تقنيات الشعرية في الديوان المخطوط "الذي غوى" لمحمد سلام جميعان

إكرام يحيى العطاري *

تاريخ تقديم البحث: ١/٣١ /٢٠٢١م. تاريخ قبول البحث: ٣/٥/٢٠٢١م.

ملخص

عملت هذه الدراسة على تسليط الضوء على تقنيات الشعرية لدى الشاعر الأردني المعاصر محمد سلام جميعان في ديوانه المخطوط "الذي غوى" وبحثت في دور الشعرية في تشكيل الديوان، وبناء ملامحه الفنية، وتعد هذه الدراسة المحاولة الأولى لدراسة هذا الديوان المخطوط.

اعتمدت الدراسة على أدوات المنهج الفني الجمالي في رصد ملامح وتقنيات الشعرية التي انثالت في الديوان المخطوط، مستعينة بالقراءة التفكيكية. خلال هذه الدراسة وجدت الباحثة أن الشاعر الأردني المعاصر استطاع تطوير تقنيات الشعرية في أعماله الشعرية، من خلال العمل على قراءة انثيالات الشعرية في الديوان المخطوط "الذي غوى".

الكلمات الدالة: شعرية العنونة، شعرية الإيقاع، شعرية التناص، شعرية المفارقة، شعرية التكرار.

* وزارة التربية والتعليم الأردنية، عمان–الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

Poetic Techniques in the Manuscript Collection “The Person Who Was Seduced” for the Poet Muhammad Salam Jumayan

Ekram Yahya Mohammed Alatari

Abstract

This study sheds light on the poetic techniques of the contemporary Jordanian poet Muhammad Salam Jumayan in his manuscript collection “The Person Who Was Seduced” and examined the role of poetry in forming the collection and building its artistic features. This study is the first attempt to study this manuscript collection.

The study relied on the tools of the aesthetic artistic approach in monitoring the features and techniques of poetry that emerged in the manuscript, with the help of deconstructive reading. During this study, the researcher found that the contemporary Jordanian poet was able to develop poetic techniques in his poetic works, by working on reading poetic anthals in the manuscript collection "The Person Who Was Seduced".

keywords: Headlining poetry, Rhythm poetry, Intertextual poetry, Irony poetry, Repetition poetry.

المقدمة:

تعددت التقنيات الشعرية التي حفل بها الشعر منذ القدم حتى يومنا هذا، وطرأ على لغتنا تطور في الاستخدام أحدث تغيراً في شكل القصيدة العربية وتقنيات بنائها، وكانت شعرية القصيدة في تطور دائم، وحظيت باهتمام الدارسين؛ لذا كان على الشاعر الأردني المعاصر أن يعمل على تطوير أساليبه الشعرية، ليواكب الحداثة ويبنى أعماله الشعرية بقوالب متعددة تستحق البحث والدراسة.

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على مجموعة شعرية لأحد الشعراء الأردنيين المعاصرين، وقراءة انثيالات الشعرية فيها من خلال التقنيات التي بُنِيَت عليها، لرصد تجليات الشعرية في الأعمال الأردنية المعاصرة.

جاءت أهمية هذه الدراسة في تتبع الشعرية ورصد انثيالاتها لدى شاعر من الشعراء الأردنيين المعاصرين، فكان العمل على ديوان مخطوط للشاعر الأردني المعاصر محمد سلام جميعان يهدف إلى الجدّة ومحاولة إثراء البحث العلمي بتطبيق قضايا جديدة على نصوص لم تتعرض للدراسة من قبل، وكان الديوان الذي وُسِم بـ "الذي غوى" قد ضم إحدى وعشرين قصيدة مزجت بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، وعملت الدراسة على رصد ملامح الشعرية في عدة جوانب في هذا الديوان المخطوط.

قامت الباحثة في هذه الدراسة باتباع أدوات التحليل الفني الجمالي في قراءة تقنيات الشعرية في الديوان المخطوط مستعينة بالقراءة التفكيكية.

أما الدراسات السابقة لدراستي في أعمال الشاعر محمد سلام جميعان، فقد كانت للباحث عامر عدنان حسين "عيال سلمان" الذي قام بإعداد رسالة ماجستير وسمها بعنوان "محمد سلام جميعان أديباً؛"[(١)] تناول فيها حديثاً عن حياة الشاعر ودرس أعماله في الشعر والمسرح والرواية وأدب الطفل، واتكأت دراسته على المنهج التاريخي والنفسي، وقدمت بعض التحليلات لبعض القصائد الشعرية، وتفترق دراستي عن هذه الرسالة في قَصْر عملي على تتبع الشعرية في ديوانه المخطوط "الذي غوى".

وسعت هذه الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما المقصود بالشعرية؟
- هل استطاع الشاعر الأردني تطوير تقنياته الشعرية؟
- ما الدلالة التي أخفاها العنوان المتفرد "الذي غوى"؟

(١) "عيال سلمان"، عامر عدنان حسين، **محمد سلام جميعان أديباً**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك، ٢٠١٠

- ما الأساليب الشعرية التي وظفها الشاعر محمد سلام جميعان في بناء العتبات النصية في ديوانه المخطوط "الذي غوى"؟
- ما العلاقة التي نشأت بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة في ديوان "الذي غوى"؟
- ما دور شعرية الموسيقى في بناء ديوان "الذي غوى"؟
- ما دور شعرية التناص في تعدد الدلالات في ديوان "الذي غوى"؟
- كيف أسهمت شعرية المفارقة بأنواعها المختلفة في بناء ديوان "الذي غوى"؟
- ما أثر شعرية التكرار في عناوين ثلاثية الياسمين في ديوان "الذي غوى"؟

"**الذي غوى**"

-مدخل: مفهوم الشعرية:

إن مصطلح الشعرية مصطلح يعالج من خلاله الناقد "الاستخدام الجمالي للغة، وعراقة نسبها ترجع إلى أرسطو؛"[١] فالشعرية علم يبحث في شعرية الشعر، أي جماليات اللغة المكونة له، وفي الانثيالات التي تتحقق في النص وتمكنه من حظوة الشعر.

ويحدد ياكبسون الشعرية "باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."[٢] فلا تقتصر الشعرية على النظم الموزون المقفى، بل تحدث تغيراً في التوظيف اللغوي للنص؛ فيصبح على العمل الأدبي بصرف النظر عن تواجد الوزن والقافية أن يتكلل بإكليل الشعرية، وهذا يقودنا إلى الشاعر الذي ينظم العمل الأدبي بلغة مختلفة عن لغة العوام؛ فـ"الفرق الجوهري بين الشاعر والإنسان العادي كامن في كيفية التعامل مع المادة اللغوية،"[٣] وهذا الفرق يقودنا لتحقق الشعرية في ما يقوله الشاعر، فهو الوحيد القادر على "تصريف الكلام وإطلاق المعنى وتقييده، وتصريف اللفظ وتعقيده.. إنه أمير الكلام.. فهو يفعل في اللغة بواسطة اللغة ذاتها، وعن ذلك يتولد الحدث الشعري.."[٤]. فللشاعر

(١) إسكندر، يوسف، **اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقالات)** ط ٢، ٢٠٠٨: دار الكتب العلمية، بيروت، ص١١.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣) اليوسفي، محمد لطفي، **الشعر والشعرية**، ١٩٩٢: الدار العربية للكتاب، تونس، ص ٢٢.

(٤) اليوسفي، **الشعر والشعرية**، ص ٢٢.

بمهاراته وما لديه من شاعرية القدرة على بناء نص عامر باللغة الشعرية المليئة بالبنى العجائبية التي تعكس طاقاته الإبداعية.

وتبحث الشعرية في "الوظيفة الشعرية أو الشاعرية، تلك العناصر النوعية، غير القابلة للاختزال، بل تكيف هي الأخرى –إذ تهيمن– بقية عناصر العمل الأدبي لصالحها، وبلغة فينومينولوجية: لفرض قصديتها الخاصة إذ ذاك سنتحدث عن نص ينتمي للشعر؛"[١] فيُعمل الدارس للجوانب الشعرية في النص فكره للبحث في التراكيب الموظفة والعلاقات القائمة بينها، والتي أدت لتشكلَ عملاً فنياً مبنياً على قواعد لغوية خارجة عن المألوف، مما يقودها للـ"كشف عن خصائص الخطاب الشعري لا بوصفه نصاً.. بل بوصفه جامعاً للخصائص الضرورية لكل نص أدبي."[٢] وخلال قراءة النصوص الأدبية من زاوية الشعرية، نجد أن النص لا يشكل بحد ذاته قوام الشعرية، بل ما تحتويه "(معمارية النص) أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة،"[٣] لتتضافر معاً مشكلة ملامح الشعرية في العمل الأدبي.

ويؤكد تودوروف على ذلك بنفيه أن يكون العمل الأدبي موضوع الشعرية، بل ما فيه من خصائص ومزايا إبداعية؛ فـ"ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[٤] والتي تمثل مكمن الدراسة والبحث.

إن الشعرية قدرة إبداعية في استخدام اللغة استخداماً خارجاً عن مألوفات الاستخدام اليومي، تُمكن الشاعر من تشكيل عباراته باحترافية خارجة عن نطاق العادي، وتنقل المتلقي الذكي إلى عالم لغوي مختلف، يُعمل فيه فكره حتى يحقق متعة القراءة، فهي تنطلق من "النص ذاته باعتباره بنية منفتحة اكتسبت تعددية في استنباط القوانين وإثراء مجالها، فالنص موجود في الكلام، ولاستنطاق هذا النص وإظهاره لابد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، فتصبح الشعرية شعريات"[٥] والقراءة قراءات متعددة.

---

(١) إسكندر، **اتجاهات الشعرية الحديثة**، ص ٥٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٤) تودوروف، **الشعرية**، ترجمة شوكت المبخوت ورجاء سلامة، ط١ ١٩٨٧، ط ٢ ١٩٩٠: دار توبقال، الدار البيضاء، ص٣٢.

(٥) عمارني محمد، خالد تواتي، الشعرية؛ تحولات المصطلح وإشكالاته في الخطاب النقدي المعاصر، **مجلة اللغة العربية**، المجلد ٢٢، العدد ٤٩، ٢٠٢٠، ص ٤٩٢.

أولاً: العتبات النصية في ديوان "الذي غوى"

١.الذي غوى.. متفرداً..

يعد العنوان العتبة الأولى التي تطالعنا في هذا العمل المخطوط، وهو استهلال يقود المتلقي من فوضى الحياة المحيطة، إلى منظومة لغوية خارجة عن مألوفات الحياة، مكتنزة بالدلالات والإيحاءات، تمهد طريقها لعتبات العنونة الأخرى المتناثرة في أرجاء هذا الديوان، وتسهم عتبة العنوان في "توليد النص وتشكيله؛ إذ ثمة بنية مضغوطة بالمادة والطاقة رهن الانفجار الذي يتجلى من خلال الأفعال: يتوالد، يتنامى، يعيد إنتاج نفسه، بقصد خلق الفضاء النصي،"[١] ومنه فلا يمكن العبور إلى النص دون البحث في تجليات العنونة.

وأول ما يطالعنا في هذا العمل عنوان المجموعة الشعرية المخطوطة "الذي غوى" حيث يشكل عنوان المجموعة الشعرية "أهم عتبات النص اللغوية إذ يستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أُشكل من النص وغَمُض، هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية، وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي؛"[٢] مما يعني أن مهمة التأويل تبدأ من هذه العتبة، فهي بحاجة إلى قارئ مثقف قادر على ربط العنوان بدلالات عدة؛ فالقراءة الواعية تمكن المتلقي من الدخول إلى متاهات النص بجسارة، فالعناوين "لا تقود القارئ إلى النص فقط بقدر ما تستضيفه في عتباتها وتطرح أسئلتها ليبدأ حوار القارئ والنص، الذي لا يمكن أن يشرع إلا بانفجار مجمرة الأسئلة، ولكون العناوين عتبات، يسوّغ لها أن تُستوطن بالأسئلة لتبدأ لِذة القراءة: القارئ ينتشر في النص، والنص يتشتت في القارئ."[٣].

وفي هذا الديوان نجد الشاعر قد أسس لعتبته الأولى بالجملة الاسمية "الذي غوى" في نمط غير مكرر ضمن العناوين الفرعية المتناثرة داخله، فكأنه بتوظيف هذه الجملة الاسمية وتفردها عن سائر العناوين الأخرى في الديوان يحصر لنا سلسلة من الغوايات التي حان وقت البوح بها في آخر أعماله

---

(١) حسين، خالد حسين، **في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية**، ط ١، ٢٠٠٧: دار التكوين، دمشق، ص ٤٧.

(٢) شبانة، ناصر، "العتبات النصية في الشعر الأردني"، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، المجلد ١٠، العدد١، ٢٠١٤ ص٨٤.

(٣) حسين، **في نظرية العنوان**، ص ١٧٨.

الشعرية حتى لحظة كتابة هذا البحث، وقد غلب على العتبات الداخلية طابع الاسمية مما يوحي لنا بأن هذا البوح وهذه الغواية ستبقى ولن تندثر، فهي تحمل مفاتيح الولوج إلى كوامن النص.

وكانت غواية وغوى قد راودتا الشاعر عن نفسه ونثرتا وحيهما في أرجاء النص في عدة أبيات، ففي قصيدة "سؤالان" يطرق فعل الغواية مسامع المتلقي حين جعل الياسمين/ الحب غواية لا تصل إلى مبتغاها:

"وبِي من رَنينِكِ حَقلا جُنونٍ غَوى فيهما ياسَمينُ الفَضيحَةْ"(١)

لتعود وتتكرر في بيت من قصيدة "رسيس الوجد" لكنه جعلها مع شياطين الغواية في مفارقة جعلت شياطين الغواية في حال سلم وعدم ممارسة لفعلهم:

تأْبى شياطينُ الغِوايةِ مَسَّهـا ويُعيذُها مِنْ سِحْرها تَقْديسُهـــا"(٢)

ويبدو أن إصرار هذه الكلمة على الظهور في عدة مواطن من المجموعة الشعرية، وما لها من دلالات وانعكاسات حول بوح الذات الشاعرة ودوافعها النفسية قادها لتبسط حضورها في أرجاء النص، ودفعت بالشاعر ليؤثرها عنواناً لمجموعته الشعرية، ويبدو حضور الغواية في "بقايا ليل" حيث تكررت الكلمة في بيتين متفرقين في صورة تعكس اندماجاً وتشاركاً بين الذات الشاعرة والقصيدة في ممارسة كل منهما هذه الغواية:

"الوَرْدُ فَتَّحَ في غِوايةِ ذَنْبِهـا وَأقامَ حَفْلاً حَـــرّكَ الأنسامــا

....

أطْلَقْتِ نَهْري في غِوايةِ مائِهِ فرأى الرُّجوعَ إلى المَصَبِّ حَراما"(٣)

لتعود الغواية في "جرح الوردة" عبر لوحة مليئة بالمشاعر التي يستجدي فيها الشاعر اللذة من الحبيبة أمام غوايته:

إذا الحُسْنُ أغْوى فمي سِحْرُهُ فلا تَحْرِمي قُبْلَتي المَغْفِرَهْ

فأنتِ الَّتي ضَلَّلَتْ مَبْسَمــي وعقْلِيَ حُسْنُكِ قد طَيَّرَهْ"(٤)

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٠.

(٤) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٤٢.

ولم يستطع الشاعر إنقاذ نفسه من بوح القصيدة، فقد أوقعته القصيدة في مصيدة البوح، وبثت ما حاولت الذات الشاعرة إخفاءه، ليختم مجموعته الشعرية في غواية أخرى كانت أشد حضوراً؛ فيقول:

"إنّـي شَـرِبْـتُـكِ فِـتْنَـةً عُـذْرِيَّـةً أغْـوَتْ رحـابـي"(١)

٢. شعرية العنونة:

تشكل شعرية العنونة ذلك الانزياح اللغوي الذي يخرق ضوابط اللغة، ويقدم وحياً لغوياً جمالياً يعمل على جذب المتلقي إلى غمار النص، وشعرية العنونة "موازية لشعرية النص، حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها، فالعنوان فضلاً عن شعريته ربما يشكل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع،"(٢) ونجح الشاعر بعنوانه الخارجي "الذي غوى" في استفزاز المتلقي من أجل البحث في كينونة الغواية وأسرارها التي حان وقت البوح بها؛ ويبدو مما سبق أن العنوان "ليس عنصراً زائداً وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل؛"(٣) فشعرية العنوان وقدرته على الجذب والإيحاء والتكثيف تقدم للمتلقي المتسلح بالفكر والثقافة مفتاح البحث في الدلالة، فيقوده إلى الدلالات والأسرار التي أضمرتها الشعرية فيه.

ويضم هذا الديوان المخطوط إحدى وعشرين قصيدة أساسية، تنوعت تقنيات عنونتها، وعكست انثيال الشعرية خلال انتقاء العتبات النصية؛ ففي قصيدة "الزهرة والعصفور"(٤) نجد الشعرية في بساطة هذا العنوان، لكننا عندما نطرق أبواب النص نجده يطالعنا بالعديد من الإيحاءات التي استفزنا العنوان للبحث عنها؛ فالعنوان في علاقة تناص مع قصة تراثية قديمة لعصفور أحب زهرة فكانت سبب هلاكه، وتوحي هذه العتبة النصية ببوح عن إحدى الغوايات التي أشار لها عنوان الديوان، فكانت جزءاً من رؤيا البوح الذي حاول الشاعر إخفاءه في عناوين القصائد الأخرى.

أما قصيدة "أكذوبة" فقد جاءت عتبتها في غلاف المفارقة مع أولى أبيات القصيدة، فالشاعر عدّها أكذوبة وهي واقع عاشه، لكنه أوقعه في حالة من الخذلان عندما استفاق منه، فكان بوحاً مليئاً بالألم والضياع، ولعل هذه العناوين تحمل إشارات نفسية تشي بسر الغواية دون إدراك الشاعر، "فلاوعيُ الشاعر الممتلئ بالفضائح والأسرار والمكبوت من الحاجات والرغبات، وما يظن الشاعر أنه

(١) المرجع السابق، ص ٥٤.

(٢) قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ط ١، ٢٠٠١: بدعم من وزارة الثقافة، مكتبة كتانة، إربد، ص٥٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

(٤) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص٣.

نجح في إخفائه حتى فَنِيَ أو تلاشى، لا بد أن يظهر إما في أحلام الشاعر أو في قصائده... أما ظهوره في القصائد فهو ما يجعل القصيدة أشبه بحفرة كبيرة يكاد الشاعر يقع فيها أو مصيدة قد تصطاده في أي لحظة،"[١] ليقع ضحية القصيدة دون وعي منه:

"أُكذوبةٌ هي كَمْ أدمنتُها عمري والآنَ في صَحْوِ نِسْيانِي أُغادرُها

أكذوبةٌ هي ياما صُنْتُ مِعْصَمَها حتَّى تَغنَّتْ على كَفّي أساورُها"[٢]

وفي "زمهرير مشتاق" ترتدي العنونة ثوب المفارقة اللفظية؛ فالشاعر يكسر أفق التوقعات التي ساد في موروثها أن المشتاق يشتعل ناراً لشدة الشوق؛ لنجده في حالٍ زمهرير وهو "شدة البرد"[٣] فكان العنوان مخالفاً للتوقعات ومَدْرجاً للولوج إلى بنيات النص الداخلية المليئة بالأسرار؛ فصوت الحبيبة/ الوطن/ الحلم يقف أمام حالة من التيه تقود إلى الهجر والترك للهروب من هذه الغوايات. ليضعنا أمام اعترافات جديدة في عنوان آخر هو "سؤالان" حيث خالف إيقاع العنوان بأسئلة ثلاثة، في إشارة إلى اضطراب ما، حاول الشاعر مراوغة نصه في إخفائه إلا أن النص غلبه وأظهره للمتلقي. وتعود المفارقة مرة أخرى في قصيدة "رسيس الوجد" حيث حمل العنوان إشارة إلى شغفٍ تلاشى ولم يبق منه إلا الذكرى، لنجد النص مليئاً بدلالات تؤكد ديمومة هذا الحب:

"هِيَ ضوؤهُ، هي نارُهُ وحَسيسُها هُوَ حَرْفُها، وخيالُهُ قاموسُـــــها

....

هي روحُهُ الأُخرى تناسَخَ ضوؤُها حتّى تسامى في السَّماءِ رَسيسُها"[٤]

وتظهر شعرية العنونة مختزلة في قصيدة "لولا وليت" التي كثفها الشاعر في أدوات التمني، لكنها عرضت لاعترافات مغايرة للعنوان في تناغمية جمالية وإيقاع موسيقي منسجم مع القافية على امتداد القصيدة، فهذه التاء الساكنة أضفت على النص حالة من السكون والبهاء نلمسها خلال قراءة الأبيات:

"بـأيِّ جِـدارٍ تُراكَ احْتَمَـيـتْ ومـاذا سَتَنفـعُ لـــولا ولَــيتْ

لـقد كُنتَ في ضَحْوَةِ العُمرِ ناراً تُضـيءُ دروبَ الـهَوى فانْطَفَيتْ

(١) شبانة، ناصر، "قصائد أم مصائد"، **القدس العربي**، ٢٠١٩/٣/٢٧، www.alquds.co.uk

(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص٥.

(٣) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضـــل جمال الدين ابن منظور الأنصـــاري الرويفعي الأفريقي المتوفى: ٧١١هـ، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، مادة زمهر.

(٤) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ١١.

وشَيَّعتَ بالصّمتِ زَهْرَ الـحيــاةِ وفـي لـحظـةٍ بالـحَنيـنِ اكْتَوَيـتْ"(١)

ليعود التناص ملقياً بظلاله على عنوان آخر؛ ففي قصيدة "آدم"، يقودنا العنوان إلى جدلية الخير والشر، والصراعات التي اجتاحت حياة الإنسان منذ بدء خلقه؛ فيشير العنوان إلى سلسلة من الأزمات والتناقضات التي تكابدها البشرية:

"يـا آدمُ يَشـرَبُـكَ المَـلَلُ ويُناكِـــدُ أبْراجَـكَ زُحَـلُ

تَبتكِـرُ الشَّمسَ بِلا جَـدوى وبِعَتْمَةِ يأسِـــكَ تحتفِــلُ"(٢)

ونجد في هذه المجموعة الشعرية أن الشاعر عمد إلى تكرار بعض الكلمات في العتبات النصية؛ فقد تكررت كلمة الياسمين في ثلاثة عناوين متتالية وهي: "وردة الياسمين،" و "ليل وياسمين،" و"طوق الياسمين،" لتشكل العناوين الثلاثة مدخلاً لرؤيا نصوص باحت بحالة عشق غلفها الشاعر بقناع الياسمين؛ ليعبر به عن مكابدة عشقٍ مغلف بعبق الياسمين بشعريته الخاصة.

وتختم شعرية العنونة بوحها في عنوان "حبر عاقر على ذراع الوقت" حيث جاء هذا العنوان ختامي الدلالة؛ ليُظهر أن الشاعر قد وصل إلى آخر محطاته الكتابية، لكن المفارقة تخفي تحت ظل الحبر العاقر سبع قصائد قصيرة شكلت حالة من التكثيف وحملت العديد من الدلالات في نمط كتابي مختلف عن سائر الديوان تكثيفاً ودلالة وأبعاداً رمزية، خارجة عن نسق ما سبقها من قصائد، فجاءت القصيدة الأولى تحت هذه المظلة بعنوان "فنتازيا" مليئة بالمفارقات الاجتماعية، ليليها "سراب متعب" يحمل في طياته دلالات ورموزاً متعددة قادته إلى "خيار أخير" في محاولة للنجاة من تناقضات الحياة، ليجد نفسه فجأة أمام "ساعة خرساء" أضاعت بوصلة المسير، و"وقت" بطيء ككهل متعب، ليعود بنا إلى "أرق" الحب، مغلقاً انثيالات شعرية عناوين مجموعته المتمردة بـ"قسم" باح بالكثير.

ثانياً: التقنيات الشعرية في ديوان "الذي غوى"..

تعددت التقنيات الشعرية التي وظفها الشاعر محمد سلام جميعان في ديوانه المخطوط "الذي غوى"، وآثرتُ أن أتطرق لأبرز التقنيات الشعرية التي شكلت ظاهرة في نصوصه، وتمثلت في شعرية الموسيقى، وشعرية التناص، وشعرية المفارقة، وشعرية التكرار.

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ١٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٦.

١. شعرية الإيقاع:

راوح الشاعر محمد سلام جميعان في ديوانه المخطوط بين القصائد العمودية وقصائد التفعيلة، وكان الإيقاع عنصراً مهماً من عناصر بناء شعرية نصوصه التي "تعددت فيها أساليب التشكيل الموسيقي وتنوعت وخضعت لاجتهادات كثيرة أغنت هذه القصيدة وطورت عضوية الموسيقى فيها،"[١] ومثلت الإيقاعية "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية؛"[٢] حيث يعين التناغم الإيقاعي على تكثيف شعرية النص وتعميق دلالاته، ومساعدة الذات الشاعرة المأزومة للهروب من الواقع المتناقض إلى عوالم أخرى عبر إيقاع شعري مميز يمثل "انتظام النص الشعري بجميع أجزاءه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها،"[٣] فكان هذا التناغم الإيقاعي باعثا ومكونا لشعرية النصوص التي حفل بها الديوان المخطوط.

اعتمد الشاعر في بناء القصائد العمودية على بعض بحور الخليل؛ ففي قصيدة "رسيس الوجد" وهي على قصر أبياتها الشعرية، إلا أن نظمها على بحر شعري قدم مساحة أكبر للبوح بما تضمره الذات الشاعرة، فالوزن في القصيدة العمودية ركن أساسي (من أركان التماسك الإيقاعي الخارجي، ويؤدي إلى إحداث نوعين من الائتلاف في النص الشعري الأول بين الوزن وكلامه، والثاني بين رنة وزنه ورنة كلامه، فبالوزن يتم التلاؤم بين أطراف الكلام، لأن وضع الألفاظ وصياغتها على وفق ترتيب معلوم تجسده بحور الشعر بأوزانه المعروفة حسب طبيعة التجربة، يجعل الكلام أقرب إلى النفس،)[٤] وأكثر تأثيرا؛ فيقول:

"هِيَ ضوؤهُ، هي نارُهُ وحَسيسُها هُوَ حَرْفُها، وخيالُـــهُ قاموسُهـــا
هي دَمعـــةٌ أزَلِيَّـــةُ التَّكويـــــنِ، لاتَدْري جِراحُ الكَوْنِ كيفَ تَقيسُها
هي زَهْرَةٌ تَهَبُ الوجودَ رَحيقَـــها تَخْضَلُّ شَمْسُ اللهِ حينَ تَبوسُهـــا
تأْبى شـــياطينُ الغِوايةِ مَسَّـــهـــا ويُعيذُها مِنْ سِـــحْرها تَقْديسُهـــا

(١) عبيد، محمد صابر، **عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة**، ط١،

(٢) فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ط ١، ١٩٩٥: دار الآداب، بيروت، ص ٢١.

(٣) الهاشمي، علوي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، ط ١، ٢٠٠٦: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ٥٣.

(٤) سالم، أمنية الشريف، فاعلية الإيقاع الخارجي في التماسك النصي في ديوان الأعمى التطيلي(ت -٥٢٥ هـ)، **مجلة جامعة سرت العلمية (العلوم الإنسانية)**، م٨، ع١، ٢٠١٨، بتصرف، ص ١١٠

هي روحُهُ الأُخرى تناسَخَ ضوؤُها حتّى تسامى في السَّماءِ رَسيسُها"[١]

أما قصيدة "سؤالان" فقد أعطى إيقاعها إشارات تعكس حالة من التوتر والتيه تؤكدها الأسئلة التي طرحتها الذات الشاعرة في أبيات القصيدة؛ حيث لم تكتف الذات الشاعرة اللاواعية بسؤالين كما أشارت عتبة العنوان، بل اختتمت بسؤال أخير أكد حالة الاضطراب التي تبحث من خلالها هذه الأنا الشعرية عن الاستقرار، فأسهم الإيقاع برفع مستوى شعرية النص:

"لِماذا تَرَكْتِ بِصَدْرِ المُغَنّي طيوراً تُغَرِّدُ فيهِ جَريحةْ

وقَرَّرتِ بَيْعَ دمي بِالمزادِ وعُمْري لِمَقْبَرَةٍ مُسْتَريحَةْ؟

لماذا أضَعْتِ خَرائطَ حُلْمي وَشَنْشَلْتِها بالحُروفِ الكَسيحَةْ

وصادَرْتِ شَمْسَ النَّهارِ الضَّحوكِ وبارَكْتِ في شَفَتَيْهِ ضَريحَهْ؟.

فَكَيفَ تَرَهْبَنَ فيكِ الجَمالُ وَأَدْخَلَ لِلدَّيْرِ سَهْوَاً مَسيحَهْ"[٢]

أما قصائد التفعيلة في الديوان فقد مثلت انتقال الفراشة من زهرة إلى أخرى، حيث أضفت ملمحاً شكلياً حداثياً جميلاً، وحافظت على البنية الإيقاعية الخارجية من خلال التزامها التفعيلات الرئيسة، وانتظم الإيقاع الداخلي بما شكله من موسيقى داخلية من خلال الجناس والسجع والتكرار وغيرها من أدوات مع الموسيقى الخارجية لإحداث تشكيل إيقاعي متكامل؛ فيمثل هذا الانتظام "كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها"[٣]، ففي قصيدة "أعيدي لي شراييني" نلحظ التناغم الموسيقي الداخلي من خلال مكونات النص المتعددة، إضافة للقافية المتكررة والتي تعكس حالة الانكسار والتأزم واستجداء الآخر لدى الذات الشاعرة، متعاضدةً مع الإيقاع الموسيقي الخارجي للتفعيلة المنثالة عبر مقاطع القصيدة محققة شعرية البوح:

"فهلْ تَرْضَيْنَ أنْ أبْقى

بِبابِ العِشْقِ

نايـاتٍ مِنَ الأنَّاتِ

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ١١.

(٢) المرجع السابق، ص ٩.

(٣) الهاشمي، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، ص ٥٣.

تَرحـلُ فـي بـَراري الرِّيـحِ عـافِيتـي

وقـافِيتـي

وأسْـقُـطُ فـي انْتِبـاهِ الـنَّـارِ

مـن حُمَّى سَكـاكِـيـنـي

فَيـا شِـرْيـانَ شِـرْيـانـِي

أعِيـدي لـي شَـرايـيـنـي."[١]

ويظهر إيقاع خاص في قصيدة "الولد الحردان" التي يُعمل فيها الشاعر براعته في توظيف تراكيب فصيحة شاعت في الاستخدام العامي مثل؛ طوّلتُ، مسخوط، رُعْيان، حردان، ويبدو فيها غضب عارم تعكسه الذات الشاعرة من خلال الإيقاعات الداخلية للفظ والتي "لا تنشأ من اللفظ المجرد في كينونته المفردة، بل تنشأ أولا من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضا فهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ، وهو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر؛"[٢] فالتركيب المتقطع عكس الانتقال من مرحلة إلى أخرى في البوح المتوتر:

"كلُّ الـ مرّوا من جانبِهِ قالوا:

لا نعرفُهُ

حتّى البِنْتُ الأمّورةُ أُمُّ الشَّامةِ قالتْ:

ولَدٌ مَسخوطٌ

جاءَ بِهِ بُرْجُ السَّرطانْ."[٣]

ويُظهر افتتاح القصيدة في المقطع "كل الـ مروا من جانبه قالوا" مع ما تلاها من بوح، مقاومة الشاعر لتجاهل المجتمع المحيط له، والتمرد ورفض القيود التي أثقلت روحه:

"كلُّ الـ مَرّوا من جانِبِهِ

قالوا: لا نعرِفُهُ

لا أحدٌ إلّا شيخُ المَسجِدِ يَجْبُرُ خاطِرَهُ

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ١٩.

(٢) عبيد، **عضوية الأداة الشعرية**، ص ١٣٥.

(٣) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٢٨.

ويَحِنُّ على الولدِ الحَرْدانْ

كانَ يُعوِّذُهُ بثلاثٍ من آي الذِّكْرِ

وَيَمْنَحُهُ ضُوءَ العِرْفانْ

لكنَّ الوَلَدَ الدّاشِرَ في الحاراتِ

وتحتَ ظِلالِ الحيطانْ

تَعْزِفُهُ نارُ الشِّعْرِ

فَيَهْرُبُ في ناي الرُّعْيانْ."(١)

٢. **شعرية التناص:**

احتل التناص في هذا الديوان مساحات واسعة، وضج بدلالات متعددة، ويعد التناص أحد "مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها،"(٢) فهو يمثل عدة طبقات "جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب، غير محدد، لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون أيديولوجي شامل."(٣) فالتناص يمثل تلاقيا بين النصوص المختلفة، ويعمد هذا التلاقي إلى تكوين جسر يقودنا من نص إلى آخر للبحث في الدلالة التي تجمع بينهما، فهذا القناع يلجأ له الأدباء عندما يبتعدون عن الدلالة المباشرة؛ ليكسبوا نصوصهم الشعرية والمتانة والدلالة والكثافة.

ووضحت جوليا كريستيفا أن التناص إشارات نصية يحيل فيها "المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلاً نصياً،"(٤) فالتداخلات النصية تقود للدلالات التي أخفتها الذات الشاعرة في تلك النصوص ليكون التناص ضرباً "من التقاطع والتداخل بين النصوص في الشعر

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٢٨.

(٢) سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، ١٩٨٥: دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص ٢١٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١٥.

(٤) كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط ١٩٩١،١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص ٧٨.

الحديث،"[١] وأياً كان الشكل الذي يتم فيه توظيف التناص في النصوص الأدبية، فإن نتائجه النقدية تحتاج متلقياً واعياً وعلى قدر من الثقافة التي تمكنه من إعادة إنتاج النص والبحث في تأويلاته المختلفة، للوصول إلى اللذة القرائية المنشودة.

ويتجلى التناص في غير مكان في هذه المجموعة الشعرية؛ مضفيا "على لغة الشعر الخيال الناتج من التراكم الثقافي والكم الهائل من الرموز والأساطير والإشارات التاريخية،"[٢] ففي قصيدة "الزهرة والعصفور" نجد الشاعر قد عاد إلى التراث القديم في بناء القصيدة على تناص مع قصة عشق أخفى وراءها اعترافات لم تكن في حسبانه، فالقارئ العادي يرى في النص ملامح قصة جرت بين عصفور وزهرة، لكنه يخفي وراءها عذابات الحب والألم، وتبدو ملامح الخوف من هذا البوح ظاهرة في النص، ومن الشخصيات التي وردت في النص قيس، وابن عبد مناف، وجميل بثينة، لتحيل هذه الشخصيات إلى الأحوال التي مروا بها والتي تتقاطع مع ظروف إنتاج النص، ليعمد المتلقي إلى نسج تأويلاته من خلالها:

"ولْتَعُذروني لو سَهوتُ عن اسْمِها ونسيتُ (قيساً) وابْنَ عبدِ منافِ
فأتى إليها، أقْصدُ العُصفور، لا أعْني جَميلَ بُثْينةٍ وعِطافِ
هل كانَ يَنوي أنْ يُلَمْلِمَ عِطْرَها أمْ كان يَحْذَرُ من يَدِ القَطَّافِ"[٣]

وفي قصيدة "لولا وليت" تسود أجواء يملؤها اللوم والأسف على ما مضى، فالذات الشاعرة توجه لومها لذات أضاعت من بين يديها الكثير، ونجد الشعرية قد استدعت ليلى والكميت في رغبة لإحكام سبك النص وتجويده بالدلالات التي تلقيها عليه هذه الأسماء:

"وكُنتَ ندىً لِعُروقِ النّخيلِ فأوْرَقَ جَمْرُكَ حتّى انْصَلَيتْ
شِفاهُكَ مِنْ شَجَرٍ لاهِثٍ يَصيحُ بنبعِ المُنى ما ارْتَويتْ
وتَحملُ وَجْهَكَ أنهارُ ليلى وتَسقيكَ أحزانَ شِعْرِ " الكُمَيتْ"

(١) شبانة، ناصر، **المفارقة في الشعر العربي الحديث، محمود درويش، أمل دنقل، سعدي يوسف نموذجا**، ط١، ٢٠٠٢: المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ص ٢١٦.

(٢) محمد، طيبة حسين سعيد، أثر التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية في شعر ابن الفارض، **مجلة كلية الآداب**، ع٥٦، ج ١، جامعة سوهاج- كلية الآداب، ٢٠٢٠، ص ٦٣.

(٣) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٣.

وتَصـرُخُ: يـا نـارَ قلبي عَلَيْكَ إذا ضَـحِـكَ النّجمُ لَيْـلاً بَكَيــتْ"[١]

فالشاعر خلال هذه اللوحة الفنية خبأ سره في خطوط وتعابير وجه ليلى/ المحبوبة، لنجده في ذكره للكميت يلجأ للموروث الأدبي؛ حيث اتخذ من الكميت وسيلة للتعبير عن المعاناة التي تكابدها الذات الشاعرة؛ فجعل أحزان شعر الكميت ماءً يروي حزنه.

واختتم الشاعر قصيدة "بقايا ليل" في تناص مع قصة يوسف الصديق، حيث استعان الشاعر بالحدث الذي عايشته الشخصية ليمثل انعكاساً لأحداث عايشتها الذات الشاعرة، فجاءت شخصية يوسف الصديق معبرة عن الظلم الذي عانت منه هذه الأنا، فـ "استلهام الشعراء لما في القرآن الكريم من آيات وكلمات، وقصص وإشارات في قصائدهم جعلهم يمزجونها بفلذات إدراكية وتصويرية تعلي من قيمة الشعر/ الكلمة في حياة الإنسان، وتدل على مسؤولية الشاعر تجاه الجماهير العربية المستقبلة لإبداعه الشعري، الذي عكس من خلاله آلام الحاضر آماله وغموض المستقبل وإشراقه، في صياغات شعرية متتابعة، وأساليب فنية متجددة، ودلالات إلهامية عميقة الغور في التعبير عن الواقع الآتي والمستقبل الآتي؛"[٢] فكان التناص إسقاطا لبعض الأحداث التي حصلت مع يوسف على الأنا الشاعرة في محاولة لمواراة الاعترافات التي نسجتها الأبيات:

"وَنَدَهْتُ "يوسُفَ" كي يُؤَوِّلَ ما أرى فأجابَني بَعْدَ الذُّهولِ كلامـا:
أضْغاثُ أحلامٍ تَمُرُّ على الفتــى فيَثورُ تُفّاحُ الهوى ألْغامـــا
يا يوسفُ الصِّدِّيقُ كَفُّ زُلَيْخَــةٍ قَدَّتْ قَميصَ بَراءتي قُدّامـــا
فَدَخَلْتُ في سِجْن العَزيزِ، وزَلّتي أنّي عَقَرْتُ بِغُرْبتي الآثاما"[٣]

أما قصيدة "أعيدي لي شراييني" فقد حملت إشارة تناصية مع قول امرئ القيس في معلقته "قفا نبك" في استحضار للحالة النفسية التي كان يعانيها الشاعر في العصر الجاهلي؛ فالشاعر يرمي من هذا الاقتباس إلى إضفاء ملامح من معلقة امرئ القيس في نصه الشعري ليوسع مساحاته الدلالية، وليقدم بوصلة للقراءة تقودنا إلى حالة الفقد التي يعاني الشاعر من آلامها:

" أَضِـيـئـيـنِـي
لأَبـدأَ فـيـكِ مِـشْـواري
علـى نـارَيـنِ مـن نـارِي

(١) المرجع السابق، ص ١٣.

(٢) الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، **التناص في الشعر العربي المعاصر؛ التناص الديني نموذجا**، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العُليا، عمان، رسالة ماجستير، ٢٠١١، ص ٥٩- ٦٠.

(٣) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ١٦

فقدْ شَنْشَلْتُ خَصْرَ الرِّيحِ
مِن زَهْرِ البَساتينِ
فصارَ مَداي أوسعَ مِنْ(قِفا نَبْكِ)
وما اسْتَوْقَفْتُ راحلتي لأَسْألَ
عَنْ خُيولِ خُطاكِ إذْ صَهَلَتْ
فَأشْهَقُ
أنْثُرُ التَّنْهيدَ في حِبْرِي
وفي جَسَدي
وفي بَحْرٍ يَموجُ بِلَذَّةِ الشَّكِّ
فَرُدِّي الماءَ لِلأَنْهارِ يا
نَهْرَيْنِ مِنْ عَسَلٍ
ويا بَرْقا
يُضيء مدائن الظُّلمات في مُلْكي"(١)

أما قصيدة "آدم" التي تحمل إشارة إلى همّ جمعي بثته الأنا الشاعرة في أرجاء النص، فقد ظهرت تجليات هذا الهم من خلال توظيف النداء المليء بالانكسار؛ فالشاعر يحاول أن يبث الشكوى لآدم لكنه يواجه بجدار الكبت، فكل محاولاته للبحث عن بريق أمل تتعرض للصد، وتظهر في هذه الأبيات حقول دلالية تعكس الأزمة الوجودية التي عبرت عنها الذات الشاعرة من خلال استدعاء آدم/ الهم البشري:

يا آدمُ يَشرَبُكَ المَلَلُ ويُناكِدُ أبْراجَكَ زُحَلُ
تَبتكِرُ الشَّمسَ بِلا جَدوى وبِعَتْمَةِ يأسِكَ تحتفِلُ
يَخنقُكَ الصَّمتُ فَتَسْتَجدي وَتَراً من ريحٍ يَشتعِلُ
ويُغَمْغِمُ في عَينِكَ ضُوء في مَوْجِ غُبارٍ يَغتسِلُ"(٢)

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ١٩.
(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٢٦.

ويتكرر هذا الأسلوب في مقطع ثان من مقاطع القصيدة، ليعزز شعرية النص؛ فقد افتتح الشاعر النص بنداء آدم ليسطر أزمة جديدة مع الموت، فالذات الشاعرة هنا بدأت تفقد قيمتها وتشعر بالعدمية وحتمية الموت، موجها لومه لآدم الذي تعرض لصدمة الموت عندما قتل قابيل هابيل، فكانت المعاناة البشرية من صنع الإنسان نفسه:

"يا آدمُ ذا خَلْفَـكَ مَــوْتٌ يَمشي، وتَضِجُّ به السُّبُلُ
جَفَّتْ أزْهـارُ مُناكَ فــلا عِـطْـرٌ يَتأرَّجُ أو جَــذَلُ
وعَناكبُ يَأْسِكَ قدْ نَسَجَتْ كَـفَناً من سَــأَمٍ يَكْتَهِـلُ
تَعـوي فـي صَدْرِكَ أرياحٌ ويُدَمْـدِمُ رَعْــدٌ مُنفَعِــلُ
فكـأنَّـكَ شَمْـعٌ مُختَلِـجٌ يَخْتَـنِقُ بِغصَّتهِ الأمَـلُ" (١)

ليختم القصيدة بحقل دلالي مليء بالألم عكس شعرية عالية نتيجة ضياع الأحلام التي حاول آدم نسجها والحفاظ عليها، فقد ضلت أحلامه طريقها وتخثرت آماله وكانت سراباً، ويظهر تكرار أسلوب النداء في المقاطع الثلاثة حالة الاستنجاد، وعمق المعاناة، ولهفة البحث عن ملاذ، وفيه مفتاح إشارة لمقطع جديد:

"يا آدمُ بَحْرُكَ من زَبَــدٍ ومراكبُ حُلْمِكَ لا تَصِــلُ
ودُروبُكَ تَـنزِفُ أسئلــةً من شَجَرٍ ليس لهُ ظُلَـلُ
فسـؤالٌ يَطويـهِ أبَــــدٌ وســــؤالٌ يَنـشُــرُه الأزَلُ
تَتخثَّرُ فيكَ ثواني العمرِ- وتَصـرُخُ بالـدَّمــعِ المُقَـلُ
يـا آدمُ من فَجْرِ الدُّنيا وسَرابُكَ من عَطَشٍ ثَمِـلُ" (٢)

٣. شعرية المفارقة:

كانت بعض نصوص الديوان قد حفلت بتقنية المفارقة التي تعني عند ميويك "أن تقول شيئاً وتقصد عكسه،"(٣) مما يعكس "تضاداً بين المظهر وواقع الحال،"(٤) فالمفارقة تعتمد على عدم المباشرة في التعبير، والاستعانة بمعان أخرى مغايرة للتعبير عن "معنىً أوسعَ وأغنى مما يمكن فعله في حالة

(١) المرجع السابق، ص ٢٦.
(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٢٧.
(٣) ميويك، دي سي، **المصطلح النقدي: المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية**، المجلد الرابــع، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، ط١، ١٩٩٣: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ص ١٨.
(٤) المرجع السابق، ص ٢١.

التقرير المباشر،"[١] فهي تمثل "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات."[٢]

وعرفت سيزا قاسم المفارقة بأنها "استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية؛"[٣] فالمفارقة تبتعد عن التعبير المباشر، وتعتمد على استخدام اللغة بطريقة تكسر التوقع المألوف للمتلقي؛ فهي تمثل عند الدكتور ناصر شبانة انحرافاً لغوياً "يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة،"[٤] فإن تمكن القارئ من فهمها وصل إلى مدلولات النص وإلا كان ضحية لها.

وظهرت تقنية المفارقة في عدد من قصائد هذه المجموعة الشعرية، لكن عنوان "حبر عاقر على ذراع الوقت" حمل مفارقة من نوع آخر لم تقتصر على العنوان فحسب – الذي رغم أنه عاقر إلا أنه أنجب سبع قصائد– بل ظهرت في قصائد أخرى في الديوان، وكانت قصيدة "فانتازيا" قد تناولت الهم البشري من خلال المفارقة اللفظية والتي "تعد من أوضح أشكال المفارقة وأبرزها في الشعر العربي الحديث، ابتداء بمفارقة اللفظة الواحدة، وانتهاء بالنص الكامل،"[٥] وتتحقق هذه المفارقة في النصوص الأدبية حين "يؤدي الدال مدلولين نقيضين: أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفياً، والآخر سياقي خفي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه،"[٦] وقد حظيت المفارقة اللفظية بحضور يعكس حالة التيه والتوتر التي تكابدها الذات الشاعرة في مجتمع المتناقضات الذي جعل سجائر الموت سبيل نجاة، وجعل الوقت هذيانا، ونسب للصمت الثرثرة :

"وفقدْتُ صديقاً كانَ
كثيراً ما يُطرِبُني بِمقامِ الرَّستْ
وثلاثَ سجائرَ من عُلْبَةِ تَبْغي
تُقْذِفُني مِنْ ضَجَرِ الكَبْتْ...

(١) ميويك، **المصطلح النقدي: المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية**، ص٣٨.
(٢) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٤٧.
(٣) قاسم، سيزا، " المفارقة في القص العربي"، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد٦٨، ٢٠٠٦، ص١٠٦.
(٤) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٤٦.
(٥) المرجع السابق، ص٩١.
(٦) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٦٣.

وكاتِبُ سيناريو هَذَيانِ الوقتْ

وَمُنْتِجُ أفلامِ السَّبتْ

وَمُخْرِجُ ثَرْثَرَةِ الصَّمتْ."(١)

وتستمر المفارقة في التدفق ورفع وتيرة التأزم عندما يطلب الشاعر من أي شخص يجد مفقوداته/ أحلامه الضائعة أن يُحرقها في إشارة إلى لا جدوى الوجود:

"مَنْ يعرفُ شيئاً عَنْ

هَذي المفقوداتِ رجاءً؛

فليودِعْها في نَعْشٍ خَشبِيٍّ

ويَدُبَّ الصَّوتْ،

ولْيُشْعِلْ فيها عودَ ثِقابٍ

ويَصُبَّ على النّارِ الزَّيتْ.

لا حاجةَ لي فيها

مِنْ بعدِ حياةٍ حافِلَةٍ بِرَحيقِ الموتْ!"(٢)

وفي قصيدة "سراب متعب" نجد المفارقة في العمى والرؤية، فقد كانت الذات الشاعرة قد ولدت عمياء؛ لتبصر بعد أن باركها الراهب/ الألم ما في الحياة من متناقضات قادتها إلى رفض الواقع وعدم تقبله، فسادت مفارقة الحدث حقل الدلالات بإشارات توحي بالتناقض:

"في الأوَّلِ من كانونِ الأوَّلِ

في عِزِّ البَرْدْ

وَلَدتني أُمّيَ أعمى

لا أُبْصِرُ أفعى الفِردوْسِ، ولا شَكْلَ الوَردْ

بارَكَني راهبُ دَيْرٍ باسمِ الرَّبِّ

فشاهدتُ أبي في حِضْنِ امرأةٍ أُخرى

ورأيتُ سُكارى حشّاشين يدُقّونَ على شُبّاكِ النَّهدْ"(٣)

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٤٨.

(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٤٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٠.

ويبدو التأزم في هذا النص منذ الولادة في بداية النهاية/ كانون الأول، فتُلمّح الذات الشاعرة إلى أن حضورها جاء في مخاض العام، وكان العمى حدثاً يعكس حالة الجهل في الواقع الذي أقلبت عليه هذه الذات، لتبصر بعد أن باركها الراهب سلسة من التناقضات والألم في مفارقة غريبة.

وفي قصيدته "خيارٌ أخير" تظهر مفارقة التنافر والتي "يعمد الشاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفز القارئ، وتسقطه في الهوة الواقعة بين النقيضين ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع"(١) فنجدها هنا معبرة عن التأزم الذي تكابده الذات الشاعرة، ومن ملامح التأزم التي قادت لها المفارقة فوضى الأحداث التي عبر عنها النص في حقول الدلالة: "يهندس، خراب، اشتريت، دفنت، تراب، حناء، اغتراب":

"رَأَيْتُ سراباً على سِحْنَةِ اللَّيْلِ...
شاهَدْتُ بُوماً
يُهَنْدِسُ في القَلْبِ عُشَّ الخَرابْ.
هُناكَ اشْتَرَيْتُ مِنَ العُمْرِ
سِتّينَ عاماً
دَفَنْتُ أزاهِرَها في التُّرابْ؛
التُّرابِ الَّذي صارَ حِنّاءَ أيّامِنا
في يَدِ الاغْتِرابْ."(٢)

لنجد الذات الشاعرة في حال من الضياع تختمه في محاولة الهروب من هذا العالم، معتقدة أنها ستجد في الطفولة ملاذها؛ لتجد اللوعة والغياب في آخر خيار قد ينقذها من تناقضات العالم:

"سأرْجِعُ طِفلاً يَعومُ على وجْهِ بَحْرِ الحياةِ
وأغْسِلُ أوزارَ عُمْري
بِماءِ السّحابْ.
سأفتحُ للأزرقِ السَّمْحِ شُبّاكَ قَلَبي
وأشْرَبُهُ لَوْعةً في إناءِ الغيابْ."(٣)

(١) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٨١.
(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٥٠- ٥١.
(٣) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٥١.

لتأتي قصيدته "ساعة خرساء" في ثوب المفارقة السقراطية والتي تقتضي "أساليب درامية وحوارية تتيح مجالاً لخلق مفارقة سقراطية، قائمة على مبدأ التجاهل لا الجهل، أو تواضع زائف يبديه صانع المفارقة من أجل استدراج الخصم لكشف أوراقه،"[١] والشاعر في هذا النص أبدى التجاهل أمام طلب مصلِّح الساعات، ليتمكن من كشف أمر جهله، وهو سر مرتبط بالحبيبة التي عطل الوقت من أجلها، ويبدو من خلال الحوار إظهار الذات الشاعرة للتجاهل حين أجابت "ساعتي معطلة"، فيقول:

"مُصلِّحُ السّاعاتِ قالَ لي:
"كَمْ ساعَةُ الجِدارِ لَوْ سَمَحتْ؟
فقلتُ ساعتي مُعطَّلَةْ.
في حضْرَةِ العُصفورةِ المُدلَّلةْ
لم أنْتَبِهْ لها وكيفَ مَرَّ الوقتْ."[٢]

ليرتفع التأزم في النص القائم على ثنائية الحضور/ الغياب عندما دفع هذا الحوار مصلِّح الساعات للإخبار عن سر اللوحة التي اختبأت وراءها العصفورة/ الحبيبة/ الماضي، في حبكة حوارية أرغمت المصلِّح على الإخبار نتيجةَ خدعة الشاعر المتظاهر بالتجاهل، فكانت مفارقة سقراطية:

"فقالَ لي لَكَمْ غَريبٌ أَنتْ
وراءَ ذلكَ الجدارِ يا مجنونُ
لوحَةٌ زيْتِيَّةٌ
تموجُ خَلْفَ لونِها عُصفورةٌ،
لَوْ أنَّكْ الْتَفتْ
لَكُنْتَ من ظِلالِ هُدْبِها ارْتَوَيتْ." [٣]

ونلمح المفارقة الرومنسية في قصيدة "زنبقة الضوء" حيث يخلق الشاعر عالم "وهم جمالي على شكل ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تعبير أو انقلاب في النبرة، أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة."[٤] وعمل

(١) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٦٨.
(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٥١.
(٣) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٥١ – ٥٢.
(٤) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ٦٩.

الشاعر خلال بناء هذه القصيدة على تشكيل "بنية تحمل في طياتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع، ويفتح أمامه نافذة للأمل تتسع باطراد"(١) ليجد نفسه أمام ما يغاير ذلك:

"يتهدَّلُ طيفُ النِّسرينِ على الوَرقهْ

ويُسائِلُ لونَ الحبرِ وريشتَه المُحترِقَهْ:

مَن يرسمُ ضحكتيَ الثَّملى

وجديلةَ شَعري المُنطلِقَهْ

مَن ينشِلُ مِن بئرِ الحزنِ مَراراتي

أو بُحَّةَ صَوْتي المُختنِقَهْ

مَن يجلو مرآةَ صبايَ

وينشرُ في صُبحي أَلَقَهْ؟"(٢)

وما إن تقترب القصيدة من نهايتها وقبيل القفلة بقليل حتى تتغير المعطيات وتختلف حقول الدلالة، "وهو ما يؤدي بتلك البنية إلى الانهيار والحطام، لينتهي النص بقفلة تحمل كل معاني الألم والمكابدة والانكسار."(٣) فالشاعر عندما استدعى زنبقة الضوء أوهمنا بأنه في عالم المثل والجمال ليهدم هذا العالم من خلال استخدامه لكن:

"لكنِّي

حين تَهلُّ بُروقكِ مُؤْتَلِقَهْ

تَتفتَّحُ في قلبي قُلَّهْ

يحضنُها النِّسرينُ ويُسْكِنُها ظِلَّهْ

ويُذَرْذرُ نيسانٌ عَبقهْ."(٤)

(١) المرجع السابق، ص ١٥١.

(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٣٣.

(٣) شبانة، **المفارقة في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥١.

(٤) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٣٥.

٤. شعرية التكرار في ثلاثية الياسمين:

إن التكرار الذي ترصده الدراسة هنا جاء مختلفاً، حيث برزت ثلاثة عناوين غلفها الياسمين في ثلاث قصائد متتالية، قامت على ثنائيتي الأمل واليأس؛ فكانت القصيدة الأولى بعنوان "وردة الياسمين" وتلتها "ليل وياسمين" واختتم ثلاثيته بقصيدة "طوق الياسمين" ليسيطر الياسمين/ العشق/ الأمل على حقل الدلالة الأولي لهذه القصائد، ليقابله اليأس/ الفقد، ويظهر في هذه العتبات الثلاث أن الشاعر غلف عشقه بالياسمين في ثلاثة أحوال، أثثها بالأمل الذي هدمه اليأس.

رسم الشاعر في القصيدة الأولى "وردة الياسمين" حواراً بينه وبين الوردة/ الحبيبة، مغلفاً الحوار برمزية الياسمين، وتبدو حالة من التوتر لدى الشاعر؛ حيث كشفت القصيدة غوايته، ويظهر في هذه القصيدة استسلام الشاعر لذكرياته، فبنى الحوارَ بينه وبين وردة الياسمين/ المحبوبة، ويبدو فيها سعيه للوصول إلى عشقه، ويظهر أن الوردة ما زالت محتفظة بغرورها في عدم الاستسلام والتصديق، فحضورها في ذاكرته يؤجج المعاني، ويلهب المشاعر:

"تُسائِلُني ورْدةُ الياسَمينِ
لماذا تأجَّجْتَ شَوْقاً، وكيفْ
فقلتُ لأنَّكِ فيَّ انْسَكَبْتِ
حناناً شفيفاً وأعنابَ صَيْفْ"(١)

لتتغير حقول الدلالة من خلال قصيدة "ليل وياسمين" حيث صار الياسمين مرافقاً للبوح، وتغيرت نبرة الذات الشاعرة إلى إشارات حسية توحي برغبة تريد هذه الذات إشباعها داخل هذا النص:

"فإنْ فَكَّ بَحْري ثِيابَ المياهِ
عَنِ اللَّوزِ والتوتَةِ الشّاردة
فصُبّي إلى الليلِ أعْنابَهُ
لِيَصْحُوَ في رِحْلةٍ مارِدَةْ
تُجَنِّنُ طَيْفَ الغَرامِ الخَجولَ
وعِطْرَكِ والغُرْفَةَ الشّاهِدَةْ"(٢)

(١) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ٤٢.
(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ٤٣.

ليختتم الثلاثية بقصيدة "طوق الياسمين" والتي أتم فيها بناء مملكة عشقه الخاصة، وكانت هذه الأبيات قد سارت في نمط رومانسي، فأحاطها يأس من الوصول للغاية؛ حيث قرر الاكتفاء منها بطوق الياسمين/ الذكريات:

" نَطَرْتُكِ أمْسِ عَلَّكِ تَذْكُريني
فَأَحْضُنَ مِنْكِ طَوْقَ الياسَمينِ"(١)

وتوحي دلالة كلمات "مثقلات، انطفائي، الشجون، تتركيني" وغيرها بحالة اليأس والألم الذي يكابده الشاعر في هذه المحطة الختامية في ثلاثية الياسمين:

" تَمُرُّ بِيَ الدَّقائقُ مُثْقَلاتٍ
كما مَرَّتْ على بالِ السَّجينِ
بقايا اللَّيْلِ تَنْمَلُ مِنْ جُفوني
وَيُطْرِبُها انْطِفائي في أَنِيني
تَناهَبَتِ الشُّجونُ مَدارَ فِكْري
وماجَتْ بِي وَساوِسُ مِنْ ظُنوني" (٢)

الخاتمة والنتائج:

جاءت هذه القراءة النقدية قراءة أولى في الديوان المخطوط "الذي غوى" للشاعر محمد سلام جميعان، حيث بُنيَ الديوان على تقنيات شعرية بينت قدرة الشاعر على بناء نصوص متعددة يحكم وثاقها بانثيالات الشعرية.

أدّت العتبات النصية دوراً كبيراً في بناء شعرية قصائد هذا الديوان، وتمكن العنوان المتفرد "الذي غوى" من دفع المتلقي إلى الخروج من فوضى الحياة، ومتابعة أحداث الغواية في النص، وشكلت شعرية العنونة ذلك الانزياح اللغوي الذي خرق ضوابط اللغة، وقدم وحياً لغوياً جمالياً عمل على جذب المتلقي إلى غمار النص، فكانت شعرية العنونة موازية لشعرية النص؛ حيث كان للعنوان دور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها، فالعنوان فضلاً عن شعريته ربما يشكل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع.

(١) المرجع السابق، ص٤٤.

(٢) جميعان، **الذي غوى**، ديوان مخطوط، ص ٤٤.

بنى الشاعر مجموعته الشعرية المخطوطة على القصائد العمودية وقصائد التفعيلة، وتعددت فيها أساليب التشكيل الموسيقي، وتنوعت، وخضعت لاجتهادات كثيرة أغنت هذه القصيدة وطورت عضوية الموسيقى فيها.

مثلت قصائد التفعيلة انتقال الفراشة من زهرة إلى أخرى، حيث أضفت ملمحاً شكلياً حداثياً جميلاً، وحافظت على البنية الإيقاعية الخارجية من خلال التزامها التفعيلات الرئيسة، وتعاضد الإيقاع الداخلي بما شكله من موسيقى داخلية من خلال الجناس والسجع والتكرار وغيرها من أدوات مع الموسيقى الخارجية لإحداث تشكيل موسيقي متكامل داخل المجموعة الشعرية.

كان للتناص حضور قاد إلى دلالات متعددة، ويعد التناص أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، وتمكن الشاعر من توظيفه بعدة أشكال، حيث قدم للقصيدة دلالات أعمق، ومكن القارئ من ربط هذه الدلالات لإعادة إنتاج المعنى.

أسهمت المفارقة في تحقيق شعرية هذا الديوان، وعكست تضاداً بين المظهر وواقع الحال، وأسهمت أنواع المفارقة المتعددة في تكثيف شعرية القصائد وغمرها بالدلالات التي تفتح أفق التأويل للمتلقي الذكي.

وظف الشاعر التكرار في هذه المجموعة الشعرية في ثلاث قصائد متتالية هي "وردة الياسمين، وليل وياسمين، وطوق الياسمين،" وكانت القصائد الثلاث قد تناولت غواية عشقه في ثنائيتي الأمل واليأس، حيث بنى الشاعر أملاً في تحقق الغواية في قصيدة "وردة الياسمين،" وثارت كلماته بحثاً عنها في "ليل وياسمين"، ليهدم ذلك في نص الفقد واليأس "طوق الياسمين".

المراجع

إسكندر، يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة (الأصول والمقالات) ، ط ٢، ٢٠٠٨: دار الكتب العلمية، بيروت.

تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط ١، ١٩٨٧، ط ٢، ١٩٩٠: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

جميعان، محمد سلام، الذي غوى، ديوان مخطوط، متوفر عند المؤلف.

حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية، ط ١، ٢٠٠٧: دار التكوين للنشر، دمشق.

الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، التناص في الشعر العربي المعاصر؛ التناص الديني نموذجا، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العُليا، عمان، رسالة ماجستير، ٢٠١١.

سالم، أمنية الشريف، فاعلية الإيقاع الخارجي في التماسك النصي في ديوان الأعمى التطيلي(ت – ٥٢٥ هـ)، مجلة جامعة سرت العلمية (العلوم الإنسانية)، جامعة سرت، مركز البحوث والاستشارات، م٨، ع١، ٢٠١٨.

شبانة، ناصر، "العتبات النصية في الشعر الأردني"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد ١٠، العدد١/٢٠١٤ ، عمان.

شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، ط١، ٢٠٠٢: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

شبانة، ناصر، قصائد أم مصائد، القدس العربي، ٢٠١٩/٣/٢٧، www.alquds.co.uk

عبيد، محمد صـــابر، عضوية الأداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، ط ١، ٢٠١٢: عالم الكتب الحديث، إربد.

علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، ١٩٨٥: دار الكتاب اللبناني، بيروت.

عمارني محمد، خالد تواتي، الشعرية؛ تحولات المصطلح وإشكالاته في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة اللغة العربية، المجلد ٢٢، العدد ٤٩، ٢٠٢٠.

فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ط ١، ١٩٩٥: دار الآداب، بيروت.

قاسم، سيزا، المفارقة في القص العربي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد٦٨، ٢٠٠٦.

قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ط ١، ٢٠٠١: بدعم من وزارة الثقافة، مكتبة كتانة، إربد.

كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط ١، ١٩٩١: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

محمد، طيبة حسين سعيد، أثر التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية في شعر ابن الفارض، مجلة كلية الآداب، ع٥٦، ج ١، جامعة سوهاج– كلية الآداب، ٢٠٢٠.

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي المتوفى: ٧١١هـ، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

ميويك، دي سي، المصطلح النقدي: المفارقة، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية، المجلد الرابع، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، ط ١، ١٩٩٣: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.

الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط ١، ٢٠٠٦: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

اليوسفي، محمد لطفي، الشعر والشعرية، ط١، ١٩٩٢ : الدار العربية للكتاب، تونس.

References:

Alloush, Saeed, Dictionary of Contemporary Literary Terms, 1st Edition, 1985: Lebanese Book House, Beirut.

Amarni Mohamed, Khaled Touati, Sharia; Term transformations and problems in contemporary critical discourse, Journal of the Arabic Language, Volume 22, Issue 49, 2020.

Al-Hashemi, Alawi, The Philosophy of Rhythm in Arabic Poetry, 1st Edition, 2006: The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut.

Al-Yousfi, Mohamed Lotfy, Poetry and Poetry, Edition 1, 1992: Arab Book House, Tunisia.

Al-Zawahra, Zahir Muhammad Hazaa, Intertextuality in Contemporary Arabic Poetry; Religious Intertextuality as a Model, The University of Jordan, College of Higher Studies, Amman, Master Thesis, 2011.

Fadl, Salah, Styles of Contemporary Poetry, 1st Edition, 1995: Dar Al-Adab, Beirut.

Hussein, Khaled Hussein, On the Title Theory: An Interpretive Adventure in the Affairs of Textual Shrines, 1st Edition, 2007: Dar Al-Takween Publishing, Damascus.

Ibn Manzur, Muhammad bin Makram bin Ali Abu al-Fadl Jamal al-Din Ibn Manzur al-Ansari al-Ruweifai al-Afriqi, deceased: 711 AH, Lisan al-Arab, Dar Sader, Beirut.

Iskandar, Youssef, Trends in Modern Poetry (Origins and Articles), Edition 2, 2008: Dar Al-Kotob Al-Ulmiah, Beirut.

Juman, Muhammad Sallam, Who Seduced, a manuscript collection, available with the author.

Kristeva, Julia, Text Science, translated by Farid Ezzahi, 1st Edition, 1991: Toubkal Publishing House, Casablanca.

Mewick, DC, The Critical Term: The Paradox, the Paradox and Its Attributes, Coding, Pastoral, Volume Four, translated by Dr. Abdul Wahid Lu'loua, Edition 1, 1993: The Arab Foundation for Studies and Publishing, Amman.

Mohammad, Taiba Husin Saeed, The effect of musical composition on the construction of the poetic image in the poetry of Ibn al-Farid, Journal of the College of Arts, No. 56, C1, Sohag University, College of Arts, 2020.

Obaid, Muhammad Saber, Membership of the Poetic Tool: The Art of Means and the Significance of Functions in the New Poem, 1st Edition, 2012: Modern Book World, Irbid.

Qasim, Siza, The Paradox in Arabic Fiction, Fusool, The Egyptian General Book Authority, Issue 68, 2006.

Qutoos, Bassam, Title semiotics, 1st Edition, 2001: with the support of the Ministry of Culture, Kittana Library, Irbid.

Salem, Sharif Omnia, The Effectiveness of External Rhythm in Textual Coherence in Divan of the Blind Tutayle, Sirte University Scientific Journal (Human Sciences), Sirte University, Research and Consulting Center, M8, Issue 1, 2018.

Shabana, Nasser, “Textual Stresses in Jordanian Poetry,” The Jordanian Journal of Arabic Language and Literature, Volume 10, Issue 1/2014, Amman.

Shabana, Nasser, the paradox in modern Arabic poetry: Amal Dunqul, Saadi Youssef, Mahmoud Darwish as a model, 1st Edition, 2002: The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut.

Shabana, Nasser, “Poems or Traps”, Al-Quds Al-Arabi, March 27, 2019, www.alquds.co.uk

Todoroff, Poetry, translated by Shukri Al-Mabhout and Raja Ben Salama, 1st Edition, 1987, 2nd Edition, 1990: Toubkal Publishing House, Casablanca.