والإيقاع ضربان؛ أما الأوّل فهو ما يُصطلح عليه بـ "التناغم الشّكلي، هذا الذي يضمن في رأيه إيقاع المفردات بالنّظر إلى بنيتها المقطعيّة وتبيان التناغم الذي تُحْدثه الظواهر الصّوتيّة في بعض مفرداته، وإيقاع الجمل التي تقوم بنيتها على أساس التّصدّع، وتقوم حركتها بتقديم تشكّلات مقطعيّة، وفاعليّات صوتيّة ودلاليّة". [3]

أما التناغم الدّلالي فهو الضّرب الثاني من أضرب الإيقاع، فهو" الذي يضم إيقاع التواصل، أي انسجام حركات الدلالات فيما بينها، مما يدفع إيقاعا يحمل خصائص متشابهة، مما يفيد ولادة حركات جديدة قد تحمِلُ خصائص مغايرة". [4]

فالإيقاع إذا هو الوسيلة والطريقة التي يسلكها الشاعر في بناء المعنى، فموسيقى الشعر ليس لها حدود، لأنها لا تقف عند حدّ معيّن كالوزن أو القافية فقط، إنّما تتعدّاهما إلى هزّ المشاعر والأحاسيس وإبداء التأثر بها.

ولدراسة الإيقاع الداخلي لابد من الوقوف على علاقة المجاورة بين الكلمات في شعر محمد جربوعة، ورصد التوافق الدّاخلي بين القصيدة وإيقاعها الخارجي النّاجم عن الوزن والقافية والرويّ، فالإيقاع الخارجي

---

[1]- شكري محمد عياد: موسيقى الشّعر العربي، مطبعة دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، نوفمبر 1978، ص 106.

[2]- عبد الحفيظ بورديم: التجربة الشّعريّة في ديوان أحمد سحنون، دار البلاغة للطباعة والنشر، الجزائر العاصمة، 2007، ص 77.

[3]- المرجع السابق، ص 78.

[4]- المرجع نفسه، ص 78.

لا يكفي وحده، ولابد من الوقوف على مظاهر الانسجام الصوتي الداخلي" الذي ينتج من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا أو بين الكلمات بعضها ببعض حينا آخر".[1]

يختلف الباحثون في نظرتهم إلى الشعر وتحديد سرّ جماله، ومن بينهم نجد ابراهيم أنيس الذي يعترف بأن الموسيقى هي أبرز صفات الشّعر كما أكّد على اختلاف الباحثين في نظرتهم إلى "الشعر ومعناه وخصائصه، لأنّهم جميعا يلجأون آخر الأمر إلى صورة الشّعر من أوزان وقواف، ويرون فيها الخاصيّة الواضحة التي لا غموض فيها ولا إبهام، يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشّعر، فيرونها تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحسّ بمعانيه كأنها تمثُلُ أمام أعيننا تمثيلا عمليّا واقعيّا، هذا إلى أنّها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذّبا تصل معانيه إلى القلب بمجرّد سماعه، وكلّ هذا مما يثير منا الرّغبة في قراءته وإنشاده، وترديد هذا النّشيد مرارا وتكرارا".[2]

يختلف الإبداع الفني ويختلف معه الأثر الذي يتركه في نفس القارئ وعقله، فالتوقّع درجات وأعلاها ما يثيره الشعر في القارئ "فكلمات النثر التحليلي لا تخلق فينا أكثر من توقّع ضعيف، في حين أنّ النثر الفنيّ وخصوصا ما اصطلحنا على تسميته بالنثر الموقع، يحدث فينا توقّعا أكبر، والشعور الموزون يُحْدث أكبر درجة من التّوقّع، والشعور بالإيقاع يحدث من التقاء هذا التوقع، أو هذا التهيّؤ النّفسي بما يرد على الحسّ من كلمات جديدة، فالكلمات ليس لها خصائص أدبيّة لذاتِها والتأثير الذي يكون للكلمة هو التقاء بين واحد من تأثيراتها الممكنة وبين الأحوال الخاصّة التي ترد فيها، والصّوت يكسب صفته مما هو جارٍ في النّفَسِ فعلا، فليست هناك حركات أو مقاطع كئيبة ولا بهيجة... إنّ تأثير الصّوت يتحدّد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير ممّا يتحدّد بالصّوت نفسه".[3]

وقد ميّز الدكتور نعيم اليافي بين الوزن والإيقاع تمييزا دقيقا " فالوزن هو النّمط المحدّد الصّرف، أو الهيكل السّكوني الجاهز والمجرّد، أمّا الإيقاع فهو العنف المنتظم، أو حركة النّصّ الدّاخليّة الحيويّة المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء".[4]

كما أوجز لنا الفرق بين "إيقاع النثر وإيقاع الشعر وإيقاع القرآن الكريم الذي يباينهما في تدرّجاته الصّوتيّة المختلفة وكيفياته النّغميّة التي تتراوح بين الانتظام والتناسب، بين التّوازن والتّقابل تبعا للفكرة أو الموضوع للموقف أو للمعنى".[5]

---

[1]- عبد الرحمن ابراهيم: قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 30.

[2]- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة 2، 1952، ص 14.

[3]- شكري محمد عيّاد: موسيقى الشعر العربي، ص 158/157.

[4]- نعيم اليافي: موسيقى القرآن، مجلّة التراث العربي، العدد 26، تشرين الأول، 1986، ص 64.

[5]- المرجع نفسه: ص64.

والإيقاع في شعر محمد جربوعة متنوع، يتشكّل من عناصر مختلفة منها:

1.2. التكرار

هو ظاهرة أسلوبية تكون بتكرار الصوت المفرد أو الكلمة أو الجملة لفظا ومعنى بغرض تبيين أهمية الشيء أو التوكيد أو غير ذلك.

وهو: "أكثر من عملية جمع، إذ هي عملية ضرب، فإن لم يكن كذلك فهي وليدة ضرورة لغوية أو شعريّة أو توازن صوتي".[1]

ويرى الأستاذ رابح بوحوش أن للتكرار مواضع ودوافع، وفي كتابه " اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري " حاول أن " يهتم بالتكرير من حيث هو عنصر مرتبط بالتشويق، أو الاستعذاب أو الحسرة والتوجّع أو التعظيم والتفخيم أو التوكيد أو الرجاء والالتماس وغيرها". [2]

وعن ابن رشيق القيرواني أنّ: "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبّح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التّشوّق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب".[3]

1.1.2. تكرار الصوت المفرد

هو أبسط أنواع التكرار يلجأ إليه الشاعر لأسباب شعوريّة ورغبة منه في تعزيز الإيقاع وربما بغرض التوكيد.

ويمكن أن نعالج تكرار الصوت المفرد من خلال الوقوف على الأصوات المهموسة والمجهورة ومدى سيطرتها على إيقاع شعره.

أ. الهمس

تتمثل الأصوات المهموسة في اثنا عشرة صوتا وهي " ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه ".

يتولد عن تكرار الأصوات المهموسة أثر إيقاعي مهم، يعمل على خلق التمثيل الصوتي، وما نراه على هذه الأصوات أنّها انعكاس لما يعيشه الشاعر أو ما ينعكس على فكره وقلبه، ليظهر في شعره ومن ذلك قول الشاعر:[4]

سأظل أفضل حارس في حيّكم ... وأظلّ أفضل شاعر متغزّل
وأظلّ أنثر قرب بابك نرجسا ... وأهزّ قلبك بالكلام المذهل
قرّرت أن أنسى سوار حبيبتي ... عنوانها – حنّاءها في الأرجل

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية،1981، تونس، ص62.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر.2006، ص87.

[3]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الخليل، بيروت، لبنان.1981، ص 73.

[4] - محمد جربوعة: ثم سكت، ص 66-67.

ونسيت أن أنسى الّتي هزّت لنا مناديلها حلو الرسوم، المجدلي
ونسيت أن أنسى الذين تجمهروا في وجه ما قرّرت، دون تقبّل
فالآن أعرف من يحبّ قصيدتي والناصبين فخاخهم للبلبل

واستعمال الهمس دليل على الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، ففيها حنين جارف وانكسار واضح، مما يجعل الحالة الشعورية تطغى على إبداعه مما يؤثر على إيقاع الشعر لينسجم مع هذه الحالة، ففي هذه الأبيات سيطرة الأصوات المهموسة حيث يتكرّر صوت السين تسع مرّات، والشين مرّة واحدة، والحاء خمس مرّات، والتاء إحدى عشر مرّة، والفاء سبع مرّات والقاف ستّ مرّات والكاف أربع مرّات والهاء تسع مرّات.

وتكرار حرف أو حرفين أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعريّة، وقد يتعدّد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لإدخال تنوّع صوتيّ يخرج القول من نمطيّة الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكّده، إما أن يشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المكرّرة في نطقها له مع الدّلالة في التعبير عنه."[1]

والهمس سمة حاضرة في قصيدته الحزينة " دمعة أحمديّة على الإسراء الممنوع " فهنا حسرة وألم وحالة من السكون وإظهار لخوفه على رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى الإسلام من خبث اليهود ومكرهم، في قوله:[2]

متعلّقا بالبيت في (أمّ القـرى) أبكي وأسأل ما به؟ ماذا جرى؟
قالوا :(سرى).. أمسكت رأسي حائرا أخشى عليه من اليهود إذا سرى
لا، كيف يسري؟ سوف يؤذى مالكم؟ وإذا تأذّى .. من سنعشق في الورى
أفما علمتم أنّ قلب نبيّكم مثل الحرير إذا أحسّ تأثرا؟
والذنب في عنق الذي لم يعترف لزم السّكوت.. ولم يقل ..و تستّرا

تظهر غلبة الأصوات المهموسة من خلال تكرار حرف السين إحدى عشرة مرة، والتاء عشر مرّات خاصة أنّ الصّوت لثوي أسناني مهموس، انفجاري تكراره في القصيدة لتبيان مدى حرص الشاعر وخوفه على النبي محمد صلّى الله عليه وسلّم من كيد اليهود وأنصارهم.

ويظهر حرص الشاعر على البحث والتّقصّي حول أزمة الإسلام والمسلمين بضياع أقصاهم وتشتتهم شيعا، ولتوضيح هول هذه الحالة استعمل الأصوات المهموسة التي توحي بالمحنة والهم وشيوع الغم واستعمل حرف السين الذي أثبت حضوره بقوة، ليتجاوز الثلاثين مرة في القصيدة[3]:

قولوا لَهُ كَيْ لا يدقَّ بِكَفّهِ في القُدْسِ بَابًا ..أو يُحَرّكُ مِنْبَرَا

[1]- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص78.
[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه: ص 33/32.
[3]- المصدر نفسه، ص35.

فالقدس صَارتْ(..)كيفَ نشرحُها لَهُ؟ وَالمسْجِدُ الأقصى يُباعُ وَيُشْتَرَى
وَسَلَالِمُ الْمِعْرَاجِ تُغْمِضُ عَيْنَهَا مِنْ هَوْلِ مَا كَانَتْ تَرَى كَيْ لَا تَرَى
قُولُوا لَهُ الأقْصى المُحَاصَرُ مُغْلَقٌ الْوَصْلُ يَا حُلْوَ السُّجود تَعَذرَا
وَكَمَنْ يَزورُ مَدينَةً مَهْجورةً وَيَمُرُّ في أَحْيائِها مُتَحَسّرا
سَيَمُرُّ ياسِينُ النَّبِيُّ بِكَفّهِ فَوْقَ القِبَابِ مُواسِيًا وَمُصَبّرا
سَيَمُدُّ يُمْنى مِنْ تَشَوّقِ غائِبٍ عادَتْ بِهِ أيَّامُهُ فَتَذَكَّرا
سَيَقُومُ في المِحْرابِ يَذْكُرُ لَيْلَةً صَلَّى بِها بالأنْبِياءِ وَكَبَّرا
وَلَسَوْفَ يَسْمَعُ في النَّوافذِ آهَهَا وَيَقُولُ: "قُفْلُ البَابِ كَيْفَ تَغَيَّرا؟"

يشُدّ الصفير المتصاعد من القصيدة القارئ، فيسيطر السكون والتّرقّب على إيقاع النّصّ، وكأنّ الشاعر في حالة من الهدوء التي تسبِق العاصفة.

ومن الأصوات المهموسة- كذلك- التي وظفها الشاعر محمد جربوعة في شعره، نجد صوت "القاف" فقد استعمله في قصيدة "محنة الحُميراء حَيّة وميّتة"، فالقاف صوت لهوي مهموس، شديد، يدلّ في القصيدة على هَوْلِ مأساة المُسلمين مما لحق بهم من تجريح وهتك عِرض وما نتج عنه من ألم وحزن، فقد تكرّر صوت القاف في القصيدة ثمانية وثلاثين (38) مرّة يقول الشاعر فيها مصوّرا ما حدث لأمّنا عائشة رضي الله عنها على يد الشّيعة:[1]

جَرَحُوا يَدَيْهاَ مَزَّقُوا مَا مَزَّقُوا مِنْ عِرْضِها وَتَضاَحَكوا وتَفَرَّقُوا
عاشَتْ تُمَسّحُ دمْعَها بِخِمارها وَتَشُمُّ أَثْوابَ النَّبِيّ وتَشْهَقُ
ما عِنْدها ولدٌ يُصَبّرُها ولا بِنْتٌ تَرِقُّ لِحالِها أو تُشْفِقُ
أَخَذَتْ مِنَ القُرشيّ رِقَّةَ قلبِهِ مَنْ جاوَرَ البرَّاقَ عُمْرًا يبْرُقُ
مِنْ ألْفِ عامٍ وَهِيَ في أعْوادِهِمْ مَرْبوطةٌ منْ دونِ ذَنْبٍ تُشْنَقُ
دَمُها الصَّحابيّ الجَليلُ بِضَعْفِهِ يبْكي على ضَمَإٍ السُّيُوفِ وَيُهْرَقُ
قِدّيسَةُ الفتيَاتِ يُمْضَغُ لَحْمُها ظُلْمًا وَتُجْلَدُ بِالكَلامِ، وَتُحْرَقُ
عُصْفورةٌ بيْنَ الرّياحِ .. كَسيرةٌ بَيْنَ العَواصِفِ وَالطُّيورُ تُحَلّقُ

يعجّ النصّ الشعريّ بالقاف، مما يجعلنا أمام موقف من الترقّب واللّا أمن، ففي القصيدة صورة مؤلمة للمسلمين في كلّ مكان وكلّ زمان، فالشاعر يتعرّض لمحنة أمنا عائشة رضي الله عنها وما تعانيه حيّة وميتة في الفكر الشيعي بالإضافة إلى مقتل الصحابي الجليل عثمان بن عفّان على أيديهم، إيذانا بوقوع بالفتنة الكبرى في التاريخ الإسلامي منذ أكثر من ألف عام، والتي لن تنتهي إلى أنْ يرث الله الأرض وما عليها، موظّفا الأصوات

[1]- محمد جربوعة: اللوح: ص11/10/09.

المهموسة بسبب ما تتميّز به من لَيْن لأنّ "معنى المهموس منها أنّه حرف لان مخْرَجُهُ دون المجهور، وجرى معه النّفَسُ، وكان دون المجهور في رفع الصّوت، وهو عشرة أحرُف: الهاء والحاء والخاء والكاف والشين والسين والتاء والصّاد والثاء والفاء".[1]

ب. الجَهْر

الأصوات المجهورة هي: "وحدات صوتيّة متقابلة في درجة الاستعمال، وقد أكّد الاستقراء أنّ نسبَة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد الخُمُس أو عشرين في المائة فيه، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة، ويوفّر انتشارها في النّصّ ظلالا من المعاني توصف بحسب صفة الأصوات، فإذا كانت مجهورة ازداد المقامُ تفخيما، لأنّ الصّوت المجهور يتّصف بحركة قويّة، تشدّ انتباه السّامع، فيعي أسراره، وإذا كانت مهموسة كان الصّوت خافتا والحِسّ مرهفا، فيُوجِبُ التأمّل ويوقظ حركة الوجدان والمشاعر النبيلة، لأنّه غالبا ما يكون في مقام الحزن والإشفاق".[2]

الحروف المجهورة عددها ثلاثة عشر صوتا، هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، بالإضافة إلى الحركات القصيرة من فتحة وضمّة وكسرة، والحركات الطّويلة المتمثلة في المدود المختلفة، يقول ابن منظور عن الجهر والهمس:" ذكر ابن كيسان في ألقاب الحروف أنّ منها المجهور والمهموس؛ ومعنى المجهور أنّه لَزِمَ مَوضِعَهُ إلى انقضاء حروفه، وحبس النّفَس أن يجري معه، فصار مجهورا، لأنّه لم يُخالطه شئ يُغيّره، وهو تسعة عشر حرفا: الألف والعين والغين والقاف والجيم والباء والضاد واللام والنّون والراء والطاء والدال والزّاي والظاء والذال والميم والواو والهمزة والياء".[3]

يختار الشاعر أصواته بعناية، لتعكس الفرحة والألم، كما تعكس الفخر أو الشّوق والوفاء وغيرها من المشاعر التي تطفو إلى سطح القصيدة، كاشفة عن غايات الشاعر وأسباب نَظمِه، ومن بين الأصوات المجهورة التي شكّلت ظاهرة أسلوبيّة نجد صوت الباء؛ فهو صوت شفوي مجهور، انفجاري، استعمله الشاعر محمد جربوعة للدلالة على التأسي وإظهار الحزن في قوله:[4]

يَنامُ اللَّيْلَ لاَ يدْري بِحالي ... وكمْ ذابَتْ نِساء في اللّيالي
أُلَمّح في الكلامِ لَعلّ يدري ... وَأبْكي كي يُحِسَّ ولا يُبالي
فَإنْ فَتَّحْتُ عَيْني كانَ فيها ... وإنْ أَغْمَضْتُ يَمْلأُ لي خيالي
يَعِيشُ بِشقّة في (حَيّ) روحي ... ويقْضي (السّبْتَ)في ريف ببالي

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلّد الأوّل، ص 17.

[2]- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت، ص 99.

[3]- المصدر السابق، ص17.

[4]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 171-172.

سَجِينتُهُ أنا.. وأنا بِنَفْسِي بَصَمْتُ بِأُصْبُعي أَمْرَ اعتقالي

وظّف الشاعر صوت الباء في هذه الأبيات الشعريّة اثنا عشر مرّة، مبديا عمّا يُكابده في العشق، من أمل وألم وشوق وخوف.

ومن الأصوات المجهورة التي نالت حصّة الأسد من شعر محمد جربوعة، يتجلّى لنا صوت الميم، وإنّ تكرارها لدليل على الطاعة والانصياع والاستسلام والإيمان، كما يدلّ على الحب، يقول الشاعر في قصيدة " قدر حبّه ولا مفرّ للقلوب"[1]

طبْشورةٌ صغيرةٌ

يَنْفُخُها غُلامْ

يكْتُبُ في سبُّورةِ:

اللهُ والرَّسولُ والإسلامْ

يُحِبُّهُ الغُلامْ

وَتَهْمِسُ الشّفاهُ في حرارةٍ

تَحْرِقُها الدّموعُ في تشهّدِ السّلامْ

يتكرّر صوت الميم في هذه القصيدة تسعا وتسعين مرّة للدّلالة على حبّ المصطفى صلّى الله عليه وسلّم، والإيمان به نبيّا ورسولا.

أمّا الرّاء فهو صوت مجهور، استعمله محمد جربوعة للدّلالة على مدى التأثر بما يحدث، فالرنين الناتج عن تكرار صوت الرّاء يزيد من إيقاع القصيدة وشدّها **للقارئ**، يقول الشاعر:[2]

لو أنَّ (أَحْمَدَ) عادَ مِنْ تحتِ الثرى حلو المُحيَّا، بَاسِمًا، مُتَعَطّرا

وَأتى يَزُورُ المُسْلِمينَ بِشَوْقِهِ يا عارَنا..ماذا نَقولُ إذا درى؟

لو كانَ مسْؤولاً يزورُ مَدينَةً لَرَشَوْهُ حتّى صارَ (ينظر، لايَرى)

مَنْ سوفَ يَرشي مَن أطالَ قِيامَهُ حتّى تَحَطَّمَ مُتْعَبًا مُتَفَطّرا؟

ماذا سنفعل؟ كيف نشْرَحُ عذْرَنا وَبِأيّ وجْهٍ سَوْفَ نظْهَرُ يا تُرى؟

استعمل الشاعر محمد جربوعة صوت الرّاء في هذه المقطوعة الشعريّة المكوّنة من خمسة أبيات، ستة عشر (16) مرّة، كما تظهر سيطرة الفتحة تليها الضمّة ثمّ السكون.

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص177-178.

[2]- المصدر نفسه، ص50-51.

كما استخدم الشاعر صوت العين بقوّة في شعره، والعين صوت حلقي مجهور، ينتج عنه نغما موسيقيا، ورنينا حزينا في الأذن، للدلالة على إظهار الشوق أو إظهار الطّاعة والاستسلام المُطلق، يقول الشاعر:[1]

حاولتُ فَهْمَ الشَّمْعِ .. قالتْ شمْعَةٌ: باسمِ النّبيّ، بدون نارٍ أُوقَدُ
حاولتُ فهْمَ الماءِ .. قالتْ قطْرَةٌ: حُبًّا أسيلُ .. ودَهْشَةً أتجَمَّدُ
حاولتُ فهمَ الضَّوء، قالتْ نجْمَةٌ: أصْلُ السَّنا .. نَبْعُ الضّياءِ .. الفَرْقَدُ
حاولتُ فهمَ الحُبّ فينا نحوهُ الأمْرُ صَعْبٌ، غامضٌ، وَمُعَقَّدُ

صوّر الشاعر محمد جربوعة استسلام كل المخلوقات لحبّ الرسول صلى الله عليه وسلّم، فحبّه حقيقة تدركها البصائر والأبصار، واستعمال الشاعر لصوت العين خمس مرات في هذه الأبيات عمّقت من دلالة التسليم بالقضاء والقدر، لأنّ حبّه صلّى الله عليه وسلّم أجمل أقدارنا.

أما صوت النون فقد أكّد به الشاعر محمد جربوعة على الانكسار وبيان شدّة الإرهاق والاستسلام في قوله:[2]

لاَ تَسْأَليني فالذي أعيانِي وَاللهِ ليسَ الكُحْلُ وَالعَينانِ
أنا مُتْعَبٌ مِثْلُ القصيدةِ، مِثلُها مثلُ القصيدةِ يا ابنة السُّلْطانِ
أَفلا تَرَيْنَ حواجِبي معقودةً ومظاهِرُ الإرْهاقِ في أجْفانِي؟
هلْ تعرفينَ طريقة مضْمونَةً كَيْ أطْرُدَ الغِرْبانَ مِنْ أغْصاني؟

النون حرف لثوي مجهور، متوسّط، تكرّر في هذه الأبيات الشعريّة ثلاثة عشر (13) مرّة لإظهار التعب والانكسار والملل.

ومن الأصوات المجهورة نجد المدود وما ينتج عنها من أصوات اللين (أ، و، ي) والتي تعرف انتشارا منقطع النظير في الشعر العربي – عموما- وفي شعر محمد جربوعة بشكل خاص، فالمدود تمنح النّصّ الشعريّ مساحة أوسع للبوح بمكنونات النّفس، وهذا مما لا يتحقق للشاعر في حالة السّكون.

للمدّ قدرة على توليد المعاني والكشف عن خفايا النّصّ، وإنتاج نغم موسيقي يؤثر في السّامع، ومن أمثلة توظيف المدود قول الشاعر محمد جربوعة:[3]

كَمَنْ يَقْذفُ القلْبَ للشَّارعِ بِعُنْفٍ مِنَ الطّابقِ التَّاسعِ
غِيابُكِ يا سقْطَتي مؤلِمٌ كَمِثْلِ الوِلادةِ في السَّابعِ
ويفترسُ الرّوحَ .. يَخْنِقُها ويمضغُ كالأسَدِ الجائعِ

[1]- المصدر السابق، ص 64-65.
[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص123.
[3]- المصدر نفسه، ص 188/187

وَيعرفُ جُرْحي.. وَيَفْتَحُهُ ... ويدخُلُ منْ بابهِ الواسعِ
هو الهمجِيُّ.. بِلا رَحْمَةٍ ... ولا يَسْتَجِيبُ إلى ضارِعِ
وليْسَ (ابنُ ناسٍ) ولا ... مِنَ الحُزْنِ في شُفْرِنا

يتكرّر المدّ كثيرا في هذه القصيدة، يتنوّع بين الألف والواو والياء، ومن الألفاظ التي تحتوي على المد بالألف نجد (الشّارع، التّاسع، الولادة، السّابع، الجائع، نابه، مخالبه، القاطع، بابه، الواسع، ضارع، شُفرنا، الدّامع)، ومن الكلمات الممدودة بالواو وبالياء نجد (حظي، جُرحي، الهمجيّ، لا يستحي، سقطتي، الرّوح) سيطرة المدود عكست موسيقى حزينة بسبب حالة الاكتئاب التي تسيطر على الشاعر لحظة الإبداع، فالمدود تِؤدّي في النّص وظيفة العتاب والشّكوى ما يتناسب مع الآهات والدّموع.

كما استعان الشاعر بالمدود المختلفة للكشف عن هَوَسِ امرأةٍ بحبّه، استعمل الشاعر محمد جربوعة لغة تتسم بالعفّة بعيدا عن الابتذال، سائرا على نهج العذريين، يقول في قصيدته:[1]

يَنامُ اللّيلَ لا يدري بِحالي ... وَكَمْ ذابَتْ نساءٌ في الليّالي
أُلَمّحُ في الكلامِ لعلّ يدري ... وَأَبْكي كي يُحِسَّ ولا يُبالي
فَإِنْ فَتَّحْتُ عَيني كانَ فيها ... وَإِنْ أَغْمَضْتُ تملأُ لي خيالي
يَعيشُ بِشِقَّةٍ في(حيّ) روحي ... وَيَقْضي (السّبت) في(ريفٍ) بِبالي

اختلفت الأماكن في العلاقة بين المرأة والرّجل، فالمرأة أصبحت الطّالب والرّجل(الشّاعر) هو المطلوب، ففي النّصّ تصوير لمعاناة المرأة في علاقتها بمن تحب، كما تسيطر الأنّات والزّفرات المتصاعدة على القصيدة، التي مثّلتها الأصوات الممدودة، والتي تظهر من خلال الألفاظ التالية: (لا يدري، ينام، حالي، يدري، ذابت، نساء، الليالي، الكلام، كان، أبكي، يُبالي، عَيْني، فيها، لي، خيالي، روحي، يَقْضي، بالي) تتزاحم الألفاظ لأداء وظيفة تتمثل في وصف مرارة الحبّ، ومُكابدة المُحبّ، مقابل عدم بوح الشاعر بما يسكن فؤاده، والمد المفتوح دليل على العاطفة الجيّاشة.

أدّت المدود دورا هاما في قصائد الشاعر الغزليّة، فقد وظّفها لتصوير الحالة الشعوريّة بكلّ ما يعتريها من تغيّر وتوتر، وهنا سنركّز على المدّ المكسور وما يدلّ عليه في الأبيات الشّعريّة التاليّة:[2]

كُفّي أذَى عيْنَيْكِ .. كوني رَحْمَةً ... صُومي الخميسَ، تصدّقي، وتَسَتَّري
تَحْتَلُّني عيناكِ .. يا غَجَرِيّةً ... وَتَسوقُني مُسْتَسْلِمًا لِلْمَنْخَرِ
هذا الجمالُ المُسْتَحيلُ مُكَثّفٌ ... فَإذا سَمَحْتِ فَخَفّفيهِ لِمُعْسِرِ
متوتّرٌ جِدّا أَنا، فَتَفَهَّمي ... لا تفعلي ما قدْ يَزِيدُ تَوَتُّري

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 171-172.
[2]- المصدر نفسه، ص 71-72.

أخْشى عليّ، أنا أَمُرُّ بِحالةٍ نَفْسِيَّةٍ، أَجْتازُها مِنْ أشْهُرِ
ماذا يُفيدُكِ إنْ كسرتِ قلوبَنا وَجَلَسْتِ فَوْقَ رُكامِها المُتَكَسّرِ؟

كشف المدّ المكسور عن الحالة النّفسيّة التي يعيشها الشّاعر من انكسار ويأس واستسلام من جهة، وبين قلّة حيلته في الحبّ، فالشكوى هو غايته من نظم القصيدة، وهذا ما يتضح من الألفاظ الموظفة في النّصّ كقوله:(كفّي، كوني، صومي، تصدّقي، تستَّري، خفّفي، فتفهّمي، لا تفعلي، توتري، أخشى)، تطغى على القصيدة ألفاظا تعكس الحالة النفسيّة المتأزّمة التي يعيشها الشّاعر بسبب تأثّره بمن يحب.

ومنه فإنّ توظيف الشّاعر للأصوات المهموسة والمجهورة في شعره، قد كان متقاربا من حيث نسب الحضور، وهذا للدلالة على رغبة الشاعر محمد جربوعة في إحداث توازن صوتي مما ينعكس على جمال شعره.

2.1.2. تكرار الكلمة

يُعتبر هذا النّوع من التّكرار من أكثر الأنواع شيوعا وانتشارا، ففيه تتحوّل الكلمات المكرّرة إلى تُحف فنّية يرسم بها الشّاعر صورا مختلفة تعبّر عن مشاعره، ولهذا النّوع من التّكرار حضور ملحوظ في شعر محمد جربوعة.

1.2.1.2. تكرار الحروف

من الصّعب رصد تكرار الحروف في شعر محمد جربوعة، ومن بين حروف المعاني التي سيتم تتبّع مسارها في دواوينه الشعريّة الحروف التّالية:

أ. حروف الجرّ

يكثر استعمال حروف الجرّ في اللغة العربيّة لأنّها سهلة، وغالبا ما تعوّض معنى كاملا داخل سياق التعبير، وكثرة دورانها في شعر محمد جربوعة دليل على قدرتها على تأدية المعاني التي يقصد إليها الشّاعر بكل يسرٍ وسهولة، إضافة إلى قدرتها الوظيفيّة على التناوب فيما بينها، **ففي شعر** محمد جربوعة حضور واضح لحروف الجرّ، وعليه سنقوم بتتبّعها داخل القصيدة، وللوقوف على نسب تداولها سنأخذ عيّنات بشكل عشوائي من شعره.

الديوان	القصيدة	عدد الأبيات	حروف الجر							
			في	إلى	بِ	من	على	الكاف	لِ	عنِ
قدرٌ حبُّهُ	قدر حبّه ولا مفرّ للقلوب	135 سطرا	60	00	07	19	01	00	06	00

	برقيّة إلى كعب بن زهير	16 بيتا	03	00	08	02	01	04	03	00
ثمّ سكت	لأجل الذين واللواتي في مزهريّة الياسمين	30 بيتا	13	00	11	05	00	01	10	00
	كلمات إلى حاكم عراقي (ليس نحن مِنْ أهلها)	22 بيتا	05	00	02	03	03	00	03	00
ممن وقع هذا الزّر الأحمر	انتظار	23 بيتا	06	01	07	06	01	01	03	00
	سفيرة النّوايا السّيّئة.	26 بيتا	07	00	09	03	08	02	04	02
اللوح	عنْ قلب ابراهيم بن أدهم	28 بيتا	06	00	09	07	01	02	03	00
	الكعبة الشريفة	17 بيتا	08	00	05	06	00	00	01	00
	اللوح	04أبيات	01	00	03	01	00	00	01	00

من خلال هذه العيّنة العشوائية، لدراسة مدى توظيف الشاعر محمد جربوعة لحروف الجرّ في قصائده، والتي أبانت عن نسب تداولها، والتي جاءت على النحو التالي:

- استعمل الشّاعر محمد جربوعة حرف الجرّ" في"، بل إنّه من أكثر حروف المعاني تداولا في قصائده، وهو حرف يدلّ على المصاحبة والظرف والتأكيد، ومن أمثلة تكراره قول الشّاعر:[1]

أَشْتاقُ جِدّا لِلَّتي في خاطِري وَأَظُنُّها في غَيْبَتِي تَشْتاقُ لي

وفي قوله أيضا:[2]

في ساحةٍ مَحْروسَةِ الأسْوارِ وَمُضاءَةٍ بمشاعِلٍ مِنْ نارِ
جالتْ عُيُونٌ في المَلامِحِ وَتَوَقَّفَتْ في الكُحْلِ وَالأَزْرارِ
عِشْرونَ أُنثى ناظراتٍ للثَّرى صُفَّتْ كَصَفّ الشَّعْر في الأشْفار

[1]- محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص 63.

[2]- محمد جربوعة: السّاعر، ص 131.

- اعتمد الشاعر على حرف **الجر(في)** في نظم الشعر، لأنّه يؤدي المعنى بكلّ سلاسة وهذا ما يفسّر تكثيفه في قصيدة " قدر حبّه ولا مفرّ للقلوب"، ويأتي بدرجة أقلّ استعمال "الباء" يُستعمل للربط وتحقيق التّلاحم والتّماسك بين اللفظين المتتاليين مهما كانت طبيعة كلّ منهما، وبذلك تُسهم في تحقيق الانسجام بين أجزاء النَّصّ، أمّا على الصّعيد النّفسي فإنّ توظيف الباء يدلّ على مُصاحبة المبدِعِ لنصّه من جهة، وللقارئ من جهة أخرى، ومن نماذج استعماله في شعر محمد جربوعة ما قاله في معلّقة حيزيّة:[1]

بِروايةٍ أُخْرى يُقالُ بِأَنَّها إنْ قورِنَتْ بِـ (ليلى) تَفْضُلُ

- استعمل الشّاعر حرف الجرّ " مِنْ"، وهو يدلّ على بداية الشيء، وقد جاء استعماله بدرجة أقل من الحرفين السّابقي الذّكر، يفيد التّعليل وبيان الجنس، ومن أمثلة تكراره في شعر محمد جربوعة قوله:[2]

مَخْمورةٌ مِنْ ثُلَّةِ (اللادينِ) زَعَمَتْ بِأَنَّ الحُبَّ لاَ يَعْنيني
لو كان يَسْمَحُ لي المَقامُ بِبَسْمَةٍ لَفَعَلْتُ مِنْ تَفْكيرِها (المِسكينِ)

ب. حروف العطف

تُعتبر حروف العطف من أكثر الحروف دورانا في دواوين محمد جربوعة، وخاصة (الواو) و(الفاء)و(ثم) و(أو) و(بل) وفيما يلي سيتمّ التفصيل في استعمالها بداية بـ.حرف الواو، فهو من أكثر الحروف استعمالا في اللغة العربيّة، وهذا ما يؤكّد أهميته ودوره في الرّبط والمصاحبة بين المتعاطفَيْنِ، يستعمل الشّاعر حرف الواو للدّلالة على الوصل، وقد يُبالغ في استعماله على مستوى البيت الواحد أو حتى القصيدة الواحدة، ومن ذلك قوله:[3]

حَوْراءُ عيْنَيْها تَزيدُ وتَزْعُمُ وَتَشيعُ عَنّي .. تفتري .. تتهجَّمُ
وَتَقولُ للنّسوان: أصْبَحَ مُفْتِيا شيْخًا يُحِلُّ بِذَوْقِهِ وَيُحَرّمُ

وقوله:[4]

يَنامُ اللّيلَ لا يدري بِحالي وَكَمْ ذابَتْ نساءٌ في الليّالي
أُلَمّحُ في الكلامِ لعلّ يدري وَأَبْكي كي يُحِسَّ ولا يُبالي
فَإِنْ فَتَّحْتُ عَيني كانَ فيها وَإِنْ أَغْمَضْتُ تملأُ لي خيالي

[1]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص 280.
[2]- محمد جربوعة: اللوح، ص 171.
[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 85.
[4]- المصدر نفسه، ص 171.

يعيشُ بِشِقَّةٍ في(حيّ) روحي وَيَقْضي (السّبت) في(ريفٍ) بِبالي

يقوم حرف الواو بعمليّة العطف بين المتعاطفَين من جهة، وبزيادة متانة النّصّ الشعري.

أمّا حرف الفاء من حروف فهو من حروف العطف المستعملة في شعر محمد جربوعة، يفيد الترتيب والتعقيب مع التّراخي بين المتعاطفَيْنِ، كرّره الشاعر في القصيدة الواحدة في قوله:[1]

فَأَتَيْتُ أَسْأَلُ، كَيْفَ أفْعَلُ دُلَّني فأنا بفنْجانٍ صغِيرٍ أغْرَقُ

أصبحت صدّقْني أخافُ مؤخّرًا وَبدأتُ فعلًا أستَشيرُ وأقْلَقُ

وفي البيت الواحد:[2]

أهلُ الهوى ليسوا بِخيرٍ، والهوى لا غير دمعٍ ساخنٍ يترقْرَقُ

فَإذا أصابَ مَنِ استخفَّ بِشرّهِ زِلْزالُهُ، فَكحائطٍ يتَشَقَّقُ

نَفَسٌ يضيقُ إذا مشى، وتوتّرَ وَأَصابِعٌ تحْتَ الأَكُفّ تُطقْطِقُ

يعلو وينْزِلُ في العروقِ كأنّهُ في جِسْمِهِ القَلِقِ المحطّمِ زئبقُ

فَلئِنْ تَلَفَّظَتِ الصّبايا باسمِها تَغْلي الدّماءُ، وَوَجْهُهُ يتعرّقُ

فَهِيَ الفُصولُ لديْهِ وهيَ شُهورُهُ وهيَ المغاربُ عِندهُ وَالْمَشْرِقُ

يتمثّل دور الفاء في الربط بين أجزاء الجملة، بالإضافة إلى نقل المتلقّي من درجة الاستقبال إلى درجة الوعي بما يستقبِل.

أو: يفيد التخيير أو الإبهام أو **الإضراب**، ومن نماذج استعماله في شعر محمد جربوعة ما قاله في قصيدة **(عن** سائلة متوترة) وكأنّ كثرة ورود حرف التخيير دليل على عدم التوازن والثبات في الرأي، مما يدلّ على التوتّر الذي أضفى جوّا من الضّبابيّة وعدم وضوح الرؤية في قوله:[3]

ما كلُّ واصفِ حُسْنِ ليلى شاعِرُ أوْ كُلُّ مُعْطٍ للوُعودِ سَيَصْدُقُ

أوْ كُلُّ مَنْ عرفَ النّساءَ مُجرّبٌ أَوْ كُلُّ مَنْ درسَ الهوى، مُتعَمّقُ

أو كُلُّ منْ ليلا تأوَّهَ، مُتْعبٌ أو كلُّ مَنْ بعثَ الرَّسائِلَ يَعْشَقُ

أو كلُّ مَنْ أهدتْ يداها وردةً في قلبِها وَرْداتِ حُبّ تَعْبَقُ

أو كلُّ فاتِنَةِ عُيونًا قطّةٌ أو كلُّ ما ينمو بِماءٍ زَنْبَقُ

أو كلّ مَنْ ظَهَرَتْ بِثوبٍ أصْفَرٍ هِيَ مَقْصدي إنْ لمْت تَكُنْ تتذَوَّقُ

[1]- المصدر السابق، ص 130

[2] - المصدر نفسه، ص 131-132.

[3]- المصدر نفسه، ص134-135.

نستشعر الشاعر محمد جربوعة يخوض ثورة شكّ، يُخيّم الغضب والتوتّر على جوّ القصيدة، فكلّ الحقائق مشكوك فيها، فلا الواصف شاعر، ولا المتعهّد صادق، ولا العارف مجرّبٌ، ولا حتّى المتأوّهَ مريض، ولا كاتب الرّسالة عاشق، يسود النّصّ اللاثقة، مما جعل الموسيقى صاخبة تعبّر عن الغضب والقلق والشكّ.

نلاحظ أنّ الشاعر محمّد جربوعة قد استعمل حروف المعاني في مكانها المناسب، مما أدّى إلى تحقيق التّرابط بين أجزاء القصيدة، كما أنّها كانت متناسبة مع موضوعات القصائد المختلفة، لتحقّق الوحدة العضوية والنفسية، إضافة إلى الانسجام بين المُبدع والمتلقّي من خلال النّصّ الشعري.

2.2.1.2. تكرار الاسم

يُعتبر تكرار الاسم في شعر محمد جربوعة ظاهرة أسلوبيّة، ومن بين الأسماء التي تتكرر كثيرا في شعره، لفظ الجلالة "الله" فقد تكرّر في العنوان وفي المتون، حتّى أنّنا لا نكاد نعثر على قصيدة أو مقطوعة تخلو منه ومن بين العناوين " رسائل الله إلى أُمّنا الأرض" و " ورودُ اللهُ المائيّة" وقصيدة " لقطات تقول: يا الله".

ومن الأسماء التي تكرّرت في شعره، نجد اسم سيّد الخلقِ " محمّد" صلّى الله عليه وسلّم، أفرده للعنونة بطرق مختلفة؛ بالاسم أو بالصّفات ومن بين العناوين التي تحمل اسمه " محمّد" وقد جاء فيها:[1]

في صَوتِ مَنْ رَفَعَ الأذانَ بِجامعٍ	مُتَغَنّيا بمحمّد يتشهّدُ
في قلْبِ شيخٍ طاعِنٍ متسوّلٍ	إنْ قِيلَ (كانَ المصطَفى...)، يتنهّدُ
فِي غَيْمَةٍ حنَّتْ إليهِ بِلَحْظَةٍ	فَأشَارَ طِفْلٌ: ((في السّحابَةِ أحْمَدُ))

تفنّن الشاعر محمد جربوعة وأتقن فنّ المديح النّبويّ إتقانا شديدا، فقد أفرد ديوان " قدر حبّه" لفنّ المديح، كما زيّنه بقصائد تصف الرّسول صلى الله عليه وسلّم وتدعوا لاتّباعه قَوْليّا وفعليّا، ومن بين القصائد التي عنونها باسمه (سيّد الزهور) وقصيدة (اعتراف مطرود من مدينة النبي) و(دمعة أحمديّة على الإسراء الممنوع) و(حبيب المآذن صلى الله عليه وسلّم) و(درس في تدريب العينين على حبّ ابن آمنة صلّى الله عليه وسلّم) و(قلوب خضراء محبوسة عن حبيبها) و(زهرة القرشي) و(شو بدّك- إنّه قنديل آمنة) و(زهور لرسم سيّد الزّهور) و(سباعيات لمعشوق الندى وقباب الحمام) و(قنديل بني هاشم) و(بكائيّة الحبّ الرّسولي) و(قدر حبّه ولا مفرّ للقلوب).

حفل النّص الشعري بالاسم العلم" محمد" فهو اسم الرّسول صلّى الله عليه وسلم وقد قال فيه الشاعر محمد جربوعة:[2]

لَو أنَّ عُشَّاقَ القبائِلِ كلّهم	نودوا لِحُبّ محمَّدٍ واستُنْفِروا

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 59.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

وأتى مجانِينُ الهوى بفضولِهِمْ وَتَدافَعُوا في ساحةٍ وتَجَمْهروا
لَمْ يَبْلغُوا فيما يليقُ بِأحْوَرٍ ما يَقْتَضِيهِ الهاشِمِيُّ الأَحْوَرُ

وقال عن حبّه اللامتناهي واللا محدود:[1]

أنا ما وجَدْتُ سِوى النَّبِيّ مُحَمَّدٍ فِي مُستَوى ما يقتضِيهِ العَنْبَرُ
وَالدَّوْرَةُ الدَّمَوِيَّةُ الكُبْرى بِها مِنْ حُبّهِ ما لا يُطيقُ (الأبْهَرُ)

ولا يختلف اثنان على حبّ المسلمين للرّسول صلّى الله عليه وسلّم، فهو نور العيون، وهذا ما عبّر عنه محمد جربوعة بكلّ صراحة في قوله:[2]

((**هذا** محمَّدُ – قالَتْ- نورُ أعْيُنِنا عَذَرْتُكَ الآنَ.. يا مَنْ كُنْتَ تُتَّهَمُ))

وقال في قصيدته الشهيرة مؤكّدا على حقوق الإنسان التي يكفلُها الدّين الإسلامي، وأوّلها الحريّة التي عبّر عنها بقوله:[3]

تُحِبُّهُ نَفْسٌ هُنا مَنْفوسةٌ
تحفرُ في زِنْزانَةٍ
بِحُرْقَةِ الأظْفارْ:
((**محمّدٌ** لمْ يَأْتِ بالسُّجونِ للأَحْرارْ))..
((**محمّدٌ** لمْ يَأْتِ بالسُّجونِ للأَحْرارْ))..
تنْكَسِرُ الأَظْفارُ في نُقوشِها
وَيَخْجَلُ الجِدارْ.

وقال أيضا مبيّنا حبّ المسلمين وتفضيلهم له على أنفسهم وذويهم:[4]

قالتْ عجوزٌ وَهِيَ تنصِبُ قِدْرَها وَتُضيفُ أعْشابا إلى التَّنّورِ
لَوْ كُنْتُ أَدْرَكْتُ النَّبي مُحمدا لَخَبَزْتُ أشْهى خُبْزَةٍ لِخَمير

واستعمل الاسم" محمد" في إشارة منه إلى اسمه في قصيدته " طريقي" والتي جاء فيها:[5]

مِنْ رَوعتي .. وبراعتي .. وتَفَنُّني توَّجْتُ بالشّعرِ اغتِرارَ السَّوسنِ
وَرَمَيْتُ في حِجْرِ الحزينَةِ وِرْدَةً فَبَكَتْ وقالتْ:" يا مُحَمَّدُ ليتَني..."
فأَجَبْتُها: بَلْ ليْتَني ألِفًا أنا فَأَنا المُقَيَّدُ للْمناةِ لأَنْحَنِي

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص127.
[3]- المصدر نفسه، ص187.
[4]- المصدر نفسه، ص13.
[5]- المصدر نفسه، ص121.

ومن الأسماء التي تكرّرت في شعره نجد الاسم " أحمد" مما يدلّ على تعلّق الشاعر محمد جربوعة بالرّسول صلى الله عليه وسلّم، يقول الشاعر:[1]

بانَتْ سعادُكَ .. والتَقَيْتَ بِأَحْمَدِ ماذا خَسِرْتَ بِهجْرِها يا سيّدي؟

وقال واصفا دموعه المنهمرة شوقا لرؤية الرّسول صلّى الله عليه وسلّم:[2]

إنْ قُلْتُ(أحمدُ) فابْكِ مِنْ شَوْقِ النَّبي لا خَيْرَ في عيْنَيْكَ إنْ لَمْ تَسْكُبِ

إنّ تتبع ورود أسماء الرّسول صلى الله عليه وسلّم في ديوان " قدر حبّه" لمحمد جربوعة يقودنا إلى الإحصائيات التالية:

الاسم	عدد مرّات وروده	النّسبة
محمد	21	%22.82
أحمد	15	%16.30
الرّسول	12	%13.04
النّبيّ	22	%23.91
الهاشميّ	05	%05.43
طه	06	%06.52
ياسين	02	%02.17
الحبيب	09	%09.78
المجموع	**92**	**%100**

تكرّر اسم (محمد) في ديوان قدر حبّه واحدا وعشرين (21)، في حين تكرّر اسم **(أحمد)** خمسة عشر مرّة، كما تكرّر اسم **(النبي)** اثنان وعشرين مرّة، الرّسول اثنا **عشر** (12) مرّة، الحبيب **(09)** مرّات، طه ست (06) مرّات، **ياسين** (02) مرّات.

وتكثيف الأسماء دلالة على حبّه للرّسول صلّى الله عليه وسلّم.

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

ويُضاف إلى هذه الأسماء التي هيمنت على القصيدة أسماءٌ كثيرةٌ منها أسماء النّساء، فأكثرها وجودا في شعره أسماء أمّهات المؤمنين- رضي الله عنهن- والبداية بخديجة بنت خويلد، زوجة رسول الله صلى الله عليه وسلّم، فجعل **الاسم عنوانا** لقصيدة من ديوان " وعيناها" وقد قال فيها الشّاعر:[1]

عِطْرُ النّبي حبيبُ قلبِكِ، في إزارِكْ والطّفلةُ **(الزّهراءُ)** ترقُدُ في يَسارِكْ
وَدُموعُ أَحمدَ لمْ تزلْ مذعورةً مِنْ يومِ **(اقرأْ)**، لا تجِفُّ على خِمارِكْ

وقال في موضع آخر يصف ألم عثمان بن عفّان وما لحق به:[2]

عثمانُ صِهرُ خديجةٍ يا هذه صهرُ النّبيّ .. مُرصَّعٌ لِمُرصَّعِ

كما تكرّر اسم رقيّة ابنة النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم، وقد صوّر الشاعر مأساة مقتل الصّحابي الجليل عثمان بن عفّان رضي الله عنه، وما ألمّ بها من حزن وجزع وهي ميّتة:[3]

أَبْكَوا (رُقيّةَ) في التُّرابِ بِظُلْمِهِمْ أُختي رُقيّةَ في الثّرى لا تجزعي

واسم أمّنا عائشة- رضي الله عنها- مكرّر في شعر محمد جربوعة فقال:[4]

أو مثلُ عائشة الحمراءِ صابِرَةً بَيْنَ الخناجِرِ في الأزْمانِ تنتَقِلُ

وقال عنها كذلك:[5]

يَكفِي التّأمُّلُ في مَروِيّ عائشةٍ (كانَ النّبيّ قُرانًا)..كُلُّهُ شِيَمُ

ومن الصّحابة الكرام الذين تكرّر وجودهم في عالم جربوعة الشّعري، عثمان بن عفّان رضي الله عنه، فقد عَنْوَن القصيدة ب (جُرْحِ عثمان) في طيّاتها ألم وحزن، كما أنّ القصيدة تصوّر حادثة مقتل الصحابي الجليل، ولهذا نجد الشّجن والحزن والحسرة لما وقع، فالمأساة لا تُنسى، لأنّ فضله لا حدود له، يقول الشاعر محمد جربوعة مصوّرا هَول ما حدث:[6]

عثمانُ ذو النُّورَينِ يبكي صائما هلْ تشعُرينَ بِحزْنِهِ في مقْطَعِي؟
عُثمانُ يبْكي .. هلْ تُحِسُّ صبيَّةٌ بالواقعِ الدَّمَويّ، بالمُسْتَنْقَعِ
هل تشْعُرينَ بِحالِنا؟ تاريخِنا؟ بِهَوانِنا الأصْلِيّ، والمُتَفَرّعِ؟
عثمانُ صِهرُ خديجةٍ يا هذه صهرُ النّبيّ..مُرصَّعٌ لِمُرصَّعِ
اليَوْمُ قُمتُ من المنامِ أُحِسُّهُ ظمآنَ ينزِفُ في أنينِ تَوَجُّعي
أَبْكَوا (رُقيّةَ) في التُّرابِ بِظُلْمِهِمْ أُختي رُقيّةَ في الثّرى لا تجزعي

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 85.
[2]- المصدر نفسه، ص61.
[3]- المصدر نفسه، ص 62.
[4]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص94.
[5]- المصدر نفسه، ص132.
[6]- المصدر السابق، ص 61-62.

عُثمانُ يا جُرْحي الّذي يَبْقى على مرّ الزَّمانِ تَمَزُّقي وَتَقَطُّعي
ياليتَ موتَكَ يا أخي مَوتي أنا أوْ لَيْتَ مَصْرَعَكَ اصْطِبارًا مَصْرَعِي

ومن بين أسماء الإنسان التي تكرّرت في شعر محمد جربوعة تظهر بعض الأسماء التي لها علاقة مباشرة بالتاريخ العربي والأدبي والإسلامي كزينب وليلى وسعاد وميسون وحيزية وغيرها من الأسماء التي لها دلالات عميقة تُحيلُ إليها بمجرَّد ذكرها.

ومن أسماء الحيوانات المكرّرة نجد **(القطّة)** التي تحمل عنوانا للديوان الشّعري، بالإضافة إلى بعض القصائد التي تدور حول الحيوان نفسه، ومن العناوين (سرّ كبير لقطّة حذرة) وقصيدة (تخمينات حول قطّة القصيدة) يقول فيها:[1]

هِيَ قِطَّةٌ بَرِيَّةٌ روَّعْتَها جَنَّنْتَها، حاصرتَها، وستغْضَبُ
خَمْشُ النّساء إذا غضِبْنَ مُصيبَةٌ وَإذَا لَسَعْنَكَ- لا أراكَ...- فعَقْرَبُ

وقال أيضا:[2]

يُفَتّشنَ عنْ (قِطَّة) لا تُبالي بِهِنَّ، تعيشُ بِقَصْرٍ بِحَرْفي

والقطّة كناية عن حبيبة الشّاعر التي رفض الكشف عن هويّتها، أما (شقْرَةُ) فهي مُهرة الشاعر التي قال الشاعر محمد جربوعة عنها:[3]

حَدَّثْتُ (شَقْرَةَ) عنهُما، فاغْرَوْرَقَتْ عَيْنا كَحيلةِ عيْنِها مِمَّأ هَمَى
ولعلَّ (شَقْرَةَ) قدْ تَمنَّتْ حينَها لَوْ أنَّها (..) .. لكنّه قَدَرُ السَّما
ولعلّ (شقْرةَ) رغمَ طِيبَةِ قَلْبِها وَرُقَيّها الخَيْلِيّ قَدْ حَسَدَتْهُما

ومن أهمّ أسماء الأشياءِ التي تكرّرت نجد أسماء المُدُن والأماكن خاصّة مكّة والمدينة والشّام والعراق وبعض الدّول العربيّة وغير العربيّة، بالإضافة إلى الطبيعة وما ينضوي تحتها من مطر وريح وبرق، وسماء وبحر وأرض، ومن بين العواصم التي رسخ تاريخها في ذاكرته وقلبه نجد (بغداد) فلطالما ذكرها في شعره، فهي ترمز إلى الحبّ والرّقي، يقول الشاعر فيها:[4]

تلويحُ بغدادَ ينْأى في قوافلهم
والحبُّ بغدادُ والنَّبْضاتُ بغددَةٌ..
ما بعد بغداد اِسمٌ يعتلي الصُّحُفا

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته: ص 102.
[2]- المصدر نفسه، ص 209.
[3]- محمد جربوعة: اللوح، ص 07.
[4]- المصدر نفسه، ص 64.

ها قدْ رأيْتَ بأنَّ الأمرَ مختَلِفٌ

نَرْجوكَ نرجوكَ أَمْرُ البَصْرَةِ اختلفا

ويتكرّر الضّمير في شعر محمد جربوعة على مدار القصيدة أو الدّيوان، ليضفيَ على النَّصّ الشّعريّ دلالة جديدة ونغْمة متفرّدة، ومن بين الضّمائر التي كرّرها الشّاعر محمد جربوعة في قصائده الشعريّة نجد **الضمير(أنا)**، فانتهاؤه بالمد المفتوح يزيد من إيقاعه، وهذا ما لمسناه في قول الشاعر:[1]

أنَا زَهْرَةٌ نَبَتَتْ بِشِعْرِكَ فجأةً ... وَمِنَ القصيدةِ .. تَسْتَحِمُّ وَتَغْرِفُ

قدْ لا تُصدّقُ ما أقولُ، حقيقةً ... ما فِي يَدي حلٌّ .. تُرى هلْ أَحْلِفُ؟

وَتَرٌ أَنا، واللحنُ يَسْكُنُ في دَمي ... إنْ قُلتَ بيتًا عاطِفِيًّا أَرْجُفُ

فَبِأيّ ذنْبَةٍ لَدَيْكَ تَهُزُّنِي ... وَبِأَيّ نايٍ مستحيلٍ تَعْزِفُ؟

أَنا كما يدْري الجميعُ ضَعيفَةٌ ... وَجِدارُ قَلْبي في الزُّجاجِ مُصَنَّفُ

يتكرّر ضمير المفرد المتكلّم **(أنا)** في هذه الأبيات الشّعريّة للدّلالة على الموقف الذي تقف فيه حبيبة الشاعر، وتكرار الأنا يدلّ على الظهور المتجدّد، لكنها في هذه الأبيات تدلّ على الضّعف والشكّ وقلّة الحيلة، فالضمائر تتميّز حسب الأستاذ رابح بوحوش" من حيث هي وحدة مورفولوجيّة حرّة بخصائصها الدّلاليّة والبلاغيّة، وهو ثلاثة أضرب: ضمير الفصل، وضمير الشّأنِ، وتوكيد الضّميرينِ."[2]

ولا يمكن أن تكون ضمائر الفصل في شعر جربوعة إلاّ نواة شعريّة لجأ إليها لتوكيد الخبر في ذهنِ المتلقّي، ومن أمثلة ذلك توظيف الشّاعر لضمير الفصل (هي)في قوله:[3]

هِيَ لن توفّرَ جُهْدَها في ذَبْحِهِ ... لاَ عُذْرَ فيما تستَطِيعُ وَتَقْذِرُ

هِيَ فُرْصَةٌ، قَدْ لا تَعودُ إذا مَضَتْ ... إنْ لَمْ تُصَبْ مَنْ قدْ رَمَتْ لا تُعْذَرُ

أراد الشاعر محمد جربوعة من خلال استعماله للضّمير **(هِيَ)** في قصيدته أن يؤكّد الخبر في ذهن القارئ، ويضعه في حالة من التّرقّب لمعرفة هويّة المرأة التي تصرّ على الحصول على الشّاعر.

كما استعمل الشّاعر الضّمير المنفصل **(أنتِ)** الذي خاطبَ به المرأة وهو يتساءل عمّا يمكنها أن تفعَلَه بهِ فقال:[4]

مَنْ أنتِ دون أرانِبٍ بَريّةٍ ... تَرْعى حقولَ الوردِ في تِلك الخُدودْ

مَنْ أنتِ في آذارَ، دونَ سحابةٍ ... تَمْشي على الخِيطانِ مِنْ ماءِ الرُّعودْ؟

مَنْ أنتِ إنْ لَمْ تَسْتديري فجأةً ... لِمُلَوّعٍ كَيْ تَسأَلي ماذا يُريدْ؟

---

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص 19/18/17

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص110.

[3]- المصدر السابق، ص108.

[4]- محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص 151.

تكرار ضمير المفرد المؤنث الغائب (أنتِ) للدّلالة على المرأة التي يريدها الشاعر، لأنّ الخبر معلوم في ذهن المتلقّي.

3.2.1.2. تكرار الفعل

يُحدث الفعل حركيّة مستمرّة داخل النّصّ الشعريّ وتكراره دليل على التّجدّد، وهذا ما تمّت ملاحظته على شعر محمد جربوعة، فقد تكرّر الفعل في الماضي والمضارع والأمر، فقد أكّد الفعل الماضي (تَعِبْتُ) على حقيقة الحالة التي يعيشها الشّاعر، حيث يسود التّعب ويسيطر الإرهاق والشكّ وكل المشاعر السّلبية في قول الشّاعر:[1]

أنا مريض .. فهلْ بِاللهِ تَنْقُصُني ... حَوْراءُ تدْخُلُ بينَ اللّحْمِ وَالظُّفُرِ
وما ألمَّ بِقلْبي غَيْرُ ما صنَعَتْ ... زَيانِبُ العُمْرِ في الأسْفارِ والحَضَرِ
تَعِبْتُ منكنَّ .. أَرْهَقْتُنَّنِي .. تَعِبَتْ ... عَيْنايَ مِنْ عَدّ نَجْمِ اللَّيْلِ في السَّحَرِ
تَعِبْتُ مِنْ ساهِراتِ اللَّيْلِ ... مِنْ شَكّكُنَّ .. وَمِنْ شَكّي .. ومِنْ سَهَري

كما استعان الشاعر بالفعل الماضي المسبوق بأداة النّفي في قوله:[2]

ما عُدْتُ أَعْرِفُ كيفَ أُمْضي جُمْلَةً ... لِجميلةٍ، جاءتْ إليَّ بِدَفْتَرِ
ما عُدْتُ أفْهَمُ ما يُدَسُّ لِشادِنٍ ... مِنْ نَرْجَساتِ الموتِ بينَ الأسْطُرِ
ما عُدْتُ أُشْعِلُ في القصيدَةِ قَلْبَها ... مِنْ بَصْمةٍ في كفّها مِنْ بَنْصَري

تكشف القصيدة عن فقدان الشاعر لتوازنه فهذا الاختلال جعله يفقِد بعض المهارات التي تميّز بها، كالمعرفة والفهم والتّحليل.

وللفعل الماضي النّاقص حضوره في شعر محمد جربوعة، فالكينونة تأكيد وإثبات للوقائع، واستعمال (كان)أو (كانت) للدّلالة على زمن محدّد عاشه الشاعر وهو يتخبّط في قوله:[3]

كانَ في السَّجْدَةِ قَحْطٌ مَوْسِمِيٌّ ... وَشُقوقٌ ظامئاتٌ في جَبِيني
كانَ في الخَطْوِ اضطِرابٌ جاهِلِيٌّ ... وابْتِساماتي بِلا أيّ يَقينِ

وقال موظّفا (كُنتِ):[4]

لو كُنْتِ في روما القَديمَةِ طأْطأتْ ... كُلُّ الجُمُوعِ رؤوسَها كَيْ تعبُري
أو كُنْتِ في اليونانَ كُنْتِ أميرةً ... أسطورةً مِنْ خلْفِ سَبْعَةِ أبْحُرِ

---

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص66/65.

[2]- المصدر نفسه، ص71/70.

[3]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 166.

[4]- المصدر السابق، ص 70/69.

يؤكّد الشّاعر محمّد جربوعة على جمال المرأة التي أبهرت العالم بِجمالها، مستعمِلا الفعل الماضي النّاقص الذي جعل المعاني تتزاحم لتدلّ على الجمال الباهر.

يدلُّ **تكرار الفعل المضارع** على الاستمراريّة، وتزاحم الأحداث، فللفعل قدرة على التشخيص واستحضار الصّور التي يتكرّر لأجْلِها، ومن بين الأفعال المضارعة المكرّرة في شعر محمد جربوعة، يتجلّى لنا الفعل (تَطيرُ) في قوله فقد عكست القصيدة معاناة الإمام مالك بن أنس حين رفض بَيْعَةَ الوالي جَعفر بن سليمان، الذي أراد بَيْعَةَ الإمامِ بالإكراهِ:[1]

وَيَعْبُرَ (جعفَرُ) بَيْنَ ظلالٍ
إلى كتُبٍ كَطُيُورِ السَّماءْ
تَطيرُ
تَطيرُ
تَطيرُ بعيدا
وَتَهْوِي..
فَإمَّا يَمينا..
وَإمَّا..
يسارًا إلى الأشْقِياءْ

ويؤكد الشاعر على توجّهه مستعملا الفعل المضارع في قوله:[2]

سأَظَلُّ أفْضَلَ فارِسٍ في حيّكُمْ ... وَأظَلُّ أجْملَ شاعِرٍ مُتَغزّلِ
وَأَظلُّ أنثُرُ قُرْبَ بابِكِ نرجسًا ... وَأَهُزُّ قلبَكَ بالكلامِ المُذْهِلِ

يدلَّ الفعل المضارع (أظلَّ) على استمرار الشاعر في وفائه، وفي السّيرِ على الطّريق الذي اعتاده، في حين تكرّر الفعل (أريدُكِ) في القصيدة بشكلٍ مبالَغٍ فيه، فكأنّ الشاعِر يُريدُ أنْ يَجعل من المرأةِ عالَما تتوفّر فيه كلّ شروط العَيْشِ، فتحقّق له كلّ الأمنيات:[3]

أنا لا أُريدُكِ خطًّا بِكفّي ... إذا كُنتِ أكبرَ مِنْ حجْمِ كَفّي
أريدكِ لو كنتُ سائقَ (باصٍ) ... مُباشَرَةً في المقاعِدِ خلْفي
أُريدُكِ شيطانةً في حدودٍ ... تُضِلّينَني في الهوى رغمَ أنْفِي
فأجْري إلى أيّ مَسْجِدِ حَيّ ... لأدْعُوَ شافِي القلوبِ ليَشْفِي

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 145.
[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص66.
[3] - المصدر نفسه، ص 137/136/135.

أُريدُكِ قُنْبُلَةً في ضُلوعي ... أُلاقي بِأقْصى انْفِجارِكِ حَتْفِي
فَتَجْمَعُني نِسْوَةٌ مِنْ رمادي ... يُكَحّلْنَ بي كُلّ عينٍ وَطَرْفِ
وَيَهْمِسْنَ: ((يستاهلُ الموتُ حرْقًا ... بِرِمْشِ رَشَا مثلَما قَدْ تُوُفّي))
سَيَعْلِكْنَنِي، لستُ أجهَلُ .. أَدْري ... وَأَصْعَبُ ما في النّساءِ التَّشَفّي
أُريدُكِ سُكَّرَةً – دون إذني - ... بِفِنْجانِ شايي لِيَحْلُوَ رَشْفِي
أُريدُكِ جِسْرًا لأجبُرَ شرْخِي ... وَيَعْبُرَ نِصْفي عليكَ لِنِصْفي
أُريدكِ أحْلى عصابةِ قتلٍ ... تُخطّطُ في السرّ شهرًا لِخَطْفي
أُريدُكِ لوْ كُنْتُ أستاذَ رَسْمٍ ... فراشةَ حقْلٍ تُجَنّنُ صَفّي
أُريدُكِ تِلْميذَةً .. حينَ تَنْأَى ... وَتُصْبِحُ ذِكْرى بِعُطْلَةِ صَيْفِ

تكرّر الفعل المضارع الذي تعدّى إلى مفعولين ثماني مرّات، بالإضافة إلى وروده منفيا في قوله (لا أريدكِ)، ليكشف الشاعر عن رغبته الدّفينة في جعل المرأة عالَمه الخاص.

أمّا **تكرار فعل الأمر** فله دلالات مختلفة في شعر محمد جربوعة، فتارة يدلّ على طلب فعل الشيء، وتارة يدلّ على الرغبة في وقوع الفعل، ومن بين أوامره الحقيقية تكرار الفعل (أُرسُمْ) في قصيدته" زهور لرسم سيّد الزّهور" والتي قال فيها:[1]

أُرسُمْ لِوَجْهِ اللّهِ جلّ، تعالى ... رَسْمًا يُزيلُ الهمَّ، يَشْفِي البالا

يُكرّر الشاعر الفعل في البيت الأخير من القصيدة ذاتها:[2]

فارسُمْ بِهِ، في قَلْبِ وَرْدٍ أَصْفَرٍ ... (ميمًا)، وَ(حاءً)، ثمّ (ميمًا)، (دالاً)

يدعو الشاعر القارئ إلى التّفنّن في إظهار العشق للرّسول صلى الله عليه وسلّم، برسم اسمِه وتلوينِه وتقبيله ثمّ تعليقه على الجدارِ والتّمتُّعِ بجماله حيثُما وُجد.

ومن أفعال الأمر التي استعملها الشّاعر للدّلالة على رغبته في ترك الدّنيا ومتاعها والتفرّغ لمدر الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، فقد جعل الشّاعر من الفعل (دعيني) لازمة، يَقصد من ورائها إلى الإلحاح على ضرورة تغيير الواقع إلى ما هو أفضل في "بكائية الحبّ الرّسوليّ" وقد قال فيها:[3]

دعيني الآنَ
مِنْ عينيْكِ يا ليلَى
فإنّي الآنَ

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 99
[2]- المصدر نفسه، ص 101
[3]- المصدر نفسه، ص 134/133.

لاَ عَيْنٌ تُجَنّنُنِي

ولا كُحُلُ

دَعيني

حينَ أُنهي النَّصَ

يا ليْلى سأتّصِلُ

أنا في حَضْرَةِ القُرَشِيّ

يا ليْلى

دعِينا مِنْ كلامِ الأمسِ

يَصْغُرُ جَنْبَ (حضْرَتِهِ)

حديثُ الحُبّ

وَالغَزَلُ.

يُريد الشاعر أن يترك الدّنيا ليتفرّغ لفنّ المديح النّبوي، لأنّ الكتابة في إظهار الحبّ للرّسول صلّى الله عليه وسلّم عبادةٌ يصْغُرُ أمامَها كلُّ شَيْءٍ.

3.1.2. تكرارُ الجملة

التّكرار ظاهرة لغويّة بارزة عند العرب، يقول عنها ابن جنّي: "اعلمْ أنّ العربَ إذا أرادت المعنى مكّنَتْهُ وَأَحاطَتْ لهُ، فمن ذلك التّوكيد، وهو على ضَرْبَيْنِ: أحدُهُما تكريرُ الأوّلِ بلفْظِهِ، وهو نحو قولك: قد قامت الصّلاة، قد قامت الصّلاة.... والثّاني تكرير الأوّل بمعناه". [1]

بنى الشاعر محمد جربوعة شعره على التّكرار، ليجعل منه ظاهرة صوتيّة، لها أغراض مختلفة حسب السّياق الذي جاءت فيه، والتكرار عند محمد جربوعة لا يقف على تِكرار الأصوات المفردة أو الكلمات إنّما يتعدّاها إلى تِكْرار الجملة بهدف الارتقاء بالذوق وتركيز الموسيقى الدّاخليّة للنّصّ الشعري بالإضافة إلى التأثير في السّامع، "فالتّكرار يُغْني المعنى ويرفَعُهُ إلى مرتبة الأصالة ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها، ويركّز الإيقاع، ويُركّزُ حركة التّردّد الصّوتي في القصيدة".[2]

وتكرار الجمَلِ في شعر محمد جربوعة ظاهرة تعدّدت غاياتها، فقد تجلّت بكلّ وضوح في موسيقى شعره، وقد وسَّعت الجُمل المُكَرّرةُ المعنى وزادته قوّة وثراءً، وللتّكرار في شعره صورٌ مختلفة.

[1]- أبو الفتح عثمان ابن جنّي: الخصائص، تحقيق محمد علي النّجّار، دار الهدى للطّباعة والنّشر، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، د ت، ص 102/101.

[2]- يوسف موسى رزقة: مقاربة أسلوبيّة لشعر عزّ الدّين مناصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، غزّة، فلسطين، مجلّد 10، العدد 2، 2011، ص 347.

1.3.1.2. تكرار الجملة الاسميّة

تتكرّر الجمل الاسميّة للتأكيد على الاستقرار والثبات من خلال توظيف الصّفات، والشّاعر محمد جربوعة في نصّه الشعريّ يهدف إلى التأكيد أو التنويه أو التذكير، والتركيب المُكرّر غايته التأكيد على حقيقة الرّسالة السّماويّة في قول الشّاعر:[1]

((محمّدٌ لم يأْتِ بالسُّجونِ للأحْرارْ))

((محمّدٌ لم يأْتِ بالسُّجونِ للأحْرارْ))

فالرّسول صلّى الله عليه وسلّم لن يرضَ بسجن الأحرارِ، وهذه الجملة الاسميّة المكرّرة تدلّ على حقيقة الإسلام الأبديّة وعدم تغيّرها من خلال استعمال الجملة الاسميّة للتأكيد على الحقيقة المطلقة.

وللعراق حضور خاصّ في قلب الشّاعر محمد جربوعة، لهذا نراه يدافع عنه من خلال التذكير بتاريخه المشرّف في الفقه والنّحو وجمع القرآن الكريم، في قول الشاعر:[2]

شَرَفُ العِراقِ بِمَنْ تمزَّقَ فوقَهُ ... طَلَبًا لِوجْهِ اللهِ مِنْ شُجْعانِ

شَرَفُ العِراقِ بِفِقْهِهِ، وَبِنَحْوِهِ ... بِالأَنْبِياءِ .. بِجامعي القرآنِ

شَرَفُ العراقِ بما تبقَّى صامِدًا ... في الفِتْنَةِ الكُبْرى مِنَ البُنْيانِ

شَرَفُ العراقِ بِمَنْ تبسَّمَ ثابِتًا ... في الفجرِ يومَ النَّحْرِ في العيدانِ

الواقِفِ العربِيّ رابِطِ جأشِهِ ... حُلْوِ التَّبَسُّمِ .. مُرْعِبِ السّاسانِ

نلاحظ تكرار جملة (شَرَفُ العراقِ) أربع مرّات كاملة للتأكيد على عروبة العراق وشرفِها المُصان، مع اختلاف المظاهر التي يظهر فيها شرف العراقيين على مرّ الأزمنة والعصور، ويبقى آخر من يمثّل العراق بكلّ قوّة هو الرئيس صدّام حسين رحمه الله، وأحداث إعدامه صبيحة عيد الأضحى المبارك.

2.3.1.2. تكرار الجملة الفعليّة

يعني الشاعر من تكرار الجمل الفعليّة إضفاء الحركيّة والنّشاط على النّصّ الشعريّ، وهذا ما فعله محمد جربوعة من خلال تكثيف هذه الظاهرة الصّوتيّة، حيث أنّ أغلبية الجمل الموجودة لا تكتفي بالتكرار مرّة واحدة ومن أمثلة ذلك جملة (يقولون إنّي) في قصيدة (إشاعات) فهنا نجد فوضى الإشاعة وامتدادها ودوران الخبر بين الناس وهذا ما يفسّر تكرار الشاعر للجملة خمسة عشر مرّةً، وكون الشاعر مشهورا زادت من درجة القول عنه:[3]

---

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 187.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزرّ الأحمر، ص 47/46.

[3] - محمد جربوعة: وعيناها، ص 155.

يقولون إنّي خطير

إذا ما عزفت على الكلمات

وَإنّي (أُمشْكِلُ) بالشّعْرِ

كُلَّ اتّجاه

لدى البَوصلاتْ

وَإنّي أُسيءُ

لبعضِ مناهجِنا المدرسيّةِ

مِنْ سنواتْ

يفوقُ المُقرَّرَ

في الثَّانويّ وفي الجامعاتْ

يقولونَ إنّي

أُسبّبُ خَرْقَ القوانين للطّالِباتْ

فَيَكْتُبْنَ بَيْتَيْنِ مِنّي

على ورَقَاتِ امتحان اللُّغاتْ

يقولون عنّي

بأنّي

أُثيرُ جنونَ البناتْ

بِبَيْتٍ رَهيبٍ

وَرَشَّةِ عِطْرٍ

وَباقَةِ زَهْرٍ

تُنَصّبُهُنَّ بِمملَكَةِ الشّعْرِ كَالْمَلِكاتْ

يَقولونَ إنّ نِساء المدينة

كُنَّ قديما

بِدون أساورَ

تَلْعَبُ فيها طيورُ البلابِلِ

وَالقبّراتْ

يرتبِط الفعل (يقولون) بالإشاعة، وهو فعل مضارع يعني استمرار سريان الإشاعة، مع عدم تحديد فاعل واحد، فقد تعدّد الفاعل ليتمثّل في الطلبة تارة، وفي الأطفال تارة أخرى، وفي النّاس عامة، والإشاعة مرتبطة الشاعر محمد جربوعة، وبكلّ ما يكتبه، فهو يومئ إلى أنّه الشاعر الأوّل للجزائر في هذا العصر، ليجعل شِعره هو المرجع الأوّل للجمال ولكلّ فنون القول، مطالِبا بأن تكون قصائده ضمن المقرّر الدّراسي لتلاميذ المدارس وطلبة الجامعات.

كما تكرّر الفعل (قالوا يُساوي) في معلّقة " حيزيّة"، ففي هذه الأبيات يجزم الشاعر محمد جربوعة أنّ حيزية لا يمكن تقييمها، فهي الأغلى قيمةً والأغلى مهْرًا في قوله:[1]

وَالْأُصبُعُ الإِبْهامُ في حنَّائِه ... في السّعْرِ عَنْ (أَلْماسَةِ) لا يَنْزِلُ
قالُوا يُساوي أَلْفَ أَلْفَ أَصيلَةٍ ... مِنْ عِيرِ يَثْرِبَ، بالجُمانِ تُحَمَّلُ
قالوا يُساوي في النّساءِ قبيلةً ... وَبِرَغْمِ ذلكَ رُبَّما لا تَقْبَلُ
قالوا يُساوي حِمْلَ عَشْرَ قوافِلٍ ... ذَهَبًا – تَحُكُّ يداكَ- لا يتبدَّلُ
قالوا يُساوي شارعًا بِمَدينَةٍ ... تُبْنَى بِقَرْنٍ كامِلٍ، لا تكمَلُ

نلاحِظ أنّ الشّاعر يرفض أن يجعلَ لهذه المرأة ما يقابلُها أو ما يعادلها من حيث القيمة المادّيّة، وقد وظّف الفعل الأجوف (قالوا) ليُؤكّد للقارئ من خلال تكرار الجملة الفعليّة في مطلع البيت الشعري، وخلال أربعة أبيات متتالية أنّ ما قيل كثير، وهو يصبّ في خانة الإيجابيات، فاستعمال هذا الفعل يدلّ على ما عرفتْهُ القصّةُ من انتشار واسع، خاصّة أنّ الفاعل هو واو الجماعة، مما يدلّ على أنّ أحداث القصّة قد تم تناقُلها بإسناد صحيح، أي من مصدرٍ موثوق لا مجال فيه للشكّ.

والتكرار في شعر محمد جربوعة يؤدّي وظيفة دلاليّة بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية وما يُحْدِثُها في النَّصّ الشعري من زيادة في الإيقاع، وهذا ما حدث في قوله:[2]

وَلَسوفَ تَشْهَدُ لي بِخَيْرٍ وردةٌ ... بِنَدى (شُباطَ) على النَّوافِذِ تَقْطُر
وَلَسَوْفَ تَشْهَدُ لي ثيابُكِ كُلُّها ... وَلَسَوْفَ يَشْهَدُ لي المِزاجُ (الأصْفَرُ)
وَلَسَوْفَ تَشْهَدُ لي خَواتِمُكِ الّتي ... تبْقى تَشيعُ بِأنّنا (...)، وَتُرْثِرُ
وَلَسَوْفَ يَشْهَدُ لي ما بقلبِك مِنْ دَمي ... وَالْعِطْرُ في القارورةِ والمبْخَرُ

تِكرار الجملة (لسَوْفَ تَشْهَدُ لِي) خَمْس مرّات يَجْعَلنا نحسُّ بأنّ الشاعر أمام مُرافعةٍ ليُثبِتَ فيها ما يَشْهَدُ لهُ من حبّها، فهو يَعْرِض أدلّة الإثبات مؤكّدا على حبّها له من خلال انعكاسه على حياتها بشكل مباشر، ولا يمكن أن نغفل دلالة الفعل على المستقبل البعيد من خلال استعمال الفعل المضارع المسبوق بسوف.

---

[1]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص 280/279.

[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 22.

ومن تكراراته الجميلة توظيفه لجزءٍ من سورة الإخلاص لمرّتين متتاليتين، ممّا أدّى إلى وجود تناص في قول الشاعر:[1]

أنا أتخيَّلُ أمَّكَ
تذكُرُ بعضَ كلامِ أبيكَ
يُعيدُ لها ما يقولُ الإمامُ
بِخُطْبتِهِ
وَيُعَلّمُها (قلْ هوَ اللهُ)
في لحظاتِ سرورْ
أنا أتخيَّلُها
سوفَ تَضْحَكُ
لَوْ بَعْدَ مليونِ عام وَخَمسينَ
مِنْ نفسِها
وَهيَ تُخْطئُ في حِفْظِها
فَيَمُدُّ أصابِعَهُ
كيْ يَشُدَّ ضَفائرَها
بَعْضَ شَدّ يسيرْ
أنا أتخيَّلُ أنا أباكَ
سَتُعْجِبُهُ (قُلْ هو اللّهُ)
دومًا
تَعَوَّدَ ذلكَ
لا يتركُ النَّاسُ عاداتِهِمْ
في الغِيابِ الكبيرْ.

تظهر الأمّ في رحلة تعليم شاقّة، حيث يصعُبُ عليها الحفظُ لكنها تصرُّ على ذلك، وتكرار الآية الكريمة من سورة الإخلاص مصاحب لدلالة التكرار المصاحبة لعمليّة الحفظ، وبجانب تكرار الآية لتسهيل عمليّة الحفظ، يتكرّر الخيال عند استرجاع الموقف.

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 48.

وتكرار الجملة الفعليّة في شعر محمد جربوعة كثير، لا يمكن أن نفصّل فيه جملة بجملة، حتى أن ظاهرة التكرار مصاحبة للحالة النّفسيّة التي عاشها الشاعر لحظة ميلاد القصيدة، ومن بين النماذج التي يمكن التطرّق إليها نجد تكرار الجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع، فذات فعل الأمر، ثمّ الجملة المثبتة، فالجملة المنفيّة.

ومن أمثلة تكرار الجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع قوله:[1]

سأموتُ لوْ لمْ تَنْتَبِهْ لإشارَتي مِنْ عينِيَ السَّوداءَ حينَ تضِيقُ
سأموتُ فعلاً، لستُ أمزَحُ، فانتبِهْ قَلْبُ المُعَنّى في الأنينِ صدوقُ

يصوّر الشّاعر مشاعر المرأة المُحِبّة التي تنتظر الأمسيّة الشعريّة بفارغ الصّبر، مُكرّرا الفعل (سأموتُ) للدّلالة على الحالة النّفسيّة الصّعبة التي تسيطر عليها، فقد بلغ التوتر مداه والمرأة لن تستطيع الاحتمال أكثر، بدليل استعماله حرف السين (س) للدّلالة على المستقبل القريب.

ومن الجمل ذات فعل الأمر، قول الشاعر يصف بعض مظاهر الطبيعة التي تدلّ على قدرة الله تعالى، موظفا جملة (أخبِريني) مُوجّها خطابه للمرأة في قوله:[2]

أخْبِريني
مَنْ يرى
لمْعَةَ دَمْعِ الحُزْنِ
في عَيْنِ قتيلٍ
نِصْفُهُ الحيُّ
بِما فيهِ تبقَّى
يسحَبُ النّصفَ إلى أُمّ
ستبْكي..
وَيداها في الدّماءْ
أخبِريني ..
مَنْ يرى الكفّ
وَمَوْجُ البَحرِ قتّالٌ
وفي العيْنَيْنِ رَغْواتُ غَريقٍ

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 101.
[2]- محمد جربوعة: اللوح، ص 81-82.

بِرِئاتٍ دونَ قِطمِيرِ هواءْ

يحيلنا فعل الأمر (أَخبِرِيني) وهو سؤال إنكاري غايته التأكيد للمتشكّكين بأنّ الله خالق كلّ شيء، وتكرار فعل الأمر تأكيد على حقيقة وجود الخالق، خاصّة أنّ القصيدة تحمل راية التوحيد من خلال كشفها عن بعض مظاهر الطبيعة التي تؤكّد على وحدانية الله تعالى فالشّاعر محمد جربوعة ينتقل من صورة إلى أخرى مُستنطِقا الطبيعة من حوله، بِمَطرها وبرقها وأشجارها ونباتها واختلاف أوقاتها للبوح بالحقيقة.

ومن أمثلة تكرار الجملة الفعليّة المنفيّة كثير، قول الشاعر:[1]

ما عُدْتُ أَعْرِفُ كَيْفَ أُمْضي جُملَةً ... لِجَميلةٍ، جاءتْ إلَيَّ بِدَفْتَرٍ
ما عُدْتُ أفْهَمُ ما يُدَسُّ لِشادِنٍ ... مِن نَرْجساتِ الموتِ بينَ الأسطُرِ
ما عُدْتُ أُشْعِلُ في القصيدَةِ قلْبَها ... مِنْ بَصْمَةٍ في كفّها مِنْ بَنْصري

تكرّرت الجملة الفعلية المنفيّة بأداة النفي (ما) في قوله: "ماعُدْتُ" ممّا يوحي بفقدان التوازن في هذه العلاقة، فالشّاعر محمد جربوعة كرّر الجملة ثلاث مرّات متتالية مما يوحي بسيطرتها عليه.

3.3.1.2. تكرار الجملة الاستفهاميّة

حضرت الجملة الاستفهاميّة في شعر محمّد جربوعة، وتكرارها دليل على عمق التساؤل وأبعاده، ومن بين الجمل الاستفهامية التي تكرّرت في شعره توظيف (ما الاستفهاميّة) وهو بصدد البحث عن الأسباب التي جعلت المرأة تقع في الحبّ، ففي مسلسله الشعري (حيزيّة) يشرّح الشاعر محمد جربوعة الظاهرة، فيقول:[2]

ما كانَ ضَرَّكِ لَو لمْ تشْعِلي النَّارا ... ولمْ تهُزّي بِعودِ الحُبِ أوتارا؟
ما كانَ ضرّكِ لوْ قدْ جِئْتُ في خَجَلٍ ... لِتَسْأليني عنِ الزّلْزالِ إذْ ثارا؟
ما كانَ ضرّكِ يا عيني، ويا كبِدِي ... يا عين والدها لَوْ صُغْتِ أعْذارا؟
ما كانَ ضرّكِ لو فكّرت ساعتها ... أنّ احتراقَ فتاةٍ يجْلِبُ العارا؟
ما كانَ ضرّكِ لَوْ قَدْ قُلْتِ لي مثلاً ... بما شَعَرْتِ، ولم تُخفيهِ أسْرارا؟

كرّر الشاعر محمد جربوعة الجملة الفعليّة المسبوقة ب (ما) الاستفهاميّة، لغرض التعظيم، فما حدث له نتائج وخيمة، وهذا ما يؤكّده الشاعر من خلال تكرار الجملة في مطلع الأبيات الشعرية، خمس مرّات متتالية.

وفي الحقيقة أنّ الشاعر قد نوّع في استعمال أدوات الاستفهام، ومن بين الأدوات التي استعملها في الشعر، نلمح (ماذا؟) والتي وردت في قوله:[3]

ماذا سَيَحْدُثُ لوْ أتَيْتُ لِبابِهِ ... وَعَرَضْتُ ما عِنْدي بْلا تَقْصيرِ:

---

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 71/70.

[2]- محمد جربوعة: حيزية، ص 24.

[3]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 11.

((ماذا سأفْعَلُ كَيْ أَرُدَّ جَمِيلَكُمْ؟ يا تاجَ رَأْسي، سيّدِي، وَبَشيري

يَعْرض الشّاعر أصنافا مختلفة مِنَ البشرِ، ويعرض بعد ذلك الطُّرُقَ المختلفةَ التي يُحِبُّون بها الرّسول صلّى الله عليهِ وَسلَّمَ، ومنهم الرّاعي الذي يتساءل في داخله عمّا يحدثُ لو عَرَض ما عنده على الرّسول الكريمِ – صلّى الله عليه وسلّم- وكيف يرُدُّ جميلَهُ، وتكرار الأداة (ماذا؟) في بيتين شعريين متتاليين دليل على رغبة الشاعر وتفكيره العميق في الموضوع، خاصة أنّه قد أفرد الدّيوان للمديح النّبوي بطريقة تختلف عن المدائح النبويّة السّابقة.

كما استعان الشاعر باللفظ الشّامي (شو) للنيابة عن اسم الاستفهام (ماذا) في قوله:[1]

(شُو بدّكِ) الآنَ؟ ..ماذا يَنْفَعُ الزَّعَلُ لِمَ الشُّكوكُ؟ لِمَ الدَّمْعاتُ تَنْهَمِلُ؟
ماذا أقولُ لِ (سِتِّ الحُسْنِ) إنْ حَزنَتْ لِكَيْ يُرَفْرِفَ في أشْفارِها الكُحُلُ؟
وَما أقولُ لِمَنْ بالشّكّ تَحْصرني في (خانَةِ اليكّ).. طولَ الوقْتِ تتّصِلُ
ماذا سَأَكْتُبُ؟ بَيْتًا عنْ مُدَلَّلَةٍ في هَوْدَجِ الشّكّ قَدْ سارَتْ بِها الإبِلُ؟
(شُو بَدّكِ) الآنَ..قُولي..إنّني قَلِقُ مُشَتَّتُ الذّهْنِ .. باكِي القَلْبِ .. مُنْفَعِلُ؟
((أَبُوسُ رَأْسَكَ)) قالتْ وَهِيَ تسْأَلُنِي (ماذا هُنالِكَ؟ أيْنَ الشَّوْقُ والْغَزَلُ؟

يستعمل الشاعر محمد جربوعة اسم الاستفهام (ماذا؟) ويناوِبُها بما يقابله في اللهجة الشاميّة (شو بدّك؟) مع العلم أنّ عنوان القصيدة يتكرّرُ جزء منه في النّصّ الشّعري، يَصف الشّاعر معاناته المريرة في كتابة شعر الغزل، فبطريقة حواريّة بينه وبين المرأة يعبّر الشاعر عن تشتّت ذهنِهِ، بسبب انبهاره وانشغاله بوصف الرّسول صلّى الله عليه وسلّم يذكر الشاعر بعض ما عاناه المسلمون وأهل البيت في سبيل نشر الإسلام، يظهر الشاعر في حالة من التهويل والتعظيم بسبب كثرة التساؤلات وغياب الإجابة ورغبة في إظهار عواطفه الجيّاشة بخصوص إظهار الحب للرّسول محمد صلّى الله عليه وسلّم.

ومن الجمل الاستفهامية المكرّرة في شعر محمد جربوعة بكثرة نجد الجملة المسبوقة بالأداة (من؟) فقد استعملها بسبب رغبته في الإفهام وتبيين مكانة المُخاطب، وهذا ما لمسناه في قوله:[2]

وَنُعَلّمُ الأحْجارَ في أسْوارِنا (سُننَ ابْنَ ماجَة) .. رَغْمَ(نابليونِ)
هذا أنا .. مَنْ أنْتِ؟ رُدّي كَيْ أَرى مَنْ أَنْتِ يا مَطْمورةً في الطّينِ؟

يُظهِر البيت الأوّل افتخار الشاعر بأصوله وانتمائه العربي والإسلامي مِن خلال إلحاحه على التّعليم وما يمثّله في الدين الإسلامي، من ارتباط وثيق مع الدّين واللغة والتّاريخ، وفي المقابل يُحقّر من قيمة المرأة التي يُوجّهُ

[1]- المصدر السابق، ص 91.

[2]- محمد جربوعة: اللوح: ص 174.

خطابه إليها، متسائلا عن كينونتها وانتمائها، ثم يصفُها بأبشع الأوصاف في قوله (يا مطمورة في الطّين) وهنا كرّر الشاعر الجملة الفعليّة (من أنت؟) في شطري البيت الثاني بغرض تكثيف إحساسه وإظهار بغضه لها.

4.3.1.2. تكرار شبه الجملة

تتكوّن شبه الجملة من حرف الجر والاسم المجرور أو من ظروف الزّمان والمكان وما يتبعهما، ومن بين أشباه الجمل التي تتكرر في شعر جربوعة ما استخدمه الشاعر للتأكيد على أنّ الإسلام لا يفرّق بين الأجناس ولا الألوان في قوله:[1]

((نَبِيٌّ عاشَ في الشَّرْقِ
يُؤلّفُ كامِلَ الألوانِ
يَجْمَعُها ويَنْسُجُها
كَقَوْسِ اللهِ
عِنْدَ تداخُلِ الأمطارِ
بالأنْوارِ بالبرقِ
بِلا فَرْقِ
بِلا فَرْقِ
إذا خُيّرْتُ
مَنْ أُعطيهِ هذا القَلْبَ سيّدَتِي
لِذاكَ النَّاسِجِ العربيّ
كُلُّ الحُبّ والعِشْقِ))

في صورة جميلة يرسم الشاعر تداخل المجتمع المسلم وانسجامه، حيث لا يوجد تنافر بين مكوّناته لأنّ الإسلام حريص على عدم التفرقة بين أفراده، وتكرار جملة (بلا فرقِ) لمرّتين متتاليتين تأكيد على حقيقة سياسة الأخوة في الإسلام.

ومن بين الجمل التي كرّرها الشاعر في القصيدة للتأكيد على الحب المطلق للرّسول صلى الله عليه وسلّم من حيث كون إدارة سريان الدماء في العروق من قلبه صلى الله عليه وسلّم، من خلال تكرار جملة (في عروقِنا) لمرّتين متتاليتين، لبيان عُمق الحبّ في قول الشاعر:[2]

---

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 147.

[2]- المصدر السابق، ص 192.

لأنّنَا نَستنْشِقُ الهواءَ مِنْ أنْفاسِهِ

وَدَوْرةُ الدّماءِ في عروقِنا

مِنْ قَلْبِهِ الكبيرِ في عروقِنا تُدارْ.

فهو القلب الذي يضخّ الدّماء في عروق ملايين المسلمين، وتكرار شبه الجملة (في عروقنا) أعطى للقصيدة بعدا دلاليّا ونغما موسيقيا.

5.3.1.2. تكرار المطالع

وهو ما يسمّى بالتّكرار الاستهلالي، ونعني به تكرار أول كلمة في القصيدة لمرّات متتالية في الأبيات أو السّطور الشّعريّة الموالية، وهي ظاهرة أسلوبية موجودة في شعر محمد جربوعة كقوله في قصيدة "إشاعات":[1]

يقولون إنّي خطير

إذا ما عزفت على الكلمات

وَإنّي (أُمشْكِلُ) بالشّعْرِ

كُلَّ اتّجاه

لدى البَوصلاتْ

وَإنّي أُسيءُ

لبعضِ مناهجِنا المدرسيّةِ

مِنْ سنواتْ

يفوقُ المُقرَّرَ

في الثَّانويّ وفي الجامعاتْ

يقولونَ إنّي

أُسبّبُ خَرْقَ القوانين للطّالِباتْ

فَيَكْتُبْنَ بَيْتَيْنِ مِنّي

على ورَقَاتِ امتحان اللُّغاتْ

يقولون عنّي

بأنّي

أُثيرُ جنونَ البناتْ

[1]- محمد جربوعة: وعيناها: ص 156/155.

بِبَيْتٍ رَهيبٍ

وَرَشَّةِ عِطْرٍ

وَباقَةِ زَهْرٍ

تُنَصّبُهُنَّ بِمَمْلَكَةِ الشّعْرِ كَالْمَلِكاتْ

يَقولونَ إنّ نِساء المدينة

كُنَّ قديما

بِدون أساورَ

تَلْعَبُ فيها طيورُ البلابِلِ

وَالقبّراتْ

وَدون خَواتِمَ

تَرْقُصُ فيها الأصابِعُ لَيْلاً

وَدونَ بُدورٍ على الوَجْناتْ

وَبَعْدي اقْتَبَسْنَ مِنَ النّصّ شيئًا

يُعيدُ لهنَّ معاني الحياةْ

يقولونَ إنَّ المدينَةَ كانتْ

تُتَأْتِئُ في نُطْقِ أَسْماءِ بَعْضِ الزُّهورِ

وَتَجْهَلُ كيفَ تكونُ

مُراقَبَةُ البَدْرِ في الشُّرُفاتْ

يتكرّر المطلع في هذه القصيدة أربعة عشر مرّة (14) للدّلالة على أبعاد الإشاعة ومدى مصداقيتها، وتكرار المطلع ظاهرة تتكرّر مع الشاعر محمد جربوعة، فقد لجأ إليه في قصيدة " بائع الورد الجوّال":[1]

أنا بائِعُ الورْدِ

جَوَّالُ كُلّ الدّروبِ

الرّقيق الأنيقُ

أنا النَّرْجِسِيُّ الشَّرِيدْ

أنا بائعُ الوَرْدِ

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 108/107.

لا (لاعبُ النَّرْدِ)

شُكراً لِمحمودِ درويشَ

شُكرًا كثيرًا لِسيّدةٍ

ظَهَرَتْ فَجْأَةً

قُرْبَ (بيْتِ القَصيدِ)

وَأَشْكُرُني

كَيْ أُشجّعَني مثل طفلٍ

على أنْ أُواصِلَ بَيْعَ زهوري

بِدونِ نُقودْ

أنا لا أُريدْ سِوى ما أُريدْ

أنا لا أُريدْ سِوى ما أُرِيدْ

أَنا بائِعُ الوَرْدِ

أَحْمِلُ سَلَّتَهُ في يَدِي

وأَعْبُرُ كُلَّ الشَّوارِعِ

وَالطُّرُقاتِ أُنادي:

(ورودٌ .. وُرودٌ .. وُرُودْ)

وفي الحقيقة أنّ تكرار المطلع في ديوان (وعيناها) مثّل سمة أسلوبيّة بامتياز، فقد تكرّر المطلع في قصيدة (نسيان) وفي قصيدة (قولي لها) وفي قصيدة (حوار متوتر بين قلبي والشّاعر فِيَّ) وفي قصيدة (موصِليّة) وكذلك في قصيدة (اكْذِبْ عليَّ) بالإضافة إلى قصيدة (إشاعات) وعمليّة التكثيف في تكرار المطلع توحي بالتأكيد على الفكرة التي تجسّد قناعة من قناعات الشاعر، والتي لا يريد من تكرارها لفت الانتباه إليها وكفى، إنّما تكثيف مشاعره بالحبّ أو بالرّفض ومن ذلك تكراره للمطلع (بِاللهِ ما هذا الكلامْ؟) الذي ابتدأ به قصيدته (حوارٌ متوتّرٌ بَيْنَ قلبِي والشاعر فِيَّ) فتكرار المطلع في القصيدة خَمْس مرّات دليل على الصّراع الدّاخلي الذي يعيشه الشاعر، فالإنكار واضح من خلال تقديم شبه الجملة على الجملة الاستفهاميّة، يقول الشاعر:[1]

بِاللهِ ما هذا الكَلامْ؟

أَتُرَاكَ تَقْصِدُ

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 26/25.

حينَ تُخْبِرُني

بأنّكَ مِنْ جَديدٍ

قَدْ وَقَعْتَ على غَرامْ؟

ماذا تقولُ؟

قَضَيْتَ عُمْرًا

في بِلادِ اللّهِ

تركُضُ كالْجَوادِ

بِلا لِجامْ

والآنَ عُدْتَ تقولُ لي:

((القَلْبُ يَجْهَلُ

عُمْرَ صاحِبِهِ

ويكرهُ أنْ يُقالُ لَهُ كَبُرْتَ

وَليسَ يُؤْمِنُ

بِالفِطامْ

القَلْبُ مهما نامَ

في عِطْرِ الصَّبايا

أوْ تَقَلَّبَ

لا يُلامْ))

بِاللهِ ما هذا الكَلامْ؟

يا صاحِبي

وَلَأَنْتَ أدْرى

ما لأجْلِكَ قَدْ تَكَسَّرَ

في جِراحي مِنْ سِهامْ

والآنَ بعدَ الأرْبَعينَ

تَجِيئُنِي

لِتقُولَ لي:

((دَعْنِي لآخِرِ مرَّةٍ

أُنْهِي بقايا البَرْقِ

في هذا الغَمامْ))

إنّ ظاهرة تكرار المطالع لظاهرة شائعة في شعر محمد، خاصّة في الشّعر الحرّ، حيث أنّنا نجد في ديوان "ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر" ثلاث قصائد حرّة تكرّر مطلع كلّ منها في القصيدة، وتتمثّل في القصائد التّالية: (عِطر) و(إذا) و(محامي الزّهور) وقد تمثل مطلع قصيدة محامي الزّهور في جملة (أدافِعُ عنْ زَهْرَةٍ) التي تكرّرت في القصيدة ثمانية وعشرين مرّة في قول الشاعر محمد جربوعة:[1]

أُدافِعُ عنْ زَهْرَةٍ

أَمْسَكَتْ قَلْبَها

وَدَعَتْ

لَحظَةَ الانفِجارْ

أُدافعُ عنْ زَهْرَةٍ

وُضِعَتْ عُقْدَةُ الحبْلِ في جيدِها

ثمّ خافتْ على أمّها

وَأَبيها

مِنَ الانْهِيارْ

فَعَضَّتْ يَدَيْها

لِتَطْرُدَ مِنْ رَأْسِها

فِكْرَةَ الانْتِحارْ

أُدافِعُ عَنْ زَهْرَةٍ

أَقْنَعَتْ نَفْسَها أنَّ قاطِفَها (الشَّيْخَ)

لَمْ يَتَجاوزْ ثَلاَثَ سنينَ

وَيُعْذَرُ في القَطْفِ

1) بائعة الزَّهْرِ...ما بينَ قَوْسَيْنِ: (أُنْثى)

2) وَمُهْدي حَبِيبَتِهِ..

3) وَالصّغارْ

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص137 /138.

يتبنّى الشاعر محمّد جربوعة فكرةَ الدّفاع عن المرأة من خلال تشبيهها بالزّهرة التي يجبُ قطْفُها في حالات معيّنة، وتكرار المطلع في هذه القصيدة يُظهر مدى الدّعم الذي يقدّمه الشّاعر للمرأة.

وتكرار المطالِعِ لا يقتصر على القصيدة الحرّة، إنّما يتعدّاها إلى النمط العمودي، ومن ذلك تكرار المطلع في قصيدة (نسيان) في البيت الأخير في قول الشاعر:[1]

اِنسيهِ .. يُشْفَ القَلْبُ بالنّسيانِ وَضَعي عليْهِ حِجارَةَ السّلوانِ
انسيهِ شَهْرًا .. قَدْ يُعِيدُ حِسابَهُ وَيقولُ– لَوْ في السّرّ-:((ماأقْساني))

من الأفكار الشائعة التي تتخذها المرأة فكرة (النّسيان) باعتباره طريقة مضمونة في عمليّة الضّغط على حبيبها، حتى يعيد حساباته في كلّ ما يخصُّها.

وكذلك تكرّر مطلع القصيدة وعنوانها في الأبيات التالية من قصيدة (قولي لها): [2]

قولي لها: قالَ: (رَغْمَ الْخَوْفِ، فَسَوفَ يأتيكِ الشّعْرُ بِالخَبَرِ)
قُولي لَها: هَلْ يُفيدُ الجُبْنُ سَيّدَةً تُعالِجُ الْخَوْفَ مِنْ عَيْنَيّ بِالْحَذَرِ
قولي: احتِياطُكِ كَاللاشَيءِ..أنتِ هُنا تُحاوِلينَ تَفادي النَّارِ بِالشَّرَرِ
قُولي لَها: أَغْلِقِي الأبْوابَ، لا تدعِي للرّيحِ فُرْصَةَ هَزّ اللَّحْنِ في الوَتَرِ
قُولِي لَها أتَحَدَّى كُلَّ هارِبَةٍ مِنَ القصيدَةِ بَيْنَ اللّحمِ والظّفُرِ

تَكرَّرَ المَطلَعُ بِشكْلٍ مُتتابِعٍ في خَمْسَةِ أبْياتٍ شِعريّة متتاليةٍ، وقد زاد التّكرار من التّلاحُم بينَ أجزاءِ النّصّ خاصّة وأنّ هذه التّكرارات قد جاءت على شكل وَصايا يُرسلها الشاعر لهذه المرأة التي تظهر خائفةً متردّدةً.

6.3.1.2. التّكرار الاشتقاقي

نعني به أنّ تتكرّر الكلمات المشتقّة من الجذر اللغوي ذاته، ليبقى الاختلاف على مستوى البنية الصّرفيّة، وقد اهتمّ الشاعر محمد جربوعة بهذا النّمط من التّكرار في شعره بدليل وروده بكثرة، ومن أمثلة ذلك قوله:[3]

عِشرونَ أُنثى ناظِراتٍ للثَّرى صُفَّتْ كَصَفّ الشَّعْرِ في الأشْفارِ

وفي قوله:[4]

وَلَكُمْ أَميرتُكُمْ .. وَلي خُمْرِيَّتِي وَ أَنا سَأَعْذِرُكُمْ .. وَلي أعْذاري
فَتَبَسَّمَتْ بِدَلالِها وَتَمايَلَتْ كَتَمايُلِ الأَزْهارِ في آذارِ

---

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 67/65.

[2]- المصدر نفسه، ص 11 /12.

[3]- محمد جربوعة: الساعر، ص 131.

[4]- المصدر نفسه، ص 133.

تظهر الثنائيات ذات الجذر الواحد في قول الشّاعر (صُفَّتْ، الصَّفّ) و (سأعْذِرُ، أعذاري) و (تمايَلَتْ، تَمايُلِ) هنا يظهر إصرار الشاعر على الوفاء لمن يُحبّها، فكثرة المصطفّات لم تغيّر رأيه، بل زادته قوّة ودافعيّة للحصول على من يتبعُ أثرها شرقا وغربا.

وللتّكرار الاشتقاقي دور في إثراء النّغم الموسيقي الذي يتردّد بتردّد الكلمات المكرّرة، كما له وظيفة جمالية تتمثّل في تأكيد المعنى والإلحاح عليه، ويمكنها أن تتجاوز هذه الوظيفة إلى الوظيفة الفنيّة من خلال قابليّتها للغناء أو الإنشاد.

2.2. ردُّ العَجُزعلى الصّدْرِ

من الملامح الأسلوبيّة البارزة الموجودة في الشّعر العربيّ عبر العصور المختلفة، وهي ما نعني به (التّرديدُ)، أو هو ورود اللفظ بِعَيْنِه في شَطْرَيّ البيتِ الواحِدِ، وترتبط هذه الظاهرة بالذوق.

وَيَقصِدُ الشّاعر من اللجوءِ إلى توظيف هذه الظاهرة إلى زيادة المعنى وتكثيفه أو تأكيده باعتبار الظاهرة تكرارا صوتيّا يَضفي نغما موسيقيا على البيت الشعريّ، ومن بين النّماذج الواردة في شعر محمد جربوعة قوله في قصيدة (موناليزا أنتِ):[1]

لا تَرْحَمينَ .. كَانَّ قَلْبَكِ صَخْرَةٌ ... قَلْبٌ (يَهودِيٌّ) يَجورُ وَيَعْتَدِي
مَنْ كانَ دُونَ تَجارِبٍ، فَلْيَبْتَعِدْ ... عنْ شاطِئِ الأُنثى الرّهيبِ المُزْبِدِ
سَلْني أنا .. فأنَا خَبِيرٌ جَيّدٌ ... في الغيدِ بِالنَّوْعِ الثَّمينِ الجَيّدِ

وقع التّرديد هنا في صفات المرأة التي تتميّز بالقسوة والقدرة على الاعتداء من خلال الكلمات التالية: (قلبٌ، قلبك) وفي (جيّدٌ، الجَيّد)، وقد أفاد التّرديد هنا المبالغة في إظهار قسوة القلبِ مع القدرة على إلحاق الضّررِ بِالمُحِبّ خاصّة أنّ الكلمة الأولى قد جاءت في الشّطر الأوّل، في حين جاءت الكلمة المردّدة في الشّطر الثاني، أمّا فيما يخصّ وقوع الترديد بين كلمتيْ (جيّدٌ، الجيّدِ) والتي مثلت إحداهما الضّرب والثاني العروض، فلها إيقاع موسيقي مُكرّر اختاره الشاعر للوقوف في نهاية كلّ شطر.

وفي قصيدة (زهور لِرَسْمِ سيّد الزّهورِ) حضر التّرديد للدّلالة على خُلُق النّبي محمد صلّى الله عليه وسلّمَ في قول الشاعر:[2]

أُرْسُمْ لِوَجْهِ اللّهِ جلَّ، تعالى ... رَسْمًا يُزيلُ الهمَّ، يشفي البالا
لَوّنْ وَقَبّلْ ما رَسَمْتَ، وَضُمَّهُ ... سَيَزِيدُ قَلْبَكَ رِقَّةً وَجمالا
علّقْهُ في جُدْرانِ بَيْتِكَ .. كُلَّما ... كَحَّلْتَ عَيْنَكَ، فاشْكُرِ الكحَّالا

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّر الأحمر، ص 102.
[2]- محمد جربوعة: قدرٌ حُبُّهُ، ص 99-100.

وَإذا صَمَتَّ، فليسَ مثل (محمّدٍ) في الصَّمْتِ فِكْرًا رائِعا وَخيالاَ
اِزْرَعْهُ نَرْجسة بِأيّ مدينَةٍ واقطفْ جنائِنَ ما جرَحْتَ سِلالا

أبْدع الشاعر محمد جربوعة في رسم صورة النّبي محمد صلى الله عليه وسلّم، فهو مقياس الجمال ولا شيء يُضاهيه، وقد أظهر الشاعر القدرة الفنيّة في توظيف التّرديد في أغلب أبيات القصيدة، لتتكرّر الظاهرة ستّ مرّات، وقد أسهم هذا التكثيف في إثراء النّصّ الشّعريّ وَإضفاء نغم موسيقيّ في قوله (ارسم، رسْما) و(كحَّلْتَ، الكحَّالا) و(صَمَتَّ، الصَّمْتِ) و في (اِزْرَعْهُ، ما زرَعْتَ) وفي (النَّقّالِ، النّقالا) وكذلك في البيت العاشر في (يَرسمُ، الرُّسومِ) وقد أسهمت هذه الترديدات في إثراء القصيدة وتقوية المعنى، وتوسيع الجرس الموسيقي، للتعبير عن انبساط الشاعر وفرحته للصورة التي رسمها بالكلمات.

وقال الشاعر من المديح النّبوي، للتأكيد على مكانة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم:[1]

في تاجِ مُلكٍ، مِنْ عقيقٍ فاخِرٍ يَا تاجَ رأْسي، الهاشِمِيُّ مُحَمَّدُ
فِي (ماسة) مَلَكِيَّةٍ مَحروسةٍ تَصْحُو على ذِكرِ النَّبِيّ وَترقُدُ
في وَجْهِ مِرآةٍ تُزَيّنُ غُرْفَةً في لؤلُؤٍ مُتوهّجٍ يُسْتَورَدُ
في فَصّ عقٍ قَدْ تَدلَّى خاشِعًا في صَدرِ عابِدَةٍ، تدلَّى يَعْبُدُ
في كُلّ شَيءٍ، كُلّ شَيْءٍ عِنْدَنا اسمُ الرَّسولِ حَبيبِنا يَتَرَدَّدُ

تتَضافَرُ الثنائيات في تأدية المعنى المُراد، حيث تتأثر القصيدة دلاليا وموسيقيا من خلال توظيف الترديد الناتج عن (تاج، تاجَ) و (تدلّى وتدلّى) ففصّ العقد المتدلّي الخاشع يتحوّل إلى العبادة، لأنّه يحمل اسم الرّسول محمد صلّى الله عليه وسلّم.

ويأتي الترديد في الشّعر في صدر المِصراع أو حَشْوِهْ أو في آخِرِ البيت الشّعريّ، وتوظيف الترديد دلالة على المقدرة الشّعريّة واللغويّة، ومن بين القصائد التي سيطر فيها التّرديد على مختلف الظواهر الصّوتيّة نورد قولَ الشاعر:[2]

مُتَعَلّقا بالبيْتِ في (أُمّ القُرى) أبْكي وَأَسْأَلُ: ما بِهِ؟ ماذا جَرى؟
قالوا:(سَرى)..أمْسَكتُ رأْسي حائرًا: أخْشَى عَلَيْهِ مِنَ اليهودِ إذا سَرى
لا، كَيْفَ يَسْري؟ سوفَ يُؤذَى ما لكُمْ؟ وَإذا تأذَّى .. مَنْ سَنعْشَقُ في الورى؟
أَفَما عَلِمْتُمْ أنَّ قلبَ نبيّكُمْ مِثْل الحريرِ إذا أحسَّ تأثَّرا؟
وَالذّنبُ في عُنُقِ الَّذي لَم يعْتَرِفْ لَزِمَ السُّكوتَ .. ولَمْ يَقُلْ .. وَتسَتَّرَا
قُولوا لهُ .. كيْ لا نبوءَ بِحُزْنِهِ ويُقالُ:(يُعْذَرُ في الورى مَنْ أنْذَرا)

[1]- المصدر السابق، ص 60

[2]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص 32 - 33.

قولوا لهُ كُلَّ الحقيقَةِ، ربَّما يَبْقى بِمَكَّةَ بعْد ذلكَ لو درى
قُولوا لهُ: كُلُّ الدُّروبِ خَطيرةٌ قولوا لهُ: في اللّيْلِ تُصْبِحُ أخْطَرَا
وعواصمُ الأعْرابِ تَذْبَحُ نَفْسَها والدّمُّ يجري في الشَّوارِعِ أنْهُرا
قَدْ خُيِّرَتْ بَيْنَ الثّيابِ جميعُها فاخْتارَتِ الثَّوْبَ الأثيمَ الأحْمَرا

في هذه الأبيات يؤدّي التّرديدُ وظيفة دلاليّة، فالنّصّ الشعريّ ثريٌّ بالكلمات المتجانسة التي تدلّ على توقّع الخطر وهذا ما دلّت عليه الكلمات التالية: (سرى، يسري) و (يؤْذى، تأذَّى) و(خَطيرةٌ، أخْطرا) وبين (قولوا، يُقالُ) و بين(خُيِّرَتْ، اختارتْ) و بين (الثّياب، الثّوبِ) ، فالترديد قام بوظيفة التّخصيص لأنّ الخوف على الرّسول صلّى الله عليه وسلّم من كيْد اليهودِ وخذلان بعض المسلمين وتقهقرهم وعجزهم في الدّفاع عن الأقصى، أدى إلى نشوب الحرب وهذا ما أكّده الشاعر من خلال استعماله (الثّوب الأثيم الأحْمَرا) فاختيار الثوب الأحمر من بين أنواع كلّ الثياب دلالة على التخصيص والانتقال من العموم إلى الخُصوصِ.

ولاستعمال الترديد دواعي نفسيّة مختلفة جعلته يتغيّر من لون شعريّ إلى آخر، فللموسيقى الناتجة عنه دورها في إيقاع النّصّ الشّعريّ، ولعلّنا نلاحظ الاختلاف في قوله:[1]

سيري جَنوبًا..إلى حيٍّ يُذَوّبُني فيه البعادُ، ولوْلا ذاكَ لَمْ أَذُبِ

وقع الترديد في هذا البيت الشّعريّ بينَ فعلين (يُذَوّبُني، لَمْ أَذُبِ)، والملاحَظ أنّ ورود الترديد بين الضّرْبِ والعروض نتج عنه صدى، مما جعل الكلمة المردّدةَ ضروريّة لا يُمكن انفصالها عن الكلمة الأولى.

وظّف الشاعر الترديد بكثرة في قصائده، وقد أحسن التّوظيف والتّرتيب وهذا ما يتجلّى في قول الشاعر:[2]

مَغرورةٌ وغُرورُها لاَ يُعْقَلُ وَلها جَمالٌ مُسْتَبِدٌّ يَقْتُلُ
(حيزيَّةُ) رقَّ اسمُها فَتَرَقْرَقَتْ في كُلّ ثغْرٍ كالنَّدى إذْ يهطُلُ
يتحمّلُ الرّاوي الذُّنوبَ، وذنْبُهُ في جَنْبِهِ، وهُو الذي يتحمَّلُ
وَالقَدُّ ممشُوقٌ كَمَغْزَلِ صُوفِها أحلى القُدودِ الخيزُرانُ، المغزلُ

يتجلّى الترديد في هذه الأبيات الشّعريّة غير المرتّبة، من معلّقة حيزيّة أنّ الشاعر محمد جربوعة قد استعمله لغرض المبالغة في إظهار الأسى والحزن على فقدان قيمة جمالية، فالثنائيات المستعملة في قول الشاعر (مغرورة، غرورُها) (رقّ، ترقْرقَتْ) (الذُّنوب، ذنْبُهُ) (القدّ، القدود) (مغزَلِ، المغزَلُ) فالمرأة هي مثال للجمال، وهذا ما تؤكّده الألفاظ المستعملة في وصفِها، والتي تتميّز بالرّقّة مما يثير فينا الحزن والألم.

[1]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص 206.

[2]- المصدر نفسه، ص 277 وما بعدها.

3.2. التصريع

هو الاتفاق بين نهاية الشّطر الأوّل من أوّل بيت شعري في القصيدة والشطر الثاني من البيت نفسه، في حرف واحد، وللتصريع دور هام في إضفاء نغمة موسيقيّة متوازنة بين شطري البيت الشّعري (بين الضّرب والعروض) وهو سمة أسلوبية بارزة في شعر محمد جربوعة، فقد ألحّ على توظيفه بكثرة في شعره ومن ذلك قوله:[1]

مَغْرُورةٌ وغُرورُها لا يُعقَل ولها جَمالٌ مستبِدٌّ يقتُلُ

فالتصريع بين لفظتي (يُعقَلُ) و (يَقتُلُ) نتج عنه جرسا موسيقيا عذبا يتردّد بتكرار حرف اللام في الضرب والعروض مما زاد من إيقاع المعلّقة.

يعتبر التصريع ظاهرة أسلوبيّة في شعر محمد جربوعة، فالموسيقى الناتجة عن هذه الظاهرة تشدّ القارئ وهذا ما جعل الشاعر يوظفه بكثرة في دواوينه الشعريّة، فديوان " ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر" شاهد على كثرة التوظيف، ومن ذلك وجود التصريع في معظم قصائده، ففي القصيدة الأولى يقول الشاعر مصرّعا:[2]

أوتٌ مضَى .. ثمّ ابتدا سبتمبرُ وسينتهي كي يبتدي أكتوبَرُ

وقال في مطلع القصيدة الثانية من الديوان:[3]

أمشي وَأَسْمَعُ خَطْوَها، خلفي تسيرُ فَأَشُدُّ قلبي في يَديَّ وَأَسْتدِيرُ

وقال في القصيدة الثالثة:[4]

وَأَظُنُّ أنَّكَ مِنْ زَمانٍ تعْرِفُ أنّي إذا أحْبَبْتُ شَيْئًا أُسْرِفُ

كما جاء التصريع في القصيدة الرّابعة من الديوان نفسه، وقد قال فيها:[5]

مِنْ زِرّ ثَوْبٍ أَحْمَرٍ كَالنَّأرِ بَدَأَتْ حِكايَتُنا مِنَ الأَزْرارِ

نوَّع الشاعر من الحرف الذي حدث التصريع على مستواه، فقد أكّد الشاعر من خلال توظيفه للتصريع على مقدرته الشعريّة من خلال التنويع المعتمد في مطلع كلّ قصيدة، فمنها ما ينتهي بحرف الرّاء، ومنها ما ينتهي بالدال، ومنها ما ينتهي بالميم، ومنها ما ينتهي بالنون ومنها القاف وغير ذلك من الحروف التي تؤدي الوظيفة الموسيقية، ففي التصريع إراحة للأذن، وإرضاء لحسّ القارئ.

---

[1]- المصدر السابق، ص277.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص05.

[3]- المصدر نفسه، ص 11.

[4]- المصدر نفسه، ص17.

[5]- المصدر نفسه، ص23.

يظهر التصريع في شعر محمد جربوعة في مطلع كلّ قصيدة – تقريبا- فهو زينة وعامل يجذب القرّاء غرضه التأثير في المتلقّي من خلال تكثيفه في نصوصه الشعريّة وتسهيل التلقّي والحفظ، ومن بين أشعره التي تحتوي على التصريع قوله:[1]

على وَقْعِ كَعْبِكِ أضْبَطُ وَزْنِي وَأَهْدِمُ بِالطَّقطَقاتِ وأَبْنِي

ويقول في مطلع قصيدة أخرى من الديوان نفسه:[2]

ما عليْنا، يا الّتي جارتْ عليْنا يَا الّتي جَارَتْ علَيْنا ما عَلَيْناَ

فقد شكّلت كلمة" عليْنا" ظاهرة التصريع من خلال ظهورها في نهاية الشطر الأوّل والثاني، كما نلاحِظ على هذا البيت إمكانية قراءته من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، وهذه التقنية كانت موجودة في الشعر العبّاسي.

ولتلخيص وجود التصريع في شعر محمد جربوعة من خلال الجدول التالي:

الدّيوان	عدد القصائد	المصرّعة منها	النّسبة
ممن وقع هذا الزّرّالأحمر	31	28	%07.84
وعيناها	26	14	%03.92
مطريتأمّل القطّة من نافذته	29	21	%05.88
اللوح	19	11	%03.08
قدرٌحبُّه	22	17	%04.76
ثمّ سكت	27	22	%06.16
حيزيّة	108	108	%30.25
السّاعر	95	95	%26.61
المجموع	357	316	%88.51

التصريع هو الوجه الخفي للقافية فقد أكّد حازم القرطاجني على ذلك من خلال كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) فقال:" إنّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا في النّفْس لاستدلالها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها."[3]

ومن خلال الجدول السّابق يؤكّد الشاعر محمد جربوعة على أهمية توظيف التصريع في الشعر الحديث، من خلال سيره على نهج أسلافه وسابقيه من الشعراء العرب القدامى، بالإضافة إلى قدرته على إضفاء

[1]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 47

[2]- المصدر نفسه، ص27.

[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 312.

النّغم الجميل على النصوص والمقطوعات الشعريّة، من خلال عمليّة تكثيف الإيقاع وجذب انتباه القارئ، خاصّة وأنّ القافية تستمدّ من التصريع جانبا من جوانب بروزها الصوتي، فقد مثّل التصريع نسبة 88.51 %من شعر محمد جربوعة، موزّعا على دواوينه الشعريّة الثمانية التي تمّ الاعتماد عليها في هذه الدّراسة، ليحتلّ ديوان حيزيّة النسبة الأعلى بمعدّل 30.25% يليه ديوان السّاعر بنسبة 26.61% ثم ديوان ممن وقع هذا الزرّ الأحمر بنسبة 07.84%، ثمّ ديوان ثمّ سكت بنسبة 06.16% فديوان مطر يتأمّل القطّة من نافذته بنسبة 05.88% وفي المرتبة الموالية يأتي ديوان قدر حبّه بنسبة 04.76%، ثم كل من ديوان وعيناه ب03.92% وديوان اللّوح بنسبة 03.08%، ليؤكّد الشاعر على أهمية التصريع وضرورة جعله حلية تزيّن الشعر.

4.2. التدوير

ويعني أنْ ينتَهِيَ صَدرُ البيت بنِصْفِ كلمةٍ نِصْفُها الثاني في بداية الشطر الثّاني، والبيْتُ المُدوَّرُ هو ما:" اشترَكَ شطراهُ في كلمة واحدةٍ بأنْ يكون بعضُها في الشّطر الأوّل وبعضُها في الشّطرِ الثاني". [1]

والباحث في شعر محمد جربوعة يجده مقلا في استعمال التّدوير في القصيدة التقليديّة، حيث بلغت عدد الأبيات المدوّرة البيتين (02) في قوله:[2]

كانَتْ تُتَمْتِمُ بالصّلاةِ على النّبِيْ يِ الهاشميّ، وَتَقْرَأُ القُرآنَا

وفي قوله:[3]

وَهَزْهَزَ رايةً بَيْضا ءَ يَرْجُو نِعْمَةَ السّلْمِ

وهذه القلّة دليل على ثقة الشاعر في لغته، وقدرتها على تأدية المعنى دون الحاجة إلى التّدوير، لأنّ التدوير وُجد في الأصل لاستكمال المعاني غير المكتملة في شطرها الأوّل، مما يجعلها ترتبط بالشّطر الثاني برابط المعنى، بالإضافة إلى النّغم الموسيقي النّاتج عن هذا الارتباط.

والدّارس لشعر محمد جربوعة يجد خلوّ أغلب قصائده التقليديّة من التدوير، باستثناء قصيدتين اثنتين الأولى في ديوان السّاعر، والثانية في ديوان " ثمّ سكت"، ولم يتجاوز الشّاعر في كلّ منهما أن يوظف التدوير في بيتٍ واحد من كلّ قصيدة، والظاهر أنّ الشاعر قد لجأ إليه لحاجة تعبيريّةٍ.

أما هذه الظاهرة فقد مثلت سمة أسلوبية في شعره الحرّ، ومصدرا لتدفّق الإيقاع الناتج عنه، وهذا ما لمسناه أثناء الدّراسة ومن أمثلة التدوير قوله:[4]

دعيني الآنَ

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، مطبعة دار العلم للملايين، الطبعة السادسة، بيروت، 1981، ص 112.

[2]- محمد جربوعة: الساعر، ص 49.

[3]- محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص 158.

[4]- محمد جربوعة: قدر حبُّه، ص 133.

مِنْ عَيْنَيْكِ يا ليلى

فإني الآنَ

لا عيْنٌ تُجَنّنُنِي

ولا كُحُلُ

دَعيني

حِينَ أُنْهِي النَّصَّ

يا ليلى سأتّصِلُ

أَنا في حَضْرَةِ القُرَشِيّ

يا لَيْلى

يظهر التدوير جليّا في النّموذج المذكور سابقا في السّطر الأوّل والثالث والسّادس والسابع والتّاسع، والقصيدة على وزن الهزج، الذي تتكرّر فيه التفعيلة (مفاعيلن) في السّطر الشّعري، وحضور التدوير في هذه الأسطر الشعريّة منسجم مع موضوع القصيدة، الذي يتمثّل في رغبته في كتابة قصيدة من المديح النّبوي.

ومن ناحية الوزن نجد التّدوير يتحكّم بكلّ مقطعٍ من مقاطع القصيدة، كقول الشاعر:[1]

أُدافعُ عنْ زَهْرَةٍ

أمْسَكَتْ قَلْبَها

وَدَعَتْ

لَحْظَةَ الانْفِجارْ

أدافِعُ عنْ زَهْرَةٍ

وَضَعَتْ عُقْدَةَ الحبْلِ في جِيدِها

ثُمَّ خافَتْ على أُمّها

وَأَبيها

مِنَ الانْهِيارْ

أدّى التدوير في هذا النّموذج إيقاعا متواصلا ومنسجما مع دلالة القصيدة التي يدافع فيها الشاعر عن الزُّهور، ولأنّ الموضوع بحاجة إلى الاستمرار في الكلام، أدّى التدوير دوره في التعبير عمّا يجول في فكر الشاعر،

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّر الأحمر، ص 137.

والقصيدة من مجزوء المتقارب (فعولن)، وقد جاء التدوير في السطر الأوّل والثاني والثالث والخامس والسّادس والسّابع ليُهيمن على القصيدة بأكملها.

وعليه فإنّ الشاعر محمّد جربوعة ممن حفلوا بظاهرة التدوير في الشعر الحرّ لأنّه يعطيه المساحة التي تكفيه لمعالجة مختلف الموضوعات الشعريّة، ليتأكّد لنا أنّ الإيقاع لا يقف على ظاهرة بعينها إنّما يتعدّاها إلى ظواهر متعدّدة يمكن الكشف عنها في النّصّ الشعري.

5.2. الجناس

من المحسنّات اللفظية، ويسمّى بالتجانس أو المجانسة، وهو:" تشابه اللفظين في النّطق واختلافهما في المعنى."[1]

أو هو "كلّ اتفاق أو تشابه في دوال الكلمات، سواء اتفقت في مدلولاتها أم اختلفت، ولقد اتخذ المدلول مقياسا للتمييز بين الجناس والتكرار والترديد والتصدير". [2]

يرى الأستاذ رابح بوحوش هو أن نحاول أن ننظر إلى الجناس من زاوية الدال والمدلول" من حيث بنيته، ودلالته فنعتني بالضّرب الأوّل الذي تكرّرت فيه أصول الدّال، وأصول المدلول، ونهتم بالنّوع الثاني الذي تكرّرت فيه أصول الدال دون أصول المدلول". [3]

وللجناس دور هام في بناء موسيقى النصّ الشعري، ودعمها من الدّاخل، لأنّه يتعلّق بالدال والمدلول على حدّ سواء، وقد كان للجناس دور بارز في تشكيل الموسيقى الشعريّة للشاعر محمد جربوعة، "بالإضافة إلى دوره في إحداث الإيقاع المتميّز يقوم بربط الدال بالمدلول، وتوطيد اللُّحمة بينهما قصد الإثارة وتحريك انفعالات المتلقّي". [4]

جعل الشاعر محمد جربوعة من الجناس وسيلة لتبليغ الرّسالة للقارئ بإيقاع معيّن يتغيّر ويتلوّن بتغيُّر مضمون الرّسالة وما يُصاحبها من ظروف.

يستخدم محمد جربوعة الجناس لتمرير رسائل خفيّة تحمل أفكاره بلغة سهلة غرضها التأثير على القارئ وتحسّس عواطفه، كما يوظفه في تلوين نصّه الشعريّ باللون البديعي المناسب، ممّا يؤثر على إيقاعه بشكل مباشر.

---

[1]- محي الدين السّعدي: البلاغة، علم البديع، مطبعة دار العصماء، دمشق، سورية، الطبعة 1، 1433ه، 2012 م، ص67.

[2]- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني- دراسة صوتية وتركيبية- مطبعة دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2003، ص 107.

[3]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 67.

[4]- المرجع نفسه، ص 67.

يُسهم الجناس في تقوية النّغم من خلال التناسق الذي يحدث في الألفاظ، ومن خلال دراستنا لهذه الظاهرة في شعر محمد جربوعة يتضح لنا كثرة الجناس النّاقص مقابل محدودية الجناس التّام.

أقسام الجناس

يمكن دراسة ظاهرة الجناس في شعر محمد جربوعة من خلال تقسيمه إلى قسمين؛ تام وناقص.

أ. الجناس التام

هو ما اتفقت فيه الكلمتان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، الشكل، عدد الحروف وترتيبها.

وفي قوله كذلك:[1]

ما علينا يَا الّتي جَارَتْ علينا يا التي جارتْ علينا ما عليْنا

يظهر الجناس التام بين كلمتي (علينا، وعلينا) أمّا الأولى فمعناها عدم وجود أي شيء، في حين قصد بالكلمة الثانية شبه الجملة المتكوّنة من (على + نا) ومع التكرار أحدث الجناس التام على مستوى هذه الكلمة تعزيزا للبنية الإيقاعيّة داخل القصيدة كما أنّه جذب انتباه القارئ إليها من خلال تكرارها أربع مرّات في بيت شعريّ واحدٍ.

ومن الجناس التام ورود كلمي النور في قوله:[2]

وَوَجَدْتُ النُّورَ...آهٍ لوْ تَرَيْنِي إذْ رأَيْتُ النُّورَ فاخْضَرَّتْ

يعني الشاعر محمد جربوعة بكلمة النور، الأولى الضّوء أما الثانية فالمقصود بها النّبي محمّد صلّى الله عليه وسلّم، ليتماثل معنى الكلمتين، لأنّهما تدلاّن على معنى محبّب للنفس والقلب ليرتبط النور الدّال على الضّوء بالنور الذي مصدره النبوّة، لتلتحم الحسيّات ببعضها وتكتمل رسالة الشاعر للقارئ.

كما حدث التجانس بين كلمتي (بالُ) و(بالِ) في قول الشاعر:[3]

تَقولُ: ((مَا بَالُ مَنْ في بالِنَا احتَجَبَا ولا يَرُدُّ على مَنْ رَنَّ أوْ كَتَبَا؟

فقد استعمل الشاعر الكلمة الأولى للاستفهام وطرح السّؤال حول سبب غياب المرأة، في حين وظّف كلمة (بالِنا) للدلالة على الخاطر أو العقل.

اتّفقت الوحدات في بنيتها واختلفت في دلالتها في قول الشاعر:[4]

والشّعْرُ –ويْحكِ- جمرةٌ مِنْ جمرةٍ تأْبى الخُضوعَ بِداخلي وتهُزُّني

---

[1]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 27.

[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص166.

[3]- المصدر السابق، ص 95.

[4] - المصدر السابق، ص 122.

دلّت الجمرة الأولى على النّار وما صاحبها من اشتعال وحرارة، أمّا جمرة الثانية فهي دالة على الموهبة الشعرية التي منحها الله تعالى للشاعر.

ب. الجناس النّاقص

من أكثر الأنواع شيوعا في الشعر عامة وفي شعر جربوعة بصورة خاصّة، وقد استعمله الشاعر بسبب النغم الصوتي الذي ينتج عنه، بالإضافة إلى أنّه يقوم بوظيفة دلاليّة، ومن أمثلة الجناس الناقص في شعر محمد الذي تختلف فيه اللفظتان المتجانستان في شرط من الشروط الأربعة المتمثلة في: الحروف وعددها وشكلها أو ترتيبها، وستون نقطة الانطلاق من البحث في التجانس الواقع بين الألفاظ المتجانسة والتي تختلف في أحد الحروف التي يتشكّل منها ومن ذلك يقول الشاعر: [1]

خُذي ما تيسّر أو ما تعسَّرَ أوْ مَا تَعَذَّرَ

مِنْ كُلّ شيءٍ

خُذِي كُلَّ شَيءٍ

فَلَسْتُ أُبالِي

إذا انْشَقَّ طِيني

بطِينِ السّواري

استخدم الشاعر (تيسّرَ، تعسَّرَ، تَعذَّرَ) للدّلالة على التّدرّج في الصّعوبة من الممكن إلى المستحيل، وقد لاحظنا الجناس الناقص بين هذه الألفاظ التي اختلف بينها حرف واحد.

واستخدم الجناس الناقص في:[2]

عزيزُ قلبِي، حنوني، أعْيُني شَغَفي وَأَخْوَفَ النّاسِ في الدُّنيا على شَرَفِي

تمثلت الألفاظ المتجانسة في هذا البيت في لفظتي: (شغفي وشرفي) وقد قام الجناس بوظيفة المقابلة من خلال توظيف الشّغف بشكل لا يتعارض مع ما يتطلّبه الشّرف، مما منح النّصّ الشعري بعدا أخلاقيا بالإضافة إلى الغنّة التي نتجت عن حرف الغين في كلمة (شغف).

وفي حقيقة الأمر أنّ الشاعر محمد جربوعة قد أورد هذا النّوع من الجناس النّاقص الذي يختلف فيه اللفظان المتجانسان في حرف واحد في أغلب القصائد ومنها:[3]

كَمْ قدْ تَأَرجَحَ نَشْوَةً كَمْ دَارا وَاهْتَزَّ في حَبْلٍ لَهُ أوْ طارَا

---

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 63.

[2]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص 32.

[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 95.

فالجناس قد وقع بين كلمتي (دارا، وطارا) ليكون الاختلاف بين حرفي الدّال والطّاء اللذان يُنطقان من مخرجينِ متقاربينِ، وكذلك في قوله:[1]

وَلِذا عليْها أنْ تُجِدَّ سُيُوفَها وَتُعِدَّ مِنْ أدواتِها ما يَنْحَرُ

قام الجناس في هذا البيت الشعري بوظيفة دلالية تمثلت في استعداد المرأة للحرب من خلال سنّها للسيف وإعداد كل الأدوات التي من شأنها أن تحقّق لها نصرا في ميدان الحرب، وقد تمثل الجناس الناقص بين كلمتي (تُجِدَّ وتُعِدَّ) ليكون الاختلاف بين صوتي الحاء والعين اللذان يصدران من مخرج واحد ألا وهو الحلق.

ومن أمثلة الجناس الناقص في ديوان حيزيّة قول الشاعر محمد جربوعة: [2]

لي ألْفُ عُذرٍ وَعُذْرٍ في مَحَبَّتِهِ فاتْرُكْنَ عُذْلي .. وَذَرْنَ اللَّوْمَ وَالعَتَبَا

وفي قوله أيضا:[3]

يَا نافِخَ النَّايِ بَيْنَ السَّفْحِ وَالْوادي بَلّغْ سلامِي لذاكَ الأسمر لغادي

تدلّ الألفاظ المتجانسة في البيت الأول على طلب رفع اللوم والعتب في كلمة (عذر)، في حين تدلّ اللفظة الثاني (عذلُ) على اللوم، مُطالبة من يلومها في حب سعيّد ابن عمها بترك لومها في حبّه، لأنّ لها ما يكفي من الأسباب التي تجعلها تحبّه، والجناس في هذا البيت قد وقع من خلال تباين الدلالة الناتجة عن اختلاف المخرج بين كلمتي (عذر، وعذل) فاللام أسناني والرّاء صوت لثوي، أما في البيت الثاني فقد أدي اختلاف مخرج حرف الواو وحرف الغين إلى تغيّر دلالة اللفظتين المتجانستين المتمثلتين في (الغادي والوادي) وقد قام الجناس في هذه الأبيات الشعريّة السابقة في الرّبط بين المحسوس والملموس.

ومن أمثلة الجناس النّاقص في شعر محمد جربوعة والذي يكون الاختلاف فيه بين المتجانسين في شكل الحروف، قوله مستعملا كلمتي (كفّ، وَكَتِفِ):[4]

وَاللّهِ وَاللّهِ ما خضَّبْتُ كَفَّ يَدٍ إلاَّ لأجْلِكَ، أوْ طَرَّزْتُ في كَتِفِ

ويتجلّى كذلك في:[5]

إذا مَشَتْ مَسَّ ما مسَّتْ بِأَرْجُلِها والشَّوْقُ يُبْرِدُهُ العُشَّاقُ بالأَثَرِ

فالجناس بين كلمتي (كتف وكفّ) اختلفت حركة الحرف الثاني بين الكسرة والسكون، أما في البيت الثاني فقد وقع الجناس بين لفظتي (مَشَتْ، وَمَسَّتْ) وقد تمثل الاختلاف في الشكل في التضعيف وما نتج عنه.

---

[1]- المصدر السابق، ص 108.

[2]- محمد جربوعة: حيزية، ص 46.

[3]- المصدر نفسه، ص 48.

[4]- المصدر نفسه، ص33.

[5]- المصدر نفسه، ص17.

ويعتبر من الجناس الناقص ما جاء بين لفظين من جنس واحد، مع اختلاف الحركة في حرفي اللام، في قول الشاعر:[1]

كَذاكَ الحُبُّ يَفْعَلُ في مُحِبّ سَباهُ الخَلقُ وَالخُلُق الجميلُ

فالفتحة في كلمة (الخَلْق) والضمة في كلمة (الخُلُق) قد أدّت إلى اختلاف دلالة كلّ منهما، فالأولى تدلّ على الشكل الذي خلقه الله عليه، في حين دلّت الكلمة الثانية على الأخلاق ومكارمها.

ومن الجناس الناقص الذي تختلف ألفاظه في عدد الحروف، ما أورده الشاعر بين لفظتي (حارَ، احتارا) في قوله:[2]

وَأَنْتِ لا شكَّ يا عَيْنَيَّ مَيّتَةٌ بِالقَلْبِ .. حارَ دليلُ الطّبّ واحتارا

اختلفت اللفظتان في عدد الحروف في كلّ منهما، فقد احتوى الفعل الأول (حارَ) على ثلاثة حروف، في حين جاء الفعل الثاني مزيدا بالألف والتاء (احتار) ليبلغ عدد حروفه خمسة حروف لتتجاوز إحساسها بالحيرة إلى اليأس وانقطاع الأمل وهذا ما يُطلق عليه بالجناس المذيّلِ.

أدّى الجناس في شعر محمد جربوعة دوره في ضبط الإيقاع، مما زاد في الشّحنة الموسيقية داخل شعره، فأبعد الرّتابة من خلال الجناس الذي لا يحتاج الشاعر في توظيفه إلى التّكلّف أو المبالغة، لأنّه شاعر فذ القريحة يمكنه أن ينظم القصائد والمقطوعات بكلّ أريحية ويسر، وهذا ما يبرر الثنائيات المختلفة التي انتظمت في شعره لتأدية المعاني المراد تأديتها بالإضافة إلى الكشف عن الحالة الشعوريّة للشاعر لحظة ولادة القصيدة وما يعانيه أثناء مخاضها.

6.2. الطّباق

لغة: مأخوذ من قولهم "طابقتُ بين شيْئَيْنِ طِباقا وَمُطابقة، إذا جمعتُ بينهما على حدّ واحد...والمطابقة في أصل اللغة هو أن يضع البعير رجله موضع يدهِ، فإذا فعل ذلك قيل طابق البعيرُ."[3]

اصطلاحا: فهو الجمع بين الشيء وضدّه أو الشيء ومقابله في الكلام.

يرتبط الطباق بالمعنى ارتباطا كليا من خلال إظهار الشيء وضدّه في الكلام، ويكون الطباق بين اسمين أو بين فعلين أو بين حرفين كما قد يقع بين مُختلفين.

ومن خلال تتبعنا لشعر محمد جربوعة وجدنا الكثير من الطّباقات التي أوردها في نصوصه الشعرية، وقد ظهرت الثنائيات الضدّيّة متّخذة من الطباق بكلّ أقسامه وسيلة للتعبير عما يجول بخاطره.

---

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 41.

[2]- المصدر السابق، ص25.

[3]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، مطبعة دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت، د ط، ص 76.

اتخذ الشاعر من الطباق وسيلة للتعبير والبوح، فوظّف في نصوصه طباق الإيجاب، طباق السّلب وإيهام التضاد.

1.6.2. طباق الإيجاب

وهو "ما صُرّح فيها بإظهار الضدّين، أو ما لم يختلف فيه الضدّان إيجابا وسلبا"[1]، وفيما يلي سنطرق شعر محمد جربوعة للوقوف على وجود الظاهرة في شعره، ومن ذلك قوله:[2]

إنْ قالَ تُنْصِتُ أحْياءٌ لِقَوْلَتِهِ وَيَتْرُكونَ جُلوسَ الأرْضِ إنْ وَقَفا
فَإنْ رَضَيْتِ، أنا يا بِنْتُ خاطِبَةٌ وَإنْ رَفَضْتِ، ولَمْ ترضَيْ فيا أسَفِي

قام الطباق في هذين البيتين على الضدّيّة بين فعلين ماضيين (رَضَيْتِ، رفضتِ) وكذلك بين (قال، تُنْصتُ) وبين (جُلوس، وقفا) فقد حرص الشاعر من خلال توظيف هذه الثنائيات الضدّيّة على إظهار المكانة المرموقة للخاطِبِ والمخطوب على حدّ سواء.

وفي قوله كذلك:[3]

نَأَتْ في الأُفقِ والْتَفَتَتْ تُحَيّي وَداهمنِي التَّعرُّقُ وَالبُرودُ

أراد الشاعر أن يبيّن إحساسه لحظة الفراق مؤكّدا على فقدانه التوازن بسبب ما أصابه من تعرّق وبرود في لحظات متتالية تكاد تتداخل من حيث زمن حدوثها، والمطابقة هنا وقعت بين اسمين (التّعرّق، البرودُ) فالتعرّق لم ينتج عن ارتفاع الحرارة بل نتج عن التوتر والإحساس بالحزن.

ولا شك أن الشاعر محمد جربوعة قد وظّف الطباق وخلق نوعا من الثنائيات الجديدة، وجعل من النصّ الشعري يشعّ بدلالات جديدة، ومن بين الثنائيات التي أدّت دورها على مستوى البيت أو حتى القصيدة الواحدة كقوله:[4]

غَدًا نعودُ، ومنْ قَدْ هاجروا رجعُوا وَيَرْجِعُ الشَّمْلُ مثل الأَمْسِ، يَجْتَمِعُ
وكُلُّ خافِقِ رِيشٍ طارَ مُبْتَعِدًا عنْ أُمّهِ الأَرْضِ .. مَهْما قَدْ نَأَى، يَقَعُ
وَقِيلَ: يَأْكُلُ ماءُ النَّهْرِ جانِبَهُ وَكُلَّما ضَاقَ مِنْ جَنْبَيْهِ يَتَّسِعُ
فَهَلْ تُريدينَ أنْ تَحْظَيْ بِرِفْقَتِنا دونَ التَّرَحُّلِ؟ هذَا اسمُهُ الجَشَعُ
وَلْيَرْحَمِ اللّهُ أقْوامًا بِلاَ طَمَعٍ مِنَ الذِينَ بِشَيءٍ واحِدٍ قَنَعُوا
أنا؟ امْ الحَيّ؟ فاخْتارِي بِلاَ حرجٍ حَبْلٌ يدومُ .. وَحَبْلٌ سوفَ يَنْقَطِعُ

[1]- المرجع السابق، ص 79.
[2]- محمد جربوعة: حيزية، ص106
[3]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص10.
[4] - المصدر السابق، ص208.

نشْهد في هذه الأبيات الشعريّة زحامًا من الثنائيات المتضادة والتي تتمثلُ في:(هاجروا، رجعوا)، (غدا، الأمس)، (طار، يقعُ)، (ضاق، يتّسِعُ)، (طمع، قنعوا)، (يدومُ، ينقطع) نلاحظ أنّ الشاعر لم يلتزم بنوع واحد من الثنائيات إنّما أورد طباقات مختلفة بين اسمين، وبين فعلين ماضيين أو مضارعين، وبين فعل ماض وآخر مضارع، وبين اسم وفعل، وكثرة الطّباق دلالة على ضيق الحال وقرب انفراجه بالعودة إلى الدّيارِ.

وفي قصيدة" الدّخول المدرسي لشاعر ينسى سنّهُ دائما "من ديوانه (ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر) يحفل النّص الشعري بطباق الإيجاب بين أفعال وأسماء في قوله:[1]

(أوتٌ) مضَى..ثمَّ ابْتَدا (سبتمبَرُ) وَسَيَنْتَهِي كَيْ يَبْتَدِي (أكتوبَرُ)
قَلْبي (تَصَبْبَن)، عُدْتُ طِفْلاً، قامَتِي سَتَعودُ مِتْرًا .. أوْ يَزِيدُ .. وَتَقْصُرُ
لَمْ أَنْسَ يَوْمًا .. لَوْ يَمِيني أُنْسِيَتْ لَمْ يَنْسَ ذاكَ الوقْتَ جنبِي الأيْسَرُ

حدث الطباق بين (مضى، ابتدا) وبين (ينتهي، يبتدي) وبين (يزيدُ، تقصُرُ) و(يميني، الأيسرُ) زادت حركة الأفعال من حركيّة النّص للدلالة على عدم الثبات وتسارع الأحداث في وقت واحد يرتبط بالدّخول المدرسي، ليكشف عن واقع يختلف عمّا يحسّه الشاعر، ليكون الواقع مجرّد أوهام ليس إلاّ.

ومن الصيغ التي وظّف فيها الشاعر طباق الإيجاب، جمعُه بين صيغتي اسم الفاعل واسم المفعول في قوله:[2]

في الدّورة الدَّمَويَّةِ هُمُ بَيْنَ الشهيقِ- ولاَ زفيرَ- إذَا سَرى
مُتَشَبّثِينَ بِعُشْبَةٍ في رُوحِهِ مَكْتوبُهُ هُمْ .. راضِيًا أوْ مُجْبَرَا
لَوْ كانَ يَمْلِكُ أَمْرَهُ في حُبِّهِمْ لاحْتاطَ.. فَكَّرَ واسْتَشَارَ.. وَقَرَّرَا
لكِنَّهُمْ لَمْ يُمْهِلُوهُ دَقيقَةً وَأَرادَ(لاَ).. سَبَقَتْ (نعَمْ) .. وَتَخَيَّرَا
مِنْ يَوْمِ أنْ غابُوا وَطَيْفُ حُضورِهِمْ يَأْتِي وَيَطْرُقُ بَابَهُ مُتَسَتّرَا

يعتمد الشاعر في طباق الإيجاب من خلال الأبيات سابقة الذّكر، على مقابلة الاسم بالاسم (الشهيق، الزفير) والفعل بالفعل (فكَّرَ، قرَّر) و الحرف بالحرف (لا، نعم) كما طابق بين اسم الفاعل واسم المفعول (راضيا، مُجْبَرا) وبين الفعل والاسم في (غابوا، حضورهم)، هذه الأخيرة التي دلّت على معاناة الشاعر وشوقه إلى من يُحِب، خالقا حركيّة بين الاسم (حضورهم) الذي يقصد به الشاعر الحضور الدّائم في ذهنه وإحساسه المستمرّ بوجوده، مقابل غيابه عن عينه، وهذا ما ألجأه إلى استعمال الفعل (غابُوا) الذي يتمنّى أن يتحوّل أثناء

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص5 وما بعدها.
[2]- المصدر نفسه، ص 178.

حركته إلى حضور حقيقي، فمن خلال الطباق أكّد الشاعر على الجانب الدّلالي الناجم عن توظيف الكلمة وضدّها.

فالتضاد في شعر محمد جربوعة جاء مكثّفا ليَخْلُق دلالات عميقة يُدرِكُها القارئ فيتواصلُ وجدانيا مع الشاعر، ومن بينها النماذج التالية:[1]

يَعْلُو وَيَنْزِلُ في العروقِ كَأَنَّهُ ... في جِسْمِهِ القَلِقِ المُحَطَّمِ زِئْبَقُ
فَلَئِنْ تَلَفَّظَتِ الصَّبايَا باسْمِها ... تَغْلِي الدّماءُ، وَوَجْهُهُ يَتَعَرَّقُ
فَهِيَ الفُصولُ لَدَيْهِ وَهِيَ شُهورَهُ ... وَهِيَ المغارِبُ عِنْدَهُ وَالْمَشْرِقُ

وفي قوله:[2]

رَأَيْتُ ما يُفْسِدُ العُبَّادَ، واقْتَرَبَتْ ... كَغَيْمَةِ الصَّيْفِ بَيْنَ الصَّحْوِ وَالْمَطَرِ
وَضَعْتُ كَفّي على قَلْبِي أُثَبّتُهُ ... فقدْ يُرَفْرِفُ إنْ بِالفِعْلِ لَمْ يَطِرِ
عَيْنَايَ تَقْرَأُ ما تُخْفِي الأَشِعَّةُ مِنْ ... أسْرارِ قَلْبِكِ مِنْ يُسْرٍ وَمِنْ عُسْرِ

الطباق بين (يعلو، ينزل) (أُثَبّتُ، يُرَفْرِفُ) جاء بين الأفعال المضارعة، وبين الأسماء في (المغارب، المشرق) و(يُسْرٍ، عسْرٍ) وبين (الصَّحْوِ، المَطَرِ).

فما تمت ملاحظته خلال البحث عن طباق الإيجاب في شعر محمد جربوعة يُظهر كثافة التوظيف بُغية إثراء النّصّ الشعري والارتفاع بمستوى جمال القصيدة، وبسبب كثرة الطّباق صار يَصعب استخراج كلّ الطباقات الواردة في النص الشعري.

2.6.2. طباق السّلب

ورد طباق السّلب بنسبة كبيرة في شعر محمد جربوعة، والمقصود بطباق السّلب هو اختلاف اللفظين إيجابا وسلبا، ومن نماذج وجوده قول الشاعر:[3]

الْوَرْدُ يَحْلِفُ أنْ يَعيشَ مُدَلَّلاً ... فَإذا بَكَى لو مرَّةً لاَ يَحْلِفُ

وفي قوله:[4]

أَبوسُ عَيْنَكَ .. قُلْ بَيْتًا لِتُمْرِضَنِي ... وَكَيْ أُداوِيكَ ..كُنْ لو لَحْظَةً قَدَرِي))
فَقُلْتُ: ((أَرْجُوكِ قلبي جِدُّ مُنْفَطِرِ ... وَقَلْبُكِ الحلوُ يبدو غيْرَ مُنْفَطِرِ

[1]- المصدر السابق، ص 132.
[2]- المصدر نفسه، ص 65/62.
[3]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص49.
[4]- المصدر السابق، ص 64.

وظّف الشاعر طباق السّلب بين كلمتي (يَحلف، لا يحلف) لتصوير أخلاق هذه المرأة التي تَعتبر الالتزام بالمبادئ قناعة لا تتراجع عنها، أما في البيتين التاليين فقد جسّد الشاعر الفرق بين حالتي الصحّة والسّقم، ففي البيت الأوّل حدث طباق الإيجاب بين الفعلين المضارعين المسبوقين بحرفي النّصب في: (لِتُمْرِضَنِي، كيْ أُداويكَ) فالحالة مختلفة من وجهة نظر المرأة، فبينما ترغب في أن يُمرِضَها بالحبّ لكي تُداويهِ باهتمامها وجدته مُنفطر القلبِ، ليعبّر الشاعر عن الاختلاف بينهما من خلال وصف حالة كلّ منهما مستعملا (منفطِرًا، غَيْرُ منفَطِرٍ)، جاعلا الكلمة الأولى ضربا للشطر الأوّل في حين جعل كلمة (غير منفطر) عروضا للشطر الثاني من البيت نفسه، مما أحدث توازنا معنويّا وصوتيّا بين شطْرَيْ البيتِ الشعري.

وقال الشاعر محمد جربوعة في موضع آخر من الديوان مُطابِقا بين الظرفين:[1]

لَعِبَتْ بِهِ أشْواقُهُ .. مَنْ عِنْدَهُ ما عِنْدَهُ مِنْ لَوْعَةٍ يَتَشَوَّقُ

وقع طباق السّلب بين (عِنْدَهُ، ما عِنْدَهُ) للدّلالة على التّضاد والاختلاف في الوضعيّة التي يوجد فيها كلّ منهما، ومن خلال شعر محمّد جربوعة يظهر اعتماده في النّفي على الأداة (لم) في مواضع كثيرة منها: [2]

حَتَّى وَإنْ لَمْ يَبْقَ مِنْها شـارِعٌ تَبْقَـى دِمَشْقُ أميرةً تتـأَنَّقُ
حتّـى وَلَوْ بَرْدَى تَوَقَّفَ، وانتَهَى سَتَظَـلُّ تَرْسُمـُ نَهْرَهَـا يَتَدَفَّقُ
حتّـَى وَإنْ لَمْ تَبْقَ مِنْها زَهْرَةٌ تَبْقَى بِذِكْرى زَهْرِهَـا تَسْتَنْشِقُ
حَتَّى وَإنْ جـاعَتْ، تَظَلُّ كَرِيمَةً وَتَجُـودُ مِنْ لاَشَيْئِهَـا، تتَصَدَّقُ

اعتمد الشاعر محمد جربوعة في بناء معانيه المتّضادة، على طباق السّلب، الذي يتجلّى في تكرار الفعل (لم تَبْقَ، تبْقَى) في أبيات متتالية من القصيدة للدّلالة على مكانة دمشق وعظمتها وقدرتها على استرجاع ما أُخِذَ منها، خاصّة وأنّ الإجابة جاءت في مطلع الشطر الثاني من كلّ بيت، بعدما تضمّن الشّطر الأوّل من البيت العنوان الذي أضاعتْهُ سوريا خلال ما يُسَمّى بـ (الرّبيع العربي) التي حملت الدّمار والخراب إلى الكثير من الدول العربية.

واستعمل الشاعر في طباق السلب الأداة (لا) في قَلب المعنى بعد نفيه، ومن ذلك قوله:[3]

أُحِبُّ فـاتِنَةً يَحْتاطُ بُؤْبُؤُهَـا بِنَظْرَةِ (الخَطْفِ) فِي الإرْبَـاكِ فِي عَجَلٍ
مَا لاَ يُقَـالُ سَيَبْقَى دائِمًا حُلُمًا وَمَـا يُقـالُ سَيَلْغـي دَهْشَةَ الأَمَلِ

كما ورد في قوله:[4]

---

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 134.

[2]- محمد جربوعة: اللوح، ص 126/126.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 121.

[4]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص 280.

قَـالُوا يُسـاوي شارِعًـا بِمَدينَةٍ تُبْنَى بِقَرْنٍ كـامـلٍ لاَ تُكْمَلُ

من خلال هذه النماذج يظهر توظيف الشاعر لطباق السّلب، مستعملا حرف النّفي (لا)، ليقع الطباق بين (يُقَالُ، لا يُقَالُ) وبين (كامل، لا تكملُ).

والظاهر أنّ طباق السلب في شعر محمد جربوعة قد جاء على شكل فعلين أحدهما منفي، مع استعمال أدوات النفي المختلفة، والتزامه بإيراد الكلمة الأولى منه في الشطر الأول، والكلمة الثانية في الشطر الثاني، رغبة منه في تقسيم إيقاعها الصوتي بين شطري البيت الشعري.

3.6.2. إيهام التّضاد

فهو استعمال" لفظ الضدّ لإيهام القارئ أنّه ضدّ، مع أنّه ليس بضدّ"[1] ومن أمثلة وروده في شعر محمد جربوعة، قوله:[2]

وَالْحُبُّ مِثلُ الدَّاءِ، يَبْدَأُ هَيّنًا لاَ طِبُّ يَنْفَعُ فيهِ لاَ مُسْتَوْصَفُ

أوهمنا الشاعر محمد جربوعة بإيهام التّضاد من خلال توظيفه لكلمتي (الدّاء، الطّبّ) لأنّ الدّاء ضِدُّها هو الدّواء وليس الطبّ.

ومن أمثلة ورود إيهام التّضاد قول الشّاعر:[3]

قَدْ غَيَّرَتْها فِي الهَوى أَيَّامُها وَقُرى الوَفاءِ تَمُوتُ بالتَّغْيِيرِ

وفي قوله كذلك:[4]

مَا فِي جَنُوبِ القَلْبِ أوْ فِي غَرْبِهِ مِنْ سَنْتِمِتْرٍ بِالْهَوَى يَتَأَثَّرُ

وفي:[5]

((اليَوْمَ عَيْنِي بَعْدَ جَذْبٍ أَزْهَرَتْ وَحَنِينُ قَلْبِي للرَّسُولِ اِشْتَدَّ بِي))

يظهر الطباق بين الكلمات التّالية (الوفاء، التغيير) و(الجنوب، الغرب) وبين (جذبٍ، أزهَرت)، فكل هذه الطباقات تحتاج إلى إعمال العقل، حيث أنّ الشاعر وظّف التغيير للتعبير عن التّحوّل وعدم الثبات على العهد، في حين جمع بين الجنوب والغرب للدّلالة على الشّرق ضدّ الغرب وعلى الشّمال ضدّ الجنوب لأنّ القَلْبَ كلُّه خاضع لسيطرة الحبيب محمد صلّى الله عليه وسلّم، أمّا الجذب فضدّها الإمطار، ولكن الإزهار دلالة على سقوط المطر، ممّا يستلزم الإنبات، لأنّ الإزهار لا يكون إلاّ بعد سقوط المطر وارتواء الأرض.

---

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة- علم البديع – ص80.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص 20.

[3]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 17.

[4]- المصدر نفسه، ص 24.

[5]- المصدر نفسه، ص 47.

وقد يتبادر إلى الذهن الطباق بين (أوّل وأقدم) في قول الشاعر:[1]

وَأُعِيدُ بَدْءَ هَواكَ مِنْ عَصْري أَنَا بَعْدِي أَنَا، لاَ أَوَّلُ لاَ أَقْدَمُ

وقع التّضاد خفية بين كلمتي (أوّل، أقْدم) فالأوّل ضدّها الآخر، لكن الشاعر وظّف كلمة (أقدم) للدّلالة على انقطاع العلاقات مهما كانت صفتها.

7.2. التّرادف

هو اختلاف اللفظين من حيث الصّوت والبناء، واتحادهما معنويا، حيث يقول ابن فارس: "ويسمّى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة نحو السّيف والمهنّد والحسام، والذي نقوله في هذا إنّ الاسم واحد وما بعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أنّ كلَّ صفةٍ منها فمعناها غير معنى الأخرى، وقد خالف في ذلك قوم فزعموا أنّها وإن اختلفت ألفاظها فإنّها ترجع إلى معنى واحد، وذلك قولنا سيف وحسام وعضب، وقال آخرون ليس منها اسم ولا صفة إلاّ ومعناه غير معنى الآخر، قالوا: وكذا الأفعال نحو مضى وذهب وانطلق، وقعد وجلس، ورقد ونام وهجع، قالوا: ففي قعد معنى ليس في جلس، وكذلك القول فيما سواه". [2]

وقال أبو هلال العسكري: " كلُّ اسمين يجريان على معنى من المعاني في لغة واحدة فإنّ كلّ واحدة منهما تقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلاّ لكان الثاني فضلا لا يُحتاجُ إليه". [3]

فعلى الرّغم من اختلاف آراء النّقاد حول ظاهرة التّرادف إلاّ أنّه ظاهرة لا يمكن إنكارها ولها فوائد مختلفة منها: التّوسّع في اللغة العربيّة، وإتاحة طرق مختلفة للتعبير عمّا يجول في الخواطر، وله وظيفة معجميّة تتمثّل في إثراء النّصوص الأدبيّة بالمعاني يقول جلال الدّين السّيوطي: "التّوسّع في سلوك طرق الفصاحة وأساليب البلاغة في النّظم والنّثر، وذلك لأنّ اللفظ الواحد قد يتأتّى باستعماله مع لفظ آخر: السّجع والقافية والتّجنيس والتّرصيع وغير ذلك من أجناس البديع". [4]

وللتّرادف وجود فعليّ في شعر محمّد جربوعة، لكنّه ورد على أشكال وصيغ مختلفة حسب ما تلبّسه الشاعر أثناء مخاض شعره، ومن أمثلة التّرادف في شعر محمّد جربوعة ما ورد مفردا ومنه:

1.7.2. التّرادف المتعاطف

وهي تلك المترادفات التي بينها حروف عطف، وهو موجود بكثرة في شعر محمّد جربوعة، ومنه قوله:[5]

---

[1]- محمد جربوعة: السّاعر، ص 232.

[2]- أحمد ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطّبّاع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1414هـ، 1993م، ص 61/59.

[3]- أبو هلال العسكري: الفروق اللغويّة، تحقيق حسام الدّين القدسي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د، ت)، ص11.

[4]- جلال الدّين السّيوطي: المزهر في علوم اللّغة، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، الطبعة1، 1998، ص 405.

[5]- محمد جربوعة: وعيناها، ص13.

يعنِي أُجَنُّ، وأجْري خلفَهُ وَلَهًا بِلا حِذاءٍ، على الأشْوَاكِ وَالإِبَرِ؟

وقع التّرادف بين كلمتي (الأشواك والإبر) في البيت السّابق، كما وقع كذلك بين لفظتي (الأشعّة والصّور) في قول الشاعر:[1]

حسْب الأشعّة والتَّحْليلِ والصُّوَرِ وَحَسْبَ جدوَلِ تَحْليلٍ لِمُخْتَبَرِ

كما وظّف الشاعر كلمتي (المغرور والمتعجرف) في قوله:[2]

وَتَقولُ: ((يا اللّهُ .. أرْوعُ واثِقٍ في مِشيَةِ المَغرورِ والمُتَعَجْرِفِ

ومن الكلمات التي لها معنى الغرور نجد التّعجرف والتّغطرس والتّكبّر، وكلّها ألفاظ تدلّ على المبالغة في الثّقة بالنّفس، ممّا ينعكس على الشّخص بشكل سلبي.

ومن المترادفات وظّف الشاعر كلمتي الإرهاق والإجهاد للدّلالة على التّعب في قوله:[3]

وَتَزيدُ مِنْ مَرَضِ المريضِ بِنَظْرَةٍ وَتُسَبّبُ الإِرْهاقَ وَالإِجْهادَا

2.7.2. التّرادف المتجاور

حرص الشّاعر على توظيف هذا النّوع من التّرادف، حيث أورده دون أن يستعمل فواصل بين المترادفات، ومنه ما جاء بين كلمتين أو بين جملتين، ومن أمثلة التّرادف المتجاور الواقع بين كلمتين، توظيف الشّاعر لكلمتي (الفاخر، الثّمين) في قوله:[4]

وَجَدَتْ بِمِعْطَفِها الثَّمينِ الفاخِرِ مِثلَ اعترافِ مُكْرَهٍ وَمُكابِرْ

ومن المترادفات المتجاورة، استعمال الشّاعر للأفعال المترادفة ومنها (توبي، اقلعي) و(تمزّقي، تقطّعي) في قول الشّاعر:[5]

عَثمانُ يا جُرْحِي الّذي يبقى على مَرِّ الزّمانِ تَمَزُّقِي وَتَقَطُّعِي

يَا أَرْضَنا الحَمْراء كفّي.. رَحْمَةً تُوبِي عنِ الكَأْسِ الحرامِ وَأَقْلِعي

نلاحظ أنّ الشاعر محمّد جربوعة قد كثّف من دلالات الألم والحزن من خلال توظيف الكلمات المترادفة خاصّة في استعماله (تمزّقي، تقطّعي) للدّلالة على عمق الألم الذي لحق بالصحابي الجليل عثمان بن عفّان، ممّا يوحي بشيوع الفساد وانتهاك المحرّمات، من خلال توظيف (توبي، أقلعي).

وقال الشّاعر يصف نفسه بالرّقّة والهشاشة:[6]

---

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص158.

[3]- محمّد جربوعة: الساعر، ص 157.

[4]- محمد جربوعة: وعيناها، ص53.

[5]- المصدر نفسه، ص62-64.

[6]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص10.

وَأَنا كما تَدْرينَ هشٌّ ليّنٌ مِنْ زَهْرَةٍ أو لفظَةٍ أَتَبَعْثَرُ

وفي وصفه للرّسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم استعمل الشّاعر محمّد جربوعة أكثر من كلمين للدّلالة على النّور والضّوء في قوله:[1]

حاولتُ فهْمَ الضّوءِ، قالتْ نجْمةٌ: أَصلُ السَّنَا .. نَبْعُ الضّياءِ .. الفَرْقَدُ

حاولتُ فَهمَ الحُبّ فينا نحوهُ الأمْرُ صَعْبٌ، غامضٌ، ومعقّدُ

وهنا نلاحظ أنّ الألفاظ (السّنا، الضياء، الفرقد) مترادفات تدلّ كلّها على الضّوء، في حين تدلّ (صعب، غامض، معقّد) على معنى واحد وهو الصّعوبة والإبهام.

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 65.

الفصل الثّاني

دراسة البنية الصّرفيّة في شعر محمد جربوعة

1- **الأفعال**

- الفعل الماضي
- الفعل المضارع.
- فعل الأمر.

2- **الأسماء**

- اسم الفاعل.
- اسم المفعول.
- الصّفة المشبّهة.
- اسم الآلة.
- صيغ المبالغة.
- اسما الزّمان والمكان.
- اسم التّفضيل.
- التّصغير.

توطئة

يهتمّ علم الصّرف بدراسة الكلمة بعيدا عن التّركيب، فيبحث في بنائها وطرق صياغتها وميزانها الصّرفيّ انطلاقا من العديد من التّغييرات الّتي تطرأ عليها من إبدال وإعلال تصغير، ولذلك فإنّ علم الصّرف يختلف عن علم النّحو يقول عنه فاضل السّامرّائي: "الصّرف، ويقال له التّصريف، وهو لغة التّغييرُ، ومنه قوله تعالى:" وتصريفُ الرّياح" البقرة -164- الجاثية-5- أيّ تغييرها تارة تأتي بالرّحمة وتارة تأتي بالعذاب، وتارة تجمع السّحاب وتارة تفرّقه، وتارة تأتي من الجنوب، وتارة تأتي من الشّمال....وهكذا".[1]

وعليه فإنّ الدّراسة الصّرفيّة تعتمد أساسا على اللّفظ وتبيين دوره وإبراز التّغيّرات الّتي تطرأ عليه، من خلال التّركيز على الأسماء والأفعال ومختلف الجموع، يقول بعض اللغويين:" إنّ الاسم يفيد الثّبوت والفعل يفيد التّجدّد والحدوث، فإذا قلت: خالد مجتهد، أفاد ثبوت الاجتهاد بخالد، في حين أنّك إذا قلتَ (يجتهد خالد) أفاد حدوث الاجتهاد له بعد أن لم يكن، وكذا إذا قلتَ (هو حافظ) أو (يحفظ)، فـ(حافظ) يدلّ على الثبوت، ويحفظ يدلّ على الحدوث والتّجدّد."[2]

وتهدف دراسة الوحدات المرفولوجيّة أو الصّرفيّة لشعر محمّد جربوعة للوقوف على توظيفه الأسماء والأفعال ودلالات ذلك.

1. الأفعال

"الفعل هو ما دلّ على اقتران حدث بزمان، ومن خصائصه صحّة دخول "قد" وحرفي الاستقبال والجوازم، ولحوق المتّصل البارز من الضّمائر وتاء التّأنيث السّاكنة نحو قولك: قد فعل وقد نفعَل وسيفعل وسوف نفعل، ولم يفعل، وفعَلتُ، ويفعلن وافعلي وفعلَتْ". [3]

والفعلُ مقيّدٌ بزمن" فالفعل الماضي مقيّد بالزمن الماضي، والمضارع مقيّد بزمن الحال أو الاستقبال في الغالب، في حين أنّ الاسم غيرُ مُقيدٍ بزمن من الأزمنة فهو أشمل وأعمّ وأثبت."[4]

ونظرا لأهميّة الأفعال في النّصوص الأدبيّة وخاصّة الشّعريّة وجب الوقوف على أبنيتها وكيفية توظيفها في النصّ الشّعري لمحمّد جربوعة، ثمّ تحديد أزمنتها ونسب حضورها في دواوينه الشّعريّة.

وفيما يلي سنحاول البحث في الأفعال ونسب شيوعها وما ترمز إليه في كلّ من دواوين: "اللّوح"

---

[1]- محمد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام ومعان، دار ابن كثير، الطبعة الأولى، 1434هـ، 2013م، دمشق، سوريا، ص 09.

[2]- فاضل صالح السّامرّائي: معاني الأبنية في العربيّة، دار عمّار للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة2، 1488هـ، 2007 م، ص9.

[3]- أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري: المفصّل في علم العربيّة، دراسة وتحقيق محمد صالح قدارة، دار عمار للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2004م، ص243.

[4]-المرجع السّابق، ص 09.

الدّيوان	/	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
اللوح	العدد	268	526	64
	النسبة المئويّة	%31.23	61.30%	07.13%

حركيّة الأفعال في ديوان" ثمّ سكت"

الدّيوان	/	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
ثمّ سكت	العدد	471	799	51
	النّسبة المئويّة	35.38%	%60.77	03.83%

ديوان " وعيناها"

الدّيوان		الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
وعيناها	العدد	390	916	106
	النّسبة المئويّة	%27.62	%64.87	%07.51

وفيما يلي سنقوم بحوصلة لحركيّة الأفعال في الدّواوين الشّعريّة الثّلاثة الّتي تطرّقنا إليها سابقا:

الأفعال	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
العدد	1129	2241	221
النّسبة	%31.43	%62.40	%06.15

تُظهر الجداول السّابقة، الّتي تتبّعنا فيها حركيّة الأفعال في شعر محمّد جربوعة، وبالضّبط في كلّ من ديوان "اللوح" و"ديوان وعيناها" و"ديوان ثمّ سكت" غلبة الأفعال المضارعة، الّتي مثّلت نسبة (61.30%) من الأفعال الواردة في ديوان اللوح، وبتعداد يصل إلى خمسمائة وستة وعشرين فعلا مضارعا، كما مثّلت نسبة (64.87%) من ديوان وعيناها، بما يقابله من تعداد (916) تسعمائة وستة عشر فعلا مضارعا، أمّا ديوان ثمّ سكت فقد حافظ فيه الشّاعر على توظيف الفعل المضارع في دواوينه، ليبلغ وروده نسبة (60.77%) أي (799مرّة).

وقد جاء الفعل الماضي في المرتبة الثانية بنسبة إجمالية تمثّلت في (31.43%) موزّعة على الدّواوين الشّعريّة المدروسة على النّحو التّالي:

-(ديوان ثمّ سكت) بنسبة (% 35.38) ثمّ (ديوان اللّوح) بنسبة (31.23%)، ثمّ (ديوان وعيناها) بنسبة مئويّة تمثّلت في (27.62%).

أمّا فعل الأمر فقد احتلّ المرتبة الأخيرة من حيث حركيّة الأفعال في دواوين محمّد جربوعة الشّعريّة، بنسبة إجمالية تمثّلت في (6.15%).

وبما أنّ الفعل المضارع هو الأكثر انتشارا في شعر محمّد جربوعة، فإنّه سيكون المحطّة الّتي سننطلق منها في دراستنا للكشف عن دلالات الفعل المضارع وأبعاده في شعر جربوعة.

1.1. الفعل المضارع

الفعل المضارع هو: "ما تعتقِب في صدره الهمزة والنّون والتّاء والياء، وذلك قولُك للمخاطب أو الغائبة: تفعلُ، وللغائبِ يفعلُ، وللمتكلّم أفعل، وله إذا كان معه غيره واحدا أو جماعة: نفعل، وتسمّى الزّوائد الأربع، ويُشترطُ فيه الحاضر والمستقبل."[1]

ومن خلال عيّنات الدّراسة تظهر جليّا سيطرة الفعل المضارع على أشعار محمّد جربوعة" ومعنى المضارعة المشابهة، ويعنون بالمضارعة مشابهة الفعل المضارع للأسماء، فالمقصود بالفعل المضارع، الفعل المشابه للاسم."[2]

والفعل المضارع حاضر على صور مختلفة في قصائد محمّد جربوعة ومقطوعاته الشّعريّة ونتفه، فقد أورده مبنيا للمعلوم ومبنيا للمجهول، فجاءت حركته مختلفة بين رفع ونصب وجزم.

أمّا الغرض من استعمال الفعل المضارع فهو للدّلالة على بيان الحركة وعدم الثّبات، وهذا ما لمسناه في قول الشّاعر:[3]

صَدَقَ الَّذِي قدْ قالَ لِي: (لا يُوجَدُ ... أَبَدًا لِمَنْ فقَدَ الأَحِبَّةَ مَقْصِدُ
كلُّ الدُّرُوبِ أمامَهُ مَقْطُوعَةٌ ... وَالضَّوْءُ في عَيْنَيْهِ لَيْلٌ أسْوَدُ)
مَنْ قَدْ يَلُومُ إذَنْ غرِيبًا مُتْعَبًا ... يَبْكِي على الأَيَّامِ أوْ يَتَنَهَّدُ؟
هُوَ ليسَ يَعْرِفُ أيْنَ يَذْهَبُ.. نِصْفُهُ ... قَصَدَ الجنوبَ، ونِصفُهُ مُتَرَدّدُ
مَا عِندَهُ في الحُزْنِ مَنْ يشكُو لَهُ ... أوْ عِنْدَهُ في الهَمّ مَنْ قَدْ يُسْنِدُ
وَلَهُ وَبالتَّجريبِ حظٌّ راقِدٌ ... أَحلامُهُ غيْمِيَّةٌ تتَبَدَّدُ

---

[1]- أبو القاسم محمود بن عمر الزّمخشري: المفصّل في علم العربيّة، دراسة وتحقيق فخر صالح قدارة، دار عمار للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة1، 2004م، ص204.

[2]- فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، الجزء3، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2000م، 1420هـ، ص323.

[3]- محمد جربوعة: السّاعر، ص 212/211/210.

إنْ مَدَّ كفًّا نحوَهَا وَأَرادَها ... كَالظَّبْيِ تَهْرُبُ في الفلاةِ وَتَشْرُدُ
يَمْشِي على مُشْطِ الأصابِعِ نحوَها ... حَذِرًا كَصَيَّادٍ يَقُومُ وَيَقْعُدُ
يَمْشِي إليْها خَطْوةً، فإذَا رأى ... منها انْتِباهًا نَحْوَهُ، يتَجَمَّدُ
كَمْ قَدْ تكسَّرَ في القِفارِ لأَجْلِها ... وَهُوَ السَّقيمُ بِحُبّها، المُجْهَدُ
يا دارَ قُدْسَى، هَلْ صَحيحٌ أنَّها (..)؟ ... سَمْعي يُصَدّقُهُ، وَقَلْبي يَجْحَدُ
يَا دارَها فَلْتُخْبِريني بِالّذي ... يُطْفِي الحرائقَ داخلِي أوْ يُبْرِدُ
أَوَ لَمْ تُحِسَّ بِنا الَّتي قدْ أفْسَدَتْ ... ما عِنْدَنَا- مهما نَأَتْ- لاَ يَفْسُدُ
أَوَ ليسَ تَدْرِي حينَ هزَّتْ رَأْسَها ... بِـ (نعمْ) وَخَتَّمَهَا الشَّريفُ السَّيّدُ
أنَّا فقَدْنا روحَنَا، يا وَيْلَهَا ... وَالرُّوحُ أغْلى- ويلَها- مَا يُفْقَدُ
أَتُرَى الّتِي عَلَيْنَا بَعْدَنَا ... سَتُحِسُّ فِعْلاً بِالسُّرورِ وَتَسْعَدُ؟

تعجّ القصيدة بالأفعال الّتي تدلّ على الحركيّة، ومن الأفعال المذكورة نجد الأفعال الماضية والمضارعة وأفعال الأمر، أمّا الأفعال المضارعة فقد بلغ عددها ستة وعشرين فعلا وهي (لا يوجد، يلوم، يبكي، يتنهّد، يَعرف، يذهبُ، يَشكو، يُسند، تتبدّد، تهرُبُ، تَشرُدُ، يمشي، يقومُ، يقعد، يمشي، يتجمّد، يُصدّق، يَجحدُ، يُطفي، يُبرد، تحسّ، لا يَفْسُدُ، تدري، يُفْقد، ستُحِسُّ، تَسْعَدُ).

وعمليّة تكثيف الأفعال المضارعة جاءت للدّلالة على ما يُكابده الشّاعر من ألم التّرحال واقتفاء أثر المرأة، إضافة إلى استعمالها للتّعبير عن الحَيرة والضّياع الّذي يعيشه الشّاعر بين ألم الفراق وبُعدِ المسافات، والخوف على ضياع الأمل في اللقاء.

كما تجاوزت الأفعال المضارعة البناء الدّلالي للقصيدة الشّعريّة إلى البناء الإيقاعي من خلال استعماله للأفعال المضارعة في عمليّة التقفية.

وفي ديوان السّاعر حضور قويّ للأفعال المضارعة، التي كانت الرفيق الّذي يصطحبه الشّاعر في رحلة البحث في الصّحراء واقتفاء أثر المرأة، فقال يصف متاعب الرّحلة ومشاقّها:[1]

جرّبْ، فَقَدْ يَا خائِفًا لاَ تَنْدَمُ ... وَدَعِ التَّرَدُّدَ .. إنَّهُ لاَ يَحْسِمُ
(مَنْ خافَ يَسْلَمُ؟)، لا أظُنُّ، قنَاعَتِي: ... (مَنْ خَافَ فِي أَمْرِ الهوى لا يَسْلَمُ)
مِمَّ التَّخَوُّفُ؟ مِنْ خُروجِكَ خاسِرًا ... مِنْ قَصْرِ مَمْلَكَةِ الَّتي لاَ تَرْحَمُ؟
مَخْلوعُ مُلْكٍ، تاجُكَ عِنْدَها ... سَيَكونُ مِلْكَ الْغَيْرِ، هَلْ تَسْتَسْلِمُ؟
وَلأَنْتَ أعْلَمُ بِانْجِذَابِكَ نَحْوَنا ... وَأَنا كَذَلِكَ- رَغْمَ سِنّي أعْلَمُ
قَدْ جِئْتُ بَابكَ فِي الهَوى تِلْميذَةً ... وعَلَى يَدَيْكَ أُريدُ لَوْ أَتَعَلَّمُ

[1]- المصدر السّابق، ص 231/230.

وَلَقَدْ سَمِعْتُ بِأنَّ عِنْدَكَ مَذْهَبٌ ... في الْحُبّ، يَنْفَعُ مَنْ يُحِبُّ وَيُغْرمُ
سَأَكونُ أَحْسَنَ مَنْ كَتَبْتَ بِلَوْحِها ... مِنْ مَتْنِ عِلْمِكَ في البناتِ، وَأُقْسِمُ
وَقّعْ على أوراقِ حُبّي، سَيّدي ... وَمُنَى عُيُونِي، حبَّذا لَو تَبْصُمُ
فَأنا- أعوذُ بِهِ إلهي مِنْ (أنا) ... سَأُرِيكَ مَ أبَدًا بِهِ لاَ تَحْلُمُ
أُنْسيكَ ما فَعَلَتْهُ تِلكَ، بِنَظْرَةٍ ... أُنْسيكَ نفْسَكَ كُلَّها، هلِ تفْهَمُ؟

مثّلت القصيدة أجواء من البحث والتّقصّي التي يعيشها الشّاعر الّذي يلاحق مشاعره، بتوظيف الأفعال الّتي تدلّ على عدم الثّبات والتّقلّب بين حالات مختلفة للشّاعر، فقد استعمل الفعل الماضي خمسَ مرّات في قوله(خاف، جِئتُ، سَمعت، كَتبتَ، فعلتْهُ)، وأفعال الأمر ثلاث مرّات في قوله: (جَرّبْ، وقّعْ، دَعْ)، أمّا الأفعال المضارعة فقد مثّلت ظاهرة إيقاعية حين اختارها الشّاعر محمّد جربوعة كشاطئ يرسو عليه، فكانت قوافي القصيدة أفعالا مضارعة وهي: (يحسم، يسلم، ترحم، تستسلم، أعلم، أتعلّم، يُغرمُ، أُقسمُ، تَبصُمُ، تَحلُمُ، تفهمُ)، وكما أنّ متن القصيدة لم يخل من الأفعال المضارعة الّتي نذكر منها: (تندم، يسلم أظنّ، سيكون، أريد، ينفع، يحبّ، أعوذُ أُنسيكَ) للدّلالة على الحال والاستقبال.

ومن النّماذج التي مثّل فيها الفعل المضارع ظاهرة أسلوبية، ما جاء في قوله:[1]

في خاتَمٍ مَحْسودَةٍ فيهِ اليَدُ ... مُتَفَرّدٍ، ومِثَالُهُ لا يُوجَدُ
فِي تاجِ مُلْكٍ مِنْ عقيقٍ فاخِرٍ ... يَا تاجَ رأْسي، الهاشِمِيُّ، محمَّدُ
في (مَاسَةٍ) مَلَكِيةٍ محروسةٍ ... تَصْحو على ذِكْرِ النّبيّ وترقُدُ
في وجهِ مِرآةٍ تُزَيّنُ غُرفةً ... في لؤلؤٍ مُتوهّجٍ يُستَورَدُ
في فصّ عِقدٍ قدْ تدلّى خاشِعًا ... في صَدْرِ عابِدَةٍ، تدلّى يَعْبُدُ
فِي كُلّ شيءٍ، كلّ شيءٍ عِنْدنا ... اسمُ الرّسولِ حبِيبِنا يَتَرَدَّدُ
فِي (شَاشَةٍ) مِنْ هاتِفٍ لصبِيةٍ ... تَزْهُو حُروفُ الضَّوءِ حينَ يُغَرّدُ
في تُحْفَةٍ للخَزّ، فوقَ قَطيفَةٍ ... تُطوى على اسمِ الهاشِميّ .. وَتُفْرَد
فِي زَخرَفاتٍ في مَحاريبِ الهَوى ... لَكَأَنّها مكتوبَةٌ تتَعَبَّدُ
فِي صَوتِ مَنْ رَفَعَ الأذانَ بِجامِعٍ ... مُتَغَنّيًا بِمُحَمَّدٍ يَتَشَهَّدُ
في مصحفٍ في عُلبَةٍ صَدَفِيَّةٍ ... نَوَّارَةٍ يَرْنُو إليها المسْجِدُ
في رايةٍ (عُمَرِيَّةٍ) حَرْبِيَّةٍ ... لِمَليحِ وَجْهٍ مَسْجِديّ تُعْقَدُ
في عُلْبَةٍ لِلْمِسكِ تَزفُرُ نفسَها ... مَنْ شَمَّها شَمًّا خفيفًا يَسْعَدُ

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص61/60

القصيدة من المديح النّبويّ، أفردها الشّاعر محمّد جربوعة لوصف النّبيّ "محمّد" صلّى الله عليه وسلّم فرسمه بكلماته المحبوب الأسمى والأوحد، الّذي ينمو حبُّه في الجماد كما ينمو في قلوب البشر، والقصيدة عرفت حضورا كثيفا للفعل على اختلاف أزمنته، فالفعل الماضي مقارب للفعل المضارع من حيث التوظيف، وقد أظهرت الإحصائيات وجود تسعة عشر فعلا مضارعا مرفوعا مبنيا للمعلوم، بالإضافة إلى خمسة أفعال مضارعة مبنية للمجهول، أمّا الفعل الماضي فقد تردّد في القصيدة المكوّنة من أربعة وعشرين بيتًا شعريا ثمانية عشر مرّة، ليدلّ على الحال والاستقبال لأنّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم حقيقة ثابتة لا تتغيّر ولا تتبدّل مهما تغيّرت الأحوال.

وفي غرض الوصف استعان الشّاعر محمّد جربوعة بالفعل المضارع لشرح المرأة وفكرها، مسخّرا الأفعال المضارعة المبنية للمعلوم والّتي تجاوزت الثمانية وأربعين فعلا، يُضاف إليها ثمانية أفعال مضارعة مبنية للمجهول في قوله:[1]

قُلْتُ: النّساءُ إذا عَشِقْنَكَ فانتبِهْ ... فَقُلوبُهُنَّ إذا هَوَتْ لاَ تلعبُ
وَلِكُلّ أُنثَى في المَحَبَّةِ لَوْنُها ... وَطَرِيقَةٌ دونَ النّساءِ، وَمَذْهَبُ
مِنْهُنَّ مَنْ تَشْويكَ، منهُنَّ الَّتِي ... تَهواكَ لكنْ لا تبوحُ، وتكْذِبُ
وَتغارُ مِنْ لا شَيْءَ ..يُشْعِلُ قلْبَها ... وَهْمٌ لأُخرى في الخيالِ، وَيُلْهِبُ
وَتَخافُ مِنْ عِطْرٍ عليْكَ، تَشُمُّهُ ... وَتُضَيّقُ العيْنَيْنِ فيكَ ..تُنَقّبُ
بِشَراسَةِ اللَّبُؤاتِ تغْرزُ جرْأتَيْ ... عيْنينِ في عينَيْكَ..إذْ تتعجَّبُ
ثقةٌ تُزلْزِلُ فيْلَقًا، وَتُخَوّفُ ... فِعْلاً يُخِيفُ، وَقِطَّةٌ تَتَوَثَّبُ

إلى قوله وهو يوظّف خمسة أفعالٍ مضارعة في بيتٍ شعريّ واحدٍ:[2]

وَتَسُبُّ، تَشْتُمُ، أوْ تُشيحُ ... حتَّى إذَا كانتْ تُريدُ وَتَرْغَبُ

تتمثّل الأفعال المضارعة في قوله: (تَسُبُّ، تشتمُ، تُشيحُ، تُريدُ، تَرْغَبُ) وقد دلّت هذه الأفعال على الطّريقة الخاصّة بالأنثى في التّعبير عن ذاتها أو غضبها أو إقبالها أو إدبارها أوعن رغبتها فيما تريد.

ومن الواضح أنّ الشاعر ممّن يرغبون في توظيف الفعل المضارع في قافية شعره، لرغبته في إضفاء الحركيّة على شعره، خاصة في الشّعر العموديّ.

[1]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّر الأحمر، ص 190.

[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 192.

2.1. الفعل الماضي

يدلُّ الفعل الماضي "على اقتران حدث بزمان قبل زمانك، وهو مبني على الفتح، إلى أنْ يعترضه ما يوجِبُ سكونه أو ضمّه، فالسّكون عند الإعلال أو لحوق بعض الضّمائر."[1]

ويدلُّ الفعل الماضي على:" تأكيد التّحقُّقِ وقُرْبِهِ، أو على الثَّبات والاستمرار، فهو بصيغة أخرى يدلّ على الثُّبوتِ أو الثّباتِ."[2]

ومن خلال العيّنات المدروسة دلّت الإحصائيات على احتلال الفعل الماضي للمرتبة الثّانية من حيث التوظيف في شعر محمّد جربوعة، ففي (ديوان اللوح)يوجد مئتان وثمانية وستون فعلا ماضيا بنسبة واحد وثلاثين و ثلاثة وعشرين بالمائة من نسبة الأفعال الموجودة بالدّيوان المذكور(31.23%) أمّا(ديوان ثمّ سكت) فقد احتوى على أربعمائة وواحد وسبعين فعلا ماضيا، منها أربعمائة وأربعة وخمسين(454) فعلا ماضيا مبنيا للمعلوم، وسبعة عشر(17)فعلا ماضيا مبنيا للمجهول بنسبة تجاوزت الخمسة وثلاثين من المائة(35.38%)، في حين مثّل ثلث عدد الأفعال في ديوان وعيناها، ليبلغ استعمال الأفعال الماضية ثلاثمائة وتسعين فعلا، بنسبة تجاوزت السبعة وعشرين في المائة من نسبة الأفعال المستعملة في الدّيوان(27.62%).

ويمكن للدّارس أن يلاحظ بأنّ الشّاعر محمّد جربوعة قد استعمل الفعل الماضي في شعره كنوع من الرّباط والصّلة بينه وبين ماضيه، وما يمثّله من أصالة وقوّة، بالإضافة إلى قدرة الفعل الماضي على إكساب نصوص الشّاعر نوعا من الثّبات والاستقرار، ومن ذلك وصفه لأشواق بعير على طريق المدينة المنوّرة في قوله:[3]

إِذَا الأَسْحارِ أشْعَلتِ المَطايَا ... وَداعَبَهُ الصَّبَا الحُلْوُ العليلُ
وَأَلْقَى اللَّيْلُ رَهْبَتَهُ وَسالَتْ ... سواقِي الصَّمْتِ، وَالْتَقَتِ السُّيُولُ
وَنادَتْ مِنْ هَوادِجِها الصَّبايَا: ... (بَلَغْنَا دارَهُ..أَذِنَ الدُّخُولُ)
وَلاَحَتْ (طيْبَةُ المُخْتَارِ) طَيْفًا ... وَجَاسَ بِعَيْنِهِ الضَّوءُ الضَّئِيلُ
وَشَمَّ العِطْرَ يَأتِي أَحْمَدِيًّا ... حِجازيًّا..وَلَعْثَمَهُ الذُّهولُ
تمايَلَ نَشْوةً وَاهتَزَّ تِيهًا ... وَأَحْرَقَهُ التَّساؤُلُ وَالْفُضُولُ
عَلَى بَابِ المَدِينَةِ صَاحَ شُكْرًا ... وَطَأْطَأَ رَأْسَهُ الجملُ الْخَجولُ
هَوى لِلْأَرْضِ يَلْثِمُها وَيَبْكِي ... وفي أَنْفَاسِهِ رَمَقٌ قَلِيلُ
تَبسَّمَ باكِيًا..وَهَوَى قَلِيلاً ... وَكَمْ فِي العِشْقِ يَبْتَسِمُ الْقَتِيلُ

---

[1]- أبو القاسم محمود بن عمر الزّمخشري: المفصّل في علم العربيّة، دراسة وتحقيق الدّكتور فخر صالح قدارة، ص244/243.

[2]- مسعود بودوخة: دراسات أسلوبيّة في تفسير الزّمخشري، ص48.

[3]-قدر حبّه: ص 41/40/39.

كَذَاكَ الْحُبُّ يَفْعَلُ فِي مُحِبّ سَبَاهُ الخَلْقُ وَالْخُلُقُ الْجَميلُ
فَأَصْبَحَ لَحْمَهُ، دَمَهُ، هَوَاهُ تَنَفُّسَهُ، خَلايَاهُ، الرَّسُولُ

يتحدّث الشّاعر محمّد جربوعة في هذه القصيدة عن حقيقة مؤكّدة وثابتة، تتمثّل في مشاعر سامية أسقطها على البعير، فصوّر أحاسيسه عند اقترابه من المدينة المنوّرة، فقد سيطر الفعل الماضي على القصيدة، ومن بين الأفعال (أشعل، داعب، ألقى، سال، التقى، نادت، بلغ، أذِن، لاح، جاس، شمّ، لَعْثمَ، تمايل، اهتزّ، أحْرق، صاح، طأطأ، هوى، تبسّم، سبى، أصبح) وهذا الحضور المكثّف للفعل الماضي يدلّ على إصرار الشّاعر على التّعرّض إلى حقيقة ثابتة يعيشُها كُلُّ من تطأُ أقدامه أرض المدينة المنوّرة.

ومن القصائد الّتي لا يمكن إغفالها بسبب الفعل الماضي قصيدة (نقاش في علم الحبّ) لأنّها تقف على فوارق جوهريّة بين نظرتين مختلفتين للحبّ، بين المسلمين وغيرهم من الأمم الّتي لا تدين بالإسلام، فالفعل الماضي قد شكّل في القصيدة ظاهرة أسلوبيّة، يقول الشّاعر محمّد جربوعة:[1]

مَخْمورةٌ مِنْ ثُلَّةِ (اللاَّدِينِ) زَعَمَتْ بِأنَّ الْحُبَّ لا يَعْنِينِي
لَوْ كَانَ يَسْمَحُ لِي المَقَامُ بِبَسْمَةٍ لَفَعَلْتُ مِنْ تَفْكِيرِها المِسْكِينِ
أنَا لاَ أُناقِشُ في اخْتِصاصِي طِفْلَةً تَهْتَزُّ فارِغَةً بِلاَ مَضْمونِ
الحُبُّ دَرْسٌ..هَلْ رَحَلْتِ لأَجْلِهِ؟ فَأَنَا رَحَلْتُ لأَجْلِهِ لِلصّينِ
الحُبُّ مِثلُ (النَّحْوِ) عِلْمٌ واسِعٌ مُتَفَرّعٌ، يَحْتاجُ للتَّكْوِينِ
وَأَنَا حَفِظْتُ الشَّامَ في (بَلّ الصَّدَى) وَمَشَيْتُ كلَّ شَوارِعِ المَأْمُونِ
وَقَرَأْتُ لابْنِ زُرَيْقِها بيْتَينِ لي وَعَشِقْتُ (موصِلَ) سَيّدي (ذِي النُّونِ)
وَأَخَذْتُ مِنْ (بلقيسَ) قرْطَ حبيبَتِي وَشَطَبْتُ (ليلى) مِنْ يَدِ المَجْنونِ
أَكْمَلْتُ عِنْدَ الأرْبَعينَ رِوايَتِي وَأَنا أَمِيلُ اليَوْمَ للخَمْسينِ

في القصيدة مناظرة بين الشّاعر والمجتمع غير المسلم، يناقش فيها النظرة المختلفة للحبّ بين غرب كافر، له معاييره وقواعده في الحبّ، ومجتمع مسلم ينظر للحبّ من زاوية مختلفة، وقد وظّف الشّاعر في هذه الأبيات الشّعريّة أربعة عشر فعلا ماضيا، مُحدثا زحاما معنويا ناجما عن دلالات الفعل الماضي (كان، زعمتْ، فعلتُ، رَحلتُ، رَحَلتِ، حفِظْتُ، جَلَستُ، عبَرتُ، مَشَيْتُ، قَرأْتُ، أَخَذْتُ، عَشِقْتُ، شَطَبْتُ، أَكْمَلْتُ) وقد دلّت الأفعال المستعملة على حقيقة المرأة غير المسلمة وتفاهتها، فهي مخمورة أي أنّها لا تعي ما تقولُ، بالإضافة إلى أنّها لا تدين بأيّ دين، فالصّورة الّتي رسمها الشّاعر لها تعكس فِكرها المسكين والعقيم، وفي المقابل ظهر الشّاعر ومن خلفه الأمّة الإسلاميّة وهو يفخر بانتمائه العربيّ والإسلاميّ، فقد جاب مشارق الدّنيا ومغاربها ، كما أصرّ

[1]- محمّد جربوعة: اللّوح، ص 172/171.

على فكرة طلب العلم من خلال الاطّلاع على أمّهات الكتب، فحفظ بلّ الصّدى، ومشى شوارع سوريا، وعبر جسور بغداد، وجلس على أرائك المأمون، وقرأ وعشق، بل إنّه استطاع أن يشطب ليلى من يد المجنون، فهل يُعقلُ أن يتنازل الشّاعر عن كبريائه ونرجسيّته ليناقش توافه الأمور مع امرأة مخمورة خاصة وأنّ الحبّ عند الشاعر مرتبط بالرّسول صلّى الله عليه وسلّم؟

وقد أبانت المقطوعة الشّعريّة عن الدّور الّذي أدّاه الفعل الماضي باعتباره ظاهرة أسلوبيّة جاذبة للمتلقّي ليقارن بين عظمة الإسلام وفي المقابل تحقير المرأة وما تمثّله من أفكار رجعيّة تعكس الفكر المعادي للمجتمع المسلم وقيمه النبيلة.

أمّا استعمال الفعل الماضي المبني للمجهول فقد جاء بنسبة أقلّ من الفعل المبني للمعلوم، ومن ذلك ما ورد في قوله:[1]

أغْلَى مِنَ العَيْنَيْنِ، إنَّهُما هُمَا ... فَرَسانِ – لَوْ تَدْرينَ- مَا أحْلاَهُمَا
تتَمَايَلاَنِ كَظَبْيَتَيْنِ، وَكُلَّمَا ... نَظَرَ الرَّسولُ، تَهادَتَا، فتبسَّمَا
وَالخيلُ تُؤْنَسُ حينَ تَضْبَحُ في الوَغَى ... وَتَهُزُّ قَلْبًا أَحْمَدِيًّا مُسْلِمَا
مُخْتَارَتَانِ لِيَوْمِ بَدْرٍ، مِثْلَمَا ... كُتِبَ الْقِتَالُ معَ النَّبِيِّ عَلَيْهِمَا

فالفعلان الماضيان المبنيان للمجهول في قول الشّاعر (تُؤْنَسُ، كُتِبَ) ينطويان على دلالات عميقة ومعاني مهمّة، تصبُّ في خانة الفخر بكلّ ما هو إسلاميّ وبكل ما له علاقة بالتّاريخ الإسلاميّ، أو شارك في انتصاراته، لتكون الفرس صورة حيّة عن الإخلاص والوفاء الأبديّ، كيف لا وقد ارتبط اسمها بغزوة بدر الكبرى؟

3.1. فعل الأمر

"الأمر هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أو ادّعاء، أي سواء أكان الطّالب أعلى في واقع الأمر، أم مدّعيا ذلك."[2]

أو هو:" صيغة يُطلَب بها على وجه التّكليف والإلزام حصول شيء لم يكن حاصلا وقت الطّلب، ثمّ إذا أمعنت النّظر رأيت طالب الفعل فيها أعظم وأعلى ممّن طُلِبَ الفعل منه، وهذا هو الأمر الحقيقي، وإذا تأمّلت صيغته رأيتها لا تخرج عن أربع: هي فعل الأمر كما في المثال الأوّل، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر."[3]

---

[1]- المصدر السّابق، ص5.

[2]- عبد السّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1421هـ، 2001م، ص14.

[3]- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، مطبعة دار المعارف، د ت، د ط، ص178.

وفي شعر محمّد جربوعة تراوحت نسب استعمال فعل الأمر من ديوان لآخر، ففي "ديوان ثمّ سكت" بلغت نسبة توظيف فعل الأمر (03.83%) بتعداد ثلاثة وخمسين (53) فعلا، وفي ديوان اللّوح استعمل الشّاعر محمّد جربوعة فعل الأمر واحدا وخمسين (51) مرّة بنسبة (07.13%)، أمّا في ديوان " وعيناها" فقد لمسنا زيادة في اعتماد الشّاعر على فعل الأمر، ليصل إلى حدّ استعماله مائة وست مرّات (106) بنسبة (07.51%)، لتكون النّسبة العامّة لهذه الدّواوين الشّعريّة الثلاثة المذكورة سابقا هي:(06.51%).

أمّا قلّة استخدام فعل الأمر مقابل الفعل المضارع والفعل الماضي في شعر محمّد جربوعة فراجع بالدّرجة الأولى إلى قلّة الالتزامات والأوامر، ولكنّها في المقابل تعود إلى الشّعور الطّوعي بضرورة الفعل دون الحاجة إلى وجود من يُلزمه.

ومع قلّة الاستعمال نجد الشّاعر – بشكل عام- يلجأ إلى فعل الأمر، ومن ذلك قصيدة " فراق" الّتي ظهر فيها فعل الأمر جليّا، يقول الشّاعر:[1]

مَا عَلَيْنا يَا الَّتِي جارَتْ عَلَيْنَا ... يَا الّتي جارَتْ علَيْنَا، ما عَلَيْنَا
اعْذِرِيني .. لَمْ أَجِدْ أَيَّ كَلاَمٍ ... كَانَ فَصْلاً مِنْ جُنُونٍ وَانْتَهَيْنَا
فَاسْتُرِي مِنَّا خَطايانَا رَجاءً ... وَاذْكُري بِالْخَيْرِ مَا كُنَّا جَنَيْنَا
هِيَ خَطْواتٌ مَشَيْناها، قَضاءً ... هِيَ أَحْلَى عِنْدَنَا مَا قَدْ مَشَيْنَا

ويظهر توظيف الشّاعر لفعل الأمر في قوله:(اِعذريني، استُري، اذْكُري)، ومن الواضح أنّ هذه الأفعال تبيّن أنّ الغرض من استعمالها إنّما هو الالتماس لأنّ – حسبه- المراتب في الحبّ منعدمة، إضافة إلى استخدامه كلمة (رجاء) لتأكيد ذلك.

ومن القصائد الّتي كثّف فيها الشّاعر من أفعال الأمر قصيدة " نصائح شاعر لقلبه المُخضرم"، فالمقام يسمح بالنّصائح والأوامر والنّواهي، وهذا ما لمسناه في قوله:[2]

إنْ كُنتَ تفهمُني أوْ كُنْتَ بِي تَثِقُ ... فَلاَ تُحِبَّ، ولَوْ ضَاقَتْ بِكَ الطُّرُقُ
وَإنْ رَأَيْتَ رُموشًا جِدَّ رائِعَةٍ ... فَمِلْ قَلِيلاً .. ولا تَنْظُرْ.. سَتَحْتَرِقُ
لَواحِظُ الغِيدِ كَالبَارُودِ قَاتِلَةٌ ... مِنْهَا جُنُونُ رَصاصِ الكُحْلِ يَنْطَلِقُ
فَلْتَتَّقِ اللّهَ يَا قَلْبِي .. وَكُنْ حَذِرًا ... مَاذَا استَفادَ –أَجِبْنِي- كُلُّ مَنْ عَشِقُوا؟
إنّي أَرَاكَ غَبِيًّا ..صِرْتَ تُزْعِجُنِي ... كَالطّفْلِ تَدْفَعُكَ الأوهَامُ والنَّزَقُ
سَلْ مَنْ تَفَتَّتَ فِي أَقْسَى تَجارِبِهِ ... وَذَابَ، ذَوَّبَهُ الإرْهاقُ وَالْقَلَقُ

[1]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص 27.

[2]- المصدر السابق، ص 52/51.

استعمل الشّاعر أفعال الأمر (مِلْ، كُنْ، فَلْتَتَّقِ، أَجِيبِي، سَلْ)، ومن الواضح أنّ الأفعال المستعملة كلّها معتلّة باستثناء الفعل سَألَ، كما يظهر الشّاعر يُقدّم النّصائح والإرشادات لِقلْبه المُتعب، بالإضافة إلى لجوئه إلى الفعل المقترن بلام الأمر في قوله: (فلتتّقِ) والغرض من ذلك هو نصح الشاعر لقلبه وتوجيهه في الاتّجاه الصّحيح طلبا للنّجاة.

كما أنّ فعل الأمر قد أدّى معنى التّحقير، في استعمال الشّاعر له في قوله:[1]

اِلْزَمْ حُدودَكَ.. إنَّهَا بَغْدادُ ... الشّعْرُ، والتَّاريخُ، وَالأمْجادُ
فَاخْلَعْ عَبَاءَةَ (قَائِدٍ)أَكْمَامُهُ ... تَكْفِيكَ ثَوْبًا ..أَيُّهَا الجَلاَّدُ
فَاسْتَفْتِ قَلْبَكَ.. سَوْفَ تَعْرِفُ أنَّ مَا ... تَدْعُوهُ حُبًّا كُلُّهُ أَحْقَادُ

يُخاطب الشّاعر محمّد جربوعة الحاكم العراقي الّذي لا يراه يصلح لحكم العراق وما تمثّله من تاريخ ومكانة وحضارة عريقة، فبغداد لا يصلح أن يحكمها إلاّ سيّد قومه، وتتبدّى الأفعال هنا غير حقيقيّة لأنّ الشّاعر لا يمكنه أن يأمر رئيس دولة، ولكنّ الغرض من أفعال الأمر الواردة في القصيدة في قوله: (اِلْزَمْ، فاخْلَعْ، فاسْتَفْتِ)هو التّمنّي بأن تنتهي هذه الفترة المظلمة من تاريخ العراق، مع إبراز عجز الحاكم وضيق سلطته، مع إبانة الشّاعر عن دلالة الاستهجان والتّحقير لهذا الحاكم الّذي تحرّكه الأحقاد، أي أنّ أفعال الأمر الّتي سبق ذكرها لم تأت للدّلالة على الإلزام بل جاءت لبيان الأغراض السّابق ذكرها.

أمّا الأمر الحقيقي فقد ورد في قصيدة " إليكنّ في ليلة القدر"، حيث ارتدى الشّاعر لباس النّصح والإرشاد وراح يعظ المرأة ويذكّرها بعظمة ليلة القدر في قوله:[2]

مُرّي بِكَفّكِ غَيْمَةً في المصحفِ ... وَتَحَسَّسِي نَبْضَ الهُدَى فِي الأَحْرُفِ
وَدَعِي الْخَواتِمَ كَالْأَرانِبِ حُرَّةً ... لاَ تَنْهَرِيهَا، إِنَّهَا لا تَكْتَفِي
هِيَ لَيْلةٌ لِلْقَدْرِ، كَيْفَ أقولُها؟ ... مَهْمَا حَشَدْتُ مِنَ الكلامِ فَلَنْ أَفِي
هِيَ لَوْحَةٌ وَشَهادةٌ شَرَفِيَّةٌ ... تَاجٌ لأَهْلِ اللَّهِ، فَلْتَتَشَرَّفِي
صُفّي لها رِجْلَيْكِ.. قُومي رَتّلِي ... مِمَّا تَيَسَّرَ مِنْ أَواخِرِ(يوسُفِ)
وَتَبَسَّمِي في كلّ (رُبْعٍ) بَسْمَةً ... لِيَنالَ ثَغْرُكِ أَجْرَهُ، ثمّ اكتفِي
وَتَزَعْزعي عِنْدَ (الطَّواسينِ) الّتي ... إنْ جِئْتَها لا بُدَّ مِنْ أنْ تَذْرِفِي
لا بأْسَ بِالمِنْدِيلِ.. لكنْ حَاذِري ... أنْ تُغْمِضِي العَيْنَيْنِ أوْ أنْ تُطْرِفِي
فَإذا بَلَغْتِ الفَجْرَ، أَلْقِي نَظْرَةً ... أَصْغِي بِحِسّ العَابِداتِ المُرْهَفِ
فَسَتَسْمَعِينَ الرَّفْرَفَاتِ خَفيفةً ... تَرْقَى إلى بَابِ السَّمَاءِ وَتَخْتَفِي

[1]- المصدر السابق، ص 105.

[2]- محمد جربوعة: اللّوح، ص101 وما بعدها.

فَلْتُغْمِضِي عَيْنَيْكِ.. طِيرِي.. وَارْتَقِي مثلُ الملاَئِكَةِ الكِرَامِ، وَرَفْرِفِي
شُدّي عَلى القَلْبِ الضَّعِيفِ بِقَبْضَةٍ هِيَ سَاعَةُ الهَزّ الشَدِيدِ الأَعْنَفِ
فَإِذا شَعَرْتِ بِرَاحَةٍ نَفْسِيَّةٍ تُلْقِي عَلَيْكِ ظِلاَلَها، فَتَوَقَّفِي
شُمّي (كِتَابَ اللَّهِ) مِثلَ حَدِيقَةٍ وَتَرَفَّقِي بِوُرودِهِ إِنْ تَقْطِفِي
مُدّي يَدَيْكِ إلى سَواقِي عَسْجَدٍ كَيْ تُنْعِشِي الحَنَّاءَ أَوْ كَيْ تَغْرِفِي
رُشّي على القَلْبِ المُعَنَّى رَشَّةً فَلَرُبَّمَا يَخْبُو اللَّهِيبُ وَيَنْطَفِي

خرج الأمر في القصيدة إلى الدّعاء في توظيفه لأفعال الأمر بصيغه المختلفة، فقد جاء فعل الأمر على صيغة الأمر، كما جاء مقترنا بلام الأمر في مرّات أخرى في الأفعال التّالية: (مُرّي، تَحَسّسِي، دَعِي، فلتتشرّفي، صُفّي، قومي، رَتّلي، تبسّمي، اكتفي، تَزعزعي، حاذري، أَلْقِي، أَصْغِي، فَلْتغمضي، طيري، ارتقي، رفرفي، شُدّي، تَوَقّفي، شُمّي، تَرفّقي، مُدّي، رُشّي).

جعلت أفعال الأمر الواردة في القصيدة القارئ يعيش أجواء ليلة القدر ويحسّ بأهمّيتها، وما يختلج من مشاعر جيّاشة في ليلة عظيمة خير من ألف شهر، تبلغ فيها العبادة أوجّها.

وتظهر بعض الأوامر حقيقية، والغرض منها الحثّ على الالتزام التّام بالعبادة في هذه اللّيلة وعدم إهمالها، وكما نلاحظ أنّ أفعال الأمر موجّهة إلى المرأة.

وفعل الأمر في شعر محمّد جربوعة قد يكون حقيقيا غرضه التّكليف والالتزام بالمطلوب، كما يمكن أن يخرج إلى معاني ودلالات جديدة يحدّدها السّياق كالدّعاء والالتماس والنّصح والإرشاد والتّمنّي أو التّعجيز وغيرها.

2.الأسماء

بعد دراسة الأفعال ودورانها في شعر محمّد جربوعة، كان من الضّروريّ أن نقف على وجود الأسماء وحركتها في شعره، في محاولة لرصد الظّاهرة وتلوّنها بالبحث في اسم الفاعل واسم المفعول والصّفة المشبّهة واسم التّفضيل واسم الآلة واسما الزّمان والمكان.

وقبل الشّروع في الدّراسة سنقف على تعريف الاسم عند اللّغويين العرب القدامى، "أمّا الاسم فيُعرفُ بأل كالرّجل وبالتّنوين كرجلٍ، وبالحديث عنه كتاء ضربتُ...فذكرتُ للاسم ثلاثَ علاماتٍ، علامة من أوّله، وهي الألف واللّام كالفَرسِ والغُلامِ، وعلامة من آخره، وهي التّنوين، وهو نون زائدة، ساكنة، تلحق الآخر لفظا لا خطّا، لغير التّوكيد"[1]

[1]- محمّد محي الدّين عبد الحميد: شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى، مكتبة طيبة للنّشر والتّوزيع، مطبعة دار الخير، دمشق، سوريا، 1410ه، 1990من ص16.

وفيما يأتي من البحث سنحاول الخوض في مدى تواتر الأسماء والأفعال في شعر محمّد جربوعة، حيث سندرس عيّنات من أشعاره ثمّ نعقد مقارنة مع التّفصيل في أسباب تفضيل الاسم على الفعل أو العكس، مع الوقوف على المعرّف والنّكرة من الأسماء.

وستكون الانطلاقة بجدول إحصائي خاص باستعمال الأسماء في ديوان (اللّوح وثمّ سكت).

الدّيوان	القصيدة	الأسماء	النّسبة المئويّة	الأفعال	النّسبة المئويّة
اللّوح	فرسان بدريتان تتعبان قلب شقرة الطّيّب	42	%72.41	16	%27.58
	محنة الحميراء حيّة وميّتة	71	%58.20	51	%41.80
	رسائل الله إلى أمّنا الأرض	401	%70.47	168	%29.53
	الكعبة الشّريفة	93	%69.92	30	%30.08
	حِسان بغداد وفتوى الحسن البصريّ.	228	%71.25	92	%28.75
	ورود اللّه المائيّة	23	63.88 %	13	26.22 %
	سقوط	91	%69.47	40	%30.53
	إليكِ في ليلة القدر	77	%55.40	62	%44.60
	أُسمّي منارة قطبيّة حبيبتي	211	%74.56	72	%25.44
	الهمزيّةالعاشورائيّة	47	%70.15	20	%29.85
	عن قلب ابراهيم بن أدهم في فتنة دمشق.	116	%60.73	75	%39.27
	كلمات لعاشقة انجيليّة	120	%80	30	%20
	على رصيف المدينة المنوّرة: تأمّلات في بعير مالك بن أنس	166	%77.57	48	%22.43
	إيفا	351	%79.95	88	%20.05

	طلب من امرأة حبّها من المفطرات.	72	%75.79	23	%24.21
	نقاش في علم الحبّ	100	%77.52	29	%22.48
	سافيسالإرميّة	199	%79.28	52	%20.72
	اللّوح	24	%80	06	%20
ثمّ سكت	آخر	42	63.64%	24	36.36%
	غزالة	78	59.09%	54	40.91%
	إلى محبطة تسيء الظنّ بدولة الورد	210	71.43%	84	28.57%
	فراق	72	%61.53	53	%38.47
	غضب شاعر من الشّرق الأعمى	242	%90.64	25	%9.36
	امرأة فيها شيء من حتّى	53	%71.62	21	%28.38
	نصائح شاعر لقلبه المخضرم	73	%52.52	66	%47.48
	أنا لا أفكّر في عهدة حبّ أخرى	88	%77.19	36	%22.81
	لأجل اللّذين واللّواتي في مزهريّة الياسمين.	153	%68	72	%22
	سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة.	308	%82.80	74	%17.20
	ثمّ إنّ والدتي تكره قصائدي	58	%64.44	32	%35.66
	Dont disturb	35	%50	35	%50
	أسئلة.. أسئلة.. أسئلة	99	%37.73	60	%39.27
	كلمات إلى حاكم عراقي ليس مِنْ(نحن أهلها)	38	%22.75	129	%77.25
	نبض مفاجئ بعد سنّ اليأس	92	%73.6	33	%26.4

	إلى امرأة خليجيّة تشتري الورد ولا تحسِن قراءتَه.	63	%69.23	28	%30.77
	تصعيد خطير في مطالب عاطفيّة	105	%92.29	57	%7.71
	هروب حبيبة شاعر نثريّ	148	%61.66	92	%38.34
	خليجيّة	147	%79.89	37	%20.11
	القلب العربيّ	111	%85.38	29	%14.62
	مرافعة عاشق زيدونيّ تذكّر (ولاّدة) ليلة العيد.	87	%65.91	45	%34.09
	خطوات (كيدكنّ لعظيم) في التّسلّل إلى القصيدة.	157	%71.36	63	%28.64
	في محطّة الغياب	82	%62.60	49	%38.40
	نيروما فتنة العزف بالنّار	123	%80.39	30	%19.61
	حالان	77	%56.62	59	%44.48
	امرأتان، زمنان، وقصيدة	104	%78.20	29	%21.80

يُظهر الجدول السّابق سيطرة واضحة للاسم على القصيدة الشّعريّة لمحمّد جربوعة، للدّلالة على الثبات والاستقرار، فقد أشارت الإحصائيات الّتي أُجريت بين الاسم والفعل ووجودهما في ديواني: " اللّوح" و"ثمّ سكت" بعد دراستهما قصيدة سيطرة واضحة للاسم حيث تجاوزت النّسبة المئويّة الخاصّة بكلّ قصيدة 52%.

وأوّل الظواهر المرتبطة بالاسم الّتي سنقوم بدراستها نجد ظاهرة التّنكير والتّعريف والمقصود بالظاهرة هو أنّ : "المعرفة ما دلّ على شيء بعينه، وهو على خمسة أضرب: العلم الخاص، والمضمر، والمبهم، وهو شيئان: أسماء الإشارة والموصولات، والدّاخل عليه حرف التّعريف، والمضاف إلى أحد هؤلاء إضافة حقيقيّة، وأعرَفها المضمر ثمّ العلَم ثمّ المبهم ثمّ الدّاخل عليه حرف التَعريف، وأمّا المضاف فيُعتبر أمرُه بما يُضاف إليه، وأَعْرَفُ

أنواع المُضمر ضمير المتكلّم ثمّ المخاطب، ثمّ الغائب، والنّكرة ما شاع في أمّته كقولك: جاءني رجل، وركِبْتُ فَرَسًا."[1]

ولدراسة المعرّف والنّكرة في شعر محمّد جربوعة سنتناول بعض القصائد الشّعريّة بالدّراسة والتّحليل، لإحصاء ما جاء فيها.

الدّيوان	القصيدة	المعرّف بـ"ال"	النّسبة المئويّة	المعرّف بالإضافة	النّسبة المئويّة	النّكرة	النّسبة المئويّة	المجموع	النّسبة المئويّة
قدرٌ حبُّهُ	بانت سعاد	27	39.13%	27	39.13%	15	% 21.74	69	100%
	شو بدّك؟ إنّه قنديل آمنة	74	55.22%	33	24.63%	27	20.15%	134	100%
	برقيّة إلى كعب بن زهير	26	37.68%	25	36.23%	18	26.08%	69	100%
مطرٌ يتأمّل القطّة من نافذته	المزهريّة المشروخة.	31	41.33%	25	33.33%	19	25.33%	75	100%
	غضبة حاقد عربيّ على الزّجاج	47	% 47.96	24	% 24.49	27	%27.55	98	100%
	الهاتف المقفول.	15	40.54%	13	35.14%	09	24.32%	37	100%
وعيناها	جرح عثمان	55	39.57%	56	40.29%	28	20.14%	139	100%

[1]-أبو القاسم محمود بن عمر الزّمخشري: المفصّل في علم العربيّة، ص187.

ثمّ سكت	مرافعة عاشق زيدونيّ	30	% 46.87	25	39.06%	09	14.06%	64	100%

يميل الشّاعر محمّد جربوعة إلى توظيف الأسماء المعرّفة، وهذا ما تبيّنه الإحصائيات التّالية:

استعمل الشّاعر الاسم المعرّف ب" ال"سبعة وعشرين (27) مرّة في قصيدة (بانت سعاد) بنسبة 39.13%، وأربعة وسبعين (74) مرّة بنسبة (55.22) في قصيدة (شو بدّك؟ إنّه قنديل آمنة)، أمّا في قصيدته (برقيّة إلى كعب بن زهير) فقد بلغ عدد مرّات استعماله ستة وعشرين مرّة (26) بنسبة 37.68%، وفي قصيدة (المزهريّة المشروخة) في ديوان "مطر يتأمّل القطّة من نافذته" فقد وظّف الشّاعر الاسم المعرّف بـ"ال" واحد وثلاثين مرّة بنسبة 41.33%، في حين استعمله سبعا وأربعين (47) مرّة في قصيدة" غضبة حاقد عربيّ على الزّجاج" وخمسا وخمسين مرّة في قصيدة " جرح عثمان".

كما وظّف الشّاعر الاسم المعرّف بالإضافة بنسبة مقبولة، تكاد تقترب من المعرّف بـ"ال" حيث بلغ عدد استعمالاتها حسب الإحصائيات الواردة في الجدول مئتان وثمانية وعشرين مرّة موزّعة على النّحو التّالي: سبعة وعشرون مرّة في قصيدة (بانت سعاد) وثلاثة وثلاثون مرّة في (شو بدّك؟ إنّه قنديل آمنة)، وخمسة وعشرون مرّة في (برقيّة إلى كعب بن زهير)، وخمسة وعشرون مرّة في قصيدة (المزهريّة المشروخة)، وأربعة وعشرون مرّة في (غضبة حاقد عربيّ على الزّجاج)، وثلاثة عشر مرّة في (الهاتف المقفول)، وستة وخمسون في (جرح عثمان) وخمسة وعشرون مرّة في (مرافعة عاشق زيدونيّ تذكّر ولاّدة ليلة العيد).

أمّا توظيف النّكرة في شعر محمّد جربوعة فقد جاء في ذيل التّرتيب بنسبة إجمالية بلغت22.42%بمجموع مائة واثنان وخمسين مرّة (152) موزّعة على ثمانية قصائد شعريّة.

ومن الصّيغ الصّرفية الموجودة في شعر محمّد جربوعة نجد:

1.2. اسم الفاعل

"هو ما يجري على يَفْعلُ مِنْ فِعْلِهِ، كضاربٍ وَمُكْرِمٍ ومُنطلِقٍ ومُستخرِجٍ ومُدحرِجٍ، ويعمل عمل الفعل في التّقديم والتّأخير، والإظهار والإضمار كقولكَ: زيدٌ ضاربٌ غُلامُهُ عُمَرا، وهو عُمَرا مُكْرَمٌ، وهو ضارِبٌ زيدٍ وعَمْرًا، أي: ضَارِبٌ عُمَرَا"[1]

[1]- أبو محمود بن عمر الزّمخشري: المفصّل في علم العربيّة، ص222.

يدلّ اسم الفاعل على الحال والاستقبال بشرط أن يكون متعدّيا، كما يدلّ على ثبوت المصدر فيه ورسوخه، ويمكنه أن" يجري مجرى الفعل المضارع في عمله وتقديره في حالة جعله في معنى ما أنتَ فيه ولم ينقطع أو ما تفعله بعدُ ولم يَقَعْ"[1]

ويكون" اسم الفاعل كالفعل لازما ومتعدّيا، فإذا كان لازما اكتفى بفاعله نحو: أمُسافِرٌ الرَّجلانِ، وإن كان متعدّيا نصب مفعولا نحو أضاربٌ محمودٌ أخاكَ."[2]

يُصاغ اسم الفاعل " من الفعل الثّلاثي المجرّد على وزن فاعل، نحو: كتبَ كاتِبٌ، وإذا كانت عينُهُ معتلَّة تُقلَبُ همزةً، نحو: نام نائِمٌ، وإذا كانت لامه معتلّة وكان مجرّدا من (ال) التّعريف والإضافة حُذفت لامُهُ في حالتي الرّفع والجرّ، نحو: هو ساعٍ إلى الخير، ومررتُ بساعٍ إلى الخيرِ...ويُصاغ ممّا فوق الثّلاثي من المضارع المعلوم بإبدال حرف المضارَعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره."[3]

وللوقوف على تواتر الأسماء في شعر محمّد جربوعة والتّفصيل فيها، سنحاول تحليل ودراسة مختلف الصّيغ الّتي جاءت في ديوان "وعيناها"، حيث سنقوم بعمليّة إحصائيّة لهذه الأسماء.

القصيدة	اسم الفاعل	النّسبة المئويّة
تخيّلات	04	%02.19
قولي لها	05	%02.73
قولي له	04	%02.19
حوار متوتّر بين قلبي والشّاعر فيّ	04	%02.19
ثمّ إنّ والدتي تكره قصائدي	01	%0.55
خطوات كيدكنّ لعظيم في التّسلّل إلى القصيدة	01	%0.55
عينا امرأة سياسيّة	13	%07.10
الأميرة المتحجّبة	03	01.64%
أحوال مُغامِرة تجاوز ربع قرن	33	%18.03
جرح عثمان	08	%04.37
نسيان	01	%0.55
سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	03	%01.64
خديجة	05	%02.73
عن متّهمة تجمع أدلّة إثبات	03	%01.64

[1]- فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، ص173.

[2]- المرجع نفسه، ص170.

[3]-راجي الأسمر: المعجم المفصّل في علم الصّرف، مراجعة إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1418هـ، 1997م، ص125.

أسرار النّساء	08	%04.37
موصليّة	06	%03.28
استعداد استثنائيّ لحضور أمسيّة شعريّة	06	%03.28
اعتر افات طفلة تغرق في شبر ماء	03	%01.64
إلى ذات عينين جريئتين تقلّب صوري	07	%03.82
لو لم أكن شاعرا	17	%09.29
عن الطّفل الّذي يسكنني ويسكنها	11	%06.01
اكذبْ عليّ	08	%04.37
إشاعات	10	%05.46
ما في حدا	05	%02.73
الطّريق إلى اللازورد	09	%04.91
اعتر افات	05	%02.73
المجموع	183	%29.52

يُظهر الجدول الإحصائي غلبة واضحة لتوظيف الشّاعر محمّد جربوعة لاسم الفاعل في ديوان "وعيناها" بتعداد يصل إلى مائة وثلاثة وثمانين مرّة، وبنسبة 29.52%، حيث عرفت قصيدة (أحوال مُغامِرة تجاوزت ربع قرن) توظيف ثلاثة وثلاثين اسم فاعل، وسبعة عشر مرّة في قصيدة (لو لم أكن شاعرا) وثلاثة عشر مرّة في قصيدة (عينا امرأة سياسية)، وأحد عشر مرّة في قصيدة (عن الطّفل الّذي يسكنني ويسكنها)، وعشر مرّات في قصيدة(إشاعات)، وتسع مرّات في قصيدة (الطّريق إلى اللاّزورد).

وفي استعماله لاسم الفاعل نوّع الشّاعر محمّد جربوعة في الأفعال الّتي صاغ منها:

1.1.2. من الفعل الثّلاثي المجرّد

وقد وظّف منه أسماء فاعل على وزن فاعل ومنها قول الشّاعر محمّد جربوعة:[1]

فِيَ يَا جميلَ البَوْحِ منْكَ زَلازِلُ ... وَفُضُولُ أنثَى حولَ شَخْصِكِ قاتِلُ
أَنْتَ (ابنُ نَاسٍ) جُلُّ شِعْرِكَ جيّدُ ... وَتَخَافُ ربَّكَ.. ثمَّ إنَّكَ عَاقِلٌ
يُرْضِيكَ وَضْعُ صبِيَّةٍ مهلُوكَةٍ ... تَعِبَتْ، ومرَّ الآنَ عامٌ كامِلُ؟

نلاحظ أنّ الشّاعر قد جعل من اسم الفاعل قافية للقصيدة في قوله:(قاتلُ، عاقِلٌ، كامِلُ) وقد صاغها من الأفعال الثّلاثية المجرّدة، والّتي لا تحتوي على حروف علّة وهي على التّوالي (قتل، عقل، كمل).

[1]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّر الأحمر، ص173.

2.1.2. مِن الثّلاثي المزيد بحرف واحدٍ

ومنها ما جاء على وزن مُفَاعِل مثل مُسافر في قول الشّاعر:[1]

قَدَرُ المُسافِرِ أنْ يُواصِلَ سَيْرَهُ وَالبُعْدُ مكتوبٌ على الجَوَّالِ

وعلى وزن مُفعِل كقوله مُتْلِفٌ في شعره:[2]

لَوْ كانَ يَخْشَى اللّهَ جلَّ جلالُهُ لَدَرَى بِأَنَّ غِيَابَ شَهْرٍ مُتْلِفِي

ومنها مُفْلِسٌ في قوله:[3]

مَنْ قَدْ يَكونُ؟ وهلْ له في حَيّهَا أهْلٌ؟ وهلْ هُوَ تاجِرٌ أمْ مُفْلِسُ؟

ومن الثّلاثي المزيد بحرف يستعمل الشّاعر المضعّف الّذي يوظّفه في صيغة (مُفَعِّلٌ) في قوله:[4]

هذا إلى لَيْلاهُ سَارَ مُغَرِّبًا وَمَشَى إلَى لَيْلاهُ ذَاكَ مُشَرِّقًا

استعمل الشّاعر صيغتي اسم الفاعل على وزن مُفَعّل في قوله (مُغَرِّبًا، مُشَرِّقًا) من الفعلين الثلاثيين المزيدين بالتّضعيف في (غرَّبَ، شَرَّقَ).

3.1.2. مِن الثّلاثي المزيد بحرفين

على وزن مُنْفَعِل كمُنْسَحِب في قول الشّاعر:[5]

وَحينَ قَالَ أَبي مَا قَالَ، وَابْتَسَمَتْ وَحِينَ كَادَتْ تُضِيعُ المَشْيَ مُنْسَحِبَه

وعلى وزن منفعِل يستعمِلُ الشّاعر اسم الفاعل مُنْجَبِر من الفعل الثّلاثي المزيد بحرفين، في قول محمّد جربوعة:[6]

قَالَتْ: ((لَدَيْكَ بِحَسْبِ الظَّنّ مُشْكِلَةٌ آثَارُ حَبٍّ، وَكَسْرٍ غَيرُ مُنْجَبِرِ)).

يقول الشّاعر محمّد جربوعة مستعمِلا صيغة مُتَفَعّلٍ:[7]

لَوْ مَرَّ يَومًا تَحتَ نافِذَةٍ لَها شَعَرَتْ بِهِ مِنْ عِطْرِهِ المُتَطَرِّفِ

وفي قوله كذلك:[8]

يَجْري وَيَلْهَثُ، صَيْفَهُ وَشِتَاءَهُ لَيْلاً نَهَارًا، سائِلاً مُتَشَوّقَا

هُوَ لَمْ يَمُتْ..أَوْ أَنَّ طَيْفَ جُنُونِهِ لا زَالَ يَطْلُبُ وَصْلَهَا مُتَعَلّقَا

---

[1]- محمد جربوعة: السّاعر، ص26.

[2]- ممّن وقع هذا الزّر الأحمر: ص159.

[3]- المصدر السابق، ص97.

[4]- المصدر نفسه، ص34.

[5]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص131.

[6]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّر الأحمر، ص63.

[7]-المصدر نفسه، ص157.

[8]-محمّد جربوعة: السّاعر، ص32.

نلاحظ أنّ (تطرّفَ، تشوّق، تعلَّقَ) هي أفعال مزيدة بحرفين قد تمّ صياغة اسم الفاعل منها على وزن مُتَفَعّلِ.

4.1.2. المزيد بثلاثة أحرف

استعمل الشّاعر اسم الفاعل من الفعل الثّلاثي المزيد بثلاثة أحرف على وزنِ مُستَفْعِلٍ ومنها مُسترجِعٍ ومُسْتَغفِرٍ الّلتان جاءتا في قول الشّاعر:[1]

خَجَلِي إِذَا زَفَرَ النَّبِيُّ بِحُرْقَةٍ مُتَنَهِّدًا مُسْتَرْجِعًا مُسْتَغْفِرَا

وكذلك مُسْتعجِلٌ، الّتي وردت في قوله:[2]

لوْ لمْ يَكُنْ ضَيفًا لَدَيْنَا، كانَ لِي فِي الأَمْرِ حُكْمٌ صَارِمٌ مُسْتَعْجِلُ

وفي قوله:[3]

لاَحَتْ لَهَا وَهِيَ الذَّكِيَّةُ فِكْرَةٌ قَالَتْ وَمَكْرُ عُيُونِهَا مُسْتَنْفِرُ

وقد دلّت أسماء الفاعل الموظّفة في البيتين السّابقين على صِفات معيّنة اتّصف بها الموصوف كالمُستعجِلِ والمُسْتنْفِرِ وفي المقابل نجد صيغا كثيرة لم يوظّفها الشّاعر محمّد جربوعة كمُفْعَوْعِل ومُفعوّل ومُفْعَال.

2.2. اسم المفعول

هو "ما دلّ على الحدث والحدوث وذات المفعول كمقتول ومأسور، فهو- كما ترى- لا يفترق عن اسم الفاعل إلاّ في الدّلالة على الموصوف، في اسم الفاعل يدلّ على ذات الفاعل كقائم، وفي اسم المفعول يدلّ على ذات المفعول كمنصور."[4]

يُصاغ اسم المفعول من الفعل الثّلاثي على وزن مفعول وعلى وزن فعيل، وقد يأتي فعيل بمعنى مفعول ومنها حميد ومحمود، قتيل ومقتول، لكنّ الوصف مختلف فصيغة فعيل تدلّ على أنّ الوصف صار مرتبطا وملتصقا بالموصوف ولهذا فهي تدلّ على الثّبوت، في حين تدلّ صيغة مفعول على التّجدّد والتّغيّر.

وفيما يلي سنقوم بعمليّة إحصائيّة لصيغ اسم المفعول في ديوان (وعيناها) للشّاعر محمّد جربوعة.

القصيدة	اسم المفعول	النّسبة المئويّة
تخيّلات	01	%01.18
قولي لها	04	%04.71

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص36.

[2]- محمّد جربوعة: الساعر، ص136.

[3]- ممّن وقع هذا الزّر الأحمر، ص110.

[4]- فاضل صالح السّامرّائي: معاني الأبنية في العربيّة، ص52.

قولي له	00	%0
حوار متوتّر بين قلبي والشّاعر فيّ	00	%0
ثمّ إنّ والدتي تكره قصائدي	02	%02.35
خطوات كيدكنّ لعظيم في التّسلّل إلى القصيدة	04	%04.71
عينا امرأة سياسيّة	07	%08.24
الأميرة المتحجّبة	04	%04.71
أحوال مُغامِرة تجاوز ربع قرن	06	%07.06
جرح عثمان	10	%11.76
نسيان	00	%0
سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	01	%01.18
خديجة	01	%01.18
عن متّهمة تجمع أدلّة إثبات	01	%01.18
أسرار النّساء	06	%07.06
موصليّة	01	%01.18
استعداد استثنائيّ لحضور أمسيّة شعريّة	04	%04.71
اعترافات طفلة تغرق في شبر ماء	03	%03.53
إلى ذات عينين جريئتين تقلّب صوري	02	%02.35
لو لم أكن شاعرا	05	%05.88
عن الطّفل الّذي يسكنني ويسكنها	06	%07.06
اكذبْ عليّ	06	%07.06
إشاعات	03	%03.53
ما في حدا	03	%03.53
الطّريق إلى اللازورد	02	%02.35
اعترافات	03	%03.53
المجموع	85	%13.71

من خلال الجدول الإحصائي يظهر اعتماد الشاعر محمّد جربوعة على صيغ اسم المفعول بنسب متفاوتة من قصيدة إلى أخرى، حيث بلغت النّسبة الإجمالية (13.71%) بمجمع خمسة وثمانين اسما، وقد وظّفه الشّاعر على صيغ متعدّدة.

ومن الصّيغ المستعملة في شعر محمّد جربوعة نجد:

1.2.2. مفعول

تُصاغ من الفعل الثّلاثي، وتفيد الحال والاستقبال، ومن نماذج استعمالها في شعره قوله:[1]

في خاتَمٍ **مَحسودَةٍ** فيه اليَدُ ... مُتَفَرّدٍ، ومِثالهُ لاَ يُوجَد
في تاجِ مُلْكٍ مِنْ عقيقٍ فاخِرٍ ... يَا تَاجَ رَأْسِي، الهاشِمِيُّ، مُحَمَّدُ
في مَاسَةٍ مَلَكِيَّةٍ **محْروسَةٍ** ... تَصْحُو على ذِكْرِ النَّبِيّ وَتَرْقُدُ

وقال كذلك:[2]

فِي زَخْرَفَاتٍ فِي مَحَارِيبِ الهَوَى ... لَكَأَنَّهَا **مَكْتُوبَةٌ** تتَعَبَّدُ

دلّت أسماء المفاعيل (محسودة ومحروسة ومكتوبة) على الحال والاستقبال، في إشارة منه إلى الموصوف الّذي يتميّز بالمكانة العالية والفريدة.

وقال في موضع آخر مُكثّفا من أسماء الفاعل وأسماء المفاعيل:[3]

أَدْرِي بِأَنّي شَاعِرٌ مَوهوب ... قَدَري الهَوَى فِي جَبْهَتِي مَكتوبُ
مَهْمَا يَطُولُ العُمْرُ أَبْقَى هَارِبًا ... فَدَمِي لأَلْفِ صَبِيَّةٍ مَطْلُوبُ
وَالْقَلْبُ يَرْغَبُ دائِمًا لاَ يَنْتَهِي ... وَجَمِيعُ مَمْنُوعٍ لَهُ مرْغُوبُ
لَكِنَّنِي فِي كُلِّ لَيْلَةِ جُمْعَةٍ ... أَدَعُ الْقَصيدَةَ جَانِبًا وَأَتُوبُ
وَأَمُدُّ كَفّي نَحْوَ(طيبَةَ)ذَائِبًا ... فَهُنَاكَ حَارِقُ أَضْلُعِي الْمَحْبُوبُ
وَأَبِيتُ أَخْتَصِرُ المَسَافَةَ نَحْوَهُ ... والدَّمْعُ فوقَ وِسَادَتِي مَسْكوبُ

وظّف الشّاعر اسم المفعول من الفعل الثّلاثي على وزن (مفعول) سَبْعَ مرّات كاملة في قوله: (موهوب ومكتوب ومطلوب وممنوع ومرغوب ومحبوب ومسكوب)، وقد دلّت على التّجدّد والتّغيّر.

2.2.2. فعيل

يُصاغ اسم المفعول من الفعل الثّلاثي على صيغة فعيل للدّلالة على الشّدّة والمبالغة في الوصف، ومن ذلك قول الشّاعر:[4]

تَقُولُ صَدِيقَتِي: اِنْسَيْ رَجَاءً ... فَبَعْدَ مُحَمَّدٍ يَأْتِي البَدِيلُ
فَأَنْهَرُهَا، أَقُولُ لَهَا: مُحَالٌ ... حَبِيبُ القَلْبِ لَيْسَ لَهُ مَثِيلُ

يتحدّث الشّاعر عن نفسه مستعمِلا أسماء المفعول الّتي جاءت في هذين البيتين (البديل، مثيل وحبيب) للدّلالة على الثّبات والمبالغة في الوصف.

---

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص60.
[2]- المصدر نفسه، ص61
[3]-المصدر نفسه، ص107-108.
[4]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص8.

وفي قصيدة من المديح النّبويّ يمدح الشّاعر النّبيّ محمّدا صلّى الله عليه وسلّم وزوجته خديجة رضي الله عنها قائلا:[1]

عِطْرُ النَّبِيِّ، حبيبُ قَلْبِكِ فِي إِزارِكْ وَالطّفْلَةُ الزّهْرَاءُ تَرْقُدُ فِي يَسَارِكْ
وَدُمُوعُ أَحْمَدَ لَمْ تَزَلْ مَذْعُورَةً مِنْ يَوْمِ (اِقْرَأْ) لاَ تَجِفُّ على خِمَارِكْ

وتدلّ لفظة(حبيب) على المبالغة والشّدة في الوصف مع الدّوام وعدم التّغيّر، لأنّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم هو حبيبُ الأمّة بأكملها وهو في الوقت ذاته حبيبُ خديجة أمّ المؤمنين، الّتي وصفها ب(حبيبة)على وزن فعيلة، مؤنث فعيل في قوله:[2]

وَكَأَنَّهُ قَدْ قَالَ أَذْرِي جَيّدًا لاَ لَسْتُ مُحْتَاجًا لِشَرْحِكِ وَاعْتِذارِكْ
مَا كَانَ تَرْكُكِ لِي قَرَارًا جائِرًا أَوْ كَانَ مَوْتُكِ يَا حبيبَةُ بِاخْتِيَارِكْ
نَشْتَاقُ في الظَّلْمَاءِ وَمْضَكِ أُمَّنَا حَتَّى إِذَا لَوْ كَانَ يَأْتِي مِنْ سِوَارِكْ

يَصف الشّاعر محمّد جربوعة الفراغ الرّهيب الّذي تركه موت خديجة زوجة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم في قلبه، وفي قلوب الأمّة الإسلاميّة جمعاء، فبموتها فقد النّصير والمؤيّد الّذي يتّكئ عليه في المحن والشّدائد، فهي مصدر الوميض والضّوء الّذي يخترق الظلمات مهما تباعدت الأيّام والسّنون، واستعمل الشّاعر صيغة اسم المفعول في توظيفه للفظ (حبيبة) للدّلالة على ثبوت صفة الحبّ في الموصوف (خديجة أمّ المؤمنين- رضي الله عنها-) مع المبالغة والشّدّة في الوصف.

كما استعمل الشّاعر صيغة فعيل في وصف الشّيطان الرّجيم، لأنّ الرّجم صفة ثابتة لا تتغيّر مهما طالت الأيّام، يقول في ذلك:[3]

عَيْنَاكِ شَيطَانٌ رَجِيمٌ شَاطِرٌ فِي الجَرِّ نَحْوَ الرّجْسِ والأنْصَابِ
وَهُمَا سِلاَحٌ للدَّمَارِ مُحَرَّمٌ وَمُسَبّبٌ لِتَأَخُّرِ الطُّلاَّبِ

يظهر اسم المفعول في هذين البيتين الشّعريين من خلال توظيف الشّاعر لصيغتين مختلفتين؛ الأولى على وزن فعيل الّتي تتجلّى في كلمة (رجيم)، أمّا الثّانية فهي (مُحَرَّمٌ) على وزن مُفَعَّل، كما استعمل اسم الفاعل من الفعل غير الثّلاثي على وزن مُفعِّل في قوله(مُسَبِّبٌ).

---

[1]- المصدر السابق: ص85.

[2]- المصدر نفسه، ص86.

[3]- المصدر نفسه، ص46

3.2.2. مُفْعَلٌ

يُصاغ اسم المفعول من الفعل فوق الثّلاثي على أوزان مختلفة، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره، ومن الصّيغ المستعملة في شعر محمّد جربوعة، صيغة مُفَعَلٍ كَمُطْلَق ومُرْفَقٍ في قوله:[1]

كَيْدُ النّسَاءِ- وَأَنْتَ أَدْرَى- فِتْنَةً وَكَلاَمُهُنَّ كَوارِثُ فِي المُطْلَقِ
وَفُضُولُهُنَّ جَرِيدَةٌ رَسْمِيَّةٌ مَشْروحَةٌ بِهَوامِشٍ وَبِمُرْفَقِ

استعمل الشّاعر في هذين البيتين صيغتين من صيغ اسم المفعول، أمّا الصيغة الأولى فقد جاءت على وزن مُفْعَلٍ في قوله: (مُطْلَقٍ ومُرْفَقٍ) وتدلاّن على دوام الصّفة في الموصوف والشّدّة والمبالغة في الوصف، أمّا الصيغة الثانية فتظهر في توظيفه لكلمة (مَشروحة) وقد صاغها من الفعل الثّلاثي (شَرَحَ) على وزن مفعولة، فصارت (مشروحة).

واستعمل الشّاعر الصّيغة ذاتها لوصف النّبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم، ولوصف الرّسالة الثّقيلة الّتي أتعبته في قوله:[2]

المُتْعَبُ القُرَشِيُّ أَسْنَدَ ظَهْرَهُ مِنْ دُونِ كُلّ السَّيّداتِ إِلى جِدَارِكْ

. فكلمة (المتعَبُ) اسم مفعول تمّت صياغته من الفعل فوق الثّلاثي (أُتعِب، مُتْعَبٌ) على وزن مُفْعَل.

4.2.2. مُفَعَّلٌ

يُصاغ اسم المفعول من الفعل فوق الثّلاثي المبني للمجهول على وزن مُفَعَّل، ومنه قول الشّاعر:[3]

عُثْمَانُ صِهْرُ خَديجَةٍ يَا هَذِهِ صِهْرُ النَّبِيّ مُرَصَّعٌ لِمُرَصَّعِ

تظهر صفة التّرصيع ثابتة في النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم وصِهره عثمان بن عفّان -رضي الله عنه- وهذا ما أكّد عليه الشّاعر محمّد جربوعة وهو يوظّف اسم المفعول لمرّتين متتاليتين دون أن يفصل بينهما بأيّ فاصل، فـ(مُرَصَّعُ) تدلّ على النّبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم وعلى صهره في الوقت ذاته.

وقال في موضع آخر مستعملا اسم المفعول لوصف الكعبة الشّريفة:[4]

ذَاتَ القطيفَةِ والحِجَابِ الأكْحَلِ يا كَعْبَةَ البَيْتِ العَتِيقِ الأَوَّلِ
أَحْلى إِماءِ اللَّهِ في جِلْبَابِها أَرْقَى مُطَهَّرَةٍ بِأَطْهَرِ مَنْزِلِ
وَالمِسْكُ يَذْبَحُ حِينَ يَعْصِفُ واثِقًا مِنْ نَفْسِهِ مِنْ تَحْتِ ثَوْبِ المُخْمَلِ
يَا حُزْنَ يُمْنَايَ الَّتِي لمْ تَسْتَرِحْ منها على تِلْكَ الشَّرِيفَةِ مِفْصَلِي

---

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص94/93.

[2]- المصدر نفسه، ص85.

[3]- المصدر نفسه، ص61.

[4]- محمّد جربوعة: اللّوح، ص52/51.

يَا لَيْتَنِي كُنتُ الْمُعَطَّرَ.. لَيْتَنِي مَرَّرْتُ كَفّي فِي الحَرِيرِ الأَجْمَلِ

دلّ اسم المفعول (المُعطَّرَ، مُطَهَّرَةٍ) على المبالغة في صفات الكعبة الشّريفة الّتي تعتبر المكان الأكثر تعطيرا وطهارة.

5.2.2. مُفْتَعَلٌ

استعمل الشّاعر هذه الصّيغة في شعره، ومنها قوله:[1]

إِذَا اِلْتَقَيْتِ بِأُمّي في مُناسَبَةٍ فَحَدّثِيهَا بِأَسْرَاري وَمُعْتقَدِي

صاغ الشّاعر اسم المفعول(مُعتَقَدِي) من الفعل الخماسي (اعتقد، يعتقِدُ) بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره، ويدلّ المُعتَقَدُ على الإيمان الّذي يؤمن به الشّاعر، ولا يمكن تغييره أو تبديله.

6.2.2. مُسْتَفْعَلٌ

من الصّيغ قليلة الورود في شعر محمّد جربوعة، يُصاغ فيها اسم المفعول من الفعل المزيد بثلاثة أحرف بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره، وظّف الشّاعر اسم المفعول على وزن مُستفعَل في قوله:[2]

عُثْمانُ يبكِي ..هَلْ تُحِسُّ صَبِيَّةٌ بِالْواقِعِ الأَصْلِيّ بِالْمُسْتَنْقَعِ

استعمل الشّاعر اسم المفعول (المستنقع) للدّلالة على المستوى المتدنّي، والطّريقة البشعة الّتي قُتل بها سيّدنا عثمان بن عفّان – رضي الله عنه- وهذه الحادثة المأساويّة خالدة لن تُنسى، وهذا ما جعل الشّاعر يستعمل اسم المفعول الّذي يدلّ على الثّبات.

وعلى وزن مُستفْعَل أورد كلمة مُسْتضعَفٍ في قول الشّاعر:[3]

وَاللّهُ يَجْعَلُ سِرَّهُ مِنْ خَلْقِهِ فِي الهَيّنِ الدَّرْويشِ وَالْمُسْتَضْعَفِ

3.2. الصّفة المشبّهة

تعمل الصّفة المشبّهة عمل الفعل" وهي الصّفة المصوغة لغير تفضيلٍ، لإفادة نسبة الحدث إلى موصوفها، دون إفادة الحدوث."[4]

والصّفة المشبّهة لا تعني الحدوث "لأنّها كان أصلُها أنّها لا تُنصبن لكونها مأخوذة من فعل قاصر، ولكونها لم يُقصد بها الحدوث، فهي مُباينة للفعل لكنّها أشبهت اسم الفاعل، فأُعطِيت حكمه في العمل، ووجه الشّبه

---

[1]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص36.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّر الأحمر، ص 156.

[4]- محمّد محي الدّين عبد الحميد: شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى لابن هشام الأنصاري، ص279.

بينهما أنّهما تؤنّث وتثنّى وتُجمع؛ فتقول: حسن وحسنة وحسنَاتٌ وحسنُون، كما تقول في اسم الفاعل: ضارب وضاربة وضاربان وضاربتان وضاربُون وضاربات"[1]

كما انّها" صفة تؤخذ من الفعل اللازم للدّلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثّبوت لا على وجه الحدوث: كحسنٍ وكريمٍ وصعبٍ وأسوَدٍ."[2]

والظّاهر انّ صفة الثّبوت في الصّفة المشبّهة غير دائمة، فمن الصّفات ما دلّ على الثّبوت الدّائم، ومنها ما دلّ على الثّبوت الجزئيّ، ومنها ما دلّ على ثبوت مؤقّت.

وللصّفة المشبّهة في شعر محمّد جربوعة وجود خاص، سوف نتتبّع حركيّتها في ديوان (وعيناها) في الجدول الإحصائي التّالي:

القصيدة	الصّفة المشبّهة	النّسبة المئويّة
تخيّلات	08	%06.78
قولي لها	07	%05.93
قولي له	04	%03.39
حوار متوتّر بين قلبي والشّاعر فيّ	04	%03.39
ثمّ إنّ والدتي تكره قصائدي	00	%0
خطوات كيدكنّ لعظيم في التّسلّل إلى القصيدة	07	%05.93
عينا امرأة سياسيّة	03	%02.54
الأميرة المتحجّبة	01	%0.85
أحوال مُغامِرة تجاوز ربع قرن	04	%03.39
جرح عثمان	02	%01.69
نسيان	01	%0.85
سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	09	%07.63
خديجة	02	%01.69
عن متّهمة تجمع أدلّة إثبات	0	%0
أسرار النّساء	02	%01.69
موصليّة	11	%09.39
استعداد استثنائيّ لحضور أمسيّة شعريّة	06	%05.08

[1]- المرجع نفسه، ص279.

[2]- محمّد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام ومعان، ص111.

اعتر افات طفلة تغرق في شبر ماء	03	%02.54
إلى ذات عينين جريئتين تقلّب صوري	01	%0.85
لو لم أكن شاعرا	11	%09.39
عن الطّفل الّذي يسكنني ويسكنها	05	%04.24
اكذبْ عليّ	05	%04.24
إشاعات	06	%05.05
ما في حدا	04	%03.39
الطّريق إلى اللازورد	09	%07.63
اعتر افات	03	%02.54
المجموع	118	%19.03

بيّن الجدول الإحصائي اعتماد الشّاعر محمّد جربوعة على الصّفة المشبّهة لقدرتها على أداء المعنى أداء جيّدا، حيث عرفت بعض القصائد توظيف الصّفات المشبّهة بكثرة، ومنها قصيدة (موصليّة)الّتي شهدت وجود إحدى عشر صفة مشبّهة، وقصيدة (لو لم أكن شاعرا) بإحدى عشر صفة مشبّهة تليها كلّ من قصيدة (الطّريق إلى اللّازورد) وقصيدة (سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة) بتسع صفات مشبّهة لكلّ منهما، ثمّ قصيدة تخيّلات بـ(ثمانية) صفات مشبّهة وقصيدة (قولي لها) بسبعة صفات مشبّهة.

تُصاغ الصّفة المشبّهة قياسا من الثّلاثي المجرّد على أربعة أوزان هي: فَعِلٍ وأفْعل وفَعلان وفعيل.

1.3.2. فَعِلٍ

مِنْ فَعِلَ يفعَلُ، وتُستَعمل هذه الصّيغة عموما للدّلالة على الأمراض الدّاخليّة كالألم والوجع والمغص، كما تدلّ على ما يختلج النّفس من مشاعر الحبّ والهيَجان كالفرح، والصّفة المشبّهة في هذه الحالة لا تدلّ على الثّبوت.

يقول الشّاعر معبّرا عمّا يُكابده من ألم الحبّ:[1]

لَوْ كانَ لِلْقَلْبِ ظهْرٌ، كانَ قَوَّسَهُ ... حِمْلُ الصَّبَابَةِ، حتّى كاد ينقَصِمُ

أَشِيبُ مِنْكِ، تُرى؟ أمْ أَنَّنِي وَلِهًا ... أشبُّ مِنْكِ؟ أنا فِي الأَمْرِ مُنْقَسِمُ

أورد الشّاعر الصّفة المشبّهة (وَلِهًا) على وزن فَعِلاً للدّلالة على شدّة هيجان مشاعره وإحساسه بالحبّ الّذي أثقل كاهله حتّى كاد ينقصم.

ومن هذا البناء كلمة (قَلِقٍ) في قوله:[2]

---

[1]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص210-211.

[2]- محمّد جربوعة، قدر حبّه، ص 80.

يُهديهَا مَرْمِيٌّ فوقَ رَصِيفِ اللَّيْلِ

حَزينٌ جِدًّا، مُنكَسِرٌ، قَلِقٌ، جوعَانْ

يَجْمَعُ (ثمنَ) الزَّهْرَةِ عامًا

مِنْ صَدَقَاتِ ذَوِي الإِحْسَانْ

فكلمة قَلِقٍ تدلُّ على الحالة النّفسيّة السيّئة الّتي يعيشها هذا الشّخص على أمل أن تتحسّن حالته في المستقبل، ليكون الانفراج بشرائه للزّهرة ولو من التّبرّعات.

2.3.2. أَفْعَلُ

من فَعِلَ، وهو ممّا يدلّ على لون أو عيبٍ ظاهر أو زينة ظاهرة مِن خِلقة، ومؤنّثه فعلاء كأصهب وصهباء في قول محمّد جربوعة:[1]

صَهبَاءُ تظْهَرُ كالنَّسْرِينِ بَلَّلَهُ قِطْرُ العَشِيَّةِ فَوقَ الرَّبْوَةِ الهَطِلُ

أوْ مِثْلُ عائِشَةُ الحَمْرَاءُ صابِرَةً بَيْنَ الْخَنَاجِرِ فِي الأَزْمَانِ تَنْتَقِلُ

وفي هذين البيتين دلّت الصّفة المشبّهة الواردة في كلمتي: الصّهباء والحمراء على لونين، فصهباء مؤنث أصهب، وحمراء مذكّرها أحمر.

أمّا الحوراء فهي صفة تغنّى بها العربي طويلا، وجعلها أبرز السّمات الجمالية في المرأة العربيّة، والمقصود بها هو وجود حَوَرٍ بالعين، أي شدّة البياض مع شدّة السّواد في العَين، يقول الشاعر مستعملا الصّفة المشبّهة:[2]

حَوْرَاءُ عَيْنَيْهَا تَزِيدُ وَتَزْعُمُ وَتُشِيعُ عَنِّي.. تَفْتَرِي.. تَتَهَجَّمُ

ومن الألوان ذات الحضور الكثيف في شعر محمّد جربوعة، يتجلّى اللّون الأخضر فهو مرتبط بالدّين الإسلامي وتوظيفه في النّصّ الشّعريّ يمنحه بُعدا دينيّا ونفسيّا يبعث على الرّاحة، وهذا ما أكّد عليه الشّاعر في قوله:[3]

رَفَعَ العُيُونَ إلى السّمَاءِ فَحَلَّقَتْ مِنْهَا حَمَامَةُ قَلْبِهِ الخَضْرَاءُ

كما يُرمَز باللّون الأخضر إلى الطبيعة وما يتّصل بها من مطر وجمال واخضرار وربيع، في قول الشّاعر:[4]

وَحِينَ أَكْتُبُ بَيْتاً فِي مُحَبَّبَةٍ يُلَوّنُ الأَخْضَرُ العُشْبِيُّ كُرَّاسِي

هَلْ تَشْعُرِينَ بِنَسْمَاتٍ مُهَفْهَفَةٍ مِنْ يَاسَمِينَ ومِنْ فُلٍّ وَمِنْ آسِ

---

[1]- المصدر السابق، ص 94.

[2]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص85.

[3]- محمّد جربوعة: اللّوح، ص122.

[4]- محمّد جربوعة، قدر حبّه، ص54.

ومن العيوب الّتي تدلّ عليها صيغة أفعل فعلاء، نجد أعرج عرجاء، أعمى عمياء، أحول وأطْرَش، وممّا جاء في قصائده قوله:[1]

يُهدِي الزَّهْرَةَ رَجُلٌ أَعْمَى
مَدَّ الكَفَّ وَقَالَ بِهَمْسٍ:
((أينَ تُوَلُّوا...وَجْهُ اللَّهِ
وَأيْنَ تَمُدُّوا.. كَفُّ حَبِيبٍ
تُقْبَلُ أَزْهَارُ العُمْيَانِ))

ومن الزّينة الظّاهرة صفة الأشْهل، وهي صفة مشبّهة تدلّ على الجمال، وظّفها الشّاعر في قوله:[2]

جَرِيءٌ جِدًّا فِي ثِقَةٍ وَيَكَادُ يَغِيبُ تَرَدُّدُهُ
فتَّانُ الغَمْزَةِ أَشْهَلُهَا مَكْحُولُ النَّاظِرِ أَسْوَدُهُ

ومن الصّفات الدّالة على الجمال، صفة الغيداء على وزن فعلاء والمذكّر على وزن أَغْيَد، وهي صفة ثابتة فيمن اتّصف بها، ومعناها النّعومة والرّشاقة، يصف الشّاعر خطورتها قائلا: [3]

فَكَأَنَّهَا قَصْدًا تُحَاوِلُ نَسْفَنَا بِتَمَايُلِ الْقَدّ الجَمِيلِ الْأَغْيَدِ

كما وظّف الشّاعر بعض الصّفات المشبّهة على وزن أفعل للدّلالة على الألوان في قوله:[4]

وَالشّعْرُ شَلاَّلٌ تَدَلَّى خَلْفَهَا كَالنَّهْرِ فَحْمِيٌّ طَوِيلٌ أَلْيَلُ
لَيْلاً يُحَرِّرُ، كَيْ يُغَطّيَ جِسْمَهَا وَإِذَا الصَّبَاحُ أَتَى، يُشَدُّ وَيُجْدَلُ
والصَّوْتُ هَمْسِيٌّ، رقِيقٌ، ناعِمٌ وَالثَّوْبُ مَطْرُوزُ الْجَوانِبِ مِخْمَلُ
أَسْنَانُهَا مَفْلوجَةٌ مِنْ رَبِّهَا سُبْحَانَهُ، والشَّعْرُ نَهْرٌ أَكْحَلُ

وصف الشّاعر محمّد جربوعة حيزيّة بصفات كثيرة، فشعرها كثيف كالشّلاّل، لونه كالفحم واستعمل لفظ (أَلْيلُ) للمبالغة، ثمّ يفصّل في وصفه ليلا وهو محرّر، وصباحا وهو مجدول، ويصف صوتها وملابسها وأسنانها، ثمّ يستدرك ويعود لاستكمال وصف شعرها فهو كالنّهر الجاري لكنّ لونه أكحل.

وقد أشارت الكلمات (أليل وأكحل) للدّلالة على صفات مادية لصيقة بهذه المرأة، فهي ذات حسب ونسب ومال وجمال وأخلاق.

---

[1]- المصدر السابق، ص84.

[2]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص193.

[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص102.

[4]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص278/277.

3.3.2. فَعْلَان

تُصاغ من الفعل فَعِلَ للدّلالة على كلّ ما يتّصل بحالة البطن من جوع أو شبع أو عطش، وفعلانْ مؤنّثه فَعْلى كقول الشّاعر:[1]

وَلاَ جَرَتْ عَنْزَةٌ عَطْشَى لِساقِيَةٍ مِنَ النّساءِ، ولاَ رَاعِي النِّيَاقِ رَعَى

وقال مستعملا صيغة عطشان:[2]

أُحَدّثُهُمْ وَقَدْ ضَاقَتْ

عَلَيْهِمْ عَضَّةُ الْوَقْتِ

كِلاَبٌ تَسْحَبُ الْعَرَبَاتِ

فَوْقَ مَمَالِكِ (الفَايْكِينْجْ)

ثَلْجُ القُطْبِ يُعْجِبُهَا

وَتُهْدِيهَا نُجُومُ أوَاخِرِ اللَّيْلِ

وَتَعْرِفُ قِصَّةً تُرْوَى

تُخَلّدُ جَدَّهَا العَطْشَانَ

تعتبر صفة العطش أو الظّمإ من الصّفات الّتي تتغيّر في أيّ وقت، على الرّغم من دلالتها على الامتلاء بالعطش.

وتأتي الصّيغة المشبّهة على وزن فعلان للدّلالة على الحدوث والتّجدّد، ومنها سكران الّتي وردت في قول الشّاعر:[3]

مَنْ لَمْ يَقُلْ عَنْهُ النَّاسُ قَدْ جُنَّا وَلاَ تَمَزَّقَ فِي لَيْلٍ وَلاَ غَنَّى

وَلاَ تَمَايَلَ كَالسَّكْرَنِ مُضْطَرِبًا بِصَوْتِ خِلْخَالٍ مَنْ يَهْوَاهُ إنْ غنَّى

تتمثّل الصّفة المشبّهة الّتي جاءت على وزن فعلان في كلمة سَكْران، وهي تدلّ على الحدوث والتّجدّد، بتبيين الحالة المضطربة الّتي يكون عليها.

وممّا استخدمه الشّاعر لصيغة فعلان ما دلّ على بعض أسماء الله الحسنى، فقد وظّف الشّاعر صفة: الرّحمن في قوله:[4]

بِاللّهِ يَا صَقْرُ.. بِالرّحمن أرْقِيكَا وَمَنْ سِوَى اللّهِ.. مَنْ قُلْ لِي سَيَشْفِيكَا؟

---

[1]- المصدر السابق، ص215.

[2]- محمد جربوعة، قدر حبّه، ص144.

[3]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص145.

[4]- المصدر نفسه، ص116.

بِ (الحَمْدُ لِلَّهِ)..وَ(الكُرْسِيّ)، طَاهِرَةٌ أَنَا أُعِيذُكَ مِمَّا فِيكَ يُؤْذِيكَا

دلّت الصّفة المشبّهة الّتي صِيغت على وزن فعلان على بلوغ الحدّ الأقصى من الشّكر والحمد، كيف لا والشّاعر يقوم بعلاج روحي يعتمد على الرّقية الشّرعيّة المستمدّة من القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف، مع الثّقة التامّة في قدرة الله على الشّفاء.

4.3.2. فَعيلٌ

مِن فَعُلَ يَفْعَلُ، ككريم وعظيم وسميح وجميل وبخيل، وغيرها من الصّفات الّتي تدلّ على الثّبوت كالخِلقة في طويل وقصير، ويدلّ على الطّبائع وعلى التّحوّل في الصّفات، كما يدلّ على أصالة الصّفات أو تغيّرها.

ومن استخدامات الشّاعر محمّد جربوعة لصيغة فَعيل في شعره قوله:[1]

قَالَتْ لَهَا: ((هَذَا رَهيبٌ، رَائِعُ حُلْوٌ، يُجَنّنُ كَالنَّدَى الرَّقْرَاقِ))

وقال كذلك:[2]

عَنْدَلِيبُ الشّعْرِ هَذَا لَيْسَ يَدْرِي أنَّ مُوسيقَاهُ تَعْنِي لِي نَحِيبِي
فِي زَمَانِ الصَّفْوِ- هلْ تَذْكُرُ؟- كُنَّا مثلَ عُصْفُورَيْنِ فِي دوحٍ رَطِيبِ
كنتَ مَسَّاكًا عَلَى صَدْرِي، وَفَصًّا فوقَ تاجِي، كُنْتَ أَقْرَاطِي، وَطِيبِي
ثُمَّ أَصْبَحْنَا كَ(نيرون و روما) وَكِلانَا الآنَ في وَضْعٍ عَصِيبِ
إنَّ (نيروما)، أنا، أنْتَ، وَلَحْنٌ لِعُيُونِ البُعْدِ، فِي نَايٍ قَرِيبِ

تُشير الكلمات التّالية (رهيب، نحيب، رَطيب، عَصيب، قريب) إلى صفات مشبّهة تدلّ على المقارنة بين زمنين مختلفين؛ زمن مضى يعجّ بالحب والسّعادة، وزمن حاضر عصيب فيه من الألم والمعاناة ما يُعكّر صفو الحياة.

5.3.2. فَعْلٌ

يصاغ من الفعل فعُل، والصّيغة موجودة في شعر محمّد جربوعة، ومنها: وَصلٍ ونَكْثِ وَكَتْمِ في قول الشّاعر:[3]

وَلاَ تَبَاطَأَ فِي وَصْلٍ لِعَاشِقَةٍ وَلاَ نَوَى نَكْثَ عَهْدِ الْوَصْلِ إِنْ مَنَّى
وَلَيْسَ يَفْهَمُ فِي العَيْنَيْنِ رَفَّتَهَا وَلَيْسَ يَفْهَمُ معنَى السَّمْعِ إِنْ طَنَّا

تعتبر الصّيغ التّالية: وَصْلِ ونَكْثِ صفتان مشبّهتان، وقد اتّصف الشّاعر بالوفاء للحبيب وعدم نكْث العهد، وتُصاغ من الثّلاثي المزيد على عدّة أوزان منها:

---

[1]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص200.

[2]- المصدر نفسه، ص187/186.

[3]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص 145.

فعول: وردت الصّيغة المشبّهة فعول في قول الشّاعر:[1]

تُعْذَرُ الغزلانُ إنْ مَالَتْ دَلاَلاً وَيَليقُ الهَجْرُ بالظَّبْيِ

وفي قوله:[2]

لاَ بَأْسَ يَا وَلَدِي، طَهُورٌ، لاَ فَفَقَطْ أَصَابَكَ بِالْهَوَى بَعْضُ

استعمل الشّاعر الصّفة المشبّهة (غضوب) على وزن فعول للدّلالة على الجمال والدّلال، في حين استعمل الصّفة (طَهورٌ) للدّلالة على الدّعاء.

فاعل: استخدم الشّاعر محمّد جربوعة صيغة فاعل في شعره، وممّا قاله وصف (شامخ) وهو يصف انف حيزيّة:[3]

وَلَهَا كَأَهْلِ الكِبْرِ أَنْفٌ شَامِخٌ إِنْ أُغْضِبَتْ وَتَوَتَّرَتْ، لاَ يَنْزِلُ

وقال مستعملا الصّيغة نفسها:[4]

وَيَحْمِلُ كَلَّ تَنَاقُضِنَا ظَلاَمًا تَداخَلَ فِي سَاطِعِ
كَنُقْطَةِ حِبْرٍ مَجُوسيَّةٍ عَلى دَفْتَرِ مُسْلِمٍ نَاصِعِ
رَشَفْتُ مِنَ الكَأْسِ كَمْ رَشْفَةً وَلَمْ أَمْسَحِ الثَّغْرَ كَالطَّامِعِ
ولا يَشْبَعُ القَلْبُ مِنْ حُبّهِ وَمَا فِي الصَّبَابَةِ مِنْ قَانِعِ
وقَدْ كَانَ عِشْقُكِ مُخْتَلِفًا وَأَكْثَرَ، أَكْثَرَ مِنْ رَائِعِ

مثّلت الألفاظ التّالية (ساطع، ناصع، طامع، قانع، رائع) الصّفة المشبّهة على وزن فاعل، لينتقي الصّفات المرتبطة بالحبّ والدّالة على ما يُحدثه من تناقضات واختلالات داخل الشّخص.

فَيْعل: من أكثر الصّفات المشبّهة الّتي جاءت على وزن فَيْعَلٍ كلمة سَيّد، فقد اختارها الشّاعر وهو يمدح الرّسول صلّى الله عليه وسلّم فقال:[5]

ماذا سَأَفْعَلُ كَيْ أَرُدّ جَمِيلِكُمْ يَا تَاجَ رَأْسِي سَيّدي وَبَشِيري

وقال أيضا:[6]

بَانَتْ سُعَادُكَ.. وَالْتَقَيْتَ بِأَحْمَدِ مَاذَا خَسِرْتَ بِهَجْرِهَا يَا سَيّدي

---

[1]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص185.
[2]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص185.
[3]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص280.
[4]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص191.
[5]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص11.
[6]- المصدر نفسه، ص5

يقصد الشّاعر بالسيّد في البيت الأوّل الرّسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم، أمّا في البيت الثّاني فهو يُخاطب كعب بن زهير.

مَتفَعّل: تُصاغ الصّفة المشبّهة من الفعل فوق الثّلاثي على وزن اسم الفاعل بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر، ومن بين الصّفات المشبّهة الموجودة في شعر جربوعة قوله:[1]

مُتَعَجْرِفٌ فِي الشّعرِ، يحسَبُ نفسَهُ لاَ قَبْلَهُ.. لاَبَعدَهُ.. وَهُوَ الوَحِيدُ

يتحدّث الشّاعر عن نظرة المرأة إليه فهي تصفه بالمتعجرف، فاستعمل الصّفة المشبّهة من الفعل الخماسي، على وزن اسم الفاعل (مُتعجرِفٌ).

4.2. صيغة المبالغة

"هي أسماء تُشتقّ من الفعل الثّلاثي اللازم أو المتعدّي للدّلالة على ما يدلُّ عليه اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه"[2]

أوزان صيغ المبالغة خمسة، وهي: فعّال على وزن جبّار، فَعِل على وزن حَذِر، فعول على وزن صبور، فَعيل على وزن حليم، مِفعال على وزن مِقدام.

وظّف الشّاعر صيغ المبالغة على اختلاف أوزانها في شعره، فقد كان يلحّ على استعمالها لقدرتها على تقوية المعنى، وهذا ما يفسّر استخدامها في ديوان وعيناها على النّحو التّالي:

القصيدة	صيغ المبالغة	النّسبة المئويّة
تخيّلات	08	%08.99
قولي لها	07	%07.87
قولي له	02	%02.25
حوار متوتّر بين قلبي والشّاعر فيّ	06	%07.06
ثمّ إنّ والدتي تكره قصائدي	02	%02.25
خطوات كيدكنّ لعظيم في التّسلّل إلى القصيدة	05	%05.62
عينا امرأة سياسيّة	05	%05.62
الأميرة المتحجّبة	02	%02.25
أحوال مُغامِرة تجاوزربع قرن	08	%08.99
جرح عثمان	02	%02.25
نسيان	11	%12.36

[1]- محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص149.

[2]- راجي الأسمر: المعجم المفصّل في علم الصّرف، ص294.

سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	00	%0
خديجة	00	%0
عن متّهمة تجمع أدلّة إثبات	05	%05.62
أسرار النّساء	03	%03.73
موصليّة	02	%02.25
استعداد استثنائيّ لحضور أمسيّة شعريّة	03	%03.73
اعترافات طفلة تغرق في شبر ماء	04	%04.49
إلى ذات عينين جريئتين تقلّب صوري	02	%02.25
لو لم أكن شاعرا	01	%01.12
عن الطّفل الّذي يسكنني ويسكنها	01	%01.12
اكذبْ عليّ	02	%02.25
إشاعات	01	%01.12
ما في حدا	01	%01.12
الطّريق إلى اللازورد	06	%07.06
اعترافات	01	%01.12
المجموع	89	%14.35

أورد الشّاعر صيغ المبالغة في ديوان وعيناها تِسعة وثمانين مرّة، تناوبت فيها على القصائد، فقد استخدمها الشّاعر في قصيدة (سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة) إحدى عشر مرّة، وثمانية مرّات في قصيدة (تخيّلات) وفي قصيدة (جرح عثمان) وسبع مرّات في قصيدة (قولي لها)، لكنّ الملاحظ أنّ صيغ المبالغة حاضرة في أغلب قصائد ديوان وعيناها باستثناء ثلاث قصائد شعريّة.

وقد حضرت صيغ المبالغة في شعر محمّد جربوعة مع اختلاف أوزانها، وفيما يلي سنقوم بدراسة صيغ المبالغة في شعر محمّد جربوعة، صيغة بصيغة.

1.4.2. فعّال:

تُبنى صيغ المبالغة على وزن فعّال إذا تكرّر فعلها" وقيل إنّ فعّالا في المبالغة: منقول عن فعّال في الصّناعة، وهذا البناء يقتضي المزاولة والتّجديد، لأنّ صاحب الصّنعة مُداوم على صنعته مُلازم لها، فعندما نقول: (هو كذّاب) كان المعنى كأنّما هو شخص حِرفته الكذب، وهو مداوم على هذه الصّفة، كثير المعاناة لها مُستمرّ على ذلك لم ينقطع".[1]

[1]- محمّد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام ومعان، ص100/99.

يقول الشّاعر على وزن فعّال:[1]

ثُمَّ أَرْسَلْتِ تقُولينَ: ((وَدَاعًا أَيُّهَا المغرورُ كَسَّارُ القُلُوبِ

فكلمة(كَسَّار) صيغة مبالغة تدلُّ على احتراف الشّاعر لهذا المعنى، فهو لا يفتأ يُوقع النّساء في حبّه ثمّ يُحَطّمهنّ.

وقال أيضا:[2]

فَتَّانُ الغَمْزَةِ أَشْهَلُهَا مَكْحُولُ النَّاظِرِ أَسْوَدُهُ

لَوْ كَانَ البَدْرُ لَهُ قَلْبٌ عَشَّاقٌ كَانَ سَيَحْسِدُهُ

فصيغة المبالغة (فتّان) جاءت على وزن فعّال للدّلالة على جمال المرأة وفتنتها، فالعين هي المصدر الّذي حُكِم به على الفتنة، أمّا عشّاق فهي على الوزن ذاته، وتدلّ على دوام العشق.

وفرط الحساسيّة لا يتأتّى إلاّ من خلال توظيف صيغ المبالغة، ولم يجد الشّاعر ما هو أبلغ من وصف الورد بالحساسيّة لِلُيُونَتِه وَرِقَّته، فقال:[3]

قَد خَذَلْنَا الفُلَّ.. جرَّحْنَا الخَزامَى وَابْتَسَمْنَا بِالنَّدَى مِنْ مُقْلَتَيْنَا

وَلِأَنَّ الوَرْدَ حَسَّاسٌ كَثِيرًا غَادَرَ الوَرْدُ سَرِيعًا مَبْسِمَيْنَا

فَمَدَدْتُ الكَفَّ حَيَّيْتُكَ حُزْنًا وَمَدَدْتِ الْكَفَّ.. يَا لَهْفَ يَدَيْنَا

كُنْتِ لِي عَيْنِي، وَقَدْ كُنْتُ بِحُبّي حَاجِبًا يَحْرُسُ كَالْعَسَّاسِ عَيْنا

في هذه الأبيات الشّعريّة تتجلّى صيغ المبالغة (عسّاس، حسّاس) على وزن فعّال للدّلالة على الدّور الفعّال الّذي يقوم به الشّاعر لحماية حبّه الرّقيق النّاعم، فحسّاس صيغة مبالغة تدلّ على المرأة الّتي شبّهها الشّاعر بالوردة، أمّا العسّاس فيدلّ على القوّة القادرة على حماية هذه العلاقة.

ولأنّ صيغة فعّال كثيرة الاستعمال، فقد استعملها الشّاعر في وصف الصّخرة الصّمّاء الموجودة في أعماق الصّحراء، لأنّها لا تزال تحْفظ الأسرار إلى يومنا هذا، فهي في جبل النّقوش الّذي خبّأ فيه المحبّون أسرارهم فكم من قصص جميلة كانت الصّخرة مَدفنًا لها، ومع ذلك ما تزال صخورها صمّاء، يقول الشاعر عنها وهو يتحدّث عن رسالة ليلى الّتي لا تزال محفورة بها:[4]

وَهُنَا لِلَيْلَى بِالرُّمُوزِ رِسَالَةٌ مَحْفورَةٌ بصَخْرَةٍ صَمَّاءِ

[1]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص185.

[2]- المصدر نفسه، ص193.

[3]- المصدر نفسه، ص29.

[4]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص200.

فالصّمم هو صفة الصّخرة، وصمّاء صيغة مبالغة على وزن فعّال، للدّلالة على الكتمان وعدم كشف الأسرار.

ومن القصص الغزليّة الجميلة الّتي تحدّث الشّاعر محمّد جربوعة عنها، قصّة "حيزيّة" الّتي كانت الصّحراء الجزائريّة موطنا لها، ونظرا لطبيعة الإنسان والمكان الّتي تختلف عن غيرها، فقد عانى المحبّون من الفضول والخوف من انكشاف أسرارهم، ولكنّ لحيزيّة نظرتها في اللّيل، في قول الشّاعر:[1]

اللّيْلُ طِفْلٌ فَضولِيٌّ وَكَتَّامُ يَبِيتُ يَعْذِلُ أَهْلَ الحُبّ إنْ نَامُوا
وَقَدْ يَبِيتُ يَرُشُّ العِطْرَ فَوْقَهُمُو لِيَسْتَفِيقُوا.. وَيُبْكِيهِمْ إِذَا قَامُوا
مَنْ لاَ يُبَلّلُ شَهَّاقًا وِسَادَتُهُ فَكُلُّ دَعْوَاهُ فِي العُشَّاقِ أَحْلاَمُ

فمن المعروف أنّ اللّيل ستّار للعيوب، لذلك وظّف الشّاعر صيغة المبالغة على وزن فعّال، فقال: كتّام، للدّلالة على قدرته على الكتمان وعدم الإفشاء بها، أمّا عُشّاق فهي صيغة مبالغة على وزن فعّال، للدّلالة على شدّة العِشق والوجد، فلأنّهم يبكون شوقا وخوفا حتّى تتبلّل مخدّاتهم، ومنه فإنّ صيغ المبالغة الموجودة في هذه الأبيات الشّعريّة على وزن فعّال هي: كتّامٌ وشَهّاقٌ وعُشّاق.

ومن صيغ المبالغة كتّام وكتوم وهي للدّلالة على كثرة الكتمان، يقول الشّاعر يصف طباعه:[2]

أَنَا بِطَبْعِي كَتُومٌ لاَ أُحَدّثُهَا بِمَا أُخَبّئُ مِنْ عَيْنَيْكِ فِي غُدَدِي

فعندما نقول كتوم " كأنّنا نقلناه مِن أسماء الذّوات، فإنّ اسم الشّيْءَ الّذي يُفعَل به يكون على (فعول)غالبا فالوَضوء والوَقود والسّحور والغَسول والبَخور، فالوضوء هو الماء الّذي يُتوضّأُ به، والوَقود هو ما تُوقَدُ به النّار والسَّحور هو ما يُتَسحّرُ به، وَكذا الفَطور لِما يُفطَر عليه...ومن هنا استُعير البناء إلى المبالغة، فعندما تقول هو صبور، كان المعنى أنّه كأنّه مادّة تُستَنفد في الصّبر وتُفْنَى فيه كالوقود الّذي يُستهلَكُ في الاتّقاد ويفنى فيه، وهذه تدخل ضمن الصّيغة الثّالثة من صيغ المبالغة".[3]

وعلى وزن فعّال استعمل الشّاعر: ذبّاح وقنّاص وحسّاد فقال:[4]

وَالطَّرْفُ ذَبَّاحُ القُلوبِ، سُيُوفُهُ مَسْلُولَةٌ لِفِدَاءِ ظَبْيٍ أَحْوَرِ
وَالْكُحْلُ قَنَّاصٌ على اَشْفَارِهِ وَالصَّمْتُ في الثَّغْرِ الْجَمِيلِ الأَحْمَرِ

أورد الشّاعر صيغ المبالغة على وزن فعّال في كلمتي: ذَبّاح وقنّاص للدّلالة على القدرة على الفتك.

كما استعمل على الصّيغة ذاتها ألفاظ قتّالة وذبّاحة في قوله:[5]

---

[1]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص217/216.

[2]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص36.

[3]- محمّد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام وعان، ص 101.

[4]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص68.

[5]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص117.

أُبْقِي لكُنَّ أَنَاقَةً قَتَّالَةً وَرُقَيُّهُ في العِطْرِ وَالإِذْوَاقِ
أُبْقِي لَكُنَّ عُيُونَهُ في نَظْرَةٍ ذَبَّاحَةٍ.. مَكْنُونَةِ الإِرْهَاقِ))

يتغزّل الشّاعر بنفسه على لسان المرأة، فهو أنيق، وصيغة المبالغة (قتّالة) تدلّ على المبالغة في الأناقة، كما تدلّ (ذبّاحة) على صيغة المبالغة من الفعل ذبح.

أمّا حسّاد فهي صفة سلبيّة مذمومة في المجتمع، يقول عنها الشّاعر:[1]

تَخْشَى عُيُونَ الْحَاسِدِينَ، وَحقُّها فَجَميعُنَا لِجمالِهَا حُسَّادُ

يصف الشّاعر جمال بغداد وهو يبدي مخاوفهُ عليها من الحُسَّاد.

2.4.2. صيغة فَعِل

صيغة قليلة الاستعمال في شعر محمّد جربوعة، ونعني بهذه الصّيغة الإكثار من الفعل إلى درجة لا تصل حدّ الثُّبوت كَحَذر وفَطِن، ومنها كلمة(تَعِبٍ) في قول الشّاعر وهو يصف البعير ورحلته على طريق المدينة المنوّرة:[2]

بَعِيرٌ أَبْيَضُ، تَعِبٌ، نَحِيلٌ وَدُونَ الْعِيرِ أَدْمُعُهُ تَسِيلُ

صوّرت كلمة (تَعِبٍ) الحالة البدنيّة السيّئة لهذا البعير الّذي يقطع المسافات الطّوال لزيارة بيت الله الحرام، وكلّه شوق ولهفة للوصول.

3.4.2. صيغة فَعِيلٍ

"نحو عليم وقدير وسميع وبصير، وهو لمن صار له كالطّبيعة، وهذا البناء منقول من (فعيل) الّذي هو من أبنية الصّفة المشبّهة، وبناء فعيل في الصّفة المشبّهة يدلّ على الثّبوت فيما هو خِلقة أو بمنزلتها كطويل وقصير وفقيه وخطيب، وهو في المبالغة يدلّ على معاناة الأمر وتكراره حتّى أصبح كأنّه خِلقة في صاحبه وطبيعة فيه".[3]

يستعمل الشّاعر محمّد جربوعة صيغة فَعيل في وصف البعير فيقول:[4]

بَعِيرٌ، أَبِيَضٌ، تَعِبٌ نَحِيلُ وَدُونَ الْعِيرِ أَدْمُعُهُ تَسِيلُ

وقال أيضا:[5]

هَوَى لِلْأَرْضِ يَلْثمُهَا وَيَبْكِي وَفِي أَنْفَاسِهِ رَمَقٌ قَلِيلُ
تَبَسَّمَ بَاكِيًا.. وَهَوَى قَتِيلاً وَكَمْ فِي الْعِشْقِ يَبْتَسِمُ القَتِيلُ
كَذَاكَ الحُبُّ يَفْعَلُ فِي مُحِبّ سَبَاهُ الخَلْقُ وَالْخُلُقُ الْجَمِيلُ

---

[1]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص 107.

[2]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص37.

[3]- محمّد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام ومعان، ص102/101.

[4]- المصدر السابق، ص37.

[5]- المصدر نفسه، ص41.

رصد الشّاعر محمّد جربوعة مجموعة من صيغ المبالغة في هذه الأبيات الشّعريّة، وقد جاءت على وزن فَعِيلٍ، ومنها (نَحيل، قليل، قتيل، جميل)، وتدلّ هذه الصّيغ على معاناة البعير للتّحلّي بهذه الصّفات الّتي صارت تُضاهي خِلْقته، فالنّحول والقلّة صفتان اكتسبهما البعير بسبب مشاقّ السّفر، ممّا انعكس على جسمه فصار نحيلا ورمقه قليلا، ورغم ذلك فهو يبتسم وهو الّذي صار يشبه القتيل، وتغمره السّعادة لبلوغه المدينة المنوّرة.

وعلى وزن فَعيلٍ استخدم الشّاعر محمّد جربوعة كلمة (حبيب) تارة في مدح النّبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم وتارة في وصف المرأة، ومن بين استعماله لصيغة المبالغة على وزن فعيل في المديح النّبويّ قوله:[1]

فِي كُلّ شَيءٍ، كُلّ شَيْءٍ عِنْدَنَا ... اسْمُ الرَّسُولِ حَبِيبِنَا يَتَرَدَّدُ
فِي صوتِ مَنْ رَفَعَ الأَذَانَ بِجَامِعٍ ... مُتَغَنّيًا بِمُحَمَّدٍ يَتَشَهَّدُ
فِي مصحَفٍ فِي عُلْبَةٍ صَدَفِيَّةٍ ... نَوَّارَةٍ يَرْنُو إِلَيْهَا المَسْجِدُ
فِي رَايَةِ (عُمَرِيَّةٍ) حَرْبِيَّةٍ ... لِمَلِيحِ وَجْهٍ مَسْجِدِيّ تُعْقَدُ

تتمثّل صيغ المبالغة في ألفاظ: حبيب ومليح على وزن فعيل أمّا نوّارة فعلى وزن فعّالة.

وقال في وصف المرأة مستعملا صيغ المبالغة (حبيب) على وزن فعيل:[2]

مَجنونَةٌ بِحَبِيبِهَا لَمْ تَعْرِفِ ... رَجُلاً وَلَمْ تَعْشَقْ، وَلَمْ تَتَعَرَّفِ
وَلِغَيْرِ عِطْرِ حَبِيبِها لَمْ تَسْتَرِحْ ... وَبِدونِ كَفّ حَبيبِها لَمْ تَغْرِفِ
وَوَفِيَّةٌ، لاَ مِثْلَ مِصْرَ وَجَيْشِهَا ... وَصَرِيحَةٌ، فَاقَتْ (زُلَيْخَا يُوسُفِ).

اختار الشّاعر صيغة المبالغة (حبيب) للدّلالة على الثّبوت وعدم التّغيّر، وهذا ما قصد إليه من خلال تكرار صيغة المبالغة حبيب ثلاث مرّات في بيتين متتاليين، كما أضاف إليها صيغة المبالغة (صريحة) على وزن فعيلة.

كما استعمل الشّاعر صيغة المبالغة على وزن فعيل وهو يسترجع مأساة المسلمين بعد حادثة الإفك وما تعرّضت له عائشة بنت أبي بكر-رضي الله عنهما- من اتّهامات من طرف الشّيعة خاصّة، بالإضافة إلى ما حدث يوم مقتل سيّدنا عثمان بن عفّان- ذي النّورين- رضي اللّه عنه، فقال الشّاعر:[3]

أَخَذَتْ مِنَ الْقُرَشِيّ رِقَّةَ قَلْبِهِ ... مَنْ جَاوَرَ الْبَرَّاقَ عُمْرًا يَبْرُقُ
مِنْ أَلْفِ عَامٍ وَهِيَ فِي أَعْوادِهِمْ ... مرْبُوطَةٌ مِنْ دُونِ ذَنْبٍ تُشْنَقُ
دَمُهَا الصَّحابِيُّ الْجَلِيلُ بِضَعْفِهِ ... يبكِي علَى ظَمَإِ السُّيُوفِ وَيُهْرَقُ
قِدّيسَةُ الْفَتَيَاتِ ..يُمْضَغُ لَحْمُهَا ... ظُلْمًا وَتُجْلَدُ بِالْكَلامِ، وَتُحْرَقُ

[1]- المصدر السابق، ص61-62.

[2]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّر الأحمر، ص155/156.

[3]- محمّد جربوعة: اللّوح، ص10/11.

عُصْفورَةٌ بَينَ الرّيَاحِ.. كَسيرَةٌ بَينَ الْعَوَاصِفِ والصُّقورُ تُحَلّقُ

صوّر الشّاعر الصّحابيّ الجليل عثمان بن عفّان –رضي الله عنه- وهو يعاني ودمه يُراق ، كما صوّر أمّنا عائشة رضي الله عنها في حالة انكسار، لا حول لها ولا قوّة وسط الصّقور الّتي تنهش لحمها وعرضها، وتتحدّث عنها بما لا يليق، وقد استعمل صيغ مبالغة منها: (البرّاق، الجليل، قدّيسة، كَسيرة) وقد دلّت الصّيغ المستعملة على مرارة تجاربهما ومعاناتهما على يد الشّيعة.

4.4.2. فعول

تُستعملُ هذه الصّيغة " لمن دام منه الفعل"[1]، يأتي بناؤها أقلّ من الصّيغ الأخرى في شعر محمّد جربوعة، فقد استعملها في وصف حالة البعير، فقال:[2]

فَيَصْرُخُ فيهِ شَوْقًا كُلُّ عَظْمٍ وَيَرْجُفُ فوقَهُ الْحِمْلُ الثَّقِيلُ
إِذَا الأَسْحَارِ أَشْعَلَتِ الْمَطَايَا وَدَاعَبَهُ الصَّبَا الحُلْوُ الْعَلِيلُ
وَأَلْقَى اللَّيْلُ رَهْبَتَهُ وَسَالَتْ سَواقِي الصَّمْتِ، وَالْتَقَتِ السُّيُولُ
وَنَادَتْ مِنْ هَوَادِجِهَا الصَّبَايَا (بَلَغْنَا دَارَهُ.. أَذِنَ الدُّخُولُ)
وَشَمَّ الْعِطْرَ يَأْتِي أَحْمَدِيًّا حِجازِيًّا.. وَلَعْثَمَهُ الذُّهُولُ
تَمَايَلَ نَشْوَةً وَاهْتَزَّ تِيهًا وَأَحْرَقَهُ التَّسَاؤُلُ وَالْفُضُولُ
عَلى بَابِ المدينةِ صَاحَ شُكْرًا وَطَأْطَأَ رَأْسَهُ الْجَمَلُ الخَجُولُ

وظّف الشّاعر صيغ المبالغة في هذه الأبيات على صيغتين؛ أمّا الأولى فصيغة فعيل في ثقيل وعليل، وصيغة فعول في قوله: الذّهول، الفضول، الخجول للدّلالة على مُداومة الفعل حتّى تميّز به وصار جزء لا يتجزّأ منه.

5.4.2. مِفعال

تُستعمل للدّلالة على من داوم القيام بالفعل حتّى صار له كالآلة، وقد قيل:" بأنّ مِفعالا لمن اعتاد الفعل حتّى صار له كالآلة فالأصل في (مِفعال)أنْ يكون للآلة كالمفتاح، وهو آلة الفتح، والمنشار وهو آلة النّشر والمحراث وهو آلة الحرث، فاستُعير إلى المبالغة".[3]

وصيغة مِفعال "لا تقبل التأنيث ولا الجمع جمع مذكّر سّالم...ولكنّه يُجمَع جمع آلة فنقول: المهاذير والمعاطير...كالمفاتيح."[4]

---

[1]- محمّد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام ومعان، ص101.

[2]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص40/39.

[3]- المرجع نفسه، ص 100.

[4]- المرجع نفسه، ص100

يصف الشّاعر النَّبيّ صلّى الله عليه وسلّم مستعملا صيغة مِفعال في قوله:[1]

سأَكْتبُ عَنِ رسول اللهِ

ياليلى

وعن مِصْبَاحِ

هَذَا الْكَوْنِ

أَسْأَلُ رَبَّكِ الْمَنَّانُ

أَنْ تَنْقَادَ لِي الأَلْفَاظُ

والْأَبْيَاتُ وَالْجُمَلُ

وردت صيغة المبالغة على وزن مِفعال في قوله: مصباح، فقد قصد به الرّسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم، فهو مصباح الأمّة الّتي تستنير بنوره، والمصباح اسم آلة، يدلّ على الإنارة الدّائمة، وقد وظّفه الشّاعر للدّلالة على أنّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم هو من يقوم بعمليّة إنارة الأمّة الإسلاميّة، حتّى صار كالآلة.

ومن الواضح أنّ هذه الصّيغة قليلة الاستعمال في شعر محمّد جربوعة، وأنّ الموجود منها إنّما يدلّ على اسم الآلة أو اسم المكان ولا علاقة له بصيغة المبالغة.

5.2. اسمَا المكان والزّمان

" اسم المكان هو مكان وقوع الفعل، واسم الزّمان هو زمان وقوعه، نحو مَضْرَبٌ وَمَجْلِسٌ، أي: مكان الضّرب والجلوس أو زمانهما."[2]

أو هو:" ما بُنِي منهما من الثّلاثي المجرّد على ضربين: مفتوح العين ومكسورها، فالأوّل بناؤه من كلّ فعل كانت عين مضارعه مفتوحة كالمَشْرَبِ والمِلْبَسِ وَالْمَذْهَبِ، أو مضمومة كالمصدر والمقتل والمقام، إلاّ أحد عشر اسمًا، وهي: المَنْسِكُ والمَجْزِرُ والمنبِتُ والمطْلِعُ والمشرِقُ والمغرِبُ والْمَفْرِقُ والمسقِطُ والمسكِنُ والمرفِقُ والمسجِدُ. والثّاني بناؤه من كلّ فعل كانت عين مضارعه مكسورة كالمحبِسِ والمجلِسِ والمبيت والمصيف ومضرِب النّاقة ومنتِجِها إلاّ ما كان منه معتلّ الفاء مكسور أبدا كالموعِد والمورد والموضعِ والمَوْجِلِ والموحِلِ

والمعتلُّ اللام مفتوح أبدا كالمأتَى والمرمَى والمأوَى والمثوَى، وذكر الفرّاء أنّه قد جاء مأوى الإبل بالكسر."[3]

تُصاغ أسماء الزّمان والمكان على الأوزان التّالية:

مَفعَلٌ، مَفْعِلٌ، مُفتَعَلٌ، مُستَفعَلٌ، مُفعّلٌ، مَفعلةٌ.

---

[1]- المرجع السابق، ص135.

[2]- فاضل صالح السّامرّائي: معاني الأبنية العربيّة، ص 36.

[3]- أبو القاسم محمود بن عمر الزّمخشري: المفصّل في علم العربيّة، ص232.

وفيما يلي سنتعرّض إلى استعمال الشّاعر لأسماء الزّمان والمكان في (ديوان وعيناها).

القصيدة	اسما الزّمان والمكان	النّسبة المئويّة
تخيّلات	02	%02.04
قولي لها	05	%05.10
قولي له	04	%04.08
حوار متوتّر بين قلبي والشّاعر فيّ	04	%04.08
ثمّ إنّ والدتي تكره قصائدي	00	%0
خطوات كيدكنّ لعظيم في التّسلّل إلى القصيدة	02	%02.04
عينا امرأة سياسيّة	02	%02.04
الأميرة المتحجّبة	01	%01.02
أحوال مُغامِرة تجاوز ربع قرن	00	%0
جرح عثمان	03	%03.06
نسيان	02	%02.04
سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة	02	%02.04
خديجة	01	%01.02
عن متّهمة تجمع أدلّة إثبات	00	%0
أسرار النّساء	04	%04.08
موصليّة	06	%06.12
استعداد استثنائيّ لحضور أمسيّة شعريّة	06	%06.12
اعتر افات طفلة تغرق في شبر ماء	02	%02.04
إلى ذات عينين جريئتين تقلّب صوري	01	%01.02
لو لم أكن شاعرا	05	%05.10
عن الطّفل الّذي يسكنني ويسكنها	03	%03.06
اكذبْ عليّ	03	%03.06
إشاعات	12	%12.24
ما في حدا	13	%13.26
الطّريق إلى اللازورد	13	%13.26
اعتر افات	02	%02.04
المجموع	98	%15.81

يُظهر الجدول الإحصائي اعتماد الشّاعر محمّد جربوعة على اسمي الزّمان والمكان في شعره، بشكل متفاوت من قصيدة إلى أخرى، فقد بلغ مجموع أسماء الزّمان والمكان في ديوان وعيناها ثمانية وتسعين اسما بنسبة(15.81%)، وقد توزّعت على النّحو التّالي: ثلاثة عشر اسم زمان ومكان في كلّ من قصيدة (ما في حدا) وقصيدة(الطّريق إلى اللازورد) واثني عشر مرّة في قصيدة إشاعات، وستّ مرّات في قصيدة موصليّة وفي قصيدة استعداد استثنائي لحضور أمسيّة شعريّة، وخمس مرّات في قصيدة لو لم أكن شاعرا وقصيدة قولي لها، وأربع مرّات في قصيدة أسرار النّساء وقصيدة قولي له، وثلاث مرّات في ثلاث قصائد، ومرّتان في سبعة قصائد، ومرّة واحدة في ثلاث قصائد.

وفيما يلي سنفصّل في هذه الإحصائيات وفي استعمال الصّيغ المختلفة لاسمي الزّمان والمكان في شعر محمّد جربوعة.

1.5.2. مَفْعَل

يُبنى اسما المكان والزّمان على وزن مَفعَل من كلّ فعل كانت عين مضارعه مفتوحة، ومن ذلك قول الشّاعر:[1]

قُولُوا لَهُ كَيْ لاَ يَدُقَّ بِكَفّهِ ... في القُدسِ بَابًا.. أَوْ يُحَرّكُ مِنْبَرَا
فالقُدْسُ صَارَتْ(..)، (كَيْفَ نشْرَحُهَا له)؟ ... وَالْمَسْجِدُ الأَقْصَى يُبَاعُ وَيُشْتَرَى
وَسلالِمُ المِعْرَاجِ تُغْمِضُ عينَهَا ... مِنْ هَوْلِ ما كانتْ تَرَى كَيْ لا تَرَى
قُولُوا لَهُ الأَقْصَى المُحَاصَرُ مُغْلَقٌ ... وَالْوَصْلُ يَا حُلْوَ السُّجُودِ تَعَذَّرَا
وَكَمَنْ يَزورُ مَدِينَةً مهجورةً ... وَيَمُرُّ في أَحْيَائِهَا مُتَحَسّرَا
سَيَقُومُ في المِحْرابِ يَذْكُرُ لَيْلَةً ... صَلَّى بِهَا بِالأَنْبِيَاءِ وَكَبَّرَا

دلّت الصّيغ المستعملة في هذه الأبيات الشّعريّة على اسم المكان، مستعملا صيغة مَفْعَلِ في قوله: مِنْبَرَا، المَسْجِد، المحراب، فالمسجد هو بيت الله، وهو مخصّص للعبادة، والمحراب جزء من المسجد، وهو مخصّص للإمام، وهنا يظهر موقف الشّاعر الّذي يقدّس المسجد الأقصى، وتحوّل حالته النّفسيّة إلى الحزن والألم بسبب ما لحق بهذه الأمكنة المقدّسة من أضرار.

واستعمل الشّاعر جمع بعض أسماء المكان والزّمان، وهو يلج بعض الأماكن في قصيدته الّتي يقول فيها:[2]

يَا عَالَمَ الْقِطَطِ المُشَرَّدَةِ البئيسَةِ
في الخَرائبِ

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص35/34.

[2]- محمّد جربوعة، ثمّ سكت، ص 36/35.

والمقابِرِ

والمَحاجِرِ

وَالجِبالِ

تبًّا لَكُمْ

مِن لابِسِي البِذْلاَتِ

وَالرَّبْطَاتِ لِلْبُؤَسَاءِ في الخِرَقِ القديمةِ

لِلعمَائِمِ

للعقَالِ

يَا مشْرِقَ النُّكَتِ السَّخيفَةِ

واحتقارِ اللَّهِ

والمقْهَى المَلِيءِ بِنافِخِي الدُّخَانِ

والمتكلّمين بكلّ فنّ أوْ مَجَالِ

تبًّا لكُمْ

يا عاهَةً تَحْتَلُّ أَرْضَ الأَنْبِيَاءِ

بُيُوتُها مَا قَدْ تَبَقَّى

مِنْ بُيُوتِ الصَّالِحينَ

وَدِينُهَا الفِعْلِيُّ نحوَ اللَّهِ

نَصْبٌ واحْتِيَالٌ

مثّل اسم المكان في هذه القصيدة سمة أسلوبيّة بارزة، من خلال توظيف (المقابر، المحاجر، المشرق، المقهى) معبّرا عنْ رفضه لهذه الأماكن وما يحدث فيها من انتهاك لحرمة اللّه تعالى.

ومن أساء المكان الواردة في شعره على وزن مَفْعل كلمة مَنْحَرٍ، وكلمة مَسْكَنٍ فقال:[1]

تَحْتَلُّنِي عَيْنَاكِ يَا غَجَرِيَّةً وَتَسُوقُنِي مُسْتَسْلِمًا لِلْمَنْحَرِ

وقال:[2]

وَهَلْ سَيَحْلُو لِمَنْ فِي القَلْبِ مَسْكَنُهُ بَعْدِي الصَّبَابَةُ نَحْوَ الغَيْرِ والْغَزَلُ؟

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص 71.

[2]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص 198.

أمّا المَمْشَى فهو مكان المشي، قال عنه الشّاعر:[1]

هَلْ تَذْكُرِينَ؟ وَهَلْ ينسى الّذي وَطِئَتْ رِجْلاَهُ يومًا دُروبَ الوَرْدِ مَمْشَاهُ؟
وَكَيْفَ ينسَى جَريحُ الحُبّ نَدْبَتَهُ وَكَيْفَ ينسَى إِنَاءُ الطِّينِ مَحْمَاهُ

يسوق الشّاعر الحنين لتذكّر الماضي السّعيد، مستعملا اسم المكان (مَمْشَى ومحمَى) على وزن مفعَلٍ للتّعبير عن شوقه إلى هذه الأماكن الّتي حفظتها الذّاكرة ولا يمكن نسيانها.

2.5.2. مَفْعِلٌ

هو ما تمّ بناؤه من كلّ فعل كانت عين مضارعة مكسورة، ومن ذلك قوله:[2]

قَدْ شَاعَ عَنّي أَنّني في النّسَاءِ بِأَنَّنِي أَتَوَهَّمُ الأَشْيَاءَ مَا أَقْسَاكَا
وَمَجَالِسُ النّسْوَانِ أَكْبَرُ فِتْنَةٍ لاَ لَسْتَ تفْهَمُنِي وَمَا أَقْسَاكَا

يتمثّل اسم المكان في كلمة مَجالس، مفرده مَجْلِسٌ، مِن جَلَسَ، وهو مكان الجلوس، ومثله موعِدٌ، وقد وردت في قول الشّاعر:[3]

قَالتْ
وَأَقْسَمَتِ الْفَتاةُ بِأَنَّهُمْ
قدْ غَادَرُوا لِلَّهِ
لَبُّوا الْمَوْعِدَا

أمّا مَوْرِدٌ فقد قال فيها الشّاعر:[4]

كَبِدٌ عَلَر عَطَشٍ تَذُوبُ
وَقَدْ أَضَعْتُ الْمَوْرِدَا
أَسْنَدْتُ ظَهْرِي لِلْجِدَارِ
أَظُنُّنِي
خَرْبَشْتُ شَيْئًا في التُّرابِ
وَقُلْتُ لِي:
((صبْرًا محمَّدُ
إِذْ فقَدْتُ مُحَمَّدَا

---

[1]- المصدر السابق، ص199.
[2]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 89.
[3]- المصدر نفسه، ص166.
[4]- المصدر نفسه، ص168.

إنْ لَمْ تَفُزْ بِالصَّوْتِ

يَكْفيكَ الصَّدَى))

فالموعد اسم زمان على وزن مفْعِل، وهو زمن الالتقاء، أمّا المورِدُ فهو المكان الّذي يقصده النّاس للتّزوُّد بالماء.

3.5.2. مُفْتَعَلٌ

من الصّيغ قليلة الورود في شعر محمّد جربوعة، يقول مستعملا اسم المكان:[1]

حَسْبَ الأَشِعَّةِ والتَّحْليلِ وَالصُّوَرِ وَحَسْبَ جَدْوَلِ تَقْريرٍ لِمُخْتَبَرِ

وهنا يُحيلنا البيت الشّعريّ إلى مكان ماديّ، تجرى فيه التّحاليل والأَشِعّةُ، وهو مشتقّ من (اختبر)، يُصاغ اسم المكان بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره.

4.5.2. مُسْتَفْعَلٌ

يُصاغ اسما الزّمان والمكان من الفعل فوق الثّلاثي بإبدال حرف المضارَعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره، ومن أمثلة ورود اسم المكان على وزن مُستفعَل قول الشّاعر:[2]

وَالْحُبُّ مِثْلُ الدَّاءِ، يبْدَأُ هَيّنًا لا طِبُّ يَنْفَعُ فيهِ لاَ مُسْتَوْصَفُ

فمستوصَف اسم مكان صِيغ من الفعل المزيد، على وزن مستفعَل، والمستوصَف هو مكان العِلاج، ومن البناء ذاته كلمة مُسْتَوْدَع، يقول الشّاعر عن جبل النّقوش الّذي صار مُسْتَودعًا للأسرار:[3]

جَبَلُ النُّقُوشِ.. وَصَخْرَةُ القُدَمَاءِ مُسْتَوْدَعُ الأَسْرارِ والأَسْمَاءِ

والمقصود به أنّ الجبل صار مُسْتَودَعًا للأسْرار، تُخزّن فيها الأسماء والأحزان على مرّ السّنين والأيّام.

5.5.2. مَفْعَلَةٌ

يدلّ اسما الزّمان والمكان على وزن مفعلة على كثرة الشّيء الجامد بالمكان، ومن ذلك مملَكة ومدرسة ومكتبة.

أمّا المملَكة فيحكمها ملك، وقد وردت في قوله:[4]

يقولونَ إنّي

أُسَبّبُ خَرْقَ الْقَوانينِ للطَّالِباتِ

---

[1]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص61.

[2]- محمد جربوعة: وعيناها، ص20.

[3]- محمد جربوعة: السّاعر، ص200.

[4]- المصدر السابق، ص 156.

فَيَكْتُبْنَ بَيْتَيْنِ مِنّي

على وَرَقَاتِ امْتِحَانِ اللُّغَاتِ

يقولُونَ عَنّي

بِأَنّي أُثِيرُ جُنُونَ البناتِ

بِبَيْتٍ رَهِيبٍ

وَرشَّةِ عِطْرٍ

وَباقَةِ زَهْرٍ

تُنَصّبُنَّ بِمَمْلَكَةِ الشّعْرِ كَالْمَلِكَاتِ

فالمَملكة اسم يدلّ على المكان على وزن مفعلة، وعلى الوزن ذاته استعمل الشّاعر كلمة مدرسة، فقال:[1]

مَاذَا سَيَحْدُثُ لَوْ حَمَلْتُ حقيبَتِي وَقَصَدْتُ مَدْرَسَتِي .. عَلَيَّ المِئْزَرُ؟

فاسم المكان في قوله المدرسة على وزن المفعلة، وهو مكان خاص للتّعليم، والظّاهر أنّ الحنين إلى المدرسة يشدّ الشّاعر إلى صفوفها شدّا مع بداية كلّ سنة دراسيّة.

6.2. صيغ التّفضيل

يُصاغ اسم التّفضيل " من الثّلاثي غير مزيد فيه ممّا ليس بلون ولا عيبٍ، لا يقال في أجاب وانطلق، ولا في سَحُرَ وعَوِرَ، هو أجوب منه وأطلق، ولا أسمر منه وأعور، ولكن يُتَوَصَّل إلى التّفضيل في نحو هذه الأفعال، بأن يُصاغ أفعل ممّا يُصاغ منه ثمّ يميّز بمصادرها كقولك: هو أجودُ منه جوابا، وأسرع انطلاقا، وأشدّ سُمرة وأقْبَحُ عَوْرًا."[2]

وقد كان استعمال الشّاعر لصيغ التّفضيل متفاوتا من ديوان إلى آخر، وقد مثّلت نسبة وجوده في ديوان وعيناها نسبة03.87% بتعداد يبلغ أربعة وعشرين مرّة.

ومن أمثلة استخدام الشّاعر لصيغة أفعل للدّلالة على التّفضيل قوله:[3]

تُفَكّرُ في أروع المُمْكِناتِ

وفي أَسْوَغِ الْمُمْكِناتِ

تُمَشْكِلُ كُلَّ الْخُيُوطِ

تَحُلُّ الخيُوطَ

---

[1]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص6.

[2]- أبو القاسم محمود بن عمر الزّمخشري: المفصّل في علم العربيّة، ص227.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص172.

إلى أَنْ تلوحَ خُيُوطُ الضِّيَاءْ

أراد الشّاعر أن من خلال استخدامه لصيغة التّفضيل بين شيئين متقابلين (أسوأ، أروع) أن يرتقي بنصّه الشّعري لبلوغ هذه المفارقة بإبراز موهبته الشّعريّة وقدرته على القول.

وفي مواضع مختلفة اقترنت صيغة التّفضيل ب(ال) التّعريف، ومنها قوله:[1]

لكنَّ جَدَّةَ هَذَا الْحَيّ مِنْ زَمَنٍ كَانتْ تَقُولُ عليها الرَّحْمَةُ الأَوفَى:
(إِذَا شَدَدْتُنَّ حولَ الخَصْرِ محزَمَةٍ فَامْنَعْنَ بِالحرَكَاتِ الأَعْيُنِ الطُّرَفَا)

فالأوفى صيغة تفضيل اقترنت بال التّعريف تدلّ على المبالغة، وقد تقدّم المفضّل عليه على اسم التّفضيل وعلى ذات البناء استعمل الشّاعر وصف الأشهل في قوله:[2]

الأَسمَرُ القَمْحِيُّ وَاسِعُ عَيْنِهِ العَنْدَليبُ، أَبُو الرُّمُوشِ الأَشْهَلُ

حملت صيغة التّفضيل الأشهل كل معاني الانبهار والمبالغة في وصف جمال حيزيّة، فلا جمال يفوق جمالها وتدلّ صيغة الأشهل على اتّساع العين، وهي صفة جمالية، مع استغناء الشّاعر عن الأداة من.

وفي رثاء حيزيّة يلجأ الشّاعر إلى تشبيه وفاتها بسقوط أطول نخلة في الصّحراء، فقال:[3]

وَالكونُ يَبْسطُ كَفَّهُ مِن حُزنِهِ فوقَ الشّفَاهِ، يَزُمُّهَا، ويُحَوْقِلُ
سَقَطَتْ بِأَهْلِ البَدْوِ أَطْوَلُ نَخْلَةٍ وَأَعَزُّ نَخْلاتِ الصَّحَارَى الأَطْوَلُ

نلاحظ أنّ صيغة التّفضيل (الأطول) قد وردت مرّتين في بيت شعريّ واحد للدّلالة على مكانة الفقيدة اجتماعيا، فهي فقيدة المجتمع، مع ملاحظة اقتران الصّيغة بال التّعريف في المرّة الثّانية.

ومن أمثلة تجرّد الصّيغة من (ال) التّعريف الّتي تمثّل أكثر الصّيغ استعمالا للمفاضلة بين شيئين أو أكثر، ومن ذلك المفاضلة بين أعضائها والحكم بخطورته، في قوله:[4]

وَالْحاجِبَانِ يُزَلْزِلانِ بِهَزَّةٍ لكنَّ أَخْطَرَ ما بِهَا عيْنَاهَا
فَإِذَا مَشَتْ جَرَّتْ حَدَائِقَ بَابِلٍ وَتَعَثَّرَتْ فِي حُسْنِهَا رِجْلاَهَا
مَنْ مَرَّ يومًا في الطَّريقِ بِجَنْبِهَا لَمْ يَنْسَ نَظْرَتَهَا..وَمَنْ ينْسَاهَا؟
بَيَّاعُ أَغْلَى عِطْرٍ قالَ لِي: بـ (لَوْ قُطِّرَتْ..هُوهُو..هِي هِي..هَا هَا)

[1]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص152.

[2]- المصدر نفسه، ص 287.

[3]- المصدر السابق، ص288.

[4]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص28.

قدّم الشّاعر في هذه الأبيات الشّعريّة صيغتي تفضيل في قوله (أَخطر، أغلى) للتّعبير عن خطورة جمال المرأة، وخاصّة عيونها، ثمّ التّطرّق إلى رائحتها الطّيّبة، مع استغناء الشّاعر عن (ال) التّعريف في صيغتي التّفضيل.

ومن بين المشاهد الّتي استعمل فيها الشّاعر صيغ التّفضيل، مشهد اختيار المرأة للملابس الّتي سترتديها لحضور الأمسيّة الشّعريّة فقال مصوّرًا حيرتها:[1]

يبْدُو أَقَلَّ مِن الّذي تَحتاجُهُ ... لِتُمِيتَ مَنْ في الْبَالِ دومًا يَخْطُرُ
وَغَدًا تكونُ لَهُ هُنَا أُمْسِيَّةٌ ... الشَّاعر اللَّبِقُ الأنِيقُ الأَشْهَرُ

وقال:[2]

هَذَا قصيرٌ، لا يليقُ بِشَاعِرٍ ... غَضَّاضِ عيْنِهِ.. وَهَذَا أَقْصَرُ

يورد الشاعر صيغ التّفضيل بعضها يختصّ بالملابس كلفظ أقلّ وأقصر، لأنّ المرأة بحاجة إلى ملابِسَ تجذب الشّاعر إليها وتشدّه ولا تُبعده، وهنا لمسنا خوفها من ارتداء اللباس القصير لأنّ الشّاعر يغضّ طرفه ولن ينظر إليها، أمّا صيغ التّفضيل الأخرى فتتّصل مباشرة بالشّاعر، فقد وصفته باللّباقة والأناقة والشّهرة مستعملة صيغة التّفضيل (الأشهر) للدّلالة على المبالغة.

7.2. اسم الآلة

يُصاغ اسم الآلة " قياسا من الفعل الثّلاثي على وزن مِفْعَل ومِفْعَلَة ومِفْعَال، للدّلالة على الآلة الّتي يُعالَج بها الشَّيءُ."[3]

وعدد الصّيغ القياسية لاسم الآلة" سبعة من الفعل اللازم وهي:

1. مِفْعالٌ: مفتاح، مِحراث، مِنشارٌ.
2. مِفْعَلٌ: مِشْرط، مِقصٌّ، مِبْرَدٌ، مِصْعَدٌ.
3. مِفْعَلَةٌ: مِسطرةٌ، مِلْعَقَةٌ، مِطْرقة، مِنشفَة.
4. فعَّالة: ثلاّجة، سيّارة، غَسّالة.
5. فِعال: حِزام، خِمار، سِوار، قِناعن
6. فاعِلَة: ساقية، حاسبة، قاطرة، ناقلة، رفعة.
7. فاعولٌ: ساطور، ناقوس، ناقور

[1]- المصدر السابق، ص105.

[2]- المصدر نفسه، ص107.

[3]- راجي الأسمر: المعجم المفصّل في علم الصّرف، ص565.

هناك أسماء آلة جاءت على غير هذه الأوزان:

1. مُفْعَل: مُنْخَل، مُدْهَن.
2. فِعالة: عِمامة، كِنانة.
3. فاعولة: طاحونة، نافورة.
4. فعَّالٌ: كَبَّاس، برّاد.
5. مُفَعِّل: مُولّد، مَنَبّه.
6. فاعل: هاتف.

وهناك أسماء آلة ليست لها أفعال، فهي أسماء، جامدة غير مُشتقَّة، وهي لا تنضبِطُ تحت قاعدة مُعَيَنة مثل سكّين، سيف، قَدوم، فأس، شوكة وقلم ورمح ودِرع."[1]

استعان الشّاعر محمّد جربوعة بصيغ مختلفة لأسماء الآلة في شعره للدّلالة على انفتاح نصّه الشّعريّ على العالم وتأكيده على التّفاعل المتبادَل وأولى الصّيغ الّتي سنبحث عنها في شعره. صيغة مِفْعال.

مِفْعَالٌ: من الفعل اللازم، وهي صيغة قياسية استعملها الشّاعر محمّد جربوعة في نصوصه الشّعريّة، ومنها قوله:[2]

وَتَعُودُ لِلْمِرْآةِ تَضْبُطُ شَكْلُهَا وَتُرَتِّبُ الْمِكْيَاجَ فِي إِعْجَابِ

فكلمة مِرآة اسم آلة على وزن مِفْعَال، يدلّ على الآلة الّتي تستعملها المرأة للتّجميل وترتيب المِكياج، أمّا الميزان فهو الآلة الخاصّة بالأوزان فقال مستعملا اسم الآلة:[3]

فَتَبَغْدَدَتْ بِغُرورِهَا وَدَلالِهَا وَمَشَتْ تمِيلُ كَكَفَّتَيْ ميزَانِ.

يرى الشّاعر أنّ للدّلال أصوله، ومن بين أصوله التّوازن في المشية، وهذا ما عبّر عنه بالميزان، فهو اسم آلة يستعمل لقياس الكُتل.

وعلى وزن مِفعال استعمل الشّاعر كلمة (مِعراج) فقال:[4]

وَسَلاَلِمُ الْمِعْرَاجِ تُغْمِضُ عيْنَهَا مِنِ هَوْلِ ما كانتْ تَرَى كَيْ لا تَرَى

وقال عن المِسمار:[5]

مَا ذَنْبُ مِسْمَارٍ يُدقُّ بِلَوْحَةٍ يُمْلَى عليهِ الْبَيْتُ والبَيْتَانِ

---

[1]- محمّد فاضل السّامرّائي: علم الصّرف، أحكام ومعان، ص225.

[2]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص91.

[3]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص41.

[4]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص34.

[5]- المصدر السابق، ص89.

فعمليّة الدّقّ على المِسْمار استوجبت توظيف اسم الآلة مِسمارٍ للدّلالة على إدخاله في مكان بالقوّة.

مِفْعَلٌ: صيغة قياسية من الفعل الثّلاثي، استعمل على وزنها: مِنجل ومِشْبَك ومِروَد؛ أمّا المِنجل فهو آلة تُستعمل للحصاد فقال عنه:[1]

لاَ تَشْرَحُوهُ بِلَوْمِكُمْ .. وَتَفَهَّمُوا أَنَّ الَّذي حَصَدَ السَّنَابِلَ مِنْجَلُ

وقال كذلك:[2]

عَشِقَ السَّنَابِلَ.. عَاشَ مَذْهُولاً بِهَا لَمْ يَنْتَبِه يَوْمًا لِزَحْفِ المِنْجَلِ

فاستعمال المنجل لغرض التنبيه إلى الانتهاء أو الموت، وهذا ما أكّد عليه من خلال توظيف الحصاد باستعمال المِنجَلِ.

أمّا المِشبَك والمِروَد فآلتان تُستعملان للزّينة يقول عن المِشبَك المصنوع من الفضّة:[3]

وَالْمِشْبَكُ الفِضّيُّ يَغْبِطُ نَفْسَهُ فِي قُبَّةِ الفُسْتَانِ كالْمُسْتَوْزِرِ

وقال عن المِرْوَدِ:[4]

يَبْكِي وَيَبْحَثُ عَنْ آثَارِهَا كَمَدَا سِنٌّ لِمُشْطٍ وَفِنْجَانٌ بِهِ عَسَلُ

وَخَيْطِ ثَوْبٍ، وَفَحْمَاتٍ لِمَبْخَرَةٍ وَمِرْوَدٍ مِنْ أَرَاكٍ مِنْهُ تَكْتَحِلُ

استحضر الشّاعر اسم الآلة في هذين البيتين بتوظيفه لمُشط وفنجان وخيط ومبخرة ومِرود، للدّلالة على الذّكريات الّتي سيطرت على فكر الشّاعر ممّا انعكس على حالته النّفسيّة الحزينة.

والمِعطف على وزن مِفعل، وقد جاءت في قول الشّاعر:[5]

أَنَا شَاعِرٌ فِي مِعْطَفِي نَسرينَةٌ سِحْرِيَّةٌ مِنْ تاجِهَا لِلْأَسْفَلِ

يُستعمل المِعطف للتّدفئة، وجاء في القصيدة لأداء وظيفة الغطاء الّذي يخبّئ ما بداخله جيّدا.

مِفعَلَة: من الصّيغ القياسية المستعملة في اسم الآلة، وقد وظّفها الشّاعر بشكل مقبول في أشعاره، وعلى هذا الوزن استعمل المِقلمة والمِحزمة والمِحفظة والمِسطرة، أمّا المِحزمة فهي من الحُليّ الّتي تستعملها المرأة، فتضعها على خصرها، وتكون قيمتها حسب المادّة المصنوعة منها، فأغلى المحازم هي المصنوعة من الذّهب، لكنّ الأكثر انتشارا هي المصنوعة من الفضّة، يقول الشّاعر:[6]

وَمِحْزَمُ الخَصْرِ، فِضّيٌّ يُحاصِرها وَيُضْمِرُ السُّوءَ، لاَ يُبْدِيهِ، وَالشَّرَّا

---

[1]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص 289.

[2]- محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص64.

[3]- محمّد جربوعة، ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص68.

[4]- المصدر نفسه، ص75.

[5]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص64.

[6]- محمد جربوعة: حيزيّة، ص135.

كما أنّ الشّاعر قد اتّكأ على هذه الصّيغة في استعمال اسم الآلة، فوظّفها في الحقل الدّال على المدرسة بسبب ملاءمتها لأسماء الآلة من مِحفظة ومِقلمة ومِدوَر فقال:[1]

عَامٌ دِرَاسِيٌّ أَتَى فِي جَيْبِهِ قَلَمٌ، وَمِقْلَمَةٌ، كِتابٌ، دَفْتَرُ
أَلْوانُ رَسْمٍ، مِحْفَظَاتٌ، لُمْجَةٌ كُوسٌ ومِسطرةٌ، غِلافٌ مِدْوَرُ

ذكر الشّاعر أغلب الأدوات المدرسيّة المتمثّلة في:(القلم والمِقلمة والدّفتر والألوان والمحفظة واللّمجة والكوس والغلاف والمِدور).

فعَّالة: هي مؤنث فعّال، وقد وردت في قصائد محمد جربوعة، ومنها جوّال ونقّال في قوله:[2]

وَنَعودُ لِلجَوَّالِ تَضْغَطُ رَقْمَهُ وَتَقُولُ تَبًّا إِنَّهُ مَقْفولُ

وقال كذلك:[3]

والحُبُّ لَيْسَ رِسالَةً لَيْلِيَّةً يَأْتِي بِها فِي شَاشَةِ نَقَّالِ
الحبُّ شَيْءٌ مَا لَهُ فِي جَيْبِهِ عُنْوانُ بَيْتٍ أَوْ لَهُ جَوَّالُ
والحبُّ ليسَ رِسالةً في هاتِفٍ كَلامُ شِعْرٍ لِلْحَبيبِ يُقَالُ

وظّف الشّاعر مجموعة من الألفاظ تدخل ضمن المُشترك اللّفظي وتعني الآلة ذاتها، لأنّ النّقّال هو الهاتف، وهو الجوّال مُستعمِلا صيغة فعّال.

أمّا صيغة فعّالة فهي موجودة في قول الشّاعر:[4]

تُحِسُّكَ
فِي لَقْطَةٍ لِلمُسلسل
تَكْتُمُ عن أَهْلِهَا
تَدَّعِي أَنَّهَا نَسِيَتْ بابَ ثَلاَّجَةِ المَطبَخ..
الغَازَ..
فَتْحَ السَّتائِرِ
أوْ أَيّ شَيْءٍ
وَتَجْري إِلَى مَلْجَإٍ آمِنٍ لِلْبُكَاءْ.

[1]- محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص5.
[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص104.
[3]- المصدر نفسه، ص83.
[4]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 174.

يظهر اسم الآلة (ثلاّجة) على وزن فعّالة، وهي جهاز لتبريد الطّعام وتوضع في المطبخ، ولهذا سمّاها الشّاعر بثلاّجة المطبخ.

فعال: صيغة قياسيّة، من الفعل الثّلاثي، وهي صيغة كثيرة الاستعمال في شعر محمّد جربوعة، فعلى وزنها جاء (كِتاب وغِلاف ونِقاب والْجِرار والخِمار والإزار والقطار والسّوار)، يقول الشّاعر مستعمِلا بعض أسماء الآلة على صيغة فِعالٍ:[1]

تَغُضُّ الطَّرْفَ.. مُسْبَلَةُ الخِمَارِ تَقومُ اللَّيْلَ.. صَائِمَةُ النَّهَارِ
تُصَلِّي الفَرْضَ.. حَجَتْ مُنذُ عامٍ تُحِبُّ اللَّهَ.. طَاهِرَةُ الإِزارِ

وقال:[2]

وَلَوْلاَ الشّرْكُ أَقْسَمَ وَالِدَاهَا بِمِعْصَمِهَا الْمُنَعَّمِ فِي السّوَارِ

تجلّت أسماء الآلة في الألفاظ التّالية:(الخِمار، الإزار، السّوار) وهي ممّا تستعمله المرأة في لباسها أو حليّها.

ومن وسائل النّقل الموجودة في شعر محمّد جربوعة نجد القطار، فهو الوسيلة الّتي تحتاج إلى طريق خاصّ، أساسه السّكّة الحديديّة، حيث لا يمكن لأحدٍ الخروج عليها، يقول الشّاعر:[3]

أَنتِ الَّتِي أَخْرَجْتِنِي عنْ سِكَّتِي مِثلُ القِطارِ، فَتُهْتُ فِي الأَفْلاَكِ

وظَّف الشّاعر اسم الآلة (قطار) على وزن فِعال لدلالة الارتباط بينه وبين سكّته، لأنّ خروجه عن السّكّة يمثّل المهلَكة وقد يؤدّي إلى وقوع كارثة.

فاعلة: ورد اسم الآلة على وزن فاعلة في قول الشّاعر سارية:[4]

وَأَنْتِ ظَنَنْتِ
بِأَنَّ الغُرورَ الَّذِي فوقَ أَنْفِي
كَبيرٌ كَسَارِيَةٍ، فِي السَّفِينِ
وَلضمْ تَفْهَمِي أَنَّ حَاكِمَ قُطْرٍ
بِلاَ أَيّ شَيءٍ مِنَ الشّعرِ
والعِطْرِ والياسَمِين.

فالسّارية رمز للشّموخ والسّيادة، وهذا ما قصده الشّاعر من توظيف اسم الآلة على وزن فاعلة في هذه الأسطر الشّعريّة.

---

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القِطَّة من نافذته، ص5.
[2]- المصدر نفسه، ص7.
[3]- المصدر نفسه، ص89.
[4]- المصدر نفسه، ص58.

أمّا النّافذة فقد وردت في قوله:[1]

نَادَيْتُ نَافِذَةَ الّتِي فِي أَضْلُعِي قُولِي لَهَا شُقّي السَّتائِرَ واسْطَعِي

فالنّافذة منفذ إلى الخارج، ممّا يسمح للهواء بالتّسرّب إلى المكان لإعادة إنعاشه من جديد.

كما نجد القاطرة في قوله:[2]

بالرّابِعِ أَرْسُمُ قَاطِرَةً تَجْرِي كالرّيحِ بِأَعْوامِي

أراد الشّاعر عشرة أقلام، وكأنّها عشر أمنيات، لتكون الأمنيّة الرّابعة هي القاطرة الّتي تجري بأعوامه كالرّيح.

فاعول: تدلّ الصّيغة فاعول على المبالغة في القيام بالفعل، ومنها فانوس الّتي وردت في شعر محمّد جربوعة حين قال:[3]

بِالْخَامِسِ أُدَلّكُ فَانوسًا لِيُحَقّقَ كامل أحلامِي

يستنجد الشّاعر بالفانوس، بسبب عدم قدرة أحلامه على التّحقّق، مستعملا صيغة فاعول الواردة في لفظة فانوس للدّلالة على المبالغة.

والْبارود على وزن فاعول، وقد جاء في قول الشّاعر:[4]

قَلِقٌ، كَبارُودِ البنادِقِ.. قَاتِلٌ مُتلاعِبٌ كالزّنْبَقِ الْمُتَفَجّرِ

شبّه الشّاعر المرأة التّونسيّة بالبارود لشدّة الشّبه بينهما في شدّة الانفجار.

فعالة: مِن الصّيغ السّماعية، استعمل الشّاعر من أسماء الآلة الّتي جاءت على الوزن نفسه كلمة خِزانة، فقال:[5]

فَتَحتْ خِزَانَتَهَا وَرَاحَتْ تنظُرُ كَفراشةٍ مِنْ رَوْضَةٍ تتَخَيَّرُ

تدلّ صيغة اسم الآلة فِعال على الاشتمال.

فَاعولة: ومنها قارورة، وقد وردت في قوله:[6]

وَبِأَنَّهَا قَارورَةٌ مَلَكِيَّةٌ بِالظُّفْرِ تُشْرَخُ إِنْ بِلُطْفٍ تَقْرَعُ

---

[1]- المصدر السابق، ص91.

[2]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص38.

[3]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص39.

[4]- المصدر نفسه، ص149.

[5]- المصدر نفسه، ص105.

[6]- المصدر نفسه، ص91.

فاعلٌ: وظّف الشّاعر اسم الآلة استعماله لكلمة: خاتم وهاتف، يقول الشّاعر عن الخاتم:[1]

طَوقُ الزُّمُرُّدِ، فَصُّهُ، حَبَّاتُهُ وَالْخَاتَمُ الْمَلَكِيُّ فوقَ الخِنْصَرِ

فخاتم على وزن فاعل، أمّا الهاتف فقد جاء في قوله:[2]

وَالْهاتِفُ المحمولُ يُصبِحُ تُهمَةً عِندَ النّسَاءِ ..الهاتِفُ المحمولُ

إنْ كَانَ أُقْفِلَ فَجْأَةً فَمُصيبةٌ وَأَشَدُّ مِنها الهَاتِفُ المَشْغُولُ

يُعالج الشّاعر ظاهرة جديدة على المجتمع العربيّ، تتمثّل في سلبيات استعمال الهاتف، ودوره في السّلم العائلي والاجتماعي، بتسليط الضّوء على ما قد يؤدّي إليه من عواقب وخيمة في حالة المشغول أو المقفول.

بالإضافة إلى الصّيغ السّالفة الذّكر، هناك أسماء جامدة لا تنضبط وفق قاعدة معيّنة منها: (قلم، دفتر، خيط، فرجار، وتر، سبّورة، دولاب، فنجان، كوب، كأس، تاج، إبريق، فخّار...)

يقول الشّاعر موظّفا لفظ الفنجان:[3]

أَخَذَتْ مِنَ الفِنجَانِ رَشْفَةَ قَهوةٍ وَتَبَسَّمَتْ إِذْ تَمْتَمَتْ.. مَبْهُولُ

سَاقٌ على ساقٍ.. وَخُصْلَةُ شعرِهَا فِي أُصْبُعَيْهَا تَنْثَنِي وَتَطُولُ

مِنْ طَبْعِهَا إنْ غَابَ تَقرأُ شِعْرَهُ فَيَخِفُّ بَعضُ جَنُونِهَا وَيَزولُ

وقال كذلك مستعملا اسم الآلة للدّلالة على المجوهرات وسائر أنواع الزّينة[4]:

وَالْحُسْنُ مَلْحَفَةٌ مَطرَّزَةٌ لَهَا مَسَّاكُ عاجٍ، مُستديرٌ، يُقْفَلُ

والْحُسْنُ خاتِمُ فِضَّةٍ فِي بنصَرٍ وَخَلاخِلُ في ساقِهَا تتَخَلْخَلُ

والْحُسْنُ سَبْعُ أَسَاوِرَ فِي زَنْدِهَا أَغْلَى زُنُودِ الْمُتْرَفَاتِ المُثْقَلُ

والْحُسْنُ مَحْزَمَةٌ تُحاصرُ خِصْرَهَا فَمُهَا رَهِيبُ النَّقْشِ لا يُتَخَيَّلُ

والْحُسْنُ عِقدٌ أخضَرٌ في جيدِها مثلُ العقيقِ بِصدْرها يتدلَّلُ

والْحُسْنُ قرطٌ قَد تدلَّى عابِثا مِنْ أُذْنِها، بخدودِها يتغزَّلُ

فمن أسماء الآلة الّتي لا تحكمها ضوابط تظهر الألفاظ التّالية (مسّاك، التّاج، العقد، القرط، الأساور، الخلاخل).

8.2. التّصغير

"هو تغيير يطرأ على بنية الاسم وهيئته فيجعله على وزن (فُعَيْلٍ)أو (فُعَيْعِل) أو (فُعَيْعِيل)بالطّريقة الخاصّة المؤدّية إلى هذا التّغيير، ويكون بضمّ الأوّل وفتح الثّاني، وزيادة ياء ساكنة بعد الحرف الثّاني، تسمّى

---

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذه الزّرّ الأحمر، ص68.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص105.

[3]- المصدر نفسه، ص103.

[4]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص 285/284.

(ياء التّصغير)، فنقول في تصغير قلم: قُلَيّم، ونهر نُهَيّر، ودِرهم دُرَيْهِم، وقنديل قُنَيْدِل، والاسم الذي تلحقه ياء التّصغير يسمّى (مُصغَّرًا)."[1]

استخدم الشّاعر محمّد جربوعة بعض صيغ التّصغير – على محدوديّتها- في شعره لأغراض متنوّعة، ومن بين الصّيغ المستعملة في التّصغير، صيغة (فُعَيلٍ) وقد وردت في شعر محمّد جربوعة، في قوله:[2]

وَأُدْخِلُ كَفّي بِقلْبِي بِرِفقٍ لأَخْنقَ نَارَكِ فِيَّ وَأَطْفِي
وَأَفْضَلُ عِنْدِي نَجَاةُ قُلَيْبِي وَلَوْ كانَ في الأَمْرِ إِحْراقُ كَفّي

وفي قوله:[3]

ثمَّ النّتيجَةُ بعدَهَا

(يَحْرِمْنَ عَيْنَكَ أنْ تَنَامْ)

دَعْ عنْكَ (يَارَا)

يَا قُلَيْبِي

وَالّتِي حلفتْ بِأَنْ

تُنْسيكَ نَفْسَكَ بِالْهُيَامْ.

وظّف الشّاعر الاسم المصغّر في قوله (قُلَيْبٍ) على وزن فُعَيْلٍ، وتصغير القلب إلى قُلَيْب لغرض التَّحبُّب وإظهار الودّ.

كما لجأ إلى التّصغير في البحث عن رخصة لتتحوّل إلى رُخَيْصَةٍ في قوله:[4]

هَلْ لِي بِفِقْهِ (الشَّافِعِيُّ) (رُخَيْصَةٌ) أَوْ في (المُوطَّإِ)، أَوْ بِ(مُسْنَدِ أَحْمَدِ)

يَبحث الشّاعر عند الأئمّة عن رُخصة تُبيح له رؤية من يُحب، بعد ما بحث عنها في كلّ مكان.

كما اعتمد على صيغة فُعَيْعِلْ في تصغير عنب، لتتحوّل إلى عُوَيْنِب، وأُختٌ إلى أُخَيَّةٍ، فقال وهو يصف ثمار العراق، والغرض من التّصغير هو حجم العنب الصّغير مقارنة بغيره، فقال:[5]

تَقُولين لِلبائعِ المَشْرِقِيّ

بِكُلّ افتِخارِكْ:

((عَمّي..

---

[1]- محمّد فاضل السّامرّائي: علم الصّرف، أحكام ومعان، ص191.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص208.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص29.

[4]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص250.

[5]- المصدر السابق، ص98.

لَنا فِي العِراقِ
السُّوَيْدانُ، والسُّكَّرِيُّ
وَدَقْلَةٌ موسى
عُوَيْنِبُ أَيُّوبَ
أُختُ الْكَسيبِ
وَشَيْءٌ (كَثيغٌ)..كَثيرٌ))

وقد أدّى التّصغير دوره البلاغيّ في تصغير لفظ أُختِ إلى أُخَيَّةِ لتقريب البعيد، فلم يجد الشّاعر طريقة أفضل من التّصغير واستعمال أُخَيّتَنَا بدلَ أُخْتِنَا لتقريب صومعة المسجد" بقرية نوريلسك الرّوسيّة في القطب الشّمالي."[1] فقال مُخاطِبًا:[2]

أُخَيَّتَنَا المَسْجِدِيَّة
(حبّوُبَة القلْبِ)
سُلْطانةَ الضَّوءِ
مغروسةَ اللَّهِ
والأَنْبِيَاءْ.
صَديقَةَ لَوْنِي
وَحَارِسَةَ الشَّمْعِ
وَالسَّجْدَةِ الأَحْمَدِيَّة
خَلْفَ خُطوطِ الضّيَاءْ
حبيبةَ روحِي
وشَقراءَ (قُطبِ الشَّمالِ)
وَأَغْلَى مُحَجَّبَةٍ
تَذْكُرُ اللَّهَ
بَيْنَ جميعِ النّسَاءْ
أُخَيَّتَنَا
في البَعِيدِ البَعِيدِ

[1]- محمد جربوعة: اللّوح، ص105.
[2]- المصدر نفسه، ص109.

وَحَيثُ تَهُمُّ الخَرائِطُ

في الأَرْضِ بِالانْتِهاءْ.

استعمل الشّاعر جملة النّداء (أُخَيَّتَنَا) مع حذف الأداة، وتقدير الجملة: يَا أُخَيَّتنا، لكنّ الشّاعر تخلَّى عن الأداة لأغراض بلاغيّة تمثّلت في تقريب البعيد بحذف أداة النّداء، كما أنَ استعمال الشّاعر للاسم المصغّر (أُخَيَّتنا) مرّتين، كان لعدّة أسباب أهمّها: التخفيف عن الصّومعة بتحسيسها بأنَّها الأخت الصّغرى من جهة، وبقربها من الحرم المكيّ والمسجد النّبوي من جهة أخرى، بالإضافة إلى دورها الفعّال في المنطقة المعزولة لنشر الدّين الإسلاميّ.

وعلى صيغة فُعَيلٍ قام الشّاعر بتصغير كلمة (قطّ) إلى (قُطَيطٍ) في قوله:[1]

بِرُكْنٍ بَارِدٍ

وَمَعْزولٍ

(قُطَيْطٌ) في انتظارِ المَوْتِ

يَلْحَسُ نَفْسَهُ لَحْسًا

كَأَنَّ القِطَّ في استعجالِ

طَقْسُ الكَفْنِ والتَّغْسيلِ

يغْتَسِلُ.

والغرض من التّصغير هو التّحقير، وإظهار الضّعف والاستسلام.

أمّا مُسَيكينٌ فعلى وزن فُعَيْعِيل، وهي تصغير لكلمة مِسْكِين، والغرض منها إظهار الحزن على فقدان زوجته خديجة رضي الله عنها، في قوله:[2]

دُمُوعُ أَحْمَدَ لَمْ تَزَلْ مذعُورَةً مِنْ يَومِ (اقرأْ)، لاَ تَجِفُّ على خِمارِكْ

ذَاكَ (المُسَيْكِينُ)الّذِي أَحْبَبْتِهِ أَلْقَى الرّحَالَ ويُتِمَّ عُمْرٍ في جِوَارِكْ

يصف الشّاعر فقدان النَبيّ محمد صلّى الله عليه وسلّم لزوجته خديجة –رضي الله عنها- فقد تركت قلبَه يعتصر حزنا لأنّها كانت السّند.

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص155.

[2]- محمد جربوعة: وعيناها، ص85.

الفصل الثّالث

دراسة البنية التّركيبية في شعر محمد جربوعة

1- الخبريّة والإنشائيّة.

أ- الخبريّة:

- الجمل المثبتة.
- الجمل المؤكّدة.
- الجمل المنفيّة:
  - الجملة الفعليّة المنفيّة.
  - الجملة الاسميّة المنفيّة.

ب- الإنشائيّة:

- الإنشاء الطّلبي.
  - الاستفهام.
  - الأمر.
  - النّهي.
  - النّداء.
  - التّمني
- الإنشاء غير الطّلبي.
  - التّرجّي.
  - القسم
  - التّعجّب.

2- التّقديم والتّأخير.

- تقديم الخبر.
- تقديم شبه الجملة.
- تقديم المفعول به.
- تقديم الفاعل.
- تقديم الظّرف.

3-الحذف.

- الحذف في الجملة الاسميّة.
- الحذف في الجملة الفعليّة.
- الحذف في الجملة المنسوخة.
- الحذف في الحروف.

4-الاعتراض.

- الاعتراض بالجملة الاسميّة.
- الاعتراض بالجملة الفعليّة.
- الاعتراض بالجملة المنسوخة.
- الاعتراض بشبه الجملة.
- الاعتراض بالجملة الظّرفيّة.
- الاعتراض بجملة النّداء.
- الاعتراض بجملة الحال.

توطئةٌ

يحتلّ المستوى التّركيبي مكانة هامّة في الدّراسة الأسلوبيّة، فمن خلالها يتمّ الكشف عن المكنونات العميقة للنّصّ الأدبيّ وللانطلاق في دراسة هذا المستوى وجب التّعريف بالجملة، فهي " الكلام الّذي يترتّب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد ومستقلّ."[1]

والجملة في العربيّة نوعان: اسميّة وفعليّة تبعا للمسند حيث " يظهر تأليف الجملة العربيّة بصورتين تبعا للمسند: فعل مع اسم، واسم مع اسم، وبالتّعبير الاصطلاحي فعل وفاعل أو نائبه، ومبتدأ وخبر نحو (أقبل سعيدُ) و(سعيدٌ مقبِلٌ)، وكلّ التّعبيرات الأخرى إنّما هي صور أخرى لهذين الأصلين."[2]

فدراسة الجملة أساس الدّراسة النّصّيّة، فبواسطتها نتتبّع الظّواهر المختلفة ونقف على دلالات النّصّ السّطحيّة والعميقة وفي هذه الدّراسة سنتناول البنية التّركيبيّة لشعر محمّد جربوعة ودلالاتها المختلفة، بالاعتماد على مدوّنته الشّعريّة.

1- الخبريّة والإنشائيّة

تنحصر الأساليب في اللّغة العربيّة في قسمين" أساليب خبريّة وأساليب إنشائيّة، ووجه الحصر في ذلك: أنّ الكلام إن احتمل الصّدق والكذب لذاته، بحيث يصحّ أن يُقال لقائله إنّه صادق أو كاذب، سُمّي كلاما خبريّا، والمراد بالصّادق ما طابقتْ نسبة الكلام فيه الواقع، وبالكاذب ما لم تُطابق نسبة الكلام فيه الواقع، وإن كان الكلام بخلاف ذلك: أي لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته ولا يصحّ أن يُقالَ لقائله إنّه صادق أو كاذب لِعدم تحقّق مدلوله في الخارج وتوقّفه على النّطق به سمّيَ كلامًا إنشائيّا". [3]

1-1- الأساليب الخبريّة

من خلال دراسة شعر محمّد جربوعة سنحاول الكشف عن الجملة الّتي اعتمد عليها الشّاعر في نصوصه الشّعريّة لتحديد خصائص الأسلوب، من خلال دراسة الجملة الخبريّة اسميّة كانت أو فعليّة، ثمّ البحث في هذه الجمل من حيث كونها مثبتة أو مؤكّدة أو منفيّة.

ولأنّ الجملة الخبريّة مرتبطة بالصّدق والكذب كما سبق القول، فإنّ شعر محمّد جربوعة سيمثّل الحقل الملائم للبحث والدّراسة، لتكون العيّنة الّتي اعتمدتها في الدّراسة متمثّلة في (ديوان ثمّ سكت).

---

[1] - عبده الرّاجحي: التّطبيق النّحوي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، الطبعة1، 2004، ص93.

[2] - فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 1420ه، 2000م، ص15.

[3] - عبد السّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربيّ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1421ه، 2001م، ص13.

الجمل الخبريّة	تواترها	النّسبة المئويّة	أنواع الجملة	التّواتر	النسبة المئويّة
الجمل الاسميّة	620	%48.32	الاسميّة المثبتة	489	%37.18
			الاسميّة المؤكّدة	70	%05.46
			الاسميّة المنفيّة	61	%04.75
الجمل الفعليّة	663	%51.68	الفعليّة المثبتة	477	%37.18
			الفعليّة المؤكّدة	77	%06.00
			الفعليّة المنفيّة	109	%08.50
المجموع	1283	%100	المجموع	1283	%100

يُظهر الجدول الإحصائي لديوان (ثمّ سكت) أنّ الشّاعر محمّد جربوعة قد استعمل الجملة الخبريّة الاسميّة والفعليّة قد بلغ تعدادهما الألف ومئتان وثلاثة وثمانين مرّة، بتعداد متقارب بين الاسميّة والفعليّة، فقد بلغ توظيف الجمل الاسميّة ستمائة وعشرين مرّة، مقابل ستمائة وثلاثة وستين مرّة للجمل الفعليّة، وقد استخدم الشاعر الجمل الفعليّة للدّلالة على الحركة والتّحوّل، أمّا الجمل الاسميّة فتدلّ على الثّبوت والاستقرار.

ومثّلت الجمل الاسميّة المثبتة نسبة 38.11% مقابل 05.46% للجملة الاسميّة المؤكّدة، أمّا الجملة الاسميّة المنفيّة فقد بلغت 04.75%، وفيما يخصّ الجمل الفعليّة فكانت على النّحو التّالي: الجملة الفعليّة المثبتة بنسبة 37.18%، والجملة الفعليّة المؤكّدة بنسبة 6%، والجملة الفعليّة المنفيّة بنسبة 8.5%.

وللتّفصيل في هذه الإحصائيات سنقوم بدراسة هذه الظّواهر ظاهرة بظاهرة، بداية بالجملة المثبتة فالجملة المؤكّدة فالمنفيّة.

1-1-1- الجملة الخبريّة المثبتة

تعريف الإثبات لغة: مأخوذ من " مصدر الفعل أثبت الشّيءَ جعله ثابتا، أي: دائما مُستقرًّا وراسخًا."[1]

تعريف الإثبات اصطلاحا: والإثبات اصطلاحا عكس النّفي.

[1] - الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم مصطلحات النّحو، تحقيق جورج مونري، إصدارات لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص33.

أبان الجدول الإحصائي لظاهرة الجملة الخبريّة المثبتة في شعر محمّد جربوعة أنّ هذه الظّاهرة تمثّل ملمسا أسلوبيّا، فقد بلغت نسبة استعمال الجمل المثبتة ال 75.49%، بتعداد يبلغ ال (964) مرّة، موزّعة بين الجمل الاسميّة المثبتة بنسبة 38.11%، والفعليّة بنسبة 37.18%.

أ - الجملة الفعليّة المثبتة

حرص الشّاعر محمّد جربوعة على التّنويع في أنماط الجملة المستعمَلة في شعره، من حيث الزّمن، فاستعمل جملا فعليّة فعلها ماضٍ، كما استعمل جملا فعليّة فعلها مضارع، ومن نماذج توظيف الفعل المضارع في الجملة الفعليّة المثبتة قوله:[1]

تَمْشِي وَتَسْقُطُ، تُسْنِدُ نَفْسَهَا تَرْنُو قليلاً لِلسَّماءِ وَتُطْرِقُ

استعمل الشّاعر محمّد جربوعة مجموعة من الأفعال المضارعة ذات الفعل اللّازم في (تمشي، تَسْقطُ، تَرنُو) والفاعل ضمير مستتر تقديره (هي)، أمّا الفعل المضارع (تُسْنِدُ) ففاعله ضمير مستتر تقديره (هي)، و(نفسَ) مفعول به وهو معرّف بالإضافة.

وقال:[2]

تُقَلّبُ كَفَّهَا قَلَقًا وَتَبْكِي وَتَصْرُخُ: لاَ أُصَدّقُ، مُسْتَحِيلُ

فـ (تُقَلّبُ) فعل مضارع، فاعلها ضمير مستتر تقديره (هي)، أمّا (كفَّ) فمفعول به وهو مضاف و(الهاء) مضاف إليه، وأمّا جملة(تصرُخُ) فجملة فعليّة مضارعة فاعلها ضمير مستتر تقديره (هي) وجلة مقول القول (لا أصدّقُ، مستحيل) ففي محلّ نصب مفعول به.

وعلى صورة الجملة الفعليّة المركّبة ذات الفعل المضارع+ الفاعل + الجار والمجرور، يقول الشّاعر:[3]

وَتَمُوتُ كُلُّ صَبِيَّةٍ في مَوْجَةٍ مِنْ نَهْرِ دَجْلَةَ دُونَ كُلّ الأَنْهُرِ

فالجملة الفعليّة فعلها مضارع (تموتُ) والفاعل (كلُّ)، أمّا المفعول به فمحذوف، ونابت عنه شبه الجملة (في موجةٍ).

ومن نماذج استخدام الشّاعر للجملة الفعليّة المركّبة ذات الفعل المضارع من صورة: فعل+ فاعل + مفعول به + الجملة الظّرفيّة فقال:[4]

يَشْغَلْنَ بَالَكَ بَعْدَ بَيْتٍ واحِدٍ وَيُبِدْنَ قَلْبَكَ بَعْدَ سِتَّةِ أَشْطُرٍ

---

[1] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص 12.

[2] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص07.

[3] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 155.

[4] - المصدر نفسه، ص 144.

فقد مثّل الشّطر الأوّل جملة فعليّة مستقلّة، وهي جملة مركّبة تتكوّن من الفعل (يَشغلْنَ) والفاعل (نون النّسوة) والمفعول به (قَلْبَ) والمضاف إليه (الكاف) ثمَّ الجملة الظّرفية المتكوّنة من ظرف الزّمان (بعد) والمضاف إليه (بيتٍ) والصّفة(واحدةٍ).

وقال مستعملا الفعل الماضي والفاعل والمفعول به:[1]

أَحْبَبْتُ الطَّبْخَ ... وَمَوْهِبَتِي في الطَّبْخِ .. وَتَحْضير البُنِّ

يظهر الفعل الماضي في استعمال (أَحَبَبْ) والفاعل في التاء المتحرّكة (تُ) أمّا المفعول به فهو كلمة معرّفة بال (الطَّبْخَ).

كما استغنى عن المفعول به مستعملا الفعل اللازم في قوله:[2]

أَخْشَى على قَلْبِي فلا تتَغَنْدَري لاَ تَلْبَسِي ثَوْبَ الْحَرِيرِ الأَصْفَرِ

استعمل الشّاعر الفعل الماضي النّاقص (أخشى) وهو فعل لازم يكتفي بفاعله، والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا)، ثمّ استعمل شبه الجملة المتكوّنة من الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه في قوله (على قلبي).

وظّف الشّاعر الجملة الفعليّة المثبتة ذات الفعل الماضي المبني للمجهول ونائب الفاعل في قوله:[3]

أُحْرِجْتُ جِدًّا مِنْهُ، وهو يقولُ لي: إنْ لَمْ تُدِيري الأَرْضَ بي، ماذا يُفيدْ؟

وقال مستعملا الفعل المضارع المبني للمجهول ونائب الفاعل:[4]

وَيُقالُ تُسْمَعُ وهِيَ تَرْثِي نَفْسَها وَتُكَلّمُ الكفنَ القديمَ وتسألُ

ويُقالُ تَبْكِي بِالأَنينِ، وَتَشْتَكِي وَتَقُولُ: (أَقْبَلُ حُكْمَ رَبّي، أَقْبَلُ)

ف (يُقال) فعل مضارع مبني للمجهول ونائب الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو).

كما استعمل (تُراعى وتُجارى) في قوله:[5]

تُراعَى حينَ تغْضَبُ ..بِنتُ عِزّ تُجارَى في الأُمورِ وَلاَ تُجَارِي

يبيّن الشّاعر المرأة على قدرٍ كبير من الاحترام، فالكلّ يسرع لكسب رضاها، فاستعمل الفعل المضارع المبني للمجهول (تُراعى وتُجارى)، أمّا نائب الفاعل فضمير مستتر تقديره (هي) يعود على المرأة.

---

[1] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّر الأحمر، ص198.

[2] - المصدر نفسه، ص67.

[3] - محمّد جربوعة، ثمّ سكت، ص151.

[4] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص 282.

[5] - محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص6.

ب- الجملة الاسميّة المثبتة

شكّلت الجملة الاسميّة المثْبتة في شعر محمّد جربوعة نسبة 38.11% في ديوان (ثمّ سكت) مستخدما أنماط مختلفة للجملة الاسميّة، ومن نماذج استخدام الجمل الاسميّة في شعر محمّد جربوعة نجد الجملة الاسميّة البسيطة، المتكوّنة من المبتدإ والخبر، وفي الأصل "فالجملة الاسميّة لا تفيد الثّبوت بأصل وضعها، ولا الدّوام والاستمرار بالقرائن إلاّ إذا كان خبرها جملة مفردا أو جملة اسميّة، أمّا إذا كان خبرها جملة فعليّة فإنّها تفيد التّجدّد."[1] وفي قوله:[2]

هِيَ لَوْحَةٌ، وَشَهَادَةٌ شَرَفِيَّةٌ تَاجٌ لأَهْلْ اللَّهِ فَلْتَتَشَرَّفِي

تتمثّل الجملة الاسميّة البسيطة في (هيَ لوحةٌ) وتتكوّن من المبتدأ (هي)، والخبر (لوحةٌ).

واستعمل المبتدأ+ الخبر+ الصّفة+ الجار والمجرور، في قوله:[3]

هِيَ وردةٌ مظْلُومَةٌ لِبياضِهَا وَيَخافُ حُسَّادَ البياضِ الزَّنبقُ

وقال:[4]

اللّفْظَةُ العربِيَّةُ الفُصْحَى لَهَا فِي شِعْرِهِ المَجنونِ أَلْفُ مَذَاقِ

ومن صورة توظيفه للجملة الاسميّة من صورة: المبتدأ+ الخبر مفرد معرّف بالإضافة، قوله:[5]

وَالطَّرْفَ ذَبَّاحُ الْقُلُوبِ، سُيُوفُهُ مَسْلُولَةٌ لِفِدَاءِ ظَبْيٍ أَحْوَرِ

جاء المبتدأ اسما معرّفا (الطّرفُ) وكذلك الخبر الّذي ورد مفردا معرّفا بالإضافة (ذَبّاحُ القُلوبِ).

ومن صورة المبتدأ معرّف بالإضافة + الخبر + شبه الجملة، قول الشّاعر:[6]

كُحْلُ المناديلِ في العُشَّاقِ ظَاهِرَةٌ مِنْ قَيْسِ لَيْلَى فَمَا أَشْقَى المُحِبّينَ

وظّف الشّاعر المبتدأ معرّفا بالإضافة، أمّا الخبر فجاء مفردا نكرة.

ومن نمط المبتدأ+ الخبر (جملة فعليّة) قول الشّاعر:[7]

أَثْوابُهُ تَبْدو عَلَيْهِ جميلَةً وَالْمَرْأُ يَفْضَحُ أَمْرَهُ مَا يَلْبَسُ

وفي قوله:[8]

قِدّيسَةُ الفَتَيَاتِ.. يُمْضَغُ لَحْمُهَا ظُلْمًا وَتُجْلَدُ بِالْكَلاَمِ، وَتُحْرَقُ

---

[1] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة- علم المعاني- ص49.

[2] - محمد جربوعة: اللّوح، ص101.

[3] - المصدر نفسه، ص13.

[4] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص116.

[5] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص68.

[6] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص162.

[7] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص98.

[8] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص10.

جاء الخبر جملة فعليّة مبنيّة للمجهول في قوله (يُمضَغُ لَحمُهَا)، والخبر يفيد التّجدّد، أمّا المبتدأ فاسم معرّف بالإضافة (قِدّيسَةٌ).

ومن صور المبتدأ+ الخبر + الصّفة في قول الشّاعر:[1]

هِيَ ثروةٌ قومِيَّةٌ، وفضِيحَةٌ أَنْ يَتْرُكُوهَا في شَوَارِعِنَا تَدورُ

كما أنّ الشّاعر استعمل المبتدأ مفردًا والخبر شبه جملة في قوله:[2]

قَلْبي بِحَجْمِ الفُولِ...حُلْوٌ، أَبْيَضٌ أَبْوابُهُ مَغْلُوقَةٌ .. مُتَعَفّفُ

جاء المبتدأ معرّفا بالإضافة (قلبي)، أمّا الخبر فمتعلّق بشبه الجملة المتكوّنة من حرف الجرّ والاسم المجرور (حجْمِ الفولِ).

وفي قوله أيضا:[3]

مُتَعَجْرِفٌ فِي الشّعْرِ، يَحسب نَفْسَهُ لاَ قَبْلَهُ .. لاَ بَعْدَهُ .. وَهُوَ الوَحيدْ

وفي قوله أيضا:[4]

وَأَبْيَاتُ شِعْرٍ على دَفْتَرٍ وَصَوْتُكِ مَا زالَ فِي مَسْمَعِي

ومن صور ورود الجملة الاسمية المثبتة على شكل مبتدأ + جملة ظرفيّة + خبر (جملة فعليّة) في شعر محمّد جربوعة، قوله:[5]

أُمُوري الصَّغيرَاتُ دومًا مَعِي تُرَابِطُ في القَلْبِ وَالأَضْلُعِ

وفي قوله:[6]

عُصْفورَةٌ بَيْنَ الرّيَاحِ...كَسيرَةٌ بَيْنَ الْعَوَاصِفِ وَالطُّيُورُ تُحَلّقُ

تكّوّنت الجملة الاسميّة البسيطة من المبتدإ والجملة الظّرفيّة الّتي تقدّمت على الخبر المفرد، للدّلالة على ما تُكابده أمّنا عائشة رضي الله عنها من متاعب.

ومن أمثلة تقدّم الخبر على المبتدأ الّذي جاء ضميرا منفصلا في قول الشّاعر محمّد جربوعة:[7]

وَتَرٌ أَنَا، واللّحنُ يسْكُنُ في دَمِي إنْ قُلتَ بَيْتًا عَاطِفِيًّا أَرْجُفُ

[1] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّر الأحمر، ص12.

[2] - المصدر نفسه، ص19.

[3] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص 149.

[4] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص23.

[5] - المصدر نفسه، ص23

[6] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص11.

[7] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص17.

تقدّم الخبر (وترٌ) على المبتدأ (أنا) لأداء وظيفة بلاغيّة تتمثّل في الاهتمام بأمر المُتَقَدّمِ، كما تقدّمت شبه الجملة على المبتدأ في قول الشّاعر:[1]

وَلِلْوَرْدِ عِزَّةُ نَفْسٍ، وَقَلْبٌ يَميلُ اشْتِهَاءً لِمَنْ يَشْتَهِيهِ

وفي قوله وهو مندهِش:[2]

بِمِصْرَ أَنَا؟ لاَ أُصَدّقُ أَنّي بِمِصْرَ...هُنَا لَيْسَ غير الرَّمادِ

تقدّم الخبر على المبتدأ المتمثّل في شبه الجملة (بِمِصرَ) والمبتدأ ضمير منفصل (أنا) أمّا الجملة الاسميّة فوردت استفهاميّة الغرض منها الإنكار وعدم تصديق الواقع المَريرِ الّذي يعيشه المواطن العربيّ في بعض البلدان، ومنها مصر.

1-1-2- الجملة الخبريّة المؤكّدة

تكون الجملة الخبريّة في حاجة إلى مؤكّدات في حال كان المتلقّي أو المخاطب" الّذي يُلقِي إليه الخبر مُتَرَدّدًا في حُكمه، حسن توكيده له، ليتمكّن مضمون الخبر من نفسه، وإذا كان مُنكِرًا لِحُكمِ الخبر وجب توكيدُهُ لَهُ حسب إنكارِهِ قُوَّةً وَضَعفًا، والأدوات الّتي نؤكّد بها الخبر كثيرةٌ منها: إنّ، ولام الابتداء، أمَّا الشَّرطيّة، والسّين وقد وضمير الفصل والقَسَم، ونونا التّوكيد، والحروف الزّائدة، وأحرف التّنبيه."[3]

أ- الجملة الاسميّة المؤكّدة

تُستَعمَل أدوات كثيرة لتأكيد الجملة الاسميّة منها: إنّ وأنّ وكأنّ وأمّا الشّرطيّة والتّوكيد والقصر.

إنَّ: حرف مشبّه بالفعل، ينصب الاسم ويسمّى اسمه ويرفع الخبر ويسمّى خبره، يفيد توكيد الخبر، وللحرف قيمة كبيرة عند محمّد جربوعة، فهو من الأدوات الّتي وظّفها الشّاعر في نصوصه الشّعريّة لتأكيد الخبر ومنحه قوّة أكثر، ومن أمثلة وروده في شعره، قول الشّاعر:[4]

طَورًا تَقُولُ: ((لِمَ المغرورُ مُبْتَسِمٌ)) طَوْرًا تقولُ: ((لِماذا مسحَةُ الزَّعَلِ))

طَوْرًا تُدَقّقُ فِي الرّبْطاتِ تُخْبِرُنِي: ((إنَّ الحريرَ حَرامُ اللَّبْسِ للرَّجُلِ))

أكّد الشّاعر الجملة الاسميّة مستعملا (إنَّ) للدّلالة على ما يعنيه لبْس الحرير للرّجلِ، فهو مُحرَّمٌ شَرعًا والتّوكيد بإنّ منح النّصّ قوّة وتأكيدا.

---

[1] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص131.

[2] -محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص35.

[3]- عبد العزيز عتيق: علم المعاني في البلاغة العربيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ، 2009م، ص55.

[4] - محمد جربوعة: وعيناها، ص120.

وللتأكيد على أهميّة الحبّ في الحياة ودوره في إحياء القلوب الميّتة وإعادة إزهارها، أكّد الشّاعر على ضرورة توفير الماء لإعادة الإحياء باستعمال (إنّ) قائلا:[1]

مُنذُ أَعْوامٍ وقلبي مُقْفَلٌ مُهْمَلٌ في الدُّرجِ لاَ يُسْتَعْمَلُ
إنَّ غُصْنًا .. أَيُّ غُصْنٍ أَخضَرٍ دونَ ماءٍ عاطِفِيّ، يذْبُلُ

وقال أيضا مُخاطبا الكعبة الشّريفة، وهو يعترف بذنوبه الّتي أثقلت كاهله، وأَحْنَت ظهره، وجعلته يخاف من عدم الاستجابة:[2]

ولأنَّ ذَنْبِي كَالْجِبَالِ .. فَإِنَّنِي أَدْري بِأَنَّكِ رُبَّمَا لن تَقْبَلِي

وفي هذا البيت الشّعري استعمل الشّاعر التّوكيد أكثر من مرّة، وقد جاء اسم إنّ ضميرا متّصلا في قوله (بأَنَّنِي) وفي (بأَنّكِ).

وعلى الطريقة نفسها استعمل الشّاعر التّوكيد مع إيراد اسم إنّ ضميرا متّصلا في اعترافه بآثار الحبّ الّتي قال عنها (وشْمُ هوى) فهي كالوشم لا تزولُ وذكرياتُها لا يمكن نسيانُها:[3]

قَدْ عِشْتَ في زَمَنِي عِشْرينَ تَجْرِبَةً مَا عَادَ فيكَ لِحِبٍّ آخَرٍ رَمَقُ
لَهُنَّ فيكَ وَإِنْ أَنْكرتَ وَشْمُ هَوَى تَغْدُو النّسَاءُ وَيبْقَى الصَّوتُ
لِلْآنَ تَذْكُرُ .. لاَ تَنْسَى .. كَفَى كَذِبًا عَلَيَّ، إِنَّكَ في ذِكْراكَ تَخْتَنِقُ

يؤكّد الشّاعر على حالة الاختناق الّتي يعيشها بسبب الذّكريات الّتي تطارده، دون أن يستطيع التّخلُّص منها، وقد استعمل الشّاعر لتوكيد الجملة الاسميّة الأداة (إنّ) وجاء الاسم ضميرا متّصلا (الكاف)أمّا خبرها فالجملة الفعليّة (تختنق).

كما اتّصلت أداة التّوكيد بالهاء في قول الشّاعر:[4]

فُوجِئْتُ يَومًا أَنَّهَا
قَدْ أَرْسَلَتْ تُخْبِرُنِي عنْ نَفْسِهَا
أَظُنُّهَا
تعيشُ في أَوْهَامِ حُسْنٍ
قدْ مَضَى
كقِطْعَةِ الْغَمَامْ.

[1] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص111.
[2] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص52.
[3] - المصدر السابق، ص52-53.
[4] - المصدر نفسه، ص124.

استعمل الشّاعر (أنّ) لتوكيد خبر إرسالِ المرأة لأخبار ومعلومات عن حياتها، وقد استعمل الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة (إنّ) لتوكيد الجملة الاسميّة، وقد لتوكيد الجملة الفعليّة.

وعبّر الشّاعر محمّد جربوعة عن مواقفه وقناعاته وأفكاره، وهو من جاب مشارق الأرض ومغاربها، مؤكّدا على معنى الرّجولة في قوله:[1]

لَيْسَ الرُّجُولَةُ قُوَّةٌ عَضَلِيَّةٌ أو شارِبٌ فِي الوجهِ أوِ سِرْوالُ
إنَّ الرُّجولةَ مَوقِفٌ وَشَهامةٌ وَأَنَاقَةٌ خُلُقِيَّةٌ وَجَمالُ

استخدم الشّاعر أسلوب التّوكيد بعد النّفي لإكساب نصّه الشّعريّ قوّة ودلالة.

أنّ: أداة تفيد التّوكيد، وهي تعمل عمل إنّ، تدخل على الجملة الاسميّة فتنصب الاسم ويسمّى اسمها وترفع الخبر ويسمّى خبرها، تفيد التّوكيد، تظهر في شعر محمّد جربوعة على صورتين؛ الصّورة الأولى: تكون أنّ + الاسم (مفردا)+ الخبر (اسم مفرد أو جملة أو شبه جملة).

الصّورة الثّانية: تكون أنّ+ الاسم (ضمير متّصل) + الخبر (اسم ظاهر أو جملة فعليّة أو شبه جملة)، ومن أمثلة الصّورة الأولى قول الشّاعر:[2]

عَنْدَلِيبُ الشّعرِ هَذَا ليسَ يَدْرِي أَنَّ موسيقاهُ تعنِي لِي نَحِيبِي

جاء اسم أنّ اسما مفردا (موسيقى) والخبر كذلك، وتقدير الجملة هو: أنّ الموسيقى نحيبي، ومن أمثلة ورود الخبر جملة فعليّة قول الشّاعر:[3]

لكنَّ رَأْيِي
أنَّ مفعولا بِهِ في جُملَةٍ
لاَبُدَّ أنْ يَخْتَار واوَ الْجَمْعِ
قَبْلَ الْمُفْرَدِ.

لم يقف الشّاعر عند حدّ معيّن في معالجة الموضوعات المختلفة، بل راح يتحدّث ويُبدي رأيه في موضوع نحويّ، يتمثّل في أفضليّة أن يكون الفاعل جمعا على أن يكون مُفردا، مؤكّدا رأيه باستعمال (أنّ)، وجاء الاسم مفردا (مفعولا به)، والخبر جملة فعليّة (أنْ يختارَ).

ومن أمثلة ورود الخبر شبه جملة قول الشّاعر:[4]

وَلِأَنَّ ذَنْبِي كالجِبَالِ .. فَإنَنِي أَدْرِي بِأَنَّكِ رُبَّمَا لَنْ تَقْبَلِي

---

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص83/82.
[2] - المصدر نفسه، ص186.
[3] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص136.
[4] - المصدر نفسه، ص52.

فجملة (لأنَّ ذَنْبِي كَالْجِبَالِ) جاء فيها اسم إنّ مفردا وهو مضاف، أمّا الخبر فشبه جملة (كالجِبَالِ)، وتقدير الجملة: لأنّ الذَّنبَ عظيمٌ أو كبيرٌ.

ومن الأمثلة الّتي جاء فيها اسم أنّ ضميرا متّصلا، قوله:[1]

وَلِأَنَّ ذَنْبِي كالجِبَالِ .. فَإنَنِي أَدْرِي بِأَنَّكِ رُبَّمَا لَنْ تَقْبَلِي

يَا أُخْتَ قَلْبِي ..ليسَ ذَنْبِي أَنَّنِي أحْسَسْتُ سَهْمَ الشَّوقِ مِنّي

يظهر الشّاعر في هذين البيتين وهو يُحاور الكعبة الشّريفة، وقد استعمل الجملة الاسميّة المؤكّدة ثلاث مرّات في قوله: (لأنّ ذنبي كالجبال)و في (بِأَنَّكِ رُبَّمَا لَنْ تَقْبَلِي) وفي (أَنَّنِي أحْسَسْتُ سَهْمَ الشَّوقِ مِنّي بمَقْتَلِي)، وقد استعمل الشّاعر اسم أنّ ضميرا متّصلا في الجملة الثّانية (كِ) كاف الخطاب والمقصود به الكعبة الشّريفة، وفي الجملة الثّانية استعمل الضّمير المتّصل (الياء)، أمّا الخبر فجاء جملة فعليّة في الجملتين، ولكنّ عمليّة توكيد الجملة الأولى قد مسّها الشّكّ بسبب دخول (ربّما) الّتي تفيد الاحتمال.

ومن الواضح أنّ الشّاعر قد استعمل في شعره الصّورة الثّانية من التّوكيد بأنّ، فنجد فيه أنّ + الاسم ضمير متّصل+ الخبر اسم أو جملة فعليّة أو شبه جملة ومن قوله:[2]

أَنَا مَا شَعَرْتُ لدَى قَصِيدَةِ غيرِهِ أَنّي مدمَّرَةٌ على الإطْلاقِ

تتمثّل الجملة المؤكّدة في (أنّي مُدمَّرةٌ على الإطْلاقِ)، جاء اسم (أنّ) ضميرا متّصلا وخبرها اسما ظاهرا، وهنا يؤكّد الشّاعر محمّد جربوعة على قدرة شعره في التأثير على الحالة النّفسيّة للمرأة.

وقال موظّفا (هم) اسما لأنّ:[3]

إنّي أظنُّ

بِأَنَّ أَهلِي في الجزائرِ

عِنْدَهُمْ (خَامُ الجمالِ)

ورُبَّمَا ذَنْبُ الرّجَالِ بِأَنَّهُمْ

لاَ يَعْرِفُونَ طَرِيقَةً لِلْمَوتِ

فِي ذَاكَ الْجَمَالْ

[1] - المصدر السابق، ص53/52.

[2] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص199.

[3] - المصدر نفسه، ص74.

أكّد الشّاعر على أنّ أهله في الجزائر عندهم خام الجمالِ، فالاسم هو أهلي والخبر جاء جملة ظرفيّة (عندهم)، وفي الجملة الثّانية (أنّهم لا يعرفون) فاسم أنّ ضمير متّصل (هم) وخبرها جملة فعليّة في قوله (لا يعرفون).

التّوكيد بالقَسَمِ: "القَسَم على أيّ صورة من الصّور فيه ضرب من التّأكيد لأنّ فيه إشعارا من جانب المُقسمِ بأن ما يُقسِمُ عليه هو أمرٌ مؤكّد عِنده لا شكّ فيه، وإلاّ لما أقسم عليه قاصدا مُتعمّدا، ومن أجل ذلك عدّ البلاغيون القَسَمَ من مؤكّدات الخبر."[1]

وأحرف القَسَم هي: (الباء والواو والتّاء) كما يمكن أن تكون باستعمال (أقسم، أحلف، يمين) ومن بين استعمال الشّاعر لأسلوب القَسم لتوكيد الخبر، والغرض من استعمال أسلوب القَسَم في الشّعر تقويَة الكلام وتوكيده، وهذا ما أكّد عليه السّاعر وهو يُقسِم لوالدة حبيبته بأنّ حبّها يزيد في قلبه مع مرور الأيّام والسّنين، فقال:[2]

أَهْوى وأُقْسِمُ، فاسْمَعِي يَا أُمَّهَا حُبّي لَهَا مُتَوَحّشُ، إعْصَارُ
وَيَزيدُ بالسَّنَواتِ عُنْفًا، كُلَّمَا أَمَّلْتُ يَهدأُ، زادَ بِي الإصْرارُ
وَأَنَا الْمُقَيَّدُ خَلْفَهُ بِحِبالِهِ أَجْرِي إلَيْهَا والْهَوى جَرَّارُ

كما استعمل حرف الواو في القسم فقال:[3]

في الْحُبّ مذْهَبُنَا – وَرَبّكَ- واحِدٌ فَتْواكَ دونَ تَمَعُّنِي فَتْوايَ

استعمل الشّاعر القَسَمَ على لسان قُدسَى لتؤكّد له أنّهُ حبيبها الوحيد، فاستعمل حرف الواو، والقَسَم في هذه الحالة ضرب من التوكيد لأنّ المُقسم لم يكن مضطرا لذلك وأقسم بكلّ متعمّدا.

واستعملَ القَسم باستعمال حرف الباء الّتي سبقت لفظ الجلالة حين قال:[4]

بِاللَّهِ كيفَ عرَفْتِ أَنَّكِ عانِسُ؟ أَوْ أَنَّ حَظَّكِ في زَواجِكِ تَاعِسُ

يقسم الشاعر بالله أن تخبِره بكيفية معرفة بأنّها عانس ولا حظَّ لها في الزّواج.

وتعرّض الشّاعر إلى ذكر كفّارة اليمين في قوله:[5]

سَأَصُومُ، أَعْرِفُ قَد حَلَفْتُ بِأَنَّنِي لا لن أَعودَ، وَحين أَغْضَبُ أُقْسِمُ

اختارت المرأة كفَارة الحنث باليمين وصوم ثلاثة أيّام، على أن تُفرّط فيمن تحبّ بعد غضبها، واستعمل الشّاعر فعلين من أفعال القسم، وهما (حلف وأقسم).

---

[1] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة - علم المعاني- ص57.

[2] - محمّد جربوعة: الساعر، ص255.

[3] - المصدر نفسه، ص260.

[4] - المصدر نفسه، ص65.

[5] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 199.

نونا التّوكيد: والمقصود بهما: نون التّوكيد الخفيفة (نْ)، ونون التّوكيد الثّقيلة (نَّ)، وهما تتّصلان بالفعل المضارع، الّذي يُبنَى على الفتح في حال دخول أحدهما عليه.

استعمل الشّاعر محمّد جربوعة نون التّوكيد الثّقيلة في قوله:[1]

لاَ يَغْرُرَنَّكَ شَاربٌ أَوْ بِذْلَةٌ بَعْدَ الرُّجُولَةِ هُمْ فقطْ ذُكْرانُ

أكّد الشّاعر على الفرق بين الرّجولة والذّكورة في تأكيده على أنّ المواقف الحقيقيّة تحتاج إلى رجال لا إلى ذكران.

وقال أيضا:[2]

يَدْعونَهَا (سَلمى)وَ (سيّدَةُ الْهَوى) لاَ تَغْرُرَنَّكَ فِي النّسَا الأَسْمَاءُ

تؤكّد المرأة على تحذيرها له وخوفها عليه من نقمة الحاكمة الّتي تُضمِرُ له شرًّا باستعمال نون التّوكيد الثّقيلة.

القصر: هو أحد أهمّ طرق الإيجاز، وهو في الاصطلاح: " تخصيصُ شيءٍ بشيءٍ أو تخصيصُ أمرٍ بآخر، بطريق مخصوصة."[3]

وللقصر عدة طرقٍ يُؤدَّى بها منها:

النّفي والاستثناء: وفي هذه الحالة يكون المقصور عليه بعد أداة الاستثناء، ومن النّماذج في شعر جربوعة استعماله للنّفي والاستثناء بعدّة أدوات، فمنها: (لا...إلاّ) و(ما...غير) و(ليس...سوى) و(ما...سوى) و(لم...إلاّ) و(لم...سِوى) و(ما ...إلاّ).

أراد الشّاعر التّوكيد باستعمال النّفي والاستثناء بواسطة (لا وإلاّ) فقال:[4]

هَذَا كلامٌ لاَ يُقالُ صَراحَةً إلاَّ وَهَزَّ الموجَ في الشُّطْآنِ

وفي قوله:[5]

تُخْفي الْكثيرَ، ولاَ تَجودُ بِسِرّهَا إلاَّ لِعاشِقِ أَعْيُنٍ وَلْهانِ

وقع التوكيد بالقصر بتوظيف الاستثناء بلا وإلاّ، والقصر هنا هو قصر صفة على موصوف.

ومن توكيده باستعمال الاستثناء بما وغير قول الشّاعر:[6]

أُدافِعُ عنْ زهرةٍ

---

[1] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص170.

[2] - المصدر نفسه، ص45.

[3] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة - علم المعاني - ص146.

[4] - محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّر الأحمر، ص91

[5] - المصدر نفسه، ص42.

[6] - المصدر نفسه، ص141.

أَخْرَجَتْ جَيْبَهَا

للَّذينَ يُريدونَ غَيْرَ الشَّذَى

مِنْ قُرُنْفُلَةٍ

ما لَهَا غَيْرُ سِحْرِ الشَّذَى

مِنْ خَيارْ.

قصر الشّاعر محمّد جربوعة الموصوف (القرنفلة) على الصّفة (سحرِ الشّذى) والقصر هنا قصر تعيين.

كما استعمل الشّاعر القصر بما وسوى فقال:[1]

أَنَا مَا وَجَدْتُ سِوَى الرَّسُولِ مُحَمَدٍ فِي مُسْتَوَى مَا يَقْتَضِيهِ الْعَنْبَرُ

استعمل الشّاعر أسلوب التّوكيد بالقصر، فقصر الصّفة (الإيجاد) على الموصوف (الرّسول صلّى الله عليه وسلّم).

ومن صور استعمال الاستثناء بلم وإلاّ ما قاله الشّاعر وهو يصف معاناة المتباعدين:[2]

فَإذا جَرَى لِلْبَابِ يَفْتَحُ، لمْ يَجِدْ إلاَّ تَوَهَّمَ ما اشتَهَى وَتَصَوَّرَا

وهنا قصر الشّاعر الإيجاد على الوهم، وفي هذه الحالة فالصّفة الإيجاد لا تتجاوز الموصوف إلى غيره من الموصوفات.

ومن صور استخدام الاستثناء بلم وسِوى قول الشّاعر:[3]

وَلَمْ يَعْرِفِ الْحُبَّ فِي عُمْرِهِ سِوَى فِي الرّواياتِ، لاَ الْواقِعِ؟

وهنا قصر صفة (الحبّ) على موصوف (الرّوايات).

إنَّمَا: تُستعمل إنّما للقصر، يتأخّر معها المقصور عليه، ومن أمثلة استخدام (إنّما) في شعر محمّد جربوعة لغرض التّوكيد باستعمال القصر، قوله:[4]

إنَّمَا اللَّوْمُ على النَّصِّ.

مضَى عامٌ.

ولا زَالَ بِمَعناهُ غريبًا ما اسْتَقَامْ.

قصر الشّاعر صفة (اللّوم) على الموصوف (النّصّ) الّذي ظلّ ثابت المعنى ولم يتغيّر بالرّغم من مرور عام عليه.

---

[1] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص23.

[2] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص179.

[3] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص190.

[4] -المصدر نفسه، ص31.

العطف بلا أو لكن أو بل: وظّف الشّاعر محمّد جربوعة العطف للتأكيد على ما يقصده، ومن الأدوات الّتي استخدمها، العطف بلا في قوله:[1]

أَدْعُو عَلَيْهِ بِأَنْ يَموتَ، وَعِنْدَما أُنْهِي الدُّعَاءْ، أَقولُ: (لا بَلْ يَسْلَمُ)

واستخدم أيضا العطف بأو، فقال:[2]

كَثُرَتْ عليْها في الحياةِ سِهامُهُمْ لاَ مَنْ يُحِسُّ بِجُرْحِهَا أَوْ يَرْفَقُ

استعمل الشّاعر أو للدّلالة على التأكيد على كثرة النّوائب في حياة أمّ المؤمنين – عائشة رضي الله عنها- والغرض من توظيف أو هو تثبيت الكلام في ذهن المتلقّي ودفع الإنكار.

وقال:[3]

وَكيفَ يملأُ لِلْقُرَّاءِ أَكْؤُسَهُمْ وَيَدَّعِي أَنَّهُ...مَا صَبَّ أوْ سَكَبَا؟

فتقدير الجملة هو: أنّه صبّ وَسَكبا وغرض الجملة هو التّوكيد باستعمال العطف بأو باعتباره أحد طرق القصر.

تقديم ما حقّه التّأخير: من بين الطّرق الّتي استخدمها الشّاعر محمّد جربوعة في التوكيد الجملة، ومن ذلك قوله:[4]

وفي الفؤَادِ يماماتٌ مُسافرةٌ إلى الحِجَازِ .. وحادِي رِيشِهَا الْحَرَمُ

قدَّم الشّاعر المقصور عليه في قوله (في الفؤاد) لغرض التّوكيد عمَّا يختلج في نفسه.

وقال مقدّما الجملة الظّرفية على المبتدأ:[5]

عِنْدِي اندِفاعٌ جارِفٌ لِجَرِيمَةٍ لَوْ أَنَّنِي قَابَلْتُهُ.. أَغْتَالُ

استعمل الشّاعر التوكيد بأسلوب القصر لغرض التأكيد على فكرة قابليّة المرأة للدّفاع عن حبّها بكلّ الطُّرق، فجعل المقصور عليه هو المُقَدّم في قوله (عندي).

ب- الجملة الفعليّة المؤكّدة

أكّد الشّاعر محمّد جربوعة الجمل الفعليّة في نصوصه الشّعريّة لأغراض مختلفة، وقد جاءت الجمل الفعليّة المؤكّدة في ديوان (ثمّ سكت) على النّحو التّالي:

---

[1] - المصدر السابق، ص199.

[2] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص11.

[3] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص100.

[4] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص125.

[5] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص81.

الجملة ذات الفعل الماضي	أدوات التّوكيد	التّواتر	النّسبة المئويّة	الجملة ذات الفعل المضارع	أدوات التوكيد	التّواتر	النّسبة المئويّة
	قد	38	%100		السين	20	%64.52
	لقد	/	%0		سوف	11	%35.48
	المجموع	38	100%		المجموع	31	%100

توصّلنا من خلال عمليّة الإحصاء إلى أنّ الشّاعر محمّد جربوعة قد اعتمد على حرف قد لتوكيد الجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي، بنسبة100% وبتعداد بلغ ثمانية وثلاثين مرّة، في اعتمد على حرفي: السّين بنسبة 64.52%وسوف بنسبة35.48%.

توكيد الجملة الفعليّة ذات الفعل المضارع: من أدوات التّوكيد الّتي اعتمد عليه الشّاعر لتوكيد الجملة الفعلية المضارعة نجد: السّين وسوف.

السّين: "هي حرف يختصّ بالمضارع، ويخَلّصه للاستقبال، والسّين إذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه أفادت أنّه واقع لا محالة، ووجه ذلك أنّها تفيد الوعد أو الوعيد بحصول الفعل، فدخولها على ما يفيد الوعد أو الوعيد مُقْتَضٍ لِتوكيده وتثبيت معناه."[1]

ومن وعوده قوله:[2]

فَأَمُدُّ مِنديلي أُمَسّحُ حُزْنَهُ ... وَأَقُولُ صَبْرًا .. فِي القَرِيبِ

سَأَظَلُّ أَفْضَلَ فَارِسٍ فِي حَيّكُمْ ... وَأَظَلُّ أَجْمَلَ شَاعِرٍ مُتَغَزّلِ

أكّد الشّاعر الجملة الفعليّة الخبريّة باستعمال السّين للدّلالة على حصول الوعد المتمثّل في انجلاء الأحزان قريبا (في القريب ستنجلي)، كما أكّد على أفضليّته كفارسٍ للحيّ مستعملا (سأظلُّ) في وعده بالاستمرار على وعده وعدم إخلاله به، وأكّد الفعل المضارع (أَظَلُّ) باستعمال العطف على الجملة الأولى، ومعنى الجملة (وسأظلّ أجمَلَ شاعِرٍ مُتَغَزّلٍ.)

ومن إيمانه بالعلامات الكبرى ليوم القيامة، يؤكّد على فكرة (شروق الشّمس من المغرب) في قوله:[3]

وَالشَّمْسُ مِنْ قَبْلِ الْقِيامَةِ، جَدَّتِي ... سَتَعُودُ نَحْوَ الْغَرْبِ فِي الإِشْرَاقِ

[1] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة -علم المعاني- ص56.

[2] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص66/65.

[3] - المصدر نفسه، ص198.

أكّد الشّاعر لجدّته على الحقيقة الّتي جاءت في قول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، بشروق الشّمس من المغرب باستعمال السّين في قوله (سَتَعودُ) وهنا الشّاعر يؤكّد على وعد الله تعالى لعباده الأبرار ووعيده للفجّار.

ومن تأكيداته للجملة الخبريّة الفعليّة باستعمال السّين للدّلالة على المستقبل القريب في قصيدته "دمعة أحمديّة على الإسراء الممنوع"، والّتي جاء فيها:[1]

سَيَمُرُّ يَاسينُ النَّبِيُ بِكَفّهِ ... فَوْقَ القِبَابِ مُواسِيًا وَمُصَبّرا
سَيَمُدُّ يُمْنَى فِي تَشَوُّقِ غائبٍ ... عَادتْ بهِ أَيَّامُهُ فَتَذَكَّرَا
سَيَقُومُ في المِحْرَابِ يَذْكُرُ لَيْلَةً ... صلَّى بِهَا بِالأَنْبِيَاءِ وَكَبَّرَا

في صورة الحقيقة الّتي يقرُّ بها كلُّ مسلم، ولأنّها مسألة وقت فقط لتحقُّقها، أكّد الشّاعر الجمل الفعليّة مستعملا حرف السّين في قوله:(سَيَمرُّ، سَيَمُدُّ، سَيَقومُ) للدّلالة على التّحقق في المستقبل القريب.

<u>سَوف</u>: وظّفها الشّاعر لتأكيد الجملة الفعليّة الخبريّة ذات الفعل المضارع، وهي تدلّ على المستقبل البعيد، فقد عبّر بها عن حالة الهيجان والانفعال الّذي يعتريه مع كلّ دخول مدرسيّ، واستعمال (سوف) تذكير من الشّاعر يفيد التّحقيق، يقول محمّد جربوعة:[2]

سَأُزَوّرُ التّوقيتَ .. أُوقِفُ سَاعَتِي ... وَبِكُلّ عامٍ سوف يمضي، أَصْغُرُ

أكّد الشّاعر باستعمال سوف الّتي سبقت الجملة الفعليّة المضارعة على عدم جريان الزّمن عليه مع كلّ دخول مدرسيّ، وقد سبقت سوف الفعل المضارع (يمضي) للدّلالة على المستقبل البعيد.

كما استعمل الشّاعر سوف مسبوقة بلام الابتداء في قوله:[3]

وَلَسَوْفَ تَشْهَدُ لي بِخَيْرٍ وَرْدَةٌ ... بِنَدى (شُباطَ) على النَّوافِذِ تقْطُرُ
وَلَسَوْفَ تَشْهَدُ لي ثِيَابُكِ كُلُّهَا ... وَلَسَوفَ يَشْهَدُ لي المِزاجُ (الأَصْفرُ)
وَلَسَوْفَ تَشْهَدُ لي خَواتِمُكِ الَّتِي ... تَبْقَى تُشِيعُ بِأَنَّنَا(...) وَتُثَرْثِرُ
وَلَسَوْفَ يَشْهَدُ مَا بِقلبِكِ مِنْ دَمِي ... وَالْعِطْرُ في قارُورَةٍ وَالْمَبْخَرُ
قَلْبي- اعْذِرِيني- لَيْسَ ساعةَ حائطٍ ... بِيَدَيَّ أَضْبِطُهَا .. فلا تَتَأَخَّرُ

استعمل الشّاعر (سوف) للتأكيد، فوظّفها خمس مرّات للدّلالة على ثقة الشّاعر في الوفاء بالوعد الّتي ستشهد بها (الوردة، الثّياب، المزاج الأصفر، الخواتم، الدّم، والعطر والمبخر).

توكيد الجملة الفعليّة الماضية: من أدوات توكيد الجملة الخبريّة الفعليّة ذات الفعل الماضي الأداتين: قد ولقد وتفيدان توكيد مضمون الجملة.

---

[1] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص35.

[2] - محمّد جربوعة : ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص7.

[3] - المصدر السّابق، ص22-23.

قد: تدخل على الجملة الفعليّة الماضية، فتفيد التّحقّق، وهي من الأدوات الّتي استعملها الشّاعر محمّد جربوعة للتوكيد، ومن ذلك قوله:[1]

فَكَّرْتُ فيهِ بِشِدَّةٍ، وَأَظُنُّنِي قَدْ عِشْتُ أُسْبُوعًا مُمِلاً فِي شُرودِ
كَبُرَتْ بِرَأْسِي فكرةٌ مجْنونَةٌ لَمْ أَحْتَمِلْ، رَاسَلْتُهُ عَبْرَ البَرِيدِ
بِفُضولِ نايٍ قَدْ يَموتُ بِسَكْتَةٍ قَلْبِيَّةٍ، إنْ فاتَهُ لَحْنُ النَّشِيدْ
بِجُنونِ أُنثَى قَدْ أَحَسَّتْ غَيْرَها مَلَكَتْ بِبَيْتِ قَصيدةٍ هذا الوُجُودِ

استعمل الشّاعر (قد) لإفادة التّوكيد في الأبيات الشّعريّة السّابقة على صورة (قد+ الفعل الماضي+ الفاعل ضمير متّصل + المفعول به) في جملة: قَدْ عِشْتُ أُسْبُوعًا، واستعمل صورة (قد+ الفعل المضارع+ الفاعل ضمير مستتر + شبه الجملة) في توظيفه لجملة: قَدْ يَموتُ بِسَكْتَة قَلْبِيَّةٍ، واستعمل كذلك صورة (قد+ الفعل+الفاعل +المفعول به) في جملة: قَدْ أَحَسَّتْ غَيْرَهَا.

وقد أفادت قد في قوله: (قد عشْتُ أسبوعا) وفي (قد أَحَسّتْ غيرها) على المعنى الحقيقي لكلّ فعل منهما، في حين دلّت على التّقليل حين سبقت الفعل المضارع.

ومن نماذج الجملة الفعليّة المؤكّدة ب(قد) قول الشّاعر:[2]

ومِنَ العواصِمِ في الحنانِ مدينةٌ تُدْعَى دِمَشْقَ، مدينَةٌ لِلحورِ
هي قريَةٌ، مذْلُولَةٌ، وَكَسيرَةٌ مَا أَضْيَقَ الدُّنْيَا بِعيْنِ كَسيرِ
وَتُحِبُّهُ ولها مَآذِنُهَا الّتِي دَأَبَتْ على التَّغْرِيدِ كَالشّحرورِ
إِنْ أَذَّنُوا صلَّتْ عليهِ وَسَلَّمَتْ وَتَنَفَّسَتْ بِالْحَمْدِ والتَّكْبيرِ
قَدْ غَيَّرَتْها في الهوَى أَيَّامُها وَقُرَى الوفاءِ تموتُ بِالتَّغْيِيرِ

قامت (قد) بتأكيد الجملة الفعليّة الماضية في قوله: قدْ غَيَّرَتها في الهَوى أيّامُها، والملاحَظ أنّ الفاعل (أيَّامُ) قد تأخّر عن المفعول به (ها) وشبه الجملة (في الهوى)، وأكّدت (قد) حدوث تغيير جوهريّ حقيقيّ في مدينة دمشق؛ لقد تحوّلت من مدينة للحور غلى مدينة كسيرة مذلولة.

وفي موضع آخر استخدم الشّاعر محمّد جربوعة (قد) و(لقد) لتأكيد الجملة الخبريّة الفعليّة ذات فعل الأمر فقال:[3]

قَدْ جِئْتُ بَابِكَ فِي الهوى تلميذةً وَعَلَى يَدَيْكَ أُرِيدُ لَو أَتَعَلَّمُ
وَلَقَدْ سمِعْتُ بِأَنَّ عِندكَ مذْهبٌ في الحُبّ، يَنْفَعُ مَنْ يُحبُّ وَيُغْرَمُ

[1] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص149-150.
[2] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص17.
[3] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص231.

يؤكّد الشّاعر على انعدام خبرته في الحبّ باستعمال قد، الّتي سبقت الفعل الماضي اللازم، واستعمل في البيت الثّاني (لقد) المقترنة بلام الابتداء لزيادة التّأكيد على الخبر المسموع.

لقدْ: تتكوّن من: قد+لام الابتداء، تدخل على الجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي للدّلالة على التّوكيد، فقد قال الشّاعر مستعمِلا (لقد) للدّلالة على ما لحق به من ألم وعذاب في قوله: [1]

فَلَقَدْ تَفَتَّتَ قلبُهُ في وَأَصَابَهُ ضَرُّ الفِراقِ

أظهرت الجملة الفعليّة المؤكّدة باستعمال لقد في قوله:(لقد تفتّتَ قلبُهُ) حزنا منقطع النّظير لفقدان سعيّد لحيزيّة، واستعمال (لقد) تعكس عمق الفاجعة الّتي ألمّت به، فعمليّة التّفتّتِ تدلّ على الحزن الكبير الّذي تركه موت حيزية في قلب سعيّد.

وقال في الغزل:[2]

((لي جَارَةٌ..مَا مِثلُها في حُسْنِهَا وَلَقَدْ عَلِقْتُ .. وَإِنَّنِي أَتَعَذَّبُ

وَسَمِعْتُ عنكَ..وَقِيلَ إِنَّكَ وَمُخَضْرَمٌ في ما أُرِيدُ

وَلَقَدْ أَتَيْتُ لأَسْتَفِيدَ فَدُلَّنِي مَا الْغِيدُ يَا أُسْتاذَنَا يَا طَيّبُ

استعمل الشّاعر لقد لتأكيد جملتين فعليتين أفعالهما ماضية فقال: (ولقَدْ عَلِقْتُ) وفي (وَلقدْ أَتَيْتُ) لإظهار وله وولع العاشق بمن عشقَ.

1-1-3- الجملة الخبريّة المنفيّة

نقصد بالجملة الخبريّة المنفيّة " الجملة الفعليّة أو الاسميّة الّتي تقدّمتها أداة النّفي، لسلبِ مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، وما يقتضيه المقام."[3]

ويسمّى النّفي بالجَحْد، ومن أدواته:

أدوات نفي الجملة الاسميّة: ليس، لا النّافية للجنس، لا العاملة عمل ليس

أدوات نفي الجملة الفعليّة: لا، ما، لم، لنْ، لمّا.

ولدراسة الجملة المنفيّة في شعر محمّد جربوعة والغرض من توظيفها ودلالاتها لابدّ من تقسيمها إلى اسميّة وفعليّة لتبسيط العمليّة.

---

[1] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص288.

[2] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص189.

[3] - محمّد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانيّة للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1،2003، ص121.

أ- الجملة الاسميّة المنفيّة

الدّيوان	أدوات نفي الجملة الاسميّة	التّواتر	النّسبة المئويّة%
ثمّ سكت	لا العاملة عمل ليس	06	%16.22
	ليس	10	%27.03
	ما العاملة عمل ليس	04	%10.81
	لا النّافية للجنس	07	%18.92
	ما العملة عمل إنّ	10	%27.03

يبيّن الجدول الإحصائي نسب تواتر أدوات نفي الجملة الاسميّة في ديوان (ثمّ سكت) أنّ استعمال الأدوات متقارب من حيث النّسبة، فاستعمال الشّاعر (لليس) بنسبة 27.03% وهي النسبة نفسها لاستعمال (ما العاملة عمل إنّ)، كما جاء استعمال (لا النّافية للجنس) بنسبة 18.92% مُقارب لاستعمال (لا العاملة عمل ليس) بنسبة 16.22% وبنسبة تقترب منهما وظّف الشّاعر (ما العاملة عمل ليس) بنسبة 10.81%.

وتعكس هذه الإحصائيات مدى استعمال الشّاعر محمّد جربوعة للنفي في نصوصه الشّعريّة، وللعلم أنّ هذه الأدوات تدخل على الجملة الاسميّة فتقلب مناها من الإثبات إلى النّفي، كما أنّها تغيّر حركاتها الإعرابيّة حسب موقعها في الجملة.

- **لا النّافية للجنس**

تدخل على الجملة الاسميّة أدوات مختلفة بغرض النّفي ومنها:(ما ولا النّافيتين للجنس) و" الظّاهر أنّ بينهما فرق في المعنى والاستعمال، فإنّ (لا) جواب لسؤال حاصل أو مقدّرٍ هو (هلِ مِن؟) أمّا (ما) فهي ردّ على قول أو ما نزلَ هذه المنزلة."[1]

تعمَل لا النّافية للجنس عمل إنّ، فتنصب الأوّل ويسمّى اسمها وترفع الثّاني ويسمّى خبرها، وقد اختلف اسم لا، فجاء تارة اسما مفردا وتارة أخرى مضافا إلى ما بعده، وأخرى جاء شبيها بالمُضاف.

أمّا عن الوضعيّة الأولى فقد جاء الاسم مفردا مبنيا على ما يُنصَبُ عليه مِن: فتح (في حالة الاسم المفرد وجمع التّكسير) وكسر في (حالة جمع المؤنّث السّالم)، والياء في (حالة المثنّى وجمع المذكّر السالّم) ومنه قول الشّاعر:[2]

لاَ شَيْءَ يَبقَى مِنْكَ؟ مِتَّ خَسارةً ... واليومَ دَفْنُكَ .. وانْتَهَتْ دُنْيَاكَ
لاَ وَرْدَ بَعْدَ اليومِ عِنْدكَ .. لا نَدَى ... يَبِسَتْ زُهُورُكَ .. قَبْلَهَا كَفَّاكَا

[1] - محمد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام ومعان، دار ابن كثير، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 1434هـ، 2013م ، ص307.

[2] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص99/98.

لاَ شِعْرَ عِنْدَكَ، لاَ جَمَالَ ولاَ هَوَى لا حُرَّةً مِنْ قَلْبِكَ تَهْواكَا
لاَ ذَاتَ كُحْلٍ إنْ مررْتَ بِحَيّها سَتَمُدُّ كَفًّا تفتحُ الشَّبَّاكَا

كثّف الشّاعر من استعمال (لا) النّافية للجنس في هذه الأبيات الشّعريّة، في هجاء سَعدي يوسف، الّذي تطاول على رسولنا الكريم وأمّنا عائشة رضي الله عنها، راح الشّاعر ينفي عنه الأشياء باستعمال (لا) النّافية للجنس فنفى (شيءَ، وَردَ، جَمالَ، هوى، حَرّةً، ذاتَ كُحْلٍ) واسم لا في هذه الجمل جاء اسما مفردا منصوبا بالفتحة، أمّا الخبر فجملة فعليّة في (يبقى) وفي (إنْ مرَرْتَ) وفي (تهواكا)، وجملة ظرفيّة تكرّرت ثلاث مرّات وهي قوله: (عندك).

وفي هذه الأبيات نفى الشّاعر وجود الأشياء الجميلة المذكورة في حياة سعدي يوسف، وتكرار (لا) في هذه القصيدة يحمل معنى توكيد النّفي، فـ"يبدو أنّ لـ(لا) النّاصبة دلالة أخرى هي توكيد النّفي، وذلك أنّها مُتَضمِّنة معنى مَنْ الاستغراقيّة دون الأخرى، وقد ذكر النُّحاة ذلك، فقد قالوا: إنّ (لا) العاملة عمل إنّ لتوكيد النّفي، وهي نظير (إنّ) في توكيد الإيجاب".[1]

وَيعمد الشّاعر إلى تكرار (لا) النّافية للجنس كنوع من التّوكيد في استعمال النّفي:[2]

لا عِيرَ تأْتِي، لاَ هَوَادِجَ حُمّلَتْ بِالْعائدينَ تُطِلُّ مِن خلف الذَّرَى

ينفي الشّاعر مجيءَ العيرَ والقوافل باستعمال (لا) لا النّافية للجنس، فجاء اسمها منصوبًا لأنّه مفرد في قوله (عِيرَ) وفي كلمة (هوادج) وهي جمع تكسير.

وقال مستخدما النّفي بما ولا النّافيتين للجنس:[3]

وَأَقُولُها وَأَنَا الْمُخَضْرَمُ قلبُهُ: مَا في اخضرارِ الأَرْضِ كالزَّيْتونِ
ما كَالنَّبِيّ .. حبيبِ مكّةَ .. سَيّدِي رَجُلِ الْمَآذِنِ...قُدْوَتِي .. يَاسينِ

واستعمال حرف الجرّ بيم أداة النّفي واسمها أبطل عمل الأداة، فحدث تغيير في وظيفة الأداة النّافية.

- **<u>لا العاملة عمل ليس</u>**

تدخل على الجملة الاسميّة فتُبقي الأوّل مرفوعا ويسمّى اسمها، وتنصب الثّاني ويسمّى خبرها، ومن ذلك قول الشّاعر:[4]

يَقولُ بِالْهَمْسِ: لاَ(ولاَّدَةُ)، فَهِمَتْ ولاَ ابْنُ زيدونَ قدْ دَسَّ الْمَضَامِينَا

[1] - المرجع السّابق، ص314.
[2] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص180.
[3] - محمد جربوعة: اللّوح، ص173.
[4] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص163.

نفت لا العاملة عمل ليس الجملة الاسميّة المتكوّنة من الاسم المرفوع (ولاّدةُ) والجملة الفعليّة (فهِمَتْ)في محلّ نصب خبرها، وفي الشّطر الثّاني من البيت جملة اسميّة منفيّة بلا العاملة عمل ليس، اسمها مرفوع بالضّمّة الظّاهرة (ابنُ) وهو مضافا، وخبرها جاء جملة فعليّة مؤكّدة باستعمال (قد) الّتي سبقت الفعل الماضي.

ومن هجائه لبعض الدّول العربيّة قال الشّاعر محمّد جربوعة:[1]

تبًّا لَكُمْ

يَا آكِلِيْ وَسَخِ القُمامةِ

لاَبِسِيْ بَرْدِ الملاجِئِ

في بِلادِ النَّفْطِ وَالْغازِ المُسَالْ

تَبًّا لَكُمْ

مَا عِنْدَكُمْ شَرَفٌ

وَكُلُّ نِسَائِنَا أَمْسِينَ فِي سُوقِ النَّخَاسَةِ

لاَجِئَاتٍ

عِنْدَ أَوْبَاشِ المَلاَهِي

فِي الْجَنُوبِ وَفِي الشَّمَالِ

أعلن الشّاعر في هذه القصيدة عن رأيه بكلّ صراحة من سياسة بعض البلدان العربيّة المعروفة بالنّفط والغاز، وهو يحمّلها عن تدهور أخلاق المرأة وانتعاش أسواق النّخاسة والملاهي، حتّى صارت قِبلةً لكلّ الأعمار والجنسيات، فالشّرف غائب في شمال البلاد وجنوبها، والشّاعر نفى الشّرفَ عن سكّان الدّولة العربيّة الّتي تقع في الشّرق الأقصى.

وفي قصيدته الّتي تحكي محنة الحُمَيراء استعمل الشّاعر النّفي بما ولا في قوله:[2]

مَا عِنْدَهَا وَلَدٌ يُصَبّرُهَا ولاَ بِنْتٌ تَرِقُّ لِحالِهَا أَوْ تُشْفِقُ

أظهر الشّاعر تضامنه مع السّيّدة عائشة –رضي الله عنها- وهو يصف حالتها مستعمِلا النّفي في جملتين متتاليتين بأداتين مختلفتين، ففي الجملة الأولى (ماعندها ولدٌ يُصَبّرُهَا) فصل الشّاعر بين أداة النّفي (ما) واسمها (ولدٌ) بالجملة الظّرفيّة (عندها)، ثمّ استعمل حرف العطف واستكمال عمليّة النّفي باستعمال الأداة (لا) وقد جاءت الجملة المنفيّة في قوله (ولا بِنْتٌ تَرِقُّ) متكوّنة من اسم لا العاملة عمل ليس، وخبرها الّذي جاء جملة فعليّة (ترقُّ).

[1] - المصدر السابق، ص33.

[2] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص11.

وفي النّفي تقدّم الخبر على الاسم في قول الشّاعر:[1]

وَهَا هُوَ الآنَ لاَ قَوْلٌ يُطَيّبُهُ لا يُقْنِعِ النُّصْحُ بِالعَقْلِ المَجانِينَا

تمثّلت الجملة الاسميّة المنفيّة في الشّطر الأوّل في جملة (لاَ قولٌ يُطَيّبُهُ)، وفي الجملة الثّانية في (لا يُقْنِعِ النُّصحُ) وفي هذه الحالة تقدّم الخبر (يقنع) على الاسم للدّلالة على انعدام الحلول والوصول إلى طريق مسدود.

ومن نماذج استعمال الاسم الموصول باعتباره اسما لأداة النّفي، ما قاله محمّد جربوعة:[2]

حَطَّتْ على سَجَّادةٍ أَحْمَالَهَا وَتَوَسَّلَتْ للّهِ في الأَعتابِ

ثُمَّ انتَهَتْ ... لاَ مَنْ رَأَى أَثَرًا لَهَا أَوْ شَمَّ مَا تَرَكَتْ مِنَ الأَطْيَابِ

ورد اسم لا العاملة عمل ليس اسما موصولا في استخدامه ل (مَنْ)، واستعمل التّوكيد بالعطف في قوله (أو شمّ ما تركتْ مِن الأطْيابِ)، وهو من أنواع القصر، والمقصود به العطف، وتقدير الجملة (ولا مَن شمّ ما تركتْ).

- **<u>ليس</u>**

من أخوات كان، وتفيد النّفي، تدخل على الجملة الاسميّة فترفع الأوّل ويسمّى اسمها وتنصب الثّاني ويسمّى خبرها، وهي من الأدوات المستعملة بكثرة في النّفي في شعر محمّد جربوعة، وقد جاء اسمها على صور مختلفة، فقد جاء اسما ظاهرا أو ضميرا متّصلا أو مستترا.

ومن أمثلة ورود اسم ليس اسما ظاهرًا قول الشّاعر: [3]

ليسَ كُلُّ النَّاسِ يَدْرِي مَا الْهَوَى وَاحِدٌ يدْرِي وَأَلْفٌ يجْهَلُ

ورد اسم ليس اسما ظاهرا مرفوعا (كلٌّ)، أمّا الخبر فجملة فعليّة (يدري)، وهنا ينفي الشّاعر الدّراية عن جميع النّاس، فهناك مَن يدري وهناك مَنْ يجهل.

كما جاء اسم ليس اسم إشارة في قول الشّاعر:[4]

لا...لَيْسَ ذَلِكَ مَا يَجْتاحُنِي أَبَدًا وَنُقْطَةُ الضَّعْفِ عِنْدي نَظْرَةُ

وفي قوله أيضا:[5]

إنْ قِيلَ: ((إنَّ رَئِيسَ جمهوريَّةً يَهْواكِ))، قالتْ: ((ليسَ ذاكَ مُشَرّفِي

---

[1] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص 163.

[2] -المصدر نفسه، ص182.

[3] - المصدر نفسه، ص114.

[4] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص164.

[5] - المصدر نفسه، ص156.

استعمل الشّاعر في هذين البيتين الشّعريين اسم الإشارة (ذاكَ) و(ذلك) أسماء لليس، والفرق بين الاسمين أنّ ذاك للقريب، وذلك للبعيد.

كما جاء اسم ليس ضميرا متّصلا في قول الشّاعر:[1]

أَنَا لَسْتُ أُنْكِرُ أَنَّهُ في شِعْرِهِ جِنٌّ، وَيَذْبَحُ بالزُّهورِ وَيَفْرِمُ

وفي قوله:[2]

لاَ، لَسْتُ مُقْتَنِعًا بِقَوْمِكَ أوْ بِمَا يَطْفُو مِنَ الَّغْواتِ في الأَكْوابِ

وقال على لسان سعيد في مسلسل حيزيّة:[3]

وَلَسْتُ شَاعِرَ فُصْحَى كَيْ أَقُولَ أنا مَا لَمْ يقولُوا، وشِعْري لَيْسَ يَخْتَلِفُ

تمثّل اسم ليس في التّاء المتحرّكة في الأبيات الثّلاثة السّابقة، وقد نفى الشّاعر في كلّ مرّةٍ شيئا عن نفسه.

وجاء واو الجماعة اسما لليس في قول الشّاعر:[4]

أَهْلُ الهَوَى ليْسُوا بِخَيْرٍ، والهَوَى لاَ غَيْرَ دَمْعٍ سَاخِنٍ يَتَرَقْرَقُ

ينفي الشّاعر محمّد جربوعة الخير عن أهل الهوى، وتأكيده على معاناتهم من الدّموع والآلام طيلة الوقت.

ب- الجملة الفعليّة المنفيّة

من الأدوات الّتي تدخل على الجملة الفعليّة فتنفيها نجد: لا، ما، لم، لن، لمّا الشّرطيّة، ومن هذه الأدوات ما ينفي ويجزم، ومنها ما ينفي ويجزم ويقلب، ومنه ما يكتفي بالنّفي، وللتّفصيل أكثر سنحاول البحث في استعمال الشّاعر محمّد جربوعة لهذه الأدوات.

الدّيوان	أدوات نفي الجملة الفعليّة	التّواتر	النّسبة المئويّة
ثمّ سكت	لا	72	%63.72
	ما	09	%07.96
	لم	28	%24.78

[1] -المصدر السابق، ص86.

[2] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص133.

[3] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص192.

[4] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص131.

	لن	03	%02.62
	لمّا الشّرطيّة	01	%0.88
	المجموع	113	%100

يبيّن هذا الجدول الإحصائي أنّ الشّاعر اعتمد بشكل كبير في ديوانه (ثمّ سكت) على أداة النّفي (لا) لنفي الجملة الفعليّة بعدد 72 مرّة وبمعدّل 63.72% يليه (لم) بثمانية وعشرين مرّة وبمعدّل 24.78%، وبنسبة أقلّ الأداة (ما) بتسع مرّات وبمعدّل 07.96%، ثمّ (لن) بثلاث مرّات وبنسبة 02.62%، وفي المرتبة الأخيرة (لمّا الشّرطيّة) وقد تذيّلت الترتيب بمرّة واحدة وبنسبة ضئيلة تمثّلت في 0.88%.

وسنعتمد على نتائج الجدول الإحصائي في دراسة أدوات نفي الجملة الفعليّة.

- **لا النّافية**

تدخل على الجملة الفعليّة، فتنفيه ولكنّها لا تؤثّرُ في حركته الإعرابيّة إذا كانت ضمّة، وتحذف النّون في حالة كان الفعل من الأفعال الخمسة، فتحذف النّون في حالتيْ النّصب والجزم.

ومن أمثلة ورودها في شعر محمّد جربوعة، قوله:[1]

قالَتْ لِصَاحِبِهَا: ((أَنَا لاَ أَفْهَمُ ... مَنْ هُوَ حَتَّى إنْ بَدَا تَتَلَعْثَمُ؟
بِصَرَاحَةٍ مَا عَادَ شِعْرُكَ سَيّدِي ... يُرْضِي غُرورِي .. أَوْ بِهِ أَتَنَعَّمُ
والشِّعْرُ مَا فَهِمَ الصَّبَايَا جَيّدًا ... وَأَظُنُّ أَنَّكَ فَاشِلٌ لاَ تَفْهَمُ
أُنظُرْ إِلَيْهِ يَهُزُّهُنَّ بِلَفْظَةٍ ... هَذا الخطيرُ النَّرجسيّ المُجرِمُ
شِعرٌ رقيقٌ مَرمريٌّ رائعٌ ... إنْ شُدَّ فوقَ شَفَايِفٍ يتبسَّمُ
لاَ تَكْشِفُ الأُنثَى الْخَلاَخِلَ فوقهُ ... بَلْ ترتَمِي في مائهِ تَتَحَمَّمُ

استعمل الشّاعر أداة النّفي (لا) في قصيدته (هروب حبيبة شاعر نثري) سبعة عشر مرّة في نفيه للأفعال المضارعة التّالية: لا أفهم، لا تفهم، لا تكشفُ، لا يرحمُ، لا تكاد، لا تُحسُّ، لا ترحمُ، لا أعودُ، لا تقلْ، لا تُهْضَمُ، لا تُفْهَمُ، لا يُشْبِهُ، لا يُشبِهُ، لا تعلمُ، لا تستَمِعْ، لا يُفْتَى، لا أَتَيَمَّمُ)، أمّا (لا تقُلْ، لاَ تَسْتمِعْ) فقد سبقتها لا النّاهية الّتي تجزم الفعل المضارع.

يكشف الشّاعر عن علاقته بوالدته فيقول:[2]

أُمّي البسيطةُ، روحُ الرُّوحِ جَوْهَرَتِي ... تَظُنُّ أَنّي إذا قرّرتُ لَمْ أَعِدِ

[1] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص139-140.

[2] -المصدر نفسه، ص 92-93.

أنا بِطبْعِي كَتومٌ، لاَ أُحَدّثُهَا بِما أخبّئ مِنْ عينيْكِ فِي غُدَدِي
لَا أسْتَطيعُ بَتَاتًا أنْ أُخَبّرَهَا بِأَنَّ مليُونَ جُرْحٍ مَرَّ فِي جَسَدِي
وَلَسْتُ أَجْرُؤُ طَبْعًا أَنْ أَقُولَ لَهَا دُونَ القَصِيدَةِ لاَ أَرْتَاحُ في بَلَدِي
دُونَ الْقَصيدَةِ فِي حُزْنِي وَ (فَضْفَضَتِي) لاَ أَفْتَحُ الَقَلْبَ يَا أُمّي إلى أَحَدِ

يَرسُمُ الشّاعر صورةً مُغايِرةً لصورةِ الأُمّ الّتي أَلِفْناها، فهو لا يبوح لأمّه بما يدور في فِكره، فقد نفى فكرة البوح بأسراره لها، ولا يستطيع أن يُخبرها بتجاربه الأليمة، وكما أنّه لا يقدر على إخبارها بعدم ارتياحه في وطنه، والجمل المنفيّة في هذه الأبيات هي: لا أُحَدّثُ، لاَ أسْتطيعُ، لاَ أَرْتاحُ،لا أفتح) وهنا نحسّ الشّاعر يتدرّج في الكشف عمّا يُحسّ به، فعدم الحديث يجعله عاجزا عن التّكيّف في موطنه، وهذا يؤدّي إلى الشّعور بعدم الارتياح وهذا بدوره يؤدّي إلى الانطواء.

ومن أمثلة نفي الفعل الماضي باستعمال (لا النّافية) قول الشّاعر:[1]

ولاَ دقَّ فِي بَابِنَا مُرْسَلٌ وَلاَ قَدْ جَرَيْتُ إِلَى قَارِعٍ

- **ما النّافية**

تدخل على الفعل الماضي، كما تدخل على الفعل المضارع، ومن ذلك قول الشّاعر:[2]

مَا تَمْلِكُ الْعَيْنُ لاَ كُحْلٌ يُؤَثّثُهَا
لاَ نَخْلَ فيهَا على شُطْآنِ دَجْلَتِهِ
يُلهِي النُّجومَ
وَيُغْرِي الرَّطْبَ وَالسّعَفَا؟

نفى الشّاعر باستعمال (ما) امتلاكَ العينُ للكُحْلِ، فأدخل ما النّافية على الجملة الفعليّة (تملكُ الْعَيْنُ) ففعلها مضارع مرفوع، وعلامة رفعه الضّمّة الظّاهرة على آخره.

ومن أمثلة استعمال النّفي بما على الجملة الفعليّة المضارِعة المبنيّة للمجهول ما جاء في قوله:[3]

وَمَا يُغافِلُ – كَيْ يَأْتِي أَحِبَّتَهُ- حَواجِزَ الظُّلْمِ، أَوْ تفتيشَ عَسَّاسِ
وما تصبُّ عُيونٌ نِصْفُ مُغْمَضَةٍ فَوقَ المِخَدَّاتِ كَالْإِبْريقِ فِي الطَّاسِ
وَمَا نَحُكُّ عَلَى صَدْرٍ لِنُطْفِئَهُ مِنَ الأَصابِعِ في لَحْظَاتِ وَسْواسِ
وَمَا نُدَلّكُ مِنْ عِطْرٍ لِنُبْرِدَهُ وَمَا شَمَّ مِنَ الأَزْهَارِ في الكاسِ
وما نُقَبّلُ كَفًّا ثمَّ نَنْفَخُهُ نَحْوَ المَدينَةِ مِنْ بَوْسٍ وَإِحْساسِ

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 189.
[2] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص 59.
[3] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 56-57.

وما نبيتُ على الشُّبَّاكِ نُرْسِلُهُ مع النُّجومِ بِرَغْمِ القهْرِ وَالْيَاسِ
فَلاَ تخافِي عَلَيْنَا، اللَّهُ يحْرُسُنَا وما على عاشِقِيْ الْمَكّيّ مِنْ بَاسِ

اختار الشّاعر أداة النّفي (ما) لنفي الفعل المضارع، الّذي بدأت به مطالع الأبيات الشّعريّة وهي: (مَا يُغافِلُ، ما تصبُّ، مَا نَحُكُّ، مَا نُدَلّكُ، ما نُقَبّلُ، ما نبيتُ).

وظّف الشّاعر أسلوب النّفي ب(لا) لنفي الجملة الفعليّة الماضية، في قوله:[1]

هِيَ مَا رَأَتْ حُبًّا، ولاَ تَدْرِي بِهِ وَلَهَا بِما يَعْنِيهِ أُفْقٌ ضَيّقُ

وهنا لم تؤثّر أداة النّفي على عملها، بل وجدناها مهملة، لأنّ الشّاعر اكتفى بالإخبار عن الفعل (رأت).

وقال ينفي الفعل في الماضي، مستعملا ما النّافية:[2]

مَا مدَّ كَفًّا .. مَدَّ قَلْبًا يُسْلَقُ يَغْلِي بِقَدْرِ الْعاشِقِينَ وَيُحْرَقُ
لَمَّا رَأَى أَنْوارَ كَعْبَةِ رَبّهِ وَسَبَاهُ طابِعُهَا الوَضِيءُ الْمُشْرِقُ

قدّم السّاعر قلبه خالصا لِمن أحبّ، نافيا أن تكون أكفّه فارغة، فعزم على تقديم قلبه المشتعل شوقا، واستعمل الشّاعر النّفي ب(ما) لنفي عمليّة الإمداد أو المدّ، لكنّه لم ينفِ العمليّة في حدّ ذاتها، إنّما نفى الشّيء الّذي قدّمه لأنّه أعطاها قلبا ملتهِبًا بالمشاعر والأحاسيس.

- **لم**

أداة جزم ونفي وقلب، استعملها الشّاعر بكثرة في النّصّ الشّعريّ، فهي تدخل على الفعل المضارع فتجزمه، وتختلف علامة الجزم حسب الفعل، ومنها السّكون، وحذف حروف العلّة من الأفعال النّاقصة وحذف النّون من الأفعال الخمسة، ومن نماذج النّفي بلم وحدوث الجزم بالسّكون قول الشّاعر:[3]

فِنْجَانُ قَهوَتِهِ بِمَكتَبِهِ بَرَدْ لَمْ يَرْتَشِفْ .. قَرأَ ال(..) تجمَّدَ وَارْتَعَدْ

نفت الأداة (ما) معنى الفعل المضارع (يرتَشِفُ) فقلبت معناه إلى الماضي، وجزمُه معناه صارَ (يَرْتَشِفْ) وعلامة الجزم هي السّكون، أمّا الفاعل فضمير مستتر تقديره (هو).

وحذف حرف العلّة بسبب الجزم في قول الشّاعر:[4]

مَنْ إِنْ رَأَى أُنْثَى تَمِيسُ بِقَدّهَا لمْ يَدْرِ كَيفَ بِثَوْبِهِ يَتَعَثَّرُ
مَنْ لَمْ يَقُمْ فِي اللَّيْلِ يُشْعِلُ شَمْعَةً لِيَرَى رَسَائِلَهَا .. ومَنْ لاَ يَسْهَرُ

[1] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص 130.
[2] - محمد جربوعة: السّاعر، ص 112.
[3] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 43.
[4] - المصدر السابق، ص139.

استعمل الشّاعر أداة الجزم لم فأدخلها على فعلين مضارعين هما: يدري ويقومُ، وقد جزمت الأفعال بحذف حروف العلّة في كلّ منهما، فصار:(يدري، يَدْرِ) و(يقومُ-يَقُمْ) لكنّ علامة الجزم مختلفة، لأنّ يدْرِ: فعل مضارع مجزوم ب(لم) وعلامة جزمه حذف حرف العلّة، أمّا يَقُمْ: ففعل مضارع مجزوم، وعلامة جزمه السّكون.

ومن نماذج حذف النّون، في حالة جزم الأفعال الخمسة قول الشّاعر:[1]

لَمْ يَبْلُغُوا فِيمَا يليقُ بِأَحْوَرٍ مَا يقْتَضِيهِ الْهاشِمِيُّ الأَحْوَرُ

فحبّ المسلِمين للرّسول- صلّى الله عليه وسلّم- مهما عَظُمَ فهو لَمْ يبلُغ الدّرجة الّتي يجب بلوغُها، وهنا استخدم الشّاعر الجزم ب(لمْ) لنفي البلوغِ في حبّهِ الدّرجة الأعلى، وما نلاحظه هو دخول لم على الفعل المضارع (يبلُغونَ)المرفوع بثبوت النّون لأنّه من الأفعال الخمسة، لكن الجزم قلب المعنى وحذَف النّون، وهنا يكون إعرابه على النّحو التّالي: يَبْلُغُوا: فعل مضارع مجزوم بلم، وعلامة جزمه حذف النّون لأنّه من الأفعال الخمسة، وواو الجماعة في محلّ رفع فاعل.

- **لن**

تدخُل أداة النّفي (لن) على الفعل المضارع فتنفيه للمستقبل "فهي للنّفي في المستقبل، ولا تقتضي تأييد النّفي ولا تأكيده خلافًا للمؤلّف، ولا تقع دعائيّة". [2]

استخدم الشّاعر الأداة (لن) في تصويره للمرأة وهي تحاول بكلّ الطّرق للإيقاع به، فهي لن توفّر جُهدها، بل إنّها ستخصّص كلّ وقتها للتّخطيط والتّنفيذ: [3]

هِيَ لَنْ تُوَفّر جُهْدَهَا في ذَبْحِهِ لاَ عُذرَ فيمَا تسْتَطيعُ وَتَقْدِرُ

نفى الشّاعر عن المرأة توفير جُهدِها في المستقبل للإيقاع به، بل ستواصل المسير على الطّريق ذاته بين التّخطيط والتّنفيذ حتّى تنجح.

وقال محذّرا:[4]

أَنا ابْنُ أَبِي، وَأَبِي ابنُ أَبيهِ فلاَ تَطْرُقِي الْقَلْبَ لَنْ تدْخُليه

عبّر الشّاعر عن موقفه بكلّ جرأة وحزم مُحذّرا المرأة من طرق أبواب قلبه لأنّها ستجد صدّا منه ورفضا، وقد نفى الشّاعر دخولها إلى قلبه في المستقبل.

---

[1] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص25.

[2] - أبو القاسم محمد بن عمر الزّمخشري: المفصّل في علم العربيّة، ص247.

[3] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص108.

[4] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص129.

وللشّاعر مذهبه في الغزل، فهو مطلوب لا طالب، وهو من يُحدث الانبهار عند ظهوره، ولأنّه كذلك فإنّ لسان المرأة ينعقد وتضيع منها الأحرف، فرسم الشّاعر العربيّ محمّد جربوعة صورة مقلوبة لِما يحدث في الواقع في قوله:[1]

((وَتَقولُ يَا اللَّهُ أَرْوعُ واثِقٍ ... في مِشْيَةِ المغرورِ وَالْمُتَعَجْرِفِ
لَو أَنَّهُ أَلْقَى السَّلامَ إِشَارَةً ... لَوَقَعْتُ مِن طولِي بدونِ تَكَلُّفِ
لنْ أَسْتطِيعَ الرَّدّ .. عُذرِي أَنَّني ... لَمْ تَبْقَ فِي شَفَتَيَّ سِتَّةُ أَحْرُفِ

- **لمّا**

من أدوات النّفي الّتي استعملها الشّاعر في متونه الشّعريّة، ومنها قوله:[2]

لَمَّا رَأَى أَنْوَارَ كَعْبَةِ رَبّهِ ... وَسَبَاهُ طابَعُهَا الوَضِئُ المُشْرِقُ
كَشَفَ القميصَ عَنِ الضُّلُوعِ .. وَراعَهُمْ ... رَجُلاً يَشُدُّ ثِيَابَهُ وَيُمَزّقُ

استعمل الشّاعر لمّا الشّرطيّة للنّفي والجزم، فأدخلها على جملة الشّرط الّتي تتمثّل في الفعل الماضي (رأى)، وجملة جواب الشّرط في قوله (كشفَ) وهنا للدّلالة على وقوع الفعل دفعة واحدة دون تمهيد، فكانت الاستجابة مباشرة

وقال كذلك:[3]

لمّا رَأَتْ عَيْني حِجارَةَ مكّة ... وَبَدا لِعَيْنَيَّ الْبِناءُ الأَشْرَفُ
وَأَنا رقيقُ القلبِ سَهْلُ دُموعِهِ ... طِفْلُ الشُّعورِ، العاطِفِيّ المُرْهَفِ

يصف الشّاعر مشاعره حين بلغ مكّة ووقعت عيُونُه على حجارتها وبدا يتأمّل بناءها وقد اعترته مشاعر جيّاشة أفاضت دموعه السّخيّة، وقد عبّر الشّاعر بأداة الشّرط الجازمة الّتي أدخلها على الفعل الماضي (رأتْ) وجواب الشّرط (لمْ أَبْكِ)، فالتعبير بالفعل الماضي كان عن الحكم الثّابت القائم على المشاهدة العينيّة المستمَدّة من تجربة ذاتيّة ماضية.

1-1-4- الجملة الشّرطيّة

معنى الشّرط " أنْ يقع الشّيء لوقوع غيرِهِ، أيْ أن يتوقّف الثّاني على الأوّل، فإذا وقع الأوّل وقع الثّاني، وذلك نحو: (إنْ زُرتَنِي أُكْرِمُكَ) فالإكرام متوقّف على الزّيارَةِ".[4]

وتتكوّن جملة الشّرط من: الأداة وفعل الشّرط الّذي يأتي فعلا ماضيا أو مضارعا، وجملة جواب الشّرط.

---

[1] - المصدر السابق، ص158.

[2] - محمد جربوعة، السّاعر، ص112.

[3] - المصدر نفسه، ص114.

[4] - فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، الجزء الرّابع، ص53.

وفيما يلي جدول إحصائي يبيّن استخدام أدوات الشّرط في ديوانيْ: اللّوح والسّاعر.

الدّيوان	أدوات الشّرط	التّواتر	النّسبة المئويّة
اللّوح- السّاعر	كلّما	09	%04.41
	إذا	56	%27.45
	إذ	09	%04.41
	لو	48	%23.53
	لولا	01	%0.49
	إنْ	72	%35.29
	مهما	06	%02.94
	لمّا	03	%01.47
	متى	00	/
	المجموع	204	%100

من خلال الجدول الإحصائي يبدو الشّاعر محمّد جربوعة قد اعتمد في بناء الجملة الشّرطيّة في شعره على الأداة (إنْ) بتعداد بلغ اثنين وسبعين مرّة بنسبة 35.29%، تليها (إذا) بستة وخمسين مرّة ونسبة27.45%، ثمّ (لو) بثمانية وأربعين مرّة وبنسبة23.53 %، وبنسبة استعمال أقلّ وظّف الشاعر الأداتين كلّما وإذ برصيد تسع مرّات لكلٍّ منهما، ثمّ مهما بستّ مرّات فلمّا بـ03 مرّات، ولولا بمرّة واحدة في ديوانين شعريين، في حين غابت متى الشّرطيّة عن الدّيوانين المذكورين.

وبناء على نتائج هذه الإحصائيات ستتم دراسة أسلوب الشّرط في شعر محمّد جربوعة، والتّفصيل في الأدوات المستعملة بكثرة، وسبب استعمالها أو العزوف عنها.

- **إنْ الشّرطيّة**

من أدوات الشّرط البسيطة، تدخل على الجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي أو المضارع، ويدلّ على الماضي على الاستقبال، في حين يفيد المضارع المُضِيّ، وقد تكون (إنْ) الشّرطيّة زائدة لا عمل لها إذا وقعت بعد (ما) النّافية.

استعمل الشّاعر الأداة (إنْ) الشّرطية على أشكال مختلفة، منها:

إنْ+ الفعل الماضي (فعل الشّرط) + فعل ماضي (جملة جواب الشّرط) كقوله وهو يتخيّل حال قيس بن الملوّح وحبيبته ليلى:[1]

بَاتَا وَجَمْرُ النَّارِ إِنْ غَفِلاَ انْطَفَا أَوْ أَطْعَماهُ بِعُودِ شِيحٍ طَقْطَقَا

يتمثّل فعل الشّرط في قول الشّاعر (غَفِلاَ) وهو فعل ماض، أمّا جواب الشّرط فهو كذلك فعل ماض (انطفا) فالانطفاء يقع في حالة الغفلة ويمْتنع لامتناعها.

ويقول وهو يصف تأثير جمال المرأة على ما تلمسه:[2]

هلْ أنتِ إنْ لَمَّعْتِ زِرَّ عباءَةٍ أَلْهَبْتِ فِي عُرْواتِهَا الأَزْرَارَا؟

أوْ إِنْ لَمَسْتِ فَتيلَ شَمْعٍ مُطْفَإٍ لأَلأَْتِ فيهِ الضَّوْءَ وَالأَنْوارَا؟

استعمل الشّاعر مجموعة من الأفعال الماضية فقد وردت أفعال الشّرط ماضية (لمّعْتِ)و (لَمَسْتِ) وجمل جواب الشّرط وردت أفعالها كذلك ماضية (أَلْهَبْتِ، لأَلأَْتِ)، فقد عطف الشاعر جملة الشّرط الثّانية (إنْ لمسْتِ فتيلَ الشَّمع لألأتِ) على جملة الشّرط الأولى (إنْ لَمَّعتِ زرّ عباءةٍ أَلْهَبْتِ)، والملاحظ كذلك أنّ الشّاعر قد حافظ على ترتيب عناصر الجملة الشّرطيّة.

وقال موظّفا جملتين لجواب الشّرط:[3]

إنْ ضَاعَ حُلْمُكِ لَمْ تُفِدْكِ عُلْيَا)، ولمْ تُعْجِبْ عليْكِ مَلابِسُ

جاءت الجملة الشّرطيّة مرتّبة، فاستعمل الأداة (إنْ) ثمّ فعل الشّرط (ضاع) فجملة جواب الشّرط، إلاّ أنّنا لمسنا وجود جملتين لجواب الشّرط في قوله: (لمْ تُفِدكِ، لَمْ تعجبْ) حيث عطف الشّاعر الجملة الثّانية على الجملة الأولى باستعمال أداة العطف (أو).

واستخدم الفعل الماضي المبني للمجهول في قول الشّاعر:[4]

هَذَا هُوَ الْحُبُّ الكبيرُ وحالُهُ إِنْ قالَ حِبُّكَ في السَّماءِ، تَسَلَّقَا

---

[1] - محمد جربوعة: السّاعر، ص33.

[2] -المصدر نفسه، ص41.

[3] -المصدر نفسه، ص66.

[4] -المصدر نفسه، ص32.

رتّب الشّاعر الجملة الشّرطيّة ترتيبا يتوافق مع ما تقتضيه العادة، فتصدّرت الأداة الجملة الشّرطيّة (إنْ) ففعل الشّرط الماضي المبني للمجهول (قِيلَ)، فجملة جواب الشّرط (تَسَلَّقَا).

وجعل الشّاعر جملة الجواب فعلها مضارع، في قوله:[1]

إنْ قُلْتُ عَنْكَ أَمَامَ عيني (شَاعرٌ) يَسْخَرْنَ منّي لاَ أَعودُ وأَنْدَمُ
أَتُريدُنِي أَنْ أَكْتَفِي بِأَسَاورٍ مَغشُوشَةٍ يَبْكِي عليها المِعْصَمُ
حَتّى صَديقتِيَ الوحيدةُ أَصْبَحَتْ إنْ جاءَ ذِكْرُكَ عِندَهَا تتبرَّمُ

وردت في هذه الأبيات الشّعريّة ثلاثة جمل شعريّة وهي: (إنْ قُلتُ عنك شاعر، يسْخَرْنَ مِني) وجملة (أنْ أكْتَفي بأساورٍ مغشوشةٍ، يبكي عليها المِعصمُ) وجملة (إنْ جاء ذِكْرُكَ عندَها تَتَبرّمُ)، جاءت الجمل الشّرطيّة مرتّبة، وجاء فعل الشّرط في جملين ماض (قلتُ، جاء) وجاء مضارعا في (أكتفي)، لكنّ جملة جواب الشّرط كانت مضارعة في قوله (يَسخرنَ مني، يبكي، تتبرّمُ).

وجاءت جملة جواب الشّرط منفيّة في قول الشّاعر:[2]

هِيَ لاَ تُحِبُّ الفخرَ تدرِي أَنَّهَا إنْ فاخَرَتْ لاَ تَصْمُدِ الأَنْدادُ

فبغداد هي الحضارة وهي التّاريخ ولا يمكن لأحد مجاراتها في الفخر، ولهذا جاءت جملة جواب الشّرط منفيّة بلا، للدّلالة على المعاني المشكوك في وقوعها.

كما اقترنت أداة الشّرط (إنْ) بـ(كان) في قوله:[3]

إنْ لَمْ يَكُنْ .. كَانَ جَنازَةً وَسَرابَ زوبَعَةٍ على الفِنْجَانِ

ففي هذه الحالة يجزم الشّاعر بوقوع جواب الشّرط في حالة حدوث الفعل.

ومن أمثلة عدم التزام الشّاعر بترتيب عناصر الجملة الشّرطيّة قوله:[4]

أَتُرَى يَعودُ؟ ... وَوَيْحَهُ إنْ عَادَا مَنْ عادَ دمَّرَ نَفْسَهُ أَوْ كَادَا

سبقت جملة جواب الشّرط (ويحه) أداة الشّرط (إنْ) وجملة الشّرط (عادا) للدّلالة على النّتائج الوخيمة للعودة المُحتملة الوقوع.

[1] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص142.
[2] - المصدر نفسه، ص107.
[3] - محمّد جربوعة، السّاعر، ص88.
[4] - المصدر نفسه، ص157.

- **إذَا**

شكّلت الجملة الشّرطية الّتي اعتمدت على الأداة إذا 27.45%، والأصل في (إذا) أنْ "تكون للمقطوع، وللكثير الوقْعِ". [1] ومن استعمال الشّاعر له في حالة المقطوع قوله:[2]

فَإِذَا بَلَغْتِ (الفجرَ)، أَلْقِي نَظْرَةً ... أَصْغِي بِحِسّ العابِداتِ المُرْهَفِ
فستسْمَعينَ الرَّفْرَفاتِ خفِيفَةً ... تَرْقَى إِلَى بَابِ السَّماءِ وَتَخْتَفِي
فإذا شَعَرْتِ بِرَاحَةٍ نَفْسِيَّةٍ ... تُلْقِي عَلَيْكِ ظِلاَلَهَا، فَتَوَقَّفِي

للفجر وجود حقيقي يتكرّر يوميّا، وهذه حقيقة لا شكّ فيها، والشُّعور بالطّمأنينة والرّاحة النّفسيّة أمر واقع لا محالة، ولذلك استعمل الشّاعر (إذا) الشّرطيّة للدّلالة على اليقين، وفي هذه الأبيات الشّعريّة الثّلاثة أورد الشّاعر جملتين شرطيتين تعتمدان على أداة الشّرط (إذا) هما: (فإذا بلغْتِ الفجْرَ ألقِي نظْرةً) وجملة (فإذا شعرتِ براحة نفسيّة فتوقّفي) ، وجاء فعل الشّرط فيهما ماضيا متصلا بتاء المؤنّث المخاطب في (شعرتِ، بَلَغْتِ) لكنّ جملة جواب الشرط مختلفة فيما بينهم، فالأولى استغنى فيها الشّاعر عن الفاء الرابطة لجواب الشّرط، وفي الجملة الثّاني جاء الجواب مقترنًا بالفاء.

ومن أمثلة كثير الوقوع:[3]

إِذَا مَا مَرَرْنَا بِبَعْضِ البِلاَدِ ... وَحَرَّكَ فِينَا الْمواجِعَ حادِ
فَقومي أَطِلّي عَلَيْنَا قَلِيلاً ... بِقَدْرِ الّذِي نَحْوَكُمْ في فؤادِي

يختلف إذا الشّرطيّة عن (إن) من حيث الاستخدام " يقول الدّكتور على فودة أنّ (إذا) تُستعمل في مُعظم الحالات لمعنى غير المعنى الّذي تُستعمَل له (إنْ)، إنّها تُستَعمَلُ في الأمورِ المُتيقّنة أو الّتي يكثر وقوعها، على حين تُستعمل (إنْ) فيما يُحتَمَلُ الوقوع وعدمه، أو في الّذي يحدث قليلا، وخير ما يؤكّد ذلك هو الآيات الّتي اجتمعت فيها(إنْ) و(إذا) معا، فقد اجتمعتا في آيات يُدرِك القارئ لها بِحسّه وضوح هذه الحقيقة في أكثرها."[4]

ويغلب مع (إذا) استعمال الفعل الماضي، لأنّه ذو دلالة قاطعة على الوقوع ومن ذلك قول الشّاعر:[5]

إذا سَأَلَ النّاسُ عنكِ أُدارِي ... وَأَكْتُمُ حُبَّكِ فِيَّ وَأَنْفِي

[1] - فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، ج4، ص71.
[2] - محمد جربوعة: اللّوح، ص102-103.
[3] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص 31.
[4] - فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، ص74-75.
[5] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص 133.

ورد فعل الشّرط ماض ليفيد فرضيّة واحتمال سؤال النّاس عن المرأة المقصودة في شعره، وجلة الجواب تمثّلت في الفعل المضارع (أُداري) والمعطوف عليه (أكْتمُ)، والمضارع يدلّ على استمرار الحدث المرتبط بالمشيئة الذّاتية القادرة على إصدار قرارٍ بالتّوقّف.

ومن خلال استقراء المدوّنة الشّعريّة للشاعر محمّد جربوعة نجد أنّ استعمال أداة الشّرط (إذا) مع الفعل المضارع قليل الورود، على عكس الفعل الماضي، مع تنويع الشّاعر للقرائن وحرصِه على إضفاء معاني وإيحاءات تختلف باختلاف هذه القرائن.

- **لو**

أداة امتناع لامتناع، أي امتناع الجزاء لامتناع الشّرط، وقد تكون شرطيّة تحمل معنى التّمنّي، وقد تلحق اللام بجواب الشّرط عند استعمال الأداة (لو) كقول الشّاعر:[1]

لَوْ كُنَّ يَعْرِفْنَ القصيدةَ جيّدا لَرَمَيْنَ أَنْفُسَهُنَّ فِي أَوْزانِي

استعمل الشّاعر اللام لتأكيد الارتباط بين جملة الشّرط وجملة جواب الشّرط، وهو ما أكّد عليه في:[2]

لَوْ كُنْتُ أَعْرِفُ مَا سَتَفْعَلُ كَأْسُهَا لَكسَرْتُها في الْمَلْءِ عندَ السَّاقِي

جاءت الجملة الشّرطيّة مرتّبة ترتيبا منطقيّا، حافظ فيها الشّاعر على مرتبة كلّ عنصر من عناصرها، وقد سبقت لام التّسويف جملة جواب الشّرط.

وقد يستغني الشّاعر عن اللام الّتي تربط بين جملتي الشّرط، كقوله:[3]

قُلتُ: الأميرةُ فِي النّسَاءِ صَبيَّةٌ لَوْ غازلتْ مَقْصوصَ ريشٍ طَارَا

يظهر فعل الشّرط (غازلتْ) وجواب الشّرط (طارا) في حين استغنى الشّاعر عن لام التّسويف لأنّها تدلّ على تأخير وقوع جواب الشّرط، في حين يريد الشّاعر التّعجيل لأنّ الجواب يقع مباشرة بعد فعل الشّرط ودون وجود أي فاصل أو مهلة بين زمن الوقوع وزمن الجواب.

وقد يأتي فعل الشّرط وجوابه فعلين ماضيين في جملة الشّرط الّتي تعتمد على (لو)، كقول الشّاعر:[4]

لَوْ مَرَّ يومًا تحتَ نافِذَةٍ لَها شَعَرَتْ بِهِ مِنْ عِطْرِهِ الْمُتَطَرّفِ
لَوْ أَنَّهُ أَلْقَى السَّلاَمَ إِشَارَةً لَوَقَعْتُ مِنْ طولِي بِدونِ تَكَلُّفِ
لَوْ أَنَّهَا رَمَقَتْهُ عُمْرًا كَامِلاً مِنْ خَلْفِ نافِذَةٍ لَهَا لَمْ تَكْتَفِ

---

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 130.

[2] - محمد جربوعة: وعيناها، ص 115.

[3] - محمد جربوعة: السّاعر، ص40.

[4] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص157-158.

بنى الشّاعر جمله الشّرطيّة على الأداة (لو) وفعل الشّرط الماضي، مع وجود فاصل بين أداة الشّرط وفعلها (أنّه، أنّها) أمّا جملة جواب الشّرط فاقترنت مرّة واحدة بلام التّسويف (لوقعت) لأنّ جواب الشّرط مثبت في حين استغنى عنها حين جاءت منفيّة بلم للدّلالة على الزّمن الماضي في قوله (لم تَكْتَفِ).

- **مهما**

أداة شرط، " قالوا هي بمعنى (ما) وقِيل أعمّ منها، وقد ذُكر أنّ أصلها (ما) أُلْحِقتْ بها (ما) على وزن (كيفما) و(أينما)."[1]

قال الشّاعر:[2]

أَوَ لَمْ تُحِسَّ بِنَا، الّتي أَفْسَدَتْ مَا عِنْدَنَا- مَهما نَأَتْ لاَ يَفْسُدُ

وردت جملة الشّرط فعليّة فعلها ماض، في حين جاءت جملة جواب الشّرط مضارعة منفية ب(لا)، كما جاءت جملة جواب الشرط منفيّة ب(لن) في قول الشّاعر:[3]

لَوْ تَعْرِفِينَ فقط بأَنَّكِ قِطَّةٌ مهما خمَشْتِ يَدِيَّ لنْ أنساكِ

حافظ الشّاعر على ترتيب الجملة الشّرطيّة في البيت الشّعريّ، وقد استعمل جملة جواب الشّرط منفيّة ب(لن).

ويقول الشّاعر في موضع آخر مستعمِلا أسلوب الشّرط:[4]

هَذَا – وربُّكَ- موقِفٌ متفرّدٌ مَهْمَا يَطولُ العُمْرُ لنْ أَنْسَاهُ

جاء فعل الشّرط في البيت الشّعريّ مضارعا، كما جاءت جملة جواب الشّرط منفيّة مسبوقة بـ(لن).

- **لولا**

من الأدوات الّتي استعملها الشّاعر بنسبة قليلة بلغت نسبة 0.49 %، وهي أداة امتناع لوجود، وقد استعملها الشّاعر لتأدية معنى الشّرط، في قوله:[5]

ولَولا الشّركُ أَقْسَمَ والِدَاهَا بِمِعْصَمِهَا الْمُنَعَّمِ فِي السّوارِ

حافظ الشّاعر في هذا البيت الشّعريّ على ترتيب عناصر الجملة الشّرطيّة، فأورد أداة الشّرط (لولا) تلاها جملة الشّرط (الشّرك) وقد جاءت اسما مرفوعا، في حين جاءت جملة جواب الشّرط جملة فعليّة فعلها ماض.

---

[1] - فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، ج4، ص88.

[2] - محمد جربوعة: السّاعر،212.

[3] - محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص89.

[4] - المصدر السّابق، ص235.

[5] - المصدر نفسه، ص7.

1-2- الأساليب الإنشائيّة

تعريف الإنشاء: "الإنشاء هو الكلام الّذي لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته، وذلك لأنّه ليس لمدلول لفظه قبل النّطقِ به وجود خارجيّ يطابقه أو لا يُطابقه".[1]

وللإنشاء أساليبه، وهي قسمان؛ الإنشاء الطّلبيّ والإنشاء غير الطّلبيّ.

1-2-1- الإنشاء الطّلبي

"هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب، وهو خمسة أنواع: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتّمنّي، والنّداء".[2]

أ- الاستفهام

"هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وهو الاستخبار الّذي قالوا فيه إنّه طلب خبر ما ليس عندك، أيْ طلبُ الفهم، ومنهم من فرّق بينهما وقال: إنّ الاستخبار ما سبق أوّلا ولم يُفهم حقّ الفهم، فإذا سألت عنه ثانيا كان استفهاما."[3]

للاستفهام أدوات مختلفة منها الحروف والأسماء؛ أمّا الحروف فهي: الهمزة وهل؟

أمّا أسماء الاستفهام فتتمثّل في: ما، مَن، كيف، متى، أين؟ أيّان؟ أنَّى، أيُّ، كم.

وللتفصيل في استعمال الشّاعر محمّد جربوعة لأدوات الاستفهام في شعره وجب دراسة الأدوات والمقصود من استعماله.

- **الهمزة**

حرف استفهام لا محلّ له من الإعراب، يُستعمَلُ لغرض تصديق أمرٍ ما، ويكون الجواب ب(نعم) أو (لا).

استعمل الشّاعر حرف الاستفهام (هل؟) مع وضع فاصل بينها وبين الفعل، في قوله:[4]

أَفَمَا تَرَى الْأَنْوارَ.. (يعطيكَ العَمَى) إنْ بِالسَّنَا لَمْ تَكْتَحِلْ عَيْنَاكَ؟

أَفما تَجِدْ غيْرَ الحبِيبِ وَزَوْجِهِ تُلْقِي على كَفْنيهِمَا الأَشْواكَ؟

وظّف الشّاعر الاستفهام في القصيدة كنوع من الحيرة والغرض منه إيصال رسالة تعبّر عن غضب الشّاعر من سعدي يوسف، الّذي تحدّث عن النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم بما لا يليق.

واستعمل (هل) طلبا لتعيين الجنسيّة في قوله:[5]

---

[1] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة، - علم المعاني- ص69.

[2] - أحمد مطلوب: أساليب بلاغيّة – الفصاحة، البلاغة، المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980، ص107.

[3] - المرجع نفسه، ص118-119.

[4] - محمد جربوعة: اللّوح، ص96.

[5] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص197.

((لمْ تُخبرِيني، أَهُوَ (عراقِي)؟ أَمْ مِنْ دِمَشْقَ مدينَةُ الْعُشَّاقِ؟

وقال طالبا إجابة من ليلة العيد:[1]

أَلَيْلَةَ الْعيدِ تأْتِي كيْ تُذَكّرَهُ؟ أَلاَ تَخَافُ هَداهَا اللّهُ، ... آمينَا؟

أَلَيْلَةَ العيدِ؟ ما أُقْسَى النّسَاء إذَا جَارَتْ عَلَيْنَا وَرَدَّتْنَا مَسَاكِينَا

يعاني الشّاعر الكثير من المآسي الّتي تستيقظ ليلة العيد، فتصيب قلبه بالحزن، وهذا ما ضمّنه استعمال الشّاعر للجملة الاستفهاميّة لمرّتين متتاليتين، فهو بحاجة إلى إجابة تشفي صدره.

واستعمل الهمزة في موضع آخر متسائلا طالبا إجابة:[2]

أَلَيْسَ الْقَلْبُ مِنْ لَحْمٍ؟ أجيبي يَا ابْنَةَ الْعَمّ

وَيَلْحَسُ جَرْحَهُ صَبْرًا كَمِثْلِ الْقِطّ إذْ يَدْمِي

أَلَيْسَ الْقَلْبُ صِدّيقًا بِجُبّ الضّيقِ وَالْغَمّ؟

أدخل الشّاعر الهمزة على الفعل الماضي الجامد (ليس) في البيت الأوّل والبيت الثّالث، متسائلا عن القلب ومكوّناته، للدّلالة على كثرة المعاناة والألم، وعن عجزه عن التّحمّل وهنا جاء الاستفهام لغرض التقرير وجعل المخاطب يقرّ ويعترف بأمرٍ واقع.

وفي عدّة مواضع استغنى الشّاعر عن أداة الاستفهام، ويبقى السّياقُ دالاّ عليها، كقوله:[3]

تَعُودِينَ أَمْ لاَ؟ أَجيبِي فقط لأَفْرَحَ بالْغَائِبِ الرَّاجِعِ

فأصل الجملة: تعودين أم لا؟ وهنا حذف الشّاعر الهمزة لأنّ السّياق يدلّ على معنى الاستفهام.

وفي قوله كذلك:[4]

لاَزِلْتَ تَذْكُرُ حَيَّنَا وَتُحِبُّهُ؟ أمْ قَدْ مَحَتْنا عِندك الأَسْفَارُ؟

حذف الشّاعر أداة الاستفهام (الهمزة) في جملة: أَلازِلْتَ تذكرُ حيَّنَا وتحبُّهُ؟ وطبيعة هذه الأسئلة تُمنع فيها الإطالة أو التّفكير في السّؤال، لكنّها تحتاج إلى تأكيد أو نفي مباشر، والغرض إيصال الاستفسار بطريقة مباشرة.

عبّر الشّاعر عن مجموعة من التّساؤلات الّتي يحملها المسلمون في قلوبهم وتدور في عقولهم، حول سبب ما حصل للصّحابيّ الجليل عثمان بن عفّان - رضي الله عنه – فاستعمل ترسانة من أدوات الاستفهام، منها: الهمزة؟ وهل؟ ولماذا؟

---

[1] -المصدر السابق، ص 162

[2]- المصدر نفسه، ص 155.

[3]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص189.

[4]- المصدر نفسه، ص 182.

ومن أمثلة ذكر الهمزة وحذفها في قصيدة (جرح عثمان) قوله:[1]

شَفَّافَةٌ فعلا كَنَظرَةِ عابِدٍ؟ رَقْراقَةٌ مِثْلُ النَّدَى؟ أمْ يَدَّعِي؟

تقدير الجملة الأولى: أشفّافة كنظرة عابدٍ؟ وتقدير الجملة الثّانية: أرقراقة مثل النّدى؟

يَرى الشاعر المرأة رقيقة كالنّدى وشفّافة كنظرة العابد المتورّع، لكنها تحمل قلبا قاسيا متجمّدا لا يتحرّك لإهانة، بل تُبدي الحِياد ولا تحاول الدّفاع عن ذي النّورين وما آساه من الشّيعة، وهو الّذي قُتل صائما.

- **هل**

حرف استفهام، لا محلّ له من الإعراب، يختصّ بطلب التّصديق، والإجابة عنه تكون بنعم أو لا.

وقد تخرج (هل) إلى أغراض مختلفة كالتّمنّي والأمر والنّفي والتّحذير والتّعظيم والإلزام، وكلّ هذه المعاني "ليست معاني مجرّدة من الاستفهام، بل يشوبها كلّها معنى الاستفهام، فالتّمنّي، والنّفي، والأم المجرّد، أو التّمنّي المجرّد."[2]

تدخل أداة الاستفهام (هل) على الجملة المثبتة، فلا تدخل على الجملة المنفيّة باستعمال (ليس) أو (لم) كما هو الحال مع الهمزة، ولا تدخل على الجملة الشّرطيّة، ولا تدخل على الجملة المسبوقة بـ (أنّ)، يقول الشّاعر مستفهِما:[3]

هلْ قُلتُ فِعلاً لنْ أَعودَ؟ فكيف إنْ حَنَّ الفُؤَادُ، وَأَحْرَقَتْهُ جَهَنَّمُ

أَوْ هَلْ سَأَصْبِرُ إنْ رأَيْتُ صَبِيَّةً أُخْرَى بِسِحْرِ، حُروفِهِ تَتَنَعَّمُ؟

أوْ أَنْ أَرَى عُشّي الَّذِي جَمَّعْتُهُ عُودًا بِعودٍ عِندَهُ يَتَهَدَّمُ؟

استعمل الشّاعر الاستفهام ب(هل) في قوله: (هل قلتُ فعلا لن أعودَ؟) والغرض منها التشكيك في تطبيق هذا القرار، وكذلك التّشكيل في القدرة على الصّبر ومواصلة هجر الحبيب في جملة (هل سأصبِر؟)، والأصعب هو القدرة على دخول شخص آخر بديلا.

وظّف الشّاعر الاستفهام بـ(هل) مع الجملة الفعليّة ذات الفعل الماضي في قوله:[4]

هلْ قُلتُ فِعلاً لنْ أَعودَ؟ فكيف إنْ حَنَّ الفُؤَادُ، وَأَحْرَقَتْهُ جَهَنَّمُ

وأورد الفعل المضارع في قوله:[5]

هل أَسْأَلُ؟ صارِحنِي .. قل لِي مَاذَا مِن هذا قدْ تَجْنِي؟

---

[1]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص 60.

[2] - فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، ص241.

[3] - محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 198.

[4] -المصدر السابق، ص198.

[5] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص199.

وفي قوله:[1]

رُوحِي تُحِبُّكَ .. هَلْ تُحِسُّ بِجَرَّةٍ مَشْقوقَةٍ بِالْهَجْرِ يَا كَسَّارِ؟

استعمل الشّاعر الاستفهام بهل والغرض منه إبداء الضّعف وطلب الاستعطاف، فجاءت الجملة الاستفهاميّة متكوّنة من أداة الاستفهام والفعل المضارع (تُحِسُّ) للدّلالة على الأذى الّذي لحق بالمرأة المهجورة.

واستعمل الشّاعر (هل) مع الجملة الفعليّة المؤكّدة بسوف في قوله:[2]

هلْ سَوفَ يسْقُطُ عِنْدَهَا مِنْ طولهِ أَمْ سوفَ يُخْفِي مَا يُحِسُّ ويَصبِرُ؟

وفي قوله:[3]

هَل سَوفَ أَبْقَى طولَ عُمري هكذَا أَجْرِي بِدَلْوِ الْمَاءِ لِلدُّخَانِ؟

يستفهم الشّاعر محمّد جربوعة من مجموعة من الأشياء لا يمكنه أن يجد لها إجابة إلاّ في المستقبل، والغرض من ذلك التّمنّي بتغيّر الوضع من حالته إلى حالة أفضل.

ومن بين الجمل الاسميّة الّتي استعملها الشّاعر للاستفهام، قوله:[4]

هلْ (مِصرُ) أَفْضَلُ مِنْ عيوني عِندَهُ؟ وَهُمُومُ (شَرْقِ الفِتنَةِ) المُتَخَلّفِ؟

كما استعمل الشاعر أداة الاستفهام (هل) مع شبه الجملة في قوله:[5]

وَهَلْ فِي حَيَاتِكَ أَبْصَرْتَ بَحْرًا يُعَاتِبُ – مهمَا يكون- سفينَا؟

يُعطي الشّاعر لنفسه المساحة الأوسع، فيشبّه نفسه بالبحر، ويشبّه المرأة بسفينة فيه، ثم يبدي استغرابه في قوله: هلْ أَبْصرتَ بحْرًا يُعاتب سفينة؟ للدّلالة على مكانته المرموقة.

- **ما**

تُستعمل لغير العاقل، استعملها الشّاعر محمّد جربوعة في قوله:[6]

(مَا الْحُبُّ؟) قالتْ: (إنّنِي أَتَمزّقُ) وَإِذَا ذَكَرْتُ الأَمْرَ لَيْلاً أُأْرَقُ؟

واستعملها مع الاسم الموصول، للدّلالة على الإنكار في قوله:[7]

لَا تُشْبِهُ الْخَيْلُ النّسَاءَ .. فَمَا الّذِي أَدْرَى بِذَاكَ الفَرْقِ شخصًا مِثْلَهُ؟

---

[1] - محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص184.

[2] - المصدر نفسه، ص111.

[3] - المصدر نفسه، ص91

[4] - المصدر نفسه، ص159.

[5] - المصدر نفسه، ص167.

[6] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص129.

[7] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص5.

يُنكر الشّاعر تشبيه الخيل بالنّساء، لأنّها لاَ تروَّض، ولأنّها تسلب الألباب والعقول، واستعمل الاسم الموصول (الّذي) حين استفهم عن مصدر التشبيه بين المرأة والخيل.

كما وظّف الشّاعر الجملة الفعليّة الماضية في الاستفهام بـ(ما) في قوله:[1]

وَمَجالِسُ النّسوانِ أَكْبَرُ فِتْنَةٍ لاَ لَسْتَ تفْهَمُنِي...وما أَدْرَاكَا؟

- **مَن**

من الأدوات الّتي تُستعمل للاستفهام، تُستَعمَل للعاقل عرفت حضورا كثيفا في شعر محمّد جربوعة، فطلبا لإجابة مقنعة استعمل الشّاعر اسم الاستفهام (مَن):[2]

مَنْ دَقَّ مثل الشّامِيَاتِ بِغُنَّةٍ مِهْرَاسَ هِيلٍ.. أو تَوابِلِ عُصْفُرِ؟

ظهرت أداة الاستفهام (من) للدّلالة على الحيرة، فالشّاعر حائر من المرأة العربيّة، فالشّاميّة تتفنّن في استعمال المهراس وتحضير التّوابل، فصوت الدّقّ له إيقاعه الخاصّ في أذن الشّاعر.

أمّا الأردنيّة فلها طرقها في القتل بحسنها في قوله مستعملا (مَنْ):[3]

مَنْ يَا تُرى أَفْتَى النّسَاءَ بِقَتْلِنَا بِمُدَرَّجِ الْبَتْرَاءِ .. كَالْمُسْتَهْتِرِ؟

يطلبُ الشّاعر تعيين المسؤول عن الفتوى الّتي أباحت للمرأة القيام بالقتل، باستعمال اسم الاستفهام للعاقل (مَن).

وقال الشّاعر مستنكرا للوضع:[4]

مَنْ سوف يَرشِي مَنْ أَطالَ قِيَامَهُ حَتَّى تَحَطَّمَ مُتْعَبًا مُتَفَطّرَا؟

يحتوي البيت الشّعريّ على مَن الاستفهاميّة في قوله: مَن سوف يَرْشِي؟ والغرض منها تحديد الشّخص الرّاشي الّذي يريد رشوة شخصٍ معروف بالتزامه العميق، والغرض من الجملة الاستفهاميّة هو تسليط الضّوء على المستنقعات الّتي هوت إليها الأخلاق في بعض الأماكن، مع تجاوز البعض لكلّ المواثيق والأخلاق لأجل المصالح، ومن الظّواهر السّلبيّة الّتي كشفها الشّاعر ظاهرة الرّشوة باعتبارها وسيلة لتحقيق المصلحة، والسؤال يدور حول طلب تحديد وتعيين هذا الشّخص الرّاشي دون غيره.

وقال نافيا ما قِيلَ:[5]

مَنْ قَالَ إِنّي نَسيتُ الزَّهْرَ مَعْذِرَةُ وَكُحْلُ عينَيْكِ ..؟ ليسَ الأَمْرُ مَا نقَلُوا؟

---

[1] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص89.

[2] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص139.

[3] - المصدر نفسه، ص144.

[4] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص51.

[5] - المصدر نفسه، ص93.

يصرّح الشّاعر برغبته لمعرفة الشّخص الّذي يقول بأنّه نسيَ حبيبَته، والحقيقة أنّ الشّاعر قد أجاب المرأة عن سؤالها مُقرّا بالحقيقة الّتي تتمثّل في كون الواقع لا يُطابق المنقولَ.

وقال كذلك:[1]

أَنَا شَاعِرٌ فِي مِعْطَفِي نَسْرِينَةٌ ... سِحْرِيَّةٌ مِنْ تَاجِهَا لِلْأَسْفَلِ
عَشِقَ السَّنَابِلَ .. عَاشَ مَذْهُولاً بِهَا ... لَمْ يَنْتَبِهْ يَوْمًا لِزَحْفِ المِنْجَلِ
مَنْ يَا تُرَى سَيُعِيدُ قَلْبِي رَائِعًا ... كَنَشِيدِ مَاءِ الأُمْسِيَاتِ بِجَدْوَلِ؟
مَنْ بَعْدَ شِعْرِي الكَارِثِيّ عزيزَتِي ... سَيُلَوّنُ المَنْقُوشَ فوقَ الْمُخْمَلِ؟
مَنْ بَعْدَ أَبْيَاتِي الرَّهِيبَةُ يَا تُرَى ... سَيَلُفُّ خَصْرَ الْبَانِ كَيْ تَتَدَلَّلِي؟
مَنْ سَوفَ يَفْهَمُ مَا تُسِرُّ عَبَاءَةٌ ... لِمَبَاخِرَ مَجْنونَةٍ بِالصَّنْدَلِ؟
مَنْ غَيْرُ شَاعِرِكِ المُطرَّزِ بِالْهَوَى ... وَبِسِحْرِ بَابِلَ .. نَيْنَوى، والْموصِلِ؟

يستعمل الشّاعر أسلوب الاستفهام بالارتكاز على الأداة (مَن) لتكثيف دلالات الخوف من الهجْر في قوله: (مَن سيعيدُ قلبي رائعا؟) وفي (مَنْ سيُلوّنُ المنقوشَ؟) وفي (مَنْ سيلُفُّ خصرَ البانِ؟) وفي جملة (مَنْ سَوفَ يفهمُ ما تُسِرُّ عباءَةً؟) وكذلك في جملة (مَنْ غيرُ شاعركِ المُطرَّز بالهوى؟) فهذه الأسئلة تحمل في طيّاتها معاني الحبّ والوفاء والخوف من المجهول، ولكنّ الشّاعر اختزل كلَّ الإجابات عن الأسئلة في إجابة واحدة.

- **كيف**

تُستعمل للسؤال عن الحال، وتُعرب خبرا مقدّما أو خبرا للفعل النّاقص أو مفعولا به ثانٍ، وحالا فيما عدا ذلك.

يخرج الاستفهام ب (كيف)إلى أغراض متعدّدة كالتّعجّب والاستنكار والتّوبيخ والنّفي والنّهي والتّنبيه والتّحذير والتّهكّم والاستبعاد والتّعظيم، يقول الشّاعر مستعمِلا (كيف) للاستفهام:[2]

وَلَسَوفَ يَسْمَعُ في النَّوافِذِ آهَهَا ... وَيقُولُ: ((قُفْلُ البَابِ كيفَ تغَيَّرَا؟))

خرج الاستفهام بـ(كيف) إلى غرض إبراز التّعجّب من تغيير قفل الباب للدّلالة على تغيّر الوضع مِن حال إلى حال يختلف عنه تماما.

ولغرض التّعظيم، استعمل الشّاعر الاستفهام بـ(كيف)، فقال:[3]

مَاذا سَتَفعلُ؟ كيفَ نشرح عُذرَنَا؟ ... وَبِأَيّ وجْهٍ سوف نظهرُ يَا تُرى؟

---

[1] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص65/67.

[2] - محمّد جربوعة: قدرٌ حبّه، ص35.

[3] -المصدر نفسه، ص51.

اعتمد الشّاعر في البيت الشّعريّ على مجموعة من أسماء الاستفهام للدّلالة على عمق الألم الّذي يبحث له الشّاعر عن تبرير بسبب الذّنب العظيم الّذي أوقعنا فيه أنفسنا، فلا تبريرات تشفع لنا.

ولإبراز هَول الفاجعة وما ألمّ بالمسلمين بسبب تضييعهم للأقصى يقول الشّاعر:[1]

فَالْقُدسُ صَارتْ (...) (كيفَ نشْرَحُهَا وَالمسْجدُ الأَقصى يُبَاعُ وَيُشْتَرَى
وَسَلالِمُ المِعراجِ تُغْمِضُ عَيْنَهَا مِنْ هَوْلِ ما كانتْ تَرى كَيْ لاَ تَرَى

يحرص الشّاعر على إظهار تعظيمه واستنكاره لما يحدث في فلسطين من مكر اليهود وتواطؤ بعض العرب معهم في صفقات التّطبيع، وعبرّ عن استنكاره لما قام به العرب لبيعهم قضيّة فلسطين.

- **أين**

تُستعمل للسؤال عن المكان، وظّفها الشّاعر محمد جربوعة حقيقة ومجازا فَسُبِقَتْ تارة بحرف الجرّ وتجرّدت في أحيان أخرى منه، كما في قوله:[2]

فَبِأَيّ الأَرضِ أَحْيَا دونَ طَيْفٍ؟ أَيْنَ لاَ تَصْدِمُنِي ذِكْرَاكِ أَيْنَا؟

وقد بدتْ حيرة الشّاعر في تحديد المكان واضحة بدلالة استخدامه لاسم الاستفهام مرّتين في الشّطر الثاني من البيت.

وللتّعبير عن الضّياع، وطلبا لتحديد مكانه بالضّبط، يقول الشّاعر:[3]

إِلَى أَيْنَ أَمْضِي أَنَا لَسْتُ أَدْرِي إِلَى جَنَّةِ الْحُبّ أَمْ نَحو حتفِي؟

سبق اسم الاستفهام حرفُ جرّ (إلى) لإفادة تعيين الوِجهة والمَقصدِ الّتي يتبعها الشّاعر في رحلة بحثه عن المرأة، مع إبداء خوفه من المجهول الّذي ينتظره.

وقال مستعمِلا اسم الاستفهام (أين) مسبوقا بحرف الجرّ (مِن):[4]

مِنْ أَينَ يَأْتِينِي البلاءُ وَإِنَّنِي أَمْشِي إِلَى جَنْبِ الْجِدَارِ وَأَلْصَقُ؟

يبحث الشّاعر عن سبب البلاء ومصدره باستعماله لأسم الاستفهام (أين)، للدّلالة على السؤال عن المكان المجهول بالنّسبة للشّاعر، ويعتبر مصدرا للخطر الّذي يداهمه.

يبحث الشّاعر بين المسلمين عمّن يستطيع أن يرفع راية الإسلام ويدافع عن عائشة – رضي الله عنها- في قوله:[5]

---

[1] - المصدر السابق، ص34.

[2] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص31.

[3] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص19.

[4] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص129.

[5] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص95.

مَا مِنْ جَوابٍ.. فَقَدْتُ اليومَ أَجْوِبَتِي وَلَسْتُ أَعْرِفُ كيفَ الرَّدُّ إنْ سَأَلُوا
أَ ليسَ مَنْ أَنَّ فِي التَّعْذيبِ أَحْمدُنا؟ أَ ليسَ طَهَ؟ .. فَأَيْنَ النَّاسُ وَالدُّوَلُ؟
وَأَيْنَ مَنْ صفَّ للرَّحمنِ أَرْجُلهُ وقَامَ في اللَّيْلِ بِالْقُرْآنِ يبْتَهِلُ؟
وَأَيْنَ مَنْ طَافَ؟ مَنْ بَاعَتْ خَواتِمَهَا؟ لِتَأْتِيَ البيتَ .. أَيْنَ الْكُلُّ هلْ رحلُوا؟

حملت (أين) المعنى الحقيقي للاستفهام، فالشّاعر يطلب إجابة واضحة عن الأسئلة الّتي تؤرقه وتتعلّق بما يحدث أمام مرأى ومسمَع كلّ المسلمين.

- **ماذا**

يستعمل اسم الاستفهام (ماذا) للمبالغة في الاستفهام، على عكس (ما) الّتي تحمل معنى الموصوليّة والاستفهام.

ويعتبر الاستفهام بماذا من أهم الأدوات المستعملة في النّصّ الشّعريّ، فمن أمثلة توظيفه بكثرة قول الشّاعر مستعمِلا (ماذا، ولماذا، وشو بدّك، ولِمَ) في قوله:[1]

(شُو بدّك) الآنَ؟ .. ماذا ينفعُ الزّعلُ؟ لِمَ الشُّكوكُ؟ لِمَ الدَّمعاتُ تنهمِلُ؟
مَاذا أَقولِ (ستّ الحُسْنِ) إنْ حَزِنَتْ لِكَيْ يُرَفْرِفَ في أَشْفارِهَا الْكُحُلُ؟
وَمَا أَقولُ لِمَنْ بِالشَّكّ تَحْصِرُنِي في خانة (اليكّ)..طولَ الوقتِ تتَصِلُ؟
ماذا سأَكْتُبُ؟ بيتًا عن مُدللّةٍ فِي هَوْدجِ الشّكّ قدْ سارتْ بِها الإبِلُ؟
(شُو بدّك) الآنَ؟ ..قولِي ..إنّني قلقٌ مُشَتَّتُ الذّهْنِ .. بَاكِي القلبِ .. مُنفعِلُ؟
((أَبوسُ رأسكَ)) قالتْ وهيَ تسألُنِي ماذا هُنالِكَ؟ أَينَ الشَّوقُ والغزلُ؟

وفي قوله:[2]

ماذا سَأَفعلُ؟ في عَيْنَيْهِ أَدْمُعُهُ تلومُ عيْنَيَّ...قولي لِي فَمَا الْعَمَلُ؟
ماذا سَأَكْتُبُ وَالمِسْمارُ مزَّقهُ في لَوحَةِ الصَّلْبِ .. وَالْمَأْسَاةُ تَكْتَمِلُ؟

وفي قوله أيضا:[3]

شُو بدّك) الآنَ؟ نِصفي في تَشَقُّقِهِ يُحاورُ النّصفَ: ((ماذا الآنَ يَا رَجُلُ؟))
مَا مِنْ جوابٍ .. فقَدْتُ اليومَ أَجْوِبَتِي وَلَسْتُ أَعْرِفُ كيف الرَّدُّ إنْ سَأَلُوا

وفي:[4]

(شُو بدّكِ) الآنَ؟ ذَا أَيْلُولُ يَعْبُرُنَا وَالْجَوُّ لا بأسَ .. كَالْمُعْتادِ مُعْتَدِلُ

[1] - المصدر السابق، ص91-92.
[2] -المصدر نفسه، ص94.
[3] - المصدر نفسه، ص95
[4] - المصدر نفسه،ص96.

بدا الشّاعر محمّد جربوعة في دوّامة يسأل فيها ويُكرّر السّؤال ولكن لا جواب، استعمل (ماذا) للسّؤال عن المكان، والدّلالة عن المبالغة في أسلوب الاستفهام الّذي أعجز الشّاعر عن إيجاد إجابة مقنعة له.

وجاءت في شعر محمّد جربوعة الجملة الاستفهاميّة المصدّرة بـ (ماذا) كتمهيد للجملة الشّرطيّة، في قوله:[1]

مَاذا سَتَخْسَرُ إنْ جَرَّبْتَ مُقْتَرَحِي وَإنْ وَضَعْتَ لِوَصْلِي مرّةً حَدًّا؟
وَإنْ تَعِبْنَا وَراسَلْناكَ في عَجَلٍ نَبْكِي وَنُخْبِرُ عمَّا جوفُنا انهَدَّا
فلاَ تَحنَّ، وَلاَ تقرَأْ رِسالَتَنَا وَإنْ قرَأْتَ فَلاَ تُرْسِلْ لَنَا رَدَّا

جاء الاستفهام إنكاريا وربطه الشّاعر بجملة شرطيّة يتمثّل فعلها في (إنْ جرّبتَ)، فالسّؤال مرتبط بتجريب المُقترح، أمّا جملة جواب الشّرط فهي (لا تحن، ولا تقرأ، ولا تُرسِلْ) وهي جمل منفيّة غرضها الالتماس.

- **متى**

تُستعمل للسؤال عن الزّمان، تُستعمَل للشّرط كما تُستَعمل للاستفهام، يقول الشّاعر:[2]

مَتَى تَبّدو الْمدينة مِنْ بعيدٍ وَقامَاتُ الْمَآذِنِ وَالنَّخيلُ؟
فَيَصْرُخُ فيه شَوقًا كُلُّ عظْمٍ وَيَرْجُفُ فوقَهُ الْحِمْلُ الثَّقِيلُ

في رحلة البعير إلى المدينة المنوّرة يتساءل في كلّ لحظة عن وقت الوصول إليها ليزداد إحساسه بطول الوقت.

وقد يسبق حرف الجرّ (إلى) أداة الاستفهام، كما جاء في قول الشّاعر:[3]

فَإلى مَتَى تَبْقَى تُحاصِرُ قَلْبَهَا وَتُلِحُّ في طَرْحِ السُّؤالِ وَتَطْلُبُ؟

كما سبقتها (حتّى) في قوله:[4]

حتَّى متَى يُخْفونَهَا عَنْ أَعْيُنِي وَيُخَوّفونَ قُلَيْبَهَا مِنْ مَقْطَعِي؟

طلب الشّاعر تعيين الزّمن الّذي تبقى فيه المرأة مُختفية عن أعيُنه.

- **أيُّ**

"يُطلَبُ بها تعيين أحد المشاركين في أمرٍ يعمّهما"[5]تُستعمل للزّمان والمكان والحال والعدد "وعلى هذا يُسأَل " بأيّ" عن العاقل وغير العاقل، وعن الزّمان والمكان والحال والعدد، على حسب ما تُضاف إليه، فإذا أُضيفت

[1] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص177.
[2] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص38-39.
[3] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص201.
[4] - المصدر نفسه، ص91.
[5] - عبد العزيز عتيق: البلاغة العربيّة- علم المعاني- ص91.

إلى عاقل أخذت حُكمَ "مَنْ" الّتي يُطلب بها تعيين العقلاء، وإذا أُضيفت إلى زمان أو مكانٍ أو عدد مثلا أُعطِيَتْ حكم متى [1]أو أين أو كم على التّوالي وهكذا...."

استعملها الشّاعر للعاقل، وحملت معنى مَن في قوله:[2]

أيُّ النّساءِ يكونُ فِي مَقْدورِهَا أَنْ لاَ تَئِنَّ وَقلبُها يَتَشَقَّقُ؟

ووردت حمل معنى (أين) في دلالتها على المكان:[3]

فَبِأَيّ الأَرْضِ أَحْيَا دونَ طَيْفٍ؟ أَيْنَ لاَ تَصْدِمُنِي ذِكْراكِ أَيْنَا؟

وجاءت للدّلالة على العدد في قول الشّاعر:[4]

وَبِأَيّ ظَهْرٍ سَوْفَ تَحْمِلُ حُزْنَهَا هَذَا الْكَبيرُ، وأيُّ فتقٍ تَرْتِقُ؟

يتساءل الشّاعر عن عدد الفتوق الّتي يمكن خياطتها حتّى تلتئم.

ب- النّداء

"هو طلب المنادى بأحد الحروف الثّمانية، والنّحويون يرون في حروف النّداء والمنادى بعده جملة مقدّرة بالفعليّة، فقولك: يا زيدُ بمنزلة قولك: أدعو زيدا. وهو من قبيل الإنشاء الوارد بصيغة الخبر كما نصّ السّيوطي في الهمع، وحروف النّداء الثّمانية هي: الهمزة وأي مقصورتين وممدودتين، تقول: أزيدُ، أى زيدُ، ويا، وأيا وهيا، ووا."[5]

والنّداء من الأساليب الإنشائيّة الّتي جاءت بكثرة في شعر محمّد جربوعة، ومن أكثر أدوات النّداء استعمالا (يا)؛ فهي تدخل في باب النّداء الخالص، كما تُستعمَلُ في النّدبة والاستغاثة والتّعجّب.

استعمل الشّاعر(يا) لنداء المصطفى صلّى الله عليه وسلّم في قوله:[6]

يَا طَهَ ازْرِقَاقُ الْبَحْرِ يُغْوِي مُدَّ لِي ميناءَ ضَوءٍ لِسَفِينِي

ورد المُنادى (طه) في البيت الشّعري اسما علما مفرد، كما كرّره في موضع آخر، فقال:[7]

وَأَنَا الشّاعِرُ يَا طَهَ ... وَقلبِي في مَهَبِّ الرّيحِ مفتون العيونِ

استعمل الشّاعر أداة النّداء (يا) لتنزيل القريب منزلة البعيد لعلوّ مكانته وارتفاع شأنه، فكيف إذا كان المنادى هو سيّد الخَلق صلّى الله عليه وسلّم.

---

[1] - المرجع السابق، ص91.

[2] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص11.

[3] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص31.

[4] - المصدر السّابق، ص12.

[5] -عبد السّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي، ص136.

[6] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص166.

[7] - المصدر نفسه، ص167.

يقول الشّاعر مناديا سعاد في قوله:[1]

قُلتُ بِينِي يَا سُعادُ الآنَ بِينِي طَارَ قَلْبِي كَهَزَارٍ مِنْ يَمِينِي

واستعمل الشّاعر محمّد جربوعة الأداة (يا) لنداء البعيد، وقد جاء المُنادى اسما مفردا في حالتين، وفي الحالة الثّالثة جاء مضافًا (كربلاء القتلِ) وفي هذه الحالة استعمل الشّاعر الأداة المذكورة سابقا لتنزيل البعيد منزلة القريب لانحطاط منزلته في قوله:[2]

وَتقولُ: يَا عُثْمانُ سَامِحْنِي إِذَا وَقَفَ الْعِبَادُ لِرَبّهِمْ فِي المَفْزَعِ
يا أَرْضَنَا الْحَمْرَاءَ كُفّي رَحْمَةً.. تُوبِي عَنِ الْكَأْسِ الْحَرَامِ وَأَقْلِعِي
يَا كرْبَلاءَ الْقَتْلِ فِي أَوْطَانِنَا تَعِبَ الْحُسَيْنُ، وَغَيْرُهُ، فَلْتَشْبَعِي

في جملة النّداء (يَا عثمانُ) استعمل الشّاعر الأداة (يا) لنداء القريب منزلة البعيد بسبب علوّ منزلته، في حين قَصَد من استعمالها في الجملتين التّاليتين (يَا كَربلاءَ القتلِ) وجملة (يا أَرْضَنَا) وجاء المنادى مضافا في الحالتين، كما أنّه استعمل الأداة يا المخصّصة لنداء البعيد لإنزاله منزلة القريب بسبب هوانه ودنوّ منزلته.

وجاء المنادى نكرة مقصودة في وضعيات كثيرة، منها:[3]

يَا نارُ كَيْفَ شِئْتِ فَإِنَّهُ ماءٌ سَيَمْكُثُ بَعْدَ أَنْ يمضِي الزَّبَدْ

حمل النّداء معنى الزّجر والعتاب، وجاء المنادى نكرة مقصودة (النّار) ممّا أعاد إلى أذهانِنا صورة النّبيّ ابراهيم عليه السّلام.

وفي قوله:[4]

((شُو بدّكِ)) الآنَ؟ قلبِي فِي تَشَقُّقِهِ يُحاورُ النّصفَ: ((كيفَ الآنَ يَا رَجُلُ؟))

يستعطف الشّاعر نصفه الآخر باستعمال أداة النّداء (يا) مع وجود منادى (رجلُ) نكرة مقصودة مبنيّة على الضّمّ في محلّ نصب على النّداء.

واستعمل الشّاعر محمّد جربوعة أداة النّداء (أيا) في قوله:[5]

أَيَا ابْنَ عَمّي ..وَأَغْلَى مَنْ عقدْتُ لَهُ مِنْ حاجِبَيَّ، ومَنْ كَذَّبْتُ تَشْكيكَا

استعمل الشّاعر أداة النّداء (أيا) مع المنادى المضاف (ابنَ عمّي) لإبراز عمق المودّة والمحبّة الّتي تحملها حيزيّة لابن عمّها (سعيّد).

---

[1] - المصدر السابق، ص165.

[2] - محمد جربوعة: وعيناها، ص64/63.

[3] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص44.

[4] - المصدر نفسه، ص95.

[5] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص23.

وفي المقابل شذّ الشّاعر عن القاعدة فجاء المنادى مُعرّفا ب(ال) وفي الأصل أن يستعمل (أيّ) في قوله:[1]

إلى الشَّمَالِ تهزُّ النُّوقُ مَا حَمَلَتْ وَاللّهُ أَعْلَمُ يَا الْحادِي مَتى نَصِلُ؟

جاء المنادى مقترنا بـ(ال) وفي الحقيقة "أنّ المعرّف بـ(ال) أمّا أن يتوصّل إلى ندائه بـ(أيُّ)، وأمّا أن يَتوصّل إلى ندائه باسم الإشارة، فيُقالُ: (يا أيُّها الرَّجُلُ) ويكون فيه الرّفع فحسب في الحالتين."[2]

وأورد الشّاعر اسم الإشارة منادى في قوله:[3]

وَاخْشَ الجنونَ .. فَكَمْ بِالْفَقْدِ مِنْ رَجُلٍ قَدْ جُنَّ .. وَيْحَكَ يَا هَذَا أَلَا تَخْشَى؟

دلّت الجملة المستعملة في قول الشّاعر (ويحك يا هذا ألا تخشى) على الزّجر، وجاء المنادى فيها (اسم إشارة).

ومن بين النّماذج الّتي استعمل فيها الشّاعر أداة النّداء (أيّ) قوله:[4]

وَأَحسَّتْ حَوْلَ جَنْبَيْهَا الإِطَارْ

صَرَخَتْ:

" إنَّ فرنْسَا صَادرتْ رِيحَ رِئَاتِي

حَاصَرَتْ عُشْبَةَ قلبِي بِفُصُولٍ مِنْ جفافْ

أَيُّهَا الشُّرْطِيُّ

عُذْرًا..

ففرَنْساكَ تسيرُ الآنَ في دَرْبِ الدَّمارْ.

واستعمل (أيُّها) كذلك في قوله:[5]

فَلَئِنْ رَمَيْتَ عَلَيَّ زهرةَ سَوسنٍ كَسَّرْتَنِي يَا أَيُّها الْمُتَطَرّفُ

لاحظنا استعمالَ الشّاعر لأداة النّداء يا مع المنادى (أيّها المتطرّفُ) في النّموذج الثّاني، في حين استغنى الشّاعر عن أداة النّداء (يا)في قوله: (أيُّهَا الشُّرطيُّ)، وفي هذه الحالة تكون (أيّ) منادى مبني على الضّمّ في محلّ نصب على النّداء، وتكون (المتطرّفُ) بدل من أيّ.

واستعمل الشّاعر أسلوب النّداء مع حذف الأداة (يا) كقوله:[6]

شَيْخِي (ابنُ أَدْهَمَ) قَدْ وَقَعْتَ بِنارِهَا وَلِكُلّ (ابراهيمَ) نارٌ تَحْرِقُ

---

[1] - المصدر السابق، ص 198.

[2] - فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، الجزء الرّابع، ص 331.

[3] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص 259.

[4] - محمد جربوعة: السّاعر، ص 163

[5] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص 18.

[6] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص126-127.

شَيْخِي (ابنَ أَدْهَمَ) كَيْفَ يَنْجو مَنْ قلبٌ رَقيقٌ كَالنَّدَى يَتَرَقْرَقُ؟

استغنى الشّاعر عن أداة النّداء (يا) لإحساسه بقرب الشّيخ ابراهيم بن أدهم من قلبه، ولأنّ (يا) لنداء البعيد، كم تكرّر للشيخ في موضع آخر، فناداه بقوله:[1]

يا شَيْخُ ابراهِيمُ هَذِي فِتْنَةٌ إنْ سَابَقَتْكَ لِبَابِ قَصْرٍ تَسْبِقُ

يُنادي الشّاعر محمّد جربوعة سيّدَ الزُّهَّادِ (ابراهيم بن أدهم)، فاستعمل المنادى في قوله (شيخُ) أمّا ابراهيمُ فهي بدل من شيخ، فالشّاعر استحى أن ينادي الشّيْخَ باسمِه كما استحى من إضافة اسميه إلى المنادى فتصبح (الشّيخ ابراهيمَ)، ليوظّف البدل إعلاء لمكانة الشّيخ واعترافا منه بعلوّ منزلته.

ومن الظّواهر الملاحظة في شعر محمّد جربوعة عدم تحريكه (ياء المتكلّم) للمنادى الّذي جاء مُضافا كقوله:[2]

وَلَبِسْتُ الأَصْفَرَ مُجْبَرَةً لأُوافِقَ ذَوْقَكَ يَا شَنِّي

جاء المُنادى مضافا في قوله (شَنّي) ومع ذلك لم يُحرّك الشّاعر حرف الياء للضّرورة الشّعريّة، وعلى المنوال ذاته قال الشّاعر:[3]

قَلَبِي الَوَحِيدُ أظُنُّهُ فِي حُبّكُمْ في مَوْقِفِ يَا سَيّدِي لاَ يُحْسَدُ

ورد المنادى في البيت الشّعريّ مُضافا، ولم يُحرّك الشّاعر ياء المتكلّم (ي) في كلمة (سيّدي) للضّرورة الشّعريّة.

وقال:[4]

لأَرَى الّذِي قَدْ شَدَّ خَيْطَكِ يَا بْنَتِي مِنْ دونِ كُلّ النّاسِ فِي مِسْمَارِ

يُنادي الشّاعر ابنته، ولأنّ المنادى ورد مضافا إلى ياء المتكلّم، لم يُحرّك الشّاعر الياء ولم ترد على (ابْنَتِيَ) للضّرورة الشّعريّة، كما يُمكن حذف الياء أو إثباتها عن طريق وضع الفتحة أو قلبها ألفا فتُصبح: (شَنًّا، سيّدًا، ابنةً).

ومن صور خروج أسلوب النّداء إلى التّعجّب قول الشّاعر:[5]

هِيَ كِيَّةٌ تَبْقَى هُنَا فِي جَبْهَتِي يَا لِلرّجَالِ .. وأَلْفُ آهٍ مِنْكُمُ!

في هذا البيت استعظم الشّاعر – على لسان المرأة- ما يقوم به الرّجال من أفعال لا يُمكن نسيانُها، وتبقى راسخة في الذّاكرة.

---

[1] - المصدر السابق، ص130.

[2] -محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص195.

[3] -محمّد جربوعة: قدر حبُّهُ، ص64.

[4] - محمد جربوعة: السّاعر، ص258.

[5] - محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص196.

ج- الأمر

"هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنّه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجّه الأمر إليه، سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا."[1]

ويقع أسلوب الأمر باستعمال أربع صيغٍ هي: فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر.

وفي شعر محمّد جربوعة يظهر أسلوب الأمر أحد أهمّ الأساليب الإنشائيّة البارزة في شعره، ومن الصّيغ الّتي اعتمد عليها الشّاعر في شعره، فعل الأمر، كقوله:[2]

أُرْسُمْ لِوَجْهِ اللّهِ جَلَّ تعالَى ... رَسْمًا يُزِيلُ الهَمَّ، يشْفِي الْبَالاَ
لَوّنْ وَقَبّلْ مَا رَسَمْتَ، وَضُمَّهُ ... سَيَزِيدُ قَلْبَكَ رِقَّةً وَجَمَالاَ
عَلّقْهُ في جُدْرانِ بَيْتِكَ .. كُلَّمَا ... كَحَّلْتَ عَيْنَكَ، فَاشْكُرِ الْكَحَّالاَ
وَإِذَا صَمَتَّ، فَلَيْسَ مِثلُ (محمَّدٍ) ... في الصَّمْتِ فِكْرًا رائِعًا وَجَمالاَ
ارْزَعْهُ نرْجَسَةً بِأَيِّ مدينةٍ ... واقْطُفْ جَنَائنَ مَا زَرَعْتَ سِلاَلاَ
أَسْكِنْهُ فيكَ، معَ الدّمَاءِ بِدَورَةٍ ... سَلّمْ عليْهِ إذَا جُرِحْتَ وَسَالاَ
وَاجْعَلْهُ في (النَّقَّالِ)، وافْرَحْ كُلَّمَا ... شَغَّلْتَ ذَاك الْهاتِف النَّقَّالا
واكْتُبْهُ بِالْأَزْهارِ فوقَ قطيفَةٍ ... فِي شَكْلِ قَلْبٍ قَدْ أَحَبَّ فَمالاَ
خُذْ مَا تَيَسَّرَ مِنْ وُرودٍ حُلْوَةٍ ... وَاقْرَأْ عليها (الطّور) و(الأنفالاَ)
فالزَّهْرُ يَرْسُمُ حِينَ تُقْنِعُ قَلبَهُ ... أَحْلى الرُّسُومِ، وَيُبْدِعُ الأَشْكالاَ
فَارْسُمْ بهِ، فِي قَلْبِ وَرْدٍ أَصْفَرٍ ... (ميما)، و(حاءً)، ثُمَّ (ميمًا)، (دالاَ)

في هذه القصيدة للشّاعر محمّد جربوعة استعمل أسلوب الأمر معتمِدًا على فعل الأمر، فأورده ستّة عشر مرّة في قوله: (أُرسم، لوّن، قبّلْ، ضُمّ، عَلّق، أُشْكُرْ، ازرع، أُقطف، أَسكِن، سَلّم، واجعله، افرح، واكتُبهُ، خُذْ، اِقرأْ فارسُمْ)، يدعو الشّاعر القارئ إلى التّفنّن في رسم اسم النّبيّ محمّد – صلّى الله عليه وسلّم- بكلّ الطّرق المُتاحة والمُمكنة لتزيين ما يحيط به، لأنّه السّرّ في تغيّر الحياة إلى الأفضل.

وقال مستعمِلا فعل الأمر سبع مرّات في بيت شعريّ واحدٍ:[3]

وَلَوْ صَفَّدُوهَا كَشَيْطانِ شِعْرِي ... لَكُنْتُ اسْتَرَحْتُ وَلَوْ بَعضَ حِينِ
دعيني، دعيني، دعيني، دعيني ... رجاءً، دعيني، دعيني، دعيني

[1] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة -علم المعاني- ص75.
[2] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 99.
[3] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص 170

يُخاطب الشّاعر المرأة وهو راغب في الإفلات منها، وهذا ما يؤكّده الفعل (دعيني) الّذي تكرّر سبع مرّات في بيت شعريّ واحد، للدّلالة على الإلزام على وجه الاستعلاء.

واستعمل الشّاعر الفعل المضارع المقرون بلام الأمر، ومنه قول الشّاعر:[1]

وَلْتَلْعَنِي الشَّيْطَانَ .. تِلكَ وَسَاوِسٌ فَتَشَهَّدِي وَاسْتَغْفِرِي مَوْلاَكِ

استعمل الشّاعر فعل المضارع المقرون بلام الأمر في قوله: (وَلْتَلْعَنِي)، تضاف إليها مجموعة من أفعال الأمر (وتشهّدي، واستغفري)، والغرض من هذه الأوامر إبداء النّصح والإرشاد.

وقال كذلك:[2]

فَأَشَرْتُ نَحوَ نِقابِها بِطَرِيقَتِي وَرَجَوْتُهَا (فَلْتَخْلَعِي) لَمْ تَخلَعِ

وقال مستعملا الفعل المضارع المقرون بلام الأمر وفاعله ضمير الغائب (هو):[3]

لَا، لن أَعُودَ لِقَلْبِهِ .. فَلْيَنْسَنِي هَذَا الشَّقِيُّ المُخْطِئُ المُتَوَهّمُ

يتمثّل الفعل المضارع المقرون بلام الأمر في قول الشّاعر: (فَلْيَنْسَنِي)، للدّلالة على إبداء حزنها وألمها من تصرّفات الشّاعر الشّقيّة والخاطئة.

وقال ناصحا:[4]

فإِذَا رَأَيْتُمْ في الطَّرِيقِ جميلةً فَتَراجَعُوا وَتَلَعْثَمُوا وَتزَلْزَلُوا
وَلْتَضْرِبُوا جَبْهَاتِكُمْ، ولْتَضْغَطُوا أَضْرَاسَكُمْ، مُطُّوا الشّفَاهَ وَحَوْقِلُوا

من باب التّوجيه وإبداء النّصح والإرشاد، يعلّم الشّاعر رجال القبيلة فنّ الغزل، فيستعمل أفعال أمر في قوله: (تراجعوا، تلعثموا، تزلزلوا، مُطُّوا، حوقِلُوا) كما يستعمل أفعالا مضارعة مقرونة بفعل الأمر في قوله: (وَلْتَضْرِبُوا، وَلْتَضغَطُوا).

وقال مستعملا مجموعة من الأفعال المضارعة المقرونة بلام الأمر:[5]

فَلْتَبْدَئي بِمُسَلَّماتٍ سَهلةٍ وَتَدرَّجِي مِنْ بَعْدِهَا لِلْأَصْعَبِ
واحْكِي لِكُلّ الصَّفّ أَنّي ناجِحٌ وَلْتَفْخَرِي فـ (أولِيَاءِ الأَمْرِ) بِي
فَلْتَكْتُبِي تحتَ المُعدّلِ شَاطِرٌ وَضَعِي عَلى كَتِفِي يَدَيكِ وَطَبْطِبِي
وَتَصَرَّفِي بِطَرِيقَةٍ عَفْوِيَّةٍ لاَ تُلْفِتِي لِلَّحْنِ ذَوْقَ المُطْرِبِ
فَهُناكَ أَلْفُ زَمِيلَةٍ سَتُحِبُّنِي وَتُثِيرُ حوْلَكِ قِصَّةً كَيْ تَتْعَبِي

---

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص88.

[2] - المصدر نفسه، ص92.

[3] - المصدر نفسه، ص198.

[4] - محمد جربوعة: السّاعر، ص 180/179.

[5] - المصدر السّابق، ص14/13/12/11.

مثَلاً خُذِي بيْنَ الدَّفاتِرِ دَفْتَرِي وَضَعِيهِ للتَّصْحِيحِ فوقَ المَكْتَبِ
وَلْتَرْسُمِي قَلْبَيْنِ مثل مُرافِقٍ وَلْتَكْتُبِي: ((يَا قَاتِلِي وَمُعَذّبِي))

أدّت أفعال الأمر مجموعة من الأغراض، ومنها النّصح والإرشاد في قوله: (طبطبي، تدرّجي، أحكي.)، ومنها ما خرج إلى الالتماس كقوله: (فلتفخري، فلتكتبي، فلتبدئي، ولترسمي، ولتكتبي) أمّا الأفعال الّتي جاءت لغرض التّمنّي فهي: (تفهّمي، ضَعي).

والظّاهر أنّ الشّاعر محمّد جربوعة قد وظّف أسلوب الأمر في صيغة الفعل المضارع المقرون بلام الأمر بكثرة في أشعاره، لتحتلّ المرتبة الثّانية بعد فعل الأمر، وبنسبة أقل منهما استعمل الشّاعر اسم فعل الأمر، وهذه الصّيغ هي:" ضربٌ مِنَ الكلمات تنوب عن الفعل في العمل ولا تتأثّر بالعوامل، وليست من الفضلات."[1]

واسم فعل الأمر من أكثر أسماء الأفعال استعمالا، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام، وهي موجودة في شعر محمّد جربوعة، ومنها:

قسم مُرتَجل نحو هيهات وأفّ وآمين، وهنا قال الشّاعر:[2]

فِي الفَجْرِ أَدْعُو عَسَى الحنَّانُ يَقْبَلُنِي اللّهُ يَهْديكَ .. قُلْ (آمينُ) يَا وَلَدِي

وفي قوله:[3]

أَلَيْلَةَ العِيدِ تَأْتِي كَيْ تُذَكّرَهُ؟ ألاَ تَخَافُ هَدَاهَا اللّهُ ...آمينَا

واستعمل الشّاعر اسم فعل الأمر (آمين) بمعنى استجِبْ لغرض الدّعاء وطلبا في الاستجابة.

أمّا القسم الثّاني فمنقول من غيره، وهو على عدّة أضربٍ، ومنه اسم الفعل (هات) الّذي وظّفه الشّاعر في مخاطبة المرأة، فقال:[4]

هَاتِي أَعِيرِينِي قُلَيْمًا أَحْمَرَا كَيْ أَمْلأَ الجُدرانَ بِالْإِرْهَابِ

وفي قوله:[5]

هَاتِي كَفَّيْكِ ... أُرِيدُهُمَا مثل السَّبُّورَةِ قُدَّامِي

واسم الفعل (هات) يدلّ على العطاء، واستعماله يكشف رغبة الشّاعر في التعبير عن غضبه في قوله (كي أملأ الجدران بالإرهاب).

أمّا اسم الفعل (أَحْ) فيدلّ على التّوجّع في قول الشّاعر:[6]

---

[1] - عبد السّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي، ص154.

[2] - محمد جربوعة: وعيناها، ص35.

[3] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص162.

[4] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص134.

[5] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص38.

[6] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص99.

قَلْبِي الْأَحَبَّكَ، يَا مجنونُ قَدْ تَعِبَا في النَّارِ وَحْوَحَ: (أَحْ)، كَالطِّفْلِ واضْطَرَبَا

يحمل اسم الفعل (أحْ) دلالات الاحتراق والألم، وهذا ما لمسناه في استعمال الشّاعر للفعل (وحوح) والّذي يتضمّن معاني الألم، ثمّ أكّد باستعمال اسم الفعل الدّالّ على ما أحدثه حبّ المرأة في الشّاعر من تعب واضطراب.

ومن القسم الثّالث استعمل الشّاعر على وزن (حذَارِ) على وزن (فَعَالْ) وهي صيغة قياسيّة:[1]

فَهَذَا الشِّعرُ (ملعونٌ) وَيَكْوي فَشُمَّ زهورَهُ، لكنْ حَذَارِ

و(حذارِ) اسم فعل أمر معناها (احذرْ) واستعملها الشّاعر محمّد جربوعة لغرض التّنبيه الّذي قد يخرج إليه أسلوب الأمر.

ولأداء الأمر استعمل الشّاعر صيغا متنوّعة منها المصدر النّائب عن فعل الأمر، كقوله:[2]

يَا حَامِلَ النَّعْشِ .. رِفْقًا .. قَلْبُهَا قَلِقُ فَلاَ تهزُّ.. فقدْ بِالْهزّ يَنْفَتِقُ

فكلمة (رفقا) مصدر نائب عن فعل الأمر، واستعمله الشّاعر في نصوصه الشّعريّة طلبا للرّفق بالشيء.

وقال مستعملا المصدر ذاته:[3]

إنْ كُنْتَ تَفْهَمُ لفْظَ (رِفْقًا) جيّدًا فاعْلَمْ بِأَنّي يَا أَخِي فَخَّارُ

وجاءت دلالة المصدر النّائب عن فعل الأمر لغرض الالتماس.

وخرجت الصيغة ذاتها إلى غرض الدّعاء في قوله:[4]

خِفّي عَلَيَّ، فَإِنَّ شَكَّكِ مُتْعِبٌ وَتَجَمَّلِي بِالصَّبْرِ وَالسَّلْوانِ

أَوَ كُلَّمَا رَصَّعْتُ نَصًّا، قُلْتِ لِي: ((رِفْقًا – هداكَ اللّهُ- بِالنّسْوانِ))

د- النّهي

"هو طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء"[5] وللنّهي صيغة واحدة هي المضارع المقرون بلا النّاهية، ويدلّ النّهي على: الدّعاء، الالتماس، التّمنّي، التّيئيس، التّهديد، التّحقير، النّصح والإرشاد.

حضر أسلوب النّهي في شعر محمّد جربوعة لأغراض مختلفة، ومن ذلك قول الشّاعر:[6]

لاَ تَنْظُرِي للخَلْفِ، سِيرِي خطْوةً وَتَخَلَّصِي مِنْ حَالَةِ الأَحْزَانِ

لاَ تَمْسَحِي عَيْنَيْكِ فِي مِنديلِهِ قَدْ يَهْمِسُ المِنْدِيلُ لِلْأَجْفَانِ

[1] -محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص9.

[2] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص245.

[3] - المصدر السّابق، ص135.

[4] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص90.

[5] - عبد السّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي، ص15.

[6] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص65-66.

فَيُجَنُّ في ذِكْرَاهُ كُحْلٌ نَائِمٌ ... وَتَذُوبُ فِي مِنْدِيلِهِ الْعَيْنَانِ
لا تَقْرَئِي أَشْعَارَهُ وَلْتَسْأَلِي ... مَا تَفْعَلُ الأَشْعَارُ بِالنِّسْوَانِ
وَإِذَا اِلْتَقَيْتِ به بِدَرْبٍ فَجْأَةً ... مِيلِي بِنَفْسِكِ نَحْوَ دَرْبٍ ثَانٍ
لاَ تَنْظُرِي – إِنْ كانَ يَنْظُرُ- واحذرِي ... عَيْنَاهُ تَهْوَى الْقَتْلِ مُجْرِمَتَانِ
وَإِذَا أَتَتْكِ رِسَالَةٌ غَزَلِيَّةٌ ... لاَ تَفْتَحِيهَا .. أَضْعَفُ الإِيمَانِ
وَدَعِي الفُضُولَ، ولا تقولِي: (رُبَّمَا)) ... فالرُّبَّماتُ نَوافِذُ الشَّيْطانِ
إِنْ مَرَّ يومًا تحْتَ شُرْفَةِ بَيتِكُمْ ... وَرَأَيْتِهِ يَحْتَكُّ بِالصَّبْيَانِ
وَأَتَاكِ طِفْلٌ فِي يَدَيْهِ (زَنَابِقٌ) ... لاَ تَأْخُذِي إِنْ كانَ بِالإِمْكانِ

سيطر أسلوب النّهي على القصيدة، مقدّما مجموعة من النّصائح القيّمة الّتي ستعيد للمرأة توازنها، وتتعلّق هذه النّصائح بالعلاقة بين الرّجل والمرأة مِن بدايتها، وهنا خرجت أفعال الأمر إلى النّصح والإرشاد في توظيفه للأفعال المضارعة المسبوقة بلام النّهي، والّتي وردت في قوله:(لا تنظري، لا تمسحي، لا تقرئي، لا تفتحيها لا تأخذي).

كما استعمل الشّاعر أسلوب النّهي لغرض التّهديد في قوله:[1]

فَتَفهَّمِي وَضَعِي، ولاَ تَتَهَوَّرِي ... وَلْتَحْسِبِهَا جيّدًا .. وَلْتَحْسِبِي
لاَ تُزْهِقِي روحِي .. ولاَ تَتَوَرَّطِي ... - أرْجُوكِ سَيّدَتِي- بِهَذَا الْمَقْلَبِ
فَأَنَا صَبِيٌّ وَالْقَصيدَةُ لُعْبَتِي ... لاَ تُقْحِمِي عَيْنَيْكِ فِي لَعِبِ الصَّبِي

حملت القصيدة معاني النّهي المبطّن بالتّهديد، من خلال توظيف أفعال مضارعة مسبوقة بحرف النّهي (لا) هذه الأداة الّتي تجزم الفعل المضارع، وتكون علامة جزمه السّكون إذا كان اسما ظاهرا وبحذف النّون في حال كان الفعل من الأفعال الخمسة، والأفعال الّتي تدلّ على النّهي في القصيدة هي: (لا تتهوّري، لاَ تُزهِقي، لا تَتَورَّطِي، لا تُقْحِمِي) والغرض هو التّحذير.

هـ- التّمنّي

هو نوع من الإنشاء الطّلبي ونعني به:" طلبُ الأمر المحبوب الّذي يُرجى وقوعه، إمّا لكونه مستحيلا، وإمّا لكونه ممكنًا غير مَطموعٍ في نيله."[2]

وأكثر أدوات التّمنّي هي: لو، وليت، وهل، ولعلّ، وعسى، وهلاّ، ولولا، ولوما، لكنّ أكثر الأدوات توظيفا في شعر محمّد جربوعة هما: ليت، ولو.

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص15/14.

[2] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة – علم المعاني- ص78.

ليت: لفظ يدلّ بأصل وضعه اللغوي على التّمنّي، جاء على صور مختلفة في شعر محمّد جربوعة، ولكنّ أكثر الصّور استعمالا ما كان على صورة: ليت + اسمها (ضّمير متّصل)، كقول الشّاعر:[1]

سَارَ الْغَرِيبُ .. وَلَيْتَهُ مَا سَرَا يَطْوِي الصَّحَارَى هَائِمًا مُحْتارَا

وفي قوله:[2]

يَا لَيْتَنَا كُنَّا اِلْتَقَيْنَا سَاعةً فِي غَيْرِ هَذَا الْحَيّ يَا عَفْراءُ

وجاء اسمها ضميرا متّصلا (هَا) في قوله:[3]

وَتَقُولُ لِي: ((يَا لَيْتَهَا لَوْ مَرَّةً تَدَعُ التَّخَوُّفَ جَانِبًا وَتُجَرّبُ

وجاء اسم ليت اسم إشارة في قوله:[4]

فَتَطْلُبُ أَنْ أَنْتَقِي زَهْرَةً

حَسْبَ ذَوْقِي

وتُوصِي بِأُخْرى لِيَومِ الثُّلاثَاءِ

تَسأَلُنِي: ممكِنٌ؟

فَأُجِيبُ: نعمْ مُمْكِنٌ، وَأَكِيدْ

فَتَنْبُتُ فِي ثَغْرِهَا بَسْمَةٌ

لمْ تُحِسّ بِها مِنْ زمانٍ

وَتُطْلِقُ تَنْهيدَةً وتَقُولُ مُتَمْتِمَةً:

(..ليتَ ذَاكَ الزَّمَانَ يَعُودْ..).

وجاء اسم ليت مفردا معرّفا بالإضافة في قول الشّاعر:[5]

يَا ليتَ مَوتَكَ يَا أَخِي مَوتِي أَنَا أوْ ليتَ مَصْرَعَكَ اصْطِبَارًا مَصْرَعِي

استعمل الشّاعر أداة التّمنّي (ليت) مرّتين في بيت شعريّ واحد، والغرض من ذلك إظهار حزن الشّاعر وحسرته على ما حدث للصّحابي الجليل عثمان بن عفّان.

واستعمل الشّاعر أداة التّمنّي (ليت) وأدخلها على جملة منفيّة ب(لم) في قوله:[6]

كُنَّا الْتَقَيْنَا فَجْأَةً..يَا ليتَ لمْ (..) هِيَ مَوَّجَتْ، وَأَنَا أَضَعْتُ زَوَارِقِي

---

[1] - محمد جربوعة: السّاعر، ص29.

[2] - المصدر نفسه، ص46.

[3] - محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص204.

[4] - المصدر نفسه، ص117.

[5] - محمد جربوعة: وعيناها، ص62.

[6] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص183.

خرج أسلوب التّمنّي لإظهار التّحسّر على الوقت الّذي ضاع، وقوله (يا ليتَ لَمْ) دلالة على النّدم.

- **لو**

حرف امتناع لامتناع، يفيد التّمنّي، وفي شعر محمّد جربوعة وجود مكثّف للأداة (لو)، ومن أمثلة استعمال الشّاعر، قوله:[1]

لَوْ كَانَ عِنْدَكَ ناقَةٌ لَرَعَيْتُهَا مع نَاقَتِي، وَعَلَفْتُهَا بِشَعِيرِي

استعمل الشّاعر (لو) لإظهار شوقه للنّبيّ محمّد صلّى الله عليه وسلّم، وشوق المسلمين لرؤيته وتقديمهم له أغلى ما يملكون، تعبيرا منهم على حبّهم له، فهو القدوة لكلّ المسلمين، يقول الشّاعر على لسان طفلٍ صغيرٍ يتمنّى لو كان مديره:[2]

قَالَ الصَّغِيرُ لأُمِّهِ: لَوْ أَنَّهُ - صلّى عليه الله- كان مُديري
لَقَطَعْتُ مِنْ مَصْروفِ جَيْبِي مابِهِ أُهْدِيهِ أَغْلَى عُلْبَتَيْ طَبْشُورِ

وقال متمنّيا رؤيته على لسان العجوز:[3]

لَوْ كُنْتُ أَدْرَكْتُ النَّبِيَّ مُحمَّدًا لَخَبَزْتُ أَشْهَى خُبْزَةٍ لِخَميرِ
وَمَلأْتُ صَحْنًا مِنْ أَرُزٍّ سَاخِنٍ وَشَوَيْتُ لَحْمَ الضَّأْنِ فِي قَصْديرِ

وقال:[4]

لكِنّنِي لَوْ كانَ أَحْمَدُ جانِبِي لَنَسَيْتُ هَمّي واسْتَراحَ شُعُورِي

وللمباني رغبتها في مرور المصطفى – صلّى الله عليه وسلّم- في المرور عليها:[5]

قَالتْ مَبَانِيهَا لِبَعْضِ دُرُوبِها لَوْ كانَ حَيًّا مَرَّ فوقَ جُسُورِي

أبرز الشّاعر الكثير من القيم الفنيّة والجماليّة والاجتماعية من خلال توظيف أسلوب التمنّي باستعمال الأداة (لو)، الّتي استعملها لإبراز المُتَمَنّي المستحيل (عودة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم) بسبب شوقه وشوق المسلمين لرؤيته، وهنا الأمر مُحبّب الوقوع لكنّه غير ممكن.

1-2-2- الإنشاء غير الطّلبي

"هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصلٍ وقت الطّلب".[6]

من صيغ الإنشاء غير الطّلبي الّتي وردت بكثرة في شعر محمّد جربوعة: أسلوب التّعجّب، التّرجّي، والقسَم.

---

[1] -محمّد جربوعة : قدر حبّه، ص11.
[2] - المصدر نفسه، ص12.
[3] - المصدر نفسه، ص13.
[4] - المصدر نفسه، ص15.
[5] - المصدر نفسه، ص18.
[6] - محمّد أحمد قاسم محي الدّين ذيب: علوم البلاغة –البديع والبيان والمعاني- المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص310.

أ- التّعجّب

يُستعمل أسلوب التّعجّب للتعبير عن الدّهشة والانفعال إزاء موقف ما، ومن أدوات التّعجّب، استعمل الشّاعر محمّد جربوعة صيغا قياسية، على وزن: ما أفعل! وأفعِلْ بِ!

ومن الصّيغ السّماعيّة: صيغة سبحان الله!

ومن الصيغ القياسية في شعر محمّد جربوعة: صيغة مَا أفْعَلَ! وقد نالت النّصيب الأكبر من صيغ التّعجّبِ في نصوصه الشعريّة، كقول الشاعر:[1]

وَسَكْتَةُ الْقَلْبِ فِي العُشَّاقِ ظَاهِرَةٌ ... مِنْ قَيْسِ لَيْلَى .. فَمَا أَشْقَى الْمُحِبّينَا!
ماذَا نقُولُ لَهُ؟ مَرَّتْ بِخَاطِرِهِ ... فَحَرَّكَتْ غُصْنَهُ فُلاًّ وَنَسْرِينَا
أَلَيْلَةَ الْعِيدِ تأْتِي كَيْ تُذَكّرَهُ؟ ... أَلاَ تَخَافُ؟ هَداهَا اللّهُ، ... آمِينَا
أَلَيْلَةَ الْعِيدِ؟ ما أَقْسَى النّسَاءَ إِذَا ... جَارَتْ عَلَيْنَا وَرَدَّتْنَا مَسَاكِينَا

الصّيغة القياسيّة المُستعملة في التّعجب هي (مَا أَشْقى!، وما أقْسى!)، وهما على وزن ما أفعل، فالشّاعر يتعجّب من شقاء المحبّين عبر التّاريخ، فلا أحد مرتاح، وتعجّب في الجملة الثّانية من قسوة النّساء إذا ما تمكّنّ من قلوب الرّجال.

وقال متعجّبا من جمال المرأة وحلاوتها:[2]

أَمْسَكْتُ قَلْبِي .. ثُمَّ قُلْتُ بِدَهْشَةٍ ... ((اللَّهُ .. هَذِي البِنْتُ مَا أَحْلاَهَا))

وقال الشّاعر مندهِشا من جمال حيزيّة:[3]

مَا أَرْوَعَ الْمَاءَ مِنْ كَفَّيْ مُراهِقَةٍ ... لِعاشِقٍ لاهِبِ الأَضْلاعِ مُبْتَرِدِ

تعجّب الشّاعر من روعة الماء البارد من أيدي مُراهقة، للدّلالة على كبر حبّه لها.

ومن الصّيغ القياسية الموجودة في شعر محمّد جربوعة، صيغة (سبحان الله)، والّتي تكرّرت في العديد من المرّات للتعبير عن اندهاشه، فقال:[4]

سُبْحانَ مَنْ خلقَ الإنسَانَ في كَبَدٍ ... كَغَيْمةِ الصَّيْفِ بَيْنَ الْحرّ وَالْبَرْدِ

وتعجّب من تغيّر حاله من حال إلى حال بسبب حبّه لابنة عمّه فقال مستعملا سبحان ربّك:[5]

سُبْحَان ربّكِ كيفَ الحبُّ غيَّرَنِي ... وَلَوْ تَجَمَّعَ أَهْلُ الأَرْضِ مَا قَدِرُوا

---

[1] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص 162.

[2] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص27.

[3] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص69.

[4] - المصدر نفسه، ص56.

[5] - المصدر نفسه، ص101.

وتعجّب مُستعملا صيغة (يا سبحان ربّ الشّعراء) حين قال:[1]

إنَّنِي أَرْمِي

إلى تَصْويرِ مَا بَيْنَ سُطورِ الْكَوْنِ

فِي شَكْلٍ جَدِيدٍ

يُنْطِقُ الصَّخرَ بِـ:

" يَا سُبْحانَ ربّ الشُّعراءْ."

وقال موظّفا صيغة قياسيّة وأخرى سماعيّة، وهو يتعجّب من جمال المصطفى صلّى الله عليه وسلّم، فأنطق الشّاعر الطبيعة لوصفه، فقال:[2]

قَالَ النَّدَى لِلْوَرْدِ: ((مَا أَحْلاهُ)) فَأَجَابَهُ: ((سُبْحانَ مَنْ سَوَّاهُ))

ب- القَسَمُ

"ومعناه الحِلفُ واليمينُ، والقَسَمُ ضرب من ضروب الإنشاء غير الطّلبيّ، وهو إمّا أن يكون بجملة اسميّة نحو يمين اللّه لأفعلنّ كذا، أو بأَدوات القسَم الجارَّة لِما بعدها."[3] ويكون القسم صريحا في حالة استعمال أحرف القَسَمِ، وهي الواو والباء والتّاء.

ويتكوّن أسلوب القسم من ثلاثة عناصر هي: الأداة، وجملة القسم، وجملة جواب القسم، ومن الأنماط المستخدمة في شعر محمّد جربوعة نجد ب(اللّه) في قوله طالِبًا الرّاحة:[4]

مَاذَا أَصَابَ الْعَنْدَلِيبَ لِيَخْتَفِي؟ بِاللَّهِ رَيّحْنِي .. وَرُدَّ جوابِي

وقال مُقسِمًا على كعب بن زهير بتقبيل جبين الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم:[5]

بِاللَّهِ بُسْ ذَاكَ الْجَبينَ، وَقُلْ لَهُ إنّي أُحِسُّ بِأَضْلُعِي كَالْمَوْقِدِ

وأقسم الشّاعر مُستنْكِرا ما تقوم به حيزيّة:[6]

أَلَسْتِ بِاللّهِ يَا (حِيزِيُّ) مُسْلِمَةٌ؟ أَلَيْسَ يَحْرُمُ قَتْلُ الْمَرْءِ بِالسّحْرِ؟

وجاء القسم باستعمال (واللّه) في قول الشّاعر:[7]

((واللّهِ مِنْ بَغْدادَ))- قالتْ- ((والِدِي مِنْ جَشْعَمٍ وَالأُمُّ (بوخَشْمَانِ ..))

---

[1] - محمّد جربوعة: اللوح، ص75.

[2] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص104.

[3] - عبد السّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي، ص162.

[4] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص179.

[5] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص8.

[6] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص62.

[7] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص43.

وقال مقسِمًا بالله تعالى على لسان حيزيّة:[1]

وَاللّهِ واللّهِ، مَا خَضَّبْتُ كفَّ يَدٍ غلاً لأَجْلِكَ، أَوْ طرَّزْتُ في كتفِ

تتمثّل أداة القسم في قوله (واللّه) وهو قسَم صريح يدلّ على اهتمام حيزيّة بابن عمّها، أمّا (واللّه) الثّانية فتوكيد لفظي.

ج- التّرجّي

"هو طلبُ أمرٍ قريب الوُقوعِ، فإذا كان الأمرُ مكروهًا حُمّلَ التّرجّي معنى الإشفاق، والأصل في التّرجّي أن يكون بلعلّ وعسى."[2]

ومن توظيف الشّاعر محمّد جربوعة لأسلوب التّرجّي باستعمال (لعلّ) قوله:[3]

مُرُّوا عل مهْلٍ عَلَيَّ، وَأَحْسِنُوا سُوءُ المُرُورِ على المَواجِعِ يَقْتُلُ
فَلَعلَّ ريحَ الطِّيبِ مِنْ أَثْوابِهَا تَأْتِي فَيَنْفَتِحُ الْفُؤادُ الْمُقْفَلُ
وَلَعَلَّ عَيْنِي تَلْتَقِي بِعُيُونِهَا فَأَلُومُهَا، فلقَدْ تَغُضُّ وَتَخْجَلُ
وَلَعَلَّهَا بالشَّوْقِ تُصْبِحُ مُهْرَةً تَتَذَكَّرُ الْوَعْدَ القديمَ وَتَصْهَلُ
ولعلَّ فَتْحَةَ هَوْدَجٍ تُبْدِي لَنَا طرَفًا كَحِيلاً فوقَ خَدٍّ يَهْمِلُ
وَلَعَلَّ رَنَّةَ فِضَّةٍ فِي مِعْصَمٍ عَمْدًا تُنَبِّهُنَا لِمَا قَدْ نَجْهَلُ
وَلَعَلَّ أَجْمَلَ أُصْبُعٍ بِخِضَابِهِ نَحْوِي يُشِيرُ، لِلَحْظَتَيْنِ وَيَنْزِلُ

استعمل الشّاعر أداة التّرجّي (لعلّ) في هذه الأبيات الشّعريّة ستّ مرّات للدّلالة على شوقه للمرأة وأمله في لقائها، راجيا أن يتحقّق توقُّعُهُ.

وظّف الشّاعر أداة التّرجّي (عسى) في شعره، فقال:[4]

فِي الفَجْرِ أَدْعُو عَسَى الحنّانُ يَقْبَلُنِي اللَّهُ يَهْدِيكَ قُلْ(آمينَ)... يَا وَلَدِي

اختارت الأمّ وقت الفجر للدّعاء أملا في الاستجابة، وقد استعمل الشّاعر الأداة (عسى) بغرض تحقُّق حُصول فعل الاستجابة.

أمّا رجاء حيزية فهو أن يُطيل الله عمرها، فقال الشّاعر:[5]

وَكَمْ تمنَّيْتُ أَنْ أَبْقَى وَلَوْ سَنَةً عَسَى عيونَ حبيبِي تَرْتَوِي مِنّي

ورجاء حيزيّة بحدوث ارتواء سعيّد منها قد انقطع بموتها، فانقلبت حياتُه من الفرح إلى الحزن.

---

[1] - المصدر السّابق، ص32.

[2] - عبد السّلام محمّد هارون، الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربي، ص17.

[3] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص238/237.

[4] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص91

[5] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص244.

وللتّعبير عن الرّغبة في تكرار زيارة بيت الله الحرام قال الشّاعر راجيا أنْ يحجّ:[1]

الحُبُّ مِنْدِيلٌ يُصَبّرُ أَعْيُنِي بِـ (عَسَى نَحُجُّ لَهَا بِعَامٍ مُقْبِلِ)

وقد استعمل الشّاعر (عسى) باعتبارها فعلا للرّجاء، بغرض تحقّق حصول الفعل المرتجى في المستقبل.

2- التّقديم والتّأخير

في الأصل أن تأتي عناصر الجملة الاسميّة مرتّبة على نحو إسناديّ معيّن، ولأنّ اللغة العربيّة تتميّز بالمرونة، فقد يلجأ المؤلّف إلى عمليّة التّقديم والتأخير بين عناصرها، و" تقديم جزء الكلام أو تأخيره لا يَردُ اعتباطا في نظم الكلام وتأليفه، وإنّما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيه."[2]

ومن أسباب التقديم والتأخير في عناصر الجملة نجد:

- إثارة التّشويق لما تمّ تأخيره.
- التعجيل بما يسرّ.
- إذا كان المتقدّم غير واضح، ويثير التّعجّب.
- تقوية الكلام وتأكيده.
- التّنبيه إلى أنّ المُتقدّم خبر وليس صفة.

وقد مثّلت عمليّة التقديم والتأخير في شعر محمّد جربوعة سمة أسلوبيّة بارزة مسّت كلّ أنواع الجملة، ومن العناصر الّتي تقدّمت في شعره نجد:

2-1- تقديم الخبر على المبتدأ

الأصل في الجملة الاسميّة أن يأتي المبتدأ أوّلا والخبر ثانيا لارتباط الخبر بالمبتدأ دون غيره، لذلك استحقّ التأخير، وفي شعر محمّد جربوعة تقدّم الخبر المفرد على المبتدأ في قول الشّاعر:[3]

مُتَشَبّثِينَ بِعُشبَةٍ فِي روحِهِ مكتوبُهُ هُم .. راضِيًا أوْ مُجْبَرَا

تقدّم الخبر المفرد (مكتوبُ) على المبتدأ (هم)لغرض التّخصيص، وعلى المنوال ذاته تقدّم الخبر المفرد في قول الشّاعر:[4]

سَجِينَتُهُ أَنا ... وَأَنَا بِنَفْسِي بَصَمْتُ بِأُصْبُعِي أَمْرَ اعْتِقالِي

[1] - محمد جربوعة: اللّوح، ص54.

[2] - عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة -علم المعاني- ص136.

[3] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص178.

[4] - المصدر نفسه، ص171.

أصل الجملة الاسميّة المتكوّنة من المبتدأ والخبر (أنا سجينتُهُ) لكنّ الشّاعر قدّم الخبر المفرد (سَجينةٌ) على المبتدأ (أنا) والغرض البلاغي هو تقوية الحكم وتأكيده.

وجاء الخبر المُقدّم اسم استفهام (كيف؟) في قول الشّاعر:[1]

أَرجوكَ قُل لِي، كيفَ أَضْمَنُ شَاعِرًا مُتَقَلّبًا كَالشَّايِ في الفِنْجانِ

وجاء الخبر المقدّم اسم إشارة (هذا) حين قال:[2]

هَذَا أَنَا .. مَنْ أَنتِ؟ رُدّي كَيْ أَرَى مَنْ أَنْتِ يَا مَطْمُورَةً فِي الطّينِ

وجاء الخبر المُقدّم شبه جملة في شعر محمّد جربوعة، مع توظيف حروف جرّ مختلفة، ومن أمثلة ورود الخبر المُقدّم شبه جملة قول الشّاعر:[3]

لِلْبِنْتِ عَمٌّ، له ابنٌ أَشَارَ لَها إنْ لَمْ يُرِدْ يدَها للبنتِ أَخْوالُ

في هذا البيت الشّعري تقدّم الخبر الّذي جاء شبه جملة في ثلاث مواضع هي: (للبنتِ عمٌّ) وفي (له ابنٌ) وفي جملة (لِلبِنتِ أَخوالُ)، جاءت شبه الجملة مصدّرة بحرف الجرّ (لِ) وتقدّم الخبر المتكوّن من شبه الجملة (للبنتِ) و(له) و(للبنتِ) أمّا المبتدأ فتأخّر، والغرض من عمليّتي التقديم والتأخير في هذه الجمل هو الاهتمام بأمر المُتقدّم، حيث يفخر الشّاعر بكثرة الخاطبين للمرأة.

وقال كذلك:[4]

مِنها الكَلامُ، تُذِيبُهُنَّ قَصيدةٌ تُلْقَى بِصوْتٍ هامِسٍ أَوْ تُكْتبُ
وَلَهُنَّ سِرٌّ لا يُذاعُ، وَطَلْسَمٌ لاَ يَدَّعِيهِ مُخَضْرَمُ وَمُجَرّبُ
وَلَهُنَّ في التَّعْبيرِ أَلْفُ طريقَةٍ مِنهَا السُّكوتُ الماكِرُ المُتَرَقّبُ
وَلَهُنَّ (علمُ النَّارِ) .. أَبْسَطُ طِفْلَةٍ تَشْوِيكَ في جَمرِ الهَوَى وتُقَلّبُ

حَرص الشّاعر محمّد جربوعة في هذه الأبيات الشّعريّة على إيراد الخبر شبه جملة (جار ومجرور) وقد تصدّرت الجمل بحرف الجرّ (لِ) بثلاثة جمل، و(مِن) في جملتين، والملاحظ أنّ المبتدأ في هذه الجمل الخمس قد جاء نكرة (منها الكلامُ)، (لهنّ سِرٌّ) و(لهنّ اَلْفُ) وفي (لهنّ علمُ النّار) وفي (منها السّكوتُ)، وتقديم الخبر المتكوّن من حرف الجرّ والاسم المجرور في هذه الجُمل إنّما جاء لغرض التّخصيص، لأنّ هذه الصّفات خاصّة بالمرأة دون غيرها من المخلوقات.

وتقدّم الخبر كذلك في قول الشّاعر:[5]

---

[1] - المصدر السابق، ص92.

[2] - محمد جربوعة: اللوح، ص174.

[3] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص62/61/60

[4] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص194/193.

[5] - محمد جربوعة: اللّوح، ص185.

مِنْ (جُزءِ عَمَّ) بَدَأْتُ كُلَّ حِكايتِي وَأَخَذْتُ كُلَّ مَبادِئِ الإعْرَابِ

تتكوّن الجملة من شبه الجملة (من جزء عمّ) والجملة الفعليّة (بدأتُ)، وهنا تقدّم الخبر على المبتدأ، والغرض هو التّخصيص وتحديد نقطة البداية المتمثّلة في حفظ جزء عمّ، ثمّ إكمال عمليّة حفظ القرآن الكريم.

كما قام الشّاعر بتقديم خبر الجملة المنسوخة، بين كان وأخواتها وإنّ وأخواتها، ومن أمثلة تقديم الخبر على اسم كان أو أحد أخواتها قول الشّاعر:[1]

هلْ كَانَ يَنْقُصُنَا الْجُنونُ، لتسْكُبِي بِنْزِينَكِ (المهْبولَ) فوقَ المَوْقِدِ؟

تتمثّل الجملة المنسوخة في قول الشّاعر: (كانَ ينقصُنا الجنونُ)، وفي هذه الجملة تقدّم خبر كان المتكوّن من الفعل المضارع والفاعل على اسمها (الجنونُ)، والغرض من ذلك جعل المشهد لا يُحتمل.

ومن أخوات كان، استعمل الشّاعر الجملة المنسوخة ب(ليس):[2]

وَليسَ فِي الفُرسِ إِحْسَاسٌ، لِذَا فَأَنَا لاَ أَقْصِدُ الفُرسَ، لكنْ أَقْصِدُ العُرْبَا

وفي قوله:[3]

فَعَلَى مَقَاسِ السَّيْفِ يُصْنَعُ غِمْدُهُ لِتكونَ طِبْقَ سُيوفِها الأَغْمادُ

تتمثّل الجملة المنسوخة في قول الشّاعر: (لِتكون طِبْقَ سُيُوفِها الأَغْمادُ)، وقد تأخّر اسم تكون (الأَغمادُ) وتقدّم خبرها المفرد(طِبْقَ) للدّلالة على المكانة العظيمة للعراق وحاكمها الفعليّ مقابل محدوديّة من يحكمها الآن وعدم قدرته على الحكم، لأنّ العباءة أوسع منه وأكبر.

2-2- تقديم شبه الجملة

تقدّمت شبه الجملة في شعر محمّد جربوعة على الجملة الاسميّة والفعليّة وعلى التّوابع، حتّى أنّها في بعض الأحيان قد تقدّمت على الجملة الاسميّة دون أن تكون مرتبطة بالخبر المقدّم ومن ذلك تقدّمها على الخبر.

2-2-1- تقديم شبه الجملة على الخبر

اتّخذ تقديم شبه الجملة على الخبر مساحة واسعة في شعر محمّد جربوعة، فقد فصل بين المبتدأ والخبر في مرّات كثيرة، منها ما جاء في قول الشّاعر:[4]

وَأنا بِطبعِي هشَّةٌ وَرَقيقَةٌ وَشُعورُ روحِي مُخْمَلِيٌّ مُرهَفُ

في هذا البيت تقدّمت شبه الجملة (بطبعي) على الخبر (هشّة) والغرض من ذلك تقوية الحُكم وتقريره.

---

[1]- المصدر السّابق، ص102.

[2] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص162.

[3] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص108.

[4] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّر الأحمر، ص19.

وقال:[1]

وَأَنَا كما يدْرِي الْجميعُ ضعيفةٌ وَجِدَارُ قَلْبِي فِي الزُّجاجِ مُصَنَّفُ

الجملة الاسميّة الّتي وردت في البيت الشّعري هي: (أنا ضعيفة)، وقد سُبِقت بشبه الجملة (كما) والجملة الفعليّة (يدري الجميعُ) والغرض من التقديم هو إثارة التّشويق والدّهشة في المتلقّي، من باب التّفاؤل أو التّشاؤم.

كما تقدّمت شبه الجملة على الخبر الّذي جاء جملة فعليّة كقول الشّاعر:[2]

قلمُ الرَّصَاصِ على الرّسالَةِ يَرْجُفُ يَحْتارُ، يكتبُ، ثُمّ يَرْجِعُ يَحْذِفُ

وفي:[3]

وَسَكْتَةُ الْقَلْبِ فِي العُشَّاقِ ظاهِرةٌ مِنْ قَيْسِ ليْلَى...فَمَا أَشْقَى الْمُحِبّينَا

وفي قوله أيضا:[4]

أَهْلُ الْبَساطَةِ فِي الْهَوَى أَسْيادُنَا أَهْلُ الْكلامِ الْخافتِ الْمَكْسُورِ

تقدّمت أشباه الجمل على الخبر في قوله (في العُشّاق، على الرّسالة، في الهوى).

وتقدّمت شبه الجملة على خبر كان في قول الشّاعر:[5]

كَانتْ حُرُوفِي كَالنَّسيمِ بَرِيئَةً والآنَ صارتْ تُشْبِهُ الإِعْصَارَا

تتمثّل الجملة المنسوخة في قول الشّاعر: (كانت حروفي بريئةً) والملاحظ أنّ شبه الجملة (كالنّسيمِ) قد تقدّمت على خبر كان (بريئةً).

ومن أمثلة تقديم شبه الجملة على خبر إنّ أو أحد أخواتها، قول الشّاعر:[6]

لكنّنِي في الحُسْنِ أَعرِفُ جيّدًا مَاذَا أُرِيدُ مِنَ الدَّمَارِ لأَضْلُعِي

تتمثّل الجملة المنسوخة بإنّ أو أحد أخواتها في قول الشّاعر: (لكنني أَعرِفُ) أمّا شبه الجملة فهي (في الحُسْنِ) وقد تقدّمت على خبر لكنّ الّذي جاء جملة فعليّةً.

---

[1]- المصدر السابق، ص18

[2] - محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص47.

[3] - محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص162.

[4] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص10.

[5] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص100.

[6] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص49.

2-2-2- تقديم شبه الجملة على الصّفة

تعتبر عمليّة تقديم شبه الجملة على الصّفة من أسهل العمليّات في التّقديم، فمن السّهولة أن يضعها الشّاعر في المكان الّذي يريد دون أن يختلّ المعنى، وتؤدّي الدّلالة الّتي تقدّمت لأجلها، ومن النّماذج الشّعريّة الّتي قدّم فيها الشّاعر محمّد جربوعة الصّفة على الجار والمجرور، قوله:[1]

خُلِقتْ هُنا مِنْ يَومِها عربيّة محفوظَةَ الأَنسابِ مِنْ عَدنانِ

وفي قوله كذلك:[2]

وَلَهُنّ تاريخٌ بذلكَ رائِعٌ وَلَهُنَّ ذِكْرٌ فِي الْهَوى مَشْهورُ

في هذا البيت تقدّمت شبه الجملة على الصّفة، لتتوسّط بين الصّفة والموصوف في قوله: (ولهنّ تاريخ بذلك رائعٌ) فرائعٌ صفة مرفوعة، والجملة الثّانية في قوله: (لهنّ ذِكْرٌ مشهورٌ) حيث تقدّمت شبه الجملة (في الهوى) على الصّفة (مشهورٌ).

ومن أمثلة تقدّم شبه الجملة على الصّفة في الجملة الفعليّة، قول الشّاعر:[3]

قَالتْ عجوزٌ فِي النّسَاءِ حَكيمةٌ اِسْقوهُ ماءً اِرْحَمُوا المِسْكِينَا

تقدّمت شبه الجملة (في النّساء) على الصّفة المرفوعة الّتي وصفت الفاعل، والغرض هو تحديد الجماعة الّتي تنتمي إليها.

وقال:[4]

أَبْكِي لِمَحْمولَةٍ لِلقَبْرِ، صامتَةٍ تُودّعُ الزّمنَ الماضِي، إلى الآنَ

يبكي الشّاعر حيزيّة الصّامتة وهي في الطّريق إلى قبرها، واستعمل الشّاعر أسلوب التّقديم، حين تقدّمت شبه الجملة (للقبر) على الصّفة (صامِتَةٍ) والغرض هو بيان صورة المكان الّذي تُحمل إليه المرأة.

3-2-2- تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل

تقدّم الجار والمجرور على الفعل والفاعل لعدّة أغراض، ومن أمثلة تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل في شعر محمّد جربوعة، قوله:[5]

في الرَّأْسِ تَكْبُرُ فِكْرةٌ مَجْنونَةٌ والمرءُ يَهبلُ حينما يتأَثَّرُ

---

[1] - المصدر السّابق، ص46

[2] - المصدر نفسه، ص79.

[3] - محمد جربوعة: السّاعر، ص118.

[4] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص247.

[5] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص6.

تقدّمت شبه الجملة (في الرّأس) على الفعل(تكبر) والفاعل (فكرةٌ) للدّلالة على الموضِع الّذي يحتضن الأفكار المجنونة وتكبر فيه والغرض هو تشويق المتلقّي لمعرفة ما يدور في رأس الشّاعر.

وقال أيضا مقدّما سبه الجملة على الفعل والفاعل:[1]

مِن زرّ ثوبٍ أَحْمَرٍ كَالنَّارِ بَدَأَتْ حِكايَتُنَا مِنَ الأَزْرارِ

ففي هذا البيت تقدّمت شبه الجملة (مِن زِرّ ثوبٍ) على الجملة الفعليّة المتكوّنة من الفعل والفاعل والمفعول به في قوله: (بدأتْ حكايتُنا) والغرض من التّقديم في هذا البيت هو إثارة التّشويق لِما تمّ تأخيره (بدأت حكايتنا).

كما تقدّمت شبه الجلة على الفعل والفاعل والمفعول به في قول الشّاعر:[2]

بِالخيرِ صبَّحْتُ وَجْهَ الخَيْرِ بِالْخَيْرِ أَموتُ فيكَ .. صباحُ الْخيرِ.. يَا عُمْرِي

وفي قوله:[3]

وَبِقَبْرِها لِلأَنَ صَوْتٌ خَافِتٌ فِي اللّيْلِ يَسْمَعُهُ الْوَحيدُ الأَعْزَلُ

تقدّم الجار والمجرور (في اللّيلِ) على الفعل والفاعل والصّفة في الشّطر الثّاني، في قول الشّاعر (يسْمعُهُ الوحيدُ الأَعْزَلُ).

وفي موضع آخر توسّطت شبه الجملة بين الفعل والفاعل في قول الشّاعر:[4]

لَوْ كانَ يَسْمَحُ لِي المَقَامُ بِبَسْمَةٍ لَفَعَلْتُ مِنْ تَفْكِيرِها المِسْكينِ

2-2-4- تقديم شبه الجملة على الفاعل

يتقدّم شبه الجملة على الفاعل فيرد بين الفعل والفاعل، ومن صور توسّط شبه الجملة بين رُكنَيْ الجملة الفعليّة قول الشّاعر:[5]

لَعِبَتْ بِهِ أَشْواقُهُ ... مَنْ عِندَهُ مَا عندَهُ مِنْ لَوْعَةٍ يَتَشَوَّقُ

جاءت شبه الجملة (به) بين الفعل الماضي (لعبتْ) وفاعله (أشواقُهُ) لإظهار الحالة الأليمة الّتي آل إليها بسبب الأشواق الّتي تتقاذفه هنا وهناك، لتظهر حالته على درجة كبيرة من عدم الاستقرار.

ولتصوير خوف الأمّ على ابنتها يقول الشّاعر محمّد جربوعة:[6]

وَمِنَ الْبَناتِ صَغيرةٌ فِي سِنّهَا تَخْشَى عليهَا أُمُّها مِنْ عاشِقِ

---

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص224.

[3] - المصدر نفسه، ص290.

[4] - محمّد جربوعة: اللوح، ص171.

[5] - محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص134.

[6] - المصدر نفسه، ص186.

في هذا البيت الشّعريّ تقدّمت شبه الجملة (عليها) على الفاعل، لإظهار الخوف عليها ممّن يقع في عشقها.

5-2-2- تقديم شبه الجملة على المفعول به

من الأساليب الّتي اعتمدها الشّاعر بكثرة في دواوينه الشّعريّة، وقد تكرّر تقديم شبه الجملة على المفعول به ومن ذلك قول الشّاعر:[1]

أَبْكِي وَأَكْتُمُ كَالمَوجوعِ أَنَّاتِي وَأَطْلُبُ الْعَوْنَ مِنْ رَبّ السّمَواتِ

تقدّمت شبه الجملة (كالموجوع) على المفعول به (أنّاتي) في الشّطر الأوّل من البيت الشّعريّ لبيان الحالة الّتي يوجد عليها.

وقال:[2]

رَجُلٌ يُغازِلُ بِالْهِجاءِ صبيَّةً لَبِسَتْ مكانَ سِوَارِهَا خِلْخالاَ

في صورةٍ مقلوبة يغازل الشّاعر الصّبيّةَ بالْهِجاءِ، فقدّم شبه الجملة (بالهجاء) على المفعول به (صبيّةً).

وقال مُصوّرا استعداد المصلّين لدخول المسجد النّبوي:[3]

الْكُلُّ يحمِلُ فِي يَدَيْهِ إناءَهُ وَيَمُدُّ يَمْلأُ، كُلُّهمْ رُوَّادُ

ففي صورة الاستعداد للصّلاة، والشّروع في الوضوء، حيث يحمل المصلّي إناءه بيديه، قدّم الشّاعر شبه الجملة (في يديه) على المفعول به (إناءَ)، لتتوسّط شبه الجملة بين الفاعل والمفعول به لإثارة التّشويق في نفس القارئ.

وقال مقدّما شبه الجملة (في اختصاصي) على المفعول به (طفلةً) من باب التّرفّع وعدم إعطاء قيمة لِمن لا قيمة له:[4]

أنَا لاَ أُناقِشُ فِي اخْتِصاصِي طِفْلَةً تَهْتَزُّ فارِغَةً بِلاَ مَضْمونِ

وقال مفتخِرا:[5]

وَقَرَأْتُ لابْنِ زُرَيْقِهَا بَيْتَيْنِ لِي وَعَشِقْتُ مَوْطِنَ ذِي النُّون

فتركيب الجملة الفعليّة يقتضي أن تكون الجملة على النّحو التّالي: قرأتُ بيتيْنِ لابْنِ زُريقِها، ولكنّ الشّاعر قدّم شبه الجملة والمضاف والمضاف إليه (لابن زريقِها)، والتّقديم لإبراز الثّقافة العربيّة وأصالتها.

---

[1] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص246.

[2] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص129.

[3] - المصدر نفسه، ص122.

[4] - محمّد جربوعة: اللوح، 171.

[5] - المصدر السابق، ص172.

2-3- تقديم المفعول به

لم يلتزم الشاعر محمّد جربوعة ببناء معيّن لأشعاره، فغيّر من ترتيب عناصر الجملة الفعليّة، ومن بين هذه التّغييرات الّتي أجراها نجد تقديم المفعول به على الفعل والفاعل أو على الفاعل فقط، ومن ذلك قوله:[1]

سَيُظْمِئُنِي غِيابُ الماءِ شَهْرًا وَبَعْدَ الشَّهْرُ يَلْبَسُنِي الفُضُولُ

تقدّم المفعول به (الياء) على الفاعل (غيابُ) في الشّطر الأوّل من البيت، كما تقدّم المفعول به وجوبا على الفاعل (الفضولُ) في الشّطر الثّاني، لأنّ المفعول به ورد ضميرًا متّصِلا.

وقال في وصف العيون الّتي يكسرها الحياء:[2]

يَرَى عَيْنَيَّ يَكْسِرُهَا حيائي فَيَهْمِسُ: ((كيفَ حالُكَ يَا خَجولُ))
فَأَفْقِدُ في تغَزُّلِهِ اِتّزاني وَيُرْبِكُنِي بِجُرأَتِهِ الذُّهولُ
أَنا في فتْحَةٍ فِي زِرّ ثَوْبٍ وَتَنْقُصِنِي النَّصائحُ وَالْحُلُولُ

توجد ثلاث جمل فعليّة تقدّم المفعول به على الفاعل في قوله: (يكسرها حيائي) و(يُرْبِكني الذُّهولُ) و(تنقصني النّصائحُ) تقدّم المفعول به وجوبا لأنّه جاء ضميرا متّصلا حقّه التّقديم، في حين جاء الفاعل اسما مفردا.

ومع أنّ المفعول به قد جاء اسما مفردا إلاّ أنّ الشّاعر أحدث فيه التّقديم على الفاعل، وفي الحقيقة حقّه التأخير، في قول محمّد جربوعة:[3]

لاَ تَشْرَخُوهُ بِلَوْمِكُمْ .. وَتَفَهَّمُوا أَنَّ الّذِي حَصَدَ السَّنابِلَ مِنْجَلُ

جملة (حصدَ السّنابِلَ مِنْجلُ) فعليّة، تقدّم فيها المفعول به (السّنابِلَ) على الفاعل (منجَلُ) وهذا التّقديم للدّلالة على أنّ الموتَ هو المصير المحتوم لكلّ إنسان.

ولغرض التّفاؤل والتّعجيل بذكر ما يسرّ، شبّه الشّاعر المرأة بالقَمَرِ، فقدّم المفعول به على الفعل والفاعل في قوله:[4]

قَمَرًا أَطَلَّتْ..تُشْبِهُ (الغِزْلا..)..لاَ هيَ طُفْرَةٌ لاَ تَقْبَلُ الأَمْثَالاَ

أتى المفعول به (قمرًا) مقدّما على الفعل والفاعل (أطلّت) للتأكيد على جمال المرأة، الّتي أحدثت اختلالا في الجاذبيّة وأفقدت الشّاعر توازنه.

---

[1] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص10

[2] - المصدر نفسه، ص09.

[3] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص289.

[4] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص154.

2-4- تقديم الجملة الظّرفيّة

تتقدّم الجملة الظّرفيّة على مختلف العناصر المكوّنة للجملة لأغراض مختلفة، ومنها تقدّمها على الخبر، ومن ذلك قول الشّاعر:[1]

أَدْمَنَّ شِعْرَكَ .. ضِعْنَ فِي كَلِماتِهِ وَشَهِيقُهُنَّ إذا قَرَأْتَ زَفِيرُ

تتمثّل جملة (إذا قرأت) جملة ظرفيّة تقدّمت على الخبر (زفير) وهذا لبيان مصدر الشّهيق والزّفير، وهو القراءة.

كما تقدّم الظّرف على الجملة الفعليّة، ومنها تقدّمها على الفاعل والصّفة، في قوله:[2]

يُرْضِيكَ وَضْعُ صَبِيَّةٍ مهلوكَةٍ تَعِبَتْ وَمرَّ الآنَ عامٌ كامِلُ؟

تقدّم الظّرف الدّال على الزّمان (الآن) على الفاعل (عامٌ) للبيان طول المدّة الّتي مضت، كما تقدّم الظّرف على الفاعل والمفعول به في قوله:[3]

مَخْلوقَةٌ مِنْ نَسْمَةٍ صَيْفِيَّةٍ وَيذوبُ بَيْنَ أَصَابِعِي الطَّبْشُورُ

تقدّم ظرف المكان (بين) ليبيّن المكان الّذي يحدث فيه ذوبان الطّبشور بين الأصابع.

وتقدّم ظرف الزّمان على المفعول به في قول الشّاعر:[4]

أَكْمَلْتُ عِنْدَ الأَرْبَعِينَ رِوايَتِي وَأَنَا أميلُ الْيَوْمَ لِلخَمسينِ

تقدّمت الجملة الظّرفيّة (عند الأربعين) على المفعول به (روايتي).

وكذلك في:[5]

لاَ تُسْقِطُوا فَوْقَهَا الأَحْجارَ، مِنَ الدُّعَاءِ لَها فِي الدَّفْنِ مَا نَفَعَا

نلاحظ في هذا البيت تقديم الجملة الظّرفيّة (فوقها) على المفعول به (الأَحجارَ) ممّا يوحي بالألم الّذي يعاني منه الشّاعر، ورفضه لوضع الأحجار فوق حيزيّة وإن كانت في قبرها.

2-5- التّقديم في الجملة الشّرطيّة

تتكوّن الجملة الشّرطيّة من ثلاثة عناصر هي: جملة الشّرط والأداة وجملة جواب الشّرط، وقد يتغيّر ترتيب العناصر لأغراض مختلفة، وفي الشّعر أحدث الشّاعر محمّد جربوعة تغييرا في ترتيب عناصر الجملة الشّرطيّة، وفق ما تقتضيه الضّرورة الشّعريّة، ومن هذه التّغييرات قوله:[6]

---

[1] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص81.

[2] - المصدر نفسه، ص174.

[3] - المصدر نفسه، ص82.

[4] - محمّد جربوعة: اللوح، ص173.

[5] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص248.

[6] - المصدر السّابق، ص103.

شُمّي كِتابَ اللَّهِ مِثلُ قصيدَةٍ وَتَرَفَّقِي بِوُرُودِهِ إِنْ تَقْطِفِي

تأخّرت أداة الشّرط (إِنْ) وجملة الشّرط (تقطفي) في حين قدّم جملة جواب الشّرط (ترفّقي بِوروده) لغرض طلب التّعجيل بالنّصيحة.

وقال مقدّمًا جملة جواب الشّرط:[1]

هَلْ سَوفَ تفرحُ – إنْ هَلَكْتُ- نِساؤُكُمْ وَرَأَيْنَنِي مُلْقًى على الأَعْناقِ؟

وتقدير الجملة هو: إنْ هَلَكتُ هل سوف تفرح نساؤكم؟ لكنّ الشّاعر قدّم جزءًا من جملة جواب الشّرط على الأداة وجملة الشّرط، وفرحة النّساء مشروطة بهلاك الشّاعر.

وقال الشّاعر مستعملا أداة الشّرط (لو):[2]

قَدْ كَانَ يَقْدِرُ أنْ يُجَنّنَ قَلبَهَا وَيُبِيدُ كُلَّ سُدُودِهَا لَوْ شَاءَ

استعمل الشّاعر الأداة (لو)، وفي هذا البيت تقدّمت جملة جواب الشّرط (قدْ كان يقدر أن يُجنّن قلبها ويبيد كلّ سدودِها) والغرض من التّقديم هو تقرير حكم وتأكيده، لأنّ قناعته بقدرته على إلحاق الجنون بها واضح، وهذا ما يؤكّده تقديم جملة جواب الشّرط.

3- الحذف

يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الباب:" هو بابٌ دقيق المسلَك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر فإنّكَ ترى به ترْكَ الذّكرِ، أفصحَ من الذّكر، والصّمتُ عند الإفادةِ، أزْيَدَ لِلإفادة، وتجدكَ أنطقَ ما تكونُ إذا لَمْ تنطقْ، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لمْ تُبِنْ". [3]

فالحذف هو: ما يكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تُعين المحذوف، أو هو كما قال ابن الأثير:" مَا يُحذَفُ منه المفرد والجملة لدّلالة فحوى الكلام مع المحذوف، ولا يكون إلاّ فيما زاد معناه على لفظه". [4]

فعمليّة هي الحذف شكل من أشكال البلاغة، وقد وظّفها الشّاعر محمّد جربوعة بطرقٍ مختلفة.

---

[1]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص 188.

[2]- المصدر نفسه، ص92.

[3]- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق، محمّد محمود شاكر، دار المدني، جدّة، المملكة العربيّة السّعوديّة، د ط، د ت، ص147.

[4]- أحمد مطلوب: أساليب بلاغيّة – الفصاحة، البيان، البلاغة، ص212.

3-1- الحذف في الجملة الاسميّة والمنسوخة

3-1-1- حذف المبتدأ

"لا يكون حذف المبتدأ إلاّ مفردا، والأحسن حذف الخبر لأنّ منه ما يأتي جملة، ومن المواضِع الّتي يُحسَن فيها حذف المبتدأ عن طريق الإيجاز، كقولهم: (الهلال والله)، أي: هذا الهلالُ".[1]

ومن بين المواضع الّتي حذف فيها الشّاعر المبتدأ قوله:[2]

مَخْضوبُ أُصْبُعُهِ .. حنونُ عيونِهِ ... الآنَ عنْ سِرْجِ الحيَاةِ سَيَنْزِلُ
الأَسْمرُ القَمْحِيُّ .. واسِعُ عينِهِ ... العندلِيبُ أَبُو الرُّموشِ الأَشْهَلُ
رِيمُ الصَّحارَى المُشْتَكِي مِن جُرحِهِ ... الآنَ ينزلُ .. صَامِتًا .. يترجَّلُ
الْمستبدُّ العاطِفِيُّ، لربّهِ ... سيَعودُ في الْكَفَنِ المُعَطَّرِ يحجِلُ

حذف الشّاعر المبتدأ، وتقديره (هو) ويعني بها حيزيّة، فهو بغرض المدح أو بالأحرى الرّثاء، لأنّ المقام مقام الحزن، وتقدير الجمل هو: (هو مخضوبُ أُصبُعه، هو الأسمر القمحيّ، هو ريم الصّحارى، هو المستبدّ العاطفيّ..)، والغرض من الحذف هو إسقاط صفات جماليّة معيّنة على الفقيدة (حيزيّة) وهذا لتتناسب وموضوع الفقد، بما يبعث الألم والحزن والإحساس بمكانة المفجوع فيه.

وفي وصفه للظّلم الّذي تعرّضت له عائشة أمّ المؤمنين – رضي الله عنها، قول الشّاعر:[3]

قِدِّيسةُ الفَتَيَاتِ... يُمْضَغُ لحمُهَا ... ظُلْمًا وَتُجْلَدُ بالْكَلامِ، وَتُحْرَقُ
عُصْفورةٌ بَيْنَ الرّيَاحِ .. كَسِيرةٌ ... بَيْنَ الرّيَاحِ وَالصّقورُ تُحلِقُ

حذف الشّاعر المبتدأ (هي) لغرض إظهار ضعفها مقابل تفشّي ظلم الشّيعة لها، وهذا ما تؤكّده الصّورة الواردة في قول الشّاعر: (عصفورة بين الرّياح كسيرة) وفي (الصّقور تحلّقُ)، ممّا يوحي بتفشّي الظلم، وقد حُذف المبتدأ لأنّه متضمّن في الخبر.

كما حذف الشّاعر المبتدأ في وصفه للفرسيْن، فقال:[4]

تتمَايَلانِ كَظَبْيَتَيْنِ وَكُلَّما ... نَظَرَ الرَّسولُ، تهَادَتَا، فَتَبَسَّما
والْخيْلُ تؤنَسُ حِينَ تَضْبَحُ فِي الْوَغَى ... وَتَهُزُّ قَلبًا أَحْمَدِيًّا مُسْلِمَا
مُختارَتانِ لِيَومِ بَدْرٍ مِثلَما ... كُتِبَ الْقِتالُ مع النَّبِيّ عليْهِما
مَحْظوظَتَانِ .. وفي (الصَّحيحِ لِمُسلِمٍ) ... ((الخَيْرُ معْقودٌ بِناصِيَتِهِمَا))

---

[1] - المرجع السابق، ص222.
[2] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص277.
[3] - محمّد جربوعة: اللوح، ص10-11.
[4] - المصدر نفسه، ص6.

أبرز الشّاعر بعض صفات الفرسين المشاركين في غزوة بدر، فهما (تتمايلان كظبيتيْن، مُختارتَان محظوظتان)، وتقدير المبتدأ المحذوف هو (هما)، والغرض من الحذف هو إظهار فخر الشّاعر بمن شارك في نشر الإسلام، وحذف المبتدأ بسبب كونه معلوما مُسبقا ولا حاجة لتكراره حتّى لا يقع الشّاعر في التّكرار المملّ.

ومن أمثلة حذف الاسم في الجملة المنسوخة، قول الشّاعر:[1]

تَحْمَرُّ مِنْ خَجَلٍ .. وَتُصْبِحُ وردةً عَيْنِي على مَنْ بِالتَّوَرُّدِ يَخْجَلُ

حذف الشّاعر اسم أصبح، واكتفى بذكر خبرها، الّذي جاء اسما مفردا (وردةً)، وتقدير الجملة المنسوخة هو: تصبح حيزيّةُ وردةً، وقد أراد الشّاعر إبراز صفة الخجل وما يضفيه من جمال على المرأة.

3-1-2- حذف خبر الجملة المنسوخة

عمد الشّاعر محمّد جربوعة في العديد من المرّات إلى حذف خبر الجملة المنسوخة، ومن ذلك حذف خبر لعلّ في قوله:[2]

وَلَعَلَّ (شَقْرَةَ) قَدْ تَمَنَّتْ حِينَهَا لَوْ أَنَّها(...) .. لكنَّهُ قَدَرُ السَّمَا

حذف الشّاعر خبر (لعلّ)، واستبدله بثلاثة نقاط (...) لإشراك القارئ في تعيين الخبر المناسب، وفتح باب الخيال لديه.

كما حذف خبر ليس في قوله:[3]

فَلِكلّ جانٍ عُذْرُهُ وَدِفاعُهُ لَيْسَتْ قُلوبُ النّاسِ مِنْ أَخْشابِ

حذف الشّاعر خبر ليس في جملة:(ليسَتْ قلوبُ النَّاسِ مِنْ أَخْشابِ) فقلوب اسم ليس مرفوع، أمّا الخبر فمحذوف، وتقدير الجملة: ليستْ قلوبُ النَّاسِ مصنوعَةً من أخشابِ.) وفي هذه الجملة حذف الشّاعر خبر النّاسخ لأنّ الكلام مفهوم ضمنيا.

3-2- الحذف في الجملة الفعليّة

3-2-1- حذف الفعل

حذف الشّاعر الفعل في العديد من المرّات، ومنها في حالة ذكر المفعول المطلق، كقول الشّاعر:[4]

أَسْنَدْتُ ظَهْرِي لِلجِدارِ

أَظُنُّنِي

---

[1] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص280.

[2] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص07.

[3] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص47.

[4] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص127-128.

خَرْبَشْتُ شيئًا فِي التُّرابِ

وقُلتُ لِي:

((صبْرًا مَحَمَّدُ

إذْ فقَدْتَ مُحمَّدا

إنْ لَمْ نَفُزْ بِالصَّوتِ

يَكْفيكَ الصَّدَى.))

حذف الشّاعر الفعل (اصبِر) لأنّه متضمّن في المفعول المطلق (صبرا) ولأنّ المفعول المطلق أبلغ في تأدية المعنى، أمّا الفاعل فمذكور في قوله: (محمّدٌ)، وهنا يخاطب الشّاعر نفسَهُ، فيحثُّها على الصّبر.

وقال طالِبا الرّفق:[1]

رِفْقًا بِقَلْبِي، وَارْحَمِي أَعْصَابِي لاَ تَسْتَغِلِّي هكذَا إِعْجابِي

وفي قوله:[2]

أَوَ كُلَّمَا رَصَّعْتُ نَصًّا، قُلتِ لِي: ((رِفقًا –هداكَ اللّهُ- بِالنّسْوانِ))

حذف الشّاعر الفعل والفاعل واكتفى بالمفعول المطلق (رفقا) لبلاغتها وإيجازها.

ومن صور توظيفه للمفعول المطلق وحذف الفعل والفاعل، قول الشّاعر:[3]

شُكْرًا لأَنَّكَ قُلتَ لِي (أَهْواكِ) وَوَضَعْتِ في ماءِ الْهَوَى أَسْماكِي

تقدير الجملة هو: (أَشكُرُكَ شكرا)ن حذف الشّاعر الفعل والفاعل واستبدلهما بالمفعول المطلق (شكرا) للدّلالة على أسمى معاني امتنان الشّاعر للمرأة الّتي احتوت مشاعره بكلّ إيجابيّة.

3-2-2- حذف الفاعل

من بين الأساليب البلاغيّة، حذف الفاعل من الخطاب الشّعريّ مع الاستدلال عليه بالفعل، وهو من الأساليب الّتي يحفل بها شعر محمّد جربوعة.

فقال الشّاعر مفتخرا:[4]

وَأَنا حفَظْتُ الشّامَ في (بلّ الصّدى) وَمَشَيتُ كُلَّ شَوارِعِ المأْمونِ

وَقَرأتُ لابْنِ زُرَيْقِهَا بَيْتَيْنِ لي وَعَشِقْتُ (موصِلَ) سيّدِي (ذِي النُّونِ)

وَأَخَذتُ مِن(بلقيسَ) قرطَ حبيبَتِي وَشَطَبْتُ (ليلى) فِي يضدِ (المجنونِ)

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص133.

[2] -محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص90.

[3] -المصدر السّابق، ص85.

[4] -محمّد جربوعة: اللّوح، ص172.

أَكْمَلتُ عِندَ الأَرْبَعِينَ روايَتِي ... وَأَنَا أَمِيلُ اليَوْمَ لِلْخَمْسِينِ
وَأَقولُهَا وَأَنا المُخَضْرَمُ قلبُهُ: ... مَا فِي اخْضِرَارِ الأَرْضِ كَالزَّيْتونِ
مَا كَالنّبِيّ .. حَبيبِ مكَّةَ .. سَيّدِي ... رَجُلِ المَآذِنِ .. قُدوتِي .. يَاسِينِ

حذف الشّاعر الفاعل بعد الأفعال التّالية:(حفظت، مشيت، قرأت، عشقت، أخذت، شطبت، أكملت، أميل، أقول) ودلّ عليها مرّة بالضّمير المتّصل، وأخرى بالضّمير المستتر، وهنا يعدّد الشّاعر الأفعال الّتي قام بها أثناء طلب العلم مرتحلا شرقا وغربا، للتأكيد على تفضيله عشق الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، والدّلالة على الحركيّة الذّؤوبة والمستمرّة واللامتناهية.

كما حذِف في قوله:[1]

جَاءَ المدينةَ.. ريحُ الْخيرِ تدفعُهُ ... مثل الغَمَامِ .. وفِيهِ الخيرُ وَالنّعَمُ
فَاسْتَلَّ شَوْكَ حُفاةِ الرّمْلِ مَرْحمَةً ... وَسارَ يَتْبَعُهُ الأَعْرابُ وَالْعَجَمُ

حذف الشّاعر الفاعل للفعل (جاء) وللفعل (استلّ) وللفعل (سارَ)، لأنّ الفاعل هو الرّسول – صلّى الله عليه وسلّم- ولذلك فتقدير الجمل يكون على النّحو التّالي: (جاءَ محمّدُ المدينةَ.) و(استلّ الرّسولُ شوكَ الحُفاةِ.) وجملة (سار الرّسولُ يتبعُهُ الأعراب والعجمُ.).

3-3- حذف الحروف

حذف الشّاعر الحروف لأغراض بلاغيّة مختلفة، ومن الحروف الّتي قام الشّاعر بحذفها في نصوصه الشّعريّة نجد:

3-3-1- حذف أداة النّداء

حُذفت أداة النّداء في شعر محمّد جربوعة للدّلالة على تقريب البعيد، ومنها نداء مكّة في قوله:[2]

ذاتَ الْقَطِيفَةِ وَالْحِجابِ الأَكْحلِ ... يَا كَعْبَةَ البيتِ العَتيقِ الأَوَّلِ
أَحْلَى إِماءِ اللّهِ في جِلْبابِها ... أَرْقَى مُطَهَّرَةٍ بِأَطْهَرِ مَنْزِلِ

حذف الشّاعر أداة النّداء لرغبته في تقريب البعيد، وتقدير الجمل هو:(يا ذات القطيفة والحجابِ الأكحل، يا أحلى إماء الله، يَا أرقى مطهّرةٍ).

وقال الشّاعر مندهِشًا:[3]

دَخَلَتْ عَلَيَّ، فقلتُ أُمْسِكُ دهشَتِي: ... ((اللّهُ .. هَذِي الْبِنتُ ما أَحْلاهَا.))

---

[1] -محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص127.

[2] - المصدر السّابق، ص51.

[3] محمّد جربوعة: السّاعر، ص207.

أداة النّداء المحذوفة هي (يا) وهي تستعمَل لنداء البعيد، وتقدير الجملة (يا اللّهُ) وقد حذفها الشّاعر لأنّ الجملة تكون أبلغ بحذف أداة النّداء، وقول الشّاعر(اللّه)دلالة على القرب الشّديد من الله تعالى.

وقال معبّرا عن القرب من الحبيب:[1]

عزيزَ قَلْبِي، حنُّوني، أَعْيُنِي، شغَفِي وَأَخْوَفَ النَّاسِ في الدُّنيا على شَرَفِي

وَأَقْرَبَ النَّاسِ مِنْ قَلْبِي، وَسَيّدِهِ شَقيقَ عَيْنَيَّ، لولاَ أنتَ لَمْ أَقِفِ

في هذا البيتين الشّعريين أسلوب النّداء لأداة نداء محذوفة تقديرها: (يا)، حيث تخاطب حيزيّة سعيّد، دون استعمال أداة النّداء للدّلالة على قربه الشّديد منها، وجاء المنادى متعدّد، أمّا تقدير الجمل فعلى الشّكل التّالي: (يا عزيز، يا حنّوني، يا أعيُني، يا شغفي، يا أخوف النّاس على شرفي، يا أقرب النّاس من قلبي، يا سيّد قلبي يا شقيق عينَيَّ).

3-3-2- حذف حروف الاستفهام

حذف الشّاعر حرف الاستفهام في قوله:[2]

شَفَّافةٌ فِعلاً كَنظْرَةِ عابِدٍ؟ رَقْرَاقَةٌ مِثْلُ النَّدَى؟ أمْ يَدَّعِي؟

وتقدير الجملة الاستفهاميّة ذات الحرف المحذوف هو: (أشَفّافَة؟ وأَرَقراقةٌ؟)

وفي قوله:[3]

يَسْهرُ اللّيْلَ مثْلِي.. قُرْبَ شمْعَتِهِ وَإِنْ جَرَتْ نحوَ بَابٍ قَامَ يَسْتَبِقُ؟

حذف الشّاعر حرف الهمزة للدّلالة على الاستفهام في قوله (أيسهرُ؟)، وهنا الاستفهام دليل على الحيرة والارتباك وعدم الثّبات.

كما حذف الأداة في قوله:[4]

تُحبُّهُ تِلميذَةٌ (شَطُّورةٌ)

مِنْ (عَيْنِ آزالَ) عِندنَا

تكتبُ في دَفتَرِها:

" إلاَّ الرَّسولَ أَحْمدَا

وَصَحْبَهُ الكِرَامْ."

وتسْأَلُ الدُّمْيَةَ في أَحْضانِها

---

[1] - محمد جربوعة: حيزيّة، ص32.

[2] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص60.

[3] - المصدر السّابق، ص218.

[4] - محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص181.

تَهْوَيْنَهُ؟

تَهُزُّهَا مِنْ رَأْسِهَا لِكَيْ تَقولَ:

إِي نَعَمْ

وَبَعْدَهَا تَنَامْ.

تلاءم حذف أداة الاستفهام مع غرض المديح النّبويّ، وأصل الجملة: (أَتهويْنَهُ؟)، فحذف الشّاعر أداة الاستفهام لإضفاء الثّبات.

3-3-3- حذف حرف الجرّ

وهو قليل في شعر محمّد جربوعة، ومنه حذف حرف الجرّ (في) في قول الشّاعر:[1]

تُحِبُّهُ منابِرُ حَطَّمَها الغُزاةُ في آهاتِها

في بصْرةِ العرَاقِ

أوْ فِي غْروزني

أَوْ غَزَّةِ الْحِصارِ.

في هذه السّطور الشّعريّة من قصيدة (قدر حبّه، ولا مفرّ للقلوب) حذف الشّاعر محمّد جربوعة حرف الجرّ (في) قبل جملة (غزّةِ الحِصارِ)، فعطف غزّة على غروزني لاشتراكهما في نفس الظّروف.

4- الاعتراض

من بين الأساليب الّتي يكثر استعمالها في الحقل اللّغوي، والجملة الاعتراضية لا محلّ لها من الإعراب، يقول عنها ابن جنّي: " اِعْلمْ أَنَّ هذا القبيل مِن هذا العِلمِ كثيرٌ قد جاء في القرآن وفصيح الشّعر ومنثور الكلام، وهو جارٍ عند العرب مجرى التّأكيد، فلذلك لا يشفع عليهم ولا يُستنكَرُ عندهم أنْ يعترض الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره وغير ذلك ممّا لا يجوز الفصل فيه بغيره، إلاّ شاذّا ومتناولا".[2]

والاعتراض لا مكان محدّد له، فقد يأتي بين الفعل وفاعله، أو بين المبتدأ وخبره، أو بين النّعت ومنعوته، أو حتّى بين العطف والمعطوف عليه، والجار والمجرور، وغير ذلك من الوضعيات الّتي يمكن للاعتراض اتّخاذها.

[1] - المصدر السّابق، ص182.

[2] - ابن جنّي: الخصائص، تحقيق علي النّجّار، دار الكتب المصريّة، القاهرة، مصر، ج1، د ت، د ط، ص335.

وفي شعر محمّد جربوعة حضر أسلوب الاعتراض بكثرة، وجاءت الجمل المُعتَرَضُ بها فعليّة أو اسميّة أو شبه جملة، أو بالجملة الظّرفيّة، أو بالجملة الشّرطيّة، كما استعمل الشّاعر جملة النّداء، وجملة الحال، مع إمكانية اعتبار جملة النّداء وجملة الحال جملا فعليّة.

4-1- الاعتراض بالجملة الفعليّة

اعتمد الشّاعر الجملة الفعليّة في عمليّة الاعتراض، فجاءت أفعالها ماضية أو مضارعة، مبنيّة للمعلوم أو مبنيّة للمجهول، مثبتة أو مؤكّدة أو منفيّة، كما اعتمد على الجمل ذات أفعال الأمر، ومن بين استعمال الشّاعر للجملة الاعتراضية ذات الفعل الماضي المبني للمعلوم قول الشّاعر:[1]

((هذَا مُحَمَّدُ – قالتْ- نورُ أَعْيُنِنَا عَذرْتُكَ الآنَ .. يَا مَنْ كُنْتَ تُتَّهَمُ))

اعترض الشّاعر بالجملة الفعليّة الماضية (قالتْ) بين المبتدأ وخبره، للدّلالة على اليقين بأنّ النّور مصدره الرّسول صلّى الله عليه وسلّم.

كما اعترض الشّاعر بالجملة الفعليّة الماضية المبنيّة للمجهول في قوله:[2]

وَالْغَيْمُ- يبْقى- طولَ حَياتِهِ يَطْوي دُرُوبُ اللَّيْلِ كَيْ يَلْقَاهُ

فجملة (قِيلَ) اعتراضية، وردت بين الفاعل والمفعول به، لإبراز على المسافة الّتي تطويها الغيوم وهي ترتحل من مكان لآخر، حتّى تلتقي بالرّسول صلّى الله عليه وسلّم.

ومن الجمل الفعليّة المضارعة المستخدمة في الاعتراض، ما جاء في قول الشّاعر:[3]

عينَاهُ رَغْمَ الدَّاءِ – أُقْسِمُ- فيهما سِرٌّ كَبيرٌ فيهِمَا مَدْفونُ

فجملة (أُقسِمُ) هي جملة فعليّة تفيد القسم، جاءت تالية للجملة الأولى، والغرض من استعمالها هو تأكيد الشّاعر على وجود سِرّ مخبّإ فيهما.

ومن أمثلة استعمال الجملة المضارعة المنفيّة قول الشّاعر:[4]

شَعَرْتُ بِالْخَوفِ – لا أُخْفِي- وَقَدْ وَعادةً تبدأُ الأَهْوالُ بِالنَّظَرِ

فجملة (لا أُخفي) اعتراضية فعلها مضارع منفي باستعمال أداة النّفي (لا) لبيان نوع النّظرة وما النّظرة في الشّاعر.

ومن الجمل الاعتراضيّة المسبوقة ب(كي) قول الشّاعر:[5]

---

[1] - محمّد جربوعة: قدر حبّهُ، ص127.

[2] - المصدر نفسه، ص105.

[3] - محمد جربوعة: السّاعر، ص102.

[4] -محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص62.

[5] - محمد جربوعة: قدر حبّه، ص56.

وَما يُغافِلُ- كَيْ يَأْتِي أَحِبّتَهُ- حَواجِزَ الظُّلْمِ، أوْ تَفْتيشِ

تظهر الجملة الفعليّة المسبوقة بكي، في قوله: (كيْ يأتي أَحِبَّتَهُ) قد اعترضت بين الفاعل والمفعول به في قول الشّاعر، فهي الّتي منحت الخطاب قيمة، وجعلته في حالة من التّرقُّبِ للقاء الأحبّة، رغم كثرة الوشاة والعَسَسةِ، ممّا جعلها تحمل صفة التّنبيه.

ومن النّماذج الّتي استعمل فيها الشّاعر الجملة الاعتراضيّة الفعليّة، قوله:[1]

لاَ ليسَ شَرْطًا أَنْ تكونَ صَبِيَّةً - لتكونَ أَحْلَى – مِن حرائِرِ شُمَّرِ

وردت الجملة الاعتراضية (لتكون أحلى) للتأكيد على جمال نِساء شُمّر، وفي المقابل رفض ربط الجمال بالصّبايا.

ومن أمثلة الاعتراض بجملة الأمر، قول الشّاعر:[2]

فَلْتَتَّقِ اللّهَ يَا قلْبِي .. وَكُنْ حَذِرًا مَاذَا اسْتَفادَ- أَجِبْنِي- كُلُّ مَن عَشِقُوا

تظهر الجملة الاعتراضيّة (أَجِبنِي) الّتي جاءت بين الفعل (استفاد) والفاعل (كلُّ) للدّلالة على الحَيرةِ.

2-4- الاعتراض بالجملة الاسميّة

ورد الاعتراض في شعر محمّد جربوعة بالجملة الاسميّة، في عدّة مواضع، ومنها ما ورد في قول الشّاعر:[3]

كانَ اسْمُهَا- واللَّهُ أَعْلَمُ- زينبُ فِعْلاَ تُجَنّنُ .. يَا لَهَا مِنْ زَيْنَبِ

وفي قوله:[4]

وَأَشَدُّ بَلْوى الَوَرْدِ فِي عِلْمِي أنا - واللّهُ أَعْلَمُ- غادِرٌ قطَّافُ

اعترض الشّاعر بالجملة الاسميّة (والله أعلم) في مواضع عديدة من شعره، للتأكيد على وجود هفوات قد تحدث في الذّاكرة، وهذه الجملة تُستعمل لتفادي الوقوع في الكذب.

ومن الجمل الاسميّة الّتي جاء خبرها جملة فعليّة وأفادت الدّعاء، ما جاء في قول الشّاعر:[5]

تَقُولُ وَالِدَتِي- اللّهُ يحفَظُهَا-: ((ضَيَّعْتَ عُمْرَكَ فِي الأَشْعَارِ يَا كبِدِي))

خرجت الجملة الاعتراضيّة (الله يحفظها) إلى معنى الدّعاء، وقد اعترض بها الشّاعر بين جملة القول (تقول والدتي:) وجملة مقول القول الّتي ستبوح بها القصيدة فيما بقيَ مِن أبيت.

---

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص150.

[2] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص51.

[3]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص18.

[4] - المصدر نفسه، ص166.

[5] -محمّد جربوعة، ص91.

3-4- الاعتراض بجملة الشّرط

تكرّر الاعتراض بجملة الشّرط في شعر محمّد جربوعة باستعمال أدوات شرط مختلفة منها: لو، إنْ، إذا، إذْ، مهما.

ومن أمثلة الجملة الاعتراضيّة الشّرطيّة المُصدّرة ب(لو)، قول الشّاعر:[1]

ماذَا نُسَمّي؟

لوْ كَسَرْنَا حاجِزَ الْمَمْنوعِ فِينَا-

وَلَدًا سَيُقْصَفُ.

اعترض الشّاعر بالجملة الشّرطيّة (لو كسرنا حاجز الممنوع فينا-) بين الفاعل والمفعول به، ليقف على حجم التّناقضات الموجودة بين الشّخص المسلم وما يؤمن به، وبين المرأة الإنجيليّة المتحرّرة، فهذه الجملة تؤكّد على وجود حاجز بين المسلم وغيره يُمنع كسرُهُ أو تجاوُزُهُ.

كما استعمل الشّاعر الجملة الاعتراضيّة الشّرطيّة المصدّرة بـ(إنْ) في قوله:[2]

لاَ تَنْظُرِي- إنْ كانَ ينظرُ- واحْذَرِي عَيْنَاهُ تهوى القتْلَ مُجْرِمَتانِ

من خلال القصيدة نستنتج وجود بعض النّصائح والتّوجيهات لنسيان الحبيب، وتوظيف الجملة الشّرطيّة كجملة اعتراضية دلالة واضحة على ربط النّظر بعدم النّسيان، ولذلك اشترط انتفاء النّظر لوقوع النّسيان.

ومن الجمل الشّرطيّة المصدّرة ب(مهما) ما جاء في قول الشّاعر:[3]

أَوَ لأَمْ تُحسّ بِنا الّتي قَدْ أَفْسَدَتْ ما عِنْدَنَا- مهما نأى- لاَ يَفْسُدُ

دلّت الجملة الشّرطيّة الاعتراضيّة في البيت السّابق على قوّة العلاقة ومتانتها مع تأكيده على استحالة قطعها أو تحوُّلها من حالة إلى أخرى.

وقال مستعمِلا (إذْ):[4]

هِيَ لُعبَةٌ لِلوقْتِ يَخْدَعُنا بِهِ لِتُذِيبَنَا- إذْ لاَ نُحِسُّ- الأَشْهُرُ

واستعمل إذا، في قوله:[5]

وَمَنْ سَأَرْقُبُ بالأَيَّامِ عَوْدَتَهُ وَمَنْ سَأَبْقَى- إِذَا مَا غَابَ- أَنْتَظِرُ؟

---

[1] - محمّد جربوعة: اللّوح، ص43.

[2] - محمّد جربوعة: وعيناها، ص66.

[3] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص212.

[4] - محمّد جربوعة: ممّن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص05.

[5] - محمّد جربوعة: حيزيّة، ص115.

ينقل الشّاعر محمّد جربوعة أفكار حيزيّة وهواجسها ومخاوفها من غياب سعيّد، وتوظيف الجملة الاعتراضيّة في قول الشّاعر (إذا ما غابَ) وتوسّطها جملة الشّرط دليل على إحساسها بالخوف من المجهول.

4-4- الاعتراض بشبه الجملة

نوّع الشّاعر محمّد جربوعة في توظيف حروف الجرّ الّتي اعتمد عليها في بناء الجملة الاعتراضيّة، ومن ذلك قوله:[1]

أُحِبُّ رَأْيِي دائِمًا

وَأَكْرَهُ (النّظامْ)

هاجَرْتُ مِنْ مَدِينَتِي

(لِليبْيَا)

وبعدَهَا

أَلْقَيْتُ رِحْلَ ناقَتِي

بِرَغْبَتِي-

في الشّامْ

يصف الشّاعر رحلته من مدينة عين آزال إلى ليبيا ثمّ كيف استقرَّ – برغبته- في أرض الشّام، وجاءت الجملة الاعتراضيّة شبه جملة (برغبتي) لتؤكّد على المكان الّذي استقرّ فيه.

ومن أدوات الجرّ الّتي استعملها ضمن جمله الاعتراضيّة قوله:[2]

هَزّيهِ أَكْثَرَ، هَزّي يَا ابْنَتِي الدَّفَّا وَخَفّفِي فوقَهُ- مِنْ فَضْلِكِ- الْكَفَّا

يقدّم الشّاعر النصائح الخاصّة بضبط الإيقاع، مع إبداء الاحترام للمرأة الّتي تضربُ الدّفَّ، وشبه الجملة (من فضلكِ) تحمل دلالات الاحترام والتّقدير، وإن كان المُخاطب أصغر سِنّا.

5-4- الاعتراض بالجملة الظّرفيّة

اعترض الشّاعر بالجملة الظّرفيّة في عدّة مناسبات، وقد اعتمد على ظرف الزّمان (قبل) في قوله:[3]

يَا هَذَا تَعَطَّرْ مِنْ شِفاهِي

ثمَّ يَعني...

رُدَّ مِنْ فَضْلِكِ فوقِي

---

[1] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص121.

[2]- محمّد جربوعة: حيزيّة: ص150.

[3] - محمّد جربوعة: اللوح، 152.

-قَبْلَ أَنْ تَمضِي – الغِطاءْ.

وفي قوله مستعمِلا ظرف المكان (بين):[1]

والْهَمسُ لِلْجِنْسِ اللَّطيفِ بِلَفْظَةٍ - بيني وبيْنَكَ- مِثلُ طلْقَةِ مَدفَعٍ

يكشف الشّاعر عن سرَّ دور الهمس في جذب المرأة، وهذا السرّ محصور بينه وبين مخاطبه.

4-6- الاعتراض بجملة النّداء

تردّد الاعتراض بجملة النّداء في شعر محمّد جربوعة، بواسطة الأداة (يَا)، ولكنّ المنادى يختلف من نصّ شعريّ إلى آخر، ومن بين الجمل الاعتراضيّة الواردة في شعره، قوله:[2]

وَقَدْ أَضرَّ بِخَلْقِ اللَّهِ .. مزَّقَهُمْ فَكَيْفَ يُنْكِرُ- يَا اللَّهُ- ما ارْتَكَبَا؟

تجلّت جملة النّداء في قول الشّاعر (يا الله)، فهو يُناجي خالقَه ويتوسّل إليه ليكشِف ما ارتكبه من تمزيق وضرر، ليتساءل الشّاعر عن إنكار ما حدث، والغرض من توظيف جملة النّداء هو التنبيه.

واستعمِل الشّاعر جملة النّداء كجملة اعتراضيّة، بين المبتدأ والخبر، والواضح أنّ الغرض هو الدّعاء بتسهيل الأمور وتيسيرها، حيث قال:[3]

وَأَنْتُمُو عندَكُمْ بنتٌ .. وَتُعْجِبُنَا وَنَحْنُ- يا ربُّ سَهّلْهَا- لَنا وَلَدُ

وقال متعجّبا:[4]

فَرَأَيْتُ- يَا سُبْحانَ مَنْ خَلَقَ الدَّوا- مَا يُذْهِبُ الأَمْراضَ عَنْ مُتَطَبّبِ

جاءت الجملة الاعتراضيّة (يا سبحان من خلق الدّوا) بين الفاعل والمفعول به، وقد وظّف الشّاعر صيغة النّداء للتّعبير عن الانبهار بجمال المرأة.

4-7- الاعتراض بجملة الحال

ظهر اعتراض الشّاعر بجملة الحال في نصوصه الشّعريّة، لكنّ الشّاعر وظّف الحال جملة اسميّة، ومن بين النّماذج الّتي تردّد فيها، قول الشّاعر:[5]

وَتَرِيكَ- وَهِيَ كَذُوبَةٌ- مَا قَدْ جَنَى سَهَرُ اللَّيَالِي الْبِيضِ بِالأَجْفانِ

اعترض الشّاعر بالجملة الاسميّة الّتي جاءت حالا (وهي كذوبة) بين المفعول به المُقدّم والفاعل الّذي تمّ تأخيره، لتكشف صورة سلبيّة نتائج السّهر.

---

[1] - محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص95.

[2] - محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص100.

[3] -محمّد جربوعة: حيْزيّة، ص123.

[4] - محمّد جربوعة: السّاعر، ص18.

[5] - محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص91.

وقال الشّاعر:[1]

لَوْ يعرِفُ الأَمرَ أَغْلَى بَيْنَ أَضْلُعِهِ

-وهو الكَسيحُ-

قُدُورَ الحُزْنِ وَاغْتَرَفَا

بيّنت الجملة الاعتراضيّة (وهو كسيحٌ) نوع العاهة الّتي يعاني منها للدّلالة على النّقص، ومن الجمل الاعتراضية الموجودة في شعر محمّد جربوعة، صورة الوداع في قول الشّاعر:[2]

أَنَا أَتَخَيَّلُهَا

إِذْ تُوَدّعُهُ

- وهيَ تدعو له-

إِذْ تُصَافِحُهُ

بِيَدٍ فوقَ مصحَفِ جيبٍ

سَيَأْخُذُهُ فِي الحقيبَةِ

كَيْ لاَ يَضِيعَ

أمّا جملة (وهي تدعو له) فاعتراضيّة تبيّن الحالة النّفسيّة للمرأة عند الوداع، بين الخوف من الطّريق وألم البُعد، ولكنّ الإيمان أقوى، وهذا ما يشير إليه وضع مصحف الجيب في الحقيبة.

[1] - محمّد جربوعة: اللوح، ص59.

[2] - المصدر نفسه، ص46.

الفصل الرّابع

دراسة البنية الدلالية ومستوى الصّورة في شعر

محمد جربوعة

توطئة.

1: الحقول الدّلاليّة في شعر محمّد جربوعة.

- الحقل الديني.
- حقل الإنسان.
- حقل المرأة.
- حقل المشاعر والأحاسيس.
- حقل الطّبيعة.
- حقل البلدان والأماكن المقدّس

2- المعجم الشعري في شعر محمد جربوعة

- المعجم الديني
- معجم الانسان
- معجم المرأة
- معجم الطبيعة
- معجم الأماكن والبلدان
- معجم المصنوعات
- معجم الأعلام والشخصيات.

3- مستوى الصورة في شعر محمد جربوعة

- مفهوم الصورة الشعرية
- أنماط الصورة الشعرية
  - الصورة البيانية

- الصورة التشبيهية
- الصورة الاستعارية
- الصورة الكنائية

- الصورة الحسّية

- الصورة البصرية (الساكنة والمتحركة)
- الصورة اللونية
- الصورة الشّمية
- الصورة الذّوقية
- الصورة اللمسية
- الصورة السمعية

توطئة

يندرج علم الدّلالة ضمن اللسانيات، شأنه شأن علم النّحو والصّرف وعلم الأصوات، فهو حسبما يعرّفه بعضهم:" دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الّذي يتناول نظريّة المعنى، أو ذلك الفرع الّذي يدرس الشّروط الواجب توافرها في الرّمز حتّى يكون قادرا على حمل المعنى."[1]

ويهتمّ علم الدّلالة " بدراسة الرّموز وأنظمتها حتّى ما كان منها خارج نطاق اللّغة، فإنّه يركّز على اللغة من بين أنظمة الرّموز، باعتبارها ذات أهميّة، خاصّة بالنّسبة للإنسان."[2]

والمعاني تختلف في علم الدّلالة لأنّها تُبنى على أساس علاقة الدّال بمدلوله لينتج عنها معاني متنوّعة، منها: معاني أساسيّة تصوّريّة، ومعاني إضافيّة، ومعاني أسلوبيّة، ومعاني نفسيّة وأخرى إيحائيّة، أساسها الاستعمال، لأنّ الاستعمال هو الّذي يُحدّد القيمة الدّلاليّة للوحدة المُعجميّة، ف" تقسيم المعنى في علم الدّلالة يخضع لمبدأ عام، ملخّصه أنّ القيمة الدّلاليّة للوحدة المعجميّة لا يمكن اعتبارها دلالة قارّة إنّما يخضع تحديد تلك القيمة لمجموع استعمالات هذه الصّيغة في السّياقات المختلفة."[3]

والدّلالة ثلاثة أصناف هي:" دلالة المطابقة، ودلالة التّضمين، ودلالة الالتزام، وهذه الدّلالات الثّلاثة تندرج ضمن دلالة عامّة هي الدّلالة الوضعيّة، الّتي هي قسم من أقسام الدّلالة اللّفظيّة."[4]

المقصود بهذه الدّلالات الثّلاثة هو:" دلالة اللفظ على دلالة معناه الحقيقي والمجازي هي دلالة المطابقة، ودلالة اللفظ على بعض معناه الحقيقي أو المجازي هي دلالة التّضمين، ودلالة اللفظ على معنى آخر خارج عن معناه لازم له عقلا أو عُرفا هي دلالة الالتزام."[5]

1- الحقول الدّلاليّة في شعر محمّد جربوعة

نقصد بالحقل الدّلالي مجموعة الألفاظ الّتي ترتبط فيما بينها دلاليّا" فالحقل الدّلالي(Semanticfield)أو الحقل المعجمي (Lescicalfield)هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها."[6]

---

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، مكتبة عالم الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة5، 1998، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

[3]- عبد الجليل منقور: علم الدّلالة، ص68.

[4]- المرجع نفسه، ص69.

[5]- المرجع نفسه، ص71.

[6]- أحمد مختار عمر:علم الدّلالة، ص79.

فنظريّة الحقول الدّلاليّة هي " الطّريقة الأكثر حداثة في علم الدّلالة، فهي لا تسعى إلى تحديد البنية الدّاخليّة لمدلول المونيمات (الكلمات) فحسب، وإنّما إلى الكشف عن وحدة أخرى تسمح لنا بالتّأكيد أنّ هناك قرابة دلاليّة بين مدلولات عدد معيّن من المونمات."[1]

وقد تمّ تصنيف الحقول الدّلاليّة إلى ثلاثة أقسام؛ قسم المحسوسات المتّصلة، وقسم المحسوسات المنفصلة، وقسم الحقول التّجريديّة، ولأصحاب هذه النّظريّة مجموعة من المبادئ الّتي لا يمكن إغفالها وتتمثّل في:

- عدم انتماء الوحدات المعجميّة إلى أكثر من حقل دلالي.
- كلّ الوحدات المعجميّة لها انتماؤها.
- لا يمكن إغفال السّياق الّذي جاءت فيه هذه الوحدات المعجميّة.
- ضرورة دراسة المفردات داخل التّركيب واستحالة دراستها مستقلّة.

وفي شعر محمّد جربوعة مجموعة ألفاظ مثّلت خلاصة تجاربه في الحياة، امتدّت من نشأته وتديّنه وثقافته المختلفة، ثمّ ترحاله إلى بلدان عربيّة وما يُضاف إليها من مختلف تجاربه واحتكاكه بثقافات مختلفة عن ثقافته الأمّ، ليجعل الشّاعر من اللفظ عنونا له يلوّن به شعره وحياته وعلى اعتبار هذه الألفاظ ستتمّ دراسة الحقول الدّلاليّة.

1-1- الحقل الديني

يعتبر الشّاعر من أبرز الشّعراء الّذين دعوا لتأسيس المدرسة الكعبيّة في الشّعر العربي، وهي مدرسة شعريّة تسير على خطى الشّاعر كعب بن زهير في الكتابة، حيث يمكن للشّاعر أن يُسهب في الغزل في مطلع القصيدة ويسمو بمن يتغزّل بها روحيّا إلى درجات عالية، والشّاعر محمّد جربوعة ممن وضعوا الأسس الجماليّة والأخلاقيّة والفنيّة لهذا الفنّ من المديح، وفي شعر محمّد جربوعة ثراء وتنوّع في دلالات شعره، فلا تكاد تخلو قصيدة من الألفاظ الدّينيّة، فنراه يحثُّ على نُصرة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، والحثّ على اتّباعه والالتزام بما ورد في سنّته الشّريفة، والاقتداء بأخلاقه وأخلاق الصّحابة والتّابعين، والفخر بالإسلام وكلّ ما يرتبط به، والانبراء للدّفاع عن الإسلام والمسلمين وأماكنهم المقدّسة وأخلاقهم، و متابعة كلّ القضايا الإسلاميّة ومنها:

[1]- منقور عبد الجليل: علم الدّلالة، ص84/83

1-1-1- الحث على تلاوة القرآن وحفظه

يحمل النّصّ الشّعري للشّاعر محمّد جربوعة دلالة الإيمان بالله وحده لا شريك له، واتّباع سنّة الحبيب محمّد صلّى الله عليه وسلّم، داعيا إلى الالتزام بالدّين الإسلاميّ الحنيف من خلال الحرص على تحفيظ القرآن الكريم للأبناء منذ سنّ صغيرة، ومن ذلك قول الشّاعر:[1]

تقُولُ لِوالِدِها

وهِيَ تمُصُّ إبهامها

لثغة(السِّينِ)

تَرْقُّصٌ فِي ثَغْرِها المُسْتَدِيرْ

تَقُولُ لَهُ

وَهِيَ تَلْعَبُ فِي حِجْرِهِ:

((يَا تُرَى يَا أَبِي

ثَوْفَ تَثْتَاقُ لِي دُمْيَتِي

والْحِثَانِ الثَّغِيرِ

وَمُثْحَفُ (عمَّ)

وَخَمّ الطُّيُّورْ))

يَقولُ لَها:

((سَوفَ تشْتاقُ جِدًّا

لِوَجْهِكِ

هَذا الجَميلِ المُنيرْ.))

يُقَبّلُها

وتقبّله ثمّ يحمِلُها

كَيْ يُخَبّئَها مِثلُ لؤْلُؤَةٍ

في لِحافِ السَّرِيرْ

وَيَحْكِي لها

عَنْ نبيّ

---

[1]- محمّد جربوعة: اللوح، ص18/17/16

أَتاهُ صَحابيُّهُ ليقولَ لَهُ:

((سَوفَ أَشْتاقُ يَا سيّدي))

فَيَقولُ لهُ:

((..سوفَ يَجمعُنا الحُبُّ

عِنْدَ اللّطيفِ الخبِيرْ))

فَتُغْمِضُ فِي وَجْهِهَا نَجْمَتَينِ

وَيَكسُو المُحيَّا البريءَ السُّرورْ

يُجَنّنُها (جزءُ) عمَّ

وتحْفَظُهُ

وَهِيَ بِنْتُ ثَلاثِ سِنينَ

وَيَحْلِفُ والِدُها أَنَّهُ روحُها

كَمْ تُحِبُّ (الضُّحَى..سَبّح اسْمَ)

وكمْ تعشقُ (الزَّلْزَلَهْ)

طِفلةٌ مُذْهِلَهْ

يؤكّد الشّاعر محمّد جربوعة على أهميّة التّنشئة الدّينيّة، الّتي تبدأ في مرحلة مبكّرة – مع بداية النّطق- وقد ألحّ على أهميّة جزء عمّ في المرحلة الأولى من الحفظ، وهذا ما رصد له الشّاعر مجموعة من الألفاظ الدّالة على الحفظ (يجنّن، تحفظ، روحها، تحبّ، السّرور) ودلالات صغر السّن في قوله (الحثان وهو الحصان، الثَّغير ويعني الصّغير، ثَوفَ تعني سوف، تثْتاقُ معناها تشتاقُ، مُثْحف يعني مُصحَف، مصّ الإبهام).

وقال مفتخِرا بتربيته في الكُتّاب في قصيدة (اللّوح):[1]

أَنَا يَا صَبِيَّةُ قَدْ وُلِدْتُ بِـ(آبِ) وَقَضيتُ جُلَّ صِبَايَ فِي الكُتّابِ

مِنْ (جزءِ عَمَّ) بَدَأْتُ كُلَّ حِكايَتِي وَأَخَذْتُ كُلَّ مَبادِئِ الإعْرابِ

وَلَكَمْ مَلأْتُ اللَّوحَ بَعدَ تَعَوُّذِي بِاللّهِ، بِالأَجْزَاءِ والْأَحزابِ

وَلِذَا، تَرَيْنَ، ورَغْمَ كُلّ شَقاوَتِي أنّي شَديدُ الحبِّ لِلمِحرابِ

قدّم الشّاعر للقارئ نصائح من ذهب يرتكز عليها في التّربية الصّحيحة، الّتي تعتمد على الكتاتيب حيث تبدأ حكاية كلّ مسلم في رسم الطّريق نحو المستقبل، ومن الألفاظ الدينيّة الموجودة في هذه المقطوعة الشّعريّة(الكُتّاب، جزء عمّ، اللّوح، التعوّذ، الله، الأجزاء، الأحزاب، المحراب).

[1]- المصدر السّابق، ص185.

فمن باب التّذكير بآداب قراءة القرآن الكريم تعرّض الشّاعر للعديد من السّور القرآنية وهو يحثّ على قيام ليلة القدر، من بدايتها إلى طلوع الفجر، في قوله:[1]

صُفّي لَهَا رِجْلَيْكِ..قُومِي رَتّلِي ... مِمّا تَيَسَّرَ مِنْ أَواخِرِ (يُوسُفِ)
وتَبَسَّمِي في كُلّ رُبعٍ بَسْمةً ... لِينالَ ثَغْرُكِ أَجْرَهُ، ثُمَّ اكْتَفِي
وَتَزَعْزَعِي عِنْدَ ا(لطَّواسينِ) الّتي ... إنْ جِئْتَهَا لاَبُدَّ مِنْ أَنْ تَذْرِفِي
لاَ بَأْسَ بالمِنديلِ..لكنْ حاذِرِي ... أَنْ تُغْمِضِي الْعَيْنينِ أوْ أَنْ تَطْرِفِي
فَإذا بَلَغْتِ (الفجْرَ)، أَلْقِي نَظْرَةً ... أَصْغِي بِحِسّ العابِدَاتِ المُرْهَفِ

يذكّر الشّاعر بفضل ليلة القدر، فهي خير من ألف شهر، ولقيامها لابدّ من الاستعداد النّفسي والجسدي، حيث تبدأ الليلة بصفّ الأرجل والتّرتيل بداية من سورة يوسف، ثمّ الابتسامة في كلّ ربع، والزّعزعة في الطّواسين؛ وهي سورة الشّعراء وسورة النّمل وسورة القصص، والزّعزعة وحدها لا تكفي إلاّ بذف الدّموع ، مرورا بسورة الفجر، والمُلاحظ أنّ السّور القرآنية المذكورة في هذه القصيدة تراعي ترتيبهافي المصحف الشّريف، فترتيب سورة يوسف هو الثّاني عشر، وسورة الشّعراء ترتيبها السّادس والعشرين، وترتيب سورة النّمل هو السّابع والعشرين، وسورة القصص ترتيبها الثامن والعشرين، أمّا سورة الفجر فترتيبها في المصحف الشّريف هو التّاسع والثّمانين.

ومن حقل القرآن الكريم يمكن ذكر مكوّنات الحقل، والّتي تتمثّل في: (صُفِي، رتّلي، يوسف، الرّبع، الأجر، تزعزعي، الطّواسين، الفجر، العابدات.)

وقال يحثّ على قراءة سورتي الطّور والأنفال:[2]

خُذْ مَا تَيَسَّرَ مِنْ وُرودٍ حُلوةٍ ... وَاقْرَأْ عَلَيْها (الطّور) وَ(الأَنْفَالاَ)

وفضل قراءة السّورتين عظيم، أمّا سورة الطّور فتقرأ لفكّ الكُرب، في حين تُقرأ سورة الأنفال لتبعث الرّاحة في النّفوس وتصفّي الأذهان مع الشّعور بالاطمئنان والسّكينة.

1-1-2- المديح النّبوي

مثّل المديح النّبوي عند الشّاعر محمّد جربوعة المنهج السّليم الّذي اختاره عن قناعة تامّة، فقد تشرّب الشّاعر حبَّ الرّسول حتّى سرى في عروقه كالدّماء، مؤمنا بأنّ الرّسولَ صلّى الله عليه وسلّم هو القدوة لكلّ المسلمين على مرّ الأزمان واختلاف المكان، فقد ذكر الشّاعر الرّسول بأسمائه وصفاته ما شكّل حقلا دلاليّا مستقلاّ في قوله: (النبيّ، محمّد، أحمد، الرّسول، الحبيب، رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم، سيّدي، تاج رأسي،

[1]- المصدرالسابق، ص102.

[2]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص101.

طه، بشيري، القرشي، الهاشميّ، ياسين، العدنان، المختار، أحلى القناديل، حلو السّجود، الأحور، المصطفى، بدر مكّة، ساكن يثرب، المكيّ، مليح الوجه، قنديل آمنة، نور أعيننا، حلو العبادة، مرويّ عائشة، جميل القلب، أحلى هدايا الله، الضّوء الإلهيّ، السُّنّيّ، اليتيم.)

ولمتابعة نسب استعمال ألفاظ حقل أسماء الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وصفاته في ديوان (قدر حبّه) سنورد الجدول التّالي:

أسماء الرّسول أو صفاته	التّواتر	النّسبة المئويّة
النّبي	23	%17.83
محمّد	19	%14.73
أحمد	19	%14.73
الرّسول	08	%06.20
الحبيب	11	%08.53
رسول الله	04	%03.10
صلّى الله عليه وسلّم	03	%02.33
سيّدي	05	%03.88
تاج رأسي	02	%01.55
طه	06	%04.65
القرشيّ	02	%01.55
الهاشميّ	03	%02.33
ياسين	02	%01.55
العدنان	02	%01.55
المختار	01	% 0.77

أحلى القناديل	02	%01.55
حلو السّجود	01	% 0.77
بشيري	01	% 0.77
الأحور	01	% 0.77
المصطفى	01	% 0.77
بدر مكّة	01	% 0.77
ساكن يثرب	01	% 0.77
المكّي	01	% 0.77
مليح الوجه	01	% 0.77
قنديل آمنة	01	% 0.77
نور أعيننا	01	% 0.77
حلو العبادة	01	% 0.77
مرويّ عائشة	01	% 0.77
جميل القلب	01	% 0.77
أحلى هدايا الله	01	% 0.77
الضّوء الإلهيّ	01	% 0.77
اليتيم	01	% 0.77
السّنّيّ	01	% 0.77
المجموع	**129**	**%100**

تُظهر الإحصائيات الموجودة في الجدول اعتماد الشّاعر على أسماء الرّسول صلّى الله عليه وسلّم كدلالة على العناوين العريضة لمنهجه، فقد ظهرت أسماؤه وصفاته في كلّ قصائد ديوان (قدر حبّه)، للدّلالة على إرساء القواعد الخاصّة بالمدرسة الكعبيّة، الّتي جعلت المديح النّبويّ أرقى ما قيل في الشّعر، ففيه تغنّى الشّاعر بأخلاقه وصفاته، ليرصد ألفاظا تعبّر عن عشق المخلوقات له وأخرى تصف خذلان بعض المسلمين.

وقال معبّرا عن حبّ المخلوقات للرّسول صلّى الله عليه وسلّم:[1]

رَاعٍ يُحَدِّثُ نَفسَهُ فِي سِرّهِ ((أَهوى النَّبِيَّ ومِثْلَ كُلّ فقيرِ
مَا فِي يَدِي ما قَدْ يَليقُ بِشَأْنِهِ مِنْ عاشِقٍ مُتَعَفّفٍ مَسْتورِ
((ماذَا سأَفْعَلُ كَيْ أَرُدَّ جميلِكُمْ يَا تَاجَ رَأْسِي، سيّدِي، وبشِيرِي.

وقال معبّرا على لسان المخلوقات:[2]

قَالَ النَّدَى لِلوردِ: ((مَا أَحلاهُ)) فَأَجابهُ: ((سبحان من سوّاهُ))
بَكَيَا بِقَدْرِ الشَّوْقِ فِي قَلْبيْهِمَا وَتَهامَسَا: صلَّى عَلَيْهِ اللَّهُ
يَتَدَفَّآنِ بِذِكْرِهِ فِي لَيْلَةٍ شَتْويَّةٍ.. وَكِلاهُما يَهْواهُ
كَانَا وكانَ الغَيْمُ يَعبُرُ خَاشِعًا مِنْ فوقِ مُرْجٍ مَزَّقَتْهُ الآهُ
وَالْغَيْمُ يَبْقَى- قِيلَ- طولَ حيَاتِهِ يَطْوِي دُروبَ اللَّيْلِ كَيْ يَلْقَاهُ
وَالكلُّ مُشْتاقٌ وَيُخفِي عِشقَهُ بِضُلُوعِهِ، وَيُعينُهُ مولاَهُ

يضمّ هذا النّصّ الشّعري مجموعة من الألفاظ الّتي تدلّ على عشق كلّ المخلوقات للرّسول صلّى الله عليه وسلّم، فهنا يُبرز الشّاعر براعته اللغويّة وقدرته على تصوير ما يحدث في أعماق الطبيعة، حيث يحدث الحوار حول حبّ المخلوقات للرّسول صلّى الله عليه وسلّم، فالنّدى يبكي ويهمس للورد بما يحمله في قلبه من عشق، والغيم من فوقهما يقطع المسافات الطّوال لبلوغه، ومن الألفاظ الّتي تمثّل الحقل الدّلالي الخاص بعشق المخلوقات للرّسول صلّى الله عليه وسلّم نجد: (بكيا، تهامسا، صلّى عليه الله، يتدفّآن، يهواه، خاشعا، مزّقته، الآه، يطوي، يلقاه، مشتاق، عشقه، يخفي، ضلوعه، مولاه.)

فبقدر الحبّ الّذي نراه في أقوال وأفعال المسلمين، ها هو الشّاعر يعرّج على فئة أساءت إلى الإسلام بقصد أو بغير قصد، في قوله:[3]

خَجَلِي إِذَا مَسَحَ النَّبِيُّ دُموعِهِ فَبِأَيّ وَجهٍ سَوفَ أُقْبِلُ يَا تُرَى؟
خَجَلِي إِذَا زَفَرَ النَّبِيُّ بِحُرْقَةٍ مُتَنَهّدًا مُسترْجِعًا مُسَتغْفِرَا

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص11.
[2]- المصدر نفسه، ص104.
[3]- المصدر نفسه، ص36.

خَجَلِي أَنَا ..خَجَلُ الَّذي مِنْ حُزْنِهِ دَخَلَ الْمَرايَا، كَانَها، وتكَسَّرَا

وفي قوله:[1]

لَوْ أَنَّ أَحْمَدَ عادَ مِنْ تَحْتِ الثَّرَى حُلْو المُحَيَّا، بَاسِمًا، مُتَعَطّرَا
وَأَتَى يَزورُ المسلمينَ بِشَوقِهِ يَا عَارَنَا.. ماذَا نقُولُ إذا دَرَى؟

وقال:[2]

فَأَنَا غَريبٌ مِنْ بِلادٍ ذِكْرُها سَبُّ الإِلَهِ بِجُرْأَةِ الْمُتَمَرّدِ
فَكَأَنَّ أَحْمَدَ قَدْ أَحَسَّ بِقَلْبِهِ شَيْئًا يُمَزّقُهُ كنارِ المَوقِدِ
وَكَأَنّهُ نَفَضَ العَبَاءةَ دَامِعًا وَمَضَى يُتَمْتِمُ مُطْرِقًا لِلمسْجِدِ
طَأْطَأْتُ رَأْسِي ثُمّ قلتُ: ((يليقُ بِي وَبِأُمّتِي لونُ الظَّلاَمِ الأَسْوَدِ.))

استعان الشّاعر محمّد جربوعة بألفاظ دالّة على صورة سوداوية، سببها التّصرّفات الّتي لا تمتّ للإسلام بأي صلة، ومنها السّبّ والشّتم الّذي يعلو صوته في المجتمعات الإسلاميّة بالإضافة إلى انتشار الآفات كالرّشوة، ويدخل في هذا الحقل مجموعة الألفاظ الّتي تدلّ على خجل الرّسول صلّى الله عليه وسلّم ممّا يحدث في بلاد المسلمين من تصرّفات تبعث على الخجل: (الدّموع، زفر، متنهّدا، مسترجعا، خجل، حزن، سبّ الإله، الجرأة، المتمرّد، يمزّق، نار، الموقد، دامعا، طأطأت، الظّلام، الأسود)

وعن تفشّي الرّشوة يقول الشّاعر:[3]

لَوْ كَانَ مسْؤولاً يَزورُ مَدينةً لَرَشَوْهُ حَتَّى صَارَ ينظُرُ (لاَيَرَى)

3-1-1- العبادات

يحفل شعر محمّد جربوعة بالألفاظ الّتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالإسلام، ومنها لفظ الجلالة وأسماء الله الحُسنى وأركان الإسلام وكلّ ما أكّدت عليه السنّة القوليّة والسّنّة الفعليّة من معاملات وعبادات، ومن أركان الإسلام الموجودة في شعر محمّد جربوعة الشّهادتان.

يقول الشّاعر:[4]

وَلْتَلْعَنِي الشّيطَانَ ..تِلكَ وسَاوِسٌ فَتَشَهَّدِي واسْتغْفِرِي مَوْلاَكِ

فلعن الشّيطان هو الاستعاذة بالله من الشّيطان الرّجيم وذكر الشّهادتين ثمّ الاستغفار للتّخلّص من وساوسه.

---

[1]- المصدر السابق، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

[3]- المصدر نفسه، ص51.

[4]-محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص 88.

وللصّلاة حقل واسع تحدّث فيه عما يسبِقها من أذان ووضوء أو تيمّم، مع ذكر الأماكن الخاصّة بالصّلاة كالمحراب والصّوامع والمسجد ولم ينس الأماكن المقدّسة (مكّة والمدينة والمسجد الأقصى)، وذكر الإمام وأوقات الصّلاة، وقد احتوى الحقل الدّلالي الخاص بالصّلاة على الألفاظ التّالية: (الأذان، التيمّم، الوضوء، المسجد، المنبر، السّجّادة، الخطبة، الإمام، الرّكعة، السّجدة، المحراب، المآذن، الصّوامع، سجود الشّكر، الدّعاء، الفجر، العصر، العشاء، الشّفع، الوتر).

ومن الصّلوات الخمس المذكورة في شعره، صلاة الفجر، في قوله:[1]

لَهُ الوردُ

لَهُ الشَّفعُ له الوتر له الفجْرُ لَهُ النَّحْرُ

له النّهرُ لهُ البحرُ

لَهُ القيصومُ والشّيحُ وَسِرُّ الكستناءْ؟

وعن فضل ركعة الفجر، يقول:[2]

لِتنظُرَ

لِلقائِمينَ بِصفّ الصّلاة

وَهُمْ يُنْصتونَ بِأَوَّلِ رَكْعَةِ فَجْرٍ

لِما قَدْ تَيَسَّرَ

مِنْ (سورةِ الشُّعَراءْ).

وعند غياب الماء لا بدّ من التّيمّم لصلاة الفجر:[3]

فِي الفجْرِ حينَ الضَّوءُ لاَحَ تَيَمَّمَا رَكَعَا فَشَفَّا بِالصَّلاةِ وأَشْرَقَا

قوله:[4]

رُدَّ الْجَوابَ..

فَفِي بغدادَ آنِسَةٌ

كَانَتْ تُصَلّي

صلاةَ العَصْرِ واقِفَةً

وَاسَّاقَطَ التَّمْرُ مِنْ رَشَّاشِ نَخْلَتِهِمْ

---

[1]- محمّد جربوعة: اللوح، ص84

[2]- المصدر نفسه، ص113.

[3]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص34.

[4]- المصدر السّابق، ص56.

والَعَبْدُ لِلّهِ بَعدَ العصْرِ ما وَقَفَا.

ومن الأماكن المرتبطة بالصّلاة ذكر الشّاعر المحراب والمآذن والصّوامع والمسجد في قوله:[1]

ثُمَّ لاَ قِبْلَةَ وَجْهُ المرْءِ فيها

نحوَ وَجْهِ اللّهِ

غيرَ البيتِ في (بَكّةَ)

للنّاسِ سواءْ

ثمَّ لا مِحرابَ فِي الأَرْضِ

سِوى مِحرابِ عَبْدٍ

مؤمِنٍ بِاللّهِ .. حُرّ

وَلَهُ عُقْدَتُهُ فِي حاجِبَيْ أَحْلَى أعتِزازٍ

وَإباءْ.

وقال في علوّ المآذن وارتفاعها:[2]

فَوْقَ المآذِنِ سَوفَ يبْقَى عالِيًا يُبْكِي صُفوفَ الفَجْرِ وَالنُّسَّاكَا

وذكر بيوت الله مستعمِلا الجامع والمسجد في قوله:[3]

فِي صَوتِ مَنْ رَفَعَ الأَذانَ بِجامِعٍ مُتَغَنّيًا بِمُحَمَّدٍ يَتَشَهَّدُ

في مصحفٍ في عُلْبَةٍ صَدَفِيَّةٍ نَوَّارَةٍ يَرْنُو إلَيْها الْمَسْجِدُ

أمّا السّجّادة فاسمها يدلّ على فعل السّجود والصّلاة، وهذا ما قاله عنها:[4]

أُمُورِي الصَّغِيرَاتُ دَومًا مَعِي تُرابِطُ في القَلْبِ والأَضْلُعِ

(صَلاةُ النَّبِيّ)، وسَجَّادَتِي وَخَاتَمُكَ الْحُلوُ فِي أُصْبُعِي

وللصّدقة دورها في إحداث التّوازن النّفسيّ والاجتماعيّ بين مختلف طبقات المجتمع الإسلامي، وهذا ما يبرّر جعلَها بابا من أبواب العلاج يقول الشّاعر مقرّا بفضلها في التّداوي وقدرتها على دفع الضّرر، خاصّة إذا ما اقترنت بالصّوم:[5]

صَامُوا لِكَيْ يُشْفَوْا وَلَمْ يُشْفَوْ، ولمْ يَنْجُو، وكَمْ نَذَرُوا بِها، وَتَصَدّقوا

---

[1]-محمّد جربوعة: اللّوح، ص93.

[2]- المصدر نفسه، ص97.

[3]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص62.

[4]- محمّد جربوعة:مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص23.

[5]- محمّد جربوعة: اللوح، ص127.

والصّيام هو الرّكن الرّابع من أركان الإسلام، ذكر الشّاعر الصّيام وما يرتبط به من ذكر وتراويح وسحور:[1]

تُرَى
حِينَ يَعْبُرُ
فَوْقَ قُبورٍ لَنَا
رَمضَانُ
سَتَذْكُرُ تِلكَ العِظامُ تَراويحَها
وَتَهَجُّدَها
قَبْلَ وقتِ السُّحورْ؟

وقال موظّفًا شهر الصّيام:[2]

سَأَلْتُكِ بِاللَّهِ أَنْ تَتْرُكِينِي لِشَهْرِ الصّيَامِ وَرَبّي، وديني

وقال عن صيامها يوم الخميس:[3]

وَهِيَ الّتِي دَومًا تَصُومُ خميسَها وَتنامُ بِالقُرآنِ في المِحْرَابِ

وعن صيام الأيّام البيض، يقول الشّاعر:[4]

تغُضُّ الطَّرْفَ ..مُسْبَلَةُ الخِمَار تقومُ اللّيلَ.. صائمَةُ النَّهارِ
تُصَلّي الفرضَ.. حَجّتْ مُنذُ عامٍ تُحِبُّ اللهَ.. طاهِرَةُ الإزَارِ
تَصُومُ (البِيضَ) نَفْلاً كلّ شهرٍ وَإِنْ غَنَّتْ فَبِالصُّوَرِ القِصَارِ

لخّص الشّاعر العبادة في: غضّ البصر وارتداء الحجاب، وقيام اللّيل وصيام النّهار والثّلاثة أيّام البيض من كلّ شهر، وأداء الصّلوات الخمس في وقتها مع أداء الحجّ والعفاف.

والحجّ من أركان الإسلام، له مناسك خاصّة به تتمثّل في الطّواف والسّعي والوقوف بجبل عرفة، يقول الشّاعر عنه:[5]

أوصِ الحجيجَ- إذا تَعِبْتَ- بِدَعوةٍ في السَّعْيِ، أَو فِي النَّحْرِ، أو إنْ طافُوا

[1]- المصدر السابق، ص30.
[2]- المصدر نفسه، ص167.
[3]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص77.
[4]- المصدر نفسه، ص05.
[5]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص165.

والحجّ يعني زيارة بيت الله الحرام، فهو مرتبط بمكّة وبالكعبة الشّريفة على وجه الخصوص، ونقصد بها القِبلة، فهي ما قال عنها الشّاعر:[1]

مَنْ لَمْ يُوَلّ الوجْهَ نحوكِ قائمًا ... فِي رَكْعَةٍ.. فَكَأَنّهُ لمْ يفعَلِ
مِن وقت ابراهيمَ تعبُدُ رَبَّها ... ذات القراءة والقيام الأطول

4-1-1- الأنبياء والرّسلُ – عليهم السّلام-

استدعى الشّاعر الرّسل والأنبياء- عليهم السّلام- لارتباطهم بمواقف معيّنة، ومن خلال تتبّع أشعار محمّد جربوعة سنتعرّف على هؤلاء الأنبياء ووهم:(هود عليه السّلام، ابراهيم عليه السّلام، يعقوب عليه السّلام، يوسف عليه السّلام، أيّوب عليه السّلام، ذي النّون (يونس) عليه السّلام، موسى عليه السّلام، محمّد صلّى الله عليه وسلّم).

فقال الشّاعر وهو يذكّر بفضل عاشوراء:[2]

لكنْ لِـ (جلَّ جلالُهُ) في لحظةٍ ... تتغيَّرُ الفيزياءُ والكيمياءُ
لِيَمُرَّ موسَى.. خَلْفهُ مَنْ آمنوا ... وَلِكَيْ تحوزَ الفضْلَ (عاشُورَاءُ)
الكونُ يقْظِمُ خائِفًا أظفارَهُ ... وَالرَّمْلُ يَضْرِبُ كَفَّهُ، مُسْتاءْ

تتحدّث القصيدة عن يوم عاشوراء، وهو اليوم العاشر من محرّم، يحتفل فيه المسلمون بصيام يومي التّاسع والعاشر أو العاشر والحادي عشر من محرّم، لنجاة سيّدنا موسى عليه السّلام.

وقال مذكّرا بصبر النّبيّ أيّوب عليه السّلام:[3]

يَرْفَعُ الكَفَّيْنِ لِلهِ
ويدْعُو..:
" يَا إلهي..
بعْضَ خُبْزٍ..
وَاصْطِبَارٍ مِثلُ (أَيُّوبَ)
وحَبَّاتِ دَوَاءْ".

[1]-محمّد جربوعة: اللوح، ص51.
[2]- المصدر نفسه، ص121.
[3]- المصدر نفسه، ص78.

1-1-5- الصّحابة وأهل البيت والرّواة

استنجد الشّاعر محمّد جربوعة بالتّاريخ الإسلامي وشخصياته العظيمة، لرغبته في بث القيم الدّينيّة لدى المسلمين، والوقوف على سيرهم وأعمالهم النّبيلة، وتضحياتهم الجسيمة في سبيل الإسلام والمسلمين ومن الصّحابة- الكرام- المذكورين في النّصّ الشّعري لمحمّد جربوعة، الصّحابي الجليل عثمان بن عفّان، ما تعرّض له من أذى على يد الشّيعة، فيقول الشّاعر:[1]

وِلعُثْمان بْنُ عَفَّانَ اصْطِبَارَا
كَبِدٌ ظَمْأَى..
وَقَدْ قَالَ: "أَنَا الصَّائِمُ..
ما أَرجُو سِوَى شَرْبَةِ ماءٍ
ثُمَّ يَقْضِي اللّهُ فينَا مَا يَشَاءْ"
يَحفِرُ البِئْرَ ولا يشْرَبُ منهاَ
وَعلى المَصْحَفِ كانتْ قَطرةِ الأَحْمَرِ تَتْلُو:
" فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللّهُ.."
انْتِصَارًا لِحَيِيّ الخُلفاءْ.

فعثمان بن عفّان هو ثالث الخلفاء المسلمين، وقد رصد الشّاعر مجموعة من الألفاظ لتعبّر عن الهوان الّذي أُلْحِق به، في قوله:[2]

عثمانُ ذُو النُّورَيْنِ يَبْكِي صَائِمًا ... هَلْ تَشْعُرينَ بِحُزْنِهِ في مَقْطَعِي؟
عثمانُ يبْكِي.. هلْ تُحِسُّ صَبِيَّةٌ ... بِالواقِعِ الدّمَويّ، بالمُستَنْقَعِ
هَلْ تَشْعرينَ بِحالِنا؟ تاريخِنا؟ ... بِهوانِنَا الأَصْلِيّ، وَالمُتَفَرّعِ؟
عُثمانٌ صِهْرُ خديجَةٍ يَا هَذِهِ ... صِهرُ النَّبِيّ.. مُرصّعٌ لِمُرَصّعِ
اليومُ قمتُ في المنامِ أُحِسُّهُ ... ظَمآنَ يَنزِفُ في أنينِ تَوَجُّعِ

تحمل القصيدة دلالات الحزن والهوان بسبب ما لحق بالصّحابي الجليل عثمان بن عفّان- رضي الله عنه- ومن الألفاظ الّتي رصدها الشّاعر لذلك نجد: (يبكي، الحزن، الواقع الدّمويّ، المستنقَع، الهوان، ظمآن، ينزف، الأنين، التّوجّع، أبكوا، الثّرى، تمزّقِي، تقطّعي، موتك، موتي، مصرعك، مصرعي، قطرة، حزنك، الجراح،

[1]- محمّد جربوعة: اللوح، ص77/76.
[2]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص59.

مواجعا، محبوسة، أصرخ، مجوّع، قاتله، خلعوا، آهة، النّار، تذوّبُ، محزونة، تبكي، الجنازة، الحزن، المشيّع، الحرام، كربلاء، القتل، تعب، الحسين).

وقال عن خديجة بنت خويلد رضي الله عنها:[1]

عِطْرُ النَّبِيّ، حبيبِ قلْبِكِ، فِي إِزَارِكْ وَالطّفْلَةُ (الزّهراءُ) ترقُدُ في يسَارِكْ
وَدُموعٌ أَحْمَدَ لَم تزَلْ مذعورةً مِنْ يَومِ (اقرَاْ)، لاَ تَجِفُّ على خِمارِكْ

مثّلت السّيّدة خديجة الدّعم المادّيّ والمعنويّ للرّسول صلّى الله عليه وسلّم ، فقد كانت السّند، فإليى ظهرها يسند ظهره وهو يطلب غفوة للرّاحة.

أمّا عائشة رضي الله عنها فقد عانت من ألم الطّعن من طرف الشّيعة – وهي ميّتة-فقال الشّاعر يصوّر ما حدث:[2]

جَرَحُوا يَدَيها مزَّقُوا مَا مزَّقُوا مِنْ عِرْضِهَا وَتَضَاحَكُوا وَتَفَرَّقُوا
عاشَتْ تُمَسّحُ دَمْعَهَا بِخمارِها وَتَشُمُّ أَثْوابَ النّبِيّ وتَشْهَقُ

ومن الشّخصيات الدّينيّة الحاضرة في شعر محمّد جربوعة، الإمام مالك بن أنس وأحمد بن حنبل في قول الشّاعر:[3]

هَلْ ثَمَّ نَصٌّ في (مُوطّإِ مالِكٍ) أوْ نِصْفُ فتوى عِندَ (مُسْنَدِ أَحْمَدِ)؟

ولم ينس الشّاعر ذِكرَ أصحاب كتب السّنّة كالبخاري والنّسائي، وابن ماجة، في قوله:[4]

قَدْ عبَرْتُ الأَربعينَ الآنَ
مِنْ دونِ (النّسائي)
ومِنْ دونِ (صحيحٍ للبُخارِي)
وَمِنْ دونِ الطّواسينِ
وَرَكْعاتِ قِيامٍ
فِي مَحاريبِ الرَّجاءْ.

وعن سنن ابن ماجة يقول الشّاعر:[5]

وَنُعَلّمُ الأَحْجارَ فِي أَسْوارِنَا سُنَنَ (ابْنَ ماجة)..رغم(نابليونِ)

---

[1]- المصدر السابق، ص85.

[2]- محمّد جربوعة: اللوح، ص09.

[3]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص103.

[4]- المصدر السّابق، ص73.

[5]- المصدر نفسه، ص174.

1-2-حقل الإنسان

1-2-1- أعضاء الجسم

حضر جسم الإنسان في شعر محمّد جربوعة بكلّ الأعضاء الخارجيّة والدّاخليّة، من الرّأس وحتّى الأطراف، والألفاظ الدّالة على الرّأس بما يحتويه هي: (الشّعر، الوجه، الجبين، الحواجب، العيون، البآبئ، الأهداب، الرّموش، الجفون، والدّموع، الخدود، والأنف، الأسنان، الفم، اللحية، والشّارب اللسان ، الأعصاب، المخ، والشّيب والضّفائر والأذن).

وفي الجذع استعمل الشّاعر: (الصّدر، الخصر، الضّلوع، القدّ، الجنب، القلب، الشّريان، النّبض الرّئة، الدّماء).

ومن الأطراف العلويّة والسّفليّة ذكر الشّاعر: (الأيدي، الذّراع، الكفّ ، المعصم، الأظفار، الخنصر، البنصر، البصمة، الأرجل ، الكعب ، الأقدام ، مشط الأصابع ، عروق الأرجل ، الجلد).

والرّأس من الأعضاء الوارد ذكرها في شعر محمّد جربوعة، فقال في هزّه:[1]

ثمّ اغْمِزِي بِطرِيقَةٍ مَقْبُولَةٍ مِنْ دُونِ هَزّ الرَّأْسِ.. دونَ تَرَفُّعِ

وقال في الشّعر:[2]

وَالشَّعرُ شَلاَّلٌ تدلَّى خَلْفَها كالنَّهْرِ فَحْمِيٌّ يُشَدُّ وَيُجْدَلُ

وقال مصوّرا تحوّل شعره إلى الأبيض، كناية عن تقدّمه في السّنّ:[3]

أفلاَ تَرَيْنَ حَواجِبِي مَعْقودَةً والشَّيْبَ خَضَّبَ بِالبياضِ مَفارِقِي

واستعمل الشّاعر الآذان للدّلالة على التّنصّت والتّجسّس في قول الشّاعر:[4]

وقال: (قولِي.. فلا آذانَ تسمَعُنَا وَقَدْ تَرَكْنا عُيونَ النّاسِ وَالعَسَسَا

وقال في الحواجب والعيون:[5]

والحاجِبَانِ يُزَلْزِلانِ بِهزّةٍ لكنَّ أَخطر ما بِهَا عَيْناهَا

وقال في الأنف حين يشمّ الرّوائح الكريهة:[6]

سَيَمُرُّ قُربَكَ مَنْ يمُرُّ وأَنْفُهُ بَيْنَ الأَصَابِعِ يَتَّقِي لُقْياكَا

---

[1]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص51.

[2]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص277.

[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص185.

[4]- المصدر السّابق، ص163.

[5]- المصدر السّابق، ص28.

[6]- محمّد جربوعة: اللوح، ص98.

أمّا الشّارب المفتول فدلالة واضحة على الشّرف المكتسب، وقد ورد في قول الشّاعر:[1]

فامْسَحْ عَلى الشَّارِبِ المفتولِ، في وَأَبْرِزِ الصَّدْرَ بَيْنَ النَّاسِ وافْتَخِرِ

واستعمل الشّاعر أغلب أعضاء الجذع في شعره، ومنها الضّلوع، وقد قال فيه الشّاعر:[2]

وَالهَجْرُ يَفْعَلُ فِي ضُلوعِ مُحِبّهِ ما تفعَلُ النّيرَانُ بِالأَخْشَابِ

شبّه الشّاعر الضّلوع بالأخشاب ، فشبّه ألم الهجر باحتراق الخشب.

ومن الآلام الّتي يشيخ منها القلب، ألم الحزن على الفراق، كقول الشّاعر:[3]

يَشِيخُ القلبُ فِي عامٍ مِنَ الأَحزانِ والْهَمّ
وَيَغْزو الشَيبُ لحيَتَهُ بِلَوْنِ اللَّيْلِ وَالْفَحْمِ
وما فِي القَلْبِ مُتَّكَأٌ مِنَ الغُضروفِ وَالعَظمِ
لَهُ أَيْضَا تَجاعِيدٌ وَتَاريخٌ مِنَ الإِثْمِ

1-2-2- الأسماء

وظّف الشّاعر محمّد جربوعة أسماء مختلفة للرّجال وأخرى للنّساء، من بينها : (محمّد، أحمد، عثمان، مالك، أبو جعفر المنصور، السّندباد، أبو الهول، كعب بن زهير، قيس ليلى، المتنبّي، ابن زيدون، امرؤ القيس، البوصيري، البحتري، نابليون، بولس، ماكيافلي، سعيّد، بن قيطون، عبد الغني الفهري، نزار قبّاني، زنوبيا، الخنساء، الموناليزا، ولاّدة بنت المستكفي، سعاد، عائشة، خديجة، رقيّة، آمنة، زينب، زليخا، حيزيّة، حدّة، قُدسى، ليلى، ميسون، بثينة، يَارا، سهام، هند، رشا، حصّة، موضي، العنود، حليمة، حوّا، عفراء).

ومن أسماء الشّخصيات الّتي جاءت في شعر محمّد جربوعة، اسم **مالك أنس** في قوله:[4]

وَمِنْ طُرُقَاتِ المدينةِ
جَاءَ الْجُنودُ إلى بَيْتِ مَالِكَ..
كَانَ عَلَى حِبْرِهِ عاكِفًا كَهِلاَلٍ
وَفِي وَجْهِهِ رَوْعَةُ الفُقَهاءْ.

وللتأكيد على عشقه لمدينة دمشق استعان الشّاعر بإبراهيم بن أدهم[5]:

شَيْخِي (ابن أدهم) قَدْ وَقَعْتَ بنارِها وَلِكُلّ ابراهيمَ نارٌ تحرِقُ

[1]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص149.
[2]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص181.
[3]- المصدرالسابق، ص156.
[4]- محمّد جربوعة: اللوح، ص142.
[5]- المصدر نفسه، ص127/126.

شَيْخي (ابنَ أَدْهَمَ) كَيْفَ يَنْجُو مَنْ لَهُ قَلْبٌ رقيقٌ كَالنَّدَى يَتَرَقْرَقُ

وفي الإفتاء استدعى الشّاعر شخصيّة الشّيخ **الحسن البصريّ**، فقال:[1]

لا البَصْرَةَ اليومَ

فيها شَيْخُهَا (الحَسَنُ البَصْرِيُّ) مُتّكِئًا

فِي مَسْجِدِ الحيّ

يَرْوي بَعْدَ عَنْعَنَةٍ

مَتْنَ الحديثِ

وَبَعضَ الشّعْرِ وَالطُّرَفَا

و ابن زريق هو أبو الحسن علي أبو عبد الله ابن زريق، وهو شاعر عراقي عاش في العصر العبّاسي وقد ورد اسمه في قول الشّاعر:[2]

وَقَرَأْتُ لابْنِ زُرَيْقِها بَيْتَيْنِ لِي وَعَشِقْتُ (مَوْصِلَ) سَيّدِي ((ذي

السّندباد: من شخصيات ألف ليلة وليلة، يرمز للمغامرة والخَير في قوله:[3]

أَنا في العِراقِ، دَعيني أُغَنّي | عَلى (دَجْلَةِ الخَيْرِ) للسّنْدِبادِ

أبو جعفر المنصور: هنا يُحدّد الشّاعر الحادثة الّتي وقعت في عصره بخصوص البَيْعَةِ بالإكراه:[4]

وَأَنَّ الفقيهَ (...)

وَيَقْصِدُ بَيْعَةَ جَعْفَرَ حَصْرَا

وَيَدْعُو إلى ثَوْرَةِ الفُقَراءْ

وبَيْنَ الإمامِ الجميلِ الّذي فِي الحِبَالِ

وَبَيْنَ الأميرِ الّذي فِي الحريرِ

اسْتِدارةُ هاءْ.

صدّام حسين: لمْ يذكر اسمه صراحةً ولكنّ قوله يدلُّ على ذلك، فهو الّذي وُضِعَ في حبل المشنقة فجر عيد الأضحى:[5]

شَرَفُ العِراقِ بِمَنْ تبَسَّمَ ثَابِتًا فِي الفَجْرِ يوم النَّحْرِ فِي العيدانِ

[1]- المصدر السابق، ص60.

[2]- محمّد جربوعة: اللوح، ص172.

[3]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص36.

[4]- المصدر السّابق، ص145/144.

[5]- المصدر السّابق، ص47.

الواقفُ العَرَبِيُّ رابِطُ جَأْشِهِ حُلْوِ التَّبَسُّمِ..مُرْعِبِ السّاسانِ

كعب بن زهير: حضر الشّاعر كعب بن زهير في قصائد الشّاعر محمّد جربوعة للدّلالة على تأثّره به، حيث حملت القصيدة الأولى في ديوان (قدر حبّه) عنوان(برقيّة إلى كعب بن زهير)، وفي متن الدّيوان ذاته قصيدة:(بانتْ سُعادُ) وهنا يؤكّد الشّاعر محمّد جربوعة على أهميّة التّحوّل الّتي عاشها كعب بن زهير في تحوّله من عشق سعاد إلى فنّ المديح النّبويّ، والتّغنّي بخصال الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، مُفضّلا النّوع الثّاني الّذي يبعث على الشّعور بالاطمئنان والرّاحة.

يقول الشّاعر مخاطبا كعب بن زهير:[1]

بِاللّهِ بُسْ ذاكَ الجبينَ، وقُلْ لَهُ إنّي أُحِسُّ بِأَضْلُعِي كَالموقِدِ

أَهْواهُ، أَهْجُرُ- كَيْ أُقَبّلَ نَعْلَهُ- أَلْفَيْ سُعادٍ ..فاتِناتٍ، خُرَّدِ

ابن زيدون: وظّف محمّد جربوعة اسم الشّاعر الأندلسي (ابن زيدون) مسترجعا ما حدث بينه وبين ولاّدة بنت المستكفي من هجر وبيْن فيما قاله:[2]

يَقُولُ بالْهَمْسِ: لاَ (ولاَّدةُ) فَهِمَتْ ولا ابنُ زيدُونَ قَدْ دَسَّ المَضَامِينَا

البحتري: هو شاعر عبّاسي، له قصائد غزليّة جميلة، وقصائده تنطبق على نساء الأردن:[3]

وَمَن اِسْتَدَلَّ لَهُنَّ حينَ سَأَلنَهُ بِقَصائِدٍ غَزَلِيَّةٍ لِلبُحتُرِي

الموناليزا: تعبّر لوحة الموناليزا عن الجمال الأجنبيّ، وهنا الشّاعر يريد أن يُسلّط الضّوء على الجمال الإسلاميّ الّذي يزيد بارتداء الحجاب في قوله:[4]

مَاضَرَّ صَاحِبَةَ الخِمَارِ الأَسْوَدِ لَوْ أَنَّهَا وَضَعَتْ يَدًا فَوْقَ الْيَدِ

كَالمونَالِيزَا.. ثُمَّ أَرْخَتْ جَفْنَهَا وَتَبَسَّمَتْ في صَمْتِها لِ(محمَّدِ)؟

آمنة: هي أمّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، يصفه الشّاعر بقوله:[5]

قِنْدِيلُ آمِنَةُ الوضّاءُ يُبْهِرُنِي مِنَ السّمَاءِ تدلَّى ..حَولهُ الرّسُلُ

حيزيّة: هي بطلة السّيرة الشّعبيّة، ألّف الشّاعر حولها مسلسلا شعريّا، فلم يغيّر في أحداث القصّة المعروفة لكنّه أعاد صياغتها شعريّا، واختتمها بمعلّقة شعريّة، فبعد وصفها بما يليق بها وبأخلاقها ذكر اسمها قائلا:[6]

(حيزيَّةُ) رَقَّ اسمُها فَتَرَقْرَقَتْ فِي كُلّ ثَغْرٍ كَالنَّدَى إِذْ يَهطُلُ

---

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص8.

[2]- محمّد جربوعة، ثمّ سكت، ص 163.

[3]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص145.

[4]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص101.

[5]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص96.

[6]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص278.

فَكَأَنَّهُ فِي النُّطقِ قِطْعَةُ سُكَّرٍ أَحْلَى الأَسَامِي فِي النّسَاءِ الأَسْهَلُ

قُدسَى: وقد قال فيها:[1]

شَهْرَانِ يَا (قُدْسَى) هُمَا شَهْرَانِ شَهْرٌ سَيَمْضِي، ثُمَّ يَأْتِي الثَّانِي

وقال يناجي دارها:[2]

يَا دَارَ قُدْسَى، هَلْ صَحيحٌ أَنَّهَا (..) سَمْعِي يُصَدّقُهُ، وَقَلْبِي يَجْحَدُ

رشا: وقال عنها:[3]

وَصُداعُ رأْسِي مُعْجباتُكَ..وَالّتِي تُدعَى (رَشَا) ذاتُ السّلاحِ الشّاكِي

1-2-3- علاقات القرابة

يندرج النّصّ الشّعري للشّاعر محمّد جربوعة ضمن النّصوص ذات الطّابع الاجتماعي لأنّه يظهِرُ الكثير من العلاقات الاجتماعيّة والإنسانيّة ومنها:(الأمومة، الأبوّة، البنوّة، الجدّ الجدّة، الخال، الخالة، العمّ، العمّة، الإخوة، الأخوات، الحفيد، الحفيدة، الأسرة).

والأم في شعر محمّد جربوعة تدلّ على أصل الشّئ، ومنها قوله:[4]

أُمّي البَسيطَةُ ..رُوحُ الرُّوحِ ..جَوهَرَتِي تَظُنُّ أَنّي إِذَا قَرَّرْتُ لَمْ أَعِدِ

وقال مستعملا لفظ والدتي:[5]

تَقُولُ والِدَتِي- اللهُ يحفظُها- : ((ضَيَّعْتَ عُمرَكَ في الأَشْعَارْ يَا كَبِدِي.

وقال موظّفا لفظ (ماما):[6]

وَكُنْ طِفْلَها

واقْتَرِبْ مِنْ حُدودِ المَشِيبِ بِمَفْرِقِها

بِاحْترامٍ، وَقُلْ ف حَنانٍ:

((أُحِبُّكِ ماما))

سَتَشْعُرُ أَنَّكَ طِفْلٌ وَفِيٌّ

يُرَمّمُ فِي قَلْبِ (مَامَا) الحُطامَا.

---

[1]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص127.

[2]- المصدر نفسه، ص212.

[3]- محمّد جربوعة، مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص87.

[4]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص92.

[5]- المصدر نفسه، ص93.

[6]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص120.

واستعمل الشّاعر لفظ (الأب) ولفظ (الوالد) في النّصّ الشّعريّ لوصف العلاقة بين الأب وابنه ومن ذلك ما قاله وهو يصف مخاوف الأب:[1]

وَدُعاءِ والِدِهِ لَهُ مِنْ خوفِهِ وَالَّمْتَماتُ الْحُلْوَةُ استِغْفارَا

وقال مفتخِرا بحسبه ونسبه:[2]

أَنا ابْنُ أَبِي، وَأَبِي ابْنُ أَبيهِ فَلا تَطْرُقِي البابَ لنْ تَدْخُلِيهِ.

وذكر **الوالديْن** مجتمعيْنِ في قوله:[3]

وَلَوْلا الشّركُ أَقْسَمَ والِداهَا بِمِعْصَمِهَا المُنَعَّمِ في السّوارِ

والأخ هو الصّاحب والصّديق، وهو ما قال عنه الشّاعر:[4]

هَذَا أَخِي، وشقيقُ عُمْرِي، صَاحِبِي مَنْ ضَمَّنِي..وَأَضُمُّهُ اسْتِعْبَارَا

وبين الجدّ وحفيده علاقة مميّزة، لخَّصها الشّاعر في قوله:[5]

جَدُّ الصَّبِيّ اختاره لِحفيدِهِ يَا حُسْنَ مَا أَهْدى لهُ..وَاخْتارَا

وذكر الجدّة في قوله:[6]

كانتِ الجَدَّةُ تُغْلِي..

سَقَطَتْ دَمعَةُ عَيْنَيْها

بِرِفْقٍ مَسَحَتْهَا

فَوقَ نَقْشَاتِ السِّوارْ

أمّا (ابن العمّ) فقد ورد في قول الشّاعر:[7]

ولابنِ عمّي منادِيلي مُطَرَّزَةٌ بِـ (السّينِ) وَ(الحَاء) بَيْنَ السّرّ

ومن العلاقات الاجتماعية الّتي لها أهميّة كبرى علاقة الصّداقة، فهي علاقة موجودة بكثرة، قال عنها الشّاعر:[8]

تقُولُ صَدِيقَتِي: اِنْسَيْ رَجاءً فَبَعدَ مُحمَّدِ يأْتِي البَدِيلُ

---

[1]- المصدر السّابق، ص98.

[2]- المصدر نفسه، ص129.

[3]-محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص7.

[4]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص96.

[5]- المصدر السابق، ص97.

[6]- محمّد جربوعة: اللوح، ص164.

[7]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص13.

[8]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص08.

1-2-4- المِهن والوظائفُ والْمناصب

اقتضت الحياة الاجتماعيّة وجود المناصب والوظائف تلبية للحاجات المشتركة، الّتي يجب توفّرها في كلّ مجتمع، وفي هذا الإطار استخدم الشّاعر ألفاظا تدخل في هذا السّياق وتتمثّل في: (المدير، الضّابط، الشّرطي، المحامي، المعلّمة، المعلّم، الأستاذ، الدّكتورة، المفتي، الأميرة، الفلاّحة، الحرّاس، الصّيّاد، الجنديّ، الحرّاق).

ومن الوظائف الّتي جاءت في شعر محمّد جربوعة، وظيفة الأستاذ الّتي قال فيها:[1]

وَلَقَدْ أَتَيْتُ لأَستَفِيدَ، فَدُلَّنِي مَا الغيدُ يَا أُسْتاذَنا يَا طَيّبُ

والمدير في قوله:[2]

لا زِلتُ أَشْرَحُ للمُدِيرِ طُفُولَتِي لاَ زَالَ يَرْفُضُ حُجَّتِي وَيُبَرّرُ

وقال معرّجا على بعض الوظائف:[3]

مَجْنونُ عَيْنَيْها الوَفِي

ماذا بِرَأْيِكَ كُنْتُ؟

ضَابِط شُرطَةٍ؟

أوْ حَارِسًا

بِمَحَطَّةٍ لِلحافِلاتِ بقرْيَتِي؟

أمّا الحرّاق فكلمة جديدة دخلت على المصطلحات الجزائريّة، وهو من يهاجر إلى الضّفّة الأخرى من البحر المتوسّط في قوارب الموت، فقال الشّاعر:[4]

وَلِكلّ حرّاقٍ يُسافِرُ خِلْسَةً وَبِلا جوَازٍ داخِلَ الأَهْدابِ.

واعتراف الشّاعر بأنّه تربيّة الكُتّابِ في قوله:[5]

أَنَا يَا خَطِيرَةُ شَاعرٌ مُتديّنٌ مُنْذُ الصّبَا، تربيّةُ الكُتّابِ

2-2-4- الأطعمة والأشربة

من الأطعمة والأشربة المذكورة في شعر محمّد جربوعة أو الوسائل الّتي تُستعمل فيهما نجدّ:

الأطعمة	الفول، السّكّر، الخبز، شعر البنات، النّقانق، الزّاد، الطّعام، الليمون، التّفّاح، حبّة سكّر، التّفّاح، الحلوى، الرّمّان، دقلة نور، اللحم، الفجل، السّويدان، الرّطب، الملح، الخمير، الأرز، لحم الضّأن، القمح، الرّغيف.

[1]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص189.

[2]-المصدر نفسه، ص8.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص125.

[4]- المصدر نفسه، ص47.

[5]- المصدر نفسه، ص47.

الأشربة	الماء، القهوة، العسل، الشّاي، الحليب، الجبن، الخمر، عصير التّمر، الرّائب، اللبن، الزّيت،
أدوات الإطعام والإشراب	الكأس، الفنجان، الصّحون، الطّنجرة، الفرن، الإبريق، القدور، الدّلو، الأكواب، الأقداح، صينيّة، القدر، التّنّور، الصّحن، القصدير، القرعة.

ومن الأطعمة والأشربة الّتي وظّفها الشّاعر محمّد جربوعة، قوله:[1]

لَوْ كُنْتُ أَدْرَكْتُ النّبِيَّ مُحَمَّدا لَخَبَزْتُ أَشْهَى خُبْزَةٍ لِخَمِيرِ
وَمَلَئْتُ صَحْنًا مِنْ (أَرُزّ ساخِنٍ) وَشَوَيْتُ لَحْمَ الضَّأْنِ في قَصْدِيرِ.

والشّهد من الأطعمة المفضّلة لدى العامّ والخاص، ولا أحد يستطيع إنكار لذّتها، فقال:[2]

فَسْأَلْ شُيُوخَكَ هَلْ نَجَا مُتَعَبّدٌ مِنها وَأَنْكَرَ شَهْدَهَا مُتَذَوّقُ

وللقهوة طعمها، فكيف إذا كانت ممزوجة بالهيل، يقول الشّاعر:[3]

وَمَنْ يَأْتِي، سيكْتُبُ لي كلامًا كَبُنّ دِمَشْقَ.. رائِحَةٌ وَهِيلُ؟

وقال عن ثمار العراق وتمورها:[4]

تَقولِينَ لِلْبائِعِ المَشْرِقِيّ
بِكُلِّ افْتِخَارِكْ:
((عَمّي..
لنَا فِي العِرَاقِ
السُّوَيْدانُ، والسُّكَّرِيُّ
وَدَقْلَةُ موسَى
عُوَيْنِبُ أَيُّوبَ
أُختَ الْكَسيبِ..
وَشَيءٌ (كَثِيغٌ) ..كَثِيرْ)).

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص14/13.
[2]- محمّد جربوعة: اللوح، ص127.
[3]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص9.
[4]- المصدر نفسه، ص98/97.

1-3- حقل المرأة

تلوّنت المرأة في شعر محمّد جربوعة فجاءت حسب وضعياتها الحقيقيّة في المجتمع، فكانت أمّا وأختا وابنة وجدّة وصديقة وطبيبة ومعلّمة، ولأنّ شعر محمّد جربوعة يمثّل المجتمع بما يحتويه، كانت المرأة فيه حقيقيّة، مطابقة للواقع، ومن العناصر الّتي نقف عليها في شعره الّتي تناسب طبيعة الأنثى أو المرأة، والّتي تدخل ضمن اهتمامها بجمالها وزينتها وأناقتها.

ملابس المرأة	الخمار، البرقع، الشّال، الملحفة، الفستان، الإزار، السّاري، الثّوب، الحجاب، المعطف، النّقاب، الجلباب، القطيفة، الملاءة، أثواب الحرير، الحذاء، القمصان، الحرير، السّواري، غوتشي، القبّعة، الجوخ، الخزّ، المعطف، القفطان، الكتّان
وسائل الزّينة	الجزدان، الكحل، المشط، الخضاب، الحنّاء، مرود الآراك، الإثمد، النّقاب، المشط، أحمر الشّفاه، المكياج، الحقائب.
الحلي والمجوهرات	الأقراط، الأحجار، الأساور، طوق الزّمرّد، الفصّ، الحبّات، الخاتم، إبريزة الجدّات، المِشبك الفضّيّ، الخُمسة، الفيروز، الماس، اللؤلؤة، الذّهب المصفّى، التّاج، اللآلئ، الزّبرجد، العقيق، المرجان، الخلاخل، الأساور، المحزمة، العقد، الماسة، الصّدف، الجواهر، الطّوق، الذّهب، التّاج،
العطوروالرّوائح	الصّابون، الحنّاء، العطر، البخور، عطور ماجيستي، المسك، العنبر، كولونيا، المبخر، القارورة، الرّائحة، الجاوي، الصّندل، الفلّ، القرنفل، الرّيحان، العود، الشّذى،

اهتمّت المرأة بمظهرها من خلال حرصها على اختيار الملابس الّتي تناسبها، لتبدو أنيقة في عيون الآخرين، وفي هذا الشّأن تتحدّث قصيدة(حيرة امرأة أمام خزانة ملابسها) عن الخطوة المهمّة الّتي تسبق عمليّة التأثير في النّفوس والقلوب على حدّ سواء، وقد جاء في القصيدة:[1]

فَتَحَتْ خِزَانَتَها، وَرَاحَتْ تَنْظُرُ ... كَفَرَاشَةٍ مِنْ رَوْضَةٍ تَتَخَيَّرُ
ماذا سَتَلبَسُ لِلقَاءِ بِهِ غَدًا ... وَبِأَيّ ثَوْبٍ كَيْ يُجَنَّ سَتَظْهَرُ
مَاذَا سَتَلْبَسُ؟ كُلُّ ثَوْبٍ عِندَهَا ... يَبْدُو بَسيطًا سَاذِجًا لاَ يَسْحرُ
يَبْدُو أَقَلَّ مِنَ الّذي تَحْتاجُهُ ... لِتُمِيتَ مَنْ فِي الْبَالِ دَوْمًا يَخْطُرُ
وَغَدًا تَكونُ لَهُ هُنا أُمْسِيَّةٌ ... الشَّاعِرُ اللَّبِقُ الأَنيقُ الأَشْهَرُ
وَالثَّوبُ عنوانُ الفَتاةِ، وَذَوقُها ... وَأَهَمُّ شَيءٍ لِلنّسَاءِ المَظْهَرُ
مَصْروفُهُنَّ مَلاَبِسٌ وَحقائِبٌ ... وَخُصُوصِيَاتٌ لاَ تُقَالُ، وَعَنْبَرُ
مَدَّتْ يَدَيْهَا، تَسْتَعِينُ بِلَمسِها ... وَتَقُولُ: يَا اللّهُ كَيْفَ أُقَرّرُ؟

[1]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص107/106/105.

هَذَا قَدِيمٌ، هذهِ صَيفِيَّةٌ هَذِيكَ.. لا.. لا.. ثُمّ هذا أَكْبَرُ
هَذِي لَهَا في الكَمّ زِرٌّ نَاقِصٌ هَذا بسيطٌ هادِئٌ لاَ يُبْهِرُ
لَولاَ زِيَادةِ وزنِها، لبِسَتْ لهُ هذَا، ولكِنْ شَكلُهُ مُتَحَرّرُ
هَذا الفَرَنْسِيُّ الجميلُ مُناسِبٌ أَوْ رُبَّمَا الإِندُونيسي الأَخْضَرُ
هذَا طَويلٌ حَتَّى تَمْشْي، مُزْعِجٌ وَتُحِسُّ رِجْلَيْهَا بِهِ تَتَعَثَّرُ
هذا قَصيرٌ، لا يَليقُ بِشَاعِرٍ غَضَّاضِ عَيْنِهِ.. وهَذا أَقْصَرُ
هَذا عَرِيضٌ، وَاسِعٌ كَعَبَاءَةٍ هَذا يشُفُّ، وَضَيّقٌ، لاَ يَسْتُرُ

استعمل الشّاعر مجموعة من الألفاظ الّتي تدلّ على مواصفات المرأة أو أسمائها، من خلال تصوير عمليّة اختيار الملابس الخاصّة للقاء الشّاعر فلكلّ مناسبة لباسُها الخاص الّذي يتماشى مع الذّوق والمناسبة ومن الملابس (الخمار)، هو غطاء للرّأس تلبسه المرأة المسلمة، وجمعها خُمورٌ، وهي دلالة على التّديّن وفيه قال الشّاعر:[1]

تَغُضَّ الطَّرْفَ ... مُسْبَلَةُ الخِمَارِ تَقُومُ اللَّيْلَ صَائِمَةُ النَّهَارِ

وفي قوله:[2]

مَنْ كَانَ أَعْطَاكِ الإِمَارَة
يَا (زُلَيْخَا)
دُونَ نسوانِ المَدِينَةِ
في الزَّمَانِ اليُوسُفِي
لَوْ أَنَّنِي مَا كُنتُ يَومًا شَاعِرًا
فَلَرُبَّما
كُنَّا الْتَقَيْنَا فِي الْقِطَارِ
رَأَيْتُ وَجْهَكِ في الزُّجَاجِ
تُعَدّلِينَ خِمَارَكِ (الشَّرْعِيّ جِدًّا)
قَبْلَ آخِرِ مَوقِفِ.

و(الشّال) مصنوع من قماش أو صوف أو فرْوٍ، يدلّ على مكانة المرأة اجتماعيّا، يوضع حول العنق يقول الشّاعر:[3]

---

[1]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص5.
[2]- محمد جربوعة: وعيناها، ص128/127.
[3]- محمّد جربوعة: الساعر، ص27.

فَاتَ الأَوانُ.. وَلَنْ يَرَى مِنْدِيلَها أَوْ دَمْعَهَا الْمَسْكوبَ فوقَ الشَّالِ

و(العباءة) لباس محتشم، تلبسه المرأة الخليجيّة بشكل خاص، ومنها العراقية الّتي اتّخذتها عنوانا لِسُترتها، وقد وردت في قول الشّاعر:[1]

وَمِلاءةٌ سَوْدَاءُ تَسْتُرُ أَعْيُنًا لَوْ كُشّفَتْ في أَهْلِ عِشْقٍ بادُوا

فمن المعروف أنّ لون العباءة المفضّل هو اللون الأسود لسترِ أعضاء المرأة، لكنّ الشّاعر وظّف سُترَتها بالمقلوب، لأنّها تحمي عيون العاشق من كشف مفاتن المرأة.

ومن الأقمشة الفاخرة (الدّنتيل والسّاتان)، وقد وردا في قول الشّاعر محمّد جربوعة:[2]

مَا قِرْطُهَا؟ والعِقدُ ما؟ وَسِوارُهَا مَاذا؟ وما (الدّنتِيلُ)و(السّاتانُ)؟

والملابس وحدها لا تكفي لإظهار جمال المرأة، لذلك تتّجه إلى استعمال وسائل أخرى كالتّزيُّن واستعمال الحنّاء والكحل وأحمر الشّفاه، بالإضافة إلى تنسيق الحقيبة والحذاء مع الملابس، ووضع العطر، والانطلاقة تكون باستعمال صابون يناسب البشرة كقول الشّاعر:[3]

صَابونُ فَا أَبْيَاتُهُ، والْخَواتِمُ فَوْقَ البَناصِرِ حُلْوةٌ تَتَرَنَّمُ

وَعُطورُ مَاجيستِي الرَّهِيبَةُ شِعرهُ مُتَأَكّدٌ مِنْ نَفْسِهِ لاَ يَرْحَمُ

ومن استعمال المرأة للبخور والمباخر والتّطيّب قول الشّاعر:[4]

لاَ تَنفُخِي نارَ الأَسَاوِرِ فِي دَمِي تَبًّا لَهَا، لِرَنِينِها المُسْتَنْفِرِ

وفي قوله:[5]

والْحُسْنُ مَبْخَرَةٌ بِرُكنِ خِبائِها يُكْوى بِها الجاوِي وَيُشْوَى الصَّنْدَلُ

ومن بين طرق التّزيّن وضع المكياج على الوجه، للظّهور في أجمل حلّة، فالمكياج مرتبط بالمرآة، وفيه قال الشّاعر:[6]

وَتَعودُ لِلمرآةِ، تَضْبِطُ شَكلَهَا وَتُرَتّبُ المَكْيَاجَ فِي إِعْجابِ

والحليّ لا تزيد المرأة إلاّ رقيّا ولا تدلّ إلاّ على المكانة الاجتماعيّة، فحسب الكميّة والنّوع تحدّد قيمة المرأة، ومنها: الأقراط والأساور والعقود والخلاخل والمحزمة، أمّا المعدن فقد يكون فضّة أو ذهبا أو زبرجدا أو عقيقا أو

---

[1]- محمد جربوعة: ثمّ سكت، ص106.

[2]- المصدر السّابق، ص161.

[3]- المصدر السّابق، ص140.

[4]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص67.

[5]- محمّد جربوعة: حيزيّة، ص285.

[6]- محمد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص77.

ألماسًا، ومن الحليّ كثيرة الاستعمال -في شعر محمّد جربوعة –الأقراط والطّوق والخواتم والإبريزة وحتّى المشبك الفضيّ الّتي قال فيها:[1]

طَوقُ الزُّمُرُّدِ، فَصُّهُ، حَبَّاتُهُ ... وَالْخاتَمُ الْمَلَكِيُّ فَوقَ الْبَنْصَرِ
إِبْرِيزَةُ الجَدَّاتِ تَذْكُرُ رَبَّهَا ... فَوْقَ الْجَبينِ الشّامِخِ الْمُتَأَمّرِ
وَالطَّرْفُ ذَبَّاحُ القلوبِ، سيوفُهُ ... مَسلولةٌ لِفِدَاءِ ظَبْيٍ أَحْوَرِ
والكُحْلُ قَنَّاصٌ عَلى أَشْفارِهِ ... والصَّمتُ فِي الثَّغرِ الجميلِ الأَحمَرِ
وَالمِشْبَكُ الفِضّيُّ يَغْبِطُ نفسَهُ ... فِي قُبَّةِ الفستانِ كَالمُسْتَوزِرِ
والْقِرطُ يُفْنِي أُمَّةً وَثَنِيَّةً ... إنْ لَمْ تَلُذْ بِاللَّهِ أَوْ تَسْتَغْفِرِ
والبسْمَةُ الزَّهراءُ تَنثُرُ ضَوءَهَا ... فِي فِتنَةِ الوجْهِ المُنيرِ المُقْمِرِ
الْكُحْلُ يقتلُ، والخواتِمُ فِتْنَةٌ ... وَزَخارِفُ الْحَنَّاءِ أَحْلَى مَنْظَرِ
وَالعِطرُ(..) لاَأَدرِي.. نَسِيتُ أُمورَهُ ... وَلَعَلَّهُ مِنْ شَمَّتَيْنِ مُدَمّرِي

في هذه القصيدة وظّف الشّاعر أغلب ما تستعمله المرأة لزيادة جمالها من حليّ غالية، وزينة وعطرٍ، مع وصف جمالها ودلالها.

1-3-1- صفات المرأة المحبوبة وأخلاقها

استعمل الشّاعر محمّد جربوعة معجما خاصّا بالمرأة المحبوبة منها الصّفات المعنويّة والصّفات المادّيّة وهي الّتي توجد في الجدول.

الأخلاق والصّفات المعنويّة	الحسن، الجمال، الدّلال، الخجل، الحياء، غضّة الطّرف، فاتنة، قمر، غالية، فتّانة، محبّة، مغرورة، قمر، حسناء، ساذجة، شاطرة، غيورة، رقيقة، آسرة، فضوليّة، غادة، أميرة، أنيقة، كاذبة، مرتبكة، متولدنة، بسيطة، كتومة، متمرّدة، بريئة، مهووسة، كذّابة، وفيّة، مُشاكِسة، جذّابة، قنبلة، شيطانة، مذهلة، مُدهشة، عاطفيّة، عاشقة، فحلة، قويّة، ساهرة الليل، أسطورة، المقمر، البَدْر، المستحيل المدهش، الحديقة.
الصّفات المادّيّة	حوراء، طويلة الرّمش، واسعة العين، قدّ البان، نعْسَة العينين، مهرة سمراء، عيونها بدويّة، ممشوقة القوام، أنثى، مكحول النّاظر، جبين شامخ، شهل العيون، رموش رائعة، لواحظ كالبارود، حاجبان يُزلزلان، الشّعر شلاّل، الصّوت همسيّ، أسنان مفلوجة، ميّاسة، تحمرّ كالوردة، أنف شامخٌ، القدّ كمغزل الصّوف، قدّ الخيزران، الوجه منبسط، ثغر فتّان، حاجبان ماجنان، مشية ملكيّة، حديقة، باقة منثورة، أَسْنَانُها مَفْلُوجةٌ.

[1]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص69/68.

ومن الأخلاق والصّفات المعنويّة الّتي وردت في قول الشّاعر، قوله في الخجل:[1]

خَجَلُ العُيُونِ، هُدُوؤُهَا، تَلْميحُها مَيْسُ الدَّلاَل، ذَكاؤُها، الإغْراءْ

ويقول محمّد جربوعة في الحياء:[2]

جَلَسَتْ عَلَى الكُرْسِيّ

رجلاً فوقَ أُخْرَى

وهِيَ في شَغَفٍ تُحاوِلُ

أَنْ تُهَنْدِسَ جَلْسَةً

مَكْسُورَةَ النَّظَراتِ

تَقْطُرُ بِالحياءْ

والجرأة هي القدرة على قول الحقيقة دون خوف:[3]

وَصَرِيحةٌ جِدّا، طَرِيقُكِ واضِحٌ وَجَرِيئَةٌ جِدًّا، كما أَتَصَوَّرُ.

ومن الصّفات؛ الحُسْنُ والغرور وقد وردا في قول الشّاعر:[4]

جُرْعَاتُ هَذَا الْحُسْنِ فَوقَ تَحَمُّلِي مَا عُدْتُ أَصْمُدُ لِلْجمالِ المُبْهِرِ

وَغُرُورُكِ الْوَقِحُ الرَّهِيبُ، عَواصِفٌ مَجْنونَةٌ تَجْتاحُنِي كالصَّرْصَرِ

ومن شروط الدّلال عدم التّهوُّر:[5]

إنَّ الدَّلالَ لَهُ شُرُوطٌ خمسةٌ مِنْها(إذَا أَحْبَبْتِ لا تَتَهَوَّرِي).

وفي قوله:[6]

الْوَرْدُ يَحْلِفُ أَنْ يَعيشَ مُدَلَّلًا فَإِذَا بَكَى لَوْ مَرَّةً لاَ يَحْلِفُ

شَبّه الشّاعر قدّ المرأة بالخيزران في قوله:[7]

أنَا لَسْتُ أُنْكِرُ أَنَّهَا جَذَّابةٌ مَمْشُوقَةٌ كَالْخَيْزُرانِ بِقَدّها

والبَدْرُ يُولَدُ فِي ضِفافِ عُيُونِها وَالشّمسُ تُشْرِقُ رُبَّما مِنْ عِندِهَا.

الأناقة: يقول:[8]

---

[1]-محمّد جربوعة: السّاعر، ص44.

[2]- محمد جربوعة: وعيناها، ص111

[3]- المصدر السّابق، ص229.

[4]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص67.

[5]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص141.

[6]- المصدر نفسه، ص49.

[7]- محمّد جربوعة:الساعر، ص28.

[8]- محمّد جربوعة: وعيناها، ص117.

أُبْقِي لَكُنَّ أَناقَةً قَتَّالَةً وَرُقَيّهُ فِي العطْرِ والأذواقِ

وقد جمع الشّاعر الصّفات المادّيّة والمعنويّة للمرأة في معلّقة حيزيّة، لأنّها تمثّل للشّاعر معيار الجمال في قوله:[1]

مَغْرورةٌ وغُرورُها لاَ يُعْقَلُ وَ لَهَا جَمَالٌ مُسْتبِدٌّ يَقْتُلُ
وَعُيُونُهَا بَدَوِيَّةٌ تَبًّا لَهَا وَتَصِيرُ أَحْلَى حِينَمَا تَتَكَحَّلُ
الرّمشُ حالاتٌ وَحَسْبَ ظُرُوفِهِ: يَرْمِي، يُصِيبُ، يَشُقُّ، يكوِي، يُشعِلُ
وَالشَّعْرُ شَلاَّلٌ تَدَلَّى خَلْفَهَا كَالنَّهْرِ فَحْمِيٌّ طَوِيلٌ أَلْيَلُ
ليْلاً يُحَرَّرُ، كَيْ يُغَطّيَ جِسْمَهَا وَإِذَا الصَّباحُ أَتَى يُشَدُّ ويُجْدَلُ
والصَّوتُ هَمْسِيٌّ، رقيقٌ، ناعِمٌ وَالثَّوبُ مَطْرُوزُ الجوانبِ مِخمَلُ
أَسْنَانُها مَفْلُوجةٌ مِنْ ربّها سُبْحانَهُ والشَّعْرُ نَهْرٌ أَكْحلُ
مَيَّاسةٌ، لمَّاحةٌ، رقرَاقَةٌ رَجْرَاجَةٌ عِندَ التَّثَنّي جَدْولُ
بِإِشَارَةٍ بِالكَفّ تَبْسُطُ مُلْكَهَا وَكَذاكَ كانَتْ فِي الخَلائِقِ تفعلُ
مَنْ مِنْ عِبادِ اللهِ تَعْبُرُ قُرْبَهُ وَيَشُمُّ، يُبصِرُ، ثُمّ لا يَتَزلْزَلُ؟
(حيزيّةُ)..رَقَّ اسمُها فتَرَقْرَقتْ فِي كُلّ ثَغْرٍ كَالنَّدَى إذْ يَهطُلُ
فَكَأَنَّهُ فِي النُّطقِ قِطعةُ سُكَّرٍ أَحْلَى الأَسَامِي فِي النّسَاءِ الأَسهَلُ
أَثوابُها كَالْياسَمينِ أَنيقَةٌ الرّيحُ فُلٌّ، وَالرُّسُومُ قُرْنْفُلٌ
والأُصْبُعُ الإِبْهامُ فِي حَنَّائِهِ فِي السّعرِ عنْ أَلْماسَةٍ لاَ يَنْزِلُ
قَالوا يُسَاوِي أَلفَ أَلْفَ أَصيلَةٍ مِنْ عِيرِ يَثْرِبَ، بالْجُمَانِ تُحَمَّلُ
قَالُوا يُساوي فِي النّسَاءِ قَبيلَةً وبِرَغمِ ذلكَ رُبَّما لا تُقبَلُ
قَالُوا يُساوي حِملَ عَشْرِ قوافِلٍ ذَهَبًا- تَحُكُّ يَداكَ- لاَ يَتَبدَّلُ
قَالُوا يُساوي شَارِعًا بِمدينةٍ تُبْنَى بِقرنٍ كامِلٍ، لاَ تَكمَلُ
وَرَووا بِإِسنادٍ صحيحٍ أَنّها كانتْ إذا نَظَرَتْ لِعَيْنِكَ تُذْهِلُ
تَحمرُّ مِن خَجَلٍ .. وَتُصْبِحُ وردةً عَيْني على مَنْ بِالتَّوَرُّدِ يَخْجَلُ
وَلَها أَنفٌ كَأَهلِ الكِبْرِ أَنفٌ شَامِخٌ إنْ أُغْضِبَتْ وَتَوَتَّرَتْ لاَ يَنزِلُ
بِروايةٍ أُخرى يُقالُ بِأَنَّهَا إنْ قُورِنتْ حُسنًا ب(ليلى) تَفْضُلُ
يتحمَّلُ الرَّاوِي الذُّنوبَ، وذَنْبُهُ فِي جَنبُهُ، وهوَ الّذي يَتَحَمَّلُ
والقدُّ مَمشوقٌ كَمَغْزَلِ صوفِها أَحْلَى القُدودِ الخيزُرانِ، المغزَلُ
والوجهُ مُنبَسِطٌ يُرِيحُ، مُقْمِرٌ والثَّغرُ فتَّانُ المخارِجِ بُلْبُلُ
والحاجبانِ الماجِنانِ لَدَيْهما حَركاتُ إغْراءٍ تَشُدُّ.. تُهَبّلُ

[1]-محمّد جربوعة: حيزيّة، ص277/278/279/280/281/282.

وخلاخِلٌ بِالرَّنّ تَضْبَطُ لَحنَها ... لِتَسيرَ بِالإيقاعِ تِلكَ الأَرْجُلُ
فِي المِشيَةِ المَلَكِيَّةِ الإيقاعِ فِي ... أَنْغامُ موسيقَى الْخُطَى تَنْتَقِلُ
فَكَأَنَّهَا أَرْجُلَهَا تُلَحّنُ مِشْيَةً ... وعلى مَقَامِ الزَّنْجَرانِ تَبَدَّلُ
مِثلُ الحديقَةِ، لا أُبَالِغُ، مِثلَهَا ... والفَرقُ أَنَّ وُرُودَهَا لاَ تَذْبَلُ
والخدُّ (..).. لا.. جاوزْتُ حَدِّي هكذا ... وَنَسَيْتُ نفسِي.. آسِفٌ .. لاَ أُكْمِلُ
بِصراحةٍ هِيَ مُستحيلٌ مُدهِشٌ ... فِي صورَةٍ بَشَرِيَّةٍ يَتَجَوَّلُ
وتَقُومُ مِنْ بَعْدِ الجُلوسِ كَأَنّمَا ... هِيَ باقَةٌ منثُورةٌ تَتَشَكَّلُ
تُنْسيكَ قَلْبَكَ، فِي اليَسَارِ، فَرُبَّمَا ... أَمْسَكْتَ قَلْبَكَ فِي اليمينِ تُوَلْوِلُ
هِيَ نَسْمَةٌ للصَّيفِ، تَفرِضُ نفسَهَا ... يَجتاحُ قَلْبَكَ.. دونَ إِذْنٍ تَدْخُلُ

1-4- حقل المشاعر والأحاسيس

عبّر الشّاعر محمّد جربوعة عن أحاسيسه ومشاعره بطريقة سلسة دون تكلّف أو عناء، فأثّرت مشاعر الحبّ والكره والفرح والحزن في المتلقّي ومن المشاعر الّتي يجب الوقوف عليها، مشاعر الحبّ والغيرة والكره والفرح والحزن والغضب.

مشاعر الحبّ والغيرة	الحبّ، الغيرة، الغرام، العشق، الغزل، الهوى، الدّلال، العواطف، العشّاق، الهُيام، ميّال، الشّوق، الصّبر، الجنون، الوصال، العذاب، الميل، الحِبّ، الجنون، عاطفي، الحنان، الشّرود، اللهفة، الصّبّ، الصّبابة، الوصل، انتشى، الحسن، العذريّ، الصّدود، الإغراء، الفؤاد، القلب، الغمزة، الوله، العزيز، الحنون، ممشوق، المعشوق، الشّمس، وشم لا يزول، قُمَري، مجنون، القلب، القُليب، العاشق، المتعفّف، صبّار، كتوم، فاتنة، خُرَّد، السّهرُ، الحوراء، الغيد، مغرومة، تُحبّ، ترغبُ، الغزالة.
مشاعر الكره والغضب	اللوم، الضّلال، الكره، القلق، التّشكيك، الوداع، العتاب، الكيّة، الهجر، النّأي، النّيران، الشّكّ، الغضب، الضّغوط، الانكسار، المكر، الاحتراق، القال، العُذّال، الحسد، الظّلم، الفزع، النّدم، الهجْرُ، الهلع، الرّفض، البؤس، المكر، تُربِك، الرّيبة، التّوتّر، الغدر، السّبّ، الانفجار، الهوان، الحيطة، الحذر.
مشاعر الفرح	الفرح، الهدوء، الصّمود، الحظّ، السعد، البسمات، السّعادة، الرّقص، تختال، الغناء، الضّحك، أُعجب، الإعجاب، التّهادي، يرضى، الشّعور، مُرهف، تروقُ، تُعجبُ.
مشاعر الحزن	التّذرفُ، النّزيف، الأرق، الدّاء، اللوعة، البلاء، الحزن، الإحراج، التّخشّب، الكآبة، مهمومة، الضّياع، الشّرخ، البرود الوداع، الغمّ، الهاجس، باكيا، النّسيان، الغصّة،

	البُعد، الدّمع، الأحزان، الارتجاف، حزين، بائس، الفراق، الأشجان، الذّعر، الزّعل، تخشى، الموجع، الأنين، التّمزّق، التَّقطّع، محزونة، المواجع، مجروح، الظّلم.
الألم والمرض	الأنين، الآهة، اللظى، القتل، الصدمة، الجرح، مصاب القلب، الموت، طلقة النّار، الرّبو، الضّيق، الصّداع، السعال، الخنجر، التّخدير، حتفي، السّكتة القلبيّة، الدّم، باكية، الضّحيّة، التّخريب، لإحراق، التدمير، المواجع، التّلف، الحمّى، الدّوخة، المقتل، المصرع، المدفع، تُذوّب، الجنازة،

من حقل الحبّ والغزل يقول الشّاعر:[1]

وَالشّوقُ نارٌ في الحَشَا، وَجَهَنَّمُ مَا بِالدَّقَائِقِ فِي النَّوافِذِ تَنْطَفِي

وقال:[2]

سَتَدْرينَ يَومًا بِأَنّي خَجُولٌ وَأَعْشَقُ عَيْنَيْكِ جِدًّا وَأَخْفِي
إذا سَأَلَ النّاسُ عَنكِ أُدارِي وَأَكْتُمُ حُبَّكِ فيَّ وَأَنْفِي
أُحبُّكِ بيني وَبيني كثِيرًا وَأَقْرَأُ شِعرَكِ سِرًّا بِجَوفِي

أمّا الحزن فمن مظاهره البكاء وذرفُ الدّموع، وهذا ما قاله الشّاعر محمّد جربوعة:[3]

نَامَ الْجَميعُ وَدامِي القلبِ يُبْكينَا يَشْكُو وَنَمْسَحُ عَيْنَيْهِ بِأَيْدِينَا
كُحلٌ المناديلِ إرثٌ فِي قَبائِلِنَا وَكِيَّةٌ الهَجْرِ عُرفٌ في بوادينا
وَسَكْتَةُ القَلْبِ فِي العُشَّاقِ ظَاهِرَةٌ مِنْ قَيسِ لَيْلَى فَمَا أَشْقَى الْمُحِبّينَا

والفرح الّذي يصل حدّ الانتشاء فتتداخل المشاعر ببعضها البعض وارد في قول الشّاعر:[4]

أَدْعُو لَهُ.. فَإذا انتَشَيْتُ بِشِدَّةٍ أَدْعُو عليهِ بِأَنْ يموتَ، وَأَشْتُمُ

ومن الغضب ما أحسّ فيه الشّاعر بألم الصّحابي الجليل عثمان بن عفّان، وألم السّيّدة عائشة –رضي الله عنهما- وعبّر عنه بقوله:[5]

مِنْ أَلْفِ عامٍ وَهِيَ في أَعوادِهِمْ مَربوطةٌ مِنْ دونِ ذَنبٍ تُشْنَقُ
دَمُها الصَّحابِيُّ الجليلُ بِضَعْفِهِ يَبْكِي على ظَمَإٍ السُّيُوفِ وَيُهْرَقُ.

عبّر الشّاعر في قصيدته عن غضبه ورفضه لِما حدث للصّحابي الجليل ولأمّنا عائشة –رضي الله عنها- على أيدي المسلمين.

---

[1]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص158.
[2]محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص134/133.
[3]- المصدر نفسه، ص162.
[4]- المصدر السّابق، ص87.
[5]- محمّد جربوعة: اللوح، ص10.

أمّا المرض العضال فهو أخطر الأمراض وأقساها على الرّوح الجسد، فقال الشّاعر مشبّها ألم الحبّ والغيرة بالمرض العضال في قوله:[1]

وَكَيْفَ مَدَدْتُ فِي دَعَةٍ ذِراعِي لِآخُذَ حُقْنَةَ المَرَضِ العُضَالِ

1-5- حقل الطّبيعة

يحتوي حقل الطّبيعة في شعر محمّد جربوعة على الألفاظ الّتي تدور حول الطّبيعة بكلّ أنواعها؛ حيّة وجامدة.

الماء	الماء، البحر، البركة، النّهر، الثّلج، السّيل، الغدير، المطر، الغيث، الموج، الرّذاذ، الجدول، الجليد، السّحاب، البحيرة، المحيط، بحر إيجة، الآبار، السّواقي، الخلجان، المحيط الأطلسي، الغيم، الغمام، النّبع، القطرة، النّدى، المورد، ماء الرّعود، نهر دجلة.
الأشجار	الأشجار، النّخيل، الزّيتون، الحدائق، الغابة، الزّان، النّخل، اللوز، السّرو، البلّوط، الخيزران، الكستناء، الصّفصاف، العرعار، الصّبّار، التّين، البان، التّفّاح، مزارع الليمون، الحديقة، البستان، العنب، الدّرّاق، الجوز، الحنظل،
الأزهار	الورود، الياسمين، النّيلوفر، الكاميليا، القرنفل، الزّنبق، الفلّ، البنفسج، السّوسن، النّوّار، الأقحوان، زهرة التّوليب، زهرة الخشخاش، الأوركيد، النّرجس، الجوري، الرّيحان، شقائق النّعمان.
النّبات	القطن، العشب، الأشواك، سائر المزروعات، القيصوم، القمح، الشّعير، الفول، السّويدان، السّكّري، النعناع، الخزامى، الصّندل، الشّيح، الهيل.
الحيوانات الأليفة	القطّة، الجواد، المهرة، النّاقة، القطّ، الكلاب، البعير، الخيل، الفرس.
الحيوانات المتوحّشة	الظّبي، الغزال، الرّئم، الجؤذر، الشّادن، الأرام، الخنزير، الأرانب البريّة، اللبؤة، السّباع
الطّيور	الحمامة، الدّجاجة، الطّير، البلبل، الصّقر، الطّاووس، العصافير، الكناري، البجع، النّعام، الهزار، الفرخ، اليمام، الشّحرور، الغربان، العندليب.
الحشرات	النّملة، الفراشة، الذّباب، دود التّمرِ.
الكواكب والنّجوم	القمر، الشّمس، الأرض، النّجم، النّجوم، الأقمار، الفرقد، المدار، الكون.
التّرابيات	الجبل، الرّمل، الصّخر، الفلاة، الواحة، البراري، العواصف، التّراب، الثّرى، الطّين، الأحجار، الصّلصال، الوحل، الغبار، جبال الألب.

[1]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص172.

كاد الطّبيعة أن تَنطق بسبب الألفاظ الموظّفة في نصوصه الشّعريّة، فقال الشّاعر موظّفا كلّ عناصر الطّبيعة.

الماء يعني الحياة، وتنويع الألفاظ الدّالة على الماء دلالة على تنوّع وتشعّب طرق العيش، ومن بين الأنهار العربيّة الّتي سمّيت لأجلها العراق ببلاد الرّافديْنِ(دجلة والفرات)، فقال الشّاعر عن نهر دجلة:[1]

وتَموتُ كُلُّ صَبِيَّةٍ فِي مَوْجَةٍ مِنْ نهرِ دجْلَةَ دونَ كُلِّ الأَنهُرِ

وقال الشّاعر مستعملا لفظ البئر للدّلالة على البيئة الصّحراويّة الّتي تكثر فيها الآبار:[2]

وَجَدتْهُ قُربَ البئرِ مُلْقَى يَنْبِسُ بِكَلامِ هَاذٍ، وَجْهُ مُتَوَرّسُ.

و من أهم ما تحتوي عليه الطّبيعة من أشجار وثمار، ثمرة الحنظل، وهي من الثّمار المكروهة وغير المُستساغَة بسبب طعمها المرُّ:[3]

مُتَوَرّطٌ فِي حَالةٍ نَفْسِيَّةٍ عَرَبِيَّةِ الجُرْعاتِ مِثْلُ الْحَنْظَل

وقال الشّاعر وهو يشبّه الجدّةَ الخضراءَ باخْضِرار الحقول والأعشاب مستعملا اللفظين:[4]

حَدَّثَتْها الجدَّةُ الخَضْراءُ كَالْعُشْبِ

وَكَالْحَقْلِ، بِذِي الحِجَّةِ يومًا

" يَغْضَبُ اللَّهُ مِنَ الْفَلاَّحِ

يَصْطَادُ قُبَيْلَ الصَّيفِ يَا بِنْتِي الحمَامْ.

ومن الأشجار الّتي تحدّث عنها في شعره، أشجار السّرو والبلّوط والنّخيل والزّيتون في قوله:[5]

يقُولُ النَّخلُ فِي البَحْرِينِ

((لَنْ نَنْسَى وَصِيَّتَهُ

وَقَانا الْحَرقَ))

وقالَ السَروُ والزَّيتُونُ

((وما اَوْفَاكَ يَا النَّخَلُ))

جُذعُ الزّهنِ وَالبَلُّوطُ

في غابَتِ (أُنْغُولاَ)

---

[1]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص152.

[2]- محمّد جربوعة: الساعر، ص95.

[3]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص62.

[4]- محمّد جربوعة: اللوح، ص157.

[5]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص158.

تُحِسُّ بِيُتْمِهِمَا جِدًّا

وَلَوْ كانتْ هُنَا كَفٌّ

لَهُ، امتدَّتْ

لِتُطْفِئَ

مَا بِجُرحِ الزَّانِ يَشْتَعِلُ.

أمّا الصّبّار فنبات شوكيّ، له قدرة على تخزين الماء، لكنّه لا يتّصف بالجمال، ولذلك شبّه الشّاعر المرأة القبيحة ذات الحواجب كالصّبّار في قوله:[1]

لاَ طولَ يُعْجِبُ لاَ حَواجِبَ تُشْتَهَى فِي الشَّكْلِ تُشْبِهُ نَبْتَةَ الصَّبَّارِ

ومن الأزهار زهرةُ البنفسج، الّتي تُعامل برفق شديد، وهو لا يصلح لمن لا يُحسن معاملته، حسب قول الشّاعر:[2]

يُحِبُّ البنفْسَجُ رِقَّةَ أُنْثَى تُدَاعِبُهُ فِي حَنانٍ وتيهِ

وَيَكْرَهُ جِدًّا أَميرةَ نَفطِ تُزَايِدُ بِالمالِ كَيْ تَقْتَنِيهِ

وَللوردِ عِزَّةُ نَفْسٍ ، وَقَلْبٌ يَميلُ اشْتِهاءً لِمَنْ يَشْتَهِيهِ

أَسَأْتِ التَّصَرُّفَ.. وَالْوردُ هَشٌّ فَإِيَّاكِ إِيَّاكِ أَنْ تُغْضِبيهِ

وَأَوَّلُ دَرْسِ البنفْسَجِ: ((سَمّي بِرِفْقٍ.. وَشُمّي ..ولاَ تَقْطِفيهِ.))

وعن إحساس الشّمس بوقت الغروب يقول الشّاعر:[3]

سَيّدِي الشَّاعِرُ، هَلْ تَفْهَمُ ماذا تَشْعُرُ الشَّمسُ بِأَوْقَاتِ الغُروبِ؟

وفي حوار رصد فيه الشّاعر اعتراف النّجمة بأكثر الأقمار إضاءة، في قوله:[4]

حَاوَلْتُ فَهْمَ الضَّوءِ، قَالتْ نَجْمَةٌ: أَصْلُ السَّنَا.. نَبْعُ الضِّيَاءِ.. الْفَرْقَدُ

وإذا دخلنا إلى عالم الطّبيعة الحيّة نجد الحشرات، وهي أضعف المخلوقات الحيّة، ومنها النّحلة والنّملة والفراشة، بالإضافة إلى الحيوانات الأليفة والحيوانات المتوحّشة ومنها قول الشّاعر محمّد جربوعة:[5]

هيَ قِطَّةٌ بَرّيّةٌ رَوَّعْتها جَنَّنْتَها، حاصَرْتَها، وَسَتَغْضَبُ

[1]- محمّد جربوعة: الساعر، ص132.

[2]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص131.

[3]- المصدر نفسه، ص189.

[4]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص65.

[5]- محمّد جربوعة:مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص202.

وشبّه الشّاعر شراسة المرأة بشراسة اللّبؤات، وهنا دلالة تعبيريّة، لينقل الصّورة إلى واقع يلائمها فحيث الصّراع تُظهِر المرأة قدرة على الدّفاع عن الأشياء الّتي تعتبرها من حقّها، وإذا اشتعلت الغيرة استيقظ الوحش النّائم بداخل المرأة، فتكتسب ثقة وقوّة تزلزل به أعتى الفيالق:[1]

بِشَرَاسَةِ اللَّبُؤاتِ تَغْرزُ جُرأَتِي عَيْنيْنِ في عَيْنَيْكِ.. إذْ تتَعَجَّبُ

1-6- حقل الأماكن والبلدان

تعدّدت الأغراض الفنيّة للشّاعر محمّد جربوعة، ومنها ما تتبّع فيه مسار رحلته من منطقة إلى أخرى ممّا جعل شعره يعجّ بأسماء الأماكن والبلدان، والّتي يمكن تصنيفها إلى عدّة أقسام.

الأماكن المقدّسة	مكّة، بكّة، أمّ القرى، الكعبة الشّريفة، المدينة، يثرب، المسجد الأقصى، القدس، البيت العتيق، سلالم المعراج، طيبة،
البلدان والمناطق العربيّة والإسلاميّة	عكّا، بيت جالا، النّاصريّة، فلسطين، دمشق، الشّام، حلب، قاسيون، درمشوق، سوريا، العراق، بغداد، دجلة، الفرات، الموصل، أرض الرّصافة، كربلاء، بابل، نجد، الفرات، نينوى، البصرة، حوران، الخليج، المغرب العربي، وهران، سيدي خالد، الجزائر، عين آزال، تونس، ليبيا، المغرب الأقصى، مصر، الميدان، الهرم، أسوان، الأردن، لبنان، عذرة، بلاد النّيل، الصّعيد، الحجاز، اليمن، طرابلس، مالي، الخرطوم، السّودان، غرناطة، باكستان، سراييفو، الأندلس، طشقند، ماليزيا، إيران، قم
البلدان والمناطق الأجنبيّة	إسبانيا، الصّين، فرنسا، باريس، الإليزيه، فيينا، مدريد، الإليزيه، موناكو، جوبا، دبلن، المجر، أمريكا، لندن، روما، برج بيزا، كوبا، دلهي، اليونان، الفايكنج، المكسيك، أمستردام،

استعمل الشّاعر ألفاظا مناسبة لوصف الأماكن المقدّسة، فوصف مكّة المكرّمة والمدينة المنوّرة والمسجد الأقصى في قوله:[2]

ذاتَ القطيفَةِ والحِجابِ الأَكْحَلِ يَا كَعْبَةَ البيتِ العَتيقِ الأَوَّلِ
أَحْلَى إِماءِ اللَّهِ فِي جِلْبابِهَا أَرْقَى مُطَهَّرَةٍ بِأَطْهَرِ مَنْزِلِ

وقال مستعمِلا اسم (بكّة):[3]

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص191.
[2]- محمّد جربوعة: اللوح، ص51.
[3]- المصدر نفسه، ص93.

مَنْ إذا..(..)؟

لاَ رَبَّ غَيْرَ اللَّهِ

لاَ مَعبودَ

لاَ مَقْصُودَ بِالكَفَّيْنِ

فِي وَقْتِ الدُّعاءْ

ثُمَّ لاَ قِبْلَةَ وَجْهُ المَرءِ فيها

نَحْوَ وجْهِ اللّهِ

غَيْرَ البيتِ فِي (بَكَّةَ)

للنَّاسِ سَواءْ.

واسم (أمّ القرى) حاضر في قول الشّاعر:[1]

مُتَعلِّقًا بِالبيتِ فِي (أُمّ القُرَى) أَبْكِي وأَسْأَلُ مابِهِ؟ ماذَا جرى؟

أمّا المدينة المنوّرة فاسمها القديم هو(يثرب) وقد جاء في قول الشّاعر:[2]

عينَاكَ هَزَّهُما الحبيبُ فَرَقَّتا واخْتارَتَا فِي الدَّمْعِ أَحْلى مَذهبِ

قَبّلْهُما إنْ كنتَ تَقْدِرُ.. بُسْهُمَا لَوْ فَوقَ مِرآةٍ ..بِكُلّ تَأَدُّبِ

وَاشْكُرْهُما إذْ كانتَا فِي المُسْتوَى وَاهْتَزَّتَا شَوقًا لِساكِنِ يَثْرِبِ

كما وظّف الشّاعر اسم المدينة في ذكره للمدينة المنوّرة:[3]

على دَرْبِ (المَدِينَةِ) ذابَ شَوقًا ودَارُ الحِبّ أَدْرُبُها تَطُولُ.

و(طيبة المختار):[4]

وَلاَحَتْ (طَيْبَةُ المُختَارِ) طَيْفًا وَجَاسَ بِعَيْنِهِ الضَّوءُ الضَّئِيلُ

ومن الأماكن المقدّسة يُطلّ علينا المسجد الأقصى بسلالم المعراج من بين ثنايا أشعار محمّد جربوعة فيصف ما حدث له وكيف تغيّرت أحواله:[5]

قُولُوا لَهُ كَيْ لاَ يَدُقَّ بِكَفّهِ في القُدسِ بَابًا.. أوْ يُحرّكُ مِنْبَرَا

فَالقُدسُ صارتْ(..)،(كيفَ نَشرَحُها لهُ)؟ والمَسْجِدُ الأَقصَى يُباعُ وَيُشْتَرَى

وَسَلالِمُ المِعْراجِ تُغْمِضُ عينَها مِنْ هَولِ مَا كانتْ تَرَى كَيْ لاَ تَرَى

---

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص38.

[4]- المصدر نفسه، ص40.

[5]- المصدر نفسه، ص34.

قُولُوا لهَ الأَقْصَى المُحاصَرُ مُغْلقٌ وَالْوَصْلُ يَا حُلوَ السُّجُودِ تَغَيَّرَا

كما ترتبط الأماكن عند الشّاعر بأحاسيس متباينة، عبّر بها عن الانتماء الدّيني أو القوميّ أو غيره، وفي هذا الإطار عبّر الشّاعر عن ما يحسّه في موطنه (الجزائر) بقوله:[1]

أَنا في الجزائرِ، فِي كُلّ حَيٍّ أَجوبُ شَوارِعَها وأُنادِي:
تَعَالي لِنُقنِعَ طِفْلاً جميلاً بِأَلاَّ يخافَ بِحُضْنِ البِلادِ

وقال عن مصرَ:[2]

بِمِصْرَ أَنَا؟ لاَ أُصَدّقُ أَنّي بِمِصْرَ.. هُنَا ليسَ غَيْرَ الرَّمادِ
رَأَيْتُ دَمَ النّيلِ يَا (بَعْدَ روحِي) ومصرُ تُباعُ بِسوقِ المَزَادِ

وعن أوضاع ليبيا الّتي عاش بها الشّاعر بضعة سنين من عمره، فقال عن أوضاعها الأمنيّة:[3]

أَنَا فِي طَرَابلسَ قُربَ (السَّرَايَا) أُناقِشُ عِشرينَ ألْفَ زِنادِ

وقال عن أصالة العراق وعروبتها وصمودها برغم ما مرّ عليها من مآسي وفتنٍ:[4]

وَلِكَرخِ بغدادَ العزيزِ ملامِحٌ عَرَبيَّةٌ لَمْ تَأْتِ مِنْ إيرانِ
خُلِقَتْ مِنْ يومِها عربِيَّةً مَحفوظةُ الأَنسابِ مِنْ عَدنانِ
شَرَفُ العراقِ بمنْ تمزَّقَ فَوقَهُ طَلَبًا لِوَجْهِ اللَّهِ مِنْ شُجْعانِ
شَرَفُ العِراقِ بِفِقهِهِ، وبِنَحْوِهِ بِالأَنْبياءِ.. بِجامِعِي القُرآنِ
شَرَفُ العِراقِ بِما تبقَّى صامِدًا فِي الفِتنةِ الكُبْرَى مِنَ البُنْيَانِ

ومن الدّول الأوروبيّة وحتّى العواصم الّتي أراد الشّاعر أن يعرّفها بالإسلام، ذكر فيينا والمجر ومدريد في قوله:[5]

سَأَكتبُ لِلبناتِ الشُّقرِ
في (فيينا)
وللزّنجيّ في (مالي)
وللهنغار في(المجرِ)
وَأَكتبُ للهنودِ الحُمرِ
للجُولْوازِ

[1]- محمّد جربوعة: ممن وقع هذا الزّرّ الأحمر، ص34.
[2]- المصدر نفسه، ص35.
[3]- المصدر نفسه، ص33.
[4]- المصدر نفسه، ص46.
[5]- المصدر نفسه، ص137/136.

للغجرِ

سَأَكتبُ عنْ (جميلِ القلبِ)

عنْ أحلى (هدايَا الله)

للبَشَرِ

أخاطب سيّداتِ القصرِ

في(مدريدَ)

مافي القصْرِ مِن خَدمِ

أُخاطِبُ سيِّدَ (الإليزيه)

أُختَ أَميرِ (موناكو)

صُفوف الجُندِ فِي (جُوبَا)

مَريضًا في (سراييفُو)

يُعاني رعشَةَ الأَلَمِ.

استحضر الشّاعر محمّد جربوعة أغلب المناطق والدّول والبلدان في شعره للدّلالة على انفتاح نصّه على الأقوام والجنسيات الأخرى.

2- المعجم الشعري في شعر محمد جربوعة

اللغة الشعرية: هي اللغة الفنية التي يوظفها الشاعر أو الأديب قصد منح النص دلالات، ومجال أوسع للإيحاء والتعبير عن أفكاره، وهي مبتغى الأديب أثناء إنتاجه للنص.

تعبّر لغة الشّعر عن ثقافة الشاعر وأفكاره، وخلاصة تجاربه الحياتية والشعرية -خصوصا-، فهي الانعكاس الحقيقي لما ينطوي عليه الشاعر من أحاسيس ومشاعر وتصوّرات وهموم.

ومن خلال اللغة يقدم الشاعر للقارئ مجموعة من التصوّرات التي تدور في ذهنه، فتظهر أفكاره وثقافته وتديّنه حسب السياق الذي وُلِدَ فيه النص الشعري.

وهنا يحرِصُ الشاعر على ضرورة التناسب بين لغة نصوصه الشعرية والسياق، فيُطوَّعُ لغته خدمةً لأهدافه.

تتميز لغة الشعر عند محمد جربوعة بالتّنوع والثّراء، إذ أنّها من سياق إلى آخر، تتلوّن حسب المقام وحسب الموضوع الذي يَكتب فيه، فلكل موضوع ظروف ولادته، إضافة إلى البيئة التي ولد فيها.

2-1- المعجم الديني

حشد الشّاعر محمّد جربوعة ترسانة من المفردات والألفاظ الدّينيّة للتّعبير عن تجاربه وحياته، بسبب نشأته الدّينيّة فهو ذو نشأة دينيّة محافظة، استهلّ مشواره التّعليمي في الكُتّاب يحفظ القرآن الكريم، لتكون كلّ الموضوعات عند محمّد جربوعة مرتبطة بالدّين الإسلامي، فهو العنصر الّذي يحدّد على أساسه موقفه ممّا يتناوله، حتّى فيما يخصّ الغزل أو الهجاء فإنّ الشّاعر حافظ على لغته الرّاقية مبتعدا عن الإسفاف، وفي المقابل اعتبر الموضوع الأساسي الّذي يجب عليه الخوض فيه هو (المديح النّبوي) والسّير على خُطى الصّحابي الجليل كعب بن زهير، محدّدا منهجه في قول الشّعر، وديوان (قدر حبّه ولا مفرّ للقلوب) دليل على ذلك، يحتوي الدّيوان على اثنين وعشرين قصيدة في المديح النّبوي، موزّعة بين الشّكل العمودي والحرّ، وفي الدّيوان قصائد تصف الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وأخلاقه وأفعاله، وتدعو إلى التّحلّي بها والاقتداء به.

المعجم	المكونات
السور القرآنية	الطور، الأنفال، الزلزلة، مريم، المرسلات، هود، الذاريات، الرحمن، الفلق، الفجر، العصر، الأنبياء، الطلاق، الانفطار، البقرة، الضحى، ياسين.
الألفاظ الدينية والمديح النبّوي	يسبّح، الحبيب، الله، أهواه، الحبّ، أهوى، عاشق، متعفف، مستور، سيّدي، تاج رأسي، صلى الله عليه، ذو النور، النبي، محمد، تحبّه، الرسول ، حبّه، ربّك، يستر، المحبة، لجج الهوى، عشاق القبائل، الأحور، الهاشمي، أسبّح، نبيّكم، حُلو السجود، مستغفر، المحبّ، الخُلقُ الجميل، الرسول صلى الله عليه وسلم، الشكر السجود ، الله أكبر، المذهب، الشوق، الله، المكّي، الهاشمي، خاشع، عابد، مصحف، المسجد، مليح وجه، مسجدي، جلاله، متهجد، المصطفى، أحمد، طه، القرشي، العدنان، رسول الله ، آي، التوبة، القرآن، الهادي، ذووا الإحسان، قراءة ورش، التسبيح، التّسليم، سيّد قلبي، مولاي، الرحمن، أحمدنا، يبتهل، طاف، قنديل، الوضّاء، الرسل، سبحان الله، المحبوب، الشهادة، موحد، العِشاء، منارة، القسم، نبويّة، يركع، الخير، الحميراء، أمّ الكتاب، رمضان، التهجد، التراويح، السّحور، الإمام، الخطبة، صلاة العصر، رب الخلائق، آمين، متن الحديث، الفقه، الطُّهر، صفوف الفجر، النّسّاك، ليلة القدر، الملائكة، المذهب، الجلباب، النقاب، آل بيت محمد، الحسين، شريفة الأنساب، زهراء، إمام، السلام عليك، نفاثة العقد، قل أعوذ، الدّين، الشرع، الإسناد الصحيح، جهنم، فتوى.
العبادات	الناسك المتعبّد، الفتوى، الموطأ، مسند، الصيام، الصلاة، النذور، التشهد، السّجود، الفرض، الحج، الأنفال، السور القصار، الساجدين،

	صلاة الصبح، الفجر، العصر، الظهر، الأذان، السجادة، المسابح، مذهب التحريم، تعبديه، سجدة، الاستغفار، المحسن، المتبرع، التوبة، أقلعي، السلوان، تعوذ بالله العظيم، سبحانه، الشهادة، الضحى، التهجد، التراويح، الركعة، الذّكر، القيام، القضاء، الركعتين، ركعات قيام، سجود الشكر، الدّعاء، تكبيرة الاحرام.
الأنبياء والرسل عليهم السّلام	محمد، أيوب، يوسف، إبراهيم، يعقوب، موسى، هود، آدم.
الأخلاق	التّمزّق، الحياء، الخجل، شيطان رجيم، شاطر، الرجس، الأنصاب، مروّج، مزوّر، المدمنين، الواقعين بحاجز، متربّص، نظرة جرمية، الساكر، تدمّر أمة، ترتاب، تغار، الجائر، المقامر، الحائر، السّاحر، التمردّ، بدون تصنع، بريئة، الخيانة، الحياء، كذّابة، مهووسة، الوفاء، الحياء، الرياء، الحسد، العار، الحُسّاد، الحسد، العين، الشك، الثقة، الغدر، الإنكار، الجدل، مربكة، السحر، السّحّارة، العهد، النكث، الكذب، الكِبر، الجشع، الطمع، القناعة، الكتّام، الفضول، منافقات، تستّر، التكتّم، العنف، التوهّم، الآثام، اللؤم، اللوم، الظلم، الشماتة، الاحترام، الاهتمام، اللطف، العنف، الإحراج، الغرور، الجنون، التحيّة، الاصطبار، الحوار، المكر، الانشطار، لا يستحي، المراوغة، الدّعابة، الصراحة.
الصحابة وآل البيت	عائشة، آمنة، عثمان بن عفان، خديجة.
الرواة	مسلم، البخاري.
الأئمة	مالك بن أنس، أحمد بن حنبل، الحسن البصري،

ومن أمثلة وصفه للنبيّ صلّى الله عليه وسلّم وأحقّيته بحبّ البشر، تعبير عن عدم بلوغ عشقه ما يجب أن يكون عليه حبّ المسلمين له:[1]

لَو أنَّ عُشَّاقَ القبائلِ كُلِّهِمْ نُودُوا لِحُبِّ مُحَمَّدٍ واستُنْفِرُوا
وَأَتَى مجانينُ الهوى بِفُضُولِهم وَتَدَافعُوا في سَاحةٍ وَتَجَمهَرُوا
لَمْ يَبْلُغُوا فيما يَليقُ بِأحوَرٍ ما يَقْتَضِيهِ الهاشِمِيُّ الأحورُ

وقال مستعمِلا ألفاظ دينيّة تدلّ على إيمان الشّاعر بأن الكمال لله سبحانه وتعالى:[2]

[1]- محمّد جربوعة: قدرٌ حبّه، ص25.

[2]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص88/87

الخاطِفاتِ الرُّوحِ

بِالضّوءِ المُدمّرِ

في العُيُونِ القاتِلاتِ

نَعوذُ بِاللهِ العظيمِ

منَ التَّقاتُلِ والقِتالْ

إنَّ الكمالَ لِرَبّنَا سُبْحانَهُ

وَلَهُ الجمالُ

لَهُ الكمالْ

2-2- معجم الانسان

لِلإنسانِ وجودٌ خاصٌ في معجم محمّد جربوعة الشّعري، متجاوزا الجنسيات والأعراق ليغوص في أسباب وجوده، فالإنسان خُلق لعبادة الله والالتزام بأوامره وتجنّب نواهيه، مصرًّا على تحقيق العدالة بتطبيق مبادئ الدّين الإسلامي السّمحاء الّتي تضمن كرامة الإنسان في كلّ زمان ومكان، بالمساواة في الحقوق والواجبات وعدم التّفريق بين الأجناس أو الألوان، وقد نوّع في معجمه الإنساني ليوظّف كلّ ماله علاقة بالإنسان من: أسماء وأعضاء وجوارح وعلاقات قرابة ومشاعر وأحاسيس ومهن ووظائف، وأطعمة وأشربة، كما تضمّن ماله علاقة بالمرض والألم والموت.

المعجم	المكونات
أعضاء الانسان وجوارحه	القلب، الدقات، النبضات، الصدر، الجيد، اللواحظ، الكتفين، اليد، العظام، وجهه، الجبين، العروق، دورة الدماء، الأنفاس، الأرواح، أضلعي، وجهها، الشريان، دمعات، عينيك، قلبي، دمي، الوريد، الأبهر، العقل، الرأس، عنق، الكفّ، الأظافر، العظم، اللحم، الخلايا، العقول، الأصابع، الكبد، القدم، الظهر، الأحداق، الأسنان، اللسان، الإبهام، الثغر، الحجر، المُحيّا، الأشفاره، مفصلي، مضغة، ركبة، رمش العين، الشعر، الرئات، الأنف، الخدّ، المقلتين، الرسغ، النَظِر، المُقل، الغدد، الجسد، مشط الأصابع، الأعصاب، الأهداب، الخدّين، الشهقة، الجفون، الذراع، الأحضان، الظهر، الروح، بؤبؤيك، الحواجب، الضفائر، الغمز، الأحداق، الوجنات، الشّيب، حاجب، الرّمش، الأحشاء، الأشلاء، ضرس العقل، الخصر، الرمَق، الرقبة، الرّسغ، الشارب المفتول، اللسان، الأذان، المنكب، المِرفق، الحلق، المعصمين، السّاعدين، مشط الرجل، التجاعيد.

الأسماء	محمد، يارا، سهام، آل الصباح، آل سعود، عبد القادر، عثمان ذو النورين، خديجة، رقية، عائشة، الحسين، الزهراء، أحمد، زنوبيا، الأصفهاني، ماكيافيلي، نزار، درويش، حيزية، حيزيّ، حدّة، آدم، إبراهيم، ليلى، أمّ الخير، عمر، ميسون، بن قيطون، سعيد، زينب، قيس، حوّاء، سلمى، حليمو، آمنة، أبو الزهراء، قُدسي، زليخا، حاتم، الهندات، عروة، الشنفرى، الشافعي، زرياب، سعاد، كعب، عبد الحليم، عنتر، بلال، ولادة، ابن زيدون، موناليزا، صخر، رشا، محمود درويش، البحتري، السندباد، شنّي.
علاقات القرابة	الأم، ماما، والدتي، الأب، الوالد، والداها، الجد، الجدة، الخال، ابن الخال، العم، ابن العم، بنت العم، الأخ، الأخت، الشقيق، الأخت الكبرى، الابن، الابنة، الحفيد، الحفيدة.
المهن والصّفات	الجوهَريُّ، القاضي، الشرطي، ضابط، الولاة، العسّاس، أبواش الملاهي، سائحة، نافخي الدخان، السيّاحة، الطبابة، الدراسة، تجار الحشيش، شاعر، تاجر، القمار، الجنود، المفتي، المقدم، العقيد، السلطان، النحويّ، الرعاة، الخبير، المدير، بائعات الخبز، المزارع، الفلاحة، الأمير، خادم مأجور، السفير الموفَدِ، المسؤول، المتسول، الرسّام، الرُّبان، الطّبيب، المحامي، رئيس الدولة، حرّاس السجن، السجّان، شيخ الجامع، رئيس الوزراء، بنت السّلطان، النجار، الصّياد، حارس المرمى، الفرسان، الخدم، الجندي.
الطعام والشراب والوسائل المستعملة فيهما.	القدر، التنور، خبزت، أشهى، خبزة، خمير، الصحن، الأرز الساخن، لحم الضأن، القصدير، خبز قديم، اللحم، الشراب، المرِّ، القهوة، البنّ، الملح القمح، الرغيف، التمر، النبيذ، الماء، الزيت، التفاح، الشهد، العسل السكر، دقلة موسى، عوينب أيوب، دقلة نور، الشاي، الحلوى، الرمّان، الفجل التمور البسكرية، عصير التمر، الجبن، العجينة، رائب، الإبريق، الفنجان الصّرّة، الليمون، الأقداح، الحليب، الكؤوس، شعر البنات، النقانق، الساقي الأكواب، السّم، لبن الكناري، الإناء، رغوة الأنخاب، العناقيد، الأعناب بيارة الليمون، الزعتر، الفول، المقادير، الطنجرة، الفرن.
المرض والموت.	الأنين، الآهة، اللظى، القتل، الصدمة، الجرح، مصاب القلب، الموت، طلقة النّار، الرّبو، الضّيق، الصّداع، السّعال، الخنجر، التّخدير، حتفي، السّكتة القلبيّة، الدّم، باكية، الضّحيّة، التّخريب، الإحراق، التدمير،

	المواجع، التّلف، الحمّى، الدّوخة، المقتل، المصرع، المدفع، تُذوّب، الجنازة، المرض العضال.
الألفاظ الدالة على الحبّ والغزل	الحب، الغيرة، العشق، الغرام، الغزل، الهوى، الدلال، العواطف، الشوق، الصبر، الوصال، الجنون، الصبابة، العذاب، الميل، الحِب، الحنان، الشرود، اللهفة، الوصل، الصّدود، الإغراء، الفؤاد، الحوراء، القلب، العاشق، المتعفف، الفاتنة، المعشوق، الوله، العزيز، الحنون.
المشاعر الإيجابية	الحبّ، الغيرة، الغرام، العشق، الغزل، الهوى، الدّلال، العواطف، العشّاق، الهُيام، ميّال، الشّوق، الصّبر، الجنون، الوصال، الصّبابة، العذاب، الميل، الحِبّ، الجنون، عاطفي، الحنان، الشّرود، اللهفة، الصّبّ، الصّبابة، الوصل، انتشى، الحسن، العذريّ، الصّدود، الإغراء، الفؤاد، القلب، الغمزة، الوله، العزيز، الحنون، ممشوق، معشوق، الشّمس، وشم لا يزول، قُمَري، مجنون، القلب، القُليب، عاشق، متعفّف، صبّار، كتوم، فاتنة، خُرَّدِ السّهرُ، الفرح، الهدوء، الصّمود، الحظّ، السعد، البسمات، السّعادة، الرّقص، تختال، الغناء، الضّحك، أُعجب، الإعجاب، التّهادي، يرضى، الشّعور، مُرهف.
المشاعر السلبية	اللوم، الضّلال، الكره، القلق، التّشكيك، الوداع، العتاب، الكيّة، الهجر، النّأي، النّيران، الشّكّ، الغضب، الضّغوط، الانكسار، المكر، الاحتراق، القال، العُذّال، الحسد، الظّلم، الفزع، النّدم، الهجْرُ، الهلع، الرّفض، البؤس، المكر، تُربِك، الرّيبة، التّوتّر، الغدر، السّبّ، الانفجار، الهوان، التّذرفُ، النّزيف، الأرق، الدّاء، اللوعة، البلاء، الحزن، الإحراج، التّخشّب، الكآبة، مهمومة، الضّياع، الشّرخ، البرود الوداع، الغمّ، الهاجس، باكيا، النّسيان، الغصّة، البُعد، الدّمع، الأحزان، الارتجاف، حزين، بائس، الفراق، الأشجان، الذّعر، الزّعل، تخشى، الموجع، الأنين، التّمزّق، التّقطّع، محزونة، المواجع، مجروح، الظّلم.

ومن النّماذج الّتي ارتكزت على المعجم الإنساني وما يتّصف به من إيجابيات تتّصل بالإسلام أو سلبيات تتصل بغيره من الدّيانات السّماويّة كاليهوديّة، قول الشّاعر:[1]

مَا كَالنَّبيّ.. حبيبِ مكَّةَ.. سَيّدِي ... رَجُلِ المآذنِ ..قُدوتي ..ياسِينِ
إنَّا نُحِبُّكَ باللغاتِ جميعِها ... بِالضَّادِ.. بِالتُّرْكِيّ.. باللاتِينِ

[1]- محمّد جربوعة: اللوح، ص173.

وَنقولُ(صلّى اللهُ..)، نمسحُ دَمعَنَا ... فِي (تْشادَ) فِي(دكَّا) وفي(برلِينِ)
ونُحِبُّ عَكَّا كَيْ تَظلَّ وفيَّةً ... لَكَ لا لِخيْطِ ظفيرتَيْ صُهيونِ
وَنُعَلّمُ الأحْجارَ فِي أسْوارِنا ... (سُننَ ابنَ ماجَة) ..رغمَ (نابليُونِ)
هَذا أَنَا ..منْ أنتِ؟ رُدّي كَيْ أَرَى ... يا مطْمُورةً في الطّيْنِ

2-3- معجم المرأة

وردت في شعر محمّد جربوعة الكثير من أسماء المرأة وصفاتها وأخلاقها، لتحتلّ مكانة مرموقة، تميّزها عن غيرها من النّساء في الثّقافات الأخرى، فقد رصد معجما خاصّا بها يتميّز بالأناقة والأصالة والرُّقيّ والتّديّن، فهي ذات مكانة عالية، لامجال فيها للإهانة أو الابتذال.

ألبس الشّاعر المرأة لباس الورع والتّقوى وزيّنها بالأخلاق الإسلاميّة الرّفيعة، فحتّى عند التّغزّل بها لم يتجاوز الخطوط الحمراء، بل راح يبرز جمالها الماديّ والمعنوي دون إسفاف، ودون التّعرّض إلى أنوثتها، فوصفها وذكر أسماءها، وكثرة الأسماء دلالة على دورها في المجتمع، لأنّ الشّعر انعكاس حقيقيّ للمجتمع عبر تاريخه الطّويل، وفي المعجم الشّعريّ لما تعلّق بموضوع المرأة نجد: أسماءها وصفاتها وألفاظا تختصّ بزينتها ولباسها وحليّها وطرق التّعطّر.

المعجم	المكونات
الأسماء	سعاد، قدسى، ميسون، رشا، ولادة، عائشة، خديجة، زينب، رقية، حيزية،
الزينة	الجزدان، الكحل، المشط، الخضاب، الحنّاء، مرود الآراك، الإثمد، النّقاب المشط، أحمر الشّفاه، المكياج، الحقائب.
الحلي والمجوهرات	الأقراط، الأحجار، الأساور، طوق الزّمرّد، الفصّ، الحبّات، الخاتم، إبريزة الجدّات، المِشبك الفضّيّ، الخُمسة، الفيروز، الماس، اللؤلؤة، الذّهب المصفّى، التّاج، اللآلئ، الزّبرجد، العقيق، المرجان، الخلاخل، الأساور المحزمة، العقد، الماسة، الصّدف، الجواهر، الطّوق، الذّهب، التّاج.
العطوروالروائح	الصّابون، الحنّاء، العِطر، البخور، عطور ماجيستي، المسك العنبر، الكولونيا، المبخر، القارورة، الرّائحة، الجاوي، الصّندل، الفلّ، القرنفل، الرّيحان، العود، الشّذى.
الملابس	الخمار، البرقع، الشّال، الملحفة، الفستان، الإزار، السّاري، الثّوب، الحجاب، المعطف، النّقاب، الجلباب، القطيفة، الملاءة، أثواب الحرير، القمصان، الحرير، السّواري، غوتشي، القبّعة، الجوخ، الخزّ، المعطف، القفطان، الكتّان.
الأخلاق والصّفات	الحسن، الجمال، الدّلال، الخجل، الحياء، غضّة الطّرف، فاتنة، قمر، غالية، فتّانة، محبّة، مغرورة، قمر، حسناء، ساذجة، شاطرة، غيورة،

	رقيقة، آسرة، فضوليّة، غادة، أميرة، أنيقة، كاذبة، مرتبكة، متولدنة، بسيطة، كتومة، متمرّدة، بريئة، مهووسة، كذّابة، وفيّة، مُشاكِسة، جذّابة، قنبلة، شيطانة، مذهلة، مُدهشة، عاطفيّة، عاشقة، فحلة، قويّة، ساهرة الليل، أسطورة، المقمر، البَدْر، المستحيل المدهش، الحديقة، الرّئم، الجيد، الحوراء، العفراء، غزالة، قدّ الخيزران، الرّئم.

ومن نماذج المعجم الشّعري في موضوع المرأة، قوله:[1]

أُريدُ وَكُلُّ ذرَّاتي تُريدُ ... وَلكِنْ.. مَا يُرادُ لَهُ حُدودُ
أَخافُ اللهَ في رِئْمٍ جريحٍ ... مُصابِ القَلْبِ أَدْماهُ القصيدُ
هُناكَ بِرَبْوَةِ الموتِ اِلْتَقَينَا ... وَسَهْمُ الصَّيْدِ جَامِعُنا الوحيدُ
وما كُنَّا تواعَدْنا، ولكنْ ... على(المكتوبِ)يَلْتئِمُ البعيدُ
رآني في السّلاحِ فَمالَ نحوي ... كَذا الآرامُ تَعْشَقُ مَنْ يصيدُ
لَها جيدٌ إذا التَفَتَتْ خطيرٌ ... وَنِصْفُ الحُسنِ فِي الغزلانِ جِيدُ
وَتَجْرَحُ حينَ تنظُرُ دونَ قَصْدٍ ... وَمهما المرءُ أوْ يَحيدُ
إذا (دنَّقْتُ) فيها مِتُّ فيها ... وَإنْ نكرتُ أُعْرِضُ لا أُجيدُ
وقدْ حاوَلتُ أنْ أَحتاطَ لكنْ ... أَنا في الكُحْلِ ينْقُصُنِي الصُّمودُ
رَمَيْتُ لَها سِهامًا قاتِلاتٍ ... فقالتْ: (هذه مِنْكمْ ورودُ)
وَأَمْسَكَتِ الضُّلوعَ.. تقولُ:(آه) ... وَمالَ جَبينُها الحلوُ العنيدُ
نَظرتُ إلى عَزيزٍ ذلَّ.. يَبْكِي ... مَهيضِ الرُّوحِ، تجرحُهُ القُيودُ
فَكَكتُ رِباطها.. وَبَكَيْتُ حُزْنًا ... وَسَالتْ تحتَ عيْنَيْها الخُدودُ
نأَتْ فِي الأُفْقِ ..والْتَفَتَتْ تُحَيّي ... وَداهَمَنِي التَّعرُّقُ والبرودُ
وَأَعرِفُ أَنَّنِي سَأَموتُ شَوقًا ... وما في البُعْدِ فِي الدُّنْيَا سَعيدُ.

2-4- معجم الطبيعة في شعر محمد جربوعة

توفّر الطّبيعة كمّا هائلا من الألفاظ القادرة على التّعبير عن الحالات الشّعوريّة الّتي تعتري الشّاعر عند مخاض القصيدة، والطّبيعة ملجأ آمن وقادر على توفير كلّ الاحتياجات من الألفاظ مع تطويعها وتلوينها حسب الموضوع الّذي يتناوله الشّاعر في النّصّ الشّعري.

[1]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص11/10/9/8/7.

والطّبيعة في شعر محمّد جربوعة تشكّل حقلا شعريّا واسعا، نهل منها الشّاعر كلّ ما يتّصل بالمائيات والنّبات والأزهار والأشجار والحيوانات الأليفة والمتوحّشة، كما استعمل الطّيور والحشرات والكواكب والنّجوم.

المعجم	المكونات
الماء	البحر، البِركة، الثلج، السّيل، الغدير، النّهر، المطر، الغيث، الموج، الرّذاذ، الجدول، الجليد، السّحاب، الغمام، الغيم، البحيرة، المحيط، الآبار، السّواقي، بحر إيجة، الخلجان، النّبع، الرّذاذ، الشّتاء، المحيط الأطلسي، نهر دجلة، النّيل، الموج، الزّبد، ثلوج الشّتاء، البئر، المورد، الماء، القطرة، ماء الرّعود، النّدى، ضفاف الماء، الشّلال، المجرى، السّيول، الخِيطان.
النبات والأزهاروالأشجار	الأشجار، النّخيل، الزّيتون، الأزهار، الحدائق، الأشواك، الغابة، الزّان، النّخل، اللّوز، السّرو، البلّوط، القطن، الكستناء، التفاح، الليمون، البستان، البان، التين، الصفصاف، العرعار، الدراق، الخيزران، نبتة الصبار، الجوز، الحنضل، القيصوم، النيربين، الورد، الياسمين، الزّنبق، الفل، البنفسج، السّوسن، النّوّار، الأقحوان، زهرة التّوليب، وهرة الخشخاش، الأوركيد، الكاميليا، النّيلوفر، الزّهور، النّرجس، الجوريّ، الرّيحان، الهيل، شقائق النّعمان، النّعناع، الخزامى، الصّندل، الشّيح، الفول، القمح، الشعير، السنابل، السّويدان، السكري، الدقلة، القرنفل، الزيزفون، الحبق.
الحيوانات الأليفة والمتوحشة	القطة، الجواد، المهرة، الناقة، القط، الكلاب، البعير، الخيل، الفرس، الظبي، الغزال، الرئم، الجؤذر، غزالة الصحراء، الشادن، الأرام، الخنزير، الأرانب البرية، اللبؤة، السباع.
الطيور	الطير، الريشة، الصقر، الحمامة، البلبل، الحمام، الطاووس، العندليب، العصافير، طيور الكاناري، البجع الأبيض، الحمامات، الجناح، الفرخ، المنقار، الدجاجة، الهزار، النّعام.
الحشرات	الفراشة، الذباب الأزرق، دود التمر.
الكواكب والنجوم	الأرض، الشمس، القمر، البدر، النجم، الفرقد، القناديل، النجوم، الكون، البرق،
الترابيات	الأرض، البستان، الحقل، الرمل، الرياض، الطين، الفلاة، الصحراء، البراري، الصخر، التراب، العواصف الرملية، الثرى، الأحجار، الجبال، جبل النقوش، جبال الألب، الصلصال، الوحل، الغبار.

ومن المعجم الخاصّ بالطّبيعة نستعين بقول الشّاعر في وصف رحلة الصّحراء:[1]

رَملٌ وناقةُ شَاعرٍ يَترحَّلُ بَيْنَ القبائلِ عنْ فتاةٍ يَسْأَلُ

وقال في وصف مَساءٍ مَطِرٍ، سخّر له الشّاعر كلّ الظّواهر الّتي تسبق أو تلي هطول الأمطار:[2]

جَلَسَتْ لِمدفَأَةٍ، تَبوحُ وَتَكْتُمُ مطَرٌ، وبَرْدٌ، والرُّعودُ تُدَمْدِمُ
وَالرّيحُ تأْكلُ نَفْسَها، وَقَصائدٌ فوقَ الأَريكَةِ حُزْمتيْنِ ، وَمُعْجَمُ
وَكتابُ(كيفَ تعودُ بَعْدَ تَغَيُّبٍ) تَأليفُ (أَلمانيَّةٍ)، ومُتَرْجَمُ
وَزُجاجُ نافِذَةٍ عليهِ بُخارُهَا وَكَلُبْوَةٍ، كانتْ تُطِلُّ وَتَحْجُمُ

2-5- معجم الأماكن والبلدان

تميّز المعجم الشّعري في موضوع الأماكن والبلدان والمناطق بالثّراء والتّنوّع، والسّبب يعود إلى اتّصال الشّاعر بأغلب المناطق المذكورة بواسطة السّفر إليها، أو بطرق أخرى، ومن أسماء الدّول والأماكن المبثوثة في شعره نجد الأماكن المقدّسة والبلدان العربيّة والإسلاميّة، والبلدان الأجنبيّة.

المعجم	المكونات
الأماكن المقدسة	مكة، أمّ القرى، بَكّة، طيبة، يثرب، المدينة، القدس، المسجد الأقصى، الكعبة الشريفة، فلسطين، بيت جالا، عكّا.
المناطق والبلدان العربية والبلدان الإسلامية	المغرب العربي، دمشق، قاسيون، الشام، حلب، العراق، الموصل، بغداد، الرصافة، كربلاء، نينوى، الفرات، دجلة، شمر، الجزائر، عين آزال، اليمن، الخرطوم، عمّان، تونس الخضراء، المغرب الأقصى، مصر، النيل، أسوان، الأقصر، الأزهر، الهرم، الخليج، لبنان، عذرة، سوريا، طشقند، ماليزيا، إيران، قم، سيدي خالد، عُمان، عذرة، بابل، الخليج، ليبيا، فلسطين الحبيبة، الأندلس، الأردن، طرابلس، جشعم، بوخشمان، الرُّصافة، العوجة، البصرة، سيناء، مالي، السودان، غرناطة، الخرطوم،
البلدان الأجنبية	أمريكا، فرنسا، الإليزيه، باريس، لندن، روما، برج بيزا، اليونان، اسبانيا، مدريد، كوبا، دلهي، فيينا، المجر، أمستردام، دبلن، دكا، سراييفو، الفايكينج، المكسيك، الهند، الصين، موسكو، تشاد، برلين،

وفي وصف (دمشق) يذكر الشّاعر تاريخها وحضارتها وكلّ ما يميّزها في قوله:[3]

هَذِي دِمَشْقُ، ودَرْمشُوقُ وَجِلَّقُ هِيلُ المقاهِي، الماءُ يجْرِي، الزَّنْبَقُ

[1]- محمّد جربوعة: اللوح، ص7.
[2]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص193.
[3]- المصدر السابق، ص126/125.

قَتَّالةُ العُشَّاقِ، سيّدَةُ الهوى ... فَتَّاكَةُ العَيْنَيْنِ حينَ تُدَنّقُ
حتَّى وإنْ لَمْ يَبْقَ مِنها شارِعٌ ... تبْقَى دِمشْقُ أَميرةً تتأَنَّقُ
حتَّى ولَو بَرْدَى تَوَقَّفَ، وانتهَى ... سَتَظلُّ ترسُمُ نَهْرَهَا يَتَدَفَّقُ
حتّى وإنْ لمْ تَبْقَ مِنها زَهْرَةٌ ... تَبْقَى بِذِكْرَى زَهْرِها تَسْتَنْشِقُ

2-6- معجم المصنوعات

استعمل الشّاعر ألفاظا دالة على معجم التّكنولوجيا الحديثة، ومنها الهاتف المحمول، فقد شاع استعماله في العصر الحديث بين الكبار والصّغار، الأغنياء والفقراء، والهاتف في أصل استعماله جهاز اتّصال، لكنّه تحوّل إلى مهام أخرى إضافيّة بسبب ربطِه بالأنترنيت، يقول الشّاعر موظّفا لفظ الهاتف ومكوّناته:[1]

وَتَعُودُ للجوَّالِ تَضْغَطُ رَقْمَهُ ... وتقولُ: (تبًّا إنَّهُ مَقْفولُ)
والهاتِفُ المَحْمولُ يُصْبِحُ تُهْمَةً ... عِندَ النّساءِ.. الهاتِفُ المحمولُ
إنْ كانَ أُقْفِلَ فَجأةً فَمُصيبَةٌ ... وَأَشَدُّ مِنها الهَاتِفُ المشغولُ

المعجم	المكونات
المصنوعات والتكنولوجيا الحديثة	الهاتف، التلفون، رنّ، الهاتف المتطور، الهاتف الجوال، القطار، الباص، الأسطوانة، الثّلاجة، المغناطيس، القيثار، الفُرن، السفينة، الرشّاش، شاشة نقال، الأقفال، أبراج الزجاج، المصباح، الأكسجين.

2-7- معجم الأعلام والشخصيات

استدعى الشّاعر محمّد جربوعة مجموعة من الشّخصيات والأعلام، فمنها الشّخصيات الدّينيّة ومنها التّاريخيّة، ومنها الأدبيّة، ومن أهم الأعلام الموجودين في شعره بعد الأنبياء والصّحابة وأهل البيت والتّابعين والأئمّة، نجد شخصياتٍ تاريخيّة وأخرى أدبيّة، ارتبط ذكرها بالشّعر أو الأدب بشكلٍ عام.

المعجم	المكونات
الشخصيات التاريخية	جنكيز خان، بلقيس، أبو الهول، زنوبيا، أبو جعفر المنصور، هارون الرشيد، الأمير عبد القادر، صدام حسين.
الشعراء والأدباء	امرؤ القيس، الأصفهاني، رابعة العدوية، قيس ليلى، ولّادة، ابن زيدون، كعب بن زهير، ابن عبد ربه، السيّاب، الخنساء، البوصيري، البحتري،

[1]- محمّد جربوعة: مطر يتأمّل القطّة من نافذته، ص104/103

	المتنبي، ابن هشام الأنصاري، عروة بن الورد، الشنفرى، أحلام مستغانمي، نزار قباني، عبد الغني الفهري، جميل بن معمر.
الشخصيات المذمومة	نابليون، أبو الهول، بولس، ماكيافيلي.

3- مستوى الصورة في شعر محمد جربوعة

3-1- مفهوم الصورة الشعرية

يعتبر مصطلح الصورة من المصطلحات الأدبية والنقدية وهي دلالة واضحة على وجود أساليب فنية بلاغية تتمثل في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز. وكل ما يتصل بها من قضايا ترتبط أساسا بمعيار الجمالية وما تؤديه من وظيفة أدبية وفنية داخل النص الشعري أو الأدبي بصفة عامة.

وقد عرّف ابن منظور الصّورة في لسان العرب لغويا بقوله: " الصّورة في الشّكل، والجمع صور، وقد صوّره فتصور، وتصورت، صورته، فتصور لي، والتصاوير، التماثيل".[1]

وخاصية الحسّية هي الأساس الذي يقوم عليه التصوير الفني أو الشعري، و "والحسّية لا تعني الانحسار في إطار حاسة بعينها، ولا يعني محاكاة الإحساسات بشكل عام، فهذا يجعل الصورة الفنية طرازا رديئا من طرز المحاكاة".[2]

والخيال أساس الصّورة" لأنّ الصّورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني ثقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنّما تعني إعادة التّشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة في وحده، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسّي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا يتخطى حاجز المدركات الحرفية".[3]

تعتبر قضيّة اللّفظ والمعنى من أكثر القضايا عُمقا ودراسَةً، فقد تعرّض لها الجاحظ مُقرا بالفصل بين اللّفظ والمعنى في قوله: " المعاني مطروحة في الطّريق، يعرّفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ. إنّما الشّأن في إقامة الوزن وتغيّر اللّفظ وسهولة المخرج، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير".[4]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

[2]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي، ط3، 1992، بيروت، لبنان، ص 309.

[3]- المصدر نفسه، ص 309-310.

[4]- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء 3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د-ت، ص 131.

وعلى خطى الجاحظ سار أبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين" وابن خلدون في "المقدمة".

وعلى عكس الاتجاه الأول ممن انحاز إلى صف اللفظ، نجد من علماء العربية وبلاغيها ممن انحاز إلى المعنى، ومنهم ابن جني في كتابه الخصائص حيث قال:"... وذلك أن العرب كما تعني بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأفخم قدرا في نفوسها". [1]

لكن عبد القاهر الجرجاني رأى في مصطلحي اللفظ والمعنى وجهان لعملة واحدة، وهي ما يطلق عليها بنظرية النظم التي تقتضي الفصاحة التي تتجسد فعليا داخل التركيب.

وعلى خطى الجرجاني سار ابن رشيق القيرواني: " اللفظ جسم روحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهُجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظا، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجَرْيِه فيه على غير الواجب، قياسا على ما قدمت من أداء الجسوم والارواح، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع. كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأنّا لا نجد روحا في غير جسم البتة."[2]

ومصطلح الصورة لم يتوقف عند الرؤية القديمة التي مثلها الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، أو عند نظرة النقاد العرب المحدثين أمثال غنيمي هلال وأحمد الشايب وأدونيس.

كما كان للنقاد الغربيين أثرا على سيرورة المصطلح من جيل الى جيل ومن بيئة إلى أخرى، فها هو بيير ريفردي يربط الصورة بالاستعارة وهو اتجاه في كتابه المتخيل، فالصورة مرتبطة بالعاطفة والخيال".[3]

للصورة الفنية أنواع بلاغية عديدة ومتنوعة أهمها التشبيه والاستعارة والكناية والتشخيص، سنتوقف عند هذه الصور الفنية دون غيرها لأنها تسيطر على النص الشعري العربي عبر عصوره المختلفة، كما أنها واضحة الحضور في شعر محمد جربوعة .

وعلى هذا الأساس مثّلت الصّورة الفنيّة من خلال أقسامها المذكورة سابقا ظاهرةً فنيَّة جلبت النُّقاد والدّارسين، ويرى جابر عصفور في كتابه الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي، أن اختياره لدراسة التّشبيه

---

[1]- ابن جني: الخصائص، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر،1952، بيروت، لبنان، ص 215.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 170.

[3]- محمد بن منوفي: ملامح اسلوبيه في شعر ابن سهل الاندلسي، ص 11.

والاستعارة دون غيرهما من الصّور الفنية كالمجاز والكناية والتمثيل له ما يبرّره " وليس ثمة مفر من التوقّف عند التّشبيه والاستعارة فحسب، والاختيار هنا، له ما يبرّره بالطّبع، فالتّشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهميّة بالنّسبة للنّاقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابه مقدّمة ضروريّة لا يمكن تأمّل الاستعارة والمجاز دونهما .

أما الاستعارة، فإنها تتيح لنا أن نشير إلى المجاز دون أن نفصل فيه، فضلا على أنها- وهذا هو المهم- توضّح النّتائج التي ترتّبت على فهم القدماء لفعالية الخيال الشعريّ وحدوده وطبيعته".[1]

وعليه فإن " الصّورة الفنية نسق من التعبير اللغوي يستثير في النفس مدركات حسّية، وأكثر ما يكون ذلك بالمجاز والتشبيه والكناية، وقد تكون بألفاظ حقيقية، وقد تتولد من جرس الألفاظ وإيقاع العبارات أو مما اشتملت عليه في وصف وحوار وتضاد وجناس وتقديم وتأخير، أو فصل الجمل، أو وصل بينها، وما إلى ذلك، إلا أن أساليب التشبيه والمجاز والكناية هي أبرزها وأكثرها".[2]

3-2- أنماط الصورة الشعرية

وظّف الشاعر محمد جربوعة الصورة في شعره توظيفا فنيا، فنوّع فيها، واستعمل التشبيه والكناية والاستعارة وغيرها من الصور التي أثرت دواوينه الشعرية .

وعلى قدر استعمالها من طرف الشاعر سنتطرق في دراستنا إلى هذه الصور ومدى تواترها في شعره، وعلى هذا الأساس سنحاول الغوص في الصور الشعرية الموجودة في شعره بالدراسة والتحليل .

3-2-1-الصورة البيانيّة

تعتبر دراسة الصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مجالا هاما في الأسلوبية، "باعتبارها وحدات أسلوبية، لأن لسانيات النصوص تعتبر كل ملفوظ مهما كان حجمه نصًا يتركب من سلسلة من الوحدات تقبل التحليل إلى وحدات أصغر، فاللفظ المفرد وما في حدود الجملة وما تجاوزها هي نص".[3]

ويقرُّ الدكتور رابح بوحوش بأن: "الصورة من الوجهة الأسلوبية هي التمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين، أو هي طريقة في الكلام تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة والتشبيه، أو على علاقة مجاورة كما هو الحال في الكناية والمجاز المرسل".[4]

وتهدف الصّور البيانية إلى إثارة الجمال في المتلقي ولذلك تمثلت أهميتها " في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به. إنها لا تشغل

---

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 171.

[2]- شفيع السيد: التعبير البياني – رؤية بلاغية ونقدية- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5، 2003، ص 39.

[3]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 151.

[4]- المصدر نفسه، ص 151.

الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه، هناك معنى مجرد اكتمل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيرا متميزا، وخصوصية لافتة، ذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى، متميزة عن ذلك المعنى لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الانحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوع من الانتباه واليقظة... ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهرة المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهرة الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسّي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد، وتتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي. وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدّد المتعة الذهنية التي سيستشعرها المتلقي وتتحدّد-بالتالي- قيمة الصورة الفنية وأهميتها".[1]

يرسم الشاعر صوره الشعرية متكئا على رصيده من الألفاظ والعبارات " مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منهما ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية".[2]

وفي شعر محمد جربوعة، سنقف على تواتر الصّورة البيانية وخصائصها الفنيّة.

3-2-1-1- الصّورة التشبيهية

"التّشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصّفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسّية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني، الذي يربط بين الطّرفين المقارَنين دون أن يكون من الضّروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصّفات المحسوسة".[3]

والمتأمل لأسلوب التشبيه يكتشف دلالتين له تتمثلان في الوصف والمقارنة، وأساس المقارنة بين طرفي التشبيه قد تكون عقليا أو حسّيا، "فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا وليست علاقة اتحاد

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 327-328.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 152.

[3]- المرجع السابق: ص 172.

أو تفاعل، بمعنى أنه لا يحدث – داخل التشبيه – تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر، ولو على سبيل الإيهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكوّنة دلالة جديدة، هي محصّلة لهذا التفاعل، كما قد يحدث في الاستعارة. إن التشبيه هو محض مقارنة بيم طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى وحكم لها كما يقول عبد القاهر".[1]

وللتشبيه أربعة أركان هي: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه ووجه الشبه، والعلاقة بين طرفي التشبيه هي المشابهة "ففي قليل أو كثير من الصفات الحسّية أو المقتضيات العقلية التي تتيح المقارنة بينهما".[2]

أما أداة التشبيه فلها دور هام في عملية المشابهة، فهي التي تقوم بعملية التمايز بين المشبه والمشبه به، وكذلك فهي "الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة حتى ولو حذفت الأداة".[3]

"والتشبيهات على ضروب محتفلة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض. فإذا اتفق في الشيء المشبّه بالشيء معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف قَوِيَ التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسُنَ الشعر به للشواهد الكثيرة المؤثرة له".[4]

وتتمثل أدوات التشبيه في:

حرف التشبيه	اسم دال على التشبيه	فعل يدل على التشبيه
كـ **كأنَّ**	مثل – شبه - مماثل	يشابه – جعل – حسب - خال

والعلاقة بين المشبه والمشبه به أساسها خارجي لا داخلي "وهذه العناصر التي تدعم مفهوم المشابهة هي -في الغالب- صفات خارجية، لا تتصل بالقيمة النفسية للأشياء أو بالمحتوى العاطفي للكلمات بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقي بين الأطراف، والتطابق المادي بين العناصر، ومن هنا كانت النظرة القديمة تهتم بالبحث عن مدى التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارنة".[5]

---

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص 172.

[2]- المصدر نفسه: ص 174.

[3]- المصدر نفسه: ص 174.

[4]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، مكتبة المصطفى، طبعة الكترونية، ص 10.

[5]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 176-177.

والتشبيه يعمق عملية الإدراك ويربط بين المُدركات بشكل سلسٍ من خلال "تقريب المعنى من آخر، أو تمثيل شيء بشيء مدحا أو ذمّا، تزيينا أو تقبيحاً، وتتفاوت هذه القيمة الفنية بتفاوت مهارات الكتاب والشعراء، كما أنّ لعلاقتهم بمن يوجهون إليه الخطاب أو يتحدثون عنه أثراً في هذا التباين".[1]

وينقسم التشبيه باعتبار أركانه إلى:

- تشبيه باعتبار الأداة:
  - موكّد (حذفت منه الأداة)
  - مرسل (ذكرت فيه الأداة)

- التشبيه باعتبار وجه الشبه:
  - مجمل (حذف وجه الشبه)
  - مفصل (ذكر فيه وجه الشبه)

- التشبيه البليغ: هو تشبيه يُكتفى فيه بالمشبه والمشبه به.
- التشبيه المقلوب: ويشترط فيه ألا يرد إلا فيما جرى عليه العرف والإلف لدى العرب.
- التشبيه الضمني: هو تشبيه لم يُصرَّح فيه بأركان التشبيه، وفائدة هذا النوع من التشبيه "أنه يفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشتبه ممكن".[2]
- التشبيه التمثيلي: "وهو الذي يكون فيه وجه الشبه وصفا غير حقيقيا، وكان منتزعا من عدة أمور".[3]

وبما أن التشبيه صورة حقيقية لموقف عاشه الشاعر وعبّر عنه بطريقة فنية جمالية، فيما يلي سنقف عند شعر محمد جربوعة وعلى صوره التشبيهية.

أقسام التشبيه

تعتبر الصورة التشبيهية في شعر محمد جربوعة حاضرة بقوة للدلالة على ملكة الشاعر ومقدرته الشعرية وقدرته على الوصف وتقريب الصورة باستخدام أنماط مختلفة من التشبيه، ومن بين هذه الأقسام:

- التشبيه المؤكد: وهو تشبيه معياره أداة التشبيه، وما نقصده هنا هو تشبيه تتوفر فيه كل الأركان ما عدا الأداة "والمؤكد يتخلص بهذا التّجرد من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به، فيلتحم فيه

[1]- علي فراجي: محاضرات وتطبيقات في علم البيان، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، ص 38.

[3]- المرجع نفسه، ص 39.

الطرفان ليكونا سببا واحدا، وذلك لتأكيد الادعاء أن المشبّه هو المشبّه به نفسه، وهذا السِّرّ البلاغي هو البعد الجمالي الذي تنشده الشعريات الحديثة".[1]

وهذا النوع من التشبيه يزخر به الشاعر محمد جربوعة، ومنه تشبيهه لعاصمة سوريا (دمشق)، بالقرية المذلولة في قوله: [2]

هِيَ قَرْيَةٌ، مَذْلولَةٌ وكَسيرَةٌ ما أَضْيَقَ الدُّنيا بِعَيْنِ كَسيرِ

تتمثل الصّورة التشبيهية في هذا البيت في وجود المشبه (هي) والمشبه به (القرية المذلولة) ووجه الشبه بين دمشق والقرية المذلولة الكسيرة هو ضيق مساحة القرية وضيق الدنيا في عين الكسير، وهذا التشبيه رصد لنظرة الدمشقيين إلى الحياة وانعدام الأمل في انفراج الأزمة.

وقال يصف ليلة القدر:[3]

هي لَيْلَةٌ لِلقَدْرِ كَيْفَ أَقُولُهَا ؟ مَهْمَا حشَدْتُ مِن الكَلام فَلَنْ أَفِي
هِي لَوْحَةٌ وشَهادَةٌ شَرَفيةٌ تَاجٌ لِأَهْل الله، فلتتَشرَّفِي

والتشبيه المؤكد يتمثل في وجود المشبه ليلة القدر، والمشبه به الشهادة الشرفية، ووجه الشبه بينهما هو الشرف الذي يمنحه كلّ منهما لحامله، والواضح هنا غياب أداة التشبيه.

وقوله في حيزية:[4]

هِي نَسْمةٌ للصَّيفِ تَفْرِضُ نَفسَها تَجْتاحُ قَلبَكَ ... دونَ إِذنٍ تَدْخُل

فصورة النسمة الصيفية التي تطفئ لهيب الصحراء وتحوّل الأنظار إليها هي ذاتها حيزية التي تلفت الانتباه إليها بمجرّد ظهورها في أي مكان، بل تسيطرُ على القلوب ونبضها وتشدها إليها.

وفي قصيدة يخاطب الشاعر ذاته مشبّهًا قلْبَهُ بالضمير الغائب المستتر في الجمل ويضيف أنه مقدّرٌ وهو من يصيد الغزلان. فالمشبه هنا هو قلب الشاعر، والمشبه به هو الضمير الغائب المتخفي المقدّرُ، أما وجه الشبه فهو الصّيد في الظلام، فلأن الضمير لا يظهر في الجملة كحال قلبه حين يقول: [5]

أنْتَ الضَّميرُ الغَائِبُ،
المَخفِيُّ في الجُمَلِ،
المقدّرُ

[1]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 157.
[2]- محمد جربوعة: قدر حبه، ص 17.
[3]- محمد جربوعة: اللوح، ص 101.
[4]- محمد جربوعة: حيزية، ص 282.
[5]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 32.

صَائِدُ الغُزْلانِ

من خَلفِ الظَّلامْ؟

ولأنّ علاقة المحبين تتميز بالسريَّةِ فإنها يحيط بها الفضول، وها هو الشّاعر يحذّرُ حبيبته من البَوْحِ بأسرار علاقتهما، ويبين لها وللقارئ ما يمثله فضول النساء، في قوله:[1]

كَيْدُ النِّساءِ -وَأنْتِ أَدْرى- فِتْنَةٌ وكَلَامُهُن كَوَارِثٌ في المُطْلَق

وفُضُولهن جَريدةٌ رَسمِيَّة مَشْروحَة بِهَوامِشٍ وبِمُرْفَقِ

وتكثيف التّشبيه في بيتين متتاليين دليل واضح على أهميّة الحدث بالنسبة للشّاعر، ففي البيت الأول عمد إلى تشبيه كيد النساء بالكوارث مستغنيا عن أداة الشبه، وفي البيت الثاني يؤكد أكثر على ضرورة التزام السريّة من خلال تشبيه فضول النساء بالجريدة الرسمية التي تكون كل عناوينها وتفاصيلها واضحة بيّنة ومؤكدة بمرفق أي بالدليل والبرهان القاطع.

وقال:[2]

لَو تَعْرِفينَ فَقط بِأنَّكِ قطَّةٌ مَهْما خَمَشْتِ يَديَّ لَن أَنْسَاكِ

فالمشبه هو الحبيبة، والمشبه به هي القطة، ووجه الشبه بينهما هو خمشُ اليد، وأداة التشبيه غير موجودة في هذا البيت.

وفي صورة مختلفة شبّه الشاعر الحب بالعصفورة التي لا تباع ولا تشترى، تعيش حرة طليقة، فيقول:[3]

الحبُّ حَسْب مَشايِخي عُصفورةٌ لا يَشْتَريها الجَاهُ والأَموالُ

إِنْ غَادَرتْ صَدْرًا تطير حزينة فَتَدُكُّهُ مِن بَعْدِها الأَهْوالُ

لا تَسْكن الأَقْفَاص رَغْم جَمالِها إِنْ كان في أَبْوابِها أقْفَالُ

- <u>التّشبيه المُرسل:</u> هو تشبيه تام الأركان، وهو يشغل مساحة واسعة في شعر محمد جربوعة، وأكثر الأدوات استعمالا في شعره (حرف الكاف) ثم (كأن) و(مثل) و(كما) و(يشبه).

"يعد التشبيه -على الجملة- من أشرف كلام العرب؛ لأنّ الفطنة والبراعة تكونان فيه عند الشعراء، إذ كلّما أحسن المبدع فيه وألطف كان بالشعر أعرف، وكلّما أحسن المبدع فيه وألطف كان بالشعر أعرف، وكلما كان المعني أسبق كان بالحذق أليق".[4]

قال الشاعر:[5]

---

[1]- المصدر السّابق، ص 93.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 89.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 84.

[4]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 154.

[5]- المصدر السّابق، ص 7.

وَأَفهمُ كَيْف تُحْرِجُها الصَبَايا كَسُنْبُلةٍ تُحَاصِرُها الحُقولُ

وقال:[1]

وَخَوْفي أَنْ تَكونَ سَكَنَتْ روحِي وَصِرْتَ بِها كَوَشْمٍ لا يَزولُ

وقال أيضا:[2]

وَمَن يَأْتي سَيَكْتُبُ لي كَلامًا كَبُنِّ دِمشقَ... رَائِحَةٌ وَهيلُ؟

ومن الملاحَظ تكثيف للصّور التّشبيهية في القصيدة ذاتها، ففي البيت الأول شبَّه حبيبتَه بالسُّنبلة وسط الحقول، مستعملا حرف الكاف، أمّا وجه الشّبه بين حبيبته وسط الصبايا والسنبلة وسط الحقول هو كثرة من حولهم.

أما البيت الموالي فقد شبه هذه الحبيبة بالوشم الذي يبقى حتى ينتهي الجسد، فالمشبه هو الحبيب أو الشاعر، والمشبه به هو الوشم، أما أداة التشبيه فهي حرف الكاف، ليبقى وجه التشبيه بين الحبيب والوشم هو العلاقة الأبدية التي لا تنتهي.

وفي البيت الثالث الذي يتخيل فيه الشاعر حوار الحبيبة مع صديقتها التي تنصحها بنسيان الشاعر، وهي ترفض غيره لأنه -حسبها- لن يحبها حبا صادقا، وإنما سيكون كلامه كَبُنِّ دمشق الذي يتميز برائحة الهيل فيه. فالمشبه هو الضمير "هو" أي رجل غير الشاعر، والمشبه به بُنُ دمشق، والأداة هي الكاف أما وجه الشبه فهو الرائحة.

وقال يصف الآهة التي أطلقها عثمان بن عفان رضي الله عنه، عندما خلعوا ذراعه الشريفة التي جمّعت القرآن الكريم:[3]

خَلَعُوا ذِراعَ الشَيخ.. أَطلَقَ آهةً كَالنَّارِ مازالتْ تُذَوِّبُ مَسْمعي
هَذي يَدٌ قد جمَّعت قُرآننا هَذي يَمينُ المُحسِن المُتَبَرّع
هَذي المَدينَةُ بَعدهُ مَحْزونَةٌ تَبْكي جَنازَتَهُ بحُزْنِ مُشَيّعِ
وتَقولُ يا عُثْمانُ سامِحْني إذا وَقَفَ العِبادُ لرَبّهم في المَفْزَعِ

فالآهة هي المشبّه والنّار هي المشبّه به والكاف هي الأداة أما وجه الشبه فهي الاحتراق والتذويب، فقد أحرقت الآهة التي أطلقها خليفة المسلمين أسماع الدنيا شرقا وغربا.

وباستعمال حرف الكاف وصف الشاعر حيزية في معلقته، قال:[4]

---

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 8.

[2]-المصدر نفسه، ص 9.

[3]- المصدر نفسه، ص 63.

[4]- محمد جربوعة: حيزية، ص 278-280-281.

(حيزية).. رَقَّ اسْمُها فتَرَقْرَقَت في كُلِّ ثَغْرٍ كالنَدَّى إذْ يَهْطُل
ولها كَأَهْل الكِبْرِ أنْفٌ شامِخٌ إنْ أُغْضِبَتْ وتَوَتَرَتْ لا يَنْزِلُ
والقَدُّ مَمْشوقٌ كمَغْزَلِ صوفِها أحْلَى القُدودِ الخَيْزُرانِ، المَغْزَلُ

يتغنى الشاعر بجمال حيزية منتهجا نهج الشعراء القدامى، فاسمها رقراق كالندى، وقدّها ممشوق كمغزل الصوف، أمّا أنفها فكأنف أهل الكِبْرِ الذي لا ينزل في حالات الغضب أو التوتر، وهذه الصفة دلالة على مكانتها الاجتماعية المرموقة في شعر محمد جربوعة الذي يتصل بالمديح النبوي.

استعمل الشاعر الصّورة التشبيهية بكثافة، كما وظف بكثرة حرف التشبيه (الكاف) فمنها قوله في برقيته إلى كعب بن زهير:[1]

مُتَعَلِقًا بالوَهْمِ يَخْدَعُ نَفْسَهُ بيْنَ المَنَافي كالشَّريدِ المُبْعدِ
فاقْرأْ عليهِ .. فسَوْفَ يَرْضى قَلبَهُ قلْبُ النَبِيِّ كَفُلَّةِ الفَجْر النَدِّيِ
ماذا تُريدُ وكاهِلاكَ مَنارَةٌ وأمَامَ عَيْنيكَ وَجْهُهُ كالفَرْقَدِ
باللهِ بُسْ ذاك الجَبينَ، وقُلْ لهُ إني أُحِسُّ بأَضْلُعي كالمَوْقِدِ
أهواهُ -أهْجُرُ- كَي أُقبّلَ نَعلهُ أَلْقَيْ سُعادٍ .. فاتِناتٍ، خُرَّدِ

فالشاعر في هذه الرسالة يشبه كعب بن زهير وهو يبكي سعاد بالشريد الذي أبعده القوم ورفضوه، ويشبه قلب المصطفى صلى الله عليه وسلم "بِفُلَّةِ الفجر الندي"، فقلبه أبيض ناصع ونظيف لا يشوبه حقد ولا غل ولا كره، وهو الذي أعنيه كَالْفَرْقَدِ، كما أظهر رغبته الجامحة في تقبيل جبين المصطفى وشبّه أضلعه بالنار المشتعلة فكلها رغبة في ترْكِ الدنيا لأجل تقبيل نعله الطاهر صلى الله عليه وسلم.

وعن الشّرارة الكهربائية التي تسري بين أضلاعه، وصف الشاعر حبّه القوي للرسول صلى الله عليه وسلم:[2]

هُو لقْطَةٌ كالكَهْرَباءِ سَريعَةٌ مِن عاشقٍ مُتَحَرِّقٍ مَضْرورِ

وقال مشبها نفسه بالخادم المأجور الذي يتمنى خدمة الرسول صلى الله عليه وسلم، فشبّه نفسه بالخادم، مستعملا الكاف، أما وجه الشبه بينهما فهي خدمة نشّ الذباب عن عيون طه رسال الله صلى الله عليه وسلم:[3]

ونَشَشْتُ عنْه -لِكَيْ تَنَامَ عُيونُهُ- هَذا الذُبابَ كَخادِمٍ مَأْجورِ

وقال يصف حبّ العاصمة دمشق لرسول الله صلى الله عليه وسلم وهي تغرد بالآذان:[4]

وتُحِبُهُ ولَها بآذانِها التي دَأَبَتْ على التَغْريد كالشُحْرور

---

[1]- محمد جربوعة: قدر حبه، ص 6-7-8.

[2]- المصدر نفسه، ص 10.

[3]- المصدر نفسه، 16.

[4]- المصدر نفسه، 17.

إنْ أذَّنتْ صلَّتْ عَليه وسَلّمَتْ وتَنَّفستْ بالحَمْد والتَّكْبير

فقد شبّه مآذن دمشق بالشحرور الذي يغرّد مُؤذِّنا كل خمس مرات في اليوم.

والتشبيه المرسل الذي يعتمد على الكاف كأداة للتشبيه موجود بكثرة في شعر محمد جربوعة، ويصعب حصره باعتبار المدوّنة الشعرية التي نعتمدها في الدراسة تتمثل في ثمان دواوين شعرية، ومع ذلك يمكن أن نتحدث عن الصورة التشبيهية التي وصفت دهشة الساعر عند رؤية مكّة المكرَّمة، فقد شبهه بالتمثال في تجَمُّده فقال:[1]

لما رأت عيني حجارة مكَّةٍ وبدا لعينيَّ البناء الأَشْرفُ
وأنا رَقيقُ القَلبِ، سَهلٌ دُموعُهُ طفْلُ الشُعورِ، العاطِفِيُّ، المُرهَفُ
لم أبْكِ .. لكن قد شعرتُ بقطْرةٍ في الخَدِّ قد نزلتْ.. وعَيْني تَرْجفُ
فوقَفْتُ كالتِّمثالِ، أمْسِكُ دَهْشَتي مُتجمِداً لدقائقٍ لا أُطْرِفُ

ومن الصّور التّشبيهية المختلفة عن غيرها، ما قاله يصف حالته النفسيّة ويعبّر عن غضبه من الأوضاع التي يعيشها العالم العربي:[2]

فالقلبُ مَمْلوءٌ كَجَيْبِ مُسافِرٍ القَلْبُ مَمْلوءٌ ولي أَسْبابي

وهذا التشبيه لن نعهده في شعرنا العربي، فالقلق يملأ قلبه، فشبّه القلبَ بجيب المسافر، الذي يملأه المال استعدادا لرحلة مجهولة، يتخوف فيها من قلة المال. وهذه الصورة توحي بخبرة الشاعر وكثرة أسفاره، خاصة أنه جال بقاع الدنيا، يجوبها شرقا وغربا.

ولرصد التّشبيه المرسل في شعر محمد جربوعة، باستعمال أداتي التّشبيه (مثل) و(كأنّ) مع الوقوف على التّشبيهات الجديدة، على اعتبار أن تشبيهات الشاعر مستمدة من التّشبيهات القديمة، ففي وصفه المرأة يشبهها بالغزالة وقدّها بالخيزران وشعرها بالشّلال والفلّ رائحتها وصوتها بالبلبل.

ولدراسة الصّور التشبيهية التي تحمل إضافة مختلفة أو جديدة لم نعرفها من قبل، ومنها تشبيهه للمرأة بالغزالة لكن وجه الشّبه ليس جمالها، إنما قدرتها على المراوغة وإلحاق التّعب بالصائد، في قوله:[3]

مثلُ الغزالة إذ تراوغُ صائِداً أحلى الدّعابة في النساءِ المقلبُ

والمرأة في شعر محمد جربوعة ليست غزالا وكفى، إنّما هي لبؤة إذا غضبت:[4]

وزجاج نافذة عليه بخارها كَلَبُؤَةٍ، كانت تُطِلُ وتُحَمْحمُ
ذهب التوترُ والجنونُ بحلمِها وَلرأسِهَا من حَنْقها صَعد الدَّمُ
ضَغطَتْ على أضراسِها، وَتَنَهَّدتْ قد كان يبدو أنها تتألّمُ

[1]- محمد جربوعة: الساعر، ص 114.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 134.

[3]- محمّد جربوعة: السّاعر، ص 205.

[4]- المصدر نفسه، ص 194-195.

كانت تكلم نفسها في سِرّها ... تغلي كإبريقٍ ... تفورُ، وتشتم:
الحقُّ ليس عليك، أعرف جيداً ... فأنا التي دقدقت بابك .. أعْلمُ
أغمضت عيني، مثل صغيرة ... مدّت ذراعيها، تدور وتحلم
فإلى الجحيمِ الشِّعْرُ، تبًّا، إنَّه ... مثل التسَمُّمِ قاتِلٌ لا يرحمُ

في هذه الأبيات يصف الشاعر الحالة النفسية التي تعيشها المرأة، ويحدثنا بما يجول في خاطرها من مشاعر وأفكار، فهي في حالة غضب شديد تحولت فيه من مهرة إلى لبؤة، وما الضغط على أضراسها إلا دلالة واضحة على الغضب الشديد الذي يعتريها إضافة إلى الذهاب والمجيء واختلاس النظر من النافذة، وتنهداتها، بل هي تغلي من شدة ما اعتراها من أفكار، فتلوم نفسها على تقربها من الشاعر وهي تشبّه نفسها بالفتاة الصغيرة التي تحلم وتشبّه شعره بالتسمم الذي يقتل صاحبه ولا يرحمه.

واستعمال "كأنّ" يوحي بالتّقارب الشّديد بين طرفي التّشبيه، حتى أنّ المشبّه به يكاد يصير المشبه ذاته، ومن بين الصور الجميلة التي صوّرها الشاعر مستعملا "كأن" قوله:[1]

فَكَأَنَ حبلاً في الفُؤادِ يَجُرُهُ ... والشَوْقُ من أَسْمائِهِ: (الجرَّارُ)

فهذه الصورة التي قامت على تصوير شوق السّاعر لحبيبته، ليستعمل "كأن" لتقريب الصورة أكثر، فيرى القارئ أن السّاعر لا ينفك يفكر في حبيبته فشبّه الشوق بالحبل وأداة التشبيه كأن، أما وجه الشبه بين طرفي التشبيه فهو الجر، فكما يجر الحبل الشيء المربوط به، كذلك الشوق يجرّ السّاعر جراً نحو حبيبته.

ومن الصور المختلفة التي رسمها الشاعر محمد جربوعة من خلال استعمال "كأن" في تشبيهه، قوله:[2]

فَكَأَنَّ أَحمد قَدْ أَحَسَّ بقَلْبِهِ ... شيئاً يمزّقُهُ كنارِ المَوْقدِ
وكأَنَّهُ نَفَضَ العَباءَةَ دامِعاً ... ومَضَى يتمتم مُطْرِقًا للمَسْجِدِ
طَأطَأْتُ رَأْسي ثمَّ قُلتُ: "يَليقُ بي ... وبِأُمَتي لَوْنُ الظَّلامِ الأَسْوَدِ

صورة تشبيهية حزينة، يُرثى فيها لحال المسلمين، فقد كثر الفسق والفجور والسّبُّ وغيرها من المظاهر المسيئة، وهنا الشاعر يتخيل إحساس رسول الله صلى الله عليه وسلم مشبها هذا الإحساس بالنار المشتعلة ووجه الشبه بين الإحساس المشتعل هو الألم والحزن.

كما شبه الحبّ بعلم النحو في قوله:[3]

الحُبُّ مِثْلَ (النحو) عِلْمٌ واسِعٌ ... مُتَفَرِّعٌ يَحْتاجُ لِلتَّكْوينِ

شبّه الحبّ بعلم النحو مستعملا أداة التشبيه "مثل"، أما وجه الشبه بينهما فهو الشساعة والاتساع.

---

[1]- محمد جربوعة: الساعر، ص 94.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 29.

[3]- محمد جربوعة: اللوح، ص 172.

استعمال أداة التشبيه مثل تعني أن المشبه والمشبه به سارا متماثلين: "وقد أوضحت الوحدة المورفولوجية، "مثل" الدالة على المماثلة معنى التدرج من حيث الارتقاء في سلم الشرف والعزّ، والانتقال من طبقة إلى أعلى".[1]

عملية التكثيف متواصلة، فالشاعر يواصل سلسلة صوره التشبيهيّة ولكن الصورة هذه المرة خطيرة، فالشاعر يشبه قلب حبيبته بالصخرة وباليهودي، مستعملا الأداة "كأن". أما وجه الشبه بين قلب الحبيبة واليهودي فهو الجور والاعتداء بشكل متواصل في قوله: [2]

لا تَرْحَمينَ.. كَأَن قَلْبَكِ صَخْرة: قلبٌ(يهوديٌ) يَجورُ ويَعْتَدي

كما شبّهها بالجواد الشركسي:[3]

مِثْل الجَوَادِ الشَرْكَسي مُؤَدَبًا يَبْدو، وفي الاعْماقِ جَمْرُ تمرُّد

شبه الشاعر المرأة بالجواد الشركسي، فمنظرها هادئ، أما أعماقه فمُتقدة أي أنه يُبطن عكس ما يظهر وهذا وجه الشبه بين المشبهين، وقال واصفا بعض مظاهر يوم القيامة ومنها ارتجاف الأرض، وشبه الشاعر هذه الظاهرة بارتجاف الإناء على الرَفِّ فقال:[4]

تُرَى

حين تُطْوَى السَّماءُ

كَطَيِّ السِّجِلِ

وتَرْجِفُ الأَرْض

مِثْلَ إناءٍ على الرَّفِّ

هَل يَذكر الراقِدون

لكُلِّ المَقابِر

ما قدْ تَيَسَر من سُوَرِ الذِّكْرِ

في لَحَظاتِ النُشُوزِ

ولا يمكن أن نترك هذا الصنف من التشبيه إلا بعد دراسته باستعمال "يشبه"، لقد وظف الشاعر أداة التشبيه "يشبه" (الفعل المضارع)، قيد التحوّل في المشابهة، فقال يصف الجمال التونسي:[5]

---

[1]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 156.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 102.

[3]- المصدر نفسه، ص 101.

[4]- محمد جربوعة: اللوح، ص 26.

[5]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 77-78.

إنَّ الجَمَالَ
بتُونُس الخَضْراء
يُشْبِه
ما يُصيبُ المَرْء
عنْدَ الاخْتِلال

لقد شبّه الجمال بالدوار مستعملا الفعل يشبّه، أما وجه الشّبه بين طرفيّ التّشبيه فهو فقدان التّوازن. وقال كذلك:[1]

كانَتْ حُروفي كَالنَّسيمِ بريئةٌ والآن صارتْ تُشبهُ الإعصارا
ما كنْتُ أعرفُ ما عيونكِ حينَها أو كيْفَ أكتبُ فيهما أشْعارا

يشبّه الشاعر التغير الذي طرأ على كتاباته الشعرية، فيقارن بين ماضيها البريء الذي يُشبِه النسيمَ، وحاضرها الثائر كالإعصار، وربما سبب التّحول هذا راجع إلى الخبرة التي اكتسبها.

- **التشبيه البليغ:** تشبيه حذفت منه الأداة ووجه الشبه، "وهو وجه من الوجوه البلاغية المثيرة التي يعتمد فيها الإيجاز، والاختصار، فتحدث الأداة ووجه الشبه، يتميز بإزالة الحواجز المادية للمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، والتقريب بينهما، مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث أنه يسوّي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة".[2]

والمتأمل لشعر محمد جربوعة يجد هذا النوع من التّشبيه ضمن صوره التّشبيهية المتنوعة، ومن هنا سنقف على التّشبيه البليغ في شعر محمد جربوعة، ولصعوبة الإلمام بكل الصور سنحاول الوقوف على الصور التشبيهية البليغة التي تختلف عن غيرها من حيث الدّلالة أو البناء.

وعلى هذا الأساس سنحاول البحث عن تشبيهاته البليغة التي يصف من خلالها المرأة، ومنها وصف العيون:[3]

عَيْناكِ شيْطانٌ رجيمٌ(شاطرٌ) في الجرّ نحو الرّجس والأَنْصاب
وهُما سِلاحٌ للدَّمارِ مُحرَّم ومُتَسَبِب لِتَأَخُّر الطُلَّاب
عَيْناكِ شهر من نقاشٍ سَاخِنٍ بيْنَ الرئيسِ ومَجلسِ النُوَّاب
لابدَ مِن قَانونِ عفوٍ شاملٍ لمُرَوِجي عينيكِ في إعْجَاب

وإلحاحه على خطورة العينين في قوله مشبّها عيونها بالنار[4]:

---

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 100.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 161.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 46.

[4]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 11.

عيْناكِ نارٌ حاذِري، لا تلْعَبي ولَئِنْ أَردْتِ الخَيرَ لي فَتَنقَّبِي

وقال مؤكدا على ذهب إليه سابقا:[1]

إنْ كُنتَ تَفْهمُني أو كنتَ بي تثِقُ فَلا يَحِبَّ، ولو ضاقَتْ بِكَ الطُرق
وإن رَأيتَ رُموشًا جِدُ رائعةً فمِلْ قَليلا... ولا تنظُر سَتَحْترِق
لَواحِظُ الغَيْد كالبارودِ قاتِلةٌ مِنْها جُنونُ رصاصِ الكُحْلِ يَنْطلِق

وقال: [2]

بَعضُ النِساءِ عُيونُهُنَّ جَميلةٌ مَعْقولةٌ رَغْم البَريقِ المُبْهِر
والبَعضُ(ديناميتٌ).. تَفْعل فِعْلها بالنَّاظِرينَ مِن الرِّجالِ القُصَّر

المشبّه في هذه الأبيات الشّعرية هي عيون المرأة أما المشبه به فهو النار، لكن المصطلحات مختلفة فتارة يستعمل لفظة "النار" وتارة "البارود"، وفي أخرى يستعمل "الديناميت" لكنّ القارئ مدركٌ لخطورة هذه العيون.

وقال كذلك:[3]

الطَّرف ذبَّاحُ القُلوبِ سُيوفه مسْلولةٌ لفِداءِ ظبْيٍّ أحْوَر
والكُحْل قنَّاص على أشْفارِه والصَّمت في الثَّغْرِ الجَميلِ

الطرف هي عينه وهي عين الظبي الأحور، وقد وصفها الشاعر بالذبح، أما الكحل فهو قنّاص يصيب في مقتل.

وعن قلوب النسوة قال:[4]

وقُلوبُهُن نَوَافِذٌ مَفتوحَةٌ ونِقاطُ ضُعْفٍ سَهلةُ ومُقاتل

وهنا شبه الشاعر القلوب بالنوافذ المفتوحة التي يسهل دخولها واكتشاف نقاط ضعفها، أما في موضع آخر فيصفها بالمتوحشات في قوله: [5]

مَتَوَّحِشاتُ القَّلبِ، جِنٌ أَزرَقُ ومِزاجَهُن كَزِئْبقٍ مُتَقَلِب

شبه الشاعر المرأة بتشبيهات لطيفة ومختلفة، أما اللطيفة منها فتشبيهها بالقطة البرية في قوله:[6]

هي قطَّةٌ بَرِيَّةٌ رَوْعتُها جَنَّنْتُها، حاصَرْتُها، وسَتَغْضَب
خُمسُ النسَّاءِ وإذَا غَضِبْنَ مُصيبةُ وإذا لسَعْنَكَ، لا أَراكَ فَعَقْرَب

[1]- المصدر السابق، ص 51.
[2]- المصدر نفسه، ص 56.
[3]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 68.
[4]- المصدر نفسه، 176.
[5]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 202.
[6]- المصدر نفسه، ص 202.

شبه الشعر الحبيب بالقطة التي تخمش، كما شبهها بالعقرب في لسعه، وفي موضع آخر شبهها بالمحرمة الخطيرة والحلّوفة الكبيرة في قوله:[1]

لمْ يخْلقِ الرَحمنُ في قَرْيتِنا
وفي القُرَى التِّي مِن حَوْلِنا
صَبيَّةٌ تَشْبِهُها
مِنْ ألفِ ألفِ عامٍ
مُجرمةٌ خَطيرةٌ
أو حسْبَ لهجةِ السُّكانِ في مِنْطَقتي
(حَلُّوفةٌ كبيرةٌ)
وما لَها زِمامُ

ومع هذا طبق المرأة ثورة قومية - حسب قوله- كما أنها فضيحة إذا ما تركت تدور في قوله:[2]

هِي ثورةٌ قَومِيةٌ وفَضيحَةٌ إِنْ يَتْرُكوهَا في شَوارِعِنا تَدورُ

ومن التشبيهات البليغة وصفه لحيزية، وتشبيهه لها بنسمة الصيف في قوله:[3]

هي نَسْمةٌ للصَّيفِ، تَفرِضُ نَفسَها تَجْتاحُ قَلْبكَ دونَ إذنِ تَدَخُّل
وتَسيلُ فيكَ كقطرَةٍ من زِئبَق تَروحُ تَحْفِرُ مَسلَكًا تَتغَلْغَل

- **<u>التشبيه التمثيلي:</u>** "وهو ما يكون فيه وجه الشبه وصفا غير حقيقي، وكان منتزعا من عدة أمور" [4]، "وهذا ما ذهب إليه جمهور البلاغيين ولكنهم لا يشترطون فيه غير تركيب الصورة سواء أكانت العناصر التي تتألف منها صورته حسّية أو معنوية، بل يحبذون عناصر الصورة التي تمنح التشبيه بلاغة وبراعة". [5]

وظف الشاعر هذا النوع من الصور التّشبيهية في شعره ومنها تشبيهه لشعر حيزية في معلقته: [6]

والشَعْرُ شَلَّال تَدلَّى خَلْفها كالنَّهْر فَحْميٌّ طَويلٌ أَليلُ
لَيلًا يُحَرَّرُ، كي يُغَطي جِسْمَها وإذا الصَباحُ أتَى، يُشَدُّ ويُجْدَلُ

ففي هذين البيتين شبه المرأة بأوصاف ملموسة رغبة منه في تحقيق صورة معنوية لهذا الشعر، فقد أخذ صفة التدلّي من الشلال الذي خلقه نهر، كما أخذ صفتي السواد والطول من الليل، ولهذا فإن شعر حيزية

---

[1]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 116.
[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 12.
[3]- محمد جربوعة: حيزية، ص 283.
[4]- علي فراجي: محاضرات وتطبيقات في علم البيان، ص 39.
[5]- محمد بن منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 140.
[6]- محمد جربوعة: حيزية، ص 277.

جسد الصورة من عدة أشياء. وقال يصف حيزية أوصاف مختلفة تعبر عن جمالها، هذه الأوصاف منها بالملموس، ومنها ما عبر عنها بالمحسوس فقال: [1]

تحمَرُّ مِن خَجَلٍ.. وتُصبح وردة ... عيْني على مَن بالتورُّد يَخجلُ
وَلَها كَأَهْلِ الكِبْر أَنْفٌ شامِخُ ... إن أُغْضَبت وتَوَتَرَت لا تَنزِلُ
بِرِوايَةٍ أُخْرى يُقالُ أنّها ... إنْ قورِنَت حُسنا بـ (ليلى) تفضلُ
والقدُّ مَمشوقٌ كمغزَلِ صَوْفِها ... أحْلي القدودِ الخَيزُرانُ، المغزلُ
والوجْهُ مُنبسِطٌ يريّحُ، مُقْمِرٌ ... والثغْرُ فتَّانُ المخارِجِ بُلبُلُ
والحاجِبانِ الماجِنانِ لدَيهُما ... حركات إغْراءٍ تَشدُ.... تُهبلُ
وخلاخل بالرَّنّ تضْبِطُ لحْنَها ... لتسيّرهُ بالإيقاعِ تِلك الأرْجُلُ
في المِشيةِ المَلكيةِ الإيقاعُ في ... أنغامِ موسيقى الخُطى تتنقَلُ
فكأنَّ أرْجُلها تُلحِنُ مشيةً ... وعلى مقامِ الزّنجرانِ تبدّلُ
مثل الحديقَةِ، لا أُبالغ، مِثلها ... والفرقُ أنّ وُرودها لا تذْبلُ
والخَدُّ (...) لا... جاوزت خدي هكذا ... ونسيتُ نفسي.. آسف.. لا أكمِلُ
بصراحة هي مستحيلٌ مدهشٌ ... في صورةٍ بشريةٍ يتجَولُ
وتقومُ من بعد الجلوس كأنّما ... هي باقةٌ منثورةٌ تتشكّلُ

ومن الواضح أن الشّاعر يتدرج في وصف حيزية أوصاف مادية عفيفة، يريد أن يصل بصورتها إلى "الصورة النموذج"، فلها نصبت من كل جميل، فهي حمراء كالوردة إذا ما خجلت، أما أنفها فشامخ كشموخ أهل الكبر، أما قدها فمشوق كقد الخيزران، ووجهها مبسط مقمر وثغرها فتان، وصوتها كصوت البلبل، وحاجباها ماجنان يغريان الشاعر ويشدّانه، أما مشيتها فملكية لها إيقاعها الخاص، هي حديقة ورائحتها طيبة وهي دائمة النضارة والحياة.

شبهها تشبيها محسوسا، فهذه المرأة الجميلة في كل أجزائها هي المستحيل في صورة بشرية تتجول بين الناس.

وكما رأينا أن هذه المرأة هي مجموع الأجزاء أو هي ملتقى ما تشتت من جمال، وتشبيه الملموس بالمحسوس، لتقريب المحسوس وإماطة اللثام عنه أو لتقريب الجمال الخلاب.

وفي ديوان السّاعر، يصف حالة الشاعر الرحّال الذي يبحث عن حبيبته بين الفيافي شرقا وغربا، وهو في حالة يرثى لها: [2]

[1]- المصدر السابق، ص 280 وما بعدها.

[2]- محمد جربوعة: الساعر، ص 112-113.

الوَجْهُ كَالليْمونِ، حَالُ مُوَدِّعٍ والجَفْنُ من فَوْق البَآبِئ أَزْرِقُ
رَقَّت جُموعُ الطَّائِفينَ لِحالِهِ وتَأَمَلوا حالَ الضَّعيفِ وأشْفَقوا
لكَأَنَّهم سَمِعوا تَشقّق حائِطٍ في صدْرِهِ، أو كالحَرِيقِ يُطَقْطِق

وصف حالة الساعر مشخصا حالته، وجهه أصفر كالليمون، وجفنه أزرق وما بداخله يتشقق كما يتشقق الحائط، أو يطقطق كما تطقطق النيران المشتعلة، وكثرة الصور دليل على ما آل إليه الشاعر من تردي حالته الصحية، والإحباط المعنوي الناتج عن فقدان الأمل في العثور على حبيبته.

- **التشبيه الضمني:** "وهو ما لم يصرح فيه بأركان التشبيه، بعدم وضع المشبّه والمشبّه به على الصّورة المعروفة، بل يلمّحان في التركيب، وهذا الضرب من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أُسند إلى المشبه ممكن".[1]

و"يقوم التشبيه الضمني عند بعض البلاغيين على حكم أو حقائق وردت مورد الحُكم، وقد يخرج إلى دلالات معنية".[2]

والتشبيه الضمني قوامه التلميح لا التصريح، يلجأ إليه الشاعر رغبة منه في الابتكار وإثارة المتلقي بالصور الجميلة والمبتكرة، "لم يكن همنا عند معالجة هذه الظاهرة بسط أوجه الاتفاق والاختلاف بقدر ما كنا نبحث عن صورة جميلة، أو لوحة بديعة، أو فكرة طريفة، فألفينا أنماطه كثيرة أو أشكاله متنوعة".[3]

ومن بين هذه الصور التي لا تذكر فيها عناصر التشبيه صراحه قوله:[4]

هَذا النَبِيُّ... اخْضِرارَ الأَرْضِ نَظْرتُهُ وبَسمةُ الثَغْر مِنْها الضَّوءُ يحتشِمُ
حُلوُ العِبادةِ... آهٍ... ما أَقولُ إذا للهِ يركَعُ أو للرُكنِ يَسْتَلِمُ

فالشاعر هنا ضمَّنَ الصورة دون أن يشبه شيئا بشيء، ولكن يمكن أن نفهم بأن نظرة النبي صلى الله عليه وسلم تشبه اخضرار الأرض، فلبسمته تبتسم الدنيا، ويحتشم النور من الظهور بسبب لون أسنانه شديدة البياض، فهذه الصورة توحي بمدى حب المخلوقات لسيِّدها.

فالمشبه هو نظرة الرسول صلى الله عليه وسلم التي تشبه اخضرار الأرض، ووجهه الشبه بين العنصرين هو بعث حياة جديدة، والصورة الثانية مثلت بسمته صلى الله عليه وسلم المشبه، أما المشبه به فهو الضوء المحتشِم، ووجه الشبه بينهما هو شدة بياض أسنانه.

---

[1]- علي فراجي: محاضرات وتطبيقات في علم البيان، ص 38.
[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 163.
[3]- المرجع نفسه، ص 163.
[4]- محمد جربوعة: قدر حبه، ص 130.

ومن بين صوره التي مثلت نزعته الدينية، ودفاعه عن الرسول صلى الله عليه وسلم، ليقف في وجه الحملات التي استهدفت الإسلام، ومنها قوله:[1]

سيَمُرُ قُرْبك مَن يَمُرُ وأُنْفُه ... بيْنَ الأَصابِعِ يتَّقي لُقْياكا
ويَشيحُ عَنكَ بِكَفِّهِ في خَدِّهِ ... وَيَعوذُ بالرَحمَن مِن مَرْآكا
لا شَيء يَبْقى مِنْك؟ مُتَّ .. خَسَارةٌ ... واليَوم دَفْنُك.. وانتَهَتْ دُنْياك
لا وَرْدَ بعدَ اليَوم عِندكَ...لا ندى ... يَبِسَتْ زُهورَكَ... قَبْلها كَفَّاكَا
لا شِعر عِندكِ، لا جَمال ولا هَوى ... لا حرَّة مِن قَلْبها تَهْواكا
لا ذاتِ كُحْلٍ إن مَرَرْتَ بِحَيِّها ... تسْتَمِدُ كفًّا تَفْتحُ الشّبَّاكا
ستَكونُ وَحدَكَ في الزَّوايا بارِدًا ... بيْنَ الكُؤوسِ تَبُثُّها شَكْواكا
مِن شُؤمِ قَلبِك أن يُعادِي أحمَدا ... من شُؤْمِه أَنْ ينْتَهي أَفَّاكا
شيخوخَةٌ سَوْدَاءَ تَأْكُلُ شَيبَها ... ونِهايةٌ في الطِّين لا حاشاكا

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن سعدي يوسف وما كتبه عن النبي صلى الله عليه وسلم وزوجته أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها، فشبهها بالأعمى الذي لا يرى، وشبه كتابته المسيئة بالأشواك التي رميت على كفنه الطاهر صلى الله عليه وسلم وعلى كفن زوجته عائشة رضي الله عنها، ويبقى المصطفى صلى الله عليه وسلم بدرا مضيئا، يذكر اسمه فوق المآذن خمس مرات في اليوم وذكره يحرّك القلوب المؤمنة التي تستجيب لذكر اسمه صلى الله عليه وسلم بالبكاء. أما الحميراء عائشة الشريفة رضي الله عنها فستبقى أم المؤمنين إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

وبالمقابل ستفوح رائحته، ويتعوَّذُ الناس بالرحمن من ذكره وهنا تشبيهه بالشيطان الرجيم لعنة الله عليه.

كل هذه التلميحات التي ترسم نهاية بائسة لشخص تعدّى حدود الله، وفي المقابل عظمة حبّ المسلمين لرسولهم ولآل بيته صلى الله عليه وسلم.

- التشبيه المقلوب: "هو ضرب من التصوير أبرز مظاهره، تبادل المشبه والمشبه به مرتبتيهما، "فالتشبيه المقلوب قوامه التغيير النهائي في مرتبتي عنصريه الجوهريين، والحذف الغالب على عنصريه الثانويين"[2]، وهذا التشبيه مختلف عن كل أنواع التشبيه لأن طرفي التشبيه الرئيسيان يختلف ترتيبهما، فسبق المشبه به المشبه، أما "شعرية هذا التشبيه إذن فنابعة من قدرة الشاعر على التصرف في اللغة، ومجاورة المألوف لاستحداث

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 97-98.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 166.

اللغة الجديدة، وتوليد الديباجة العذبة التي تفتن المتلقي، وتهز عواطفه انطلاقا مما هو مستقر بذهنه من أن الشيء يشَبَّهُ بما هو أقوى في وجه الشبه".[1]

ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعر:[2]

وَتَرٌ أَنا، واللَّحنُ يسْكنُ في دَمي إنْ قلتَ بيتاً عاطفياً أرْجُفُ

هنا المشبه والمشبه به تبادلا الأماكن، فَشُبِّهَ الوترُ بالمرأة، وأصل القول "أنا وترٌ" وهذا تشبيه بليغ، لكن الشاعر قدَّم المشبه به على المشبه لأن وجه الشبه جلي في المشبه به، والغرض من ذلك توليد دلالات جديدة تتسم بالرقة والعذوبة والانسجام بين المرأة وشاعرها.

ومن بين الصور التشبيهية المقلوبة قوله:[3]

الوَردُ يَحْلِفُ أَن يَعيشَ مُدَلَّلا فإذا بكى لو مرَّةً، لا يحلفُ

مثلي، يُخَبِّئُ جُرْحَهُ في عِطْرِهِ ويميل، يُسْنِدُهُ الإناءُ ويَنْشِفُ

فالشاعر يشبه غيره بنفسه، وفي الأصل أن يشبه نفسه بمن يخبئون جراحهم في عطورهم، فالمشبه به هو الضمير المستتر "هو"، أما المشبه فهو الشاعر، وهنا تغيير في الأماكن، وأصل الجملة "أنا مثل من يخبئ جرحه"، والغرض منها المبالغة وإظهار الألم ومعه قوة التخفي وعدم التجلي وكشف الجراح. وقوله:[4]

عودٌ أنا، قيثَارَةٌ غجريةٌ إن قُلتَ شيئاً، جُنَّتِ الأوْتارُ

نارٌ بصدري في اليَسَارِ رَهيبةٌ نارٌ بأعماقي .. وكليّ نارُ

في هذين البيتين تشبيه مقلوب يتمثل في "عودٌ" وهي المشبه، أما المشبه به فهي "أنا" والأصل هو "أنا عودٌ، قيثارة غجرية".

وفي قوله: "يعصره في ليلة الإلهام في رهبته".[5]

- **<u>التشبيه المجمل:</u>** "هو استعمالٌ يتميز بتجريده من التفصيل بسبب خلُّوه من وجه الشبه، مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي من المتقبل إلماما بإطار الحديث".[6]

---

[1]- المرجع السابق، ص 166.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 17.

[3]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 49.

[4]- المصدر نفسه، ص 186.

[5]- محمد جربوعة: قدر حبه، ص 184.

[6]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 159.

أما الفرق بينه وبين التشبيه المرسل -الذي يحتوي علة كل الأركان- فهو حذف وجه الشبه، أما "شعرية هذا التشبيه ولّدها نظام التناسق، وحسن إنزال محور الإدراج على محور التعاقب، فالمعاني الرقيقة ألبست حلي جميلة، والصور الرشيقة ناسبت صاحبة الخدود الحُمر، والواضحات الرائعات".[1]

"أما أدوات التشبيه في الجمل فهي (الكاف، كأن) أما غيرها من الأدوات فأقل استعمالا".[2]

قال الشاعر مخاطبا الكعبة الشريفة:[3]

مَثلًا أنا، يا شاعِري، عُصْفورَةٌ شرْقِيةٌ في رَأسِها عصفورُ
مخلوقةٌ من نسمةٍ صيفيةٍ ويذوبُ بين أصابعي الطَبْشورُ
حسّاسةٌ جداً .. وتسقُطُ دَمْعَتي إنْ هَزَّني بِغُرورِهِ الشَّحرورُ

في هذه الأبيات لم يرتب الشاعر أركان التشبيه، بل سبقت أداة التشبيه "مثلا" ثم جاء المشبه وهو "أنا" والشاعر هنا يتحدث على لسان المرأة ثم فصل بين المشبه والمشبه به بجملة اعتراضية وهي -يا شاعري- أما المشبه به فهو "عصفورة" وحذف وجه الشبه لإعطاء بُعْدٍ جمالي وتصويري بالرغم من أن التشبيه غلبت عليه صفة المادية، فشبه الشاعر الملموس بملموس.

وفي موضع آخر يكثف الشاعر من استعمال أداة التشبيه، ففي بيت واحد استعمل الأداة "مثل" ثلاث مراتٍ فقال:[4]

أنا مُتعبٌ مِثل القَصيدَةِ، مِثلَها مِثْلَ القَصيدَةِ يا ابنةَ السُّلطانِ
أفَلا تَرَيْنَ حَواجِبي مَعْقودَةً ومظاهِرَ الإرهاقِ في أجْفاني؟

يرسم الشاعر محمد جربوعة لوحة تُبدي تعبه وحيرته فقد شبه تعبه بالقصيدة مستعملا الأداة "مثل".

فحال الشاعر كالقصيدة عند المخاض، فقد شبه الشاعر شيئان محسوسان ببعضهما البعض لنقل الحالة الشعورية التي سيطرت على ذاته المبدعة.

ومن الواضح أن الشاعر يدرك العلاقة القائمة بين تعبه والقصيدة إدراكا كافيا، وسيطرة الحيرة على الشاعر تجلت ملياً من خلال تكرار "مثل" أداة التشبيه ثلاث مرات في بيت واحد.

---

[1]- المرجع السابق، ص 159.

[2]- محمد بن منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 143-144.

[3]- محمد جربوعة: اللوح، ص 52.

[4]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 123.

3-2-1-2- الصّورة الاستعارية

يقول ابن رشيق القيرواني: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها: منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه".[1]

وبما أن الاستعارة من المجاز اللغوي فـ "هي عند الجرجاني ليست مجرد نقل باللفظ من أصله اللغوي، وإجرائه على ما لم يوضع له لسبب المشابهة، بل هي إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكنه يعرفه من معناه، تقوم على فكرة الادعاء والإثبات، لا النقل، يقول فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره إلى اسم المشبه به، فتعتبر المشبه، وتجريه عليه، (...) تفسير هذا أنك قلت: رأيت أسدا، فقد ادّعيت في إنسان أنه أسد وجعلته إياه، ولا يكون الإنسان أسدا".[2]

ومما سبق يمكن القول بأن الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه لعلاقة المشابهة، ويقر عبد القادر الجرجاني بأنها "أعلى مقاما من التشبيه، فهي من ناحية أكثر تحقيقا لعملية الادعاء، وأكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب... والاستعارة من ناحية أخرى أكثر اختصارا وإيجازا من التشبيه، إذ أنها صورة من صوره، ومن هذا الجانب في الاستعارة تتأتى خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون بالتكثيف، والتي يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة لأنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدقة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر".[3]

تتكون الاستعارة من ركنين أساسيين هما: المشبه والمشبه به، وباعتبار أركانها قسمت إلى:

الاستعارة المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه ورمز إليه بشيء من لوازمه.

الاستعارة التصريحيّة: فهي ما تم فيها التصريح بالمشبه وحذف المشبه به.

وعن طريق الاستعارة تمكن الشاعر محمد جربوعة من تفجير طاقته اللغوية ليرسم أروع الصور عن طريق التوظيف الجيد لمصطلحات اللغة، لذلك فقد مثلت سمة أسلوبية في شعره.

أ- الاستعارة المكنية

هي التي يذكر فيها المشبه ويحذف المشبه به مع الإبقاء على قرنية دالة عليه.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 163.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 169.

[3]- جابر عصفور: الصورة الفنية والبلاغية في التراث النقدي والبلاغي، ص 180.

تكتسي الصورة القائمة على حذف المشبه به جمالا، وتشدّ القارئ إلى فك شفراتها من خلال توظيف مكتسباته، أما ذكر المشبّه فيعني أنه المعني بالأمر.

وفي شعر محمد جربوعة صور كثيره، جسدتها الاستعارة المكنية فقال:[1]

تُحِبُّهُ القُلوبُ في نَبَضاتِها

ما كانَتِ القُلوبُ في أَهْوائِها مِن قَبْلِه؟

ليلى وهندا والتي(...)

مهتوكة الأستار

وقرْيَةُ الخُمور في تَمايُلِ الخَمَّار؟

تُحِبُه الزُّهورُ والنُّجوم والأفْعالُ

والأَسْماءُ والإعْرابُ

والسُّطورُ والأقْلامُ والأفْكارُ

يُحبُّه الجوريُّ والنَسْرينُ والنُّوارُ

يُحبُّه النَّخيل والصَفْصاف والعَرْعار

يُحبُّه الهواءُ والخَريفُ

والرَّمادُ والتُّراب والغُبارُ

يتحدث الشّاعر في قصيدته "قدر حبُّه" عن حب المخلوقات للرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فقد شبه الزهور والنجوم والأفعال والأسماء والإعراب والسطور والأقلام والجوريُّ والنّسرين والنوار والنخيل والصفصاف والعرعار والهواء والخريف والرماد والتراب والغبار: شبَّهَ كل هذه الأشياء بالإنسان، فحذف المشبه به "الإنسان".

وأبقى على قرينة تدل عليه وهي الفعل "تُحبُّه" على سبيل الاستعارة المكنية، فهُنا شبّه الشاعر المحسوس والملموس بالإنسان الذي يحبُّ الرسول صلى الله عليه وسلم.

ولأن أرقى أنواع الحبِّ هو حبُّنا للرسول صلى الله عليه وسلم، تفنن الشاعر في التغني بهذا الإحساس النبيل لسيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، وفي الأبيات التالية يشخص حبّ دمشق له فيقول[2]:

وَمِن العَواصِمِ في الحَنانِ مدينةٌ ... تُدْعى دمشقَ، حَديقةٌ للحُورِ

هِي قَريةٌ، مذلولةٌ وكَسيرةٌ ... ما أضْيقَ الدُّنيا بعينِ كسيرِ

[1]- محمد جربوعة: قدر حبه، ص 190.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

وتُحِبُّه، ولها مآذِنُها التّي دَأَبَت على التَغْريدِ كالشُحرورِ
إنْ أذَّنوا... صَلَّت عليه وسلَّمت وتَنفسَّت بالحَمِد والتَكبيرِ

عبر الشاعر في هذه الأبيات عن العاصمة دمشق، فهي المشهورة بجمالها لكنها كُسِرت حديثا، ولم تعد كما كانت، ومع ذلك فهي تحبُّه صلى الله عليه وسلم.

حذف المشبه به "الإنسان" وأبقى على بعض من لوازمه، وهو "تحب"، " صَلَّت وسلّمت" و" وتنفسّت" من باب الاستعارة المكنية فقد شخّص الشاعر صوره ليرتقي بها ويحقق متعه وهو ينقل المحسوس الى عالم الملموس.

ينقلنا الشاعر في رحله جميله مع بعير يحترق شوقًا لرؤية النبي صلى الله عليه وسلم، فيسقط عليه بعض الصفات والمشاعر الإنسانية، فهو "يذوب شوقا" و "هو يحدث نفسه" كما يفعل الإنسان، وهنا استعارة مكنية، فقد شبه الشاعر البعير بالإنسان، فحذف المشبه به وأبقى على بعض لوازمه والمتمثلة في الجملة "يذوب شوقا" إضافة إلى "يقول لنفسه"، "يلثمها"، "تبسم باكيا"، " أحرقه التساؤل والفضول."

كل هذه الاستعارات في قول الشاعر[1]:

إذا الحادي تَأَوَّهَ ذابَ شَوْقا وإنْ غَنَّى وأعْجَبهُ يَميلُ
يَقولُ لِنَفسِهِ قدْ يَميلُ صَبْري مَتى نُلقي الرِّحالَ؟ مَتى الوُصولُ؟
تَمايلَ نَشوةً واهتزَّ تيهًا وأحرقَهُ التَساؤلُ والفُضولُ
على بابِ المدينةِ صاحَ شكرا وطَأطَأَ رأسَهُ الجَملَ الخَجولُ
هوى للأرض يَلْثِمُها ويَبْكي وفي أنْفاسِه رمقٌ قليلُ
تَبَسَّم باكِيًا... وهوى قتيلا وكم في العِشقِ يبتسِمُ القَليلُ

ففي عالم المديح النبوي الذي فرد له الشاعر ديوانا كاملا، يشخّص الشاعر الموجودات فيكسبها صفة الإنسانية، فينقلها نقلة مجازية من عالم الحقيقة، فها هو يبدع وهو يتخيّل حوارا دار في عالم الطبيعة الجامدة، فهو يستلهم أحاسيس الطبيعة وفرحتها بمولد خير الأنام محمد صلى الله عليه وسلم في قوله[2]:

قال النَّدى للوَرْدِ: "ما أحْلاهُ" فأجابه: "سبحان من سوَّاهُ"
بكَيا بِقدْرِ الشَوْقِ في قَلْبَيهِما وتهامسا: "صلَّى عليه اللهُ"
يتدفآنِ بِذِكرِهِ في ليلةٍ شتويةٍ.... وكِلاهُما يَهْواهُ
كانا.. وكان الغَيمُ يعبرُ خاشعا منْ فوقِ مُرجٍ مزَّقته الآهُ
والغيم يَبقى -قيلَ- طُول حَياتِهِ يَطْوي دُروبَ اللَّيلِ كي يَلْقاهُ

[1]- المصدر السابق، ص 38-39.

[2]- المصدر نفسه، ص 104-105.

والكلُّ مشتاقٌ ويخفي عِشقهُ بضُلوعِهِ، ويعنيه مَولاهُ
مَن قالَ(أحمدُ) طقطقت نَيْرانُهُ في صَدْرِهِ... واغرورقَتْ عيناهُ

رسم الشاعر صورة إنسانية لكل من "الندى" و"الورد" فقد دار حوار بينهما حول الرسول صلى الله عليه وسلم، فالشاعر شبههما بشخصين يتكلمان، ويبكيان، ويهمسان، ويحسّان بالبرد، وكل هذه الصفات إنسانية من لوازم المستعار، أمّا الصورة الموالية الموجودة في هذه الأبيات فتتمثل في صورة "الغيم" فقد شبهه بالإنسان في خشوعه، وإحساسه بالألم وسفره، فقد حذف المشبه به وأبقى على بعض لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

كما صوّر الشاعر الكون والرمل في صورة مخلوقات بشرية فاستعار لهما ببعض أجزاء البدن البشري، فالكون خائف يقضم أظفاره، أما الرمل فيضرب كفا بكف تعبيرا عن استيائه فقال[1]:

الكَوْنُ يَقضِمُ خائِفا أَظْفارُه والرَّملُ يَضْرِبُ كفُّهُ مُستاءُ

ومن الملاحظ وجود صورة استعاريّة تتمثل في تشبيه كل من" الكون" و"الرمل" بالإنسان، فحذف المشبه به وأبقى على بعض من لوازمه المتمثلة في" الأظفار"، "يقضم" و"يضرب"، "كفه" إضافة إلى إحساسي "الخوف" و"الاستياء" فمن هول ما حصل لمّا ضرب سيدنا موسى البحر، وما حدث لبست الطبيعة ثوب الإنسان وعاشت أحاسيسه.

أولى الشاعر محمد جربوعة الاستعارة المكنية عناية خاصة، فهي حاضرة بقوة، فكما كانت حاضرة في المديح النبوي، نراها حاضرة بقوة في باقي أغراضه الشعرية، ومن بين صوره الاستعارية الجميلة، ما كانت صادرة عن صور المجازية أساسها الطبيعة الحية والجامدة، وهي- في الحقيقة - إثبات واضح على ثقافته وقدرته على توظيفها إضافة الى ملكته الشعرية، ومن بين الصور الاستعارية التي تعلق بذهن القارئ وصفه لذاته الشاعرة بالنبتة التي نبتت في قلب المرأة بطلة قصيدته في قوله:[2]

أشتاقُ لِعينيكِ كثيراً
أنْتِ أُنثى
تسبِقُ الرِّيحُ إلى روحي
وتَرْسو فوْق شَطِّي
دون كُلِّ الراسِبات
حينَما تُمْطِرُ

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 121.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 173.

أدري

أنّني أنْبُتُ في قَلبِك

إحْساسًا نُحاسِيًا حزينا

شبه الشاعر نمو وحبه في قلب المرأة بالنبات، فحذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه وهي الفعل "أنبت" على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن المعروف أن الشاعر محمد جربوعة يسير على نهج الشاعر عمر بن عبد العزيز، فهو يجعل نفسه في الغزل مطلوبا، لا طالبا، وهذه امراه تبين معاناتها في عشقه[1]:

قَلمُ الرَّصاصِ على الرِّسالةِ يَرجِفُ ... يَحْتارُ، يَكْتُبُ، ثم يرْجِع يَحِذفُ

روحي تُمَزّقُ من غِيابِه ثَوْبَها ... والقلبُ مِنكَ ومن كلامِكَ يَنْزِفُ

فالمشبه هو الروح، أما المشبه به فهو الإنسان، وهنا حذف المشبه وأبقى على قرينة دالة تتمثل في "ثوبها" و"تمزق"، فالروح لباسها التقوى، وهي لا تلبس الثياب، وليس لديها أيدي لذلك فلا قدرة لها على التمزيق.

وفي صورة تصف هذه المرأة إجحافه وظلمه، وقد حزنت لحالها الزهور والورود في قوله:[2]

أبْكي وتسْأَلُني الزّهورُ حَزينَةٌ ... ماذا جَرى؟ فأُجيبُها: "لا يرأفُ"

هل تذكُرُ الأزهارَ؟ أنت نَصَحْتَني ... بشرائِها.. يا شاعِري.. يا مُرهفُ

حُزنُ الورودِ عليك تعرفُ شكله ... والوردُ إن فقدَ الهوى يتَصَوَّفُ

الوردُ يحلفُ أن يعيش مُدللا ... فإذا بَكى لو مرّة، لا يحلفُ

في هذه الأبيات صورة استعارية قامت على فكرة التشخيص، فقد لبست الورود والأزهار لباس الإنسانية فصارت تحزن وتبكي وتحلف وتحبّ، وكلها قرائن دالة، فقد حذف المشبه به وأبقى على هذه القرائن على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن الصور ما بناه الشاعر على أساس المتناقضات، ومنها اشتعال الجمود في قوله: [3]

أَفِضل ما يُرسِل النّاس عبر البريدْ

ويجري لها الطِفل

تفتح شباكها وتشيرُ

(أريد زنابقَ

تشتعلُ فيه الجمودْ

---

[1]- المصدر السابق، ص 47.

[2]- المصدر نفسه، ص 48.

[3]- المصدر السابق، ص 120.

عساهُ يعودْ

فقد شبه الشاعر الجمودَ بشيء يمكن أن توقد فيه النار، فحذف المشبه به وأشار إليها بأحد لوازمها وهي الفعل "تشعل" على سبيل الاستعارة المكنية.

وتوالت الصور التشخيصية، فقد جعل الكرسي والديوان والنص والشاي وزهرة الخشخاش وحتى التّوليب أشخاصا يحسون بالتّعب، أما الظّلام وهو شيء معنوي شبهه الشاعر بالجدار، في قوله: [1]

كجنديٍ جَريحٍ

أسْندَ الرَأسَ إلى المِتْراسِ

أرْخى يدَهُ اليُمنى عن الرَشاشِ

في الفَجر ونامْ

تعِبَ الكرسيُّ، والديوانُ

والنصُّ، وأنتِ

الشايُ، و(التوليبُ)

ملَّتْ (زهرةُ الخشخاشِ) وانهار الظلامْ

يصور الشاعر الأشياء التي استعانت بها المرأة لقضاء سهرتها في حالة من التعب وهي تبحث عن وجودٍ محتملٍ لها داخل قصيدة الشاعر، فشبه الشاعر كل هذه الأشياء بإنسان تمكّن منه التعب، فحذف المشبه به واستعار له صفة "تعب"، هذه الصورة التي تجسد لحظة الانكسار والنهاية.

ومن بين الصور الجميلة، صورة عيون المرأة، فقد صوّرها الشاعر قطعة سلاحٍ ترمي بها في قوله: [2]

ولربما من حظّها أن تلتقي بقليل حظٍ، نرجسي، أعزلِ

برصاصتي بارود عينيها رَمَت أحلى جوادٍ مُدبرٍ أو مُقبلِ

نلاحظ هنا الاستعارة المكنية في قوله "برصاصتي بارود عينيها رَمَت" فقد شبه الشاعر عيون المرأة بالسلاح، فحذف المشبه به وأبقى على بعض ما يشير إليه وهي "برصاصتي بارود"، وهي صورة ترمز إلى خطورة عيونها.

أما الدّمع فهو صورة أخرى من صور الجمال، كيف لا وقد أنطق به الشاعر الطبيعة فقد شبهها وهي تبكي بدموعها المنهمرة بالحقول التي تنمو، في قوله: [3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 32.

[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 63.

[3]- المصدر نفسه، ص 200.

قرأتُ لها بيتينِ لي فتمَلْمَلَتْ ونمتْ حقول الدَّمعِ في الأحداقِ

لقد برع الشاعر محمد جربوعة في رسم صوره الاستعارية فقد بعث في النص الشعري حركة ذؤوبة، زادته جمالا وبهاءً، وزادت من الرغبة في قراءة النص وفك شفراته وتحفيز الخيال خالصة من خلال التشخيص الذي أعطى النصّ الشّعريّ لونا وطعما ورائحة جعلته أكثر عمق ودلالة، بالإضافة "إلى جانب قدرتها -كأداة فنية- على خلق لون من التّرابط والتّجانس بين الأشياء التي يستطيع الأديب أن يكتشفها بين الأشياء غير المتجانسة".[1]

ب- الاستعارة التصريحية

وهي ما صُرِّحَ فيها بلفظ المشبّه به وحذف منها المشبّه.

حفل شعر محمد جربوعة بالصور الاستعارية، وقد تجسّدت قيمتها البيانية في كونها مصدرا لإنتاج الدلالة، فضلا عن عمقها وقدرتها على التأثير في المتلقي.

وردت الاستعارة التصريحيّة في شعر محمد جربوعة بدرجة أقل من الاستعارة المكنية، ومن أمثلة ورودها في شعره قول:[2]

سَقَطتْ بِأهْلِ البَدوِ أطوَلُ نخلةٍ وأعَزُّ نخلاتِ الصحارى الأطولُ

شبّه الشّاعر حيزية عند موتها بأطول "نخلة"، فحذف المشبّه وهي "حيزية" على سبيل الاستعارة التّصريحية، فأورد ما يتلاءم مع لفظة المشبّه به وهي "سقطت" و"أهل البدو."

كما شبه الموت بالمنجل في قوله:[3]

لا تشْرَخوه بلَوْمِكم.... وتفهّموا أنّ الذي حَصَد السّنابلَ منجَلُ

انتزع الشاعر "وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء البعيدة، وأودع قدرة على ربط المعاني، وتوليد بعضها من بعض، مما تحمل المتلقي على تخيل صورة جديدة تنسيه روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور. أو ليست الاستعارة تدل على تناسي التشبيه، وتدفع السّامع إلى تخيل الجديد والطريف".[4]

شبه الشاعر الموت بالمنجل فاستعار منه الفعل "حصد" والمفعول به "السنابل"، فحذف المشبه أبقى على المشبه به "المنجل" على سبيل الاستعارة التصريحية، وهنا لمس ضمنيا تشبيه فقيدة الصحراء حيزية بالسنابل التي آن أوان حصادِها، واستخدم الشاعر الظلام الدامس في الصحراء.

---

[1]- عدنان حسن قاسم: دراسات نقدية، مطبعة المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1989، ص 198.

[2]- محمد جربوعة: حيزية، ص 288.

[3]- المصدر نفسه، ص 289.

[4]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 170.

وتحمل الاستعارة تصريحا خطيرا للشاعر، حيث يشبه نفسه بالصياد في قوله: [1]

رآني في السلاح فمال نحوي ... كذا الأرام تعشق من يصيد
لها جيد إذا التفت خطيرٌ ... ونصف الحسن في الغزلان صيد
وتجرح حين تنظر دون قصدٍ ... ومهما المرءُ يهرُبُ أو يحيد
إذا (دنقتُ) فيها مِتُّ فيها ... وإن فكرتُ أعْرضُ لا أجيد
وقد حاولتُ أن أحتاط لكن ... أنا في الكُحل ينقصني الصمود
ترميتُ لها سهاماً قاتلات ... فقالت: (هذه منكم ورود)
وأمسكتِ الضلوعَ.. تقول: (آه) ... ومالَ جبينها الحلوُ العنيد
نظَرْتُ إلى عزيزٍ ذَلَّ .. يبكي ... مهيضِ الروحِ، تجرحه القيود
فككتُ رِباطها .. وبَكيتُ حزنا ... وسالَتْ تحْت عَينيْها الخدود
نأَتْ في الأفْقِ.. والتفتَتْ تُحَيي ... وداهَمَني التعرُّقُ والبُرود
وأعرفُ أنني سأموتُ شوقاً ... وما في البُعد في الدُنيا سَعيد
وما للرِئْمِ عنوانٌ دقيقٌ ... لتَطْرُقَهُ الرسائلُ والبريدُ

يصور الشاعر رحله صيد، يشبه فيها نفسه بالصياد، ويشبه المرأة "بالغزال"، حذف المشبه في الحالتين" الشاعر" وحبيبته" لكنه استعار لهما ما يناسبهما، فاستعار للشاعر الذي شبهه بالصياد "السلاح" و "رميت" و"سهاما" و"القيود" و"الرباط"، واستعار للمرأة ما يناسب وضعها، فهي جميلة في كل جزء، ومن بين الألفاظ التي استعارها لها الشاعر "جيد"، "الغزلان" و"الكحل" و"جبينها الحلو" و"يبكي" و"تجرحه"، فالصورة التصريحية هنا مركبة، الجزئية الأولى تتمثل في تشبيه الشاعر نفسه بالصياد فحذف المشبه، وذكر المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

وفي الجزئية الثانية المتعلقة بالمرأة، شبهها الشاعر بالغزالة التي يحاول الشاعر صيدها، فحذف المشبه، وذكر المشبه به وأبقى على قرائن دالة على سبيل الاستعارة التصريحية.

يواصل الشاعر طريقه فيعتبر نفسه معشوقا، يُحَرِّك بشعره القلوب ويثير فيها الشكوك في قوله:[2]

"خرطتَ مُشْطِي"، احتللت الأرض في كبدي ... وصَرتَ طاغوتَ روحَ الروحِ في جَسَدي
نعم وأكثرُ.. أنتَ الآن مشكلةُ ... كبرى، وقبلَكَ ما في القلب من أحَدِ
فهل تُصدّقُ أني صِرْتُ تائهة ... كَليلةِ الشَّكِ، ظني فاق معتقدي
وهل تُصدّقُ أني صِرْتُ فاصلةً ... لأجل عينيكَ، بين المتنِ في السندِ
في الشوقِ أمسح بيتَ الشِّعر، أمسحهُ ... كخاتِمِ المَاسِ ..كي يعتاد لمسَ يدي

[1]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 8-9.

[2]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 181.

نميمةُ الليلِ يا عافاك بارئُنا تعبّئُ القلب بالأحزان والنَّكَدِ

صوّر الشاعر المرأة في حالة من التيه والشك وعدم اليقين فحذف المشبه "المرأة" وصرّح بالمشبه به "تائهة" و"فاصلة" على سبيل الاستعارة التّصريحية، كما شبه نفسه "بالمشكلة الكبرى" و"الطاغوت"، حذف المشبه وذكر المشبه به من خلال لفظتين "المشكلة" و"الطاغوت" على سبيل الاستعارة التصحيحية.

وبلغة راقية وتصوير جميل يصفُ الشاعر نفسه بالمفتري، في قوله: [1]

كيفَ استطعْتُ ضمانَ المفتري؟ بالي علينا كُلنا مشغول
والآن ماذا لو يحرّكُه الهوى بقصيدتين؟ ومَن هُو المَسْؤول؟
ستشبُ نارُ الحبّ في خيماتنا ويعيثُ فينا في الظَّلامِ الغُول
أنا باعتقادي لا أمانَ لشاعرٍ غَدُ مَن تَميلُ لقولِهِ مجهولُ

صورة نشوب الحريق في خيم قبيلة زينب، فعلى لسانها يشبّه الشاعر نفسه بالمفتري، فحذف المشبّه على سبيل الاستعارة التصريحية، "وفي هذه الأبيات يتّسِعُ عمل الشاعر وراء الاستعارة في (تأوّه، وتقوُّل) إلى مجال التواتر الإيقاعي العالي في نغماته". [2]

وعلى سبيل الاستعارة التصريحية قول الشاعر يتحدث عن محنة أمنا عائشة رضي الله عنها في قوله: [3]

عصفورةٌ بين الرّيّاح .. كسيرةٌ بين العواصِفِ والصقورُ تُحلقُ
تَعِبَتْ ويا ما خَبَأَتْ في قَلْبها والحُزْنُ يفتِكُ بالقلوبِ ويُرهِقُ
أيُّ النساءِ يكونُ في مقْدورها أنْ لا تئِنَّ وقلبُها يتشقّقُ

في هذه الاستعارة التصريحية، ذكر المشبه به أو ما يسمى بالمستعار منه، المتمثلة في لفظة "عصفورة" وهي دلالة واضحة وقوية على الضعف والانكسار. فالشاعر يشبه أُمّنا عائشة رضي الله عنها بالعصفورة الكسيرة التي تترصّد بها الصقور وهي في حالة من التعب والحزن الذي خبّأته في قلبها، فحذف المشبه وذكر المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

3-2-1-3- الصورة الكنائيّة

"هي وجه من أوجه البيان، وواد من أودية المبدعين، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته، وطريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عمّا يدور بخلدهم من المعاني، ويجيش في نفوسهم من الخواطر". [4]

---

[1]- محمد جربوعة: الساعر، ص 20.

[2]- فايز الداية: جماليات الأسلوب، "الصورة الفنية في الأدب العربي"، الطبعة 2، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ص 119.

[3]- محمد جربوعة: اللوح، ص 11.

[4]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 184.

فالكناية "اسم جامع أطلق، أريد به لازم معناه مع جواز ذلك المعنى، وهي وسيلة قوية من وسائل التأثير، والاقناع، ولها دور بارز في شحذ الأسلوب وتعميق الفكرة". [1]

"وتعتمد الصورة الكنائية على إدراك عميق لسياق القصيدة -أو النص عامة- كما تتبدّى الصلة بين المباشر من الدلالة وما هو مجاور لها، متشجر بها، وهنا تبرز علاقة اللغة بالثقافة التي تتضمن القيم الفكرية والاجتماعية والسلوك الصادر عنها، وهذا ميسور إلى حدّ كبير في أذهان المعاصرين لصاحب النصّ وانفعالاتهم ويبدو بعيدا بعض الشيء عن الآخرين في العصور التالية، وأصحاب الثقافات المختلفة تبعا للّغات المرتبطة بها زمانا ومكانا".[2]

والكناية في شعر محمد جربوعة "تضفي على الإبداع الشعري جمالا أخاذا وسحرا حلالا، وتكسوه حسنا ورونقا، فتسترعي الانتباه، وتسرق الأسماع، وتهزّ الألباب، فتهزّ الأنفس لجمالها، وتتراقص العواطف تهُّيؤا لعناقها وتتحرك الأحاسيس مفتونة بعذوبتها وملاحتها". [3]

والكناية ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، وكناية عن نسبة وهي من "أهم صور التعبير المجازي -فيما نرى-إذ يصدُق عليها مفهوم المجاز في كونها نمطا من التعبير يؤدّي المعنى أداء غير مباشر، لعلاقة بين المعنى الثاني والمعنى الأول، وهذه العلاقة هي اللزوم، فالمتكلم فيها يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى آخر يلزمه فيوشي به إليه، ويجعله دليلا عليه، فهي إذن إطلاق الملزوم وإرادة اللازم"[4]، والكناية تحتاج إلى قارئ متمرس، يجيد إعمال عقله في ما يقرأ ليصل الى ما يقصده الشاعر.

أ- الكناية عن صفة

ورد هذا النوع من الكناية في شعر محمد جربوعة، ومن أمثلته قول الشاعر:[5]

كَذِلك الحبُّ يفعلُ في مُحِبٍ سَباهُ الخَلقُ، والخُلقُ الجميلُ
فأصبحَ لَحْمهُ، دمُهُ، هَواهُ تَنفُّسُهُ، خلاياهُ الرسولُ

الكناية تجسدت بوضوح في البيت الثاني، وهي كناية عن صفة الحب والتعلّق الشديد بالرّسول صلى الله عليه وسلم.

---

[1]- المرجع السابق، 184.

[2]- فايز الداية: جماليات الأسلوب، "الصورة الفنية في الأدب العربي"، ص 143.

[3]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 184-185.

[4]- شفيع السيد: التعبير البياني "رؤية بلاغية نقدية"، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1977، ص 214.

[5]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 41.

يتعلق المسلم بقدوته ومثله الأعلى التي تجسدت في خير الأنام محمد صلى الله عليه وسلم في قول الشاعر[1]:

والكلُّ مُشتاقُ ويَخْفي عِشقَه بضُلوعِهِ، ويُعينُهُ مَولاهُ
مَنْ قال (أَحمدُ) طَقْطَقْت نيرانُهُ في صَدْرِهِ... واغرورقت عيناهُ

يظهر الشاعر في هذين البيتين حبّ المخلوقات للرسول صلى الله عليه وسلم، وتتمثل الكناية في قوله" من قال أحمد طقطقت نيرانه" فذكره صلى الله عليه وسلم يُشعل نيران القلوب شوقا إليه في الصّدور وتنزل الدموع من العيون لهفة.

ومن بين الصور الكنائية الجميلة، ما جاء استجابة لأوصافه، ومنها وصف الجمال وما يتمظهر فيه، فقد يبدو جمال المرأة في ملحفة مطرزة أو فستان أصفر وخمسة فضة، وغير ذلك من مظاهر الجمال لدى المرأة العربية وبالضبط الجزائرية في بيئتها الصحراوية، فهي لم تتغيّر عن اللّواتي سبقنها من نساء البيئة العربية في قوله[2]:

والحُسن يُمهِل منْ يَراهُ لكي يَرى لكِّنهُ مِن بَعدِها لا يهملُ
والحُسن مِلحفةٌ مُطرزةٌ لها مسّاكُ عاجٍ، مستديرٍ، يُقفلُ
والحُسن خاتم فضةٍ في بنصرٍ وخلاخلٌ في ساقِها تتخَلْخَلُ
والحُسن سبعُ أساورَ في زَنْدِها أغلى زنودِ المُترفاتِ المُثقلُ
والحُسن محزمةٌ تُحاصرُ خَصْرها فَمُها رَهيبُ النَّقشِ لا يُتخيلُ
والحُسن عِقدٌ أخضر في جِيدها مثلُ العقيقِ بِصَدرِها يَتدلّلُ
والحُسن قِرطٌ قد تدلّى عابثا مِن أُذُنها، بخُدودِها يتغزّلُ
والحُسن مبخرةٌ بِرُكن خبائِها يُكوى بها (الجاوي) ويُشوى(الصندلُ)
والحُسن فُستانٌ أنيقٌ أصفرٌ فيه الجمالُ بكلّ عُضوٍ يرفلُ
والحُسن (خمسةُ) فضةٍ في جبهةٍ ليست لما (للعَيْن) قد يُستعملُ
والحُسن نظرتُها بزورةُ عَينها ومزاجها الشرقيُّ إذ يتبدّلُ
والحُسن حشمتها... ذُبولُ عُيونها وإزارُها الحُلو الطويلُ المُسبلُ
والحُسن كفّاها، بكاءُ صلاتِها ودُعاؤها الليليُّ إذ تَتوَسَّلُ
والحُسن حنّاءٌ تُخصّب كفّها وأصابعٌ بخَواتيمٍ تَتَجمّلُ
والحُسن جِيدٌ ساكرٌ مِن عِطرهِ تَلويهِ مِثل غَزالةٍ، وتُميّلُ
والحُسن حمحمةٌ، صهيلُ أصيلةٍ والغيد تحرن كالخُيولِ وتَصهلُ

[1]- المصدر السابق، ص 105.

[2]- محمد جربوعة: حيزية، ص 283 إلى 286.

والحُسن رَمشٌ حَارقٌ مُتوجِّسٌ رمش -عليه اللعنُ- نارٌ، فلفلُ

وفي موضع آخر يُكني الشاعر عن رغد عيش الفتاة في قوله:[1]

مُدَلّلةٌ، وتَشْهقُ حينَ تَبْكي وتُعْقد حاجِبَيْها كالصِغارِ
وتطلبُ ما تشاءُ يجيُ فوراً على الترْحيبِ، لو لَبَنَ الكَناري
تُراعي حين تغضَبُ بنتُ عِزّ تُجارى في الأمورِ ولا تُجاري
نَمَتْ في القُطْنِ ليّنَةً، وعاشت مخبأةً كلؤلؤةِ المحَارِ

في هذه الأبيات صور كنائية متعددة، محورها هي هذه المرأة المحبوبة التي عاشت مدلّلة، فإحضارُ ما تطلب لو كان لبن الكناري، تُجارى ولا تُجاري، ثم نمت في القطن، وهي كناية عن اهتمام أسرتها بها، فقد نشأت محمية وتوفّرُ لها كل متطلباتها.

فاستعمال الشاعر عبارة "وتطلبُ ما تشاءُ يجيُ فوراً، على الترْحيبِ، لو لَبَنَ الكَناري"، فلبن الكناري من الكنايات المرتبطة بالعصر فهي تدل على توفير المستحيل لها بكل فرح وسرور، أي كناية عن الاستجابة لكل متطلباتها ولو كانت هذه المتطلبات مستحيلة كلبن الكناري.

وعبّر مُكنيا عن الشك في قوله:[2]

تُراهُ سافَرَ؟ لا.. لو كان في سَفَرٍ لكانَ يسْألُ عنّا أينما ذَهَبا
قَلْبي على نارِ... شكّيَّ المرُّ يقتلني و(يلعبُ الفأر في عُبّي)..وقد لعبا

في هذين البيتين صورتان كنائيتان، أما الأولى فقوله في الشطر الأول من البيت الثاني (قَلْبي على نارِ) وهي كناية على القلق والخوف من ابتعاد الشاعر عنها، أما الصورة الثانية فتتمثل في قوله (يلعبُ الفأر في عُبّي) وهو مثلٌ شعبيٌ يقال بكثرة في البيئة الشامية، ويستعمل للتكنية على الشك وعدم الاطمئنان، وبهذا فهذه الكناية مرتبطة ببيئة معينة.

كما صوّر حزنه وتعاسته بعيدا عن الكتابة الشعرية، فقال: [3]

أمي البسيطةُ .. روحُ الروحِ.. جوهرتي تظُنُّ أَني إذا قَرَّرْتُ لم أعِدِ
أنا بِطبْعي كتومٌ لا أُحدِّثُها بما أُخَبِئُ من عينيكِ في غُدَدي
لا أستطيعُ بتاتاً أن أُخبرها بأن مليون جُرحٍ مَرَ في جَسَدي
ولستُ أجرؤُ طبعاً أن أَقولَ لها: دونَ القصيدةِ لا أرتاحُ في بَلَدي

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 5-6.
[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 96.
[3]- المصدر نفسه، ص 92.

تظهر القصيدة كحبل النجاة للشاعر، وهنا كناية عن عدم الراحة في بلده الجزائر، فالشعر هو المتنفس الذي يعبّر به عن كل ما يحول في خاطره.

كما كنّى عن نهاية الليل وبداية الصباح بجملة انهار الظلام في قوله:[1]

كجنديٍ جَريحٍ
أسْندَ الرَأسَ إلى المِتْراسِ
أرْخى يدَهُ اليُمنى عن الرَشاشِ
في الفَجر ونامْ
تعِبَ الكرسيُّ، والديوانُ
والنصُّ، وأنتِ
الشايُ، و(التوليبُ)
ملَّتْ (زهرةُ الخشخاشِ) وانهار الظلامْ

في هذه القصيدة التي تنتمي إلى الشعر الحر، مجموعة من الكنايات التي تدل على الاستسلام والفشل، ومنه نوم الجندي الذي يحرس الوطن، وتعب الكرسي، والديوان والنص وامرأة القصيدة، والشاي وزهرة التوليب وهرة الخشخاش، بل أن الظلام قد انهار وهي تبحث عن نفسها في قصائد الشاعر.

ب- الكناية عن موصوف

"وهي أن يتفق في صفة من الصفات، اختصاص بموصوف معين عارض، فتذكر تلك الصفة، ليتوصل إلى ذلك الموصوف، أو هي أن يتكلّف المتكلم اختصاصها بأن يضّم إلى لازم لازما آخر يلفّق مجموعا وصفيا مانعا من دخول كل ما عدا مقصوده".[2]

وللكناية صلة وثيقة بالإيحاء "وكون المعني فيها لا يعبّر عنه تصريحا، ولكن من خلال بعض لوازمه وبطريق غير مباشر، ولهذا السبب ارتبطت الكناية لدى كثير من البلاغين بالتعريض والتلميح والرمز والايماء وكلها من شعب الإيحاء". [3]

في شعر محمد جربوعة كنايات جميلة في وصف الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن بين هذه الصور الجميلة، قوله: [4]

---

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 32.

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 190.

[3]- مسعود بودوخة: دراسات أسلوبية في تفسير الزمخشري، ص 114.

[4]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 125 إلى 130.

وأحرّ قلبُاه ممن قلبه شبمُ ... كزهرةِ الكأسِ في تمّوزَ تبتسمُ
والصيفُ يَحرِق زهْرَ الحَقلِ منتشيًا ... وتلكَ في الظلِ... لا حسٌّ.. ولا ألمُ
"وهذا محمدُ- قالتْ- نورُ أعيننا ... عذرتكَ الآن... يا من كُنتَ تُتَّهمُ"
ما يملكُ الشِّعرُ إن هاجتْ زوابعهُ ... فأذعنَ البحرُ والأوراق والقلمُ؟
لعاذلِ الزيت في قلبي ولائمِهِ ... أقولُ ويحكَ في القنديل نختصمُ؟
يلألئُ الله في عينيّ جبهتهُ ... وما ترى العينُ في ياسين يُلتزمُ
جاء المدينةَ .. ريحُ الخير تدفعهُ ... مثل الغمامِ.. وفيه الخير والنِّعمُ
فاستلّ شوكَ حُفاة الرملِ مرحمةً ... وسار يتْبَعه الأعراب والعجمُ
فكان أهطلَ من شؤبوبِ مُعصرةٍ ... على البطاحِ .. وحُلمُ المُحلِ الديَمُ
لسارق الزيت من فانوس أرملة ... من لليتامى بلا ضوءٍ وأمّهمُ؟
لعابدٍ فتنة الأحجار ينقُشها ... على جلود عبيد اللات إن وشموا
لباسط الكف للفرعون يطلبهُ ... ذي المومياءُ .. وهذا عندك الهرمُ
لمن تقولُ: (فصفْ لي ربعَ هالتهِ) ... أقول: (يصعب في أوصافه الكلمُ
أعاد لله جبهاتٍ .. يلقّنها.. ... معنى السجودِ .. فلا سركٌ ولا صنمُ
وطرّزَ الكونَ مِن خيطان رائعةٍ ... من الحرير، عليها الطهر يرتسمُ
أطلق الروح من دخّان قارئةٍ ... بين الفناجينِ بالسوءينِ تستهمُ
أقام لله في الأرض عاصمةً ... وقال للناس بالجبّار فاعتصموا

في هذه القصيدة يوظف الشاعر مجموعه من الصور الكنائية التي يبحث من خلالها عن المعنى العميق لكل عبارة من العبارات التي وصف بها الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن بين هذه الصور، ما كانت بسيطة وسهلة الإدراك لكنها عميقة، ذات معنى، فقوله أن محمدا صلى الله عليه وسلم هو نور أعيننا كناية عن تعلقنا به، فقد قال عنه بأنه صاحب الجبهة المتلألئة في عينيه، وأنه ريح الخيل تدفعه، وهو مثل الغمام فيه الخير والنعم، وهو نبي الرحمة وقد تبعه الأعراب والعجم، وهو ضوء المؤمن. ويقر الشاعر بصعوبة صلى الله عليه وسلم في قوله "يصعب في أوصافه الكلم."

وكنّى عن العالم بعد مجيء الإسلام، فقد عرف معنى السجود ومعنى طاعة الله وحده لا شريك له، كما ألح على أهمية الطهر والعفاف.

ومن الصور الجميلة كناية عن مكة بقوله " أقام لله فوق الأرض عاصمة"، مكة هي عاصمة الأرض، وهو صلى الله عليه وسلم اخضرار الأرض وبسمة الثغر واحتشام الضوء، وهو حلو العبارة فلا لون يدرك قامته، ولا قدرة لرسام على رسمه.

ومع العجز عن وصفه يقف الشاعر عند قول عائشة أم المؤمنين " كان النبيّ قرآنا ..كله شيم". فهذا هو رسولنا صلى الله عليه وسلم في قوله وفعله، وفي عباداته ومعاملاته.

كما صور استنفار عشاق القبائل وهبّتهم لنصرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم في قوله:[1]

لوْ أنّ عُشاقَ القَبائِلِ كُلُهم ... نودو لحبّ محمدٍ واستنفروا
أتى مجانينُ الهوى بِفُضولِهم ... وتدافعوا في ساحةٍ وتجمهروا
لم يبلغوا فيما يليق بأحْوَرٍ ... ما يقتضيهِ الهاشميُّ الأَحْورُ
ماذا سيفعل عاشقٌ مثلي أنا ... إن كان كلُّ سحابِهِ لا يُمطرُ؟

و(مجانين الهوى)، (تدافعوا، تجمهروا)، فقد كنّى عن حب عشاق القبائل ومجانين الهوى وتدافعهم وتجمهرهم نصرة لرسول الله صلى الله عليه وسلم.

أما الكناية الثانية، فتتمثل في كناية عن موصوف في قوله: (ماذا سيفعل عاشق مثلي أنا؟) فالشّاعر عاجز عن التعبير عن قدرِ حبّه وولهه للرسول صلى الله عليه وسلم.

كما جعل الكناية متكئاً له في غزله وفي وصفه المرأة، فيصوّرها أرَقَها وسُهادها، في قوله:[2]

أدري بأن ظنونها لا تفتُرُ ... أظُنُّها بفراشِهَا تتحَسَّرُ
ندَماً تأوّهَ أو تعضَّ مخدةً ... وتشُدُّ مرود كحلها أو تكْسِرُ
وتقلّبُ الجنبين تُبْرِدُ نارَها ... وتعودُ تذكُرُ ربّها تستغْفِرِ
والليلُ يُسْهِرُ من تُحدث شاعراً ... في سرّها، أو من له تتعَطَّرُ
أو من إذا جاء المساءُ تزيّنت ... لشموعها، وغياب من لا يحضُرُ
تُلقي على رسْغِ الأساورِ رأسها ... وتروح تمسح دمعها وتفكّرُ
هي لن تكون أميرةً إن أغمضت ... جفناً وجفّ بخدّها متحدّرُ
ستبيت تحسُبُ في السماء نجومها ... وتطلُّ من شقّ الخِباءِ وتنظُرُ
ذاكَ الدليل بأنها مفتونة ... وبأنها رغم التمنُّع تشعُرُ

يصور الشاعر المرأة التي وقعت في الحبّ، ومن بين ما تتميز به المرأة العاشقةُ صفة الظّن وعدم اليقين، وقد كنّى عن ذلك بقوله (أنّ ظنونها لا تفتُرُ) و(بفراشِهَا تتحَسَّرُ) فلا يغمض لها جفن، وهي تعاني حالة نفسية قد تجعلها عنيفة فتُكسّر مرود كحلها، وتعضُّ مخدّتها، وهي حزينة تتألم في قوله (تروح تمسح دمعها).

كما كنّى عن أرقها وهجرة النوم لها (ستبيت تحسُبُ في السماء نجومها)، وهي في حالة من الغُدوّ والرواح.

---

[1]- المصدر السابق، ص 25.

[2]- محمد جربوعة: الساعر، ص 20-21-22.

كما صورها مهتمة بنفسها، فالمرأة المحِبة تهتم بجمالها وتتعطّر وتتأنق في قوله (له تتعَطَّرُ)، (إذا جاء المساءُ تزيّنت)، (تُلقي على رسْغِ الأساورِ رأسها)، فكل هذه صور كنائية وظفها الشاعر لتصوير المرأة العاشقة وما يختلجها من مشاعر متناقضة.

أما المحبّ فتشتعل في صدره النّيران، وهذا ما صَوَّرَهُ الشاعر مكنّيا عن أحاسيسه.[1]

وأظُنُّ أنَّكِ تشعرين بأنّني ... نارٌ.. بربّك هل تتوبُ النارُ؟
لو كنتِ وحْدَكِ في الحضورِ لقلتُ ما ... تنشق حين أقوله الأحجارُ

وقوله:[2]

أهوى وأقسمُ، فاسمعي يا أُمَّها ... حُبّي لها متوحّشٌ، إعْصارُ
ويزيدُ بالسنواتِ عُنفاً، كلماً ... أمّلتُ بهدأُ، زاد بي الإصرارُ
وأنا المُقيّدُ خلفهُ بحبالِهِ ... أجري إليها، والهوى جرارُ
ولِذا أتيتُ لحيّكمُ كسحابةٍ ... دون السحاب، تسوقني الأقدارُ

تتمثل الكنايات عن موصوف في هذه الأبيات، في وصفه الحبّ الذي كنّى عنه بقوله (حُبّي لها متوحّشٌ، إعْصارُ)، (ويزيدُ بالسنواتِ عُنفاً)، وهي دلالات على قوة الحب لهذه المرأة، وهو يكبر مع مرور السنين فلا ينقص، ثم لا يتوانى الشاعر في وصف العاشق فقال (نارٌ)، (أنا المُقيّدُ خلفهُ بحبالِهِ)، (والهوى جرارُ).

تكثّيف الكنايات لتصوير الشّاعر وحبّه الذي جاب خلفه مشارق الأرض ومغاربها، وكلّه إصرار على تحقيق حلمه الذي مثله حبه الأول:[3]

ولأنّها كانت صبيَّةُ حُلْمِهِ ... أو أنّها الحبُّ البريءُ الأوّلُ
حَلَفَ اليَمينَ بِأنْ يَردَّ غِيابَها ... أوْ سوْفَ يبْقَى هكَذا يتَجَوَّلُ

فقد كنّى عنها بـ(صبيَّةُ حُلْمِهِ) و(الحبُّ البريءُ الأوّلُ)، وهي كنايات عن موصوف، وهي المرأة التي أحبَّها وجاهد في سبيل الحصول عليها.

ج- الكناية عن نسبة

وهي "التي يراد بها نسبة آمر لآخر إثباتا أو نفيا فيكون المكنّى عنه نسبة أُسْنِدت إلى مالَه اتّصالٌ به"[4].

يصوّر الشاعر العواصم العربية في حالة حرب، فهي تذبح نفسها، ومن أمثلة الكناية عن نسبه قوله[5]:

وعَواصمُ الأعرابِ تذْبَحُ نَفْسَها ... والدّم يجْري في الشَوارع أنْهُرا

---

[1]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص 254-255.

[2]- المصدر نفسه، ص 255-256.

[3]- المصدر نفسه، ص 262.

[4]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 194.

[5]- محمد جربوعة: قدر حبه، ص 33.

قد خُيّرت بين الثياب جَميعُها فاخْتارَت الثوب الأثيمَ الأحمرا

فقوله "عواصم الأعراب تذبح نفسها" وقوله "الدم يجري في الشوارع أنْهُرا"، إضافة إلى "اختارت الثوب الأثيم الأحمرا".

هنا كنايات عن الوضع العام الذي ساد العواصم العربية، مما ترك اللون الأحمر -وهو لون الدماء- هو اللون المسيطر من خلال قوله "الدم يجري أنْهُرا" وهو كناية عن كثرة القتل وسفك الدّماء وكثرة الفتن التي جعلت الأعراب يذبحون أنفسهم.

ومن بين العواصم العربية التي تعيش مرارة القتل وكثرة الدماء، نجد بغداد عاصمة العراق، فقال مُكنّيا عن أصالتها العربية وعن شجاعة أبنائها وعن خبرتهم في التجارة والشعر وكل الفنون: [1]

أَمِنَ العِراقِ؟ صَرَخْتُ فيها مُربِكا مَن رَقَّصَ الدُنيا بلا ألْحانِ
من دوّخ التُجَّارَ في أَسواقِهِ بالمسْكِ بالحنَّاء بالرَيْحانِ
من لَمَّعَ الأحجارَ في جُدرانِهِ كلآلِئٍ بالمَجْد في الجُدرانِ
من جنَّنَ الشعراءَ، شلَّ عُقولهم بالسِّحْر فوقَ مسارح الغزلانِ
أمِن العراقِ أبي الفُنونِ وخالِها العَبْقريّ المُذهلِ الفنّانِ؟
منْ علَّمَ الإنسانَ بعدَ إلهِهِ أسرارَ نقشَ الصَّوتِ في الصوّانِ
من لو رمى سهمًا، لأسرَعَ نحوهُ من كان يرجو ميتةَ الفُرسانِ
الرعدُ في أرضِ الرُّصافةِ شاعِرٌ أصواته بالبحرِ والميزانِ
والطِّفل يولَدُ في الرُّصافةِ عارفًا بعُلوم أهلِ الحبِّ... كالشيطانِ
والمرء يصبحُ عاشقا من نظرةٍ من قوّة العينين في النسوانِ
من يجهلُ الشاهينَ يشوي لحمهُ ويدرّب الأعمى على الألوانِ
ولكرخ بغداد العزيزِ ملامحٌ عربيةٌ لم تأت من إيرانِ
خُلقتْ هنا من يَوْمِها عربيةً محفوظةَ الأنسابِ من عَدنانِ

في هذه القصيدة التي تتحدث عن العراق بتاريخها وأمجادها وأصولها العربية، استعمل الشاعر محمد جربوعة صور كنائية كثيرة منها قوله (مَن رَقَّصَ الدُنيا بلا ألْحانِ) وهي كناية عن نسبة أو تخصيص صفة هي قدرات العراق على تحريك العالم بين أصابعه، وفي قوله (من دوّخ التُجَّارَ في أَسواقِهِ) وهي كناية عن نسبة وهي الشطارة والمهارة في التجارة، وكذلك في قوله (من جنَّنَ الشعراءَ، شلَّ عُقولهم) وهي كناية عن نسبة تتمثل في براعة وقدرة شعراء العراق على إجادة النظم والتصوير، وهو الحال في قوله (أبي الفُنونِ وخالِها) وهي كناية عن ريادته في فن المسرح، وهو حال النقش (منْ علَّمَ الإنسانَ بعدَ إلهِهِ أسرارَ نقشَ الصَّوتِ في الصوّانِ)، وكنّى عن

[1]- محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، ص 43-44-45.

قدرة العراق على تحويل المخيف إلى مستساغ وجميل ف قوله (الرعدُ في أرضِ الرُّصافةِ شاعِرٌ) وهي كناية عن نسبة تتمثل في قدرة العراق على التحويل.

كما صوّر بغداد عاصمة العراق أكّد على أصوله العربية في قوله (ولكرخ بغداد العزيزِ ملامحٌ عربيةٌ) فقد نفى أن تكون العراق فارسية بل أكّد على عروبتها المتأصلة فيها في قوله (خُلقتْ هنا من يَوْمِها عربيةً محفوظةَ الأنسابِ من عَدنانِ) فهي قبيلة عدنانية عربية.

والغرض من هذه الصور الكنائية في وصف بغداد إنما هو الفخر بها وبماضيها المضيء في الشعر والمسرح والنقش والتجارة والسياسة والشجاعة وحتى العشق.

وفي وصفه امرأةً قال:[1]

والآن أَضعتُ مقاديري	وفقدتُ اللمسةَ في فنّي
أضعُ الصّابونَ بِطنجَرتي	وأُذَوِّبُهُ بدلَ الجُبْنِ
يا ما أحْرَقْتُ بنِسْياني	وجباتِ عشاءٍ في الفرنِ
هل أسألُ؟ صارحني ..قل لي	ماذا مِنْ هذا قدْ تَجْني؟

وصف الشاعر المرأة التي فقدت اتزانها مكنيا عنها بعبارات دالة على هذه الحالة من اللا اتزان في قوله (أَضعتُ مقاديري)، (وفقدتُ اللمسةَ في فنّي) و(أضعُ الصّابونَ بِطنجَرتي)، (يا ما أحْرَقْتُ بنِسْياني وجباتِ عشاءٍ).

تتضح الصور الكنائية التي جاءت مكثفة ذات دلالات قوية فما يزيدها قوة "وصدق التمثيل في هذه الصورة الفنية، أن الشخصية الشعرية لم تتمايل مرة واحدة فقط ثم استقامت لها السبيل، إذ لو وقع ذلك مرة واحدة لكان ربما عائدا إلى فقدان التوازن، والتعثر العارض، فلما وقع الإمعان في الترنّخ وتمادى الإلحاح في التمايل، دلّ ذلك على توكيد مثول هذه الصورة التي كان وراءها همٌّ نازل، وحزن قاتم، فأفضيا إلى إجبار الشخصية الشعرية على هذا السلوك الذي كأنه مجّرد معروض في صورة محسوس".[2]

وعن دمشق وقدرتها على سلب العقول والألباب يتحدث الشاعر:[3]

هذي دمشق، ودرمشوقُ، وجِلَّقُ*	هيل* المقاهي، والماءُ يجري، الزنبقُ
قَتّالةُ العُشاق، سيّدةُ الهوى	فتاكةُ العينينِ حين تدنّقُ
من يا تُرى يأتي دمشقَ ونهرَها	ويزورُ مسجِدَها ولا يَتَدَمْشَقُ؟

[1]- المصدر السابق، ص 198-199.

[2]- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات "متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر"، منشورات دار القدس العربي، ط1، 2009، وهران، الجزائر، ص 355.

[3]- محمد جربوعة: اللوح، ص 125-126-127.

*- درمشوق، جلّق: من أسماء دمشق.

*- الهيل: حبّ أخضر بحجم حبة القهوة، يطحن ويضاف إلى القهوة في بلاد الشام تعطيرا لها وتطييبا.

فاسأل شيوخَكَ هل نجا مُتَعبّدٌ منها وأنكرَ شهدَها مُتذوّقُ؟

بصور جميلة يرسم الشاعر دمشق عاصمة سوريا، فلها رائحتها الخاصة المتمثلة في (هيل المقاهي)، وهي (سيّدةُ الهوى)، و(فتاكةُ العينينِ)، وتعبيره عن المسجد الأموي الذي كنّى عنه بقوله (يزورُ مسجِدَها)، فكل من يزور دمشق يصبح دمشقيا أو يتدمشقُ. فالغرض من إيراد هذه الصور الكنائية هو تبيين حالة الانبهار والافتتان التي تسيطر على زائر دمشق رغبة منه في إبراز عظمة المكان وجماله.

وتبقى الكناية من أهم المظاهر التي تجسّد جمال النصّ الشعري وتحوله إلى لوحة فنية، و"الكناية من حيث هي بعد من أبعاد النسيج الشّعري قد ساعدت على كشف المدلول الثاني أي معنى المعنى، لأنها نشطت المتلقي، وأسهمته في كشف السّرّ بنفسه، وهو الوقوف على الجانب الحقيقي للاستعمالات الكنائية، ولما كانت هذه المساحة بين البنية السطحية والبنية العميقة تلك المسماة (مساحة التوتر) أو (الفجوة)، اتضح أن الفعل الشعري من تلك النواة الحيوية انطلق ثم تشكل وتبلور".[1]

وفهم القارئ للنص الشعري أحد الأسباب التي تميط اللثام عن المعنى، وما خلف المعنى، أما دور الصورة الكنائية فيعطي قيمة وجمالا أكثر لهذا النصّ الشّعري فـ"سر حلاوة الكناية، وسحرها فمردّه الانصراف إلى التّعبير بالأصل إلى ما هو أملح في القلوب وأعذب، لأن حسنها يأتي عن طريق المبالغة في الوصف، والادعاء باعتماد أدوات التوكيد والإثبات المقنع".[2]

3-2-2- الصورة الحسّية

صور شعرية قوامها الحواس الخمسة، وهي كل ما يدرك بواسطة العين أو الأنف أو اللسّان أو اليد أو الأذن.

والحسية قضية قديمة في الشعر العربي القديم وهي من أهم ما شغل النّقاد والدارسين، فكوَّن الصّورة حسيّةً ماديَّة" فإنهم جميعا كانوا يجنحون إلى حسية التصوير في رسم الصورة الشعرية".[3]

فـ" عامة الأشعار القديمة التي كانت تتكلف التصوير الفني كانت تعمد إليه عن طريق اصطناع الصور الحسية المادية، ولو ظاهريا، لأنك حين تتعمق تأمّلها -كما سنرى- في بيت نحلل فيه الصورة لزهير بن أبي سلمى، تقتنع بوجود الصور الذهنية أيضا."[4]

---

[1]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 195.

[2]- المرجع نفسه، ص 195.

[3]- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات "متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر"، ص 341.

[4]- المصدر نفسه، ص 142.

فالحواس هي الناقل الحقيقي للواقع وكل ما يتعلق به " وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الصورة الفنية لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تسير صورا لها صلة بكل الاحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته، وليس ذلك بغريب، بالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس والملكات، ولا ترجع قيمتها إلى أنّها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثّلها من جديد، وإنّما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة وتخلف فينا واعيا وخبرة جديدة".[1]

والصورة حسب علماء النفس المحدثين" أنماط متعددة من الصور في الشعر، فهناك النمط البصري والسمعي والذوقي والشّمّي واللّمسي والعضوي والحركي، بل إن كل واحدة من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة".[2]وفي هذه الدواوين الشعرية نجد نماذج مختلفة ومتلونة من الصور الحسّية، تمثلت على حسب وسيلة نقلها إلى النص الشعري، أما عن طريق البصر أو الشم او السمع أو التذوق أو اللمس.

ولذلك جاءت الصورة الحسّية في شعر محمد جربوعة على أنماط مختلفة منها:

3-2-2-1- الصورة البصرية

هي الصورة التي تمّ رصدها عن طريق البصر، فتعددت وتلوّنت وتشكّلت ناقلة إلى القارئ عاطفة الشاعر، فعكست فكره. ومن هذه الصور البصرية نجد الصورة الساكنة والصورة المتحركة، ثم الصورة اللّونية. "فالنمط البصري مثلا يمكن أن ينقسم تبعا لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح".[3]

وتتميز هذه الصورة برصد هيئة الأشياء وأبعادها وحجومها، كما تبرز المساحات والمسافات والألوان والحركة والسّكون.

أ- الصورة السّاكنة: هي صور تهدف إلى تثبيت لحظة زمنية ما، حتى يُظهرها الشاعر جامدة.

وفي شعر محمد جربوعة سنذكر بعض هذه الصور الساكنة، والتي انعدمت فيها الحركة ومن ذلك قول الشاعر:[4]

أُخَيَّتَنا المسجِدِيّةِ
(حبّوتة) القلب
سُلطانَة الضوءِ
مغْروسَةَ اللهِ

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 310.
[2]- المصدر نفسه، ص 310.
[3]- المصدر نفسه، ص 310.
[4]- محمد جربوعة: اللوح، ص 109-110.

والأنبياءْ

صَديقَةَ لوْني

وحارسةَ الشّمعِ

والسجدةِ الأحمَدِيّةِ

خَلْفَ خطوط الضّياءْ

حبيبةَ روحي

وشقراءَ (قطب الشمالِ)

أعلى محجّبةٍ

تذكرُ اللهَ

بين جميعِ النّسَاءِ

يصور الشّاعر المنارة القطبية لمسجد قرية نوريلسك في القطب الشمالي وهي في حالة من السكون، وعبّر عن سكونها بقوله (مغْروسَةَ اللهِ)، فالغرس من مظاهر الجمود.

وقول الشاعر:[1]

والقدُّ مَمشوقٌ كمغزَلِ صَوْفِها أحْلي القدودِ الخَيزُرانُ، المغزلُ

والوجْهُ مُنبسِطٌ يريّحُ، مُقْمِرٌ والثَّغْرُ فتَّانُ المخارِجِ بُلبُلُ

تظهر الصور البصرية السّاكنة في تشبيه قدّ المرأة بمغزل الصّوف المصنوع من الخيزران، وصورة بصرية أخرى، وهي ساكنة، حيث شبّه انبساط وجهها بالقمر ووجه الشبه بينهما هي الاستدارة، أما الصورة الساكنة التي رسمها الشاعر لثغر حيزية فهي صوتها الرخيم كصوت البلبل. وكلّها صور ثابتة في المرأة وانعدام الأفعال - ماعدا فعلا واحدا- في البيتين الشّعريين، ساهم في تثبيت عنصر السّكون على هذه الصّور البصريّة، وشلّ الحركة بشكل تام، وكل هذا لإبراز مظاهر جمال المرأة وفتنتها.

ومن الصّور البصريّة السّاكنة قول الشاعر:[2]

نحن في أرضِ فَرنْسا

بلدُ الجِنّ وأصنافُ عُطورُ الأرْضِ

والنور..

وقَوْسِ الانتِصار

[1]- محمد جربوعة: حيزية، ص 281.

[2]- محمد جربوعة: اللوح، ص 162.

يصف الشاعر فرنسا على لسان الشرطي، فشبهها ببلد الجنّ، وأصناف العطور، وهي بلد النور، وقوس الانتصار، ولرسم الصور استعمل الشاعر جملا اسمية، خلت من الأفعال، وهذا لإبراز مدى إضفاء هذه الصفات على هذا البلد، فالشّرطي يرى في أرض فرنسا أساسا للعطور ومصدرا للنور وقوس الانتصار.

وهذه الصّور البصريّة الساكنة في الحقيقة هي الإطار الذي تريد فرنسا أن تظهر بها للعالم، ولكن ما خفي كان أعظم، وهذا ما يفسر كلام الجدّة الخضراء في ردّها على الشرطي:[1]

أيها الشرطيُّ

عذراً

فَفَرنساكَ تسيرُ الآن في دربِ الدّمارْ

خانِقَ هذا الحِصارْ

وسواقي الشرقِ

والطيبةَ

والبدْرِ إذا يسْري

بليلِ الشفعِ والوَتْرِ

آفاقِ مراعي الخَصْبِ والجَدْبِ بهاتيكَ الديارْ

تتجلّى هنا صورة ساكنة لفرنسا سكنت في ذهن الجدّة، والتي ترى نهاية فرنسا وبأنّها ستدفع ثمن أفعالها وكما أن الجنّةَ حقيقة، فإن دمار فرنسا حتمي.

والصورتان تعبّران عن قناعة كلّ منهما، فنظرة الشرطي لوطنه تختلف كل الاختلاف عن نظرة الجدّة وما تحمله من خلفية تاريخية.

ب- الصورة المتحرّكة: هي صورة تعجّ بالحركة، أساسها الحيوية والغرض منها زيادة جمالية النص الشعري.

وفي دواوين محمد جربوعة حضور قوي للحركة، مما زاد من قيمة صوره الشعرية ومنها قوله:[2]

وشاعِرٌ يُحِبُهُ

يعصِرُهُ في ليلِهِ الإلهامُ في رَهْبتِهِ

فتَشْرِق العيونُ والشِفاهُ بالأنْوارْ

فتُولدُ الأشعارْ

---

[1]- المصدر السابق، ص 163-164.

[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 184.

ضوئية العُيونِ في مديحِهِ

من عَسجَدِ حُروفِها

ونقطُ الحروفِ في جمالِها

كأنّها أقمارْ

تجسد هذه الصور البصرية حركة الكون وما يدور في فلكه تعبيراً عن حبّها لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، فكلّ هذه الصور المتحركة قد اعتمدت على عناصر تعيها قلوبنا وعقولنا، لكن أساسها هي الحركية، فعملية العصر التي يقع الشاعر تحت وطأتها تصوّر حركة متعاكسة بين طرفي العملية، فالإلهام يتعرّض لعصرٍ حتى يجود بأروع الأشعار التي تعبَر بها الشاعر عن حبّه لرسوله الكريم صلى الله عليه وسلم.

وتتمظهر هذه الأشعار في حركة العيون والشفاه التي تشرق نوراً وضياءً والراحة، لا الحركة، لكنّ كل الصور المتحركة تتولى لأسمى الأغراض وأنبلها.

وفي صور جميلة مثلت الهجر وما يتصل به من ألم وأمل، حتى تخيّل القارئ المشهد في قصيدته "انتظار":[1]

أوَ كُلّما هبَّ النَّسيمُ تذكّرا ... وجَرى إلى الشُبّاكِ يَفْتَحُهُ يَرى؟

ويعودُ يَمْسحُ باليَدَيْنِ دُموعَهُ ... مُتَقهْقِرًا للخَلفِ، يَمْشي للوَرا

يدُه على فَمِهِ.. يُكَتِّمُ آهَهُ ... وَيشُدُّ صَدْرَ ثِيابِهِ مُتحَسِّرا

يا ليْتَهُ ما طارَ يخدعُ قَلْبَهُ ... نحْوَ النَوافِذِ كي يطلّ، ولا جَرى

ذَهَبَ الذينَ يُحبُّ شُحَّ سَحابِهِمْ ... ويموتُ لو بالوَصلِ يَومًا أمْطَرا

في الدورةِ الدَمَويةِ الكُبرى همُ ... بيْنَ الشهيقِ- ولا زَفيرَ- إذا سَرى

مُتَشَبِثِينَ بعُشبَة في روحِهِ ... مكتوبُهُ همْ.. راضياً أو مُجبَرا

لوْ كانَ يَمْلِكُ أمْرَهُ في حبّهِم ... لاحتاطَ.. فكّرَ واستَشارَ.. وقَرَّرا

لكنَّهُم لم يُمْهِلوهُ دقيقةً ... وأَرادَ (لا) ... سبقتْ (نعم).. وتخيَّرا

مِن يوم أنْ غابُوا وطيفُ حضورهمْ ... يأْتي ويطرقُ بابهُ مُتستِّرا

فإذا جَرى للباب يفتحُ، لم يجِدْ ... إلا توهَّمَ ما اشتهى وتصوّرا

هُو ليسَ مِن شهرٍ بخير، كَيفَ لوْ ... طَالَ الغِيابُ وصارَ شهرٌ أشهُرا؟

لو كان عِند عدوِّهِ تِرياقُهُ ... أو كان للسلوان سوقٌ لاشْتَرى

وتَرَاهُ يَجْلسُ تائهًا في شُرفةٍ ... مُتنهّدا مِن حظِّهِ مُتوتّرا

يبكي ويسألُ: "مَن يمُدُّ يمينَهُ ... ليشدّ قَلْبي، قاسِيا مُتَهَوِرا

ويُمزّقَ الشريانَ فيه.. يسلّهُ ... كالحبلِ مني دونَ خَوْفٍ يا ترى

---

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 177 إلى 181.

ويَخيطُهُ مِن جُرحِهِ ويُعيدُهُ	بين الضُلوعِ بدونِ عِشْقٍ... أخضرا؟"
لا عِيرَ تأتي.. لا هَوادجَ حُمّلتْ	بالعَائِدينَ تطلّ مِن خلف الذرى
والأمرُ يظهرُ من برودةِ وَصْلِهِمْ	لم يسألوا وهو الذي ما قصَّرا
أَفَمَا دَرى أنّ المُحبَّ إذا نأى	سَأَلَ القَوَافِلَ دامِعا واستفسرا؟
إنْ كانَ يَخْشى أنْ يُكَشَّفَ سِرُّهُ	غَطّى ملامِحَ وَجْهِهِ وتَنَكَّرا
لكنّهُ يَبْقى وفِيًّا عُمرهُ	مُتَمسِّكا بِعُهودِهِ، مُتصبّرا
فإذا تقطَّعَ حبلُهُ وسُؤالُهُ	فهُناكَ شيءٌ في الفُؤادِ تَغيَّرا

بنيت القصيدة على حركيّة بشكل ارتداديّ، أو بالعودة إلى وقت سابق، فهبوب النسيم يجعل الشاعر ويتذكر أيامه الخوالي فيجري يفتح الشباك، لكن هيهات هيهات، فتسبقه الدموع ويكتم آهه، ويشدّ صدره وكلّه حسرة، على ضياع من بالهجر وصلوه، وهو الذي يسكن بين الضلوع، فطيفه لا يبرح الشاعر، بل يزوره متسترا على شكل وهم، فقد طال غيابه وطال معه تشتت الشاعر وضياعه.

كما زاد من آلام بعده، منبئا بنسيان العهد، فهذا المشهد الذي يصلح ليكون مشهدًا في مسرحية، هو مشهد فيه يعبر بصدق عمّا يعيشه الكثير من الناس، فكأنه مشهد يضج بالحياة والحركة من خلال الأفعال التالية: (هبّ، تذكرا، جرى، يفتحه، يعود، يمسح، يمشي، يكتّم، يشدّ، يجزع، يطل، لا جرى، يحبّ، يموت، سرى، يملك، احتاط، فكّر، استشار، قررّ، لم يمهلوه، أراد، سبقت، تخيّرا، غابوا، يأتي، يطرق، جرى، يفتح، لم يجد، توهّم، ما اشتهى، تصوّر، طال، صار، اشترى، تراه، يبكي، يسأل، يمدّ، ليشدّ، يمزّق، سيّل، يخيط، يعيده، تأتي، حُمّلت، تطل، يظهر، لم يسألوا، سأل، يخشى، يكشف، عطّى، تنكّر، يبقى، تقطّع، تغيّر".

من خلال هذه الأفعال التي تتراوح بين الماضي والمضارع، وبين الإثبات والنّفي، والبناء للمعلوم والبناء للمجهول، تظهر الصورة التي ترصد ألم العاشق وأمله، ويأسه وحزنه وقلّة حيلته، بل وانتهاء قصّته.

وفي صورة تمثل الحركة في كل الاتجاهات، ما عبّر عنه الشاعر، وهو يشبه نفسه الثائرة المنفعلة بالطواحين في الهواء، في قوله[1]:

حينَمَا

تمطِرُ في قَلْبي كثيرًا

وغزيرًا

أشعِلي المِصباحَ

كَي أبْحَث عنّي

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 165-166.

بين فَوضى الانتماءْ

أ جنوبي أنا؟

دارتْ زَوايا الكَوْنِ

مِن حَوْلي كَثِيرا

كَطَواحِينَ هَواءٍ

في اتجاهاتِ الهواءِ

في صورة مختلفة يربط الشاعر حالته النفسية المتأزمة أثناء سقوط المطر، بأشخاص يحنّ لرؤيتهم، وبلدانٍ وعواصم يتذكّرها فتهتزّ روحه شوقا لبيروت وللشام وعمّان وطرابلس، كما شوقه لهذه الأماكن التي تسكن داخله ويهيّجها المطر الهاطل، يشتاق لعينين ولأشخاص مجهولين.

يفقد الشاعر بوصلته ولم يعد قادرًا على التوازن، فيدور في كل اتجاه كطواحين الهواء، واستعماله للأفعال المضارعة التالية: (تمطر، أشعلي، كي أبحث) تبيّن رغبة الشاعر في الخروج من هذه الحالة التي تسيطر عليه لكن بمساعدة من تشعل مصباحه الذي يضيء له ويساعده على الرؤية.

وعن صوره الفرسين اللتين كانتا في جيش المسلمين يوم بدر قال الشاعر:[1]

أغْلى مِن العَيْنَيْنِ إنَّهما هُما ... فَرَسان -لو تدْرينَ- ما أحْلاهُمَا

تَتَمايَلانِ كظَبْيَتيْنِ، وكلَّماَ ... نَظَرَ الرسُولُ، تهادَتاَ، فتَبَسَّما

والخيلُ تُؤْنَسُ حينَ تضْبَحُ في الوغَى ... وتَهزُّ قلبا أحمديا مُسْلِما

مُختارتان ليوم بدرٍ، مِثلما ... كُتِبَ القتال مع النبيّ عليهما

محْظوظَتان .. وفي (الصحيح لمسلم) ... "الخيرُ معقودٌ بناصِيَتَيْهِما"

لو لم تكونا مُهرَتينِ لكانتا ... برقَيْنِ لَيْلَيَيْن شَقّا الأنْجُما

بدأ الشاعر قصيدته بحكم يتمثل في المكانة الرفيعة لهاتين الفرسين المتمايلتين كظبيتين، والمبتسمتين للرسول صلى الله عليه وسلم. فضبيحُهما يهز قلب الرسول صلى الله عليه وسلم، فقد كتب الله عليهما القتال في بدر، ومع أن المشهد هو غزوة المسلمين ضد الكفّار لنصرة دين الله، ومع أنّ النصّ يشهد تكثيفا للأفعال، إلاّ أننا لم نلمس العنف، بل لمسنا في هذه القصيدة حركة خفيفة ناعمة لفرسين شبههما الشاعر بالبرقَيْن اللَّيْليين اللذين يشقّان الأنجما، فحركة الشق هي فعل يحتاج إلى القوة والرشاقة والإيمان.

ومن الصور الرهيبة، تصوير الشاعر لأهوال يوم القيامة:[2]

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 5-6.

[2]- المصدر السابق، ص 26-27.

تُرى
حينَ تُطْوى السماءُ
كطي السِجلِّ
وترتَجِفُ الأرْضُ
مِثْلَ إناءٍ على الرفِّ
هل يذكرُ الراقدونَ
بكل المقابرِ
ما قد تيسَّرَ مِن سوَرِ الذكرِ
في لحظات النشورْ؟
تُرانا سنذكرُ
(أمُّ الكتابِ)
حبيبَتَنا
ورفيقتنا في صِبانا
بعمرِ الزهورْ؟

ونظرة الشك يصورها الشاعر في قوله:[1]

نَظَرَتْ إليَّ بِريبَةٍ وتَنَهَّدَتْ ... ولَعَلَّها نَظَرَتْ بنَظْرَةِ مُشْفِقِ
قالت أخافُ علَيْكَ مِنْ (...)، قاطَعْتُها: ... "أنا كالأَميرَةِ عندَهُ، لا تقْلَقي
ماذا يُساوي قَلْبُ أي جميلةٍ ... إنْ لمْ يُحِسَّ بِرَجفةٍ أو يَعْشَقِ

وفي وصف المطر يقول الشاعر:[2]

فِعلا
رحمةُ اللهِ
إذا جاءَتْ تَدَلّتْ
مِن جُيوبِ الغيْمِ خيطاناً
تعالي نحمدُ اللهَ
ونُبدي بعض شُكْرٍ

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 95.

[2]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 180.

في سجودِ الصَّلَوات

شبه الشاعر المطر برحمة الله ويشبّه نزوله على الأرض بالخيطان التي تتدلّى من جيوب الغيم، وهنا تشبيه للغيوم بالمعاطف التي لها جيوب، ويمكن أن تُفْرِحَنا بما تجود به علينا.

والعطاء يقابله الشكر والحمد، وهنا يحرص الشاعر على لزوم الصلاة والذكر والحمد لدوام النعم.

3-2-2-2- الصورة اللّونيّة

تعتبر اللونية من أهم الصور التي لقيت اهتمام وعناية الدارسين منذ القديم، وهذا نتيجة تنبه الإنسان في هذا العصر إلى ألوان الزهور والنباتات.

وعليه فإنّ "اللون قد أضحى من هذا العصر حقيقة علمية لا يمكن إنكارها، وهو- كما ذكر القدامى- لا علاقة له بالضوء غير أنّ علاقته به لا تتعدّى كون لون الشيء يعتمد إلى حدّ كبير على الضوء الذي يسقط عليه، فلون الشيء يرجع أساساً إلى حقيقة، لأنه يمتصّ كلّ الألوان إلّا لونه الذي يقوم بعكسه." [1]

ولأن قوام فن الموسيقى هو الصوت وقوام فن الرسم هو اللون؛ فقد أثبتت التجارب مدى ارتباطهما ببعضهما؛ أي الصوت والموسيقى، "أكّد العلماء وعلى رأسهم نيوتن أنّ النسب الرياضية الفاصلة بين ألوان الطيف السبعة تتقابل مع الأصوات الموسيقية السبعة، مع ترتيبها كذلك وفقا لمقام الدوريان، ووفقا لذلك بدأت المحاولات العلمية العديدة للرّبط بين اللون، والصوت.. بين العين والأذن؛ وذلك بعَرفِ موسيقى مع عرض الألوان التي تتقابل معها." [2]

وتكمن أهمية اللون في رسم الصورة الشعرية من خلال الأثر الذي يتركه في النفس، وعلى هذا الأساس، صار يُنظرُ إلى اللون على أنه:[3]

- النظر إلى اللون من زاوية نفسية لا حسب طبيعته.
- لم يعد اللون عنصرا من عناصر الشكل بل عنصرا من عناصر المعنى أو الدلالة.
- لم يعد التركيز على اللون بوصفه مظهرا من مظاهر الزينة والزخرفة بل تبعا لما يحدثه من أثر نفسيّ وشعوريّ، وما يتركه في نفس المتلقي.

---

[1]- مختار ملاس وآخرون: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص 189-190.

[2]- المرجع السابق، ص 191.

[3]- المرجع نفسه، ص 193.

وفي شعر محمد جربوعة نالت الصّورة اللونية حضورا ملفتا فأضاف جمالا ورونقا على شعره، ومن بين هذه النماذج التي تلونت فيها صوره بألوان كثيرة، نبدأ هذه الصور اللونية بصورة اللون الأصفر في شعره، فقد جاء كثيرا، كما ألّح على أن يكون فاقعا، ومن ذلك قوله:[1]

بِرَأْيِي تَعُودين، أفضَل لي ... وللنَّرجِسِ الذابِلِ الخاشِعِ
وإنْ قُلتِ: (لا لا)، جنيتِ إذن ... على شاعِرِ (الأصفَرِ الفاقِعِ)

يدرك الشاعر جيدا مذهبه، فيتغنى باللون الأصفر كلما سمح له المقام، فقال:[2]

ولسَوْفَ تشهَدُ لي ثِيابُكَ كلُّها ... ولسَوْفَ يشهَدُ لي المزاجُ (الأصفرُ)

وإصراره على جمال لباس المرأة إذا ما اقترن بالأصفر، يظهر الأناقة والرقي، فيصف حيزيّة بقوله:[3]

والحُسنُ فُسْتانٌ أنيقٌ أصفرٌ ... فيهِ الجمالُ بكلّ عضْوٍ يَرْفُلُ

يعني الشاعر أن امرأَتَهُ تُدركُ عِشقَهُ للون الأصفر دون غيره من الألوان، حتى أنها لبست مالا تطيق من أجل استمالته إليها:[4]

ولبِستُ الأصفَرَ مُجبَرةً ... لأُوافِقَ ذوْقَكَ يا شَنِّي

وعلى خطى الشاعر تخطو المرأة، فتختار اللون قبل اللباس، وتقرر أن ترتدي الأصفر في قوله:[5]

أفَلَمْ يَقُلْ في شِعْرِهِ كم مرةً ... أنّ المُفضّل في الثّياب الأصْفَرُ؟
وبأنّ (غيد الهند) نوعٌ قاتلٌ؟ ... سيرى إذن ما لم يكُنْ يتصوّرُ
عندي له (ساري) يفتِتُ قلبهُ ... ومفاجآت إنْ رآها يسِكُرُ

وعن المعدن الأصفر الثمين، جعل الشاعر نساء العراق وقلوبهن الثمينة، في قوله:[6]

لا ليس شَرْطا أن تكون صبِّية ... -لتكونَ أحلى- من حَرائرِ (شُمَّرِ)
ما كالعراقِ .. نساؤُهُ منحوتةٌ ... مِنْ سِحْرِ بابِلَ والجنونِ السومري
أضْلاعُهُنَّ من النُحاسِ وخَلْفَها ... قلبٌ مِنَ الذهب الثمينِ الأصفرِ

و"ربط اللون بدلالته الرمزية تكشف لنا عن كثافة النص وثرائه، فاللون الأصفر هو رمز الجدب والقحط والموت من حيث ارتباطه بشحوب الطّبيعة واصفرار أوراقها الذي قد يكون في أحيان كثيرة دليلا على الجفاف والقحط، وهو ما يجعل هذا اللون رمزا سلبيا وظلاميا، وهي الدلالة التي تُعَلِّمُ (علامة) بها في الشعرية المعاصرة، وهو يختلف مع ما ذهب إليه مختار عمر الذي ربطه بالتحفيز والتهيّؤ للنشاط، انطلاقا من أنّ أهمّ

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 189.
[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 22.
[3]- محمد جربوعة: حيزية، ص 285.
[4]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 195.
[5]- المصدر نفسه، ص 110.
[6]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 151.

خصائصه هي اللمعان والإشعاع والإثارة والانشراح، ولأنّه أخفّ من الأحمر، فهو أميَلُ إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال."[1]

ويعلن الشاعر عن حبّه للأصفر جهارا نهارا، فهو عشقه بعد عشق القصائد، إذ يقول:[2]

لازلتُ أَصْنعُ بالعَجينِ قَصائِدي ويُذيبُني من (يوم يومي) الأَصْفَرُ
وأُلَوّنُ الكلمات .. أرسمُها لكي تحْيا حبيباتي بها .. وأُصوّرُ

يعشق الشاعر فن الرسم والتلوين، لكن منهجه مختلف عن الرسامين فأسلوبه يعتمد على تلوين المعاني، ورسم الصور الشعرية، من خلال توظيف ثقافته وكل مكتسباته في خدمة فنّه.

وكما هو مهم لديه فإنّ للون الأصفر دلالة على التمهُّل في قانون المرور، فهو يتموضع بين لون الأحمر الممنوع والأخضر المسموح في إشارات ضوئية دالة على طلب فترة قصيرة للراحة وأخذ النفس، لكن الشاعر قلب هذه الدلالة إلى معنى آخر، لأنها تستطيع قلب الموازين وتُحدث تداخل الإشارات في قوله:[3]

لمْ يخْلقِ الرَحمنُ في قَرْيتِنا
وفي القُرَى التِّي مِن حَوْلِنا
صَبيَّةٌ تَشْبِهُها
مِنْ ألفِ ألفِ عامٍ
مُجرمةٌ خَطيرةٌ
أو حسْبَ لهجةِ السُّكانِ في مِنْطَقتي
(حَلُّوفةٌ كبيرةٌ)
وما لَها زِمامْ
إذا مشت بشارعٍ
(تُلخبِطُ) المرورَ والشرطيَّ
والإشارةَ الحمراءَ
والصفراءَ
والخضراء والزرقاءَ
والزحامْ

[1]- مختار ملاس وآخرون: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص 198.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 7.

[3]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 116-117.

ففي الأصفر الفاقع الذي اختاره الشاعر عنوانا لألوانه، جعله المفضل لديه في ربْطاتِ العنقِ، وفي لباس نسائه، فيه بهجةٌ للناظرين وفرحة لهم، فهو يعكس عليهم وعلى ما يحسّون به، كما جاء في قوله تعالى في سورة البقرة:

"قَالُواْ ٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا ۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ."[1]

ويستعمل الصّورة اللونية في صفارها للدلالة على لون البشرة التي اعتلت وأصابها الشحوب بسبب ما تُكابده هذه المرأة المُحبّة، في قوله:[2]

تَبيتُ الليلَ باكِيَةً تُراوِدُ غمضَةَ النّوْمِ
وتُصبِحُ كُلُّها صُفْراً كلَيْمونٍ من السّقَمِ

كما تدل الصفرة على شدة الشحوب: [3]

دمعٌ على رمشٍ على أحداقٍ مُصفرةٌ من شدةِ الإرهاقِ
وللياليتنِ على التوالي لم تنمْ مِنْ رَكْعَةِ الإيتارِ، للإشْراقِ
كانتْ إذا قلِقَتْ تُطقطِقُ أَصْبُعاً أو تعصرُ الصدغينِ في إطراقِ
ولربما عمدتْ إلى إيقاظِهِ قصدا بهزِّ القرطِ والأطْوَاقِ
قَلِقَتْ عليهِ، فهل سيفتحُ عينَهُ كي تهدأَ الأمواج في الخفّاقِ؟

ولا يتوانى الشاعر في رسم صوره الجميلة ذات اللون الأصفر، فيضيف جمالا للقلب الأصفر في قوله:[4]

فالزّهرُ يرسُمُ حين تقنع قلبهُ أحلى الرسوم.. ويبدع الأشكالا
فارسم به، في قلب وردٍ أصفرٍ (ميما) و(حاءً)، ثم (ميما)، (دالا)

واللون الأصفر يمثل التّوهّج والإشراق، فهو لون الشمس، ومصدر الضوء والدفء.

كما مثّل اللون الأخضر حضورا ملفتا في شعر محمد جربوعة، فكان له دلالة على الدين الإسلامي أكثر من ارتباطه بالطبيعة.

فغلب اللون الأخضر على فن المديح النبوي، لارتباطه بالجنة وكل ما يتصل بها، فقال الشاعر وهو يصفف النور الذي يأتي من النبي صلى الله عليه وسلم:[5]

ووجدتُ النّورَ .. آهٍ لو ترَيْني إذ رأيتُ النورَ فاخضرّتْ جُفوني
والنّور الأخضرُ والريح الخضراءُ يرتبطان بالرسول صلى الله عليهِ

[1]- سورة البقرة: الآية 69.
[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 159.
[3]- محمد جربوعة: الساعر، ص 99.
[4]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 101.
[5]- المصدر نفسه، ص 166.

ويعبّر عن كل شيءٍ خيّرٍ بقوله: [1]

قالت سيرو نحو مدينتهِ

يهديكم

نورُ الرّهْبَةِ

والإيمانْ

تدفعكمْ ريحٌ خضراءُ

وتحرُسُكم عين الرحمَنْ

فاللون الأخضر من أكثر الألوان وضوحا واستقرارا في دلالته، وهو من الألوان الغامضة، والتي تكثر إيحاءاتها، "لارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة أصلا، كالنبات والأحجار الكريمة، ثم جاءت المعتقدات الدينية وغذّت هذا الاعتقاد لارتباطه بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان." [2]

وشوق الشاعر للرسول وآل بيته صلى الله عليه وسلم، يسوقه إلى أمّنا خديجة رضي الله عنها، في قوله:[3]

نَشْتاقُ في الظَّلْماء وَمْضَكِ أمّنا حتى إذا كان يأْتي من سِوَارِكْ

نشْتاقُ وجْهَكِ .. ولو كلمحٍ عابرٍ نشتاقُ شيئاً يا خديجةُ من وَقارِكْ

ونُريدُ رأْيَكِ كي نُحبَّ مُحَمَّداً بطريقةٍ خضراء تَسْبي كاخضِرارِكْ

يلحّ الشاعر على حبّ خير الرّسول محمد صلى الله عليه وسلم بطريقة خضراء كاخضرار أمّنا خديجة رضي الله عنها، فقي السواد الحالك الذي يلفّ عالمنا نحن بحاجة ماسة إلى اخضرار أمّنا خديجة، ولأنّ الظلماء ترمز إلى الشر الذي ساد زماننا، فإنّ الاخضرار كله رمز للخير والخصب والنماء.

كما عبر باستعمال اللون الأخضر في منهجه، أبان عن مقصده في قوله:[4]

قد كان يقدرُ أن يُجنن قلبَها ويُبيدُ كلّ سُدُودِها لو شاءَ

لكِنَّهُ ألْقى التحيّة باسما ومشى يُريدُ القبّة الخضراءَ

فالقبّة الخضراء هي قبّة المسجد النبوي بالمدينة المنورة، وهي رمزٌ للحجّ والعمرة وما يرتبطان بها من مناسك، كما جعل اللون الأخضر هو اللون المفضل في ربطات الحرير المخصصة للضفائر في قول الشاعر:[5]

ونساءُ تونِسَ .. ليّنات كالصَّبَا وقُلوبُهُنَّ رقيقةٌ في الأكثَرِ

ولهُنَّ شَيْءٌ مِنْ طُقوسٍ، بينَها نَسْجُ الضَّفائِرِ بالحَريرِ الأخْضَرِ

---

[1]- المصدر السابق، ص 71.

[2]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص 210.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 86-87.

[4]- محمد جربوعة: الساعر، ص 92.

[5]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 150.

ومن المعروف أنّ تونس تسمى بتونس الخضراء، نسبة إلى غلبة اللون الأخضر على تضاريسها، وعنها قال الشاعر:[1]

إنَّ الجمالَ

بتونسَ الخضراء

يُشبِهُ

ما يُصيبُ المرءَ

عند الاخْتِلالْ

"ولارتباطه بالحقول والحدائق والأشجار، ارتبط بالنعيم والجنة في الآخرة، ويُعدّ اللون الأخضر لونُ الألوان بالنسبة للمسلمين، وقد ورد في القرآن الكريم وصف ملابس المسلمين في الجنة بالخضرةِ." [2]

أما الأبيض والأسود فلونان حاضران، ويعبران صراحة بذكرهما أو بإيراد ما يدلّ عليهما، فعن حسن النيّة آثر الشاعر استعمال اللون الأبيض للدلالة على صفاء نيته في قوله:[3]

ماذا سَتَكتُبُ من تحطَّمَ قلبُها ... ويكادُ من صَدْماتِهِ يتوقّفُ؟

هلْ سوفَ تفْهَمُ إن بعثْتُ رسالتي ... بيْضَاءَ .. تبْسُطُ عُذْرها، تتأسّفُ؟

كما يرمز اللون الأبيض -هنا- إلى استسلام المرأة لمشاعرها، وانصياعها لقلبها، فهي تريد إرسال ما يعبّر عن حالها وما تمرُّ به.

ولأن الأبيض في العقيدة الإسلامية دلالة على الصفاء والنقاوة، ولأنّ معناهما هو "المقصود في اختيار اللون الأبيض عند المسلمين لباسا أثناء الحج والعمرة، وكفنا للميت، واستخدم القرآن الكريم بياض الوجه يوم القيامة رمزاً للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا."[4]

ورفع الراية البيضاء طلبا لمرحلة من السكينة والهدوء يتجلى في إصراره على اللون الأبيض: [5]

أليْسَ القلبِ معذوراً ... إذا أمضَى على بصْمِ

وهزهَزَ رايةً بيضا ... ءَ يرجو نِعمة السِّلمِ

وفي موضع آخر يستعمل الشاعر اللونين "الأبيض والأسود"، ليعبّر بتناقضاتها عن تداخل الضوء الساطع والظلام الدامس أو الحبر الأسود على الدفتر الناصع، في قوله: [6]

---

[1]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 75.

[2]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 164.

[3]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 50.

[4]- المرجع السابق، ص 164.

[5]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 158.

[6]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 191.

ويحمِلُ كلّ تناقضنا ظلاما تداخل في ساطِعِ
كنقطةِ حبرٍ مَجُوسِيَّةٍ على دفتَرِ مسلم ناصِعِ

ففي هذين البيتين صورة للونين متعارضين، وظّفهما الشاعر لإبراز التناقض والاختلاف وعدم الانسجام.

فتداخل الأضواء السوداء والناصعة يُفقِدُ الإنسان القدرة على الرؤية، ولأنّ المسلم ناصع البياض من خلال أعماله الخيّرة وما يأمله يوم القيامة من جزاءٍ.

كما استعمل الشاعر ما يرادف اللون الأبيض ومنه "الياسمين"، فهي زهرة بيضاء، إضافة إلى رائحتها العطرة، لكن الشاعر يعني بها البياض وما يعنيه من استسلام في قوله:[1]

فلا تُرْسلي في البّريدِ كلاماً ولا صُوَرَ الفلِّ والياسمينِ
وإنْ دقّ رقمي لديك، فكوني كأنَّكِ في الأَصْلِ لم تَسْمَعيني

ومن الأبيض "الفضة"، فيصور الشاعر المرأة الجزائرية ذات التاج الفضّي، في قوله:[2]

حسناءُ، ينقصُكِ الهُدوءُ .. ووردةٌ في تاجكِ الفضّي كي تتأمّري

وأغلى أنواع البياض وبريقُهُ ما يُمثِّلُهُ الماس من قيمة ورقي، لكن الشاعر يرى شعره أغلى من الماس بكثيرٍ، فالحبيبة تمسِّحهُ وتُلمِعهُ بيتا بيتا بيدها حتى صار كالخاتم الماسي فيعتاد لمس يدها، في قوله:[3]

وهل تُصدِقُ أنّي صِرْتُ فاصِلةً لأجْلِ عينيكِ، بين المتنِ والسّنَدِ
في الشَّوْقِ أَمْسَحُ بيْتَ الشِعْرِ أمسَحُهُ كخاتَمِ الماسِ .. كي يعتادَ لَمْسَ يَدي

فللماس لمعانه وبريقه الذي لا ينطفئ كما للشعر وقعه على النفوس فإمّا تشعلها وتزيد من لهيبها وإما أن تطفئها وتجلس على ركامها.

وظهر السّواد جليا في صوره اللّونية، ليعبّر عن أفكاره ويعطيها أبعاداً دلالية، فعبّر باللون الأسود عن كونه رمزاً للحزن والألم والموت، في قوله:[4]

تُفَتِّقُ كالثَّوبِ جَوْفي
ووسَّدَ شِرْيانَهُ لصُخورِ السَّوَادِ
أنا أُعْلِنُ الآنَ حُزْني كثيفاً
وأَفْتَتِحُ الآنَ فَصْلَ الحِدادِ

---

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 168.
[2]- المصدر نفسه، ص 153.
[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 181.
[4]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 175.

إنّ القارئ ليجدُ حزنا شديداً في عبارة "صُخورِ السَّوَادِ" فهي أحزان لها وطْأتُها الشديدة ولابد لها من إعلان الحِدادِ.

وفي صورة من أعماق المجتمع، يصوّر لنا الشّاعر عين الحبيبة السّوداء، وهي تحذّره من العين والحسد في حال لم ينتبه لما تقصِدُهُ، في قوله:[1]

سأَموتُ لو لم تنتبهْ لإشَارَتِي مِنْ عَيْنِيَ السَّوْداءَ حينَ تَضيقُ
سأَموتُ فِعْلا، لستُ أمْزَحُ فانتبهْ قلبُ المُعَنَّى في الأنينِ صَدوقُ

وظف الشاعر العين السّوداء للدلالة على التأثير سلباً فيمن تلحقه.

ومن الصّور التي استعمل الشاعر فيها امتزاج اللون الأسود بلون الفحم، قوله: [2]

يَشيخُ القلبُ في عامٍ منَ الأحزانِ والهمِّ
ويَغْزو الشيبُ لحيتَهُ بلونِ الليلِ والفَحْمِ

وهو لون شعر حيزية في قول الشاعر:[3]

والشعرُ شلالٌ تدلّى خلْفَها كالنهرِ فحميٌّ طويلٌ أَلْيَلُ

وعلى شاكلة صورة الموناليزا يتساءل الشاعر لو كانت امرأة مسلمة ذات خمارٍ أسودٍ فعلت ما فعلته الموناليزا، لكن تبسُمها لرسول الله صلى الله عليه وسلم في قول الشاعر:[4]

ما ضَرَّ صاحِبَةَ الخِمارِ الأَسْوَدِ لوْ أنَّها وَضَعَتْ يَداً فوق اليَدِ

أراد الشاعر أن يدمّر صورة الموناليزا في عقول القرّاء واستبدالها بامرأة مسلمة من مجتمعنا، لها ابتسامةٌ حيِيّةٌ وطرف مُكحّل وعواطف جيّاشةٌ.

وعن السّواد القاتم الذي يرمز إلى استفحال الشرور وانتشارها في بلده، يصور الشاعر صورة سوداء لما نعيشه في وقتنا الراهن من انهيار للأخلاق، وتدني للقيم في قوله وهو يصور نفسه مُطأطأ الرأس:[5]

طَأْطَأْتُ رَأْسي ثم قُلتُ: "يليقُ بي وبِأمّتي لون الظّلام الأسْوَدِ"

ومن مظاهر الحزن، ما يعقب الوفاة من ارتداء أهل بيت الميت لملابس سوداء لا تُردُّ عزيزاً غادر:[6]

حتى إذا ذَهَبَ الحبيبُ لِحالِهِ أَقْبَلنَ يهْزُزْنَ البُخورَ لمَعْبَدِ
شِرْكُ القبورِ .. ولا يَرُدُّ مُغَيّباً نفخُ المباخرِ وارتداءُ الأسْوَدِ

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 101.
[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 156.
[3]- محمد جربوعة: حيزية، ص 277.
[4]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 101.
[5]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 29.
[6]- المصدر نفسه، ص 07.

الأسود صوره واضحة للحزن والمعاناة.

كما استعمل اللون الأكحل في وصف الكعبة الشّريفة فقال:[1]

ذاتُ القَطيفَةِ والحِجابِ الأكْحَلِ يا كعبَةَ البيتِ العتيقِ الأوَّلِ

أَحْلى إماءِ اللهِ في جِلْبابِها أرْقَى مطهّرةٌ بأطْهَرِ مَنْزِلِ

يصف الشاعر الكعبة الشّريفة بقوله: "ذاتُ القَطيفَةِ والحِجابِ الأكْحَلِ" فهي أوّل بيت في الإسلام.

ومن الألوان، اللّون الأسمر، فيقرنه تارة باللّوزي، وأخرى بالقمحيّ، فتتبدّى لنا صورة فاتحة في استعمال الأسمر القمحي، وقاتمة مائلة للحُمرة في صورته المبنيّة على الأسمر اللوزي في قوله:[2]

السُمرةُ اللّوزيّةُ العَيْنَيْنِ

تقتُلُ من يمرُّ بها

ومَنْ ينْجُو

يُقيّدُ قلْبَهُ في الأسرِ

رهنَ الاعتقالْ

يرى ابن سيده أن الأحمر "من الألوان المتوسطة، وقد ورد اللفظ إلى جانب معناه المعروف بمعنيين آخرين:

1) فقد ورد بمعنى الأبيض، فأطلقه العرب وصفا للماء، وورد في الحديث النبوي: بعثت إلى الأحمر والأسود، والعرب تقول: امرأة حمراء، ويريدون بيضاء، والعرب تطلق على الأبيض: أحمر إذا أرادت لون الأبيض، أما لفظ الأبيض فتستعمله للدلالة على الطهر والنقاء. أو تطلق الأحمر على الأبيض، لأنّ البياض يقع على البرصِ.

2) كما ورد بمعنى الأصفر، إذ أطلقته العرب على الذهب والزعفران، فسموها الأحمران."[3]

يظهر اللون الأحمر في شعر محمد جربوعة باللفّظ أو بما يدل عليه، وقد استعمل الشاعر وبكثرة من خلال استعمال الورود والأزهار المعروفة باللّون الأحمر "كالجوري والنوار والورد الأحمر وثمرة الرّمان، وشقائق النّعمان، كما استعمل اللون صراحةً.

وقد وظف الشاعر اللون الأحمر الذي يعتبر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة فهو من

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 51.

[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 81.

[3]- يوسف مارون، اللغة والدلالة، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس، ليبيا، ط1،2018، ص 42.

الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطول الموجات الضوئية."[1]

ويُرمز به للحب والجمال، كما يُرمز به للعنف وسفك الدماءِ، ولم يخرج الشاعر في صوره الشعرية عن المألوف فقال مصوّرا الخراب الذي ألمّ بالدول العربية:[2]

وعَواصمُ الأعرابِ تذْبَحُ نَفْسَها ... والدّم يجْري في الشَوارِع أنْهُرا
قد خُيّرت بين الثياب جَميعُها ... فاخْتارَت الثوب الأثيمَ الأحمرا

كما أكد على المعنى في قوله:[3]

يا أرضنا الحمراء كفّي .. رحمةً ... توبي عن الكأسِ الحَرامِ وأقْلِعي
يا كربلاء القتلُ في أَوْطانِنا ... تعب الحسينُ، وغيْرُهُ، فتَشَبّعي

كما استعمله صراحة، في قوله:[4]

من زرّ ثوبٍ أحمرٍ كالنّارِ ... بدأتْ حكايتُنَا .. منَ الأزْرارِ
مُلْقَى على جَنْبِ الطريقِ رأيتُهُ ... أنا لستُ أنسى الشهرَ.. في آذارِ

فالزرّ الأحمر واضح الهويّة، فهو خاص بلباس المرأة حتى أن احمراره كالنار، خاصة أن الاحمرار درجات مختلفة إذا ما امتزجت بالأصفر أو الأسود، والأحمر لون الخضاب الذي صوره الشاعر في قوله:[5]

ستَهُزُّ كفّيها، ليلفتَ عَينَهُ ... لوْنُ الخضابِ المستبِدُّ الأحْمَرُ
ماذا سَتَلْبَسُ كي (تُخبّلَ غَزْلهُ؟) ... فلعلّهُ من نظرةٍ يتأثرُ

وهنا ألحّ الشاعر على دور اللون الأحمر في لفت الانتباه، فقد اختار الألفاظ بدقة للدّلالة على قوّة التّأثير للون الأحمر خاصة للخضاب الذي تزين به أكفّها. كما جعله دالا على الحبّ من خلال ما صوّره في قوله:[6]

قالت أنا أدري ولكن رحمةً ... اِعزفْ على الوترِ الرقيقِ الرّائقِ
أكتُبْ لنا ضِمنَ احتمالِ ضلوعِنَا ... وهناكَ خطٌّ أحْمَرٌ في الخافِقِ

والمقصود بالخط الأحمر في الخافق، هو اندلاع شرارة الحب داخل قلبها، لذلك تطلب من الشاعر أن يترفَّق بها وبغَيرها ممّن يقرأنَ شعره.

---

[1]- المرجع السّابق، ص 111.
[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 51.
[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 64.
[4]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 23.
[5]- المصدر نفسه، ص 109.
[6]- المصدر نفسه، ص 185.

ومن الصور اللّونية استعانة الشاعر محمد جربوعة بعالم الأزهار والورود ليعبّر بها، فاستعمل الجوري، والنّيربين، والرّمان، والورد مصوّراً الجمال ومعبّرا على احمرار الخدود بعد تدفّق الدّماء إليها:[1]

تَحمرُّ من خجلٍ وتصبحُ وردةً عَيْني على من بالتوّرُدِ يخجلُ

وصورة الزّهرة الجوريّة التي تعشق الرّسول صلى الله عليه وسلم، وتبحث عمّن يهديها له في قول الشاعر:[2]

زهرةُ جوريّ حمراءُ

تُعَبِّئُ شَدْقَيْهَا مِنْ كأسِ نَداها فَجْرا

في البُستانِ

تَمْتَصُّ الشفتينِ

وتسألُ

مَنْ يُهْدِيني؟

من يُهْدي عَيْنَيَّ

لصلّى اللهُ عَليهِ وسلّم

أحمدَ، طهَ، القُرَشيُّ العدنانْ؟

إلى قوله:[3]

يُهْديها تِلميذٌ راقٍ

يَغْرِسُها في دَفْتَرِ رَسْمٍ

يَسْقيها باللون الأحمرِ

يُعْجِبُهُ لونُ الرّمّانْ

وفي صورة يغلب عليها اللّون الأحمر، تظهر زهرة الجوريّ الحمراء التي تعيش في عالم أحمر، فماؤها الذي يسقيها أحْمرُ، وهذا التّلميذ الذي يجسّدها بريشته في دفتر رسمه، يعجبه لون الرّمان، وهنا ترمز هذه الحمرة إلى عمق حبّ معشوقنا صلّى اللهُ عَليهِ وسلّم.

كما استعمل النيربين الأحمر في قوله:[4]

شامّيةٌ عَيْناكِ أخْتاَ الخِنْجَرِ قولي: "نعم شاميّةٌ" .. لا تُنْكِري

فأنا خَبيرٌ بالجَمَالِ .. أَشُمُّهُ شّمّاً، كوردِ (النّيرَبِينَ) الأحْمَرِ

---

[1]- محمد جربوعة: حيزية، ص 280.

[2]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 68.

[3]- المصدر نفسه، ص 74.

[4]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 139.

تتشكل هذه الصورة من ثنائية الشامية والنيربين الأحمر، والرابط بينهما هو الجمال.

والياقوت الأحمر نوع من الأحجار الكريمة الّتي تحبّ المرأةُ استعمالَها، فمنها المِشْبك الذي وصفه الشاعر بقوله:[1]

مِنْ مَشبَكِ الياقوتِ أنتِ أميرةٌ ... للازوردِ بِقُبَّةِ الفُستانِ
مَنْ هُنَّ؟ لا قَمَرٌ يمُرُّ بضَوْئِهِ ... فوق الفُصوصِ ونادرِ الكتَّانِ

يتجلّى الياقوت بلونه الأحمر، وقدرته على امتصاص الألوان وحجب الرؤية، فيتعالى جماله وتزيد جاذبيته.

ومع ذلك كل هذه الصّور اللّونيّة لا يمكن أن تغفل بعض الألوان التي مثلت صوراً حيّة، ومنها اللّون الأزرق الذي قال فيه:[2]

كَسَرَ الزُجاجةَ بالعَصَا فتكسّرتْ ... وكذاك تَكْسِرُ بعضَها الأشياءُ
وتَمَزَّقَتْ من ضَرْبَةٍ نَبَوِيَةٍ ... مِن كفِّ موسى الحبَّةُ الزرقاءُ

وفي قوله أيضا:[3]

قلتُ يا طهَ ازرِقَاقُ البحْرِ يُغْوي ... مُدَّ لي ميناءَ ضَوْءٍ لسَفينِي
قُلتُ: يا أحلى القنَادِيلِ بِعُمْري ... يا جَميلَ الضَّوءِ في عُمري وديني

3-2-2-3- الصورة الشّمّية

تعتمد الصورة على حاسّة الشّم، ومصدر استقبال هذه الروائح هي الأنف.

يظهر اعتناء الشّاعر محمد جربوعة بالرّوائح الطيبة لتشكيل دلالات تعبيريّة قوامها روائح مألوفة والأكيد أن أطيب الروائح هي رائحة المصطفى صلى الله عليه وسلم وآل بيته، ورائحة الأماكن المقدّسة.[4]

عِطْرُ النبيّ، حبيبُ قلبَك، في إزارِكْ ... والطّفلةُ (الزهراءُ) ترقُدُ في يسَارِكْ

فالعطر الأحمدي ينتشر أريجه من إزار أم المؤمنين خديجة رضي الله عنها، فلم يقرن الشاعر العطر بالمسك ولا بالعنبر ولا بغيرهما بل جعله أحمديا خالصا.

ورائحة الرسول صلى الله عليه وسلم كلّها طيب ومسك، حتى عَرَقُهُ، ولذلك جعل الشاعر رائحته عِطرا في قوله:[5]

وشَمَّ العِطْرَ يأتي أحمدياً ... حجازياً .. ولعثَمهُ الذهول

---

[1]- المصدر السابق، ص 129.

[2]- محمد جربوعة: اللوح، ص 122.

[3]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 166.

[4]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 85.

[5]- المصدر السّابق، ص 40.

ومن الصور الشميّة رائحة المسك التي تعبّق أرجاء الكعبة الشّريفة، وفي هذا الموضوع يقول الشاعر:[1]

ذاتُ القَطيفَةِ والحِجابِ الأكْحَلِ ... يا كعبَةَ البيتِ العتيقِ الأوَّلِ
أَحْلى إماءِ اللهِ في جِلْبابِها ... أرْقَى مطهّرةٌ بأطْهَرِ مَنْزِلِ
والمسكُ يذبحُ حينَ يعصفُ واثقاً ... من نفسهِ من تحت ثوب المخْمَلِ

تنتشر رائحة المسك في الكعبة الشريفة في كلّ الأرجاء، فتسيطر على القلوب وتذهب بالألباب، لتخضع الحواس لهذه الروائح الطيبة التي ترتبط بها وبالمسجد النبوي دون غيرهما.

ورائحة المصحف من الروائح التي برع الشّاعر في تصويرها، ولأنّ ليلة القدر ليلة القراءة والخشوع، وهي خير من ألف شهر، فقد أبدع في رسم صورها وهو ينصح المرأة بطريقة قيامها قوله:[2]

فإذا شَعَرْتِ بِرَاحَةٍ نفسيةٍ ... تُلقي عليكِ ظِلالَهَا، فَتَوَقَّفي
شُمِّي (كتابَ اللهِ) مثل حديقةٍ ... وتَرَفّقي بوُرودِهِ إنْ تقْطِفِي

تُشعر ليلةُ القدر من أقامها بالطمأنينة والارتياح، حتى كأنّهُ يرتقي بروحه ليبلغ عنان السّماء.

ومن الصور التي تعتمد على الرّائحة كأداة للرسم، مع توظيف للألفاظ الدّالة على الطّيب والعِطر وكل أصناف الرّوائح للتعبير عن الممدوح والمذموم، تظهر صورة مدينة الشّاعر المفضّلة دمشق، فهي من أكثر ما حضر في شعره، فوصف رائحة أزهارها التي سكنت الأنوف، في قوله:[3]

حتى وإنْ لم يبقَ منها شارع ... تبقى دمشقُ أميرةً تتأنَّقُ
حتى ولو برْدَى توقَّفَ، وانتهى ... سَتَضلُّ ترسُمُ نَهْرَها يتدفَّقُ
حتى وإنْ لم تَبْقَ منها زهرةً ... تبقى بذكرى زهرِها تستنشقُ

وصوّر رائحة البن والهيل الذي يميّزُ قهوة دمشق عن غيرها من القهاوي في قوله:[4]

وَمَن يَأْتي سَيَكْتُبُ لي كَلامًا ... كَبُنِّ دِمشقَ... رَائِحَةٌ وَهيلُ؟

وهنا يربط الشاعر بين شعره الذي جعل له طعما ورائحة، وبين بُنِّ دمشق الممزوج بالهيل، ويلحُّ الشّاعر على رائحة البنِّ الممزوج بالهيل في قوله:[5]

وعَشِقْتُ الوردَ لتَعْشَقيني ... ونثَرْتُ (الهيلَ) على بُنِّي

ومن الروائح، رائحة الخبز والزّعتر في قوله:[6]

ستَشُمُّ فيها (بيت جالا) .. خُبزَها ... بيّارة اللّيمون .. كوب الزَعتَرِ

---

[1]- المصدر السابق، ص 40.

[2]- محمد جربوعة: اللوح، ص 103.

[3]- المصدر نفسه، ص 126.

[4]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 8.

[5]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 195.

[6]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 147.

وتبقى لرائحة القهوة والخبز نكهتهما: [1]

روائحُ الخبزِ تشويني، وقهوتكمْ وريحة العطرِ في الأرجاء تنتشرُ

ومن الرّوائح الّتي ابتكرها الشّاعر، رائحة ديوانه الشّعريّ في قوله:[2]

وتُخرِجُ من حقيبَتِها كتاباً وتلقى فوقَهُ يدَها تجولُ
تُمسِّحُهُ .. تُدَلِّلُهُ برِفْقٍ تُقَرِّبُهُ .. تُقَبِّلُهُ، تُطيلُ
تشُمُ غلافَهُ وتقولُ: ويلي بِعِطرِكَ سوفَ أُذْبَحُ يا مَلولُ

فقد أسقطت الكتاب الذي تحمله على شخصية الشاعر، فصارت تشّم رائحته، وتميّز عطره، وتُحَدِّثُه بهواجسها.

ومن الروائح الطيّبة -التي ميّزت العرب عن غيرهم- رائحة المسك والحنّاء والريحان، في قوله:[3]

من دوّخ التُجَّارَ في أَسواقِهِ بالمسْكِ بالحنَّاء بالرَيْحانِ

تنتشر تجارة العطور الراقية بأسواق بغداد، ومن الروائح الزكية ما تحدث فيه الشاعر عن الأزهار أو العطور، والصّور التي تجلت فيها رائحة الأزهار، قوله:[4]

فهذا الشِعرُ (ملعونٌ) ويكوي فشمَّ زهوره، لكن حذارِ

والرائحة دواء إذا ما شمّها الحبيب مساءً، ومن الصور التي تجسدت فيها الصّحة بعد الاعتلال في الحبّ قوله:[5]

إذا دقّ قلبُكَ في أوّلِ الصيْفِ
ثم شَعَرْت بِسَكرةٍ في اليسَارِ
تذوبُ بفنجانِ مضغةِ لَحْمِ مخضرمَةٍ
وتريدُها بعد عُمْرٍ فِطامَا
فشمُّ الزهورِ مساءً
فليس كشَمِّ الزهورِ دواءٌ
يُهدِّئُ فيك الغَرامَا

وعن رقّة الورد الّتي تُنعِش الرّوح بأريجها، يطالب الشّاعر بقانون لحمايته من القطف، في قوله:[6]

أسَأْتِ التصرُّفَ والوردُ هشٌ فإياكِ إياكِ أنْ تُغضِبيه

---

[1]- محمد جربوعة: حيزية، ص 100.

[2]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 8.

[3]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 44.

[4]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 9.

[5]- المصدر السابق، ص 123-124.

[6]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 131.

وأولُ درسِ البَنَفْسَجِ: (سَبِّي برِفْقٍ .. وشَبِّي .. ولا تقْطِفيه)

والعطور حاضرة باللفظ والمعنى، حتى أن الدّارس لشعر محمد جربوعة يجده يعجُّ بالصور الشّمية التي مثلت العطور والرياحين والأزهار.

ومن العطور الكولونيا التي رشّها على الألعاب في قوله:[1]

ثم انحنتْ لتشمَّ زهرةَ نرجسٍ وترشَّ (كولونيا) على الألعابِ

وعن رائحة المرأة لم يخرج الشاعر عن المألوف الذي سار عليه الشعراء العرب الذين سبقوه، فرائحته فل، وهي التي تتبخر في قول الشاعر:[2]

أثوابُها كالياسمين أنيقةُ الريحُ فلٌ، والرسومُ قرنفلُ

والحُسنُ مبخرة بركن خبائها يُكوي بها (الجاوي) ويُشوي

ولن يكتمل حسن المرأة وجمالها إلا بروائحها الطيّبة، التي تلقى لها اهتمامًا خاصًا ومتواصلا.

والعطور من الهدايا التي تُفضلها المرأة لأنها تحبّ الروائح الزكية فيقول الشاعر:[3]

أهْدَى لها قارورةً زرقاءَ تهْوَى الفتاةُ بِطبْعِها الإهداءُ

أُثني عليها .. مادحاً أقْراطُها والعِطرُ والعينين والحنَّاءُ

ومن الروائح الكريهة ما أورده الشاعر في ذم سعدي يوسف في قوله:[4]

سَيَمُرُّ قُرْبكَ من يمُرُّ أنفُهُ بين الأصابعِ يتّقي لُقْياكا

ويشيحُ عنكَ بكفّهِ في خدّهِ ويعوذُ بالرحمن من مرآكا

لا شيء يبقى مِنكَ؟ متَّ .. خسارةُ واليوم دفنكَ .. وانتهتْ دُنياكَ

لا وردَ بعدَ اليومِ عندكَ .. لا ندى يبستْ زُهوركَ .. قبلها كفّاكا

يرسم الشاعر صورة منبوذة للشاعر العراقي يوسف سعدي، وقد غَشَتْهُ الروائح الكريهة، ودرجة إنتانها من خلال غلق الأنف بالأصابع لاتقاء هذه الرائحة، وهذه نتيجة حتمية لكلّ من يتطاول على الرسول الكريم وعلى آل بيته بما لا يليق.

---

[1]- المصدر السابق، ص 77.

[2]- محمد جربوعة: حيزية، ص 279 و285.

[3]- محمد جربوعة: الساعر، ص 91.

[4]- محمد جربوعة: اللوح، ص 98.

كما تجلت الرائحة الكريهة التي ينفر منها الرّائح والغادي في رائحة الدّخان ورائحة القمامة، وهذا ما قصده الشاعر في توظيف هذه الروائح، في إشارة منه إلى فساد طبع بعض ملوك وأمراء دول الخليج، الذي كنّى عنه بالشرق الأعمى فيقوله:[1]

تبّا لكم

يا آكلي وسخِ القمامَةِ

لابِسِي بَرْدَ الملاجئ

في بلادِ النفطِ والغازِ المُسالْ

تبّا لكم

ما عِندَكم شرفٌ

وكل نسائِنا

أمْسينَ في سوقِ النخاسةِ

لاجئاتٍ

إلى قوله:[2]

يا مشرقَ النُكَتِ السخيفةِ

واحتقارِ اللهِ

والمقهى المليءِ بنافخيّ الدّخانِ

والمتكلّمِين بكلّ فنٍ أو مجال

فهذه الرّوائح التي يمجُّها الأنف وتنفر منها الروح، روائح تثير فينا الاشمئزاز والنفور ومنها روائح القمامة ودخان السجائر والشيشة وغيرها.

3-2-2-4- الصورة الذوقية

تعتمد على الذوق وما يتصل به، فتميّز الحلو والحامض والمالح والمرّ والعذب.

ومن الصّور التي وظفها الشاعر والتي بناها على حاسة التذوق، فميّز بين طعم الأشياء من خلال لسانه، فحكم عليها بالحلاوة أو المرارة أو الشهية وغيرها.

[1]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 33.

[2]- المصدر السابق، ص 36.

ولأن شعر محمد جربوعة – وخاصة غزله- غزل عفيف فقد أعرض عن وصف فم المرأة إلا بما يليق بها أُمًّا وأختا وزوجة وحبيبة، فتحدث عن طيب كلامها، لا طعم ريقها كما فعل الشعراء القدامى.

وفي مجال الصّورة الذّوقية، انسجام بين الصّفة والموصوف، أي أنّ الصّفات أجزاء فعلية من الموصوفات، فهي تعبّر عنها كقوله مبرزاً مذاق الشّاي في قوله:[1]

ويكفي بأنْ أسْتَرِدَّ صفَائي
لأسكبَ كوباً من الشاي مُراً
وأجلس في مكتبي لو قليلا
أفكّر في تركات الدّمارِ

ومرارة الشاي توقظ الفكر، وتبعد النعاس، لذلك أراد الشاعر ارتشاف كوب من الشاي ليقدر على التفكير بطريقة صحيحة للوصول إلى حل. ورشفة الشاي لها مذاقُها الذي يلهب المشاعر في قوله:[2]

رفَعْتْ إلى الشَفَتينِ كوبَ عصيرِها ... رشَفَتْ، فجُنّ الحبُّ في الأعصابِ
قالت تحدثُ نفسَها في سرّها: ... "في صحةِ الشعراءِ والأحبابِ"
ولعلّها قد شاهدتْ بمسلسلٍ ... دقَّ الكؤوس برغوةِ الأنخابِ

ومن الأطعمة ذات المذاق المميّز والأصيل في مطبخنا العربي، الخبز والأرز واللحم، فكلّها تمثل أمنية عجوز في إطعامهما للرسول صلى الله عليه وسلم، يقول الشاعر:[3]

قالتْ عجوزٌ وهي تنصِبُ قِدْرَها ... وتُضيفُ أخشابا إلى التنّورِ
لو كنتُ أدركتُ النبيّ محمدا ... لخبزتُ أشهى خبزةٍ لخميرِ
وملأتُ صحنا مِن (أرُزّ ساخنٍ) ... وشويتُ لحم الضأنِ في قصديرِ
وبعثْتُ مَنْ في الحالِ يوصلهُ لهُ ... جريا، بلا بطءٍ، ولا تأخيرِ

ومن المذاقات نجد المذاق المرّ، ومعناه إجبار الناس على فعل ما لا يريدون، وهذا في قوله:[4]

قَالَتْ مَبانِيها لِبعضِ دروبِها: ... لو كان حيًّا مرَّ فوقَ جُسوري
وهناك أسْأَلُهُ: أ يَرْضى هكذا ... بِشراب هذا المُرِّ للمجبورِ؟
سيَقولُ: (لا أَرْضى) .. وَيَبْكي حرقة ... لِمَسَاجِدي وحَدائِقي وقُصوري

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 67.
[2]- المصدر نفسه، ص 76.
[3]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 13-14.
[4]- المصدر نفسه، ص 18.

وللماء العذب مذاقُه وقيمتُه خاصة إذا كان المكان صحراء وكانت الحالة الصحيّة سيّئة، فهنا يكون الخلاص في شربة ماء، في قوله:[1]

قَرّبت بعضَ الماءِ أعرفُ جيدًا بِتَجارِبِي ما يُعطِشُ النّسوانا
شَربَتْ وشَمّتْني، وحَكّت وجهَها لعباءتي كي تمسح الأجفانا

فالماء يروي الظمآن، فما بالك إذا كانت امرأة في الصحراء، وقد أصابها الشاعر بسهم الحبّ فأرداها جريحة.

أمّا الليمون فمن الأطعمة التي لها مذاقها الحامض، ولها دور في العلاج خاصة في حالات المرض والحمّى فقال الشاعر:[2]

نادى أَبُو ميسونَ: "يا ميسونُ طيري إليَّ .. استيقظَ المسكينُ
هاتي له لبناً وخبزاً ساخنا ولتَنْظُري هل عندنا ليمونُ"

ولطعم الخبز الساخن واللبن لذّة، لا يعرفها إلا من زار الصحراء، أمّا الليمون فهو للعلاج، فلا يعقل أن نخلط الخبز والحليب به.

والطعم الحلو يكون أكثر تركيزًا ويكون الشاي لذيذًا من خلال إضافة السكر، والشاعر يطلب من امرأته أن تكون سكّرة بفنجان الشاي، في قوله:[3]

سيَعْلِكْنَنِي، لستُ أجهلُ .. أدري وأصعبُ ما في النّساءِ التشفّي
أريدُكِ سكّرَةً – دون إذني- بفنجاني شايي ليَحلُوَ رَشَفي

تظهر الصّورة الذوقيّة في(الطّعم الحلو) من خلال تشبيه المحبوبة بالسكرة، الّتي توضع بفنجان الشّاي ليحلُو رشفَهُ.

وقد تختلف الصور الذوقية وتتعدد، لكن أغلبها يرتبط بأصناف الطعام والشراب، إلا في بعض الأوصاف التي تتصل بالمرأة كانصياعها لمن يُحسن الحديث باستعمال الألفاظ المناسبة لكل مقام، حيث يقول الشاعر:[4]

أَلَيْسَ يَدري بأنّ الغيدَ يشرخُها حُلوُ الكلامِ .. وتهوى الشعرَ والكُتُبا؟

لكنّ العضو المسؤول عن حاسّة التذوق، فمختلف عند الشّاعر:[5]

ولها سهامٌ في نهايةِ عينها لا تُخْطِئُ الشريان حين تصوّبُ
ويقالُ تأكُلُ بالعيونِ وتشتهي وبِرِقَّةِ الأذنين فيها تشربُ

[1]- محمد جربوعة: السّاعر، ص 49.
[2]- المصدر نفسه، ص 101.
[3]- محمد جربوعة: ثم سكت، ص 136.
[4]- المصدر نفسه، ص 101.
[5]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 191.

فالأكل والشراب لا يمكن أن يحصلا إلا من خلال حاسة التذوق، وبواسطة الفم، لكنّ خطورتها تبرز أكثر من خلال توظيف المجاز، وخاصة قوله "تأكُلُ بالعيونِ" و "وبِرِقَّةِ الأذنين فيها تشربُ".

ومن الصّور الذّوقيّة الّتي تتداخل فيها المذاقات، ما خلط فيها الشاعر بين "المرّ" و"الحلو" و"المالح" في قوله:[1]

فقيرٌ
يُكسِرُ الأحجَارَ في (دلهي)
ويخرجُ (خبزهُ) مُرًا
ويَحْلُمُ بالمسَاءِ الحُلْوِ
يطرقُ بابَ صبيّتِهِ
فتملأ وَجهَهُ القُبلُ
وقربَ المحجَرِ الملحي
سيدةٌ
تُخَبِّئُ وجهها في الظِّلّ
تقرأ فوق كرسيٍّ جرائِدُها
تُوبّخُهُ

تظهر حاسة التذوق جليّة من خلال استعمال لفظة "الخبز" و"مرًّا" و"الحلو" و "الملحي"، وهنا تجسيد لوضعية الطبقة الفقيرة التي تقوم بالأعمال الشاقة، في المحاجر الملحية، وتأكل الخبز المرّ رغبة في تحقيق سعادة مرجوّة بالرغم من الضغوط النفسية التي تتمثل في التوبيخ وعدم وجود التحفيز.

ومن الصور الذوقية غير المستساغة ما يرمز له طعم (المرارة) في قول الشاعر:[2]

كلامُكِ المرُّ في أُذُنَيَّ لم يزلِ ... فكيفَ فكّرتِ في رقمي لتتّصلي؟
مسَحَتُ ذِكراكِ كالطبشورِ مِن زمنٍ ... وما كتبتُ على الجدرانِ مِن غزلِ

3-2-2-5- الصورة اللّمسية

تعتمد الصورة اللمسية على كل ما نتج عن حاسة اللمس، وتضم الارتياح والألم، والبرودة والحرارة، والنعومة والخشونة.

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 148-149.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 163.

تتعدد الصّور اللّمسية في شعر محمّد جربوعة، ولأنه اعتنى عناية خاصة بالمديح النبوي، سنبدأ بالبحث عن الصّور الّتي كان اللّمس سببا في وجودها، ومنها البرودة التي تسيطر على المسجد بقرية نوريلسك الروسية في القطب الشمالي، وهي القرية التي تغيب عنها الشّمس والدّفْءُ، ويسكنها البرد القارص، فيقول الشاعر:[1]

أنا أكتبُ الآن

فيك القصيدةَ

يا أحزَنَ الواقفاتِ

بكلِّ بنَاءْ

وهم يقْرَأون القصيدةَ

لكي يُشعِروكِ

بدفْءِ الإخاءْ

ففي القطب الشمالي حيث يسود الثلج وتنفخ في يديها طلبا للدفء، في قوله:[2]

تمدُّ يديها

إلى كتِفَيْها

لتحضَنَ فيها

ثلوجَ الشتَاءْ

وتنفُخُ في حفْنَةٍ

بعضَ دفءٍ

وتحلمُ بالشمسِ

والطّيرِ

والفقهاءْ

ولصعوبة الإحساس بالدفء، وبسبب غياب الشمس، تحتضن الصومعة القطبيّة ثلوج الشتاء، في صورة من العناق والتلاحم والاتّفاق بالرّغم من وجود رغبات داخلية في تحقيق بعض القرب من بعض العواصم الإسلامية وفقهائها.

وتحدث الصومعة نفسها وهي التي تحنّ إلى مكة والمدينة وتتمنى مصافحتَهُم في قوله:[3]

---

[1]- محمد جربوعة: اللوح، ص 107.

[2]- المصدر نفسه، ص 111-112.

[3]- محمّد جربوعة: اللّوح، ص 113.

لتَسْعَدَ بالعابِرِينِ

وهُمْ يقرأون حجارتَها

فتمُدُّ اليمينَ

تصافِحُهم بحرارَةِ

شوْقِ اللّقاءْ

وعبارة "تصافِحُهم بحرارَةِ شوْقِ اللّقاءْ" دلالة قوية على حرارة الشاعر التي تسيطر على هذه الصومعة، والتي تأمل في الاقتراب من المشرق، لكن صورة الطّفل الذي يتعلم القرآن ويكتب بعض آياته في عناء بسبب البرد يجعلها تتردّد، يقول الشّاعر:[1]

أَأَتْرُكُ طِفْلًا

يَجِيءُ برغمِ الثلوجِ

ليَكْتُبَ في لَوْحَةٍ

آيتينِ

تحاوِلُ تلك الأصابعُ

تشكيلَهَا في عناءْ؟

أَأَتْرُكُ شيخًا

توضّأَ ثم توكّل نَحْوي

وحينَ تأكَّدَ

أنّ الوصول مُحالٌ

بَكَى

وهو يرفَعُ عينيه

في عذرها للسماءْ؟

أَأَتْرُكُ صفًا صغيرًا

بِرَجْفَتِهِ

في صلاةِ العشاءْ؟

[1]- المصدر السابق، ص 117-118.

صور البرودة تتجلى في هذه المقطوعة، التي تُظهر المسلمين في هذا المكان، وهم يصبرون على أداء طاعاتهم كاملة بالرغم من الصّعوبات التي تتمثل في البرد الذي يجمّد الدّماء في العروق، ويجعل طلب العلم عناءً، وقلة الصّفوف التي تؤدي صلاة العشاء تجعل البرد يتسرّب أكثر إلى المصلين، فيرجفون، لكنهم لا يتركون صلاتهم بهذا المسجد.

وتبقى النار مصدرا للحرارة، ومن نتائج ملامستها الوحوحة، وفي هذه الصورة يصف الشاعر:[1]

قلبي الأحبَّكَ، يا مجنونُ قد تعِبا ... في النارِ وَحْوَحَ: (أحْ)، كالطفل واضطربا
أنا أصبّ عليه الماء، أطفئهُ ... وأنت تنفَخُ أو تلقي له الحطبا؟
أهكذا الحبّ؟ أن نلقي بأنفسنا ... إلى الهلاكِ .. على (لا شيءَ) .. يا عجبا؟
فإن سُئلنا: لِماذا؟ قالَ قائِلُنا: ... "لا يَعرفُ الناسُ في أمر الهوى سببا"
أعوذُ باللهِ .. ما هذا؟ أَيَحْرِقُنا ... ونحنُ نلثُمُ فيه الجمرَ واللّهبا؟

جعل الشاعر الحبّ مُسببا للحرق بعد الوحوحةِ، والنّار من أخطر ما خلق الله تعالى.

يوظف الشاعر ألفاظا دالة على صورة الاحتراق، وأسبابها وما نتج عنها، فاستعمل "النار"، "وحوح"، "أطفئه"، "تنفخ"، "الحطب"، "نلقي"، "الهلاك"، "أيحرقها"، "الجمر" و"اللهب".

وهنا صورة الحريق الذي لا يمكن إطفاؤه أو السيطرة عليه، ومنها الحُمَّى وما نتج عنها من ارتفاع لدرجة حرارة الجسم والألم، وجفاف شفاهه وتيبُّسها بسبب نقص الماء في الجسم، وفي هذا المعنى يقول الشاعر:[2]

يا لَيْتَ لو مدتْ يدًا لتَمُسَّهُ ... لكنّها مِنْ خَوْفِها لا تَلْمَسُ
ماذا سَتَفْعَلُ؟ هل تنادي أهلها؟ ... أم هل تسيرُ لحالها؟ أم تجلسُ؟
رغْمَ احْتِياطٍ عندها مِن مِثله ... وهي التي مِن مِثله تتحسَّسُ
وضَعَتْ أصابِعَها على أضْلاعِهِ ... لترى إذا هُو لم يَزَلْ يتنفَّسُ
مُتأَوِهًا، طورًا يئِنُّ بِغَصَّةٍ ... ويَعودُ يَقْبِضُ حاجِبَيْهِ، ويحْبِسُ
حُمَّاهُ تَشْويهِ وتَحْرِقُ جِسْمَهُ ... وشِفاهُهُ بِجِفافِها تَتَيَبَّس

شكل الشاعر صورة الحسية مبنية على مبدأ "ممنوع اللمس"، وهنا إحساس الشاعر بالمرض وهو الذي يئنُّ ويقبض حاجبيه وجسمه يحترق من الحمى وفي المقابل خوف الفتاة التي وجدته ملقيا من لمْسِهِ.

[1]- محمّد جربوعة: ثمّ سكت، ص 99-100.

[2]- محمد جربوعة: الساعر، ص 96.

والبيئة المحافظة لها دورها، خاصة في البيت الأول "لكنّها مِنْ خَوْفِها لا تَلْمَسُ"، ثم تقع الفتاة في حيرة، وتبحث عن سبيل لنجاته من الحمى، فعبّر الشاعر عن خطورة الإحساس الذي ينتج عن اللّمس، فبه يتواصل مع غيره، ودونه يحسّ بكل أشكال الألم من مرارة وتجمّد ونار مشتعلة، فهنا تجتمع الأضداد في قوله[1]:

إنْ مدَّ كفاً نحْوَها وأَرادَها ... كالظَّبيِ تَهرُبُ في الفَلَاةِ وتشرُدُ
يَمْشي على مَشْطِ الأصابِعِ نحْوَها ... حَذِراً كصيّادٍ يقومُ ويقعُدُ
يَمْشي إليها خُطْوةً، فإذا رأى ... منها انتباهاً نحوهُ، يتجمَّدُ
كم قد تكَسَّرَ في القِفار لأجلها ... وهو السّقيمُ بحبِّها، المُجهَدُ
يا دارَ قُدسى، هل صحيحٌ أنها (..)؟ ... سمعي يُصدِّقُهُ، وقلبي يجْحَدُ
يا دارَها فلتُخْبِريني بالذّي ... يَطْفي الحرائقَ داخلي أو يُبردُ
أوَ لم تحسَّ بنا التّي قد أفسدتْ ... ما عندنا -مهما نأتْ- لا يَفسُدُ
أو ليس تَدْري حينَ هزت رأسها ... بـ (نعمْ) وختّمها الشريف السيّدُ
أنّا فقدنا روحنا، يا ويلها ... والروحُ أغلى -ويلها- ما يُفقدُ
أَتَرى التّي جارَتْ علَيْنا بعدنا ... ستُحِسُّ فِعلا بالسرور وتسعَدُ؟

صورة لحبيبة تتمنعُ، فكلما اقترب منها ابتعدت عنه، وإحساسها به غامض، وهو المعذّب الذي يناجي الديار.

ومن الصور اللَّمسية التي تقوم على الليونة والنعومة، وصف المرأة بالملساء، في قوله:[2]

مَلْساء إنْ حاصَرْتَها في قَبْضةٍ ... أَحْسَسْتَها بين الأصابِعِ تَهْرُبُ

يصف الشاعر المرأة بالنعومة الشديدة التي لا يمكنك إمساكها لأنها تنْزَلِقُ بين الأصابع.

ومن الألفاظ الدالة على اللمس "تُمسك"، "تُقَلِب"، "تُخرج"، "تُلقي"، "تُمَسِّحُ"، و "تُقَرِب" فكل هذه الأفعال تدل على الحركية المتواصلة للمرأة في قول الشاعر:[3]

وتَمْشي محو نافذةٍ ببُطءٍ ... وتُمسِكُ بالستائر إذْ تميلُ
تُقلِّبُ كفَّها قلقًا وتَبْكي ... وتَصْرُخُ: لا أُصدِّقُ، مُسْتحيلُ
وتُخرِجُ من حقيبَتِها كتاباً ... وتلقى فوقَهُ يدَها تجولُ
تُمسِّحُهُ .. تُدَلِّلُهُ برِفْقٍ ... تُقَرِّبُهُ .. تُقَبِّلُهُ، تُطيلُ
تشُمُ غلافَهُ وتقولُ: ويلي ... بِعِطرِكَ سوفَ أُذْبَحُ يا مَلول

[1]- المصدر السابق، ص 211-212.

[2]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 191.

[3]- محمد جربوعة: وعيناها، ص 7-8.

3-2-2-6- الصورة السمعية

ترتبط الصّورة السمعية بالأصوات على اختلاف درجاتها، فمنها الهادئة والعالية، حسب المتكلم الذي صدرت منه هذه الأصوات.

تحمل الصورة السمعية روابط قوية وواضحة بين المتكلّم والسّامع وبذلك تتجلّى الرسالة بينهما. وتفهم الصورة السمعية من خلال الأفعال التي تدل على هذه الأصوات مثل:(تكلمتُ، قلتُ، استمعتُ، أصغيتُ، همستُ، بكيتُ ..).

يحفل شعر محمد جربوعة بصورة سمعيّة، منها السعيدة ومنها الحزينة، ومن الحزن ما دلّ على صوت البكاء والأنين، فهما ينقلان إحساس شخص بالألم والمعاناة، فما بالك إذا كان الشخص هو خليفة المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه، في قول الشاعر:[1]

عُثمان ذو النُّورَينِ يبكي صائما ... هل تَشْعرينَ بحُزنهِ في مَقْطعي؟
عُثمان يبكي.. هل تحسُّ صبيةٌ ... بالواقِعِ الدمويّ، بالمستنقعِ
هل تشعرينَ بحالِنَا؟ تاريخِنا؟ ... بهواننا الأصليّ، والمتفرّعِ؟
عثمان صِهرُ خديجةٍ يا هذه ... صهرُ النبيّ.. مُرصّعٌ لمُرصّعِ
اليومُ قمت من المَنامِ أُحِسّهُ ... ضمآنَ ينزفُ في أنينِ توجُّعِ
أبكَواْ (رقيةَ) في التُّرابِ بظلمهِمْ ... أُختي رقيةَ في الثرى، لا تجزعي
عثمان يا جُرحي الذّي يبقى على ... مرّ الزمانِ تمزّقي وتقطّعي

يحفل النص بصوت البكاء والأنين، من خلال تكثيف الألفاظ التي تدل على الحزن وعلى ألم عثمان بن عفان-رضي الله عنه- صهر رسول الله صلى الله عليه وسلم، وجامع القرآن الكريم، الّذي قُتل وهو صائم بعد أن خلعوا ذراعه.

ومن الألفاظ التي نسمع بها الألم والبكاء "عثمان يبكي"،"حزنه"،"الدموي"،"هوانا"،"ضمآن"، "ينزف"، "أنين"، "توجّع"، "أبكوا"، "التراب"، "ظلمهم"،"الثرى"، "الجزع"، "جرحي"، "تمزّق"، "تقطّع"، "مصرعك"، "اصطيادًا".

يتألم عثمان بن عفان رضي الله عنه، فتتألم لألمه زوجته رقية بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم، وتتألم الدنيا بأسرها، فنكاد نسمع بكاء بسبب هذه الألفاظ التي اجتمعت لتؤدّي صورة بكائية تؤلم القارئ وتحرّكه، وهذا لأن عظمة الحزن لعِظَمِ المصيبة.

[1]- المصدر السابق، ص 61.

ومن صور البكاء، صوت الحمامات الباكي في قوله: [1]

مُدنُ البَنَفْسجِ، حين تعْشَقُ لحَبيبِها، في الثَّابِتِ المشهورِ
وتُريهِ دَمَعاتِ الحَماماتِ التّي تَبْكي على القرميدِ، فوْقَ الدُّورِ

وشكوى دمشق لحبيبها محمد صلى الله عليه وسلم بسبب ما يحدث على أراضيها، وما يلحق بالمساجد والحدائق والقصور من أذى، وتبلّغه رسالة الحمام، التي في أصلها السلام، لكنّها تحوّلت إلى البكاء والنحيب والدموع على قرميد دُورِها.

كما يدلّ البكاء على الشوق في قول الشاعر[2]:

على بابِ المَدينَةِ صاحَ شكرًا وطَأْطَأْ رَأْسَهُ الجمل الخجولُ
هوى للأرضِ يَلْثُمُها ويَبْكي وفي أنْفاسِهِ رَمَقٌ قليلُ
تبسّم باكيا .. وهوى قتيلا وكم في العشْقِ يبتسِمُ القتيلُ

يبكي الجمل فرَحًا لبلوغه أرض الرسول صلى الله عليه وسلم، فهوى عليها يقبلها ويبكي، ويبتسم، بسبب تداخل المشاعر.

ويصور الشاعر قارئة شعره وهي تبكي وبعدها تبتسم في قوله:[3]

وأنا بنَفْسي حين أقرأُ شِعرَهُ أبْكي بقَهْرٍ .. بعدها أتَبَسَّمُ
أدْعو لهُ .. فإذا انتَشَيتُ بشدةٍ أدْعو عليه بأن يموتَ .. أشْتُمُ

يتحدث الشّاعر عن شعره، فيصِف ما يحدث لمن تقرأه، فتجتاحها أحاسيس متباينة فتارة تبكي، وأخرى تبتسم، وكلما ازدادت انتشاءً سمعنا شتمها له، ودعاءها عليه كما تشد شعرها وتلطم وجهها.

وهذه الصورة المتتالية إبانة عن سحر شعره وتأثيره ورغبة المرأة في أن تكون إحدى بطلات قصائده.

ومن الأصوات الدّالة على الفرح والسّرور، صوت الغناء، والذي على أساسه تم تصنيف الأصوات إلى أصوات جميلة تطرب لها الآذان وتتردد كلماتها في الحناجر، في قوله:[4]

أرجوكَ حاول أن تكونَ مؤَدباً إنْ لاحَ قدٌّ مثلُ قدِّ البانِ
أو كلَّما ابتسمتْ جميلةُ ثَغرِها غنيتَ للشفتينِ والأسنانِ؟
أو مرّ رمشٌ في النّقابِ مكحّلٌ ذبحتْكَ تحت نِقابِها العينانِ؟

[1]- محمد جربوعة: قدر حبّه، ص 19.
[2]- المصدر نفسه، ص 41.
[3]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 87.
[4]- محمّد جربوعة: قدر حبّه، ص 92.

فالغناء ردّ فعل بسبب الحسناء التي فتنت الشّاعر بقدّها فراح يتغنّى بشفتيها وأسنانها بعد أن أبانت عنهما وهي تبتسم، وفي وصفه للمرأة وهي تُغني قال:[1]

كانتْ تُغني وهي تنفُضُ تَخْتها أبياتَ شعرٍ لي ولسَّيَّابِ
غرفٌ النّساء تذوبُ من ترنيمةٍ وتُرقِّصُ الكتِفينِ بالإطرابِ

وقال مشبها نفسه بالعندليب:[2]

قالتْ: أ تَتْرُكُني على أَعْصابي وتَزيدُني تعبا على أتْعَابي
وتغيبُ أياماً، أحسُّ بأنَّها مرَّت عليَّ كأطولِ الأحقابِ
ماذا أصابَ العندليبَ ليختفي؟ باللهِ ربِّحني وردَّ جوابي

ومن الصور السمعية ما دلّ على المرض كالسعال في قول الشاعر:[3]

يا شرْقَ مرضى الربوِ
فقرُ الدمِ، والأعصابِ
يا شرقَ التصَعْلكِ
والتسوّلِ
والخَنا
والابتذالْ
يا منجماً للفَحمِ
كلّ وجوهِهِ سوداءُ
كل صدورِهِ موبوءةٌ بالسلِّ
يذْبَحُها السُّعالْ

ينظر الشاعر إلى دول المشرق العربي بعيون تخجل من أعمالهم، فيصورهم على أشكال تتفاوت في السلبية، فيُسقطُ الأمراض على مواطنها ومنها مرض الربو وفقر الدم والأعصاب، ثم يذكر الآفات الاجتماعية التي تسود مجتمع المشرق من تصعلك وتسول وخنا وابتذال.

أما سواد الوجوه ففي قوله: "يا منجماً للفَحمِ، كلّ وجوهِهِ سوداءُ"، وهي كناية عن سوء أفعال حكامه التي انعكست على وجوههم السوداء وعلى صدورهم الموبوءة بالسل يذبحها السعال.

---

[1]- محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، ص 75.

[2]- محمد جربوعة: ثم سكت، 179.

[3]- المصدر نفسه، ص 38-39.

أما أفضل الأصوات فهو صوت تلاوة القرآن، وفيه قال:[1]

فَتَلا القرآنَ بحفْنتِهِ وامتدّتْ ترقيهِ يدُهُ

فقراءة القرآن تريح الروح وتدفع الأذى، وتؤدي إلى نيل الحسنات، وقد تكررت الصور السمعية لقراءة القرآن الكريم في مواضع مختلفة من دواوينه الشعرية.

ومن خصائص الصوت، الجهر والهمس، أما الهمس فطريقة الخبير في الكلام، وتهدف إلى التمكّن من المرأة يقول الشاعر:[2]

ولها طلاسِمها التّي في قَلْبِها وتجاربٌ في جَوْفِها تَتَرَسّبُ
ونقاطُ ضَعفِ السيّداتِ قليلَةٌ وعلى الأصابعِ في دَقائِقَ تُحسَبُ
منْها الكلامُ، تُذيبُهنَّ قصيدةٌ تُلْقى بصوتٍ هامِسٍ أو تُكتبُ
ولهنَّ سرٌ لا يُذاعُ، وطلسمٌ لا يدعيهِ مُخضرمٌ ومجرّبُ
ولهنَّ في التَعبيرِ ألْفُ طَريقَةٍ منْها السكوتُ الماكِرُ المُترقّبُ

في هذه القصيدة يتعرّض الشّاعر لنقاط ضعف المرأة، التي يراها قليلة ويتمنى عدّها على أصابع اليد، أوّلها تأثّرها بالشّعر الذي يُلقى بصوت هامس، أما ثانيها فامتلاكُها طرقا شتّى في التّعبير، وأهمّها "السّكوت الماكر المُترقّب"، فهذا السّكوت هو الذّكاء بعينه، فالمرأة تنتهجه لسبر الآراء، ثم التّدخّل في الوقت المناسب.

والقلق في الصوت الذي يقرأ القصيدة الغزلية لَهُ وقع السّلاح، في قوله:[3]

فإذا قَرَأْتَ قصيدةً غزَليَةً وبِصَوْتِكَ القَلِقِ العميقِ الحارِقِ
كسَّرْتَ كلَّ جَميلةٍ في خِدْرِها أعَدْتَ مَنْ نسِيَتْ لعهدٍ سابقِ

فلِلصّوت القَلِقِ سحرُهُ، لأنّهُ مرتبط بالوقْع الجميل والتمكّن الأجمل.

تتجلى الصّورة السّمعيّة في تأثّر المرأة بالصّوت القلق العميق الذي يجرف معه الألباب والقلوب نحو الشّاعر الذي يقرأ قصيدة غزلية، فيوقظ الحنين والحبّ النائم في أعماق المرأة.

وعن بلاغة الصورة السمعية، ما تجلى للقارئ من بلاغةٍ للصمت وهو يؤدي ما عجزت عنه الكلمات في قول الشاعر:[4]

وصوْتُ صمتِكِ مثلُ الناي يجْرَحُني وخَيْمَةُ الشعرِ، والأوتادُ، والوبَرُ
فكيفَ أصبحتِ في عامينِ لونَ وصِرْتِ دورَتَهُ الكُبْرَى .. فما الخبرُ؟

[1]- المصدر السابق، ص 195.
[2]- محمد جربوعة: ممن وقع الزر الأحمر، ص 193-194.
[3]- المصدرالسابق، ص 187.
[4]- محمد جربوعة: حيزية، ص 100.

جعل الشاعر لصمت حيزية صوتا حزينا كصوت الناي الذي يجرح.، كما قد يصيب الشللُ اللسانَ، في حال خانت الكلمات صاحبها، فتتمكن منه الرهبة والارتباك، وهذه صورة متوترة تصف حالة سعيد في قوله:[1]

تَخُونُني كَلِمَاتي الآن .. ما العملُ إذا عَجَزَتْ ولم تَسْعِفُنِيَ الجُملُ؟
أُحسُّ أنَّ لِسَاني الآن مَرْتبِكٌ جدًّا، يدبُّ به من رهْبَتي الشللُ

صورة رسمها الشّاعر لسعيَّد وهو يتأمل جمال حبيبته "حيزية" فقدْ فقَدَ قدرتهُ على الكلام وسَكَنَتْهُ الرَّهبة والارتباك وخانته الكلماتُ، ممّا جعله يعيش جوًّا من التّوتّر وعدم القدرة على الاندماج مع المشهد الذي يجب أن يستغلّه سعيّد لصالحه ليكسب من يحبّ ويبهرها بكلامه.

[1]- المصدر السابق، ص 158.

الخاتمة

من خلال الدّراسة الأسلوبيّة لشعر محمّد جربوعة وبعد الوقوف على أهمّ السّمات الأسلوبيّة الحاضرة في شعره والكشف على أدواته المُسخّرة في عمليّة الإبداع، بعد قراءة مدوّنته الشّعريّة بالبحث والتّحليل خلصت الدّراسة إلى عدّة نتائج أهمّها:

1. مزاوجة الشّاعر محمّد جربوعة بين نمطي القصيدة التقليدي والتفعيلة، مع منحه أفضليّة للنّمط العمودي حيث مثّلت نسبة 73.37% من شعره حيث اعتمد الشّاعر في نظم القصائد والمقطوعات الشّعريّة على بحر الكامل بدرجة كبيرة، يليه بحر البسيط فالمتقارب فالرّجز فالهزج، وبنسبة أقل اعتمد على بحري المتدارك والوافر.
2. استخدام الشّاعر للبحور الشّعريّة تامة ومجزوءة؛ كالكامل والرجز والمتقارب، مع غياب بحر الطّويل عن المدوّنة الشّعريّة المستخدَمة في الدّراسة، بالإضافة إلى بحور: السّريع والخفيف والمديد والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث.
3. تنويع الشاعر في موضوعاته وأغراضه الشّعريّة كالوصف والمديح النّبوي، مستعمِلا بحورا شعريّة مختلفة.
4. وجود الزّحافات في شعر محمّد جربوعة ومنها: الإضمار والخبْن والطّيّ والعصْب والقبْض والكفّ، ومن العلل التي لحقت بشعر محمّد جربوعة التذييل وهو من علل الزّيادة، أمّا علل النّقصان فقد دخل منها أنواع كثيرة على شعره كالحذف والقطْع والقصْر.
5. استعمل الشّاعر في بعض الأحيان أكثر من قافية في القصيدة الواحدة؛ مطلقة ومقيّدة.
6. تجلّت مقدرة الشّاعر الفنيّة من خلال تأكيده على اختيار الإيقاع الّذي يتناسب وموضوع القصيدة، وتنسيقه بين حركة حرف الرّوي، ممّا يجعله ينتقل بكلّ أريحيّة ويسر من حركة إلى أخرى.
7. استعمل الشّاعر القافية على أربعة أنواع، وقد كان ترتيب استعمالها على النّحو التّالي: قافية المتواتر فقافية المتدارك فقافية المتراكب وفي الأخير قافية المترادف.
8. اعتمد الشّاعر في شعره العمودي على القافية التّقليديّة، كما وظّف القافية المتغيّرة في الشّعر الحرّ، بحيث يعتمد على قافية أساسيّة ثمّ يستبدلها بأخرى جانبيّة، بالإضافة إلى القافية المقطعيّة الّتي حضرت بكثرة في الشّعر الحرّ.
9. وقوع الشّاعر محمّد جربوعة في بعض عيوب القافية ومنها: الإيطاء والتّضمين والسّناد، هذا الأخير الذي نوّع الشّاعر فيه فوقع في سناد الإشباع وسناد الحذو.

10. من أكثر حروف الرّويّ تواترا في شعر محمّد جربوعة نجد: الرّاء والنّون واللّام والباء والدّال والقاف والميم وبنسبة أقل باقي الحروف، حيث استعمل الشّاعر سبعة عشر صوتا للرّويّ.
11. سيطرة الأصوات المجهورة على الإيقاع الدّاخلي، ومنها الرّاء واللّام والدّال والنّون والتّاء، أمّا الأصوات المهموسة فقد جاء استعمالها بنسبة أقلّ من المهموسة.
12. عرفت حركة الرّويّ سيطرة الرّويّ المكسور ثمّ المضموم فالمفتوح وبنسبة أقلّ استعمل الشّاعر الرّويّ السّاكن.
13. عزّز الشّاعر الإيقاع الدّاخليّ لشعره من خلال اعتماده على ظاهرة التّصريع والتكرار والترديد والتّدوير.
14. اهتمام الشّاعر بالجناس لكونه ظاهرة صوتيّة تثري النّصّ الشعريّ وتزيده جمالا وعذوبة، يُضاف إليها الطّباق بأنواعه المختلفة.
15. استطاع الشّاعر المزاوجة بين الأسماء والأفعال في نصوصه الشّعريّة، وفي الجملة الفعليّة تفوّق الفعل المضارع مقارنة بالفعل الماضي وفعل الأمر، مع اختلاف دلالات كلّ منها.
16. عبّر بالفعل المضارع عن التّجدّد والحركيّة، أمّا الفعل الماضي فدلّ على الثّبوتفي حين شكّلت الأسماء الموظّفة في شعره ظاهرة أسلوبيّة بارزة، أراد من توظيفها تحقيق أغراض فنيّة وجماليّة، ألقت بظلالها على القارئ.
17. وظّف الشّاعر اسم الفاعل على صيغا مختلفة لإبراز مقدرته على النّظم، منها اسم المفعول على اختلاف صيغه فصاغه من الثّلاثي وممّا فوق الثّلاثي، للتّعبير عن مواقفه وآرائه، والصّفة المشبّهة ذات الحضور الواضح في نصوصه الشّعريّة، فجاءت على أوزان مختلفة ك: فَعِل وأَفْعَل وفعلان وفعيل وفَعَال وفُعَال، وقد كان استخدامها لأغراض مختلفة.
18. اشتقّ الشّاعر صيغ المبالغة للدّلالة على ما يدلّ عليه اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته، مستعملا صيغ فعّال وفعيل وفعول ومِفْعال،كما نوّع الشّاعر في الصّيغ الدّالة على اسمي الزّمان والمكان، فأوردها على أوزان مختلفة كمَفْعَل ومَفْعِل ومُفْتَعَل ومُستفعل ومَفْعَلة.
19. انفتح النّصّ الشّعريّ لمحمّد جربوعة على آفاق أوسع، وهذا ما يفسّر حضور اسم الآلة على اختلاف الصّيغ والأوزان للدّلالة على المبالغة أو الاشتمال، واستعمل صيغة التّفضيل (أفعل) للمفاضلة بين شيئين أو عدّة أشياء، كما مثّل التّصغير سمة أسلوبيّة بارزة في شعره، فظهر على صيغة فُعَيْل أو فُعَيْعِل أو فُعَيْعِيل، لعدّة أغراض منها التّحقير أو تقريب البعيد أو إظهار التّودّد والتّحبّبِ.
20. مزاوجة الشّاعر بين الجمل الاسميّة والجمل الفعليّة في الخطاب الشّعري لدلالات مختلفة.

21. حضور الجملة المثبتة في شعر محمّد جربوعة بنوعيها؛ اسميّة وفعليّة، فوردت تارة بسيطة وأخرى مركّبة، واستعمال الشّاعر أدوات مختلفة لتأكيد الجملة الاسميّة منها: أنّ وإنّ وأدوات القسَم بالإضافة إلى نوني التّوكيد الخفيفة والثّقيلة وأسلوب القصر بمختلف طرقه.

22. توظيف الجملة الفعليّة المؤكّدة، باستعمال الأدوات (قد، لقد) لتوكيد الجملة الماضية، والسين وسوف لتوكيد الجملة المضارعة.

23. أدوات النّفي الخاصّة بالجملة الاسميّة المنفيّة هي: ليس، لا النّافية للجنس، لا العاملة عمل ليس، أمّا الجملة الفعليّة المنفيّة فقد نفاها باستعمال: لا، ما، لن، لم، لمّا.

24. توظيف أسلوب الشّرط بكثرة في شعر محمّد جربوعة باستعمال: إذ، إذا، لو، لولا، إنْ، مهما، لمّا، متى بنسبٍ متفاوتة.

25. استعمل الشّاعر الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة كالأمر والنّهي والاستفهام والنّداء والتّمنّي، ليوظّف أسلوب النّداء على اختلاف أدواته، بسبب استعمال حروف وأسماء الاستفهام.

26. أدّى النّداء أغراضا مختلفة باستعمال أداتي النّداء: يا و أيّ، أمّا أسلوب الأمر سمة أسلوبيّة بسبب التّنويع في صيغه المختلفة، المتمثّلة في فعل الأمر، الفعل المضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر، في حين جاء أسلوب الأمر على صيغته الوحيدة المتمثّلة في الفعل المضارع المقرون بلام النّهي.

27. أسلوب التّمنّي من الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة، وقد وردت باستعمال الشّاعر محمّد جربوعة ل: لو، ليت، هل، عسى، هلاّ، لولا، لوما، لكنّ أكثر الأدوات استعمالا في النّصّ الشّعري لمحمّد جربوعة هي: ليت ولو.

28. من الأساليب الإنشائيّة غير الطّلبيّة في شعر محمّد جربوعة نجد القسَم والتّرجّي والتّعجّب، وأكثر صيغ التّعجّب استعمالا هي صيغة ما أفعلَ، وهي صيغة قياسيّة، أمّا من الصّيغ السّماعيّة فنجد صيغة (سبحان الله).

29. ورد أسلوب القَسَم باستعمال الواو والباء والتّاء، وهي أدوات جارّة.

30. بنى أسلوب التّرجّي على الأداتين: عسى ولعلّ.

31. من الظّواهر الأسلوبيّة الأكثر بروزا في شعر محمّد جربوعة، ظاهرة التّقديم والتّأخير، فقد وظّفها الشّاعر في الجملة الاسميّة كتقديم الخبر على المبتدإ، وتقديم شبه الجملة على الخبر، ثمّ تقديم شبه الجملة على النّعت والفعل والفاعل، ثمّ تقديمها على المفعول به، وفي الجملة الفعليّة تمّ تقديم الفاعل على المفعول به، وتقديم المفعول به على الفعل والفاعل.

32. أحدث التّقديم والتّأخير في الجملة الظّرفيّة لعدّة أغراض.

33. جاءت جملة الشّرط في شعر محمّد جربوعة بكثرة، لكنّ الشّاعر لم يلتزم فيها بترتيب عناصرها وفق ما تقتضيه الجملة، ليحدث تغييرات مختلفة في ترتيب العناصر، حيث تتقدّم جملة الجواب على الأداة وجملة الشّرط.

34. من الأساليب المستخدمة في شعر محمّد جربوعة أسلوب الحذف، فقد استعمله في الجملة الاسميّة وفي الجملة الفعليّة لحذف الخبر في الجملة الاسميّة وفي الجملة المنسوخة، أمّا في الجملة الفعليّة فحذف الفعل تارة، والفاعل تارة أخرى بالإضافة إلى والمفعول به.

35. استعمل الشّاعر محمّد جربوعة أسلوب الحذف في الحروف، كحذف حرف الجرّ وحرف الاستفهام وحرف النّداء لأغراضٍ بلاغيّةٍ متعدّدةٍ.

36. عرفت ظاهرة الاعتراض توظيفا مكثّفا ومتنوّعا، فاعترض الشّاعر في بناء النّصّ الشعريّ بالجملة الفعليّة، وبالجملة الاسميّة، وبجملة الشّرط، وبالجملة الظّرفيّة، وبشبه الجملة، بالإضافة إلى جملة النّداء وجملة الحال.

37. عرف شعر محمّد جربوعة العديد من الحقول الدّلاليّة الّتي تنوّعت بسبب الموضوعات الموجودة فيه، فمن أكثر الألفاظ انتشارا في شعره الألفاظ الدّينيّة وهذا راجع إلى ربط الشّاعر للدّين بالحياة وبمختلف الموضوعات، ومن الألفاظ الدّينيّة: ألفاظ الجلالة، ألفاظ من القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف، المديح النّبوي وكلّ ماله علاقة بالرّسول صلّى الله عليه وسلّم والصّحابة وأهل بيته، وكلّ ما يتّصل بالإسلام من عبادات وعادات وأخلاق.

38. جاء معجم الإنسان في الدّرجة الثّانية من حيث التّوظيف، ومن أكثر الألفاظ استعمالا أعضاءُ الجسم الخارجيّة والدّاخليّة كالعين والوجه والشّعر والشّارب والقلب والعروق والأعصاب والشّرايين والغضروف والدّورة الدّمويّة ومجموع المشاعر والأحاسيس، ليعبّر بها عن الحبّ أو الكره أو الحزن أو الفرح أو الغضب أو حتّى الألم وما نتج عنه من أنين.

39. في النّصّ الشّعري لمحمّد جربوعة أسماء مختلفة للنّساء والرّجال والأعلام والشّخصيات المختلفة، كمالك بن أنس وكعب بن زهير والبوصيري والخنساء وسعاد وقُدسي وحيزيّة و..

40. ذكر أنواع علاقات القرابة الموجودة بين الأشخاص، كالأمّ والأب والجدّة والجدّ والأخوال والأعمام والأبناء وحتّى الأحفاد.

41. للمهن نصيبُها من شعر محمّد جربوعة، فهي دلالة على العصر الّذي وُلدت فيه القصيدة، ومن المهن والوظائف والمناصب وأصحاب الحِرف المذكورة في شعره نجد: رئيس الجمهوريّة، الضّابط، الشّرطيّ، المدير، الدّكتورة، الجوهريّ، الحرّاق، السّجّانّ المعلّم، الأستاذة و..

42. لم يُبالغ الشّاعر في وصف الأطعمة والأشربة، بل كان توظّيفها قليلا، فذكر منهما ما مثّل غذاء الأغلبيّة العظمى من النّاس كالخبز والأرز واللحم والحليب والتّمر والعسل والقهوة والشّاي، مع بيان الأواني المستعملة في الطّبخ أو الأكل كالقدر والصّحن والكأس والفنجان والملعقة وغيرها.

43. للمرأة في شعر محمّد جربوعة حضور خاصّ ومميّز، فهي ملتزمة بدينها تهتمّ بجمالها، حريصة على من تحبّ، كما أنّها غنيّة ترتدي الحليّ والجواهر النّادرة، وترتدي أرقى الماركات والعلامات التّجاريّة، وتتعطّر بأفخر أنواع العطور العالميّة بالإضافة إلى أناقتها وقدرتها على الاختيار دون إجبارها أو اضطهادها.
وهي في شعره حرّة، فلم نلاحظ تعرّضها للضّغوط في شعره، حتّى في اختيار الزّوج فهي تتزوّج من تحبّ دون إكراه ممّا يدلّ على قوّة شخصيّتها من جهة وانفتاح المجتمع من جهة أخرى.

44. سيطرت الطبيعة على مساحة واسعة من معجم الألفاظ المُستعملة في شعر محمّد جربوعة، منها ما اتّصل بالمائيات وأنواعها، وما اتّصل بالنّبات والأشجار والأزهار والحيوانات وأنواعها.

45. للماء وجود متشعّب في النّصّ الشّعري كما هو حال وجوده في الطّبيعة، فمنه القطرة والخيط ومنه المطر والبركة والنّهر والبحر والبحيرة والمحيط وغيره، وهو حال النّبات فقد ورد على صورٍ مختلفة من حيث النّوع والطّول والاسم واللون والشّكل والمذاق وحتّى الأسماء والرّوائح.

46. استعمل الحيوانات لأداء دلالة تعبيريّة لكنّها تطابقت مع الحيوانات الموجودة في الواقع، فمنها المتوحّشة ومنها الأليفة كالقطّة الّتي جعل اسمها عنوانًا لديوانه (مطر يتأمّل القطّة من نافذته) أمّا الطّيور على اختلاف أنواعها وأشكالها وألوانها، فمنها العصافير ومنها الكناري والبجع، ومن الطّيور الدّجاج، أمّا الحشرات فلها حضور محدود جدّا في النّصّ الشّعري لمحمّد جربوعة.

47. اختار الشّاعر مجموعة الكواكب والنّجوم لإثراء النّصّ دلاليّا، فهي تختلف في بعدها أو قربها من الأرض، وتختلف كذلك في الإنارة أو الإظلام.

48. وجود العديد من أسماء الأماكن والبلدان والمناطق، فمنها الأجنبيّة ومنها الإسلاميّة ومنها العربيّة، ولكنّ أهمّها هي الأماكن المقدّسة كمكّة المكرّمة والمدينة المنوّرة والقدس.

49. للصّورة البلاغيّة دور أساسي في إظهار دلالات النصّ المختلفة، فالصّورة البيانيّة أو الحسيّة من الوسائل الّتي استعملها الشّاعر بكثافة حتّى كادت تنطق بما حملته من أحاسيس ومشاعر أثّرت في المتلقّي.

50. الصّورة التّشبيهيّة من أكثر الصّور البيانيّة دورانا في شعر محمّد جربوعة، لينوّع في استعمال أدوات التّشبيه: كالكاف وكأنّ ومثل ويشبِه ومُماثِل وحسب وخال، وهي عدّة أقسام، ومنها: التّشبيه المرسل والتّشبيه المؤكّد والتّشبيه البليغ والتّشبيه التّشبيه التّمثيلي والتّشبيه الضّمني والتّشبيه المقلوب.

51. وظّف الشّاعر الصّور الاستعاريّة في شعره، فعبّر بها عن أفكاره مشكّلا أروع الصّورِ، مُبرزًا قيمة الاستعارة المكنيّة لكونها مصدرا مهمّا وفعّالا في إنتاج الدّلالة فضلا على عمقها وقدرتها على التّوغّل إلى أعماق المتلقّي والتّأثير فيه، كما أنّها تجعل القارئ يتفاعل معها.
52. توظيف الاستعارة التّصريحيّة بدرجة أقلّ من الاستعارة المكنيّة، لما لها من دور فعّال في إبراز جماليّة النّصوص الشّعريّة، لتتحوّل إلى تُحفٍ فنيّة لا تُتاح إلاّ لمن يُقدّر قيمتها ويفهم معناها، ولأنّ الكناية وُجِدتْ للقارئ الخاصّ بالدّرجة الأولى.
53. تمّ توظيف الصّورة الكنائيّة بأقسامها الثلاثة؛ كناية عن صفة، كناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.
54. استعمل الشّاعر الصّور الحسّيّة على تعدّد مصدر إدراكها، ومنها الصّورة البصريّة، وهي ما يعتمد على حاسّة البصر لإدراكها، وهي متحرّكة أو ساكنة.
55. تعتمد الصّورة اللونيّة على اللّون، وأساس إدراكها هو البصر، وهي من الصّور الموجودة بكثرة في شعر محمّد جربوعة، وتكمن قيمتها في قدرتها على تحويل الأشعار إلى لوحات فنّيّة وتأثيرها على خيال المتلقّي.
56. بالغ الشّاعر في استعمال الألوان ممّا أثّر على الصّور اللونية الموجودة في القصائد الشّعريّة، فمنها الّتي تعتمد على اللون الأبيض أو الأسود، وأخرى تعتمد على اللون الأخضر أو الأصفر أو الأحمر.
57. الصّورة الشمّيّة هي صورة حسّيّة تعتمد على الأنف، والرّوائح هي قِوام هذه الصّورة، فمنها الرّوائح الكريهة والرّوائح الطيّبة كالطّيب والعطور والمسك ورائحة الزُّهور.
58. من الصّور الحسيّة ما بناها الشّاعر على حاسّة الذّوق، وهي الصّورة الذّوقيّة وترتبط مباشرة بالأكل والشّرب، وهي تختلف باختلاف الأذواق كالحلو والحامض والمرّ والمالح والعذْب، وهي من الصّور الواردة بكثرة في شعر محمّد جربوعة.
59. ترتبط الصّورة اللّمسيّة باللّمس، ومنها صور كثيرة تظهِر النّعومة أو الخشونة. وصور سمعيّة تعتمد على أصوات مختلفة من حيث القوّة والضّعف، أو الحزن والفرح.

هذه أهمّ النّتائج الّتي توصّل إليها البحث بعد الدّراسة والتّحليل.

وفي الأخير نسأل الله التّوفيق والسّداد.

الملحق

ملحق

الشاعر محمد جربوعة[1]

شاعر وصحفي وكاتب وأديب ومفكّر سياسي جزائري، من مواليد 20أوت 1967 بقرية الثنايا التابعة إقليميا لبلديّة عين آزال ولاية سطيف.

عاش المراحل الأولى من حياته في ولاية سطيف، حيث تلقّى تعليمه في مدارسها، لينتقل فيما بعد إلى عدّة بلدان منها ليبيا والعراق وسوريا.

عمل مذيعا بالعديد من الإذاعات ثمّ أشرف على العديد من الصّحف العربيّة.

يعتبر الشّاعر من الأوائل الذين دعوا لتأسيس المدرسة الكعبيّة رفقة ثلّة من شعراء العالم العربي والإسلامي.

تنوّع إنتاجه الفكريّ بين الأدب والسّياسة والتّاريخ.

ومن أهمّ مؤلّفاته في النثر:[2]

- غريب.
- خيول الشّوق.
- المجنون.
- مسعودة الثنايا.
- التّميمي.
- التّاريخ الأسود للطّربوش الأحمر.
- وردة مكّة الّتي تفتّحت في بروناي.

---

[1] - https://ar.wikipedia.org/wiki/محمد_جربوعة (أطلع عليه يوم: 2022/07/01)

[2] - https://www.facebook.com/profile.php?id=100010181536346 (أطلع عليه يوم: 2022/07/01)

ومن الكتب السياسيّة له:

- مهلا هنتنغتون .. مهلا فوكوياما.
- نقد التّجربة الإعلاميّة الإسلاميّة.
- محاكمة الجماعات الإسلاميّة على ضوء السّيرة النّبويّة.
- تيجان كسرويّة تحت العمائم السّوداء – فُرسٌ مندسُّون في بيت النّبيّ-

من مؤلّفاته في التّاريخ:

- موسوعة قبائل عدنان وقحطان في الجزائر والمغرب العربي: ج1، ج2، ج3، ج4، ج5، ج6.

ومن دواوينه الشّعريّة:

- وعيناها.
- قدرٌ حبّه.
- ثمّ سكت.
- السّاعر (مسلسل شعريّ).
- اللوح.
- مطرٌ يتأمّل القطّة من نافذته.
- ممّن وقع هذا الزّرّ الأحمر.
- حيزيّة (مسلسل شعري)
- ماذا تكتب؟ أرسمُ ذي قار.
- ظلُّ المطرِ.
- ذلك الشّيخُ أَتريْنَهُ؟
- سعيدة.
- نافذة الّتي لم تعدْ تُطلُّ.

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم، برواية ورش.

المصادر

2. محمد جربوعة: الساعر، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2013.
3. محمد جربوعة: اللوح، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/04.
4. محمد جربوعة: ثم سكت، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/04.
5. محمد جربوعة: حيزية، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/7.
6. محمد جربوعة: قدر حبه، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014/04.
7. محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى،2014/01.
8. محمد جربوعة: ممن وقع هذا الزر الأحمر، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014.
9. محمد جربوعة: وعيناها، البدر الساطع للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2014.

المعاجم والموسوعات

10. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
11. الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، ج1، مادة سلب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1432هـ،2010م.

المراجع

12. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، الطبعة1، 1998.
13. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة 2، 1952.
14. ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، د ط، 2007.
15. ابن جنّي: الخصائص، تحقيق علي النّجّار، دار الكتب المصريّة، القاهرة، مصر، ج1، د ت، د ط.
16. ابن خلدون: المقدمة، تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، 1425هـ – 2004م.
17. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الخليل، بيروت، لبنان.1981.
18. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، مصر، الطبعة2، 1973م.

19. أبو الحسن محمد بن أحمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي، حققه وقدّم له غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
20. أبو الفتح عثمان ابن جنّي: الخصائص، تحقيق محمد علي النّجّار، دار الهدى للطّباعة والنّشر، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، د ت.
21. أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري: المفصّل في علم العربيّة، دراسة وتحقيق محمد صالح قدارة، دار عمار للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2004م.
22. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق، محمّد محمود شاكر، دار المدني، جدّة، المملكة العربيّة السّعوديّة، د ط، د ت.
23. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
24. أبو هلال العسكري: الفروق اللغويّة، تحقيق حسام الدّين القدسي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د، ت).
25. أحمد ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطّبّاع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1414ه، 1993م.
26. أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1964.
27. أحمد الشايب: الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية –، مكتبة النهضة المصرية، ط6، مصر، 1996.
28. أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، مطبعة الصحوة، مصر، ط1، 2017.
29. أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
30. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
31. أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، مكتبة عالم الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة5، 1998.
32. أحمد مطلوب: أساليب بلاغيّة – الفصاحة، البلاغة، المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980.
33. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، دت.
34. بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، جدة، مجلد 10، العدد 40، 2001.
35. بكري شيخ أمين: المعلقات السبع، دار الإنسان الجديد، بيروت، لبنان، 1975.
36. بيير جيرو: الأسلوبية، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب، سوريا، ط2، 1994.

37. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي، ط3، بيروت، لبنان، 1992.
38. الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء 3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د-ت.
39. جلال الدّين السّيوطي: المزهر في علوم اللّغة، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، الطبعة1، 1998.
40. جورج مارون: علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، د ط، 2008.
41. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966.
42. حسن الغرفي: حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مطبعة أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
43. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2020.
44. حسين أبو النجا: في أصول العروض، مطبعة دار مدني، الجزائر، الطبعة الثانية، 2003.
45. حسين بوحسون: الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 378، تشرين الأول 2002.
46. حسين تروش وغيره: الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة، ط1، 2015.
47. الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم مصطلحات النّحو، تحقيق جورج مونري، إصدارات لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
48. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر.2006.
49. راجي الأسمر: المعجم المفصّل في علم الصَّرف، مراجعة إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1418ه، 1997م.
50. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1996.
51. سيّد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د ط، 1993.
52. شفيع السيد: التعبير البياني "رؤية بلاغية نقدية"، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1977.
53. شكري محمد عياد: موسيقى الشّعر العربي، مطبعة دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، نوفمبر 1978.
54. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة 3، 1993.
55. صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، القاهرة، مج5، العدد1، 1984.

56. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، 1998م.
57. طارق حمداني: علم العروض والقافية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2011.
58. عبد الحفيظ بورديم: التجربة الشّعريّة في ديوان أحمد سحنون، دار البلاغة للطباعة والنشر، الجزائر العاصمة، 2007.
59. عبد الرحمن ابراهيم: قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.
60. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
61. عبد السّلام محمّد هارون: الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربيّ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1421ه.
62. عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، مطبعة دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1407ه، 1987م.
63. عبد العزيز عتيق: علم المعاني في البلاغة العربيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1430ه، 2009م.
64. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، مطبعة دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت، د ط.
65. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ،1978م.
66. عبد الله العنبر: المناهج الأسلوبية والنظريات النصية، دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 4، 2016.
67. عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات "متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر"، منشورات دار القدس العربي، ط1، وهران، الجزائر، 2009.
68. عبده الرّاجحي: التّطبيق النّحوي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، الطبعة1، 2004، ص93.
69. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
70. عدنان حسن قاسم: دراسات نقدية، مطبعة المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1989.
71. عقيد خالد العزاوي وعدنان جاسم الجميلي: الأسلوبية وتجلياتها في الدرس اللغوي الحديث، مطبعة دار العصماء، سوريا، الطبعة 1، 2015 م.
72. علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، مطبعة دار المعارف، د ت، د ط.
73. علي فراجي: محاضرات وتطبيقات في علم البيان، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

74. فاضل صالح السّامرّائي: معاني الأبنية في العربيّة، دار عمّار للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة2، 1488ه، 2007 م.
75. فاضل صالح السّامرّائي: معاني النّحو، الجزء3، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2000م، 1420ه.
76. فايز الداية: جماليات الأسلوب، "الصورة الفنية في الأدب العربي"، الطبعة 2، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996.
77. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية – الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1990.
78. محمّد أحمد قاسم محي الدّين ذيب: علوم البلاغة –البديع والبيان والمعاني- المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003.
79. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية،1981، تونس.
80. محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، مصر، 1972.
81. محمد بن منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
82. محمّد خان: لغة القرآن الكريم، دراسة لسانيّة للجملة في سورة البقرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2003.
83. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
84. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1412ه، 1991م.
85. محمد علي سلطاني: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء دمشق، سوريا، ط1، 2009م.
86. محمد فاضل السّامرّائي: الصّرف العربي، أحكام ومعان، دار ابن كثير، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 1434ه، 2013م.
87. محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني- دراسة صوتية وتركيبية- مطبعة دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2003.
88. محمّد محي الدّين عبد الحميد: شرح قطر النّدى وبلّ الصّدى، مكتبة طيبة للنّشر والتّوزيع، مطبعة دار الخير، دمشق، سوريا، 1410ه، 1990.
89. محي الدين السّعدي: البلاغة، علم البديع، مطبعة دار العصماء، دمشق، سورية، الطبعة 1، 1433ه، 2012 م.
90. مسعود بودوخة، مختار ملاس، صافية دراجي، حسين تروش: الأسلوبية – مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية – بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2015.

91. مصطفى خليل الكسواني وآخرون: المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، 1431هـ.
92. نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، مطبعة دار العلم للملايين، الطبعة السادسة، بيروت، 1981.
93. نعيم اليافي: موسيقى القرآن، مجلّة التراث العربي، العدد 26، تشرين الأول، 1986.
94. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر، د-ت، د-ط.
95. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية – الرؤية والتطبيق – دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط 1، 1427 هـ، 2007 م.
96. يوسف مارون، اللغة والدلالة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط1، 2018.
97. يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1429 هـ، 2008 م.
98. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مطبعة جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

المجلات والدوريات

99. يوسف موسى رزقة: مقاربة أسلوبيّة لشعر عزّ الدّين مناصرة، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، غزّة، فلسطين، مجلّد 10، العدد 2، 2011.

الرسائل الجامعية

100. لخضر بلخير: البنية اللغوية لروميات أبي فراس الحمداني، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، قسم اللغة العربية آدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2005.

فهرس المحتويات

مقدّمة ..... ب

مدخل 10

1. الأسلوب 10

2. الأسلوبية 16

3. علاقات الأسلوبية 18

4. اتجاهات الأسلوبية 20

5. مستويات التحليل الأسلوبي 26

6. معايير الأسلوبية 27

7. المنهج الأسلوبي كإجراء قرائي 30

الفصل الأوّل: دراسة البنية الإيقاعية في شعر محمد جربوعة. 34

توطئة 35

1. الإيقاع الخارجي 36

1.1. الأوزان الشعرية 36

1.1.1. بحر الكامل 40

2.1.1. بحر البسيط 41

3.1.1. بحر المتقارب 42

4.1.1. بحر الرجز 42

5.1.1. بحر الرمل 43

6.1.1. بحر الهزج 44

7.1.1. بحر المتدارك 44

8.1.1. بحر الوافر 45

2.1. علاقة البحور بالأغراض الشعريّة 48

3.1. الزحافات والعلل 57

4.1. القافية وأنواعها 66

5.1. الرويّ وإيقاعه 81

2. الإيقاع الدّاخلي في شعر محمد جربوعة 87

1.2. التكرار 89

2.2. ردُّ العَجُز على الصّدْرِ 124

3.2. التصريع 127

4.2. التدوير 129

5.2. الجناس 131

6.2. الطّباق 135

7.2. التّرادف 141

الفصل الثّاني: دراسة البنية الصّرفيّة في شعر محمّد جربوعة 145

توطئة 146

1. الأفعال 146

1.1. الفعل المضارع 148

2.1. الفعل الماضي 152

3.1. فعل الأمر 154

2.الأسماء 157

1.2. اسم الفاعل 162

2.2. اسم المفعول 166

3.2. الصّفة المشبّهة 171

4.2. صيغة المبالغة 179

5.2. اسمَا المكان والزّمان 186

6.2. صيغ التّفضيل 192

7.2. اسم الآلة 194

8.2. التّصغير 200

الفصل الثّالث: دراسة البنية التركيبيّة في شعر محمّد جربوعة 205

توطئةّ 207

1- الخبريّة والإنشائيّة 207

1-1- الأساليب الخبريّة 207

1-1-1- الجملة الخبريّة المثبتة 208

1-1-2- الجملة الخبريّة المؤكّدة 213

1-1-3- الجملة الخبريّة المنفيّة 224

1-1-4- الجملة الشّرطيّة 234

1-2- الأساليب الإنشائيّة 241

1-2-1- الإنشاء الطّلبي 241

أ- الاستفهام 241

ب- النّداء 250

ج- الأمر 254

د- النّهي 257

هـ- التّمنّي 258

1-2-2- الإنشاء غير الطّلبي 260

أ- التّعجّب 261

ب- القَسَمُ 262

ج- التّرجّي 263

2- التّقديم والتّأخير 264
2-1- تقديم الخبر على المبتدأ 264
2-2- تقديم شبه الجملة 266
2-3- تقديم المفعول به 271
2-4- تقديم الجملة الظّرفيّة 272
2-5- التّقديم في الجملة الشّرطيّة 272
3- الحذف 273
3-1- الحذف في الجملة الاسميّة والمنسوخة 274
3-2- الحذف في الجملة الفعليّة 275
3-3- حذف الحروف 277
4- الاعتراض 279
4-1- الاعتراض بالجملة الفعليّة 280
4-2- الاعتراض بالجملة الاسميّة 281
4-3- الاعتراض بجملة الشّرط 282
4-4- الاعتراض بشبه الجملة 283
4-5- الاعتراض بالجملة الظّرفيّة 283
4-6- الاعتراض بجملة النّداء 284
4-7- الاعتراض بجملة الحال 284
الفصل الرّابع: دراسة البنية الدّلاليّة ومستوى الصّورة في شعر محمّد جربوعة 287
توطئة 289
1- الحقول الدّلاليّة في شعر محمّد جربوعة 289
1-1- الحقل الديني 290
1-2-حقل الإنسان 304

1-3- حقل المرأة 312
1-4- حقل المشاعر والأحاسيس 318
1-5- حقل الطّبيعة 320
1-6- حقل الأماكن والبلدان 323
2- المعجم الشعري في شعر محمد جربوعة 326
2-1- المعجم الديني 327
2-2- معجم الانسان 329
2-3- معجم المرأة 332
2-4- معجم الطبيعة في شعر محمد جربوعة 333
2-5- معجم الأماكن والبلدان 335
2-6- معجم المصنوعات 336
2-7- معجم الأعلام والشخصيات 336
3- مستوى الصورة في شعر محمد جربوعة 337
3-1- مفهوم الصورة الشعرية 337
3-2- أنماط الصورة الشعرية 339
3-2-1-الصورة البيانيّة 339
3-2-1-1- الصّورة التشبيهية 340
3-2-1-2- الصّورة الاستعارية 358
3-2-1-3- الصورة الكنائيّة 366
3-2-2- الصورة الحسّية 376
3-2-2-1- الصورة البصرية 377
3-2-2-2- الصورة اللّونيّة 384
3-2-2-3- الصورة الشّمّية 395

3-2-2-4- الصورة الذوقية 399

3-2-2-5- الصورة اللّمسية 402

3-2-2-6- الصورة السمعية 407

الخاتمة 413

ملحق 420

قائمة المصادروالمراجع 423

فهرس المحتويات 430

الملخّص

تناولت الأطروحة شعر محمّد جربوعة -دراسة أسلوبيّة- فتناولت كلّ المستويات الأسلوبيّة، بداية بالمستوى الإيقاعي، حيث تمّ الوقوف على الإيقاع الخارجي المتمثّل في الوزن والقافية والرويّ، ثمّ الإيقاع الدّاخلي النّاتج عن الهمس والجهر والتّكرار والتّصريع والتّجنيس وردّ العجز على الصّدر وغيرها من الظّواهر، وفي المستوى الصّرفي تطرّق البحث لدراسة الاسم والفعل ومختلف الصّيغ الصّرفيّة الواردة في شعره.

ووفي المستوى التّركيبي تناول البحث بعض الظّواهر التّركيبيّة كالخبريّة والإنشائيّة والتّقديم والتّأخير والحذف والاعتراض.

أمّا في المستوى الدّلالي فقد عالج البحث المعجم الشّعري للشّاعر والحقول الدّلاليّة، ثمّ تطرّق إلى مستوى الصّورة الشّعريّة من صور بيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية، ثمّ الصّور الحسيّة المختلفة كالصّورة اللّونيّة والذّوقيّة واللّمسيّة والشّميّة والسّمعيّة.

The Abstract

The thesis dealt with the poetry of Mouhamed Djarbouaa - a Stylistic Study - that dealt with all stylistic levels, beginning with the rhythmic level, where the external rhythm represented in weight, rhyme and roe was examined, then the internal rhythm resulting from whispering, loudness, repetition, syllables, naturalization, restitution of impotence on the chest, and other phenomena.

On the structural level, the research dealt with some structural phenomena such as predicate, construction, introduction, delay, omission and objection.

As for the semantic level, the research dealt with the poetic lexicon of the poet and the semantic fields, then it touched on the level of the poetic image of graphic images such as simile, metaphor and metonymy, then the different sensory images such as color, gustatory, tactile, olfactory and auditory.