**جامعة الزاوية**

**إدارة الدراسات العليا والتدريب**

**كليـــــــة الآداب**

**قسـم اللغة العربية وآدابها / شعبة الأدبيّات**

# الخطاب الشعري في تجربة لطفي عبداللّطيف الشعرية
# دراسة أسلوبية

**إعداد الطالبة: سهام عامر إمحمد الشعباني**

**إشراف الدكتور: قاسم حسن القفة**

**الدرجة العلمية: أستاذ**

**(2023/2022م)**

**قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الإجازة الدقيقة الدكتوراه بتاريخ 2023/05/25م**

**الموافق 06/ ذو القعدة/ 1444هـ قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب جامعة الزاوية**

**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**

**﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾**

**صدق اللّه العظيم**

[**سورة هود**: **من الآية** 88]

# الإهـــــــــــداء

إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء، إلى من كان رضاها زاداً لي في الحياة، ودعواتها نوراً في طريقي، إلى من حاكت سعادتي بخيوط مسحوبة من نسيج قلبها، إلى من انتظرت هذه اللحظة بفارغ الصبر "أمي الحبيبة أطال الله في عمرها".

إلى من سعى وشقى لأنعم بالهناء، إلى من لم يبخل بشيء من أجل دفعي في طريق السعادة، إلى من علّمني أن أرتقي سلّم الحياة بحكمة وصبر، إلى من تاقت نفسه لرؤية هذا العمل، "أبي العزيز أطال الله في عمره".

إلى من حبهم يجري في عروقي ويهيم بذكرهم قلبي، إلى الذين عاشوا معي الحياة حلوها ومرّها، إلى ذخري في الحياة، "إخوتي وأخواتي".

إلى أهل الوفاء، ومنبع الإخاء، ورصيدي في الحياة "الأصدقاء والأحباب".

**"الباحثة"**

# الشكر و التقدير

يجدر بي في مستهل القول، وعلى سبيل العرفان أن أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي الفاضل الدكتور/ قاسم حسن القفة، الذي تكرّم بالإشراف على هذه الرسالة، وعلى إبدائه النصح والإرشاد لي طيلة فترة الدراسة.

وإلى كل من قدّم لي يد العون والمساعدة لإتمام هذا البحث راجيةً من الله أن يثيبهم ويجزيهم خير ما يجزى به عباده، إنه نعم المولى ونعم المُعين.

# مقدّمـــــة

بسم الله الرحمـنٰ الـرحيم، الحمـد لله الـذي علـم الإنسـان مـالم يعلـم، والصـلاة والسلام على من بعثه الله رحمة للعالمين، خاتم النبيين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

**وبعد،،،**

الشعر يأخذ متلقّيه إلى عالم خفي تنفتح فيه جميع مداركهم، وتتصهر فيه مشاعرهم وأحاسيسهم، والتجربة الشعرية ما هي إلاّ تجربة لغة، وتجسيد لطاقات إبداعية يتقنها الشاعر، وهي نتاج أساس لأدبية الخطاب العربي، والشعر يلعب دوراً رئيساً في تشكيل الثقافة العربية وإثرائها؛ كما تقف الصورة الشعرية بجميع مكوناتها وأبعادها إلى جانب اللّغة الشعرية في تكوين النص الشعري.

والحديث عن الشعر أمر ما زال يحمل كثيراً من علامات الإستفهام وذلك من خلال الإشكالات التي طرحها النقاد الحداثيون خاصة حول ما يعرف بالشعر الجديد ماهيته، انتماءاته، أصالته... ولعل هذا الاختلاف، ولد اختلافاً آخر وطرحاً مغايراً من قبل الدارسين فيما يعرف بالخطاب الشعري.

والخطاب الشعري إذاً هو خطابات، وتحليله متعدّد بتعدّد المناهج والنقاد، وهو متميز عن الممارسات الفنية بعنصر اللّغة المالك الحقيقي لمفاتيح قراءته، إذا لم يمتلك القارئ الواعي – الناقد – هذه المفاتيح، فإنّ قراءته ستظل أبعد من أن تحظى بما يمنحها شرعيتها في المعالجة والتحليل.

وما الدراسة الأدبية إلاّ رصد لظواهر الإبداع ومحاولة تقييمه، والحكم عليه، في جانبيه الموضوعي، والفني، والشعر لغة خاصة لها وظيفتان؛ وظيفة معرفية، ووظيفة فنية جمالية، وكل وظيفة تخدم الأخرى، والشعر يحمل دلالة ثقافية أو سياسية أو اجتماعية ينسقها وفق نسق معين هو الأسلوب، ودراسة الشعر هي فصل

الأبعاد الموضوعية عن الظواهر الأسلوبية، لكي تتضح البنية العميقة للخطاب ويمكن حينئذ إحصاء الظواهر الأسلوبية وتقييمها، ومدى مشاكلتها لموضوعاتها، أو مدى تشّكل المواضيع من خلالها.

وكان **عنوان هذه الدراسة:** (الخطاب الشعري في تجربة لطفي عبداللّطيف الشعرية)، دراسة أسلوبية.

وتضمنت الدراسة نتاج الشاعر كاملاً، والمتمثل في دواوينه الشعرية: (الخريف لم يزل، وأكواخ الصفيح، وحوار من الأبدية، ودمعة الحادي، وقليل من التعري، وأخيراً قراءات في كف سندبادة).

**ومن الأسباب الرئيسة التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع مايلي:**

1-تجربة لطفي عبداللّطيف تُعد ممثلاً لحداثة الشعر اللّيبي المعاصر.

2-محاولة الاقتراب من الخطاب الشعري اللّيبي الحداثي، وما يتضمنه من جماليات.

3-الاقتراب من واقع الإبداع الحداثي المعاصر، وتقنيات الخطاب ضمن تجربة هذا الشاعر على وجه الخصوص.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج التحليلي الذي من شأنه إفادة البحث.

**الهدف من هذه الدراسة** هو محاولة الكشف عن حداثة البنية الشعرية في شعر لطفي عبداللطيف.

إشكالية الدراسة:

إن هذه الدراسة تسلّط الضوء على الخطاب الشعري، واكتشاف حداثة البنية الشعرية في شعر الشاعر اللّيبي لطفي عبداللطيف، فكان لابد أن افترض مجموعة من الأسئلة؛ لتكون محل دراسة أسلوبية تحليلية، ذلك لأن مشكلة الدراسة تتمثل في أنها تحاول أن تجيب عن هذه التساؤلات.

- ما مفهوم الخطاب؟ وما علاقته بمفهوم النص، وما هي العناصر المكونة للخطاب؟
- ما طبيعة العلاقات المعجمية في شعر لطفي عبداللطيف؟
- ما العناصر الشعرية النفاذة في شعره؟

**أما الدراسات السابقة التي تناولت دراسة الشاعر لطفي عبداللّطيف من جوانب أخرى على سبيل المثال لا الحصر:**

1-فاطمة علي محمد زوبي، الأداء الفني في شعر لطفي عبداللطيف، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس ، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، قسم اللّغة العربية وآدابها، إشراف أ.د. حسن البنداري، و د.زينب عبدالكريم، 2015-2016م، وتناولت فيها الباحثة أنواعًا مختلفة من الأداء الفني في شعر لطفي عبداللطيف ، كالأداء التصويري ، والأداء التحويلي ، والأداء الفني المتأثر بالقرآن الكريم الذي منحه قيماً فريدة لايمكن لأي نص آخر أن يمنحه إياها.

2-ريم طافش حسن قاسم، الرمز في شعر لطفي عبداللطيف، رسالة ماجستير جامعة طرابلس، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، شعبة الدراسات الأدبية، إشراف د. عبدالسلام الهمالي بن سعود، 2009م، وتعرضت فيها الباحثة إلى عدة رموز مختلفة، منها الرموز الطبيعية المستمدة من مظاهر الطبيعة، ومنها رموز تاريخية ، وأدبية، ودينية، وغيرها، وكانت الرموز سمة غالبة في شعره يكشف بها عن البناء الفني الدقيق الذي أنتجه من خلال شخصيته في النص الشعري.

3-نور الهدى المبروك الكيلاني، جماليات المكان في شعر لطفي عبداللطيف (دراسة تحليلية فنية)، رسالة ماجستير جامعة غريان، كلية الآداب – الأصابعة، قسم اللغة العربية، شعبة الأدبيات ، إشراف د. مصطفى محمد زنين

، 2021–2022م . تناولت فيها الباحثة العديد من الأمكنة المختلفة التي وردت في شعر لطفي عبداللطيف كالأمكنة الواقعية والخيالية ، حيث شكلت البنى المكانية أهمية كبيرة في الإفصاح عن دواخل الشاعر ومكنونات النصوص ، وتكوين الفضاء الدلالي.

4-ماجدة حسين الضبيع، التعلق النصي بالقرآن الكريم في شعر لطفي عبداللطيف، رسالة ماجستير، جامعة الجبل الغربي، كلية الآداب – قسم اللّغة العربية، شعبة الدراسات الأدبية، إشراف: د. حسين الرميح، 2008م.

**أما عن الصعوبات،** فهناك صعوبات جمّة واجهتني أثناء دراستي، والصعوبات والعراقيل جزء أساس من عملية البحث في حد ذاتها، ولولاها لفقد البحث مصداقيته ومتعته، إذ كيف نشعر بالارتياح دون مكابدة العناء، وكيف نتذوق حلاوة الحرية من دون أن نتذوق مرارة القيد؟ ولابد لجامع العسل من وخز الإبر، ومن الصعوبات العلمية التي واجهتني في عملية البحث هي صعوبة الحصول على دواوين الشاعر كاملة في بادئ الأمر، واستمر البحث طويلاً في المكتبات العلمية ولكن من دون جدوى، نظراً لفقر مكتباتنا العلمية إلى مثل هذه الدواوين اللّيبية، وتم بحمد الله الحصول عليها بعد جهد جهيد.

وبعد النظر في شعر الشاعر المعني بالدراسة، وفي بعض الدراسات الأدبية حول الخطاب الشعري، تم وضع خطة للبحث كما يلي:

- **المقدمة:** تتناول الحديث عن عنوان الدراسة، وأسباب اختيارها، وهدفها، وأسئلتها، والمنهج المتبع فيها، وبيان لمخطط سيرها.
- **تمهيد:** يتناول مفهوم الخطاب والعناصر المكونة له، وعلاقته بمفهوم النص.
- **الفصل الأول: عنوانه: (لغة الشعر):**
  - **المبحث الأول:** تشكيل لغة الشعر ومداها الفاعل.

- **المبحث الثاني:** معجم الشاعر ومركّبات سياقاته اللّغوية.
- **المبحث الثالث:** حيوية المكوّنات اللّغوية وتوافقها الفني.

- **الفصل الثاني: (جماليات الصورة الفنية):**
  - **المبحث الأول:** التشكيل الفني للصورة الشعرية.
  - **المبحث الثاني:** المكوّنات البانية للصورة الشعرية وجدّتها.
  - **المبحث الثالث:** أهمية الصورة الفنية ودورها في إيضاح دلالة النص.

- **الفصل الثالث: عنوانه: (الشكل الموسيقي):**
  - **المبحث الأول:** دلالة الألوان ودورها في إبراز دلالة النص.
  - **المبحث الثاني:** الإيقاع الموسيقي في القصيدة.
  - **المبحث الثالث:** استدعاء الشخصيات التراثية وتوظيفها في النص الشعري.

وذُيّلت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدِّراسة، وتوصية لإضاءة طريق البحث أمام الدارسين.

**وأسال الله العلي القدير التوفيق**

# التمهيد

**مفهوم الخطاب والعناصر المكوّنة له، وعلاقته بمفهوم النص:**

إن مصطلح الخطاب قد شاع كثيراً في الدراسات الحديثة من الآونة الأخيرة، وتعدّدت مفاهيمه واختلفت، وقد نما هذا المصطلح وتطور في ظل هذه الدراسات الحديثة التي اهتمت به، وبعناصره المكوّنة له، وببنيته، ووظيفته.

مفهوم الخطاب لغة واصطلاحاً:

**أولاً- مفهوم الخطاب لغةً:**

والخطاب في المفهوم اللغوي يعني " الخِطابُ والمُخاطَبة: مُراجَعَة الكَلامِ، وقد خاطَبَه بالكلامِ مُخاطَبَةً وخِطاباً، وهُما يَتخاطَبان" [1]، وفي القرآن الكريم : ﴿وءَاتَيْنَـهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابِ ﴾[2].

ويتضمن مفهوم الخطاب لغة على التلفظ أو القول بين طرفين أحدهما مخاطِب، والآخر مخاطَب، وقد تكون بينهما لغة حوارية ويقال: إنهما يتخاطبان أي يتحاوران[3].

والخطاب يتكون من أجزاء لغوية متماسكة متناسقة لها علاقات دلالية وصوتية وصرفية تجتمع في وحدة لغوية واحدة وهي النص الأدبي.

**ثانياً: الخطاب اصطلاحاً:**

والخطاب في المفهوم الاصطلاحي يعني "الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو مجموعة متميزة من المنطوقات، أو هو ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف

---

(1) أبوالفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تحقيق : عبدالله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981م، مج2، ج17، ، ص: 1194.

(2) سورة (ص) ، من الآية : 19.

(3) ينظر: عبدالرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م، ص19.

على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها"[1].

ومن خلال هذا المفهوم يعتمد مصطلح الخطاب على اللّغة الكلامية المنطوقة التي بدورها يتم التواصل بين المرسل والمرسل إليه، "كما أنّه عبارة عن مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التي تكوّن بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل"[2].

ويعطي الاستعمال الاصطلاحي معاني ودلالات كثيرة، ويتحول الخطاب إلى رسالة أو نص مكتوب يكتبه المرسل (الكاتب) إلى المرسل إليه (القارئ أو المتلقي)، وقد يكتب الخطاب شعراً، ولكن الأغلب والأشهر أن يكون نثراً، والقول الشعري جزء أساس من مفهوم الخطاب ووحدته الأولى، والعلاقة التي تربطه به علاقة الجزء بالكل.

**الخطاب في الثقافة الغربية:**

من النقاد الذين اعتنوا بالخطاب (ميخائيل باختين) الذي يرى أن (الخطاب) مرتبط بالكلمة المنطوقة التي تكون العلاقات الحوارية أساساً لها ، سواء داخل اللّغة أو خارجها، واللّغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة تحيا في الاختلاط الحواري بين الذين يستخدمونها، لا يجوز فصلها عن مجال الكلمة؛ لأن حياة اللّغة مفعمة بالعلاقات الحوارية، وذلك لأن الكلمة هي التي تربط تلك العلاقات ببعضها البعض عن طريق الحوار[3].

ومن خلال رؤية باختين لمصطلح الخطاب يتبيّن لنا طبيعة تعلق هذا المصطلح بالكلام المنطوق أو الملفوظ ليؤدي وظيفة دلالية وتداولية.

---

(1) عبدالرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، ص20.

(2) المرجع السابق، ص20.

(3) ينظر: ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، بغداد، ط1، 1986م، ص: 267.

ويوضح (تزفيتان تودوروف) أن مصطلح الخطاب يتم من خلال العلاقات الحوارية التي يتم اختزالها إلى علاقات من أنماط مختلفة، سواء كانت منطقية أو لغوية أو نفسية ، أو أي نوع آخر من العلاقات الطبيعية، وهي نمط خاص من العلاقات الدلالية التي تتشكل أجزاؤها من مختلف التعبيرات، ويقف وراءها فاعلون متكلمون يعبرون عن أنفسهم، أو فاعلون متكلمون محتملون، عن طريق موضوع الكلام[1].

ويحدّد ميشال فوكو مفهومًا جليًا وواضحًا للخطاب، ويقدم عدّة تعريفات له؛ ليكون لهذا المفهوم سياق دلالي مميز عنده، "وهو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية؛ فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها"[2].

إن تشكيل الخطاب عند فوكو يعتمد على المنطوق حتى يصل إلى المتلقي متضمناً قواعد وقوانين تسير عليها التشكيلة الخطابية، ومن خلال هذا المنطلق يشير فوكو إلى أن (الخطاب والنص) يستخدمان للدلالة على التشكيلة الخطابية.

**الخطاب في الثقافة العربية:**

كثرت مفاهيم مصطلح الخطاب عند العرب وتنوعت، ومن أهمها: الخطاب عند عبدالسلام المسدي الذي عدّه "كياناً أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه، فقد تولّد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازاً خاصاً من القيم

(1) ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م، ص122.

(2) ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987م، ص: 108.

طالما أنه محيط لساني مستقل بذاته، وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية لسانية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً"[1].

هنا يركّز المسدي على الوظيفة التواصلية للغة، وذلك من خلال الكلام المُقال فهو كيان التأمت أجزاؤه وتظافرت عن طريق اللّغة التي تولّد تياراً يشكّل الملفوظ الأدبي.

ويرى (صلاح فضل) : أن الخطاب يدور حول اللغة التواصلية المنبثقة من البلاغة، التي تهدف إلى إقناع الجمهور عن طريق الكلام، من خلال الأشكال البلاغية التي يهتم بها الخطاب البرهاني المتمثلة في الأدوات الأسلوبية ، ووسائل الإقناع والبرهان، وذلك لأن كل قول يوجه إلى مستمع معين[2].

وهذا المعنى يحدد العلاقة المتينة بين الخطاب واللّغة في شكل تواصل لغوي يتم بين الطرفين، والخطاب هنا خطاب لغة وقول، وهو يرتبط باللّغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين تتم بواسطتها الدورة الحوارية بين المرسل والمرسل إليه عن طريق البلاغة.

ويرى (محمد مفتاح) أن الخطاب هو "الدعوة إلى الكتابة، مثل الدعوة إلى الكلام، في الثقافة العربية القديمة، ولعله لهذا الاعتبار كانت العديد من المؤلفات والمصنفات عبارة عن (رسائل) توجه إلى شخص معين (واقعي أو تخييلي) طلب من الكاتب التأليف في غرض معين...، والانتقال إلى الخطاب، انتقال من المظهر الشفاهي للكلام إلى مظهره الكتابي"[3].

---

(1) ينظر: عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، د.ت، ص114.

(2) بنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1992م، ص66.

(3) سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص183، 184.

ومن خلال ذلك تتبين رؤية محمد مفتاح للخطاب بأنه مؤلف من كلام، وهذا الكلام يهدف إلى توصيل معلومات بين أفراد المجتمع، ويُعَدُّ هذا التعريف مغلقاً نظراً لسمته الكتابية.

**العناصر المكوّنة للخطاب:**

تجتمع في تكوين الخطاب الشعري عدّة عناصر تتداخل مع بعضها لتُؤسّس شاعريته، وتؤكد تمييزه، وهذه العناصر هي:

1- **اللّغة:** والخطاب أيّاً كان نوعه هو خطاب باللّغة، واللّغة أداة من أدوات التعبير الفني عند الشعراء، وذلك لأن "لغة الشعر هي اللّغة الإشارة، في حين أن اللّغة العادية هي اللّغة الإيضاح"[1]، ولغة الشعر تحمل جمالاً لا تحمله اللّغة المعيارية (لغة الحياة المتداولة) بين أفراد المجتمع.

2- **الموسيقا:** ثاني أهم جزء من البنية الفنية في القصيدة، "وللموسيقا أثر بيّن في إتمام الصورة الفنية، وجعلها ترقى إلى درجة إثارة المتلقي وإطرابه، فالصورة الفنية كلام بليغ ينقل به الأديب تجربته، ويضمنه أكبر قدر ملائم من المؤثرات التعبيرية، والموسيقا هي من تلك المؤثرات، فإن كانت الصورة في مقام حزن ساعدت الموسيقا على استدرار الحزن لدى المتلقين، وإن كان المقام مقام فرح، جاءت الموسيقى خفيفة راقصة مطربة، وهكذا"[2]، وتبرز التجربة الشعورية عند الشاعر من خلال الصورة الفنية التي تعتمد على موسيقا الوزن والقافية والإيقاع، وهي التي تُحدث تأثيراً وإمتاعاً عند المتلقي.

3- **الصورة الشعرية:** تُعَدُّ الصورة الشعرية مكوّناً بنيوياً أساسياً في الخطاب الشعري، "والصورة الشعرية في جوهرها، تشكيل لغوي، يعمل الخيال على تخليقه من

---

(1) حليمة الصادق العائب، ثنائية الموت والحياة في الشعر اللّيبي 1950-1969م، منشورات شؤون ثقافية، د.ط، 2010م، ص229.

(2) إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م، ص228.

معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها من خلال عملية اختيار غير واعية، تفوق سلطان العادة"[1]، والشعر صورة ترسمها الكلمة، وبدونها يتحوّل إلى كلام مباشر لا يحمل سمة فنية، وكلما كانت ملكة الشاعر للخيال قوية خصبة كلما كان الشعر أكثر جمالاً وأقرب إلى نفس القارئ أو المتلقي، وبذلك يتم "التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية... فالصورة منهج – فوق المنطق – لبيان حقائق الأشياء"[2].

4- **التناص وإنتاج المعنى:** التناص بمفهومه الواسع هو "تعالق بين النصوص على نحو ما"[3]، وظاهرة التناص تدل على أصالة الشاعر وتميّزه في شعره، ولا يهدف الشاعر من خلال حشد كم هائل من النصوص المشابهة أو المخالفة، وإنما يتطلب منه أن يكون للنص الغائب تفرد وخصوصية يراها المبدع، وهي التي تشكّل بناءًا قوياً للتجربة الشعرية الحديثة؛ "لأنه ليس من المتصور أن يكون استدعاء أي خطاب لمجرد الإعلان عن اتساع فكري، أو التباهي بقدرة معرفية، أو لمجرد إنتاج معنى تم إنتاجه"[4]، والتناص يربط النص الحاضر بنصوص غائبة سواء كانت تراثية أو معاصرة، ويتشرب النص الحاضر ما تم استحضاره من نصوص غائبة، وتندمج مكونات النصين، وتصبح نصاً واحداً ينهض بالتجربة الشعرية في انسجام وتناغم تامين.

---

(1) محمد مصطفي أبو شوارب، جماليات النص الشعري، (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2005م، ص107.

(2) المرجع السابق، ص107.

(3) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص364.

(4) المرجع السابق، ص365.

**مفهوم النص لغة واصطلاحاً:**

**أولاً- مفهوم النص لغة :**

"نص الشي رفعه ... ونص الحديث إلى فلان رفعه إليه، ونص كل شيء منتهاه"[1]، والنص الأدبي إذاً هو كلام ابتدعه الكاتب ليصل إلى القارئ أو المتلقي عن طريق اللغة .

**ثانياً- النص اصطلاحاً:**

يمكن تحديد مفهوم النص اصطلاحاً بأنه : "نسيج الكلمات المنطوقة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً"[2]، وبالتالي فإن النص يتكون من خلال التركيب البنائي للّغة.

**العلاقة بين الخطاب والنص :**

بين الخطاب والنص علاقة قوية جداً "تكاد جُلّ التيارات التي تعتمد الخطاب إمّا تعريفياً للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها"[3]، ويستمد كلٌّ منهما دلالته من الآخر، ويُعَدُّ النص أساس أي خطاب؛ لأنه عبارة عن رسالة يحملها الأديب إلى القارئ أو المتلقي، وإمّا تجد هذه الرسالة قبولاً من المتلقي أو لا تجد.

والنص يقوم بإنتاج عدة وظائف، "ولعل من أهم الوظائف هي الوظيفة الشعرية، أي تلك التي تجعل التركيز على الرسالة لصالح الرسالة الخاص، وفيها يتحرر النص من كل رقابة، وبها يصبح ذات نفسه، بغض النظر عن كونه لغة يومية أو غير ذلك"[4].

---

(1) محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986م، ص276.

(2) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سورية، ط1، 2002م، ص124.

(3) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص97.

(4) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص52.

وبما أن الخطاب نسيج كلامي وحواري وأداته هي اللّغة وجوهره التي من خلالها يستطيع الكاتب تبليغ رسالته إلى المتلقي، والنص كذلك من خلال أدائه الإيصالي "يحيل إلى نظام إشاري يقوم على متغيرات شكلية عديدة، تحددها متغيرات وظيفية لا حصر لها، ولذا فإن اللسانيات في درسها له، لا تميز بين الشكل والمضمون، وإنما تجعل المضمون موضوعاً له شكل تقوله لغته، ويرده نظام الخطاب إلى جنسه الأدبي"[1].

والشاعر يصنع من اللّغة استعمالاً واعياً جمالياً من خلال توظيفه الكلمات، كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالأصوات، والخطاب يعبّر عن فكرة ما الهدف منها الوصول إلى الإخبار والإقناع، "والخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة، أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق، وإذا كان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاختزان في الذاكرة من خلال استعمال النص، فإن عالم الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما"[2]، وللخطاب معايير وأسس أسهمت في بنائه يدركها الكاتب والمتلقي في الوقت نفسه.

---

(1) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص52.

(2) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص6.

# الفصل الأول

## (لغـــــــة الشِّعـــــــر)

**المبحـــث الأول**: **تشـــكيل لغـــة الشـــعر ومـــداها الفاعـــل**.

**المبحث الثاني**: **معجم الشاعر ومركّبات سياقاته اللّغوية**.

**المبحث الثالث**: **حيويّة المكوّنات اللّغوية وتوافقها الفنِّي**.

# المبحث الأول

# تشكيل لغة الشعر ومداها الفاعل.

تمثل اللّغة أداة للتواصل، لذا فهي روح العمل الأدبي، ومادته التي تشكل سماته الخاصة وقيمته الفنية، "والألفاظ هي الوحدات التي تتركب منها العبارات عندما يضم بعضها إلى بعض وللأدباء عناية باختيار الألفاظ في كلامهم المنثور والمنظوم، وهم يعرفون أثرها البالغ في إخراج الكلام الواضح القوي الجميل، والذي يؤثر في المتلقين ويمتعهم" [1].

واللّغة هي التي تجسّد الموقف الشعري عند الشاعر من خلال تصويرها للقيم الجمالية المعبرة عن عالم الذات، بحيث تؤثر اللفظة الواحدة في الكلام بعامة، من خلال موافقتها لكلام العرب أو مخالفتها له، ومن حيث وصولها للمعنى المراد، وكذلك جزالة الكلمة ورقتها وكل ما يتعلق بها، كلها مؤثرات قوية تجعل الكلمة تصل إلى مستوى التعبير لتؤدي الغرض المقصود، وتصبح مقبولة عند أصحاب الذوق، ومن خلال مخالفتها لكلام العرب يضعف مستوى تعبيرها، وتصبح غير مقبولة عندهم[2].

ولعل ما يؤلف خصوصية الكتابة هو المغامرة اللّغوية، وعلى الشاعر المبدع أن يغامر مع اللّغة، ويوظّفها في سياقها الصّحيح، والكلمة لوحدها لا معنى لها، والدور الرئيس يلعبه السياق في الحصول على دلالات الألفاظ الموظّفة في اللّغة، "فالكلمة لا معنى لها وإنما لها استعمالات"[3]، من خلال السياقات التي تدخل فيها، والعملية اللّغوية تقف على محوري التأليف والاختيار، أي طريقة يوزع بها الشاعر مفرداته؟ وكيف يختارها ويجاور بينها؟ وبقدر ما يبتكر في تلك العلاقات التجاورية بين المفردات يكون ابتكاره في الصور والأخيلة.

---

(1) إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، ص189.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص189-190.

(3) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص62.

إنّ اللّغة الشعرية تمثل المكوّن الرئيس لأي عمل شعري، والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، ولم يعرف الشعر إلا بعد أن أدرك الإنسان قوة الكلمة "والشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة"[1]، فعن طريق اللّغة تتواصل العقول وتتجاوب الأحاسيس، "فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية – وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه لكلمات هذه الدّلالات – وإنما هي تجسيم حي للوجود، فاللّغة الشعرية وجود له كيان وجسم"[2].

وتُعَدُّ اللّغة هي الأداة التي يترجم بها الشاعر انفعالاته ومشاعره وإيصالها إلى القارئ أو المتلقي، ولقد حظيت اللّغة باهتمام النقاد منذ القدم وقد "شغل بها الأقدمون قبل أن يعالجها العرب، وقد تحدث فيها هؤلاء وأولئك عن المعايير الجمالية الموضوعية التي تعد من أسس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنية"[3]، وقد نبّه أرسطو إلى ضرورة العناية بها عندما قال: "وما كان من أجزاء الشعر بطالاً ليس فيه صنعة ومحاكاة، بل هو شيء ساذج، فحقه أن يعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته، ليُتدارك به تقصير المعنى، وتتجنب فيه البذالة..."[4].

ويعد لطفي عبداللّطيف كغيره من الأدباء الذين عبروا بلغتهم عما يختلج في نفوسهم من أحاسيس، وفي عقولهم من آراء، "فقد ارتبط الشعر في نشأته الأولى بفترة مبكرة في حياة الإنسان تتصل اتصالاً وثيقاً بتلك المرحلة من نمو اللّغة التي أصبحت فيها – اللّغة – ذات طابع آخر غير مجرد الدّلالة المادية الخارجية النفعية،

---

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الإسكندرية، ط2، 1983م، ص70.

(2) المرجع السابق، ص72.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، القاهرة، د.ط، 1963م، ص251.

(4) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، 1953م، ص195.

وأعني تلك المرحلة التي أصبحت فيها اللّغة إلى جانب استخدامها السابق، دالة على الصورة أي استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته، وهي مرحلة متلازمة مع اكتشاف الإنسان الشعر حيث أصبحت الكلمات كصور مرتبطة بالشيء الحسي"[1].

هناك ارتباط وثيق بين اللّغة والشعر، واللّغة الشعرية تحدث هزّة نفسية انفعالية في نفس المتلقي (إن من البيان لسحرا) ولم يعرف الشعر فعل السحر إلا بعد أن أدرك الإنسان قوة الكلمة، وقد ارتبطت الكلمة بالمدلول ارتباطاً سحرياً لما كانت لأصواتها قوة سحرية خاصة بها[2].

## لغة الخطاب الشعري عند لطفي عبداللطيف:

تكمن قيمة الشعر بوصفه فنا أدبياً في استخدام اللّغة على نحو خاص، لذلك يقوم الشاعر مستعيناً بكل طاقاته بتشكيل مادة شعره تشكيلاً خاصاً تتمازج فيه الأصوات، وتتآلف داخله البنى تآلفاً يشكل نسقاً لغوياً فريداً، وقد شبه عبدالقاهر الجرجاني علاقة الشاعر بألفاظ اللّغة ومواضعتها بعلاقة الصانع بمادته الخام، إنه لا يصنع المادة، ولكنه يعيد تشكيلها في علاقات جديدة، لتنتج شكلاً يؤثر بدوره على دلالتها ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها[3].

وأهم ما يميز لغة الشعر عن غيرها: هو عدولها عن النظام اللغوي، ليس على مستوى المفردات والصيغ فحسب، بل على مستوى التراكيب أيضاً، وإذا كانت اللّغة العادية تحترم القواعد والسنن على المستويات المختلفة النحوي، الصوتي،

---

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، ص15-16.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص63.

(3) ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، مجلة فصول، ع1، 1 يناير 1984م، ص17.

والصرفي، والدلالي، وتلتزم بها وإن اللّغة الشعرية تقوم بكسر هذه القواعد ومخالفتها، مكونة بذلك نُظُمُها الخاص بها على جميع المستويات، وهي لا تلجأ إلى هذا إلاّ لأن التأثيرات الشعرية تنبثق من خلال الانحرافات المعتمدة على القواعد النحوية[1]... .

تعد اللّغة الشعرية – إذاً – نوعاً فريداً متميزاً عن اللّغة العادية، ولكن هذا لا ينفي وجود رابط جامع بينهما يتمثل في حقيقة أن "الشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي، سواء كانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تمثله ... ؛ لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها"[2].

واللّغة المعيارية (اليومية) هي هياكل موجودة في الذهن، يستحضرها المؤلف لا لكي يجسدها في لغته، بل ليخرقها ويتجاوز حدودها الموضوعة.

ومعنى ذلك أن القصيدة لا تثيرنا بما تنقل إلينا من معان فحسب وإنما بما تثير في نفوسنا من تساؤلات، وبما توحي به من إشارات، وبما تحدثه من تناغم بين أجزائها يسرى في النفس مسرى الدم في العروق.

من هنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر يكون على درجة كبيرة من الوعي الأدبي حينما يؤلف لغته الشعرية، ويعطي لكل كلمة في النص دورها الوظيفي، ومكانها الطبيعي، ويلبسها ثوباً دلالياً وصوتياً يتلاءم وقدرته الفنية، وبذلك "فإن مفهوم الخلق في عملية الإبداع الإنشائي مرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها مما يتراكم عليها ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها"[3].

---

(1) ينظر: عبدالحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2003م، ص497، 498.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص383.

(3) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص117.

وعمليـة ولادة الشـعر – إذاً – عمليـة شـاقة مضـنية، يواجـه الكاتـب خلالهـا صعوبات جمّة، وتحديات كبيرة، تتمثل مبادئها الأولى في اختيار المفردات، وتنقيتها مما علق بها من معانٍ أفرزتها الاستعمالات اليومية، وهذه العملية تحتاج إلى قوة تمكن وموهبة، "والأدب يستخدم أداة تعبيرية من نوع خاص، يتحقق فيها إمكانات الموسيقى من جهة، كما أنه يتبع في تكوينه نظاماً تشكيلياً خاصاً بها، ولكن الأدب – بعد كل هذا، أو قبله – ليس موسيقى، وليس نحتاً، فالأديب الذي يخيل إليه أنه يستطيع في عمله أن يخلق بناء موسيقياً، إنما هو أديب واهم"[1]؛ لأن الموسيقى فن قائم بذاته، ويقع وراء اللّغة المتكلمة.

ولغة الشعر تشمل كل ما حملته الكلمة من دلالات حتى تصبح نسيجاً يتألف من توقعات ومفاجآت تولد في سياق كل مقطع شعري، ولغة الشعر إذن هي هيكل التجربة الشعرية المتكونة من ألفاظ ومؤثرات انفعالية، وغيرها، ويتحدد مفهوم لغة الشعر عند الشاعر من خلال موقفه من لغته وتعامله معها[2].

والشاعر إذا تملّك اللّغة ومفرداتها، وأمسك بناصيتها يستطيع بذلك أن يحقق نوعاً من الانسجام والتوافق الصوتي بين جزئياتها، ويجعلها وحدة لغوية واحدة داخل النص الشعري.

من خلال التأمل والتفحص والنظرة الناقدة ... أخذ الشاعر يدرك شيئاً فشيئاً تلك الغربة الحضارية التي يعيشها الإنسان في وطنه.

وشاعت في شعره معاني الحزن والإحساس بالغربة، هذا وإن دلَّ على شيء فإنما يدلّ على مدى رؤية الشاعر اللّيبي للواقع ومدى تمرده عليه، ويقول الشاعر لطفي عبداللّطيف في قصيدته المعنونة بـ(الرحلة الأولى):

ما اسْمُ الكَرِيم؟....

---

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م، ص20.

(2) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص66، 67.

أَجَاب عنّي وَالدِي وأنَا صَغِير

قَلْبِي قَرِير

لَمّا أَتَى بِي للِتّعلم يَحتذِيني كالمَصِير

ودَخلْتُ تِلْكَ المَدْرَسَه

مَا زَالتْ الأَجْراسُ تُقْرعُ عَابِسَه

كالذِّكْرِيَاتِ بِدُون عُمق

كالفَلاةِ اليابِسَه

والنّاظِرِ العصَبيّ والأطْفَال عِندَ المدْرسَه

والمِحْفَظَه

وكُتَيّبَات لُطّختْ بالحبرِ مْن قَلَمي الضّرِير

قَلَمي الفَقِير

ودُفَيْترَات لُطّختْ بالزّيْتِ منْ خُبْزِ الشّعِير

ومُدَرّسي

وعُبُوسَهُ عِنْدَ الصّباح البائِس

وثُقُوبُ ثَوبِي الضّاحِكَه

وحِذَائي المُتَبسّم

فَوْقَ القُمَامةَ والغدائِرَ والطّرِيقِ الشّائِكه

للِمَدْرسَه

للِدّرْسِ كيْ تَذْوِي سِنِينيي الْمُفْلِسَه

والابْتِسَامُ مُحَرّمٌ وَسْطَ الفُصُول

مَاَذَا تقُول؟..

أَنْتَ غَبِيّ، يَا صَبِيّ

وَيَخُطُّ فَوْقَ اللَّوْحَةِ السَّوْدَاءِ لا يَهْتَمُّ بِي.

كَلْبٌ وَقِطّ، ثُمّ حرْفٌ أجْنَبِي

وقُصَاصَةٌ منْ فلْسَفه

وقَصِيدَّة مُتصَوّفه

أو بِالسُّيوفِ وبِالنِّبالِ وبِالحرَابِ مُغَلّفه[1].

ومن خلال كلمات هذه القصيدة يبث الشاعر لطفي عبداللّطيف ألمه وشكواه وآهاته، وهو يعاني مرارة الغربة والتشرد والضياع في بلده – ليبيا – ومن مرارة الألم والحزن الذي يعانيه يجد صعوبة ومشقة في إخراج كلماته ليعبّر عما يشعر به، فهو منكسر النفس، محبط الآمال، والشاعر يعطي مدلولاً شعرياً يعبر من خلاله عن واقعه " حيث اللغة تؤطر دلالتها، ليس الشعر اللغة الجميلة ، لكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لايمكن قوله بشكل آخر"[2] ويواصل حديثه عن غربته وانكساراته، إذ يقول في بقية قصيدته:

وأَجُرّ أقْدَامِي على الرّيفِ الكَئِيب

باكٍ، فَقدْ ماتَ الأَبُ المِسْكِين فِي عامٍ جَدِيب

رَاحَ الحَبِيب

ودَّعْتُهُ فِي الْمَقْبَرَة

وسَكَبْتُ دَمْعاً فَوْقَهُ ما أَغْزَرَه

فَوَجَدْتَنِي بَيْنَ الجُمُوع الحَائِرَه

ما زَالَتْ الأَجْرَاسُ تُقْرَعُ فِي السّنِينِ الغَابِرَه

أصْدَاؤُهَا مُتَنَاثِرَه

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، دار مكتبة الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1967م، ص13–15.

(2) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص155.

كالذِّكَرياتِ علَى صَدَاها

فِي الفَلاةِ العاقِرَه..

فَوْقَ الدُّرُوب المُقْفِرَه

الشائِكَاتُ المُظْلِماتُ الظّالِماتُ الكَافِرَه

في رِيَفِنا ذَاكَ البعِيد

خلفَ البَرِيد

ما عِنْدَنا في الرّيفِ شيء من بَرِيد[1]

والقصيدة تحيلنا إلى واقع الشاعر وواقع الشعوب العربية التي تعاني الاستبداد، وتعاني التعنت من حكامها الذين أذاقوها فوق ما أذاقها الاستعمار، ولهذا نجد الشاعر منكسر الحال لهذا الواقع وكلماته كلها توحي بظلمة في أعماق النفس وحرقة ومرارة يتجرعها القلب، كل هذه الأحاسيس أثمرت خيبة أمل جلية وواضحة تبرزها القصيدة ومعانيها.

والمفردات هي المعجم اللغوي لشعر عبداللّطيف باعتباره السلاح الذي يذود به الشاعر عن قضيته، وكان الألم يسيطر على الشاعر، ويرسل أشعاراً تتنازعها عواطف شتّى، عاطفة آمال وآلام، ولهذا جاءت قصيدته متسّمة بالشعور الأليم، والحنين إلى الوطن – على الرغم – من وجوده فيه، إذ يقول في قصيدته (الرحلة الأولى):

وَرِسالَة مِنْ عاشِقَه

تنسى الأُبوّة والأُمُومة للنَّفسِ الضّائِقَة

لا شيءَ غيرَ الرّيح تُشْجِي في اللّيالِي الغَاسِقَه

وَمشَاعِرَ عَذْرَاءَ بِكْرٍ شَاعِرَه

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص15، 16.

بَعَثْتُ مِن الرِّيفِ ٱلحَزِين
قَلَمِي الفَقِير...
لِيقُولَ يَا شَعْبِي بَنِفْسٍ حَائِرَه
أَنْفاسَهُ تبكِي وَطَوْراً ثَائِرَه
لَكِنّها فِي عَيْنِكَ الخَرْسَاءُ يا وَطَنِي حُطَامْ
كَالذِّكْرَياتِ الرّاسباتِ عَلى الظّلاَمْ
كالذِّكْرِياتِ المَائِسَه
في المدْرسَه...
ما زَالتْ الأَجْرَاسُ تُقْرَعُ والبَرَاعِم سَائِرَه
مُتَنَاثِرَه
مُتَقَاطِرَه
تَطْوِي الطَّرِيقَ بِهِمّة ومُثَابَرَة
لِلْمَدْرَسَه[1].

واستطاع لطفي عبداللّطيف أن يعبّر عن ألمه وحزنه بنفس مشتاقة إلى الطمأنينة والحرية والهدوء؛ لتعيش في أمن وسلام في وطن يسوده الأمن والأمان، ليكون تعبيره عن جراحه بصبر وإباء رافضاً مظاهر الذل والمهانة، ويجعل من حنينه لأمه وأحبابه مصدر القوة ورمز الفداء، فكان مستجيباً لسجيته، "ولغة الشعر لغة انفعالية أو تلقائية ، ولا تمثل البيئة اللغوية تمثيلاً صحيحاً"[2]، والشاعر يعبر عما يدور في خاطره من مشاعر وأحاسيس ، وذلك لأن الشعر "تعبير عن الانفعال الدقيق والإحساس الغامض"[3].

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان اكواخ الصفيح، ص16، 17.

(2) محمد حماسة عبداللّطيف، لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م، ص375.

(3) أتو جسبرسن، اللغة بين الفرد والمجتمع، ترجمه وعلق عليه الدكتور عبدالرحمن محمد أيوب، مكتبة الانجلو المصرية ، مصر الجديدة، د.ط، 1954م، ص215.

وازداد المعنى جمالاً عندما عبّر الشاعر بكل فخر واعتزاز عن واقعه المعيش، على الرغم من الألم وطعم المرارة الذي تجرعه داخل وطنه، إلاّ أن نفسه أبت أن تتذلل، وانتفض على كل مظاهر الظلم والاستبداد؛ لينقل للمتلقي صورة واقعية ويجعله يعيش اللحظة ذاتها، ويقول في قصيدته المعنونة بـ(الرحلة الثانية):

ما اسْمُ الكَرِيم؟...

هذا السُّؤالُ المُسْتَدِيم...

ووجدتنِي فِي حُجْرةٍ ضَمّت حَوَالِي أَرْبَعَة..

بعد الطَّرِيق بِرِحْلةٍ مُتَثاقِلَة

مِنْ حَافِله

تُلْقِينِي الأَقْدَارُ بَعْدَ الحَافِلَه

بَيْنَ الجُمُوع الزّافِله

والسّابِلَه

وضُرُوب أيدٍ بينها مُتَسوّله

أوْ سَائِلَه

ضَوْءُ المَدِينَةِ سَاطِعٌ مَا أَجْمَلَه

وفَغرْتُ فأَيّ بِحَمْلَقاتٍ ذَاهِلَه

وَبِبَسْمَةٍ رِيفِيَّةٍ مُتَمهّله

وَلقدْ عَثرْتُ بِأَلْفِ شَخْصٍ فِي خُطَايَ الخَائِفَه

وَتردّ شَيئاً مِن شُرُودِي بَسْمَةُ مُتَلطَّفه

أَوْ نَهْرَةٌ مُتَعَجْرِفَه

وَيَشُدّنِي رَجُلٌ غَرِيبٌ فِي الممرّ ..

الضّوْءُ أَحْمَر، لا تَمر

ضَوْءٌ مُطَاع

مَا زَالَتْ الأَضْوَاءُ تَسْطَعُ لا يَخْفتُها صِرَاع[1]

غير أن جراح لطفي عبداللّطيف لم تقتصر على الحنين والشكوى، بل عبّر عن إحساسه باللوعة والأسى من خلال بُعده وأسره في بلاده وفقدانه أعز الناس لديه وإلى الأبد (والده)، حيث قال في بقية قصيدته:

وَوَجَدْتَنِي فِي شَارِعِ المُخْتارِ في خَطْوى الوَئِيد..
أَطْوِي الطّريقَ لفندقٍ حتّى الصّباح
في حجرةٍ ضَمّتْ حَوَالِي أرْبَعة..
وأُسْرةٍ مُتَضَرّعَه
كالرّيف في أحْرَاشِها والنَّوْمُ فِيها مَعْرَكَة
شَيْءٌ يَدُبّ، وقُوَّةٌ متحرّكَة
تَجْتاحُنِي حَتَّى الصّبَاح
وبَحثْتُ عَنْ ذَاك القرِيب..
لِيذُلُّنِي، لِيقُودُنِي فَأَنا غَرِيب
وشَقَقْتُ دَرْبِي نَحْوَهُ بَيْنَ القُصُورِ
حَتَّى تَخَلَّى الضَّوْءُ عَنِّي وَالمَبَانِي والزّهُور
ماثَم شَيْءٌ مِنْ عُطُور...
غيرَ الصَّفِيحِ وَغَيْرَ هَامَاتِ القُبُور[2]

وإن حجم الألم في نفس الشاعر يفجّر لديه طاقات إبداعية تميز تجربته وتجعله يتعمق في التعبير عنه، والألم عنده ينقسم إلى قسمين، ذاتي شخصي، وإنساني عام، إذ كما يشعر المرء بالألم الشخصي والفردي جرّاء سببٍ ما قد يشعر بألم الآخرين الذين يشاركونه في صفة الإنسانية، ويتضح ذلك من قوله (في حجرة

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص18، 19.
(2) المصدر السابق، ص21، 22.

ضمت حوالي أربعة ...) وقوله : (كالريف في أحراشها والنوم فيها معركة)، ولا يقتصر تألمه لألم الآخرين على محيطه القريب بل يمتد ليشمل العالم برمته إذ يقول في بقية القصيدة:

وسَأَلْتُ طِفْلاً لاعِباً بِالطِّينِ عَنْ ذَاكَ الصِّدِيقِ
فَأَشَاحَ وَجْهاً شَاحِباً عَنْ لُعْبَتِهِ
مَسَحَ اليَدَيْنِ بِثَوْبِهِ، وَبِشعْرِهِ، وَبِجُثّتِه
وَأَشَارَ لِلْبَابِ الْحَقِير ..
وَدَخَلْتُ فِي دُنْيا القُبُور
اللهُ مَا أَقْسَاكَ يَا ضَوْء القُصُور
مَا زَالَتْ الأَضْوَاءُ تُسْطَعُ فِي فُتُور..
مَا هَمُّهَا مَنْ فِي الصَّفِيحَ بِلا مَصِير.
للزّمْهَرِير ولْلهَجِير..
مَا زِلْتُ فِي بَلَدِي أَسِيرْ ..
مَا زِلتُ مَجْهولَ الْمصِير ..
مَا زِلْتُ..
رُحْمَاكَ أَبِي..
رُحْمَاكَ فِي الرِّيفِ القَرِير[1]

ألفاظ كلها توحي بالمرارة التي يحس بها الشاعر وحزنه الشديد، وهي واضحة تنمّ عن نفس متألمة باتت تناجي الليل، وكم هي الظلمة صعبة للأسير والسقيم والجريح، إذ تطول الساعات ويزداد الألم حِدّة، وتترجم لغة الشاعر بكل وعي وصدق حتى تصل إلى المستوى الجمالي المطلوب عن طريق اللغة؛ وذلك لأن "الوظيفة

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص22، 23.

الأصلية للغة، أن تكون أولاً وقبل كل شيء، وسيلة لنقل العواطف والمعلومات أو سواهما من الأمور"[1]، إلى القارئ أو المتلقي وتزدوج عنده الرقة والعذوبة بقسوة الأسر وأنين الشكوى، إذ يقول في قصيدة (الرحلة الثالثة):

وَلَعلّنِي حَدّدْتُ نَفْسِي بَعْدَ عَامٍ مِنْ مَقَامِي
بَيْنَ جِيلٍ حَائِرِ الْخُطُوَاتِ ظَامِي
وَإِذَا الأَيامُ فِي دَرْبِ الظّلامِ مُسْرِعَه
وإذا اللَّيْلاَتُ مِنْ صَبْرِ الّنيامِ مُشبِعَه
والصّفِيح
ذَلِكَ الحُزْنُ العَتِيقُ يَجِيئُني فِي كُلِّ رِيح
ذَلِكَ الْحُزْنُ الْخَرِيفِي البَعِيد عَن الضّيَاء
ذَلِكَ الحُزْنُ الخُرَافِي المُعتّق في نُفُوسِ الأَبْرِيَاء
حَيْثُ تَجْمَعْنِي قُلُوبُ المُتْعَبِينَ البُؤَسَاء
لَوْنُهُمْ مِثْل الخَرِيفِ إِذَا خَلاَ فِيهِ المَسَاء
ذَلِكَ اللَّوْنُ الَّذِي غَشَاهُ مِنْ حُزْنِي كِسَاء [2]

إن ألفاظ الحزن والأسى التي أوردتها سجية عبداللّطيف كثيرة في هذه القصيدة الشعرية؛ لتشكي ألم ولوعة وحرقة الشاعر، وكل شطر منها يحوي ألفاظاً متعددة تدل على كثرة الهموم والقسوة والمعاناة، ومن هذه الألفاظ (حائر الخطوات– ظامي – الأيام – درب الظلام – الليلات – صبر النيام – الصفيح – الحزن العتيق – المتعبين البؤساء) كل هذه الألفاظ تحمل معنىً واحدًا ألا وهو الآنات والآلام والأحزان التي لم تفارقه للحظة وهو داخل وطنه، ليحسن تصوير واقعه، وقد اختار من الألفاظ أسهلها وأيسرها وأقربها إلى ذهن المتلقي، وهذا يجعل المعنى أكثر جمالاً.

(1) أوتو جسبرسن، اللغة بين الفرد والمجتمع، ص6.
(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص24، 25.

يصوّر لطفي عبداللّطيف ألمه الذاتي الذي كابده وحزنه العميق، والذي تمثل في إحساسه بالظلم السياسي والاجتماعي والوظيفي، وإحساسه العميق بالغربة في وطنه وفقره، وشعوره بالحزن على بلاده، وترك الإحساس بالغربة عنده جرحاً عميقاً، بدليل قصائده التي عكست إحساسه باللاّمواطنة وباللاّانتماء لهذه البلاد نتيجة ما وقع عليه من ضيم وتهميش متعمد، ولتوضيح هذه الفرضية نجده يقول في بقية القصيدة:

يَمْضَغُونَ الْيَأْسَ يَجْتَرُّونَ فِي إِفْلاسِهِمْ إِفْلاَسِيَهْ
وَالْبَوَاخِرِ قَاطِعَاتِ الْمَدِّ حَوْلي رَاسِيَهْ
رُبَّمَاَ سَافَرْتُ يَوْماً وَانْتهتْ أَنْفَاسِيَهْ
رُبَّمَا حَطَّمْتُ يَوْماً كَاسِيَهْ
مَا انْتَهَيْتُ وَلَمْ أَزَلْ أَمْشِي كَذَا شَاءَ الْقَدَرْ
لَمْ أَزَلْ أَذْكُرُ إِنْسَاناً عَلَى ذَلِكَ الْمَمَرْ
حَيْثَ قَالَ الضَّوْءُ أَحْمَرْ لاَ تَمُرْ
كُلُّ ضَوْءٍ فِي الْحَيَاةِ أَحْمَرٌ فِي دَرْبِي الطَّوِيلْ
أَمْضَغُ اليَأْسَ الْمُرَاَقَ عَلَى حَنِينِي لِلرَّحِيلْ
يَا جَنَازَةَ أَضْلُعِي، يَا قَلْبُ، أَيَّانَ السَّبِيلْ؟..
أَهُوَ ذاكَ الرّيفُ، إِنَّ الرّيفَ فِي وَطَنِي ضَرِيحْ
لاَ لَهُ الدُّنْيَا وَلاَ لِلْمُتْعَبِينَ عَلَى الصَّفِيحْ
ذَلِكَ الرّيفُ الّذِي لَمْ تَرْحَلْ الدُّنْياَ إِلَيْه
كَلَحَ الدّمْعُ عَلَيْه
حَيْث يَرْتَاحُ أَبِي تَحْتَ النَّخِيلِ الْكَالِحْ
عِنْدَ شُطْآنٍ بلاَ مَرْسَى عَلَى طُولِ الْخَرِيف الَّنائِحْ
حَيْثُ جِئْنَا وَاللَّيَالِي لا تُغَنّي قَائِمهْ
إِذْ بُعِثْنَا وَالنُّجُومُ عَن التَّأَلُّقِ صَائِمَهْ

إِذَا ضَلَلْنَا كَالْوُرَيْقَاتِ الطَّرِيقِ عَلَى الْبِحَارِ الْغَائِمَهْ[1]..

وجُلّ الألفاظ التي ذكرها الشاعر في قصائده تحمل معاني الحنين والغربة، ويبدو أن الحنين كان يسيطر عليه، ليجعلها المحور الرئيس في عمله الشعري، ومن الطبيعي أن يحن الإنسان ويشتاق إلى بلده الحبيب وأهله، وهو بعيد عنهما في بلد الغربة، ومما لاشك فيه أن قلبه يعتصر ألماً وحزناً، وما قاله في السجن يدل على ما يقوله في قصيدته:

لَوْ مَرَرْتُ بِكُلِّ عِيدٍ عَابِثٍ بِي أَيُّ عِيدْ
صَامِتُ الْوَجْدَانِ مَجْرُوحُ الأَمَانِيّ وَالنَّشِيدْ
بَعْدَ مَوْتِ الذِّكْرَيَاتِ عَلَى الْمَرَاحْ
خَلْفَ شَدْوِ الْمُشْرِقَاتِ مِن الصَّبَاحْ
لِي حَبِيبٍ بَيْنَهُنَّ نَسِيتُهُ ضِمْنَ الْجِرَاحْ
لِي حَبِيبٍ لا يُجِيدُ الشِّعْرَ لَكِنّ شِعْرَهُ فِي مُقْلَتيْه
كَمْ أَمانِي الّتِي اقْبَرْتُهَا حَنَّتْ إِليْه
إِذْ رَحَلْتُ مَعَ الْخَيَال يَقُودُنِي هَذَا الضَّيَاعْ
لَمْ أُوَدّع كُوخَه مَعَ أَنَّنِي قُلْتُ الْوَدَاعْ[2]

كانت كل ألفاظ القصيدة تعبّر عن شعوره الوجداني، وكل مفردة أدت دورها المنوط في الوصول إلى الغرض المقصود.

إن قدرة الشاعر في انتقاء مفردات جمالية في القصيدة تجعله يصل إلى تحقيق هدفه، والوصول به إلى المتلقي في حُلّة تعبيرية جمالية، ومفردات (موت الذكريات – شدو المشرقات – لي حبيب – مقلتيه – الجراح – الوداع) كلها مفردات

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص25، 26.
(2) المصدر السابق، ص26، 27.

دالـة علـى الحنـين والاشـتياق، اسـتطاع عبـداللّطيف أن يوظفهـا توظيفـاً صـحيحاً فـي قصيدته فزادت المعنى قوةً وتماسكاً وجمالاً.

والعمـل الشـعري "يأخـذ طابعـاً إيجابيـاً خلاقـاً، يسـتطيع أن ينتشـل التجربـة الشعورية من الأعماق من سراديب اللاشعور وينقلها نقلاً مشعاً مؤثراً، خاصـة إذا كـان التشكيل الفنـي قـادراً علـى توسـيع رقعـة الظـلال التـي تسـبح فيهـا رؤى الشـاعر وانفعالاته"[1].

واستخدم الشاعر الألفاظ الدالة على الصبر والثبات، وتنوعت بواعث الصبر عنده وزادت هذه البواعث عندما وجد نفسه مقيداً بأغلال الأسر بعد ما كان حراً طليقاً، لقد كان صابراً متجلداً أمام نوائب الدهر وفي جميع الظروف، وهذه الصعاب التي واجهته لم تفارقه لحظة من لحظات عمره، ويتضح ذلك من خلال قوله:

الضّوْءُ أَحْمَرْ لاَ تَمُرْ
رَنّتْ بِسَمْعِي كَالضَّمِيرِ وكَالْيقِينِ وكَالْقَدَرْ
حَتَّى أَطَلَّتْ بَادِراتُ الْيَأْسِ مِنْ قَلْبِي الْحَزِينْ
وَمَدَدْتُ ساقِي للأَلَمْ
فَأَنَا الصَّفِيحُ أَنَا الْعَدَمْ..
وَأَنَا أَنِينُ مَدِينَتِي ارْتَاحُ في ذيْلِ الرَّبِيعْ
عِشْتُ يا وَطَنِي أَيَاذِيل الرَّبِيعْ
يَا صَقِيعْ
يَا ضَيَاعْ
لاَ رَحِيلاً لا جُنُوناً لاَ صِرَاعْ
لاَ رَحِيلاً لاَ انْطَلاَقاً لاَ وَدَاعْ

(1) عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص192.

يَا جِراحْ

يَا أَنِيناً يَا دُمُوعاً يَا نُوَاحْ

يَا سِكِّيراً ضَائِعاً فِي كُلّ رَاحْ

لَيْسَ يُوقِظُكَ الصَّبَاحْ

يَا أَبِي رُحْمَاكَ فِي الرِّيفِ الْكَئِيبْ

رُبَّمَا جَاءَ الصَّبَاحْ[1].

نظراً للحالة التي كان يعيشها الشاعر وهو يكابد ويلات الفقر وصقيع الليالي داخل كوخ من صفيح في وطنه، ولم يجد وسيلة للتخلص من هذا الحزن الذي ألمَّ به إلاَّ (الصبر) الذي تعلمه من أمه، والتي كانت هي المثل الأعلى له، فقد ذاق مرارة اليُتم وهو صبي، وعندما كبر لم يجد سند له مكتفياً بصورة أمه المثالية التي بذلت لأجله كل ما تملك، فيقول:

رِدَاءُ أُمِّي الَّذِي كَانَ التُّرَابُ مَاضِغَهْ..

أَمَدَّهَا بالدِّفْءِ رُبَّمَا سِنِينْ،

لمَّا أَتَى بِهِ أَبِي فَابْتَسَمْتُ ذَاتَ مَسَاءْ..

لأَنَّهْ بِهِ أَتَى بُرْهَانُ حُبِّهِ الْخَجُولْ..

وَابْتَسْمتُ لأَنَّهَا لَمْ تَدر مَا الَّذِي تَقُولْ،

لَوْ كُنْتُ بَائِعَ الرِّدَاءِ يَا أَصْحَابُ يَوْمَهَا

لَبِعْتهُ بِلاَ ثَمَنْ..

وَذَاتَ يَوْم أَدْخَلْتُهُ فِي فِرَاشِي الْقَدِيمْ

وَابْتِسَمْتُ لأَنَّهُ فَلْذَةَ الْكَبَدْ

عَزِيَزةٌ كَمَا يُقَالْ،

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص27، 28.

وَعِنْدَمَا بِهِ أَتَتْ تَرْفَعُ الَّذِي هَرِمْ

لَمْ تِبْتَسِمْ

وَالابْتِسَامُ يَا أَصْحَابُ قِصصٌ لا تَنْتَهِي

لَكِنّهَا بِمَوْلِدِ ٱلأَشْيَاءِ دَائِماً تَكُون

إِمَّا الرِّضَا أوْ الأَلَمْ

فَالدَّمْعُ لَمْ يَعُدْ وَلَنْ ... مُعَبِّراً عَنْ ٱلأَلَمْ

كَذَا رَأَيْتُ كُلَّ أُم،

كُلُّ الَّذِيَن قَدَّمُوا قُلُوبَهُمْ لِصُنْعِنَا

وَمَزَّقُوا ثِيَابَهُمْ لِيُدِّفُئوا أَثْوَابَنَا

أُولَئِكَ الَّذِيَن كَانَ لَيْلُهُمْ نَهَارَنَا

وَبُؤسَهُمْ لَبَسْمَةٌ بَرِيئَةٌ تَطِلُّ مِنْ أَعْمَارِنَا

لأَنَّهُمْ يُقدُّرونَ كُلُّ شَيْءٍ فَقَدُوهْ

كَمَا فَقَدْتُ الابْتِسَام ذَاتَ يَوْم

لِذَا يُقَالُ إِنَّ الْعَامَ ذَلَكِ الَّذِي مَضَى

خَيْرٌ مِنْ الَّذِي أَتَى[1].

وقد تجلت شخصية الشاعر الثابتة من خلال حسن انتقائه للألفاظ التي لها علاقة بالقيم الأخلاقية، على الرغم من الألم الذي يكابده داخل وطنه، وجعل من صورة أمه المثال الأعلى الذي يقتدى به من خلال قوة صبرها وتحملها المتاعب والصعاب، لتمد طفلها بالدفء والحنان، "فعبقرية الأداء الشعري تنبع من قدرة الشاعر على هتك أستار اللغة وتفتيق أكمامها، ليستخرج ما بها من طاقات غنية كامنة في خلاياها، وقد تحولت حركة الحداثة من الواقع المادي المعيش إلى

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص37–39.

اللغة"[1]، التي استطاع الشاعر من خلالها نقل تجربته إلى المتلقي ، إذ يقول في بقية قصيدته:

لِذَا يَخْلُدُ الَّذينَ عَظمُوا مَدَى الْحَيَاة

لِذَا تُرْحَمُ الأَحْيَاءُ خَاشِعِين للأَمْوَاتْ

وَالْمَوْتُ مَوْلدٌ جَدِيدْ

كَمَا تَمُوتُ الْبَسَمَاتِ لِلْوُجُودِ مِنْ جَدِيدْ

لِذَا يُقَالُ لَوْ فَدَيْتُ يَا أَنَا ذَاكَ الْعَظِيمْ

وَلَوْ .. وَلَوْ .. وَأَلْفَ لَوْ،

وَآهٍ مِنْ قَسْوَةِ لَوْ ..

كَمَا يَقُولُ الشُّعَرَاءْ..

هَذِي حِكَايَةُ الرِّدَاءِ يَا أَصْحَابُ كُلُّهَا

قَصَصْتُهَا لَكُمْ بِدُونِ فَلْسَفَهْ

وَإِنْ أَرَدْتُمْ الْمَزِيَد فابْحَثُوا عَنْ أَيّ شَيْء

عَنْ أَبْسَطِ الأَشْيَاءِ فِي دِيَارِكُمْ

عَنْ الَّذي يَجْعَلُكُمْ تَبْتَسِمُونَ كَالأَطْفَالْ

عَنْ الَّذِي يُجِيبُ قبْلَ أَنْ نَسَلْ،

عَنْ حَفْنَةٍ مِنْ ذِكْرَيَاتْ

عَنْ أَيّ شيءٍ قَدْ يَدُرُّ البَسَمَاتْ

أَوْ ضِحْكَةٍ مَنْسيَّةٍ تَغَافَلَتْ عَنْهَا الْحَيَاةْ

رِدَاءُ أُمّي الَّذِي كَانَ التُّرَابُ مَاضِغهْ

لَمْ تَغْفَلْ الْحَيَاةُ عَنْهُ فانْتَهَى

(1) عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، ص225.

تَبَسَّمَتْ أُمِّي لهُ لَمَّا انْتَهَى

فَالابْتِسَامُ دَائِماً لِصُورَتَيْن

إِمَّا الرِّضَى أَوْ الأَلَمْ[1]..

إن القارئ المتمعن لشعر عبداللّطيف يجده قد أكثر من استخدام ألفاظ الحب والهوى في هذه القصيدة؛ ليعبر بها عن مدى حبه وعشقه الذي يُكنّه لأمه وهو مغترب عنها، فهذه المفردات لها دلالات إيحائية خاصة بالشاعر يستطيع المتلقي المتمعن حل طلاسمها، فالحياة في نظر عبداللّطيف تكون لصورتين إما الرضى أو الألم.

ومن المفردات الغزلية التي استخدمها الشاعر في قصيدته (إلى حبيبتي بعد الزواج)، وهي تدل على الحب والهوى الذي كان يعانيه مع حرقة ألم السجن، وكان يصوّر الحلم المطلق الذي كان يصبو إليه، فكانت المرأة حلمه الكبير في عالم متكامل متآلف منسجم، ووجّه خطاباً إلى حبيبته، يبث حاله وشجونه، ويطلب الدواء لسقامه ويقول في قصيدته (إلى حبيبتي بعد الزواج):

اللَّيْلُ يا حَبِيبَتِي والشِّعْرُ وَالْقَمَرْ..

وَالذِّكْرَيَاتُ وَالْمُنَى بِرِيفَنِا الْحَزِينْ،

اللَّيْلُ والصِّبَى وَوَحْشَةَ الشَّجَرْ..

وَالأُمْسِيَاتُ كُلُّهَا وَحُبُّنَا الرَّضِيعْ

حَبِيبَتِي عَفْواً أَقُولُ يَا حَبِيبَتِي..

أَنَا خَلْفَ السِّنِينْ،

فَقَدْ مَضَى الْحُبُّ وَرَاحَ وَانْدَثَرْ

وَلَمْ أَزَلْ أَلْقَاهُ كالضِّيَاءِ كَالْيَقِينْ[1]..

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص39، 40.

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

وَسُقْتُ للأَحْزَانِ خُطْوَتي الصَّغِيرة

بِخُطْوَةٍ قَصِيرَهْ..

وَهَا هُنَا بِبَسْمَتِي الْمَرِيرَهْ،

أَضُمُّ حُزْنِي عَلَّهُ سَيَنْتَهِي،

وَاللَّيْلُ يا حَبِيبَتي هُنَا لاَ يَنْتَهِي[2]،

ومما يلاحظ على هذه المفردات التي استخدمها الشاعر، دليلاً قاطعاً على مدى المعاناة التي كان يعيشها، وهو أسير تاركاً عشيقته مخلّفة له شعوراً ينتابه الحزن والألم والبكاء، كقوله في أشطر من القصيدة ذاتها:

ٱلأُمْسِيَاتُ كُلُّهَا دُمُوعٌ واسْتِقْرَارْ

وَوَحْشةٌ كَئِيبَةٌ كَأَنَّهَا مَسَاءُ الْجُمُعَة

كَأَنَّهَا الْخَرِيفُ إِذَا أَتَى يَسُوقُ أَدْمُعَهْ[3]

لقد اتسم شعر عبداللّطيف بلغة شعرية مؤثرة، استطاع من خلالها التأثير في المتلقي من حيث انتقاءه للألفاظ المعبّرة عن آلامه وأحزانه، إذ يقول في قصيدته المعنونة بـ(مدينتي):

مَزِّقِينِي...

فَأَنَا مَا عُدْتُ شَيْئاً صَالِحاً إِلاَّ لِيُمَزَّقْ..

أَوْ لِيُحْرَقْ،

لَمْ يَعُدْ يَصْلُحُ حَتَّى لِلتَّصَدُّقْ.

مَزِّقِينِي...

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص92، 93.

(2) المصدر السابق، ص94.

(3) المصدر نفسه، ص94، 95.

فَأَنَا فُسْتَانُ عُرْسٍ ضَاقَ بِالْجِسْمِ، تَفَتَّقْ
ذَاكَ أَنَّ الْحَائِكَ الْأَوْحَدُ فِي الْأَحْيَاءِ أَحْمَقْ
وَالَّذِي قَدْ بَاعَهُ الْكَتَّانُ أَحْمَقْ..
وَأَنَا لاَ ذَنْبَ لِي فِي كُلِّ هَذَا..
غَيْرَ قَلْبٍ، كُلَّمَا يَلْقَاكِ يَخْفُقْ[1].

والشاعر يحن إلى مدينته (مصراتة) الموجودة في وطنه الضائع المفقود، وحب الوطن فطرة فطر الله الإنسان عليها وإحساس نابع من أعماق نفسه، وليس بإنسان من لم يحب وطنه ولم يهم به عشقا، ولكن الظروف الصعبة التي مر بها الشاعر داخل وطنه جعلته يبتعد عنه ضائعاً تائهاً ليعيش مغترباً، فارق وطنه الحبيب (ليبيا) مرغماً تاركاً مدينته – على الرغم – من أنه ولد وترعرع في تونس، متلقياً تعليمه الابتدائي والاعدادي بها، وفي عام 1960م عاد إلى ليبيا موطنه الدائم وبلده الحنون[2]، ولكنه أُخرج منه مرغماً وظل يعيش بغصّة البعاد والحرمان والبعد عن وطنه موضحاً ذلك بقوله:

وَأَنَا لاَ ذَنْبَ لِي فِي كُلِّ هَذَا..
غَيْرَ قَلْبٍ، كُلَّمَا يَلْقَاكِ يَخْفُقْ.

وجاءت مفردات القصيدة كلها سلسة انسيابية غير معقدة، واستطاع بموهبة لغته الشعرية أن يربط بينه وبين وطنه برباط الحب الذي لا ينقطع، وحبه لوطنه جعله يتغنى به ويقول في قصيدة (قبل لبلادي):

يَا طَائِراً مُعَلَّقاً جَنَاحَه الْأَثِيرْ
الْحُبُّ عِنْدهُ وُكُلُّ الزَّادِ أَنْ يَطِيرْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، دار لبنان للطباعة والنشر، ط1، 1969م، ص8، 9.
(2) ينظر: عبدالله سالم مليطان، معجم الشعراء اللّيبيين ، دار مداد للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2001م، ج1، ص425.

وَالْمَجْدُ أَنْ يَطِيْر

هَاتِ أَعْطِنِي مِن حُبُّكِ الْكَثِيْرْ

يَا مَوْجَةً تُحِبُّ أَنْ تَرْتَاحْ

تَمُوتُ فِي عِنَاقِ الْمَدِّ تَحْمِلُ الصَّباحْ

إِلى الْغُرُوبِ كَيْ يَعُوَد بَعْدَ ذَا صَبَاحْ

هَاتِي قَلِيلاً مِنْ هَوَىً يَبْيَضُّ فِي وِشَاحْ[1]

ويصف الشاعر نفسه بالطائر المعلق من جناحيه وهو في بلاد الغربة بعيداً عن وطنه، ويملك من الحب والعشق الذي يُكنّه له ما يجعله يطير ويرجع إلى بلاده، (والمجد أن يطير) أي الأجدر به والأفضل أن يعود إلى البلد الذي تعلّق حبه به، وعندما قال (هات أعطني من حبك الكثير) وهنا يطمح إلى العيش السعيد متمتعاً بخيرات بلده المسلوب من قبل الغزاة والطامعين، "وخيال الشاعر إزاء المادة التي يتحدث عنها، خيال لغوي ينبثق من حركية اللغة، وليس خيالاً مادياً ينبثق من المادة، فليست شيئية المادة هي التي تملي لغتها الملائمة، بل اللغة هي التي تضفي على المادة الكلمات التي تلائمها"[2]، وموجة الحب والعشق عند الشاعر عبداللّطيف تريد أن ترتاح عندما يكون في عناق طويل الأمد مع بلده، حتى يعود بعد الغروب صباح الأمل والتفاؤل.

ويقول الشاعر في قصيدة (رسالة إلى الوطن):

يَا مَوْطِنِي

يَا نَاثِرَ الشَّوْقِ الَّذِي يَقْتَاتُنِي

شَوْقِي الْحَزِينُ الْمُحْزِنْ

تَبْكِي كُؤُوسُ الصَّحْبِ جلْسَةَ صَاحِبْ

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص14، 15.

(2) أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص100.

لَكَأَنَّمَا هُمْ يَسْأَلُونَ ٱلآنَ عَنِّي والْهَوَى فِي جَانِبِي

لَكَأَنَّمَا مَاتَ الْجَوَابُ عَلَى فُرَاقِ الْغَائِبْ..

لاَ زِلْتُ أَحْمِلُ وَحْدَتِي وَتَغَرُّبِي..

يَا مَوْطِنِي يَا ضِحْكَةٌ بَيْضَاءُ فِي شَفَتَيْ أَبي

وَحِكَايَةُ الْحُبِّ الَّتِي كَانَتْ مُقِيَمةَ مَسْمَعِي مِنْ صَاحِبِي

يَا مَوْطِنِي إِنْ كُنْتُ فِيكَ

إِنْ ابْتَعَدْتُ، إِنْ اغْتَرَبْت

تَسَاوَتْ ٱلأَوْصَافُ، أَنْتَ مُعَذِّبِي.

يَا مَوْطِنِي، يا مَوْعِداً لَنْ يَنْتَهِي

فِي كُلِّ دَرْبٍ جِئْتَ أَنْتَ مُوَاجِهِي

وَعَلَى غَدٍ يَأْتِي، وَفَجْرٍ تائِه

أَلْقَاكَ فِي كُلِّ الْوُجُوهِ السُّمْر حَتَّى أَشْتَهِي

ضَمّاً لَهَا

بَمَشَاعِرِي

بِقَصَائِدِي

ضَمّاً لَهَا – كَالْحُبِّ فِي فَجْرِ الصِّبَى – لاَ يَنْتَهِي[1]

والشاعر يسترجع ذكرياته وهو في بلد الغربة بعيداً عن وطنه حيث الرفاق والأصحاب، حيث الألفة، والمحبة بالإضافة إلى شاعريته الفياضة، كان له حصناً يحميه من الضياع والتنكر للوطن الأم، وكانت مفردات القصيدة بسيطة سهلة سلسلة لا تحتاج من القارئ بذل جهد كبير في تفسير معانيها، والشاعر يتشوق إلى رؤية وطنه حيث ملقى الأصحاب والأحباب ويشكي ألم الغربة والابتعاد عن موطنه، وقد

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص87 – 89.

تساوت الأوصاف الابتعاد والاغتراب كلها واحد، حيث يجد وطنه في كل الوجوه السمر أي بنو وطنه حتى إنه يشتهي ضم كل هذه الوجوه بمشاعره أو بقصائده، فحبه لوطنه في قلبه منذ الصبا لا ينتهي.

ويقول عبداللّطيف في قصيدة (أحلام غربتنا):

حَقَائِبٌ، حَقَائِبٌ، وَتَذْكِرَهْ

الدَّرْبُ طَالَ يَا صِحَابُ كَيْفَ لِي أَنْ أَعْبُرَهْ؟

حَقَائِبُ تَمْضِي مَعِي لأَنَّنِي أَمْلكُهَا

وَإِنْ مَلَكْتُ غَيْرَهَا فَقَدْ مَلَلْتُ أَكْثَرَهْ

ضَيَّعْتُ كُلَّ الْمَجْد فِي انْطَلاقَةٍ لِطَائِرَهْ

وَمَعَ دُخَانَ باخِرَهْ

وَبِعْتُهُ بِلاَ مَزَادْ

فَلاَ مَزَادَ عِنْدَكُمْ لِتَشْتَرُوا

وَالْمَجْدُ مُشْتَرىً عَقِيْم

وَالرِّحْلَةُ الّتِي قَطَعْتُ قَصْدَ جُنَيْهٍ عَقِيمْ

حَقَائِبِي مَعِي تَهِيمْ

لَوْ مَلَكْتُ مَصِيرَهَا لَفَضَّلْتُ عَنْ أَنْ تَهِيمْ

خَلْفَ غُرْبَتِي الْجَحِيمْ

حَقَائِبِي..

وَصُوَرٌ لِصَاحِبِي

وَذَيْلُ كَلِمَةٍ بَقِيَ مِنْ نَاصِحَاتِهِ أَبِي

وَهُوَ الَّذِي لَمْ يُدْرِكْ الَّذِي أَلقَاهْ

فُكُلُّنَا أَبٌ لِنَفْسِه إِذَا

رَمَتْ بِهِ يَدُ السِّنينِ لِلْحَيَاهْ..

وَكُلُّنَا مَحَبَّةٌ، تَشَوَّقٌ، وَأُمِنْيَاتْ[1].

لقد قدّم الشاعر لغته من غير تعقيد أو تكلّف في تخيّر هذه الألفاظ السهلة المعبّرة، إذ قال في مقدمة القصيدة: (حقائب، حقائب، وتذكره، والدرب طال يا صحاب كيف لي أن أعبره؟) وهو يشكو ألم الغربة وفراق الوطن الحبيب– ليبيا– فهو مقيم ببلد الغربة باحثاً عن مصدر عيشه، كما يقول: (والرحلة التي قطعت قصد جنيه عقيم) وكان مشتاقاً لأصحابه وهو في بلد الغربة، والتي حُفرت في ذاكرته آخر كلمة بقت من نصح والده له موضحاً ذلك في قوله: (وصورة لصاحبي، وذيل كلْمة بقي من ناصحاته أبي)، والمتمعن لكلمات هذه القصيدة يجدها كلها سهلة، يحل طلاسمها كل قارئ، ليس فيها ما يستر عبقها، واستطاع الشاعر من خلال هذه السهولة أن يعرض صفاته وألمه وأحزانه ويُرسّخها في الأذهان، من خلال "عفوية تلقائية لعمق الحالة الانفعالية الفياضة والمتدفقة التي تقوم عليها هذه التجربة الشعرية" [2]، لتنقل لنا أفكاره ورؤاه، إذ يقول عبداللّطيف في قصيدته (الغُربة):

مَوْطِنِي لاَ زِلْتُ أَمْضِي مُبْحِراً مِنْ أَلْفِ وَاحَه

آسِفاً زَادِي عَذَابٌ فِي تَتِمَّاتِ الْمَنَاحَه

فَهُوَ إِمَّا باعِثٌ لِي فِي انْتَفَاضَاتِ انِفْتَاحَه

أَوْ مُرِيقِي خُطْوَةً تَشْكُو إِلى أُخْرَى جِرَاحَهْ[3]

والأبيات التي بين أيدينا اشتملت على مارق من الألفاظ، وذلك من خلال عرضه للمفردات المعبّرة عن المعنى الحقيقي لواقعه المعيش، وهذه الأشطر الشعرية

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص90، 91.

(2) محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر ، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2013م، ص81، 82.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1975م، ص65.

هي ترجمان لتصوراته وأحاسيسه، فهي معبرة عن همومه وحزنه العميق وهو بعيد عن وطنه، ويقول في قصيدة أخرى بعنوان (اعترافات):

أَبَيْتُ أَنْ أَكُونَ يا أَحِبَّتِي مُقَاتِلاً
لأَنَّنِي اكْتَشَفْتُ أَنَّنِي جَبَانْ
وَأَنَّنِي ذَاكَ الْأَسِيرُ للزَّمَانِ وَالْمَكَانْ
وَأَنَّنِي حِكايةٌ قَدِيَمةٌ يُعِيُدهَا هَذَا الزَّمَنْ
وَأَنَّنِي لُفَافَةً مِن الْحَنِينِ والشَّجَنْ
وَإِنْ أَرَدْتُ الْحُبَّ قَدْ أَصْنَعُهْ
وَمِنْهُ إِذا أَرَدْتُ أَصْنَعَ الدُّمُوعَ وَالْحَزَنْ
لَكِنَّنِي إِذا أَرَدْتُ أَنْ أَمُوَت اسْتَمِرْ
وَإِنْ أَرَدْتُ أَنْ أَسِيَر انْتَهِي ... وَقَدْ أَسِيرْ
مُكَبّلاً بِما أَرَدْتُ خَائِفاً مِن الْقَدَرْ[1]

كمية الحزن والألم في هذه المقطوعة الشعرية واضحة، ولقد نظر الشاعر إلى واقع الحياة الماثلة أمام عينيه، ورأى أنّه لفافة من الحنين والشّجن نتيجة ما يُكِنُّه من مشاعر الحب والعشق لوطنه المُغترب عنه وبقى أسيراً لزمانه ومكانه مُكبّلاً لهذه المشاعر والأحاسيس، ولم يستطع إلاّ أن يُعبّر عنها في تلك الأشطر الشعرية، وقد استطاع لطفي عبداللطيف أن يعبر عن الحالة الشعورية التي يعيشها من خلال لغته البسيطة السلسة، وذلك لأن "الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فن أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداءً بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاءً بالتركيب"[2]، حتى تصل إلى المتلقي في حلة تعبيرية مؤثرة.

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، دار مكتبة الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1965م، ص27، 28.

(2) محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، ص13.

ويقول في قصيدة (واقع):

عَلَىَ مَنْ تَطِلُّ الشَّبَابِيكْ

وَاللَّيْلُ قَاتِمْ

لِمَنْ تَرْتَدِي ٱلأَنْجُمَ الضَّوْء

لاَ عَيْن تَرْقُبُ مَوْعِدَة

لاَ قَوَافِلٌ عَائِدَة

لاَ مَوَاسِمْ

وتِلْكَ اللآلِئُ والدُّرْ

ذَاكَ الزُّمُرّدْ

أَحْلَى ٱلأَصَابِعْ

قَدْ قَاطَعَتْهَا ٱلخَوَاتمْ...

خِيامٌ إذا مَا أُقِيَمتْ

فَتَكْلَى

وَمَوْعُودَةٌ بِالْمَآثِمْ

إلى أَيْنَ تَذْهَبُ يَا شَوْق

أَرْوِقَةَ الْعِشْقِ خَيَالِيَّةٌ

والْمُجَاهِرُ بِالْحُبِّ آثِمْ[1]...

إذا نظرنا في هذه القصيدة نجد صورة الحزن واليأس، وقد شاعت فيها روح الحسرة والألم، وتتمثل فيها شخصية الشاعر مليئة بالشكوى والأنات، وكان إحساسه المأساوي يدور حول الحياة ورؤيته للكون كما يرى عجز الإنسان من التصدي للواقع، ويجد صورة الإنسان فردية سلبية حزينة.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قراءات في كف سندبادة، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2004م، ص121.

# المبحث الثاني

# معجم الشاعر ومركّبات سياقاته اللّغوية

شهدت كلمة (معجم) تطوراً كغيرها من الكلمات العربية، فقد أصبح مجالها أوسع من أن تضبط في الغموض أو البيان، ولا يمكن حصرها في هذه الثنائية (معجم الشاعر)، وهذا ما سنجده في موضوع بحثنا، ومعنى المعجم الشعري يختلف قليلاً عن معناه الأصلي، ويُعَدُّ "وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[1].

وتتشكل لدينا حقول دلالية كحقل الطبيعة مثلاً بذكر ظواهرها وحقل البشر بذكر صفات له وغيرها من الحقول التي تشترك وتتشابه أو تتقارب.

"فليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان وفي كل مكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية... فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المقال والمقام"[2].

وفي نفس الاتجاه نجد المعجم الشعري أيضاً هو مرآة عاكسة لكل عصر، ومن خلال الألفاظ المتداولة في القصيدة قد نتعرف على العصر والزمن.

"والمعجم إذاً هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللّغوية قديماً وحديثاً، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية"[3]، ولكل شاعر معجمه الخاص به من خلال توظيفه لكلمات معينة يستطيع من خلالها تنويع معجمه الشعري من قصيدة لأخرى.

إن ذهن الشاعر يحاول جمع المفردات والألفاظ التي لها دلالات ببعضها البعض، فتكون بالتالي العلاقات داخل الحقل المعجمي للكلمة "محصلة علاقاتها

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط3، 1992م، ص58.

(2) المرجع السابق، ص62.

(3) المرجع نفسه، ص61.

بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي"[1]، وعموماً إن فكرة الحقل الدلالي تنطلق من منطلق ذهني بحث، ويسعى الذهن دائماً إلى اكتشاف علاقات تنظّم الألفاظ مع بعضها البعض وتربطها في سياق لغوي واحد، حتى يتسنّى لها "تخصيص مجال الدّلالة وتحويلها من المعنى الكلي إلى المعنى الجزئي، ويسمى –أيضاً– بتقليص الدلالة"[2].

وبالتالي يكون إدراك الدّلالة الخاصة أسهل من إدراك الدّلالة العامة التي يقلّ التعامل بها بين جمهور الناس في الحياة العامة.

**الحقول الدلالية:**

والحقل الدلالي هو قطاع كامل من المادة خاص بمجال الخبرة اللّغوية، إذ هو يتكون من قطاع لغوي متكامل مترابط، هذا المجال الحقلي يُعبّر عن تصور ما، أو فكرة، أو خبرة معينة، ولابد من ارتباط هذا الحقل الدلالي بمجموعة من العلاقات الناظمة له، كعلاقة الجزء بالكل، والسبب بالمسبب، والضد بالضد، وغير ذلك من العلاقات التي تنظم عملية الحقل الدلالي وارتباط عناصرها مع بعضها البعض[3].

وتتجمع الكلمات المتناثرة في حقل دلالي واحد، يمثل هذا الحقل إطاراً عاماً يجمع تحته أشكال تلك المادة اللّغوية كافة.

"وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"[4]، وذلك باعتبار أن الكلمة هي العنصر الوحيد الذي يمكنه أن يعبّر عن دلالة ما،

---

(1) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب ، القاهرة، ط5، 1998م، ص80.

(2) عبدالقادر سلامي، علم الدّلالة في المعجم العربي، دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م، ص68.

(3) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص79.

(4) المرجع السابق، ص80.

و"يمكن أن نعتبر الكلمة المفردة أهم الوحدات الدلالية لقدرتها على حمل مسمّاها أو معناها في المعجم"[1]، ولغة الشاعر تحمل المتلقي عبر طريق ملتوية بما يحس به الشاعر أو ما يريد توصيله من أفكار له، والأدب يُصنع بالكلمات وللكلمات إشارات، و"الأحاسيس والأفكار تجد لها عند الرسام رموزاً هي الألوان والظلال، وعند النحات: الحجوم والملمس، وفي الموسيقا: التواترات الصوتية، وهي هنا ليست بحاجة إلى ترجمة بالرموز الخارجية: أي الكلمات، والصلة بين الأثر والمتلقي مباشرة – أو هكذا ينبغي أن تكون – أما الأديب فيلجأ إلى الكلمة لتحمل رسالته إلى الآخرين"[2].

ولا تكتفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو غير ذلك؛ لأن الكلمة هي العنصر الوحيد الذي بإمكانه أن يعبر عن دلالة ما، وقد يكون للكلمة الواحدة العديد من المعاني التي تساق لها.

وكان فندريس قد أشار "إلى مابين اللغة الانفعالية واللغة المنطقية من علاقات؛ فكلتاهما تختلطان في الاستعمال الذي يستخدم الكلام...، فالكلمة لا تحدد فقط بالتعريف التجريدي الذي تحددها به القواميس، إذ يتأرجح حول المعنى المنطقي لكل كلمة جو عاطفي يحيط بها وينفذ فيها ويعطيها ألواناً مؤقتة على حسب استعمالاتها"[3].

"فلكل شاعر معجمه الشعري الخاص يكرر ألفاظاً يتكئ عليها في أكثر قصائده ويسوق عباراته نجدها في أماكن عديدة من شعره"[4]، وترتبط هذه الألفاظ

---

(1) حبيب أبو زوادة، علم الدّلالة التأصيل والتفصيل، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2008م، ص62.

(2) فايز الداية، علم الدّلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، ط2، 1996م، ص184، 185.

(3) فندريس، اللغة، تعريب: عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 1950م، ص235.

(4) زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016م، ص111.

بمحيط الشاعر وبتجاربه الحقيقية، ولم تأت هذه الألفاظ بدون مُسوّغ، وإنما تفرض نفسها من خلال الشعور المعبر عن الحالة النفسية والانفعالية للشاعر، وتكون أشبه بالمرآة العاكسة لعالمه الداخلي، وما يجول في ذات الشاعر من مشاعر وأحاسيس، وتكون الألفاظ متفاعلة مع بعضها البعض داخل النص الشعري حتى تعطي دلالات جديدة[1].

"فإذا قلنا : إن المعجم الشعري هو مجموعة ألفاظ ذات معاني فنكون قد ربطناه باللّغة، كون الشاعر يصطفي في معجمه ألفاظاً من رصيده اللغوي ما يناسب المقام والحال"[2].

ويتضح مما سبق أن الشاعر يوظف مجموعة من الألفاظ التي تُشكّل محور قصائده الشعرية، وتعد المفردات اللّغوية أهم عناصر البناء الشعري، ولا يستطيع الشاعر إنجاز قصائده إلا من خلالها؛ وذلك لأن تلك المفردات تكون بمثابة لبنات أساسية في تشكيل النسيج العام للنص.

وهذا ما عبّر عنه (فندريس) قائلاً: "إنّ الذهن يميل دائماً إلى جمع الكلمات، وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها، والكلمات تتشبث دائماً بعائلة لغوية"[3]، والكلمة تُشكّل نسقاً أو نظاماً خاصاً، بحيث تستمد هذه الكلمات وظيفتها من خلال العلاقة التي تربطها بالنص.

"إن لنظرية الحقول المعجمية أهمية وقيمة في الدراسات اللّغوية الحديثة، وتكمن هذه الأهمية الكبيرة في الكشف عن العلاقات وأوجه الشبه والاختلاف بين الكلمات التي تنطوي تحت حقل معين، وبينها وبين المصطلح الذي يجمعها"[4].

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص111-112.

(2) سيدي محمد منور، المعجم الشعري عند الأخضر السائحي، دراسة معجمية دلالية، رسالة ماجستير، 2013-2014م، ص53.

(3) فندريس، اللغة، ص232.

(4) سيدي محمد منور، المعجم الشعري عند الأخضر السائحي – دراسة معجمية دلالية، ص76.

والشاعر (لطفي عبداللطيف) كغيره من الشعراء الذين مروا بتجارب مختلفة ومتنوعة، مما أدى إلى تنوع معاجمهم الشعرية، ومن خلال الاستقراء لدواوينه الشعرية وجدت له مجموعة من الألفاظ اصطفت في محاور أو حقول دلالية، وهي:

**1- حقل الوطن:**

إن حب الوطن عند الشاعر لطفي عبداللطيف جعله يتغنى به كما تغني غيره من الشعراء بأوطانهم، "وتحدث أهل الفصاحة والبلاغة عن محبتهم لأوطانهم، وذلك منذ بدايات الشعر العربي"[1]، وليس غريباً على الشاعر لطفي عبداللطيف الذي عانى من ألم فراق وطنه وعاش بعيداً عنه أن يجعل له مكانة كبيرة من شعره، فالوطن عنده أكثر من كونه أرضاً يعيش فوقها، وتشكّل الأرض محوراً دلالياً خصباً عنده، خصصها بمدلولات جديدة، منها: الوطن والشاعر قد تشرّب المعنى الوطني معظم مفردات معجمه الشعري، وصبغها بصبغة وطنية سواء من قريب أو من بعيد، وأصبحت تنجذب نحوه إن لم تكن بالإيحاء فبالرمز.

وظف الشاعر الأرض بدلالات مختلفة ومن ذلك ورودها بمعنى الوطن في قوله:

مَا زَالَت ٱلأَجْرَاسُ تُقْرَعُ عَابِسَهْ
كَالّذكْرَيَاتِ بِدُونِ عُمُقْ،
كَالْفَلاةِ الْيَابِسَهْ
وَالنَّاظِرِ الْعَصَبِيّ وٱلأَطْفَالِ عِنْدَ الْمَدْرَسَهْ[2].

(1) شهيرة حمد المراحلة، جماليات اللغة الشعرية (دراسة في ديوان راشد عيسى)، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة مؤته، 2015م، ص26.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص13، 14.

ويشير المحور الدلالي إلى أن الأرض لم تعد ذات دلالة عامة على أي مكان، وإنما أصبحت ذات دلالة خاصة بالوطن عندما شبه الشاعر قروع الأجراس العابسة بالفلاة اليابسة، والفلاة بمعنى الأرض الواسعة المقفرة.

ويقول لطفي عبداللّطيف من القصيدة ذاتها:

وَأُجِرُّ أَقْدَامِي عَلَى الرِّيفِ الْكَئِيبْ
بَاكٍ، فَقَدْ مَاتَ ٱلأَبُ الْمِسكينْ فِي عَامٍ جَدِيبْ
رَاحَ الْحَبِيبْ
وَدّعْتُهُ فِي الْمَقْبَرَهْ
وَسَكَبْتُ دَمْعاً فَوْقَهُ ما أَغْزَرَهْ[1]

تكشف الأبيات عن حزن الشاعر لبعده عن وطنه وتعلقه به، وعندما وظف لفظ (الريف) في قصيدته الذي رمز به إلى الوطن، والريف هو الأرض التي فيها زرع وخصب ومياه، وعندما أضاف الشاعر لفظة (الكئيب) إلى الريف دلالة واضحة على مدى حزنه وتألمه على فراق وطنه عندما كان وراء القضبان، واشتعلت مشاعر الحنين والشوق إليه، وشاعت ألفاظ عبرت عن تجاربه القلقة والحزينة، التي تصوّر لنا يأسه وحزنه وأساه.

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

كَالّذكْرَيَاتِ عَلَى صَدَاهَا
فِي الْفَلاةِ الْعَاقِرِهْ..
فَوْقَ الدُّرُوبِ الْمُقْفِرَهْ[2]

ولفظة (الفلاة) هنا ترتبط بحقل الوطن وهي الأرض الواسعة المقفرة التي لا حياة فيها.

يقول الشاعر في قصيدة (البحث عن وطن):

---

(1) المصدر السابق، ص15، 16.

(2) المصدر نفسه ، ص16.

غُصْنُ الزَّيْتوُن أَيُّهَا الْقَلْبُ الَّذِي تُحِبُّهْ

شَدْوَ الْحَمَامِ بِالسَّلاَمِ للسَّلاَمْ

وَالْكَادِحُوَن فِي الشَّقَاءِ، الرِّقُّ وَالْمُلَوَّنُونْ

وَالْيَائِسُ الَّذِي يُحِبُّ أَنْ يَكُونْ..

وَالْجُنْدُ وَالْقَيَاصِرَهْ.

خُرَافَةٌ.. تَرْفُضُ أَنْتَ أَنَّها خُرَافَة..

أَوْ تَرْتجِي تَقُولُ أَنَّهَا جَرِيحَةٌ فَقِيرَةٌ وَشَاعِرَهْ[1]

يمثل الشطر الأول من القصيدة ورود مفردة (غصن الزيتون) وهو عنصر معجمي مرتبط بالوطن، كذلك شدو الحمام، والكادحون في الشقاء، الرق والملونون، والجند، كل هذه العناصر المعجمية ذات ارتباط وثيق بحقل الوطن، وهناك علاقة داخل النص الشعري تربط كل عناصره المعجمية بعنوان الحقل الدلالي العام، مما يخلق جواً من الانسجام بينهما، وطبيعة رمز غصن الزيتون هو السلام الذي يجب أن يعيش فيه أهل الوطن.

ويقول شاعرنا في قصيدة (أي جندي):

اسْتَرِحْ كَيْ تَسْتَعِدْ

حَاذَرَنْ، أَنْ تَجْتَهِدْ

ثُمَّ، إِنْ صَفّرْتُ، سِرْ

وَاحِداً، اثْنَيْنِ، قِفْ

دُرْ يَمِيناً وَاسْتَدِرْ

وَانْبَطِحْ ثُمَّ انْتَظِرْ

ثُمَّ اطْلِقْ، ثُمَّ صَوِّبْ، ثُمَّ كَرْ

لاَ تَفِرْ

(1) لطفي عبداللّطيف ، ديوان حوار من الأبدية، ص95.

مـتْ، تَأَسَّرْ، وَانْهَزِمْ

كَيْ أَنْتَصِرْ

هَكَذَا زَيّكَ وَالْخُوذَةُ، وَالْبَارُودُ يُوحِي

طِينَةً مِنْ غَيْرِ رُوحْ

وَالسِّيَاسِيُّونَ هُمْ أَهْلُ النَّظَر

بَاعَةُ البَارُودِ وَالصُّنَّاعُ، هُمْ

أَصْلُ الْبَشَرْ

***

غُصْ إِلى ٱلأَعْمَاقْ

حَلّقْ، ثُمَّ طِرْ

فَجِّرْ ٱلآتِي وَفِي ذَاكَ انْفَجِرْ

وَالْجِهَازُ الْقَارِئُ الْجَسَّاسْ

يَدْري مَا الْخَبَرْ (1)

والأسطر الشعرية السابقة تشتمل على مجموعة من العناصر المعجمية التي ترتبط بالحقل الدلالي – حقل الوطن – وهي:

استرح، استعد، صفّرت، سر، واحد، اثنين، قف، دُرْ يميناً، استدر، انبطح، اطلق، صوّب، كر، لا تفر، مت، تأسر، انهزم، زيك، الخوذة، البارود، السياسيون، باعة البارود، حلّق، فجر الآتي، انفجر، الجهاز القارئ الجساس.

والعناصر المعجمية يمكن فهمها من خلال فهم العلاقة الوثيقة التي تربطها بالحقل الدلالي، وتحديد العلاقة الناظمة بين العنصر المعجمي والحقل الدلالي أمر مهم جداً في الوصول إلى معنى ذلك العنصر الدلالي ودلالته في الخطاب الشعري.

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 1999م، ص167، 168.

ونراه يقول في قصيدة (سادة الأرض):

آهٍ لَوْ يَرْحَمُ فِي اللَّيْلِ حَنِينِي
وِحْدَتِي، صَمْتِي، جُنُونِي
وَظُنُونِي
وَيَقِينِي، هَلْ يقِينِي؟..
وَأَنَا فِي الْعَالَمِ الرَّحْبِ الْحَزِينْ
ظَامِئِ ٱلأَسْفَار، مَهْدُورَ السِّنِينْ
وَأَنَا يَا سَادَةَ ٱلأَرْضِ فَقِيرْ
قَدْ تَرَكْتُمْ لِي مِن الدُّنَيا جَلِيداً وَهَجِيرْ
تَحْفُرُ الشَّمْسَ جَبِينِي
وَيَهيُم الظِّلُّ فِي دُنْيَا عُيُونِي
حَطَّمْتُمْ يَقِينِي
وَتَرَكْتُمْ لِي مِن الْبَحْرِ الْكَبِيرْ
لاَ مَصِيرْ [1]

لقد شاعت في هذه القصيدة ألفاظ عبّرت عن قلقه وحزنه وهو بعيد عن وطنه، وهي التي تُصوّر لنا يأسه وأساه، حتى شكّلت معجماً اجتمعت فيه مجموعة من الألفاظ ارتبطت بذلك الحزن، وجعل المحور الدلالي الرئيس للوطن هو الأرض، الكون الذي نعيش فوقه مدمجاً معه مظاهر الطبيعة المتمثلة في الليل، الشمس، البحر، والمعاني والألفاظ التي صيغ بها هذا النص تكشف لنا عن مشاعر وجدانية مليئة بالمرارة والألم حتى أصبحت أحزانه لا تفارقه، فهي ترفض أن تزول، ونتيجة لهذا الشعور شاعت في لغة النص ألفاظ عبّرت عن هذه المعاناة وارتبطت بمظاهر

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص104، 105.

طبيعية، مثل (آه لو يرحم في الليل حنيني، تحفر الشمس جبيني، تركتم لي من البحر الكبير لا مصير).

إن صورة الحزن تتأسس في النص من خلال إحساس الذات بضياع العمر، نتيجة الحرمان ويُبيّن ذلك قوله: (وأنا في العالم الرحب الحزين، ظامئ الأسفار، مهدور السنين) نتيجة الغربة التي عاشها بعيداً عن وطنه الحبيب.

**2- حقل الحب:**

الحب غريزة وضعها الله في قلوب البشر من أجل التعارف والتقارب بين الناس، فالحب عبارة عن مشاعر وأحاسيس، ومن هنا لا يمكن تحديد طبيعة الحب المادية، ولا تحديد السمات المادية للعناصر المكونة لهذا الحقل الدلالي، والسمة المعنوية التي يتسم بها الحب تبقى مسيطرة على سائر عناصر المكوّنات المعجمية لهذا الحقل الدلالي[1].

"وهو دون ريب أكثر الدوافع في الشعر شيوعاً، وقد تدفقت عبر القرون فيوضات من شعر الحب وكان لكل عصر تقاليده في التعبير عنه، ولكل شاعر طابع مرتسم على تلك التقاليد، سواء حين التزمها أو حين تخطاها إلى ابتداع أسلوب خاص به"[2].

ونجد في دواوين الشاعر لطفي عبداللّطيف أنه حلق في سماء الحب بعيداً، ونرى تأملاته وذكرياته في هذا المجال، وهي واضحة البصمات في أغلب النصوص الشعرية، وللمرأة حضور قوي، فهي بالنسبة للشاعر مصدر الحياة ومنهل الإلهام

(1) ينظر: رشا عادل الريماوي، ظواهر أسلوبية في شعر يوسف الخطيب، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2017-2018م، ص34.

(2) المرجع السابق، ص34.

والسعادة، ولها دور بارز في عمق نظرته النافذة للحياة[1]، إذ يقول لطفي عبداللّطيف في قصيدته (الرحلة الأولى):

ورِسالَة مِنْ عاشِقَه
تنسى الأُبوّة والأُمُومة للنّفسِ الضّائِقَة
لا شيءَ غيرَ الرّيح تُشْجِي في اللّيالِي الغَاسِقَه
ومشَاعَر عذراءَ بكرٍ شَاعِرَه
بعِثت مِن الرّيف الحَزِين
قَلَمِي الفَقِير...[2]

استطاع الشاعر مزج معاني الحب بمعاني الطبيعة، ليجعل منهما صورة موحدة يرسم من خلالها علاقته بمحبوبته ويخلق بينهما جواً من الانسجام، وحتى يصل المتلقي إلى الدّلالات المعجمية المتمثلة في (عاشقه– النفوس الضائقه – الريح – الليالي الغاسقه – مشاعر عذراء بكر – شاعره – الريف الحزين) عليه فهم علاقات العناصر المعجمية بالحقل الدلالي الذي تتبعه .

ويقول عبداللّطيف في قصيدة (الرحلة الثالثة):

لَوْ مَرَرْتُ بِكُلِّ عِيدٍ عَابِثٍ بِي أَيُّ عِيدْ
صَامِتُ الْوَجْدَانِ مَجْرُوحُ الأَمَانِيّ وَالنَّشِيدْ
بَعْدَ مَوْتِ الذِّكْرَيَاتِ عَلَى الْمَرَاحْ
خَلْفَ شَدْوِ الْمُشْرقَاتِ مِن الصَّبَاحْ
لِي حَبِيبٍ بَيْنَهُنَّ نَسِيتُهُ ضِمْنَ الْجِرَاحْ
لِي حَبِيبٍ لا يُجِيدُ الشِّعْرَ لَكِنّ شِعْرَهُ فِي مُقْلَتيْه
كَمْ أَمانِي الّتِي اقْبَرْتُهَا حَنَّتْ إِليْه

(1) ينظر: زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، ص117.
(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص16، 17.

إِذْ رَحَلْتُ مَعَ الْخَيَال يَقُودُنِي هَذَا الضَّيَاعْ
لَمْ أُوَدّع كُوخَه مَعَ أَنَّنِي قُلْتُ الْوَدَاعْ [1]

هنا يتحدث الشاعر مع نفسه معبراً عن مدى حبه لمحبوبته وحنينه إليها، ويربط بين ذكرياته وهو في بلد الغربة بعيداً عن محبوبته وأمانيه التي دُفِنت منذ سنين، ويؤكد ذلك تكراره لعبارة (لي حبيب)، وجل مفردات هذه القصيدة تنتمي إلى حقل الحب.

ويقول الشاعر في قصيدته المعنونة بـ(الدموع الأبدية):

عَلَى زَهْرِ الرَّبِيعِ الدّافِئِ النَّاهِدْ
يَقُومُ خَرِيفَ زَيْتُونَهْ،
بِلاَ حَبَّاتٍ لاَ أَوْرَاقٍ لاَ خُضْرَهْ
بِلاَ نَضْرَهْ..
وَلاَ نَظْرَهْ.
مِن الزَّهْرِ الْجَمِيلِ الدَّافِئِ النَّاهِدْ
فَهَمّ الزَّهْرِ أَنْ يَلْقَى الْفَرَاشَ عَلَيْهِ شُطْآنا،
وَيَلْقَى النَّحْلَ قُبُلاتٍ وَأَوْطَانا..
وَلَيْسَ خَرِيَفَ زَيْتُونَهْ..
عَلَى دَوْحِ مَصْدَئَةٍ بِلاَ أَغْصَانٍ بِلاَ بُرْعُمْ
تَعِيشُ خَرِيفَهَا المُظْلِمْ،
تَمُدُّ فُرُوعَهَا لِلَّيْلِ لِلأَنْجُمْ
وَلاَ تَدْرِي بِأَنَّ رِداءَها أَسْمَالْ[2]
وَأَنَّ ٱلأَنْجُمَ الْعَذْرَاءَ لاَ تَبْكِي عَلَى ٱلأَطْلاَلِ..

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص26، 27.

(2) السّمَلُ – ثوبٌ سَمَلٌ: خَلَقٌ بالٍ، (ج) أسمال، ينظر: صالح شلهوب، الكشاف، قاموس عربي – عربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2004م، ص377.

وَيَمْضِي الزَّهْرَ فِي ضِحْكَاتِهِ يُرْفَلْ

وَلاَ يَحْفَلْ،

بِدَمَعَاتٍ لِزَيْتُونَهْ،

لِأَنَّ حَيَاتَنَا يَا رب مَجْنُونَهْ

لأَنَّ حَياتَنَا يَا رَب مَأْفُونَهْ

وَمَلْعُونَهْ،

وَلاَ تَحْفَلْ،

بِمَا تَلْقَاهُ زْيُتونَهْ..

عَلَى آهَاتِ تِشْرِينٍ حَزِينٍ صَامِتٍ بَارِدْ

وَمِنْ ضِحْكَاتِ أَزْهَارِ الرَّبِيعِ الدَّافِئِ النَّاهِدْ

***

وَيَأْتِي أَلْفَ حَطَّابٍ ونَجَّارٍ إِلىَ الدَّوْحَهْ،

وَتَنْهَالُ الْفُؤوسَ معاً، عَلى ْالأَغْصَانِ لاَ صَيْحَهْ

وَفِي فَأْس لِحَطَّابٍ هُنَاكَ عَصَاةُ زْيُتونَهْ

وَفِي مَأْكُولِ أَجْيَالٍ هُنَاكَ عَصِيرُ زَيْتُونَهْ[1]

جعل الشاعر حبه وتعلقه بمحبوبته كحبه وتعلقه بأرضه التي يعيش عليها ولا يستطيع التخلي عنها، نلحظ ذلك من خلال توظيفه لمفردة (زيتونة) رمزاً للأرض ومظاهرها الطبيعية المتمثلة في (زهر الربيع- خريف- أوراق- الفراش- النحل- أغصان – الليل – الأنجم – حطاب – نجار) كلها مفردات معجمية لها علاقة قوية بالحقل الدلالي الأرض، فارتبطت هذه المفردات ارتباطاً حسياً ووجدانياً بالمرأة من

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص45-47.

خلال توظيفه لمفردة أسمال، والمرأة جزء من الطبيعة وهي التي أسهمت في تشكيل حقل الحب.

ويقول الشاعر في قصيدة (لا زالت للغزل تتمات):

إذا سَمِعْتُ صَوْتَكِ الْمَلائِكِي أَلْتَقِي
بِكُلِّ مَا ضَيَّعْتُ مِنْ أَحْلاَمِي الْمُبَكِّرَهْ
بِكُلُّ مَا أَخَالُ يَا صَغِيرتِي
وَكُلُّ مَا أَعِيشُ دَائِماً لأذْكُرَهْ

***

بِكُلِّ مَا يَذُوبُ فِي ابْتِسَامَةِ الأَطْفَالِ مِنْ بَكَارَهْ
وَكُلُّ مَا يَجْمَعُهُ الحَنِينُ فِي إِشَارَهْ
يُلْقِي بَها إِلى سُهُوبِ أَرْضِهِمْ بِحَارَهْ
أَوْ صَائِدُونَ عَائِدُونَ للأَكْوَاخِ تَارَهْ..
بِكُلِّ مَا يَسُوقُهُمْ إِلَيْهِ مِنْ أَحْلاَمْ
بِكُلِّ مَا يَدْفَعُهُمْ عَلَيْهِ مِنْ إِقْدَامْ..

***

أَعِيشُ ذَاكَ يَا حَبِيبَتِي إِذَا سَمِعْتُكْ
فِي أَلْفِ كَأسٍ مُدْمِنْ
تَطَارَقَتْ وَلَيْلُهَا دَاءٌ بِالْفَجْرِ مُزْمِنْ
وَاللَّيلُ يَا صَغِيَرتِي بِلاَ لُقَاكِ الْمَوْطِنْ
بِهِ يَجِيءُ صَوْتُكِ الآتِي مِنْ أَلْفِ أَرْغُنْ
وَأَلْفِ نَايٍ يُحْزِنْ..
لأَنَّنِي أُحِبُّ أَنْ أَلْقَاكَ
لأَنَّني أُحِبُّ أَنْ أَعِيشَ لَكْ

لأَنَّني.. لاَ، بَلْ أُحِبُّ الدَّهْرَ أَنْ أَحْيَاكْ..
أَنْ يَلْتَقِيك مَسْمَعِي وَالسَّمْعُ أَنْ أَرَاكْ
وَأَنْ يَراكِ نَاظِراي رَاغِبِينَ وَقْتَهَا
مَعاً أَنْ يَسْمَعَاكْ[1]

استطاع الشاعر أن يوظف صورة المرأة في هذا الحقل الدلالي المرأة الحبيبة والمعشوقة، وقدم الشاعر في هذه القصيدة غزلاً صريحاً للمرأة والشغف بها، وعشقه الكبير لها جعل فؤاده يخفق بين جوارحه عند رؤيته لها، وصوَّر عواطفه وانفعالاته الداخلية بأسلوب مرهف مرتبط بإحساس الشاعر ووجدانه وكل ذلك أسهم في تشكيل حقل الحب، والقارئ لا يجد صعوبة في تفسير مفردات القصيدة، واستطاع الشاعر بلغته السهلة غير المعقدة صياغة قصيدته وإيصالها للقارئ.

ويقول عبداللّطيف في قصيدة (رحلة حب بكر):

كُلُّ الَّذِي أَعْرِفُهُ أَنِّي مَضِيتُ لَمْ أَعُدْ
لَمْ أَدر أَيْنَ سِرْت، لاَ مِنْ أَيْنَ، لاَ لأَيُّ..؟
فَالشَّاطِئُ الَّذِي يَحُولُ دُونَ الْمَدِّ والْمُضِيِّ
لَمْ يَدر كَيْفَ جَاءَ الْمَد
وَلاَ عَلاَمَ كَانَ واقِفاً يَصُدْ.
كُلُّ الَّذِي أَذْكُرُهْ...
أَنِّي وَصَلْتُ مُجْهداً مِنْ الرَّحِيل
لِشاطِئٍ.. أَوْ وَاحَةٍ، أَوْ مُسْتَحِيلْ..
كَانَتْ هُنَاكَ شُرْفةً وَوَاقِفَهْ.
كَأَنَّهَا أَخْيَلةً وَأَلْفَ طَيْفٍ رَاقِصْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص99-101.

وَعَازِفْ وَعَازِفَهْ..

كَانَ الايقاعُ لَحْظَةَ تَأَكُّداً وَلحَظَة مُجَازَفَهْ..

الضَّوْءُ حَوْلَهَا يَجْتَازُ نَفْسَهُ، يَا لَيْتَ كُنْتُ واصِفَهْ..

يَغُوصُ فِي أَشِعَّةٍ، يَنْسَابُ مِنْ إغرَاقَها

وَيَلْتِقي بِها كَعَفْوِ عَاصِفَهْ..

***

كَانَتْ هُنَاكَ شُرْفَةٌ وَوَاقَفهْ

كَأَنَّنِي أَتَيْتُها بالْقَصْدِ وَالمُصَادَفَهْ

أَوْ أَنَّنِي وُجِدْتُ كَيْ أُحِبَّهَا

وَأَحْتوِي مَدَى الْوُجُود كَيْ أكُونَ صَبَّهَا

وَكَانَ أَنْ عَبَرْتُهُ وَلَمْ أَعُدْ

طَرِيَق حُبِّهَا وَلَنْ أَعُودَ مِنْهُ للأَبَدْ..

وَكَانَ أَنْ وَجَدْتُهُا كَشَاطِئٍ أَمَامَ مَدٌّ

مَدَدْتُ يَد

جَرِيَحةً، جِرَاحُهَا هوًى، تَحَدٌّ.

وَلَمْ تَعُدْ فَجُرْحُهَا الْجدِيد كَانَ دُونَ حَدْ

كَأَنَّ الْحَدَّ الْجَارِحَ الْجدِيدَ كَانَ أَلْفُ حَدْ.

***

حَبِيبَتِي لَوْ تَعْرِفِين أَيْنَ أَنْتِ واقِفَهْ؟..

وَشُرْفَةٌ تُحِيطُ السِّر وَاجِفْه؟..

أَبَيْنَ أَضْلُعِي أَمْ أَنَّهَا بَداخِلِ الْفُؤَادْ؟.

فَقَدْ عَشِقْتُ لِلنَّفَادِ... لِلنَّفادْ.

نَفَدْتُ فِيكِ يائِساً

وَأَنْتِ لَسْتِ تُدْرِكِينَ مَا النَّفَاذْ؟..

مَرَارَةٌ هَوَاكِ لِي

مَهَبُّ يَأْسٍ رَاحِلٍ بِلاَ مِعَاذْ..

طَوَى فُؤَادٌ ظَاعِنٍ وَالْحُزْنُ حاذْ..

طَوَاهُ وَهُوَ دُونَ زَادْ..

حَبِيبَتِي.. لَوْ تَعْرِفِينْ

أَلْفَ لَوْ.. بِأَلْفِ لَوْ تُذِيبِ مِنِّي الْفُؤَادْ[1].

إن مجموعة العناصر المعجمية التي وردت في الأشطر السابقة تمثل بعض السمات التي اتسم بها الحب في مجتمع الشاعر، كما تشير إلى طبيعة تلك السمات، فالعناصر المعجمية: (المضيء، الشاطئ، الرحيل، الشرفة، أخيلة، طيف راقص، الضوء حولها يجتاز نفسه، يغوص في أشعة، عاصفه، أبين أضلعي أم إنها بداخل الفؤاد) ولو تأملنا القصيدة بأكملها نجدها تحتوى على عدّة عناصر معجمية أخرى لا يمكن فهمها إلاّ من خلال ربطها بالحقل الدلالي العام وهو حقل الحب.

والحب في نظر الشاعر من العناصر المهمة في الحياة، فلولاه ما كانت الحياة، يقول في قصيدة (وأنت لا تعلمين):

ذات يوم تعلمينَهْ..

إنني ما كنت أبكم

إِنَّمَا لَوْنُ الْمَدِينَهْ

وَالْعَشِيَّاتِ الْحَزِينَهْ

وَلَيَالِي الْعُقْمِ فِي أَكْؤُسِ صُوفِي عَبَثاً يَهْجُرُ دِينَه

وَحِكَايَاتِ هَوَى عَاشَ خَلِياً طَعِمَ اليأسُ أنينهُ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص102-105.

وَهُوَ يَحْيَا، وَهُوَ ذِكْرَى، وَهُوَ مَيتُ

وَهُوَ ليْتُ

وَهُوَ ذَيَّاكَ الْحَدِيثُ الصَّامِتُ – الْمُرّ – عَنَيْتُ

كُلُّ ذَا فِي ذَاتِ يَوْمٍ تَعْلَمينَه

حَثَّنِي ألقاكِ أَبْكَمْ

وَهُوَ ما يُقْصِي فُؤَاداً فِيكِ إمّا شَاءَ يُرْحَم

فَلْتَكُونِي صَمْتَ بَحْر

مَا عَسَى الْغَافِلُ يَفْهَم؟..

إِنَّمَا يَوْماً فُؤَادٌ فِيكِ يَعْلَم

أَنَّ صَمْتِي كَانَ حُبًّا كُلَّمَا حَاول يُعْرَى

يَكْتَسِي الصَّمْتُ فَيُعْظَمْ

أَوْ هُوَ الْمَدُّ الَّذِي مِنْ غَيْرِ تِرْحَالٍ تَعَلَّمْ

إِنَّه لَوْ هَبَّ لِلشَّاطِئِ يَوْماً لَتَحَطَّمْ

فَاسْأَلِي الْمَوْجَ عَن الشَّاطِئ يُجْزَم

وَإِنَّمَا الْوَطَنُ الْعَظِيمُ الْعُمْقِ حَتَّى

إِنْ بَدَا لاَ يَتَكَلَّمْ..

ذَاكَ يُدرِيهِ الَّذِي كَانَ تَأَلَّمْ

رَهَقَ الْغَوْصَ تَجَشَّمْ..

فَإِذَا مَا سَأَلُوا عَنْ رَوْعَةِ الدُّر مَضَى لاَ يَتَكَلَّمْ

لِيَقُولُوا – رَاجِمين الْغَيْبَ – أَبْكَمْ..

ذَاكَ حُبِّي حُلْوَتِي، أَوْ بَعْضَ حُبَّي

يَا عَذَاباً يَتَغَذَّى قَلْبَ أَبْكَمْ

مَلِكَ النُّطْقَ، وَلَكِنْ شَاءَ أَلاَّ يَتَكَلَّمْ[1].

معجم الشاعر في هذا المجال غزير بالألفاظ منها ما يختص بالطبيعة، ويمزج الشاعر بين عناصر الطبيعة وعناصر الحب، وكلمات: العشيات الحزينة، ليالي العقم، أكؤس صوفي، حكايات هوى، طعم اليأس، أنينه، يحيا، ذكرى، ميت، الحديث الصامت، المرّ، صمت بحر، إن صمتي كان حباً كلما حاول يعرى، الشاطئ، فاسألي الموج عن الشاطئ يجزم، يا عذاباً يتغذى قلب أبكم، كلها تمثل عناصر معجمية يمكن فهمها فهماً سليماً من خلال ربطها بالحقل الدلالي التي تنضوي تحته، وهذه العناصر المعجمية ترتبط بالحقل الدلالي ارتباطاً وثيقاً، والوصول إلى المعنى مرتبط بالوصول إلى العلاقة الوثيقة بين هذه العناصر والحقل الدلالي الذي تتبعه.

والشاعر لا يمل من الحب، بل يسعى دائماً لنيله، فيقول في قصيدة (لحبَّي القديم):

عَادَ الْهَوَى الْقَدِيمُ – يَا عَشِيرَتِي –
مِنْ خَلْفِ مُهْجَتِي بَرْق
فَارْعَدَتْ أَوْصَالِي الَّتِي بِالْأَمْسِ وَاصَلَتْك
أَبْرَقَتْ، وَالْمُزْنُ فِي عَيْنِي رَق
تَفَتَّحَتْ أَكْمَامُ ذِكْرَيَاتِي الْأُولَى
وَاخْضَرَّ حَوْلَهَا كُلُّ الْوَرَق
صَبَاحِي الْقَدِيمُ عَادْ[2]

لقد شاعت في قصيدة الشاعر مجموعة من الألفاظ التي ارتبطت بتجاربه الوجدانية العاطفية، من هذه الألفاظ (الهوى القديم – مهجتي – أبرقت – تفتحت –

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص110–112.
(2) المصدر السابق، ص118، 119.

أكمام ذكرياتي – صباحي القديم عاد) كل هذه المفردات ارتبطت بالحقل الدلالي العام للقصيدة، وقد تنوعت دلالاتها وصورها بحسب السياقات التي وردت فيها.

يقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (أسميتها سندبادة!):

أُصَافِحُ وَجْهَكِ بِالْعَيْنِ
أَصْبَحُ كُلّي يَدًا
ثُمْ يَحْمِلُنِي لَك كفِّي
عَلَى مَشْهَدٍ مِنْ مَوَانِعَ شَتَّى
وَزِرَاعِ خَوْفِ...

***

مَشَارِقٌ هِيَ الْوُجُوهْ
لأَفْئِدةِ الْعاشِقِينَ
وَآفَاقُ كَشْفِ
هُوَ الحُبُّ عِنْدِي
إِدْفَاءُ بَرْدِ الْقَوانِين
فَهَلاَّ تَقَدَّمْتِ
مَا زَالَ بَعْضٌ مِن الْوَقْتِ
فِي آخِرِ الْحُلُم
مِقْدَارَ طَيفِ
أباعِدُهَا يقظتى مِنْهُ
كَيْ تَنْفَذِي
فَاسْتَعِينِي
بِسُلْطانِ ضَعْفِي
هُنَالِكَ تَدْرِينَ مَا سِنْدبَادةُ

مَا لَيْلَةُ بَعْدَ آخِرِ أَلْفِ؟
وَمَا الشِّعْرُ مِنْ غَيرِ نُطْقِ
وَمِنْ غَيْرِ حَرْفِ
مَعَالِمُ كُلُّ السَّوَاكِنِ صَمْتٌ
وَظَاهِرةٌ بِالَتَّخَفِّي
*****
وَيَكْفِيكِ أَنْ تَعْرِفِي السِّر
فِي أَنَّنَا اْثَنانِ
والشَّوْقُ نِصْفٌ بِنَا
نَحْو نِصْفِ[1]

تزخر قصيدة عبداللطيف بمعاني الحب والأحاديث العاطفية المرهفة التي يكنها لمحبوبته، ولم يجد بلسماً لجراحه إلاّ الوصال، ومفرداته المتمثلة في (أصافح وجهك بالعين، ثم يحملني لك كفي، مشارق هي الوجوه، لأفئدة العاشقين، هو الحب عندي، إدفاء برد القوانين، فهلاّ تقدّمت، في آخر الحلم، ويكفيك أن تعرفي السر، في أننا اثنان، والشوق نصف بنا) كلها مفردات استمدها من الحقل الدلالي العام للقصيدة؛ ليبين للقارئ عمق حبه لمعشوقته التي اسماها (سندبادة).

ومما سبق من أشعار لطفي عبداللّطيف يمكن لنا القول، بأنّ فهم أي مكوّن معجمي وفقاً لنظرية الحقول الدلالية يكون من خلال الفهم العام للحقل الدلالي ذاته؛ لأن "الحقل الدلالي يتكون من مجموعة من الكلمات المتقاربة في المعنى ويتميز بوجود ملامح دلالية مشتركة، ومن خلالها تكسب الكلمة معناها في علاقاتها بالكلمات المجاورة لها، لأن الكلمة لا معنى لها بمفردها"[2]، وتحديد العلاقة بين

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قراءات في كف سندبادة، ص56، 57.
(2) سيدي محمد منور، المعجم الشعري عند الأخضر السائحي، ص80.

العنصر المعجمي والحقل الدلالي أمر غاية في الأهمية للوصول إلى معنى العنصر الدلالي ودلالته في الخطاب الشعري .

**3- حقل الطبيعة:**

الإنسان – من جهة التفاعل والتأثر والتأثير – جزء من مفردات الطبيعة وعناصرها، وهو أحد مكوناتها، لا يمكنه أن ينأى بنفسه عنها، ومن هنا بدأ "يتأمل في الطبيعة ويجلي محاسنها في صورة حسية حيناً، ومعنوية حيناً، وجامعة بين الناحيتين حيناً ثالثاً، وكانت مظاهرها تعجبه إعجاباً شديداً وتستولي على خياله"[1].

والشاعر إنسان فنان، يرسم ملامح الطبيعة، وجمالها، ولأن الكلمة بالدرجة الأولى تمنح للشيء الوجود، قد تلونت الكلمات والألفاظ بين يدي الشاعر، ونطقت الصور الشعرية بلغة جميلة، مُتّكئة على مخيلته وعواطفه وخلجاته، والكلمة في النص الأدبي لها عبء كبير، وظلّت على الدوام موضع اهتمام لدى كل الأدباء والشعراء، ومن خلال دورها في النص تجعل الطبيعة تتشكل بين يدي الشاعر وفق مخيلته وأحاسيسه.

إذن تعد الطبيعة "من أهم المكوّنات التي تساعد الشاعر على صياغة الصورة النابضة بالحياة والحيوية؛ لأنها معين لا ينضب من الرموز التي انطبعت في وجدان الشاعر عبر خبراته الحياتية، ومشاهداته الحسية التي بلورت خياله، وأخصبت تجربته في مراحلها المختلفة"[2]، وعبّر الشاعر من خلال الطبيعة عما يجول في خاطره من مشاعر وأحاسيس نابعة من ذاته، وجعلها المُتنفس الوحيد الذي يعبّر من خلاله عما يشعر به، وكانت أغلب نصوصه الشعرية تهيمن عليها ألفاظ الطبيعة التي تركت أثراً عميقاً في نفسه.

---

(1) سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر – القاهرة، د.ط، 1945م، ص216.

(2) رشا عادل الريماوي، ظواهر أسلوبية في شعر يوسف الخطيب، ص41.

ويقول الشاعر في قصيدته: (قبل لبلادي):

يَا وَقْفَةَ النَّخِيل فِي تَلاَطُمِ الرِّيَاح

يا هدهداً تَسْبِيحَهُ نُوَاح

يَا أَلْفَ دَار، أَلْفَ كُوخٍ، يَا حُجَى فَلاَح

لَوْ نَمْلِكُ الْمَحَبَّةَ، اللِّقَاءَ، وَالسَّمَاح[1]

يصف الشاعر نخيل بلاده الذي يقف بشموخ وعزة في تلاطم الرياح، وصوت الهدهد فيه نواح، ولا يملك في نفسه إلاّ المحبّة واللِّقاء لهذا البلد المعطاء (والنخيل، الرياح، الهدهد، الدار، والكوخ) مفردات تمثل جزءاً من الطبيعة، ولها علاقة بالحقل الدلالي العام (بلادي).

ويقول في موضع آخر من القصيدة ذاتها:

يَا زَهْرَة تَفَتَّحَتْ بالصُّدْفَه

دُونَ الرَّبِيعِ اسْتأْنَسَتْ مِن الشِّتَاءِ أُلْفَه

وَحِيدةً.. يَا أَنْتِ يَا وَحِيَده

يَا مُلْتَقَى الرَّبِيعِ وَالشِّتَاءِ فِي قَصِيدَه

هَاتِي لَنَا عَمِيقَ مَا فِي ذَلكَ التَّلاَقِي

كَيْ نُتْقِنَ اللِّقَاء فِي قَصِيدَه

يَا كُلُّ مَنْ تَفَتَّحَتْ – شَوْقاً – بِهِ الْبَرَاعِم

أَكَانَ الشَّوْقُ نَاعِم؟

أَمْ أنّهُ كَالشَّوْكِ كَالْعَذَاب؟..

هَات أَعْطِنِي الْجَوَاب[2]

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص15.

(2) المصدر السابق، ص16، 17.

ويصف الشاعر طبيعة بلاده المغترب عنها – ليبيا – منادياً لها بأداة النداء (الياء) في قوله: (يا زهرة تفتحت بالصدفه)، (يا ملتقى الربيع والشتاء في قصيده) فشبه الشاعر بلده بالزهرة التي تفتحت في غيابه عندما قال: (دون الربيع استأنست من الشتاء ألفه) مشبهاً نفسه بالربيع الغير موجود، واستأنست هذه الزهرة من وجود الشتاء الذي به بعض الأمطار لكي تستطيع هذه الزهرة أن تنمو وتتفتح، ووجود الشتاء المقصود به أولئك الناس الطيبون الموجودون بهذا البلد الطيب – ليبيا – والمعانقة والتلاقي تكون بين الشاعر وأهله وأصحابه في بلده الحبيب.

ومما لاشك فيه أن التساؤل ظاهرة قديمة في الشعر العربي، وتجلت تلك التساؤلات في شعر الشاعر لطفي عبداللّطيف الذي حفل شعره بعدد من التساؤلات التي لامست أموراً كثيرة، منها الجانب الإنساني والاجتماعي وغيرهما.

ومفردات (زهرة تفتحت، الربيع، الشتاء، البراعم، الشوك) كلها عناصر معجمية تمثل جزءاً من الطبيعة ولها علاقة بالحقل الدلالي.

ويريد الشاعر أن يشعر المتلقي بحزنه وعذابه من ألم الغربة والابتعاد عن الوطن، إذ يقول في قصيدة (البحث عن وطن) :

غُصْنُ الزَّيْتوُن أَيُّهَا الْقَلْبُ الَّذِي تُحِبُّهْ
شَدْوَ الْحَمَامِ بِالسَّلاَمِ للسَّلاَمْ
وَالْكَادِحُوَن فِي الشَّقَاءِ، الرِّقُّ وَالْمُلَوَّنُونْ
وَالْيَائِسُ الَّذِي يُحِبُّ أَنْ يَكُونْ..
وَالْجُنْدُ وَالْقَيَاصِرَهْ[1].

إن الحمام، وغصن الزيتون، والكادحون، والجند والقياصره، كلها رموزاً عند الشاعر، لكن هذه الرموز ضمن الحقل الدلالي تمثل جزءاً من الطبيعة التي يراها

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية ، ص95.

الشاعر أمامه، فالعلاقة التي تربط هذه الرموز بالحقل الدلالي (الطبيعة) علاقة الجزء بالكل.

ويقول في ذات القصيدة:

إِنْ عَذَبْتُك أَيُّها الْقَلْبُ الْمُنَى
فَالشَّمْسُ لَمْ تَزَلْ هُنَاكَ حُلْوَةً وَشَاعِره
قَانِيَة الْحُمْرَة مِثْلَ مَجْزَرَه
وَالصُّبْحُ لَمْ يَزَلْ يُحِبُّ إِنْ نَأَى أَنْ تَذْكُره
وَالْبَحْرُ رُغْمَ مَوْجِه الْكَفُور شَا أَنْ تَعْبُرَه
إِنْسَ الَّذِي قُلْتُهُ سَامَح فَوْرَتِي
فَالشَّمْسُ لَمْ تَزَلْ هُنَا
وَاللَّيْلُ وَالنَّهارُ وَالظَّلاَمُ ثُمَّ وَالسَّنَا
إِعْشِقْ وَذُبْ
فَمَنْ سِوَاكَ قَدْ يُحِب؟..
وَطَعْمَ الصِّدْقِ فِي فَمِي
– بِرُغْمِ مَا أَقُولُهُ – لاَ زَال عَذْب[1]

واشتملت الأسطر الشعرية السابقة على مجموعة من العناصر المعجمية التي تنضوي تحت حقل الطبيعة وهي: الشمس، الصبح، البحر، الليل، النهار، الظلام، وهذه العناصر المعجمية يمكن الوصول إلى دلالتها العامة من خلال فهم علاقتها بالحقل الدلالي، وهي تمثل بعض عناصر الطبيعة التي يراها الشاعر أمامه، ثم يصورها ويوظفها في قصيدته، والعلاقة بين هذه العناصر المعجمية وحقل الطبيعة (الوطن) تُمثّل علاقة الجزء بالكل.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص95، 96.

# المبحث الثالث

# حيويّة المكوّنات اللّغوية وتوافقها الفنّي

إن اللّغة الشعرية تمثل المكوّن الرئيس لأي عمل شعري؛ لأنها "هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير"[1]، ولم يكن الشعر ليعرف إلاّ بعد أن أدرك الإنسان قوة الكلمة[2]، وذلك لأن "الكلمة ليست مجرد صوت له دلالة، وإنما هي وجود وحضور له كيان وجسم"[3]، ويستطيع الشاعر عن طريق اللغة نقل تجربته الشعرية للمتلقي، ويجعله يعيش اللحظة ذاتها، "فاللّغة أداة من أدوات التعبير الفني عند شعراء هذا العصر، فقد أخذت تتفتق وتخرج من محدوديتها لتعانق مضامين جديدة"[4]، واللّغة تجعل من معاني الألفاظ جعل المستحيل ممكناً والممكن مستحيلاً، وهذا ما يؤكده أرسطو فهو "يرى جمال الأسلوب في نظام الجملة، وفي توازي أجزائها"[5].

ويُعَد لطفي عبداللّطيف كغيره من الأدباء الذين عبّروا بلغتهم عما يختلج في نفوسهم من أحاسيس، وفي عقولهم من آراء، ومن ثَمَّ فإن دراسة لغة الشاعر لطفي عبداللّطيف تساعد على اكتشاف مدى شاعريته وصدق إحساسه بالموضوع الذي يتناوله.

ويمكن معالجة اللّغة الشعرية في شعر لطفي عبداللّطيف من خلال البحث في المفردات التي استخدمها الشاعر في شعره، والمتمثلة في لغة الخطاب اليومي العامي وهو الكلام النثري المتداول، ولغة الشعر والابداع وهي لغة الشاعر نفسها.

والمفردات يراد بها المعجم اللغوي لشعر لطفي عبداللطيف، باعتباره السلاح الذي يذود به الشاعر عن قضيته، ويتواصل به مع جمهوره، "وموقف الشاعر من

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م، ص173.

(2) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص63.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص181.

(4) حليمة الصادق العائب، ثنائية الموت والحياة في الشعر اللّيبي 1950–1969م، ص229.

(5) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص251.

لغته وتعامله هو الذي يحدد مفهوم لغة الشعر لديه، وهذا يفسّر اختلاف المفهوم الشعري ومكوناته، ووظائفه"[1].

نظراً للمكانة العالية التي تحتلها اللّغة في بناء الشعر، فقد كان لزاماً على هذه الدراسة أن تبدأ بها كلبنة جوهرية فيها، لاسيما إذا علمنا أن شعر لطفي عبداللّطيف ظاهرة لغوية اشتملت على عدد من المميزات الموسومة بطابع التفرد والخصوصية، منها على سبيل المثال:

**1- توظيف اللّغة السهلة:**

اتسم شعر لطفي عبداللطيف في مجمله بلغة ميسورة سلسة من خلال انتقائه للألفاظ البسيطة المعبرة والمؤثرة، فالشعر تعبير عن خلجات النفس بمشاعر وجدانية صادقة تهدف إلى إيصال الغرض المقصود للقارئ أو المتلقي، "فالشاعر نفسه هو الذي يحدد طبيعة جمال اللفظة أو قبحها، وهو الذي يختار موقع تلك الكلمة، فإما أن يمنحها مزيداً من الجمال والرونق والشرف، وإما أن يجعلها وضيعة بسيطة خالية من كافة اشكال الجمال والرونق الشعري"[2]، واهتم عبداللطيف بالمفردات اللغوية ووظفها توظيفاً صحيحاً هادفاً في شعره، وجعل لها جمالاً ورونقاً خاصاً بها -على الرغم- من وجود بعض الكلمات الصعبة المتناثرة في قصائده، واكتفى الشاعر بالمعاني المباشرة للكلمات عند توظيفه للغة السهلة حتى يفهمها القارئ والمتلقي، ويتضح ذلك من قصيدته (الرحلة الأولى) التي يقول فيها :

والنّاظِرِ العصَبيّ والأطْفَال عِندَ المدْرسَه

والمِحْفَظَه

وكُتَيّبَات لُطّختْ بالحبرِ مْن قَلَمي الضّرِير

قَلَمي الفَقِير

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص68.

(2) شهيرة حمد المراحلة، جماليات اللغة الشعرية (دراسة في ديوان راشد عيسى) ، ص16.

ودُفَيْتِرَات لُطّختْ بالزّيْتِ منْ خُبْزِ الشّعِير

ومُدَرّسي

وعُبُوسَهُ عِنْدَ الصّباح البائِس

وثُقُوبُ ثَوبِي الضّاحِكَه

وحِذَائي المُتَبسّم

فَوْقَ القُمَامةَ والغدائِرَ والطّرِيقِ الشّائِكه

لِلمَدْرسَه

لِلدّرْسِ كيْ تَذْوِي سِنِينيي الْمُفْلِسَه[1]

وإذا نظرنا إلى مثل هذه الأسطر الشعرية التي تعبر في بعض ألفاظها عن الحالة التي كان يعيشها الشاعر في بلده الممزق ومعاناته داخل وطنه، وحالة الفقر التي يمر بها، لوجدناه ينقل لنا حجم معاناته وحزنه وبؤسه من الواقع الذي يعيشه، وهو في وطن ينعم بالخير والعطاء.

والناظر إلى هذه الألفاظ يجدها من لغة الحياة المتداولة بين أفراد المجتمع، لا تحتاج إلى جهد كبير لكشف معانيها، وهذه الألفاظ متمثلة في (كتيبات لطخت بالحبر من قلمي الضرير أي المتهالك، ودفيترات لطخت بالزيت من خبز الشعير للأكل، وثقوب الثوب الضاحكة أي الممزقة، والحذاء المتبسّم أي الممزق المتآكل الذي يمشي به فوق القمامة والغدائر والطريق الشائكة الوعره، نظراً لحالة الفقر التي يعيشها الشاعر في بلده – ليبيا – أدّى ذلك إلى تراكم القمامة وكثرة مستنقعات مياه الأمطار التي أدت إلى وجود غدران يمشي عليها هذا التلميذ وحذاءه ممزق، والناظر إلى هذه الألفاظ لا يجد صعوبة في تفسيرها.

إذ يقول الشاعر في قصيدة: (روبيرتو):

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص13، 14.

نَحْن نَقُولُ لِلأَطْفَالِ أَنَّهُمْ مَلاَئِكَةُ
لأَنَّنا لاَ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَكُونَ مِثْلَهُمْ...
وَلاَ نُرِيدُ أَنْ نَعُودَ مِنْ دُرُوبٍ شَائِكَهْ
لاَ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَبْكِي وَلاَ
تَخْضَرُّ عْندَنَا ابِتْسَامَةُ الْمَلاَئِكَه
لِذا نَقُولُ للأَطْفَالِ يَالَهُمْ مِنْ أَبْرِيَاءْ
وَيَالهُمْ مِنْ أَنْبِياءْ
لأَنَّنَا يَا أَصْدِقَاءَ الْحُزْنِ شِبْهُ أَنْبِيَاءْ.
وَكُلُّنَا لَمْ يُدِركْ ذَا... فَكُلُّنَا...
بِشَقْرنا وسُودِنَا وَصَفْرِنا
مُجْتَمَعٌ مِنْ أَغْبَيَاءْ[1].

إذ يلاحظ القارئ أن الشاعر لطفي عبداللّطيف وظف معظم ألفاظ هذه الأبيات توظيفاً معجمياً، نحو: (الأطفال، ملائكة، دروب، ابتسامة، أبرياء، أنبياء) بمعناها اللغوي، ويلاحظ المتلقي بساطة في اللّغة والتركيب، وكأنه يوجّه كلاماً عاديا بشيء من الفن البسيط، وهو تركيب فيه شعرية، واللّغة الشعرية لغة إبداع، والشاعر مبتكر كلمات، وليس مبتكر أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي، واستطاع الشاعر أن يوظّف اللّغة البسيطة السهلة لوصول تجربته إلى المتلقي وهو يتألم لصورة المشهد الذي رآه أمامه وهو يتحدث عن حدث واقعي عن طفل يدعى (روبيرتو) "وهو في عامه الثاني، وأبوه (مسترستان دبكسون) من مدينة (دبلن) بإرلندا .. وأمه سائحة إيطالية اسمها الأول (لوليتا).. فضّلت السياحة عن الطفلين وتركتهما سائحين بلا أم.." [2].

ويقول في قصيدة (مدينتي):

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص97، 98.

(2) المصدر السابق، ص97.

مَزِّقِينِي..

فَأَنَا مَا عُدْتُ شَيْئاً صَالِحاً إِلاَّ لِيُمَزَّقْ..

أَوْ لِيُحْرَقْ،

لَمْ يَعُدْ يَصْلُحُ حَتَّى لِلتَّصَدُّقْ.

مَزِّقِينِي...

فَأَنَا فُسْتَانُ عُرْسٍ ضَاقَ بِالْجِسْمِ، تَفَتَّقْ

ذَاكَ أَنَّ الْحَائِكَ الْأَوْحَدُ فِي الْأَحْيَاءِ أَحْمَقْ

وَالَّذِي قَدْ بَاعَهُ الْكَتَّانُ أَحْمَقْ..

وَأَنَا لاَ ذَنْبَ لِي فِي كُلِّ هَذَا..

غَيْرَ قَلْبٍ، كُلَّمَا يَلْقَاكِ يَخْفُقْ[1]

لقد قدّم الشاعر لغته من غير تعقيد أو تكلف في تخيّر هذه الألفاظ؛ ليصور لنا شعوره بغربته وهو في مدينته وضيق حاله بها، عندما قال: (مزقيني، فأنا ما عُدت شيئاً صالحاً إلا ليمزق، أو ليحرق، وأنا لا ذنب لي في كل هذا، غير قلب كلما يلقاك يخفق)، فهو لايملك سوى الحب والعشق لهذا البلد – ليبيا– وكانت كل كلمات القصيدة سهلة، يحل طلاسمها كل قارئ وليس فيها ما يستر عبقها.

يقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (أزمنة الحضور والغيبة):

أَغِيبُ، أَغِيبْ

وَعَنِّي غِيابِي

أَنَا الْمُتَبَقِّي لِعَوْدَةِ بَعْضِي

أَنَا الْمُرتَحِلُ فِي الاغتِرابِ

هُنَا، أَوْ هُنَالِك

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص8، 9.

لاَ فَرْقَ فِي الْواقِعِيَّةِ
فِي يَقَظَةِ الْحُلُمِ
أَوْ فِي السَّرَابِ
وَفِي الْأَمْسِ، أَوْ فِي غَدِ
أَوْ هُوَ الآن
لاَ وَقْتَ لِلتَّرْكِ، أَوْ لِلْحِسَابِ
تَجِيءُ الْمَدَائنُ، أَمْضِي إِلَيْهَا
وَبِي رَغْبَة مُرّة لاجْتِنَابِي
مَخَافَةُ مَا لم أَوَفِّرُه
مِنْ مُسْتَطَابِ
تَعَالَى عَنْ القَطْفِ
أَوْ دَاسَهُ الْمُتْرَفُون
لِيَدْخُلَ فِي زَمَنِ الدُّودِ
بَعْد الذُّبَابِ[1]...

ويصف الشاعر لنا حاله وألمه بسبب الاغتراب الذي عاش فيه بعيداً عن بلده (ليبيا) بمفردات لا تحتاج إلى تفسير، حيث قال: (أنا المرتحل في الاغتراب، هنا، أو هنالك، لا فرق في الواقعية، في يقظة الحلم أو في السراب، وفي الأمس، أو في غد، أو هو الآن)، بحيث لا يوجد فرق بين حياة الشاعر سواء عاشها في الواقع أم في الحلم، سواء أكان في الماضي أو الحاضر، أو المستقبل وهي لا تغير من حاله في شيء على حد سواء.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص5، 6.

ومن المفردات التي لا تحتاج إلى تأويل من القارئ نجدها في قصيدة (أي جندي) إذ يقول فيها:

اسْتَرِحْ كَيْ تَسْتَعِدْ
حَاذَرَنْ، أَنْ تَجْتَهِدْ
ثُمَّ، إِنْ صَفّرْتُ، سِرْ
وَاحِداً، اثْنَيْنِ، قِفْ
دُرْ يَمِيناً وَاسْتَدِرْ
وَانْبَطِحْ ثُمَّ انْتَظِرْ
ثُمَّ اطْلِقْ، ثُمَّ صَوِّبْ، ثُمَّ كَرْ
لاَ تَفِرْ
متْ، تَأَسَّرْ، وَانْهَزِمْ
كَيْ أَنْتَصِرْ [1]

وكل المفردات الموجودة في هذه الأسطر الشعرية لا تحتاج جهداً إلى تفسير معانيها؛ لأن "لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللّغة العادية هي اللغة الإيضاح؛ فالشعر هو بمعنى ما جعل اللّغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[2]، وكانت مفردات القصيدة هادفة مؤدية الغرض المنوط الذي أراد الشاعر إيصاله للقارئ أو المتلقي.

ويقول عبداللّطيف في قصيدته المعنونة بـ(حنين):

الْيَوْمَ يَا أَحِبَّتِي وَجَدْتِنِي أَسِيْر
وَقَدْ عَرَفْتُ أَنَّنِي مُكَبّلٌ أَسِيرْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص169.

(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت– لبنان، ط3، 1979م، ص125، 126.

وَأَنَّ لِي مِن الحَصَادِ حَسْرَةَ الْفَقِيرْ

وَقَلْبِي الْكَبِيرْ

يُحِبُّكُمْ كَمَا مَضَى لَكِنَّه كَسِيْر

الْيَوْمَ فِيهِ قَدْ مَضَى تَمرُّدِ الْأَعْيَادْ

الْيَوْمَ يَا أَعَزَّ النَّاسِ يَرْجِعُ الصَّياد

يُصَفِّقُ الأَولاَدْ

وَيَهْتِفُوَن الَّذِي مِن الْبِحَارِ عَادْ

لَكِنَّهُمْ سَيَعْرِفُونَ أَنَّنِي الصَّيادْ،

وَإِنَّ مَا أَخَذْتُهُ مِن الْمُنَى وَالزَّادْ

قَدْ عَادَ مِنْهُ مَا يَسُدُّ الرَّمَقَ الْأَخِيرْ

وَإِنْ تِلْكُمُ الشِّبَاكُ مَا بِهَا نَقِيرْ

الْيَوْمَ يَا أَحِبَّتِي رَجَوْتُنِي أَعُودْ

لِقَرْيَتِي الْحَنُونَةُ الْكَسُولَةُ الْوَدُودْ

لِقَرْيَتِي الَّتِي بِهَا تَمَزَّقُ الْوُجُودْ

لِقَرْيَتِي لِمَسْجِدٍ بِهَا بِدُونِ بَابْ

يُخِيفُه السَّحَابِ

رَجَوْتُ يَا أَصْحَابْ

رَجَوْتُ يَا أَحِبَّتِي مُجَرَّدَ الْإِيَابْ

لِتلكُمُ الْهِضَابْ

لَكِن أَرَى مُحَتَّماً عَلَيَّ الاغْتِرَابْ[1]

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص11.

ويُظهر الشاعر في هذه القصيدة ألمه وحزنه العميقين على فراقه الوطن الحبيب وأهله، وهو مكبّل أسير داخل قضبان من حديد، وكل عيد يمضي عليه وهو مسجون ينشر أمانيّه للعودة إلى هذا الوطن المِعطَاء الذي لم يكن له من هذا الحصاد إلاّ حسرة الفقير، ويعتصر قلبه ألماً وأسىً ولوعةً وحنيناً لرجوعه بين أحضان أهله وأحبته الذين لم يرهم بضع سنين، وكل ألفاظ هذه القصيدة تُعَدُّ لغةً سهلة لا تكلّف القارئ البحث عن معاني مفرداتها؛ لينقل بها القارئ إلى عالمٍ محسوسٍ وكأنه يعيش التجربة ذاتها.

وفي قصيدة (حزن) يقول الشاعر:

أَضَعْتُ قَبْلَ أَنْ أَنَامَ كُلُّ حُلُمٍ
فَلَمْ أَجِدْ لِثِقْلِ النَّوْمِ أَيُّ طَعْمٍ
وَلاَ لِذلِك الْكِتَابُ أَوْ لِذَلِكَ الْغِنَاء
وَلاَ لِصَوْتِ نَفْسِي الَّذِي يَشُدُّ لِلمَسَاء
هَذِي الْحَيَاةُ التَّافِهَة
لَوْ كُنْتُ أَعْشَقُ الْقَمَرْ
أَوْ كَانَ لِي مَعَ النُّجُومِ مَا يَطِيبُ لِلسَّمَر
أَوْ كَانَ لِي حَبِيبَةٍ مَنَعُهَا عَنِّي الْحَيَاءُ وَالْفَضَائِلُ ٱلأُخَرْ!
أَوْ أَيُّ شَيْء اسْتَلِذُّ ذِكْرَهُ وَأَرْتَضِي تَصَوُّرَهْ
غَيْرَ الَّذِي أَلْقَاهُ، غَيْرَ الْمُسْتَحِيل
غَيْرَ الْحَنِينِ للرَّحِيل
غَيْرَ الشُّجُونِ الطَّاغِيَاتُ وَالْحَزَن
غَيْرَ الْحَيَاةِ التَّافِهَة[1]

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص45، 46.

ويتحدث الشاعر هنا عن قضيته بلغة ميسورة يستطيع من خلالها مخاطبة الجمهور، وهي قريبة من وجدانهم اللّغوي، ولا تستعصي على المتلقي فهم معانيها، ويشكو من خلالها ألم الحزن والأسى ولوعة الاغتراب، ولم يجد شيئاً يسترجع به ذكرياته غير الحنين للرحيل ومغادرة هذا البلد ورجوعه إلى وطنه الحبيب.

وقد يكون مرد هذه السهولة إلى اهتمامه بالفكرة على حساب اللفظ، إذ يقول الشاعر في قصيدة (غياب الزمن الحي):

كأْسٌ، مِنْضَدَةٌ، وفَرَاغْ
لَوْنٌ تَحْتَ غُبَارِ التَّرْكِ
وَلَوْنٌ زَاغْ...
رَسْمٌ أَطَّرَوَجْهاً مُحْتَشِمَ الأَصْبَاغْ
حِذْوَ إِنَاءِ الزَّهْرِ الْخَالِي
قُرْبَ الرَّفِّ الشِّبْهِ الْبَالِي
فَقَدَ الْجَرَسُ النُّطْقَ الآلي
والشُّبَّاكُ بِلاَ إِطْلاَلِ
لاَ اسْتِقْبَالِ
فَقَدَ الذَّاكِرَةَ الْمُعْتَادَةَ
هَبَّ نَسِيمٌ
بَدْءَ هِلاَلِ[1]

ويلاحظ المتلقي أن الشاعر ساق لغته من غير تعقيد، مستخدماً ألفاظاً يفهمها القارئ في أي عصر دون عناء، وهذا ليس بغريب في أسلوب الشاعر؛ لأن لغة الشعراء في أشعارهم أصناف، منهم من ذهب إلى سهولة اللفظ وعنى به وابتعد عن

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص171، 172.

حوشي الكلام وغريبه، ومجمل ألفاظ القصيدة مستوحاة من فكرة واحدة وهي سوء الحالة المعيشية التي يعاني منها الشاعر داخل وطنه.

**2- توظيف اللّغة الجزلة في (التناص مع القرآن الكريم) :**

تتسم لغة لطفي عبداللطيف بالفخامة، والمتتبع لنصوصه الشعرية يدرك بوضوح أنه يميل أحياناً إلى جزالة اللفظ، دلالة على تمكنه من مفردات اللغة من خلال انتقائه للألفاظ المؤثرة في المتلقي؛ ليبين جمال ذوقه ورقته ولطافته وسلامته.

تناص الشاعر مع القرآن الكريم "اعتباراً لأهميته في تعزيز شعرية النص، وتأثيره في المتلقي الذي يكون مهيئاً ذهنياً ووجدانياً لتلك الآيات التي يتناص معها الشاعر، فكثيراً ما نرى الشعراء يتكئون على مفرداته ومعانيه ويقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به تجاه أحداث وقضايا العصور التي يعيشون فيها"[1]، ومن المفردات الجزلة التي استطاع أن يوظفها الشاعر في قصائده، تلك التناصات الذوقية الجميلة التي تناصها الشاعر مع القرآن الكريم والتي تتضح من خلال قوله في قصيدة (ذاك... العام) إذ يقول فيها:

هَا هِيَ ذِي ٱلأَمْطَارُ تَرْتَمِي عَلَى سُهُوبِنَا[2]

تَجِفُّ فِي قُلُوبِنَا

تَزْهُو بِنَا..

كَانَتْ.. إِذْ كَانَ الْقُدْسُ طَيِّباً مِنْ شَذَى طُيُوبِنَا

وَالْمَسْجِدُ ٱلأَقْصَى وَدَرْبُ "الرُّوحِ" مِنْ دُرُوبِنَا

تَرَاكَ إِذْ عَبَرْتَ مِنْ هُنَاكَ قَدْ بَكَيْت؟

---

(1) فاطمة علي محمد زوبي، الأداء الفني في شعر لطفي عبداللطيف، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس ، 2015-2016م، ص158.

(2) السُّهْبَ: سهوب الفلاة نواحيها التي لا مسلك فيها، والسَّهْبَ ما بَعُدَ من الأرض واستوى في طمأنينة وهي أجواف الأرض، ينظر: ابن منظور ، لسان العرب، مج3، ج 24، ص2131.

تَرَاكَ قَدْ صَلّيتْ؟

أَمْ شِئْتَ لَوْ ولّيْت؟

وَقُلْتَ أَلْفَ لَيْت

لِلبُرْتُقَالِ، لِلكَرُومِ، لِلطَّرْفَا لِلزَّيْت

هَاذِي هِيَ ٱلأَمْطَارُ قُلْ لَهَا هَلْ جِئْتَ مَيْت؟

أَمْ هَلْ نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ مِثْلَ صَوْمِ مَرْيَم[1]

توفر في هذه الأسطر من القصيدة عددٌ من المفردات التي تُعدّ خليطاً من الألفاظ السهلة البسيطة مثل (سهوبنا، شذى طيوبنا، درب الروح من دروبنا، البرتقال، الكروم، الطرفا والزيت) التي لا تحتاج من المتلقي ترجمة معانيها، بينما المفردات الجزلة الفصيحة المتمثلة في قوله: (أم هل نذرت للرحمن مثل صوم مريم) فتناص الشاعر مع القرآن الكريم في سورة مريم كما في قوله تعالى: ﴿فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناً فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ البَشَرِ أَحَداً فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ اليَوْمَ إِنسِياً﴾[2].

ومما لاشك فيه أن قوة وفخامة هذه الألفاظ نابعة من حسن انتقاء الشاعر لها، ووضعها في مكانها المناسب، وكلها ألفاظ يهتدي القارئ لمعانيها النبيلة بلغة جزلة، والقصيدة تتحدث عن حياء الأنثى وأخلاقها في زمن غابت فيه الأخلاق، ووصفها بالأمطار التي تنمي الأشجار عندما قال: (هاهي ذي الأمطار ترتمي على سهوبنا) وعندما قال: (تجف في قلوبنا) وهو يرى بأن الحياء انعدم عند بعض البشر والأخلاق الطيبة تُغْرس في النفوس وترتوي هذه الأخلاق بحياء الأنثى وعفتها كما تُنمّي الأمطار الأشجار مثل أشجار البرتقال والكروم والطرفا والزيتون.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأدبية، ص12، 13.

(2) سورة مريم، الآية: 25.

واستطاع لطفي عبداللّطيف أن يوظّف لفظتي (ضيزى) و(مُزْن) في شعره وهي ألفاظ استمدها من القرآن الكريم ليجعل لغته الشعرية لغة جزلة مرموقة إذ يقول في قصيدة (زمْ):

أَنَا سَافَرْتُ لَمْ يَجْرَحْ يَدِي تَلْويح
وَفِي الْمَرْسَى مَضَتْ عَيْنَايَ نَحْوَ ٱلأَرْض
فَذِي اعتَادَتْ، وَذِي تَبْكِي دُمُوعَ الرَّفْض
وَأَيْدٍ تَرْسُمُ التِّرْحَاب فَوْقِيّاً وَتَحْتاً، عَرْض
أَرَاهَا دُوَن أَنْ أَرْنُوَ لِغَيْر ٱلأَرض
أَرَى فِيها مَنَادِيل الْحَزَانَى كُلّهَا تَبْيَضّ
وَمَحْزُونٌ عَلَى الْمَرْسَى
بِهِ بَعْضٌ مِنَ الْخَنْسَا
وَمَا صَخرٌ أخي، آخَيتُهُ البُؤْسا
وَصَخرٌ مَاتَ لَكِنْ مَا مَعِي لَيْسا
تَسَاوَى الْكُلُّ فِي حِملِي لَهُ وَالْبَعْض
يَرَى مِثْلِي أَنَا بِالنَّبضْ

***

تَمَادَى فِي الْجَفَا مُزْنٌ، وَفِي قَلْبِي تَمَادَى حُزْن
فَلَمْ تُمْطِرْ – وَمَا ضِيزَى – عَلَى مَنْ خَسِرُوا فِي الْوَزْن
رُباهُم زاد أرباباً... وظنّي بالسَّمَا لَمْ تَزْن[1]

واستطاع الشاعر من خلال هاتين اللّفظتين (ضيزى ومزن) أن يتناص في لفظة (ضيزى) مع قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾[1]، بمعنى القسمة الظالمة

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص13، 14.

الجائرة الغير عادلة[2]، ويتضح ذلك من عدم توازن سكب دموع العينين عند الشاعر، فإحدى عينيه لم تذرف دموعاً؛ لأنها اعتادت التّغرّب والرحيل عن الوطن، والأخرى تبكي دموع رفض الاغتراب والابتعاد عن الوطن ويؤكد ذلك قوله:

وَفِي الْمَرْسَى مَضَتْ عَيْنَايَ نَحْوَ ٱلأَرْض

فَذِي اعتَادَتْ، وَذِي تَبْكِي دُمُوعَ الرَّفْض

على الرغم من الحزن العميق في نفس الشاعر لفراقه وطنه الحبيب –ليبيا– وهو على شاطئ البحر، في مرسى السفن يستعدّ للرحيل، ويوازن بين حزنه وحزن الخنساء وبكائها على أخيها صخر، وما صخر بأخيه ولكن اشترك مع الخنساء في البؤس والألم الذي يشعر به، والذي يعبر عن ذلك قوله:

وَمَحْزُونٌ عَلَى الْمَرْسَى

بِهِ بَعْضٌ مِنَ الْخَنْسَا

وَمَا صَخرٌ أخي، آخَيتُهُ البُؤْسا

وَصَخرٌ مَاتَ لَكِنْ مَا مَعِي لَيْسا

وازدادت القصيدة جمالاً من خلال توظيفه لفظة (مُزْن) إذ يقول في القصيدة:

تَمَادَى فِي الْجَفَا مُزْنٌ، وَفِي قَلْبِي تَمَادَى حُزْن

فَلَمْ تُمْطِرْ – وَمَا ضِيَزَى – عَلَى مَنْ خَسِرُوا فِي الْوَزْن

ولفظة (المُزن) التي وظّفها الشاعر في قصيدته تعني: غيوماً مليئة بالمياه والتي تؤدي إلى هطول الأمطار[3]، والغرض من توظيف هاتين الكلمتين في الشعر يُعَدُّ أحد أهم وأرقى الألوان الأدبية اللّغوية التي تساعد على تجسيد حدث أو حالة

---

(1) سورة النجم، الآية: 22.

(2) ينظر: أبوعبدالله محمد بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق عبدالله بن عبدالمحسن التركي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ج20، ص37.

(3) ينظر: إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ج1، 2، ص867.

تجول بالوجدان في صيغة أسطر شعرية تنم عن حالة الحزن والألم الذي يجول في خاطر الشاعر، والقسمة غير عادلة بين دموع العينين، في حين عين بكت والأخرى لم تبكِ والمتوقع أنها ستنفجر دمعاً في أي وقت، بالتالي سيضطرب التوازن بينهما نتيجة أن عيناً اعتادت على البعد والفراق، والأخرى لم تعتد فبقت تعصر حزناً وألماً مما جعله يتناص مع قوله تعالى: ﴿ءَ أَنتُمْ أَنزَلْتُمُوهُ مِنَ المُزْنِ أَمْ نَحْنُ المُنزِلُونَ﴾[1].

ونجد ألفاظاً قد استمدها الشاعر من القرآن الكريم، فهي ألفاظ جزلة استطاع من خلالها لطفي عبداللّطيف أن يتناص مع القرآن الكريم، إذ يقول في قصيدة (وَيْكَأَنْ!!!!!):

بِكُلِّ دَوَاعِي ٱلأَسَىَ وَالْمَسَرّه
وَفِي غَفْلَةٍ عَنَ هُجُومٍ لأَوَّلِ سَكْرَه
وَإِرْجَاعَهُ بَصَرِي مَرَّتَيْنِ، وَبْعضاً لِمَرَّه
فَمُنْقَلباً خَاسِئاً، وَحَسِيرا،
وَمِنْ كُلِّ حَسْرَه
وَدِيبَاجَةُ الْعُمْرِ، وَالطُّهْرِ فِطْرَه
وَصَبْوَتَهُ،
ثُمَّ مَا قَدْ يَلِي ٱلأَرْبَعِين، وَشَيبةَ غُرَّهْ
وَهَا أَنَذَا
مُسْتَمِرّ، أُطَالِبُ بِالْمُتْعَةِ الْمُسْتَقِرَّه..
كَأَنِي أُحِبُّك،
لاَ حَوْلَ لِي أَنْ أُجَازَف بِالْجَزْمِ

(1) سورة الواقعة، الآية: 72.

مَالِي عَلَى ذَاكَ مِرَّةْ[1].

وظف الشاعر مفردات مثل: (وإرجاعه بصري مرتين، وبعضاً لمره، فمنقلباً خاسئاً، وحسيرا) وهنا لو كرّرت البصر، مهما كرّرت، لا نقلب إليك، أي: رجع إليك البصر صاغراً ذليلاً، (خاسئاً) على أن يرى عيباً، أو خللاً (وهو حسير) كليل قد وصل إلى درجة الإعياء من كثرة التكرر، ولا يرى نقصاً.

والشاعر تناص مع قوله تعالى: ﴿ثُمَّ ارْجِعِ البَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ البَصَرُ خَاسِئاً وَهُوَ حَسِيرٌ﴾[2]، وتُؤدي فخامة هذه الألفاظ إلى قوة جزالة الكلمات التي استخدمها الشاعر في شعره.

ومن الألفاظ الجزلة الفصيحة التي استمدها الشاعر من القرآن الكريم – أيضاً – من ذات القصيدة:

بِكُلِّ الْمَضَامِينِ فِي ذَبْذَبَاتِ الْجَمَالِ
لإِمْتَاعِ كُلِّ المَشَاعِر
وَفِي شِبْهَ يَأْسٍ، يَخَافُ مِنَ الْكُفْر
عَبْرَ الْخَوَاطِر
وَخَلْفَ الْأَنِينِ الْحَزِينِ الدَّفِينِ الْمكِين
بِمُهْجَةِ شَاعِر
تَذَوَّق مَا الْهَجْر، كَيْفَ يُغَرْغِرُ خَلْفَ الْمَحَاجِر
وَجَرّبَ شِبْه الْوِصَال
بطِين وَأَمْشَاجِ عابِر.
بِسُنْدُسِ ثَوْبٍ، وَاسْتَبْرَقٍ، وَالْأَسَاور
وَبِالْقاصِرَاتِ وَحُورُ النَّواظِر

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص139، 140.
(2) سورة الملك، الآية: 4.

كَأَنِّي أُحُبك، أوْ وَيْكَأَنِّي
وَلاَ حَوْلَ لِي أَنْ أُجَازِفَ أَوْ أَنْ أُغَامِر
فَمَا لَكَ بِدْء.
وَأَبْدَأ مِنيّ
وَلاَ مُنْتَهَى غَيْرَ سِدْرَةِ ظنّي
أَنَا الْقُرْبُ وَالْبُعْدُ، وَالْوَضْعُ
إنّيَ رُكْنِي[1].

ويتعامل الشاعر مع اللّغة بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي الهادف، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدى الدّلالة المباشرة، والقارئ المتمعنّ لهذه الأسطر الشعرية يجد الشاعر قد استخدم مفردات جزلة استمدها من القرآن الكريم، فالقصيدة بشكل عام تتحدث عن حب الشاعر لمحبوبته والمتردد في حبها حيث يقول لها تارة (كأنّي أحبك) وتارة (كأنّي أحبك، أو، ويكأني) فنجد الشاعر قد تناص مع القرآن الكريم في بعض أشطر القصيدة فمنها قول الشاعر: (بطين وأمشاج عابر) متناص مع قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ﴾[2]، وكلمة (أمشاج) في قوله تعالى: ﴿إِنَّا خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَهُ سَمِيعاً بَصِيراً﴾[3]، أولا خُلق الإنسان من تراب ثم من نطفة أمشاج أي أخلاط من ألوان، واستطاع عبداللطيف من خلال شعره أن يتناص مع القرآن الكريم؛ لأنه "مقوم أساس من مقومات ثقافة الشاعر المسلم، وتستشف من شعره أصالة ثقافته، وغوصه في التراث

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص142، 143.
(2) سورة فاطر، من الآية: 11.
(3) سورة الإنسان، الآية: 2.

الإسلامي والأخذ منه"[1]، لبناء صوره الشعرية وإثرائها بطاقات إيحائية لها دلالات مؤثرة على القارئ أو المتلقي.

وقول الشاعر: (بسندس ثوب، واستبرقٍ، والأساور) فتناص في هذا الشطر مع قوله تعالى: ﴿عَلِيهِمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَاباً طَهُوراً﴾[2].

وتناص لطفي عبداللّطيف في شطر آخر من نفس القصيدة: (وبالقاصرات وحور النواظر) مع القرآن الكريم كما في قوله تعالى: ﴿حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي الخِيَامِ﴾[3].

وقال عبداللّطيف في قصيدته: (وبالقاصرات وحور النواظر) الحوراء: "العين الحوراء، التي اشتد بياضُ بياضها وسواد سوادها واستدارت حدقتها، ورقت أجفانها وأبيضّ ماحواليْها" [4]، ويصف الشاعر عيني محبوبته الجميلتين مما جعله يتناص مع قول الله عز وجل في كتابه العزيز، وتخرج لنا مفرداته الشعرية جزلة قوية نظراً لاستنباطها من القرآن الكريم، ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدته المعنونة بـ(بصمات الكلمات):

تَفْتَأُ تَسْأَلُنِي عَنْ اسْمِي
جِنْسِي، دِينِي
تَنْبُتُ فِي طُرُقِي ٱلإِبْطَاءِ
وَتُشْقِي تِرْحَالِي بِحَنِينِي
تَفْتَأُ تَسْأَلُنِي تَكْوِينِي

(1) فاطمة علي محمد زوبي، الأداء الفني في شعر لطفي عبداللطيف، ص159.
(2) سورة الإنسان، الآية: 21.
(3) سورة الرحمن، الآية: 71.
(4) أبوالحسن علي بن إسماعيل المعروف بابن سيدة، المخصص ، تحقيق : خليل إبراهيم جفال ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996م، ج1، ص99.

أَنَا مَا عِنْدِي مَا أُخْفِيهِ

وَزَادِي لاَ يَكْفِي لِخَزِينِي

حِمْلِي يَثْقُلُ تَحْتَ الَّطين[1]

وردت في هذه الأسطر الشعرية من القصيدة مفردة قرآنية وتكررت مرتين وهي (تفتأ) في حين وردت مرة واحدة في القرآن الكريم، فتناص الشاعر مع قوله تعالى: ﴿تَفْتَؤُاْ تَذْكُرُ يُوسُفَ﴾[2] أي لا تزال تذكره، ووظف الشاعر مفردة (تفتأ) وهي بمعنى لا تزال، أي لا زالت محبوبته تذكره وتسأله عن اسمه، جنسه، دينه، تكوينه، ولكنها تشقيه فكلما يرحل عنها يحن إليها عندما قال: (وتشقي ترحالي بحنيني) فزادت هذه الكلمة (تفتأ) جمالاً في القصيدة.

نجد كذلك في قصيدة (مناهج) للشاعر لطفي عبداللّطيف يقول في أشطر منها:

هَتَفْتُ كَثِيراً تَعِيشُ الْعُرُوبَة

يَحْيَ الْخَلِيفَةُ، عَاشَ الْوَزِير

وَيَسْقُطُ حُلُمِي...

وَبِالشَّيْء عِلْمِي

وَلاَ مِنْ نَجَاةٍ مِنْ الْقَهْرُمَان

وَصَاحِبُ شُرْطَةٍ ذِي الصَّوْلَجَان

وَقَاضِي الْقُضَاة

وَحَاشِيةُ النُّدَمَاء

وَأَهْلُ الْهَرَاوَات، أَهْلُ الْعِصِيّ

غَداً، أَيُّهَا المُسْتَعَاد

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص22، 23.

(2) سورة يوسف، من الآية: 85.

وَمُشْتَعِلُ الرَّأْسِ شَيْبا

لِنَبْلُغَ نَحْنُ ٱلعِتِيّ[1]

أقتبس الشاعر من القرآن الكريم مفردات في قوله: (ومشتعل الرأس شيبا) فبالتالي يكون قد تناص مع قوله عز وجل: ﴿رَبِّ إِنِّي وَهَنَ العَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾[2]، واشتعال الرأس بالشيب في القصيدة دلالة على كثرة انتشار بياضه في الرأس، وشبه سرعة انتشاره بسرعة اشتعال النار على سبيل الاستعارة، فجاء المعنى قوياً جزلاً.

**3- توظيف اللّغة التساؤلية:**

تُشكل التساؤلات في النص الشعري، من علامات الإستفهام وأدواتها المختلفة سلاسل بارزة في النص، وتحقق مداً انفعالياً، وحراكاً دلالياً في جسده، وكل كلام شعري يحتاج إلى أدوات لها القدرة على الكشف المزدوج الذي يجمع بين السطح والعمق؛ وذلك لأن " الطاقات الإيحائية للكلمات لا يمكن أن تتحقق وتكتمل إلاّ عبر العلاقات التي توجّه التقاءها، وتراكبها في الخطاب"[3]، وتختلف اللغة الشعرية من عصر إلى عصر حسب القيم والظروف المحيطة بالشاعر، ومن خلال الأسلوب المسوقة فيه ولغة الشعر: "إنما تعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة"[4].

إن لتساؤلات النص الشعري عوامل متنوعة وأهدافاً يسعى الكاتب إلى تحقيقها وإيصالها إلى المتلقي، والشاعر من خلال معايشته للحياة والواقع يكتشف أن ثمة

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص47، 48.

(2) سورة مريم، من الآية: 3.

(3) كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1986م، ص148.

(4) المرجع السابق، ص148.

أمورٍ ينبغي أن تُدَرك، وتتخذ أشكالاً مغايرة لما هي عليه "والفنان يترسم ما يجب في مقابل عدم رضاه عما هو كائن، فثمة صورة ذهنية تتشكل في ذهن الفنان لما يجب أن يكون عليه الوجود حتى يكون وجوداً سوياً، ومن الطبيعي أن يستمد الفنان تلك الصور الذهنية من ذات نفسه باعتبار أنه جزء نقي ومُصفّى من الطبيعة"[1]، واستطاع الشاعر من خلال لغته التساؤلية نقل رسالته إلى المتلقي.

إذ يقول لطفي عبداللّطيف في أشطر من قصيدته المعنونة بـ(رحلة حب بكْر):

حَبِيبَتِي لَوْ تَعْرِفِيَن أَيْنَ أَنْتِ واقِفَهْ؟..

وَشُرْفَةٌ تُحِيطُ السِّرَ وَاجِفْه؟..

أَبَيْنَ أَضْلُعِي أَمْ أَنَّهَا بَداخِلِ الْفُؤَادْ؟.

فَقَدْ عَشِقْتُ لِلنَّفَادِ... لِلنَّفادْ [2]

تنطلق هذه الأشطر بتساؤلات مهمة وبأدوات إستفهام مثل (أين، الهمزة، أم) ووظّف الشاعر هذه الأدوات لتوصيل رسالته للمتلقي، وتجلّى هذا الموقف في تساؤلات تقريرية، إذ يتحدث عن المحبوبة المعشوقة التي احتار في أي مكان تكون واقفة أبين أضلعه أم بداخل الفؤاد وهو القلب، لقد استعمل الشاعر هنا (القلب) للدلالة على احتواء هذا العضو مختلف المشاعر التي تعرّض لها.

ونجد لطفي عبداللّطيف يقول في قصيدة (أزمنة الحضور والغيبة):

أَأَمْتعَتِي هَذهِ؟..

هَلْ تَرَى تِلْكَ مَحْبُوبَتِي؟

إِنَّهَا قِطْعَةٌ مِنْ عَذَابِي

أَأَسْأَلُهَا؟..

---

(1) يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1986م، ص86.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص104.

أَمْ أُقَرِّرَ: أَنْ هِيَ؟..

يَا لارْتِيَابِي

مَضَى بِي خَلاَقُ التَّشَابُه

"فِي أَرْبَعِين"

وَوَاحِدةٌ هَي، مَا ثَمَّ ثَانِيَة

هِيَ مَطْبُوعَةٌ فِي شَبَابِي[1]

ويلجأ الشاعر إلى تساؤلات بأدوات الإستفهام (الهمزة، هل، أم) إذ يكرّر الشاعر تساؤلاته بالهمزة، فقد وردت مرتين في القصيدة، ولكن الغرض هنا هو استخدام هذه التساؤلات للحث على فعل شيء ما، وهو الحض على فعل شيء على وجه السرعة، هذا ما يستفاد منه، إذ يريد عبداللّطيف أن يشعر المتلقي ببحثه عن محبوبته التي لم يعرفها بين أربعين امرأة، وهي واحدة من بين الأربعين، فهي قطعة من عذابه ومطبوعة في شبابه على حد قوله، هذه الميزة الوحيدة التي يستطيع أن يميزها بها فقد تشابه عليه الأمر.

والحث في الإستفهام يُراد به دعوة المستفهم المخاطب إلى فعل شيء حسن على وجه الاستعجال.

ويقول عبداللّطيف في قصيدة (أسئلة):

عَلاَمَ كَانَ زَوْرَقي مُوَاصِلاً لِرِحْلَتِه

عَلاَمَ لَمْ تُغْرِقْهُ أَمْوَاجُ الْيَمِّ وَالرِّيَاح؟..

هَلْ كَيْ يَصِلْ؟..

وَأَيْنَ يَا تَرَى وَصَلْ؟..

فَلَسْتُ أَعْرِفُ الْمَكَانَ حَيْثُ ضَمَّ زَوْرَقِي شِرَاعَهُ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص7.

لِشاطِئٍ بِهِ نَزَلْ[1]

استخدم الشاعر في هذه القصيدة بعض التساؤلات بأدوات إستفهام مختلفة منها (علام وهي بمعنى لماذا، هل، أين)؛ ليُبيّن للقارئ حيرته من خلال توجيهه لأسئلة لم يعرف هو نفسه الإجابة عنها، واستوحى الشاعر فكرة الزورق المعبّرة عن القلب وما يمتلكه من مشاعر الشوق والحنين لوطنه ليبيا، متسائلاً لماذا لم تغرق أمواج البحر والرياح هذا الزورق الذي حُطّ في بلد الغربة، أي لماذا لم تَمُتْ هذه المشاعر وتدفن في عرض البحر وهو القلب بمجرّد الخروج من هذا الوطن متسائلاً أين يا ترى وصل؟..

والمقصود بهذا التساؤل هنا أين يا ترى وصلت هذه المشاعر والأحاسيس، ولم يعرف المكان الذي يحويها وضم زورقه شراعه لشاطئ به نزل، وَضُمَّت كل مشاعر الحنين والشوق والألم والحزن الذي كابده وهو مغترب عن وطنه، وكل هذه المشاعر ظهرت في البلد الغريب، فهي الشاطئ الذي نزل عليه الزورق بشراعه، وكانت اللّغة في هذه القصيدة تساؤلية إيحائية، يستوحي المتلقي معانيها من خلال طرح التساؤلات التي وضعها الشاعر.

**4- توظيف اللّغة الغريبة الصعبة:**

تستعصي بعض المفردات على القارئ معرفتها وفهم معانيها، والتي لا تُعد بالكثيرة، وأغلب مفرداته كانت من النوع السهل والمتداول، ونجد من ضمن المفردات الصعبة (الفلاة اليابسة) كما في قول الشاعر في قصيدة (الرحلة الأولى):

مَا زَالتْ الأَجْراسُ تُقْرعُ عَابِسَه

كالّذِكْريَاتِ بِدُون عُمق

كالفَلاةِ اليابِسَه

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص24.

والنّاظِرِ العصَبيّ والأطْفَال عِندَ المدْرسَه[1]

هنا يجد القارئ نفسه أمام مشقة البحث عن معاني بعض الكلمات في هذه القصيدة، ومنها (الفلاة) التي تعني "القفر من الأرض، لأنها فليت عن كل خير، أي فطمت وعزلت ، وقيل : هي التي لا ماء فيها...، وهي الصحراء الواسعة"[2].

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان (الرحلة الثالثة):

فِي الصَّفِيحِ

يَجْلِسُوَن ٱلْقُرْفُصَاءِ ٱلْقَاسِيَهْ

يَمْضَغُونَ الْيَأْسَ يَجْتَرُّونَ فِي إِفْلاسِهِمْ إِفْلاَسِيَهْ

وَالْبَوَاخِرِ قَاطِعَاتُ الْمَدِّ حَوْلِيَ رَاسِيَهْ

رُبَّمَا سَافَرْتُ يَوْماً وانْتَهَتْ أَنْفَاسِيَهْ

رُبَّمَا حَطَّمْتُ يَوْماً كَاسِيَهْ

مَا انْتَهَيْتُ وَلَمْ أَزَلْ أَمْشِي كَذَا شَاءَ الْقَدَرْ [3]

ويجد القارئ صعوبة في تفسير بعض الكلمات المتمثلة في هذه القصيدة، منها كلمة (القرفصاء) والتي تعني هيئة جلوس الشخص "أي أن يجلس على أَلْيَتَيْهِ ويلصق فخذيه ببطنه ويحتبي بيديه يضعهما على ساقيه"[4]، ويقول –أيضاً– من ذات القصيدة:

ذَلِكَ الرِّيفُ الّذِي لَمْ تَرْحَلْ الدُّنْيَا إِلَيْه

كَلَحَ الَّدْمُع عَلَيْه

حَيْث يَرْتَاحُ أَبِي تَحْتَ النَّخِيلِ الْكَالِحْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص14.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج5، ج46، ص3470.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص25.

(4) إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، 2، ص729.

عِنْدَ شُطْآنٍ بلاَ مَرْسَى عَلَى طُولِ الْخَرِيف النَّائِحْ

حَيْثُ جِئْنَا وَاللَّيَالِي لا تُغَنِّي قَائِمهْ

إِذْ بُعِثْنَا وَالنُّجُومُ عَن التَّأَلقُّ صَائِمَهْ

إِذَا ضَلَلْنَا كَالْوُرَيْقَاتِ الطَّرِيقِ عَلَى الْبِحَارِ الْغَائِمَهْ[1]..

والكلمة الغريبة المستعصية (كلح) "كلح فلان كلوحاً: عبس وزاد عبوساً. فهو كالح، ... يقال : كلح الوجه وكلح في وجه غيره"[2]، أي شحب وجهه.

أما قصيدة (جنيهات) يقول فيها الشاعر:

جُنَيْهَاتٍ حَقِيرَاتٍ مُهِيبَات

وَصَوْتٍ ضَائِعٍ تَلِيه فِي الظَّمَا انْتِخَابَات

وَكُوخٍ بِاردٍ طَاوٍ وَلَيْلاَتٍ رَهِيبَات

جُنَيْهَاتٍ وَنَوْبَات

أَمَامَ الْمُومِسِ "الْعَذْرَاءَ" قَدْ بَاتُوا[3]..

ولفظة (المومس) تقع في نفس القارئ أو السامع موقعاً شديداً نظراً لغرابتها فهي تعني إمرأة "تلين لمن يريدها"[4].

وفي موقع آخر من القصيدة نفسها يقول:

وَسَوْفَ يَجِيءُ أَوْلاَدِي

وَلاَ يَبْكُونَ فَالأَجْيَالُ لاَ تَرْحَم..

لأَنَّ جُدُودَنَا مَاتُوا وَلَمْ نَرْحَم

أَذَا عَلْقَم؟..

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص26.

(2) إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، 2، ص795.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص31، 32.

(4) إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، 2، ص1058.

أَذَا مُر؟.. تَذَوَّقْ يَا أَخِي الْمُجْرِم..

وَلَكِن أَنْتَ لَمْ تُجْرِم..

وَلَمْ نُجْرِمْ..

فَقَدْ جِئْنَا وَقَدْ نَمْضِي وَلاَ نَرْجِع

فَسَوْفَ يَضُمُّنَا الْبَلْقَع

وَسَوْفَ تُضِيفُنَا ٱلأَطْلاَل

لَيْسَ هُنَاكَ مَنْ يُفْجِع[1]

إن القارئ لهذه القصيدة يجد صعوبة في تفهم لفظة (البلقع) التي وردت في القصيدة والتي تعني "الأرض القفر التي لاشيء بها"[2].

كذلك يقول شاعرنا في قصيدة (لمن أُغنِّي):

أَيُّهَا ٱلْقَلْبُ..

أَتَلْقَى فِي فَرَاغِ اللَّيْلِ دِيناً لِتُقِيمَهْ

هَا هُوَ الدَّرْبُ الَّذِي فَضَّلْتَ تَطْوِي

لَمْ تَزَلْ تَطْوِي عَقِيمَهْ..

آهٍ مِنْ أَشْوَاقِكَ ٱلأَبْكَارُ مَا فَلّتْ بِهَا يَوْماً عَزِيَمهْ

آه مِنْ نَبْضِكَ مَارِدْ

يَتَحَدَّى أَلْفَ قُبّارٍ وَلاَحدْ

رُبَّمَا ذَا كَانَ مَعْنَى كُلِّ صَامِدْ

ذَاكَ أَنَّ الصَّالِبِينَ ٱلْيَوْمَ ثُلَّهْ

وَمَسِيحُ ٱلْحُبِّ واحِد[3]

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص32، 33.

(2) محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، ص26.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص82.

يتغنى الشاعر بحبه لوطنه، ويبين مدى عشقه له، ويستخدم مفردة (قبار) التي لا يستطيع القارئ فهم معناها دون الرجوع إلى معاجم اللّغة العربية؛ ليضع المتلقي أمام هذه المفردات والخوض في معناها، وهي تكشف عمق الحب والعشق الذي يكنّه لوطنه – ليبيا– وهو يتحدى جميع العوائق من ظلم وقهر واستبداد، موضحاً ذلك في قوله: (آه من أشواقك الأبكار ما فلّت بها يوماً عزيمه)، فلفظة القبار التي وظفها الشاعر في قصيدته زادت المعنى جمالاً عندما قال: (آه من نبضك مارد، يتحدى ألف قبار ولاحد) والقبار بمعنى "سراج الصياد في الليل والمجتمعون لجر ما في الشباك من الصيد"[1]، وكانت كل المفردات الصعبة مؤدية الغرض المقصود الذي أراد الشاعر الوصول به إلى القارئ أو المتلقي.

(1) إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، 2، ص710.

# الفصل الثاني

# جماليات الصورة الفنية

**المبحث الأول**: **التشكيل الفنِّي للصورة الشعرية**.

**المبحث الثاني**: **المكوّنات البانية للصورة الشعرية وجدّتها**.

**المبحث الثالث**: **أهمية الصورة الفنية ودورها في إيضاح دلالة النص**.

# المبحث الأول

# التشكيل الفنِّي للصورة الشعرية

تعد الصورة الفنية أحد مكونات الشعر وركنه الأساس، ولا يتخيل وجود شعر بدونها قديماً أو حديثاً.

## مفهوم الصورة لغة واصطلاحاً:

**أولاً- مفهوم الصورة في اللغة :**

والمفهوم اللغوي للصورة هو "الصورة : الشَكْلُ ج صِورٌ، والصَّيِّرُ: الحَسَنُ الصُّورَة، صوره فتصور. وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة"[1]، ووردت شواهد من القرآن الكريم تنص على هذا المصطلح (الصورة)، ومنها قوله تعالى: ﴿هُوَ اللَّهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ﴾[2].

ومن خلال وعي الشاعر لاستخدام الصورة الفنية وتوظيفها في القصيدة يستطيع بذلك أن يؤدي الغرض المنوط الذي سيقت من أجله، وبالتالي تحقق جمالية تتجسد من خلالها معالم فنية في شعره.

"والشاعر فنان يجسّد رؤاه وأفكاره بخلق تراكيب لغوية معبرة عن تجربته بشكل فنِّي، لا يخرج عن إطار الخيال الشعري المنتج لتفاصيل الصورة الشعرية في القصيدة، وأنه يستمد في تشكيله لها عناصر من عينيات ماثلة في المكان"[3].

إن الشاعر والرسام كلاهما ينقل العالم إلى المتلقي في أشكال فنية رائعة، وكل منهما ينقل الواقع ويحاكيه، والشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية يستطيع المتلقي أن يتحسسها وينفعل بها، والرسام يكون تقديمه عن طريق اللوحة

---

(1) الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، مرتب على طريقة مختار الصحاح والمصباح المنير، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، د.ط، د.ت، ص365.

(2) سورة الحشر، من الآية: (24).

(3) حليمة الصادق العائب، ثنائية الموت والحياة في الشعر اللّيبي 1950-1969م، ص261.

المرسومة المشاهدة بالبصر مباشرة، والشاعر يقدمه عن طريق اللّغة المثيرة للذهن حتى يستوعبه المتلقي ويتأثر به[1].

## مفهوم الصورة في الاصطلاح:

والمفهوم الاصطلاحي للصورة عند النقاد المحدثين، يختلف من أديب أو من ناقد لآخر، وقال عبدالقادر القط: الصورة في الشعر هي" الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية"[2].

يقف الباحث في طبيعة الصورة أمام مجموعة من التصورات والتحديات التي تتفق مع الموقف الذي يتخذه المبدع لحظة الإبداع، إذ شغل مفهوم (الصورة) اهتماماً كبيراً عند الأدباء والنقاد، ومن الصعب وضع تعريف جامع مانع لها، وكان يسم هذا المفهوم بالغموض والاضطراب، على الرغم من قدمه قدم الشعر، وهذا الغموض ناتج عن تعدد التجارب الشعرية وتنوعها[3].

وظل الاهتمام بالصورة الشعرية قديماً وحديثاً رغم تغير مفاهيم الشعر ونظرياته، ووجودها يظل قائماً ما وجد الشاعر، لذلك أدركت القصيدة المعاصرة أهميتها ولم تعد في الشعر المعاصر آلية ومجرد وسيلة لنقل وجر المعنى وتوضيحه، بل أصبحت بنائية عضوية لا تطفو على سطح القصيدة، بل تضرب في صميمها

---

(1) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص284.

(2) عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988م، ص391.

(3) ينظر: محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981م، ص27.

لتكون لها القدرة على توليد التجربة، وإظهارها كاملة غير منقوصة تؤدي بالقارئ إلى الإحساس بها إحساساً عميقاً لا سطحياً، "والشعر صورة مرسومة بالكلمة؛ بدونها يتحول إلى نظم وكلام مباشر لا يحمل سمة فنية، وكلما كان الخيال خصباً كلما كان الشعر أكثر جمالاً وأقرب إلى نفس القارئ؛ ذلك لأن الصورة تبعث الحركة والحياة في جسد القصيدة، وتخرجها من حالة الجمود اللغوي المقولب، فالصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري"[1].

ويهز الانفعال كيان الشاعر ويوقظ أحاسيسه وهو الذي يستطيع من خلاله تكوين الصور؛ لتصبح مادته متمثلة في أفكاره والنفسية التي يعيشها، وبعد ذلك تصل هذه الصور المؤثرة للمتلقي.

والصورة في مفهومها العام "عملية خلق صافٍ من قبل الفكر"[2]، وتعد اللّغة هي المكوّن الأساس للصورة، وبالتالي تكون الصورة أساس تشكيل أي عمل شعري، ولا يمكن لهذا التّشكل أن يأخذ وضعه الشعري الوثيق من دون اكتمال حلقة هذا النسيج على أفضل ما يكون، وبذلك يجب النظر إلى الصورة الشعرية على اختلاف أشكالها وأنماطها وأنواعها على أنها "أخطر أدوات الشاعر بلا منازع"[3].

إن الصورة الشعرية هي سر التفوق، غرضها الأساس أن تأسر القارئ وتجذبه، وتسابق الشعراء في إبداع الصور الشعرية بوسائلها وطرقها المتعددة، والصورة الفنية ليست أي صورة؛ وإنما هي التي تقترب من العقل وتدانيه؛ أي تزيد المعنى وضوحاً في الوقت الذي تزيده قوة وجمالاً.

---

(1) حليمة الصادق العائب، ثنائية الموت والحياة في الشعر اللّيبي 1950–1969م، ص261.

(2) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ص14.

(3) علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الإعلام، د.ط، 1975م، ص41.

واهتم النقد الحديث بالصورة "فقد أدرك أن للصورة في الشعر الحديث قيمة خاصة في التعبير عن التكوين النفسي لتجربة الشاعر، وتأكيد التلاحم العضوي بين الخصائص الفنية والمحتوى الفكري ضمن رؤيا موحدة تمنحها الصورة الكلية للقصيدة"[1].

والقارئ لشعر لطفي عبداللّطيف لابد أن يجد الصورة الشعرية بشتى ألوانها وأصباغها، تنوعت بتنوع أغراضها، فهي إمّا صورة قاتمة مظلمة تعبر عن ألم وحسرة، وإما صورة مشرقة مضيئة تعبّر عن الفرح والمسرة.

وعرّفها (علي البطل) على أنها "تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[2].

وبناء على ما تقدم نجد داخل بنية العمل الأدبي، أن الشعراء قد اهتدوا إلى عناصر متنوعة ومتشابكة في تشكيل وبناء صورهم على اختلاف مسمياتها.

وتظهر الصورة الشعرية في القصيدة من خلال النظر إلى "أن لها فلسفة جمالية مختلفة، وأبرز ما فيها الحيوية، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوناً عضوياً"[3].

يستطيع الشاعر من خلال الصورة الفنية إطراب النفوس، وهزّ العواطف، نظراً لما تحويه من خيال بديع، وقدرتها على نقل المشاعر والأحاسيس للمتلقي.

**هناك عدة صور فنية ظهرت في شعر لطفي عبداللّطيف منها:**

**1- الصورة الكلية / المركبة:**

---

(1) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص173.

(2) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م، ص30.

(3) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، ص82.

تتشكل الصور الشعرية داخل النص الشعري عند قراءته في بادئ الأمر من مفردات مكوّنة في صورة جزئية، تنصهر هذه المفردات داخل النص من خلال المعنى الذي تؤديه كل مفردة وتفرض على المتلقي التقاط معناها، لتصبح صورة كلية.

"ولا تنطلق التجربة الشعرية من فراغ، بل هي حصيلة تفاعلات عدّة تعتمد على جملة من المدركات المتزاحمة في ذهن المبدع، والتي تكونت عبر تجارب متباينة، وفي أزمنة متباعدة، لذلك فالتجربة مليئة بالتعقيد والتداخل وبعض الغموض، شأن العناصر الداخلة في تشكيلها"[1]، والحياة الإنسانية بكل ما فيها من هموم ومشاكل، تُجسّد تجربة متراكبة، لها صياغات غامضة عندما يلجأ الشاعر إلى توظيف أكثر من موقف في القصيدة الواحدة، ويحدث تداخل بين مكونات القصيدة، وتسعى كل منها للهيمنة على النص الشعري، ويقف القارئ حائراً في فهم الصورة الموظفة من الشاعر[2].

وتعد الصورة الكلية أهم دعامة يعتمد عليها الشاعر في عملية الابتكار والكتابة؛ وذلك لأن "الصورة الكلية أو المركبة لا تتوقف عند حدود صياغة الصور بمعطاها الفنِّي التشكيلي، بل أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة، التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز وسيمياء وموسيقى وعاطفة، تسهم كلها في الانتقال بعنصر الصورة الشعرية إلى مرحلة تكوينية بالغة الأهمية في الكون الشعري للقصيدة"[3].

ومن خلال المقاطع الشعرية يبرز الشاعر البعد الرؤيوي الذي عاينه من خلال وسيلة النقل من الجزئيات حتى يصل إلى الكليات في صور متتابعة مترابطة

---

(1) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص201، 202.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص202.

(3) محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، 2014-2015م، ص156.

"لا تتوالى وفق تراتبية زمنية بل تأتي وفقاً للحالة النفسية والشعورية الخاصة، وتكون ناتجاً لتفاعلاتها، وأنّ المبدع يعوّل على التآزر بين الصور في النهوض بتجربته الشعورية، وإعطاء العمل الأدبي ملامحه الخاصة التي تميزه، وتمنحه قدرة على النمو والاستمرار، بتوسيع الأبعاد الدلالية للصورة وتعميقها، وخلق امتدادات لها في ما يتولد من صور وظلال للصور"[1].

إن مصطلح (الصورة) متعدد الدلالة، وأبعاده متنوعة، ومادته هي الجزئيات التي تكونها الصورة، وتحدد ملامحها، وأكثر دلالة له هي التي يكون فيها المعنى مقترناً بالغرض المقصود، لكي يصل إلى المتلقي في صورة مؤثرة.

ولعل قصيدة الشاعر (الرحلة الأولى) تمثل صورة كلية، حيث يشكل الشاعر قصيدته وكأنها لوحة تستقبل حشداً من الصور المتتابعة المترابطة لا صورة واحدة، إذ يقول في هذه القصيدة:

مَا اسْمُ الكَرِيم؟....
أَجَاب عنِّي وَالدِي وأنَا صَغِير
قَلْبِي قَرِير
لَمّا أَتَى بِي لِلتّعلم يَحتذِيني كالمَصِير
ودَخلْتُ تِلْكَ المَدْرَسَه
مَا زَالتْ الأَجْراسُ تُقْرِعُ عَابِسَه
كالّذكْرِيَاتِ بِدُون عُمق
كالفَلاةِ اليابِسَه
والنّاظِرِ العصَبيّ والأَطْفَال عِندَ المدْرسَه
والمِحْفَظَه

(1) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص49.

وكُتَيّبَات لُطّختْ بالحبرِ مْن قَلَمي الضّرِير

قَلَمي الفَقِير

ودُفَيْترَات لُطّختْ بالزّيْتِ منْ خُبْزِ الشّعِير

ومُدَرّسي

وعُبُوسَهُ عِنْدَ الصّباح البائِس

وثُقُوبُ ثَوبِي الضّاحِكه

وحِذَائي المُتَبسّم

فَوْقَ القُمَامةَ والغدائِرَ والطّرِيقِ الشّائِكه

للِمَدْرسَه

للِدّرْسِ كيْ تَذْوِي سِنِينِي الْمُفْلِسَه

والابْتِسَامُ مُحَرّمٌ وَسْطَ الفُصُول

مَاَذَا تقُول؟..

أَنْتَ غَبِيّ، يَا صَبِيّ

وَيَخُطُّ فَوْقَ اللَّوْحَةِ السَّوْدَاءِ لا يَهْتَمُّ بِي.

كَلْبٌ وَقِطّ، ثُمّ حرْفٌ أجْنَبِي

وقُصَاصَةٌ منْ فلْسَفه

وقَصِيَدّة مُتصَوّفه

أو بِالسُّيوفِ وبِالنِّبالِ وبِالحرَابِ مُغَلّفه[1]

تبين الصورة الكلية المتمثلة في هذه القصيدة صراع الذات المبدعة في ثنائية (التفاؤل واليأس)، وتتمثل الصورة الأولى في قول الشاعر: (لما أتى بي للتعلم يحتذيني كالمصير، ودخلت تلك المدرسة) هنا صورة تفاؤلية أراد أن ينقلها الشاعر

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص13-15.

للمتلقي، وكأنه أراد أن يقول له بالتعلم يستطيع الإنسان تحقيق هدفه المنشود، والتغلب على مصاعب الحياة، وعندما قال: (ما زالت الأجراس تقرع عابسه، كالذكريات بدون عمق، كالفلاة اليابسة)، هنا تتمثل صورة مأساوية نتيجة الفقر والظلم والاضطهاد الذي مر به الشاعر، وهو داخل وطنه ليعيش فوق أرض يابسة مقفرة لا روح فيها ولا أمل سوى الحزن واليأس والألم.

والصور الفنية الكلية في هذه القصيدة متتالية كما في قول عبداللطيف: (والناظر العصبي والأطفال عند المدرسة، والمحفظة، وكتيبات لطخت بالحبر من قلمي الضرير، قلمي الفقير، ودفيترات لطخت بالزيت من خبز الشعير، ومدرسي وعبوسه عند الصباع البائس، وثقوب ثوبي الضاحكة، وحذائي المتبسم، فوق القمامة والغدائر والطريق الشائكة... الخ) كل هذه الصور المتوالية استطاع الشاعر أن يوظفها في قصيدته، وهي تُبيّن مدى معاناته داخل وطنه نتيجة الفقر الذي ألمَّ به.

والصور الفنية في هذه القصيدة إذا كانت منفردة مجزّأة لا تعطى قيمة جمالية هادفة، إلاّ داخل صورة فنية كاملة حتى يستطيع الوصول بها إلى المتلقي، إذ يقول لطفي عبداللّطيف في قصيدته (في صمت):

أَنَا وَفَرْحَتِي الَّتِي أَتَتْ بِها بَكَارَتِي.
كُنّا مَعاً، بِتْنَا مَعاً مُنْصَهِرين
لَكِنَّنِي لَمَّا أَفَقْتُ فِي الصَّبَاح
أَوْ قُلْ فِي اللَّيْلِ أَوْ فِي أَوَاخِرِ الْخَرِيف
وَجَدْتُهَا قَدْ رَحَلَتْ
وَخَلَّفَتْ عَلَى الْجَبِينِ حُفَراً مِنَ ٱلأَلَمَ
وَفِي فَمِي طَعْماً لهَا لأَمْضَغَه
وَفِي يَدَيْ تَصْفِيقَةً مِنَ ٱلأَسَف
وَخَلْفَ ٱلْجَفْنِ دَمْعَةٌ أَحْضُنُهَا

أَخَافَ لَوْمَ عَيْنِهَا إِذَا هَوَى لِلْخدِّ جَف

عَرَفْتُ أَنَّنِي خُدِعْتُ إِذْ أَفَقْتُ دُونهَا

لَكِنَّنِي أَرَى عَلَى أَنْ أَسِير

وَأَنْ أَخُوضَ شَارِعِي وَأَنْ أُجَرِّب الزَّمَن[1]..

وفي هذه القصيدة نجد صورة فنية أخرى تُمثّل ثنائية (الفرح والألم)، التي استطاعت فيها كل الصور الجزئية أن تتضافر مع بعضها البعض؛ لتشكّل صورة فنية كاملة (كلية) تعكس الحالة الشعورية للشاعر، وبالتالي ترسم هذه الصور بعداً جمالياً تجرّبه القارئ إلى تتبع منعرجاتها وتفاصيلها.

وعليه نجد الشاعر يُوالي صوره في بقية القصيدة إذ يقول:

وَكَانَ يَوْمُهَا لِقَاءْ

لَكِنَّهُ بِلا عِنَاقْ

وَهَلْ يُعَانِقُ ٱلْمَصِيرُ فَاقِداً لِفَرْحَتِهْ

مُحَفِّراً عَلَى ٱلْجَبِينِ حَاضِناً لِدَمْعَتِهْ؟..

كَأَنَّهُ بَلا إِلَهْ

أَوْ عَائِدٌ مِنَ الرَّبِيعِ صِفْرَ ٱلْقَلْبِ وَٱلْكَيَانْ

وَكَأَنَّ بَعْدَهُ لِقَاءْ

مَعَ ٱلْأَحْزَانِ فِي رِحِيلِي ٱلْكَبِيرْ..

ويقول – أيضاً– من القصيدة ذاتها:

وَلَوْ بَكَيْتُ لَوْ هَدَرْتُ دَمْعَتِي

طَغَى الضَّجِيجُ يَا أَصْحَابْ

وَرَاحَتْ دُونَمَا أَثَرْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص41، 42.

أَعِيشُ مَوْلِدَ السِّنِينِ كُلُّ عَام
مُشَرَّداً مِنَ ٱلْخَرِيفِ لِلْخَرِيف
بِبلْدَةٍ مِنَ ٱلْجِليدِ وَالسَّأَم[1]

جاءت الصورة الشعرية بديعة معبّرة عن المأساة والألم من الواقع الذي يعيشه الشاعر داخل وطنه في صورة شعرية كلية؛ لأن "الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً بل أن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً ، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[2]، والشاعر عبداللّطيف يتحدث في قصيدته عن الفرحة التي راودته في بادئ الأمر وهي عودته لوطنه المغترب عنه (ليبيا)، ثم تركته هذه الفرحة فجأة وراحت دونما أثر نتيجة الفقر الذي ألم به داخل وطنه، مخلفة وراءها الضجيج والضوضاء وجعلته مشرداً من الخريف للخريف في كوخ من صفيح يتلقى فيه صقيع الجليد.

وتظهر صورة كلية في قصيدة (فرحة العيد) التي يقول فيها:

سَلُونِي أَيُّها ٱلأَطْفَالُ أَنّ ٱلْعِيدَ لاَ يَسْأَلْ
فَمِنْ قَلْبِي تَلاَشَى ٱلْعِيدُ مُنْذُ شَبَابِي ٱلأَوَّلْ
وَوَحْدِي سِرْتُ يَوْمَ ٱلْعِيدِ فِي الشَّارِعِ
أَخَافُ الثَّوْبَ لَوْ مُدَّتْ إِلَيّ بِهِ يَدُ ٱلْبَائِع
فَحُزْنِي يَا رِفَاقُ الدَّرْبِ بِٱلأَعْيَادِ لاَ يَحْفَل
وإِنْ مَزَّقْتُهُ فِي قَلْبِي الْمُهْمَل
أَطَلَّ عَلَى وُجُوهِ رِفَاقِي الرُّحّل
لأَنَّ ٱلْعِيدَ يَا أَطْفَالُ جَاءَ لَنَا بِيَوْمِ شِتَاءْ
فَحَطَّمَ رِيحُ ذَاكَ ٱلْيَوْمَ فِي أَعْمَاقِنا كُوَخهْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص43.
(2) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص15.

وَعَلَّقَهُ بِمَشْنَقَةٍ عَلَى أَوْتَادِ مَشْرُوخَهْ

وَمَاتَ ٱلْعِيدُ ذَاكَ ٱلْعَامْ

وَلَمَّا عَادَ يَا أَوْلاَدْ

نَسِينَا عَوْدَهُ فِي ضَجَّةٍ وَزِحَامْ

وَمَرَّ كَأَنَّهُ أَوْهَام

وَظَلَّ بِدَورَةِ ٱلأَيَّامِ مَدْفُوناً مَعَ ٱلأَحْلاَم

وَأَمْثَالاً سَنَضْرِبُهَا لَكُمْ فِي قَادِمِ ٱلأَيَّامْ[1]

وفي هذه القصيدة صورة فنية كلية تمثل ثنائية (الفرح والألم) الفرح المنبعث من فرحة العيد، والألم والحزن الذي يعانيه من حالة الفقر التي يعيشها الشاعر في وطنه والصورة الفنية التي تؤكد ذلك في قوله: (لأن العيد يا أطفال جاء لنا بيوم شتاء، فحطم ريح ذاك اليوم في أعماقنا كوخه، وعلقه بمشنقة على أوتاد مشروخه، ومات العيد ذاك العام).

أسهمت شبكة الصور المتتالية والمتعددة في تشكيل دلالة الصورة الكلية، لبناء المشهد العام في القصيدة.

والصورة الكلية في قصيدة (الوقت في مدينتي..) تتوالى فيها الأحداث المؤلمة والمحزنة للشاعر، وهو يتمنى أن يحيا في مدينته يوماً سعيداً ولا ألف يوم حزيناً إذ يقول فيها:

ٱلْوَقْتُ فِي مَدِينَتِي مُمَزَّقٌ بِدُونِ طَعْم..

كَلاَمُنَا إِذَا تَعَدَّى كَيْفَ ٱلْحَالُ ظَلَّ كَالرِّثَاء..

لأَنَّهُ مِنْ بَعْضِنَا مُلَطَّخٌ بِٱلْكِبْرِياء..

وَرَاكِعٌ مِنْ آخَرِيَن سَاجِدٌ وَٱلْخَوْفُ فِيهِ وَالرَّجَاء،

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص56، 57.

وَفِي قُلُوبِ آخَرِينَ يَتَغذَّى بِالْأَحْزانِ وَالْعَنَاء،
يَا عُنْفُوَانَنَا الَّذِي يَمُوتُ فِي دُنَى الْعَذَاب..
يَا عُنْفُوَانَ عُمْرِنَا وَيَا خَوَاطِرَ الشَّبَاب،
لَكَّنهُ لَمْ يْنَتهِ فَلَمْ تَزَلْ مدِيَنتِي بِدُونِ طَعْم،
أَوَدُّ أَنْ أَحْيَا بِهَا يَوْماً وَلَيْسَ أَلْفَ يَوْم..
تُضِيفُنِي أَبْوَابُهَا تِلْكَ الَّتِي أَغْلَقَهَا شَيْءٌ مُخِيف
وَرَاءَهَا يَعِيشُ النَّاسُ لاَعِبِينَ بِالْخَرِيف..
لَكَنَّهُمْ لاَ يْفَتحُونَ لِلْغرِيب
حَتَّى وَلَوْ تَمَزَّقَتْ أَقْدَامُهُ وَلَوْ بَكَى مِن الْعِياء...
أَبْوَابُهُمْ تِلْكَ الَّتِي يَنَامُ خَلْفَهَا الرُّفَات..
تَعَانَقَتْ لَوْلاَ الأَطْفَالُ إِذا يَأْتُونَ لِلْحَيَاة..
أَوْ يَدْخُلُونَ عَائِدِينَ فِي الْمَسَاء..
كَأَنَّهُمْ أَتُوا إِلى الْحَيَاةِ دُونَ أُمَّهَات[1].

والقصيدة تُمثّل صورة فنية حيّة يعيشها الشاعر في مدينته، وهو بين قضبان الصفيح في ألم وحزن وتشرد وفقر، وتتوالى هذه الصور الفنية لتبيّن الحياة المأساوية التي يعيشها في بلده إذ يقول في بقية القصيدة:

أَحْلاَمُهُمْ قَرِيبه.. يَا عَمْ هَاتْ قِرْش هَاتْ!!!
رَأَيْتُهُمْ أَذَلَّنِي مَرْآهُمْ،
فَلَيْسَ لِي مُحَبَّبٌ سِواهُمْ،
أُولَئِكَ الأَبْكَار..
أُولَئِكَ الأَطْيَار..

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص59، 60.

أُولئِكَ ٱلمُشَرَّدُوَن اللاَّعِبُونَ بِالرَّذَاذِ والتُّرَاب[1]..

يتحدث الشاعر عن الأطفال ومدى معاناة هؤلاء الأطيار الأبرياء وهم يعانون الفقر والذلة، ويعيشون في وطنهم مشردين يلعبون بالتراب وبقايا الأشياء المحيطة بهم، وحلم هؤلاء الأطفال أن يعيشوا في وطنهم بخير وسلام ينعمون بخيراته يتمتعون بطفولتهم.

ويقول الشاعر في قصيدة (قبل لبلادي):

يَا شَاعِراً يَمُوتُ دُوَن رَغْبَهْ

يَا ضَائِعاً مُحِبَّهْ

وَأَكْؤُساً وَغُرْبَهْ

وَأَدْمُعاً تَحَجَّرَتْ مُغِبَّهْ

يِا كُلُّ صَدْرٍ فَوْقَ هَذِي التُّرْبَهْ

هَات أَعْطِنِي مِدَادْ

أغِيصُ فِيهِ غُرْبَتِي أَكْتُبُ مِنْهُ عَنْهَا

كَلُعْبَةٍ خَسِرْتُ لَمْ أَتْقُنْها

وَكَمْ قَسَمْتُ وَعَذِبْتُ، صَمِدْتُ، لَمْ أَحْزُنْهَا

وَمَا عَرَفْتُ، لاَ هِيَ الَّتِي تُحِبُّ كَنْهَا[2].

إن الأرض باعتبارها عنصراً طبيعياً حسياً في الأصل تحولت في هذا السياق بفضل خيال الشاعر، والعلاقة العاطفية التي أقامها معها إلى صورة فنية كلية زاخرة بالحركة المثيرة، وتلك العاطفة هي عاطفة التّألم من مرارة الواقع، والاحتراق لما يحدث، ويعيش الشاعر حالة من الغربة بعيداً عن وطنه، إذ يشكو ألمه وحزنه بهذه الصورة الفنية المعبرة عن مرارة الواقع المعيش.

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص60، 61.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص15، 16.

ويقول لطفي عبداللّطيف –أيضاً– في قصيدته (مدينتي):

مَزِّقِينِي...

فَأَنَا مَا عُدْتُ شَيْئاً صَالِحاً إِلاَّ لِيُمَزَّقْ..

أَوْ لِيُحْرَقْ،

لَمْ يَعُدْ يَصْلُحُ حَتَّى لِلتَّصَدُّقْ.

مَزِّقِينِي...

فَأَنَا فُسْتَانُ عُرْسٍ ضَاقَ بِالْجِسْمِ، تَفَتَّقْ

ذَاكَ أَنَّ الْحَائِكَ الْأَوْحَدُ فِي الْأَحْيَاءِ أَحْمَقْ

وَالَّذِي قَدْ بَاعَهُ الْكَتَّانُ أَحْمَقْ..

وَأَنَا لاَ ذَنْبَ لِي فِي كُلِّ هَذَا..

غَيْرَ قَلْبٍ، كُلَّمَا يَلْقَاكِ يَخْفُقْ[1].

يجد القارئ المتأمل لهذه القصيدة صورة كلية فهي وسيلة من وسائل بناء الصورة الفنية، تتشكل فيها المشاهد عن طريق مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة، وهذا ما يعرف (بالصور الكلية)، ونعني بذلك أن الشاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الشعورية على صورة واحدة، بل يعتمد على إثراء الصورة بصور أخرى مماثلة، وتبدو هذه الصور في بادئ الأمر غير مترابطة إلاّ أن ثمة خيطاً يجمع بينها، بحيث تكون مشهداً واحداً يوحي بإحساس موحّد عند الشاعر، ويمكن أن نُشبّه هذه الصورة باللوحة الفنية من حيث انسجام خطوطها وظلالها، وألوانها، وكل شطر من القصيدة يوحي بألم الشاعر وحزنه نتيجة فقره وسوء أحواله المعيشية التي لا تطاق داخل وطنه، والذي يؤكد ذلك قوله : (فأنا فستان عرس ضاق بالجسم تفتق)

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص8، 9.

ومع ذلك لا يملك سوى الحب والعشق لهذا الوطن، ويتضح ذلك من قوله : (وأنا لا ذنب لي في كل هذا..، غير قلب كلما يلقاك يخفق).

**2- الصورة الفنية الومضة:**

الصورة الفنية الومضة هي تجربة شعرية محدودة يعيشها الشاعر في اللحظة الواحدة تنهض بها الصورة الشعرية، وهي ومضة حدثية، وقد يكون هذا الحدث مفاجئ إمّا ساراً أو غير سار[1].

"إن القصيدة الومضة إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرة على حد سواء، فهي مجاراة لعصر السرعة؛ لأن قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر أصبحت لا تقاس بشيء إذا ما قورنت بحياة الإنسان القديم"[2].

تكون قصيدة الومضة "مشحونة بعنصر المفاجأة من خلال الرموز وتفاعلها، فهي قصيدة بسرعة السؤال، تثير أشياء كثيرة دون أن تعطيك فرصة الإجابة عنها"[3].

إن الصورة الشعرية الومضة لا تأخذ من وقت القارئ إلاّ القليل، والنص الشعري أولاً وأخيراً يحتاج إلى تعدد القراءات من قارئ جيد يستطيع الولوج داخله، حتى يجد قبولاً عنده عن طريق قراءة النص ونقده في الوقت نفسه؛ لأن القراءة المتعددة تخدم القارئ والنص كل من جهته، حتى يمنح النص حياة واستمرارية منطلقة من رؤية جديدة للقارئ[4].

---

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1980م، ص13.

(2) محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل (دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م، ص60.

(3) المرجع السابق، ص61.

(4) ينظر: محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل (دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر)، ص:62، 63.

"إن قصيدة الومضة أو الهاجس أو التوقيعة هي القصيدة القصيرة المختزلة والمكتنزة بالتكثيف الدلالي، وهي القصيدة البالغة في القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة"[1].

الصورة الشعرية الومضة التي تعبر عن إيحاء خفي دفين في أعماق الشاعر، محتشدةٍ بصور دلالية تعطي انطباعها وفكرتها عن القضية الموضوعية التي تريد الصورة التعبير عنها، وتقوم الصورة الشعرية الومضة على فاعلية التخييل الشعري الذي يكمن وراء شعرية النص؛ ليلفت نظر المتلقي ويجعله يتأثر بالنص وينفعل معه[2].

تستوعب الصورة الومضة الحدث لحظة حدوثه ناتجة عن انفعال حالة نفسية فكرية، وتكون الجملة الأولى من النص بؤرة الحدث، "والتجربة الشعورية التي تولد من حدث عظيم لا يمكنها أن تنجب مخلوقاً فنياً رائعاً دون أن يعيشها شاعر مبدع"[3].

ولكي تحقق الصورة الفنية الومضة مبتغاها التي وُظِّفت من أجلها يجب أن تدور أحداثها حول المشهد المصوّر بفكرة مختصرة مصغّرة.

ومن ذلك قول الشاعر يصف التردي السياسي في الوطن والواقع المعيش في قصيدة (مسرح المدينة):

مَزَّقَ ٱلْغَمَامُ عَلَى ٱلْحَضِيضِ بِصَخْبِهِمْ أَطْفَالُنَا..

وَمُشَرَّدُونَ

هَذَا بِقِطْعَةِ خُبْزَةٍ مَلَكَ الْحَيَاه

عَرْيَانَةٌ وَمُلَطَّخَهْ

كَيَدَيْهِ كَالثَّوْبِ ٱلْحَقِيرِ كَحَالُنَا أَطْفَالُنَا

(1) محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، ص163.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص163.

(3) عدنان حسيم قاسم، التصوير الشعري، (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، ص13.

وَمُلَطَّخُونَ،

وَتَمُرُّ أَسْرَابَ ٱلحَمَامِ النَّاعِسَهْ

قَذَفْتُ بِها نَحْوَ الشَّوَارِع مَدْرَسَهْ،

أَصْنامُنَا ٱلبَيْضَاءُ تِلْكَ ٱلمَاشِيَهْ[1].

تتألف الصورة الشعرية للشاعر من عدة محاور في التشكيل، المحور الأول يتمثل في (مزق الغمام على الحضيض بصخبهم أطفالنا..) الذي يعمل على وصف الموقف الشعري المملوء بالأسى والغبن، والمحور الثاني: يتمثل في (ومشردون) الذي يعمل على وصف الواقع المعيش للأطفال، والمحور الثالث: يتمثل في (هذا بقطعة خبزه ملك الحياة) يصف حال الرئيس الذي يملك قطعة خبزة ملك الحياة وما فيها من حلو ومر، والمحور الرابع: (عريانه وملطخه) يصف الشاعر حال الرفاهية التي يعيشها الرئيس في وطنه خلاف المواطن البسيط الذي لا يملك قوت يومه، وملطخة بحالة الفقر والتشرد التي يعيشها أهل هذا الوطن المسلوب، والمحور الخامس: (كيدية كالثوب الحقير كحالنا أطفالنا) و(ملطخون) أي الحياة التي يعيشها هذا المترفّه في وطنه ملطخة بيديه كالثوب الحقير أي الملطخ والمدنّس، والمحور السادس: (وتمر أسراب الحمام الناعسه) هنا يصف حال الشعب المُسالم وهو يمر كأسراب الحمام الناعسة التي غلب عليها النوم فالحمام رمز للسلام، والمحور السابع: (أصنامنا البيضاء تلك الماشية) يصف حال الشعب وكأنه أصنام تمشي على الطريق ووظف كلمة بيضاء رمز للسلام، فهذا الشعب الفقير الذي لا يملك قوت يومه لا يستطيع أن يفعل شيئاً أمام الحاكم المالك زمام الأمور في البلد، على النحو الذي تسير فيه المحاور السبعة للصورة في سياق تعبيري ودلالي واحد ينتهي إلى الأوضاع المزرية

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص63، 64.

التـي آل إليهـا الوضـع السياسـي فـي الـوطن مـن خـلال حقيقـة الواقـع التـي تظهرهـا الصورة الشعرية الومضة.

وفي قصيدة أخرى للشاعر بعنوان (في صمت...) يقول فيها:

أَنَا وَفَرْحَتِي الَّتِي أَتَتْ بِها بَكَارَتِي.
كُنّا مَعاً، بِتْنَا مَعاً مُنْصَهِرين
لَكِنَّنِي لَمَّا أَفَقْتُ فِي الصَّبَاح
أَوْ قُلْ فِي اللَّيْلِ أَوْ فِي أَوَاخِرِ الْخَرِيف
وَجَدْتُهَا قَدْ رَحَلَتْ
وَخَلَّفَتْ عَلَى الْجَبِينِ حُفَراً مِنَ ٱلأَلَمَ
وَفِي فَمِي طَعْماً لهَا لأَمْضَغَه
وَفِي يَدَيْ تَصْفِيقَةً مِنَ ٱلأَسَف
وَخَلْفَ ٱلْجَفْنِ دَمْعَةٌ أَحْضُنُهَا
أَخَافَ لَوْمَ عَيْنِهَا إِذَا هَوَى لِلْخدِّ جَف[1].

نجد في هذه القصيدة صورة شعرية حوارية بين الذات الشاعرة المتمثلة في ضمير المتكلم (أنا) والآخر الماثل الذي يُمثّل جوهر الصورة (الفرحة)، وتبرز الـ(أنا) المحاطة بالفرحة في علاقة تداخل (كنا معاً بتنا معاً منصهرين)، وعنصر الصورة هنا يتمركز في الفرحة المصاحبة للألم، وتهيمن هذه الصورة على القصيدة بشكل كبير، وحاول الشاعر أن يلملم ذاته ليصل إلى لحظة الحيوية المفقودة، ليجعل من الحزن والألم بؤرة الصورة ومحرقها الشعري من خلال علاقة التعاضد بين (أنا وفرحتي، كنا معاً، بتنا معاً)، وعندما قال: (لكنني لما أفقت في الصباح، أو قل في الليل، أو في أواخر الخريف، وجدتها قد رحلت، وخلفت على الجبين حفراً من الألم)،

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص41، 42.

فالشاعر هنا يبث حزنه وشكواه بلغة تعتصر ألماً على هذا الفراق، فصورة الومضة تمثل لحظة الأمل والألم التي فاضت بها قريحة الشاعر من خلال واقعه المعيش.

**3- الصورة الحسية:**

إن الله تعالى وهب للإنسان نعمة الحس، وجعلها وسيلة يستطيع من خلالها إدراك الأشياء ونقلها إلى الآخرين.

"تحظى الصورة الشعرية الحسية في المشهد الشعري على أهمية كبرى، ذلك لأن طبيعة التجربة تنهض في أكثر سياقاتها على مكتنزات صورية، ويعد هذا النوع أكثر أنواع الصورة الشعرية حضوراً"[1].

تتشكل الصورة أساساً من اللّغة التي يبدعها الفنان بخياله مستنداً في ذلك على المدركات الحسية، "والصورة لا تكتسب فاعليتها من مجرد كونها صورة، وإنما بميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس"[2].

تعرف الصورة بحسب مادتها الموظّفة لأجلها، من صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية (الحواس الخمس)، والقصيدة الشعرية تجمع بين حواس الإنسان الخمسة لتدخل في صورة فنية منسجمة ومتناغمة، و"الصور الموحية لا تتأتى بمجرد حشد المدركات الحسية ورصفها، وإنما تتطلب نوعاً من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية، فتحذف منها أشياء، وتضيف إليها أشياء ويعاد تركيب تلك المدركات في صورة مغايرة لكل أشكالها المألوفة، فلا تعود تطابق أي شيء خارج التجربة"[3].

من خلال الحواس تتمازج مواد الصورة الفنية في قالب مؤثر يشد ذهن المتلقي، وينقل له المشهد بأسلوب مؤثر، "والشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية

---

(1) محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص170.

(2) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص28.

(3) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي) ، ص29.

وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنّه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[1].

ويستطيع خيال الشاعر المبدع ابتداع صورٍ شعرية من خلال انتقاء الألفاظ والمفردات المبعثرة في الذاكرة، وتوظيفها توظيفاً يتماشى والحالة الشعورية المعبّر عنها بلغة شعرية لها دلالات مختلفة متجاوزة التعبير الشعري المتداول، واعتماد الشاعر "على الخيال الشعري في بعض صوره فهو أمر حتمي، إذ لا شعر دون خيال، وملكة الخيال قوة لابد منها للأديب أيًّا كان، وهي ذات قيمة كبيرة في الأدب، إن لم تكن أقوى الملكات"[2]، وبذلك استطاع الشعراء المحدثون التعبير عن مشاعرهم بطرق مبتكرة عن طريق الحواس، "والصورة الحسية تشمل كل مدركات الحواس، ولا تقتصر على جانب منها دون آخر"[3]، أي الصور الحسية المرئية، والمسموعة، والمشمومة، والملموسة، والمتذوقة.

ويقول الشاعر لطفي عبداللّطيف في قصيدته (الرحلة الأولى):

وَمشَاعِرَ عَذْرَاءَ بِكْرٍ شَاعِرَه
بَعَثْتُ مِن الرِّيفِ الْحَزِين
قَلَمِي الفَقِير...
لِيقُولَ يَا شَعْبِي بَنفْسٍ حَائِرَه
أَنْفاسَهُ تبكِي وَطَوْراً ثَائِرَه
لَكِنّها فِي عَيْنِكَ الخَرْسَاءُ يا وَطَنِي حُطَامْ
كَالذِّكْرياتِ الرّاسباتِ عَلى الظّلاَمْ[4]

(1) المرجع السابق، ص29.
(2) إبراهيم، بن عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)، ص115.
(3) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص30.
(4) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص17.

إن حضور الصورة الحسية البصرية في هذا المقطع الشعري متمثلة في لفظة (تبكي) والبكاء للعينين، و(عينك الخرساء) وحاسة البصر من أكثر الحواس أهمية لدى الشاعر، وأظهرها أثراً، وتحسساً للجمال، بها يُبصر الإنسان طريقه، ويميّز بها الكائن الحي من الجماد، وبالتالي "لا تخلو الصورة في تشكيلها من مظاهر حسية بصرية"[1]، نظراً لما للبصر من دلالة مهمة في تكوين الصورة الفنية، ومن خلال توظيف الشاعر للفظة (الخرساء) للعين، إذ جعل (الخرس) وهو عدم الكلام صفة ملازمة للعين، والعين فعلاً لا تتكلم ومع هذا هناك لغة خاصة بالعيون، أراد الشاعر من خلالها نقل تجربته الشعرية في قالب فنّي حسي للمتلقي، والشعب ينظر بأعين ثاقبة إلى العبث والفساد الذي ألمّ بالوطن، ولكن هيهات، فهي لا تستطيع التحدث، وإبراز الصورة الحسية المدمجة (البصرية الصوتية) في النص زادت المعنى قوة وجمالاً.

وفي قصيدة (الرحلة الثانية) يقول:

ماثَم شَيْءٌ مِنْ عُطُور...
غيرَ الصَّفِيحِ وَغَيْرَ هَامَاتِ القُبُور
وسَأَلْتُ طِفْلاً لاعِباً بِالطِّينِ عَنْ ذَاكَ الصَّدِيق
فَأَشَاحَ وَجْهاً شَاحِباً عَنْ لُعْبَتِهِ
مَسَحَ اليَدَيْنِ بِثَوْبِهِ، وَبِشعْرِهِ، وَبِجُثَّتِه
وَأَشَارَ لِلْبَابِ الْحَقِير ..
وَدَخَلْتُ فِي دُنْيا القُبُور
اللهُ مَا أَقْسَاكَ يَا ضَوْءَ القُصُورْ[2]

(1) محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص30.
(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص22.

استطاع لطفي عبداللّطيف أن يمازج بين صورتين حسيتين في هذا المقطع الشعري، الأولى صورة حسية شمية متمثلة في قوله: (ما ثم شيء من عطور...) أي لا يوجد شيء من المشمومات الطيبة في هذا الوطن كشذى الأزهار، وعبير الرياض العطرة سوى الصفيح وهامات القبور، والثانية: صور حسية لمسية عندما قال: (مسح اليدين بثوبه، وبشعره، وبجثته)، وكلتا الصورتين الحسيتين (الشمية واللمسية) تصف حالة الفقر والمعاناة التي يكابدها الشاعر داخل وطنه الحبيب، وقلبه يعتصر ألماً من شدة الحزن، وفي قصيدة (الرحلة الثالثة)، يقول:

لِي حَبِيبٍ لا يُجِيدُ الشِّعْرَ لَكِنّ شِعْرَهُ فِي مُقْلَتيْه
كَمْ أَمانِي الّتِي اقْبَرْتُهَا حَنَّتْ إلَيْه
إِذْ رَحَلْتُ مَعَ الْخَيَال يَقُودُنِي هَذَا الضَّيَاعْ
لَمْ أُوَدّع كُوخَه مَعَ أَنَّنِي قُلْتُ الْوَدَاعْ
الضّوْءُ أَحْمَرْ لاَ تَمُرْ
رَنّتْ بِسَمْعِي كَالضَّمِيرِ وَكَالْيقِينِ وَكَالْقَدَرْ
حَتَّى أَطَلَّتْ بَادِراتُ الْيَأْسِ مِنْ قَلْبِي الْحَزِينْ
وَمَدَدْتُ ساقِي للأَلَمْ
فَأَنَا الصَّفِيحُ أنَا الْعَدَمْ..
وَأَنَا أَنِينُ مَدِيَنتِي ارْتَاحُ في ذيْلِ الرَّبِيعْ
عِشْتُ يا وَطَنِي أَيَاذِيل الرَّبِيعْ
يَا صَقِيعْ
يَا ضَيَاعْ[1]

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص27.

تشير آلية الوصف المشتغلة في هذه القصيدة إلى قوة حضور الصورة السمعية وفاعليتها في المشهد، فالصورة الحسية السمعية متمثلة في قوله: (رنت بسمعي كالضمير وكاليقين وكالقدر) والرنين الذي يسمعه الشاعر هو صوت الحبيبة الذي لم يُفارق أذنه، إذ أنّ حضور هذه الحاسة ليس بالمعنى الحقيقي، بل بالمعنى المجازي الذي ولّد فجوات شكّلت حركة الجمال وشفافية الدّلالة العميقة، والضمير واليقين والقدر لا رنين له، ولكن قوة الضمير والقدر واليقين تحتّم على الشاعر أن يكون توظيفه لصوت الرنين الذي يسمعه فيتصوره كصوت الحبيبة الذي لا مفر منه، وسبقت الصورة السمعية صورة بصرية متمثلة في (لي حبيب لا يجيد الشعر لكن شعره في مقلتيه) أي لي حبيب وهو يقصد (حبيبته) لا يجيد قول الشعر لكن شعره في مقلتيه (عينيه) وهناك حديث خاص بالعيون، وهذه صورة بصرية وظفها الشاعر في شعره؛ ليتم نقلها إلى القارئ بشكل مؤثر.

ومن ثم ينتقل إلى حاسة سمعية أخرى في قوله: (وأنا أنين مدينتي ارتاح في ذيل الربيع) تكملة للأبيات السابقة (فأنا الصفيح أنا العدم..) يتحدث عن مأساته ومعيشته داخل وطنه وهو يعاني ويلات الفقر والصقيع داخل كوخ من صفيح، فعندما أضاف ضمير المتكلم أنا للصفيح اقترنت حالته بحالة العيش المنعدمة نتيجة الفقر والتهالك.

والصورة الفنية السمعية (وأنا أنين مدينتي أرتاح في ذيل الربيع) وهو صوت مدينته التي تعاني ويلات الفقر، ويرتاح في أواخر الربيع نتيجة عيشه داخل جدران الصفيح حيث يكون الطقس معتدلاً ويكون السكن داخل جدران الصفيح ملائماً.

ثم ينتقل الشاعر إلى حاسة سمعية بصرية في قصيدة (لا زالت للغزل تتمات) إذ يقول فيها:

إِذا سَمِعْتُ صَوْتَكِ الْمَلائِكِي أَلْتَقِي

بِكُلِّ مَا ضَيَّعْتُ مِنْ أَحْلاَمِي الْمُبَكِّرَهْ

بِكُلُّ مَا أَخَالُ يَا صَغِيرتِي
وَكُلُّ مَا أَعِيشُ دَائِماً لأذْكُرَهْ
***
بِكُلِّ مَا يَذُوبُ فِي ابْتِسَامَةِ الأطْفَالِ مِنْ بَكَارَهْ
وَكُلّ مَا يَجْمَعُهُ الحَنِينُ فِي إِشَارَهْ
يُلْقِي بَها إِلى سُهُوبِ أَرْضِهِمْ بِحَارَهْ
أَوْ صَائِدُونَ عَائِدُونَ للأكْوَاخ تَارَهْ..
بِكُلِّ مَا يَسُوقُهُمْ إِلَيْهِ مِنْ أَحْلاَمْ
بِكُلِّ مَا يَدْفَعُهُمْ عَلَيْهِ مِنْ إِقْدَامْ..
***
أَعِيشُ ذَاكَ يَا حَبِيبَتِي إِذَا سَمِعْتُكْ
فِي أَلْفَ كَأسِ مُدْمِنْ
تَطَارَقَت وَلَيْلُهَا دَاءٌ بِالْفَجْرِ مُزْمِنْ
وَاللَّيلُ يَا صَغِيرَتِي بِلاَ لُقَاكِ الْمَوْطِنْ
بِهِ يَجِيءُ صَوْتُكِ الآتِي مِنْ أَلْفِ أَرْغُنْ
وَأَلْفِ نَايٍ يُحْزِنْ..
لأَنَّنِي أُحِبُّ أَنْ أَلْقَاك
لأَنَّني أُحِبُّ أَنْ أَعِيشَ لَكْ
لأَنَّني.. لاَ، بَلْ أُحِبُّ الدَّهْرَ أَنْ أَحْيَاكْ..
أَنْ يَلْتَقِيك مَسْمَعِي وَالسَّمْعُ أَنْ أَرَاكْ
وَأَنْ يَرَاكِ نَاظِرَاي رَاغِبِينَ وَقْتَهَا

مَعاً أَنْ يَسْمَعَاكْ[1]

والصور في هذه القصيدة لا تعطي قيمتها الحقيقية إلاّ داخل الصورة الكاملة وحين تنفرد كل صورة بمفردها، تسقط قيمتها وتنخفض وتيرتها الشعرية، فالشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء يثير العواطف أولاً، لأن "الحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام فيُعيد تشكيلها بناءً على ما يتصوّره من معانٍ ودلالات"[2]، ويتحدث الشاعر في قصيدته السابقة عن الحبيبة التي لم تفارق خياله، فوظّف صورتين حسيتين لها أولها صورة سمعية وثانيها صورة بصرية، وتزاوج هذه البنية الصورية الحسية بين ما هو بصري وصوتي عندما قال:

إِذا سَمِعْتُ صَوْتَكِ الْمَلائِكِي أَلْتَقِي

بِكُلِّ مَا ضَيَّعْتُ مِنْ أَحْلاَمِي الْمُبَكِّرَهْ

وقوله في أشطر أخرى من القصيدة:

أَعِيشُ ذَاكَ يَا حَبِيبَتِي إِذَا سَمِعْتُكْ

فِي أَلْفِ كَأسٍ مُدْمِنْ

وقوله في آخر القصيدة:

أَنْ يَلْتَقِيك مَسْمَعِي وَالسَّمْعُ أَنْ أَرَاكْ

وَأَنْ يَراكِ نَاظِراي رَاغِبِينَ وَقْتَهَا

مَعاً أَنْ يَسْمَعَاكْ

وكرّر الشاعر حاسة السمع ثلاث مرات، كما وظف حاسة البصر للسمع وجعل العينين تسمعان عندما قال: (وأن يراك ناظراي راغبين وقتها معاً أن يسمعاك) والسمع للبصر كقوله: (أن يلتقيك مسمعي والسمع أن أراك)، وذلك أن حاسة السمع هي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية، وحاسة السمع أكثر أهمية من

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص99-101.

(2) محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص171.

حاسة البصر؛ لأنها تستغل ليلاً ونهاراً وفي الظلام والنور في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلاّ في النور.

وينتقل الشاعر إلى حاسة الذوق في قصيدته المعنونة بـ(جنيهات) إذ يقول فيها:

وَسَوْفَ يَجِيءُ أَوْلاَدِي
وَلاَ يَبْكُونَ فَالْأَجْيَالُ لاَ تَرْحَم..
لأَنَّ جُدُودَنَا مَاتُوا وَلَمْ نَرْحَم
أَذَا عَلْقَم؟..
أَذَا مُر؟.. تَذَوَّقْ يَا أَخِي الْمُجْرِم..
وَلَكِن أَنْتَ لَمْ تُجْرِم..
وَلَمْ نُجْرِمْ[1]..

وقوله: (أذا علقم؟..) و(أذا مر؟ تذوق يا أخي المجرم..) دلالة واضحة على طعم المر الذي تجرعه وهو في وطنه، والعلقم أمر من قشر اللّيمون، "والعلقم كل شيء مر، ونبات الحنظل . واحدته علقمه"[2]، ووظّف الشاعر كلمة (العلقم) نتيجة حالة البؤس والفقر التي عاشها.

إذ نرى صورة فنية أخرى في شعر لطفي عبداللّطيف متمثلة في قصيدة (زم) التي يقول فيها:

أَنَا أَبْحَرْتُ في حَلقِي الْمَرِيرِ الطَّعْم
فَلَمْ تَصْطَدْنَنِي...
إِذْ كَانَ حُلْواً في الشِّبَاكِ الطُّعْم
وَفِي الْمَرْسَى
مَضَتْ عَيْنَايَ نَحْوَ التَّحْت

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص33.
(2) صالح شلهوب، الكشاف، قاموس عربي – عربي ، ص501.

فَذِي اعْتَادَتْ، وَذِي يَوْماً لها قَبَّحتْ

هَوَاكُنَّ الَّذِي يَوْماً لَهُ ما ارْتَحْت

حَزِيناً دَائِماً لَكِنَّنِي في دَاخِلي أَفْلَحْت

لقِيتُ الْحُلو في مُرِّي الَّذِي مِنْ أَجْلِهِ بَارَحْت

وَقَدْ سَافَرْتُ فِي حَلْقِي إلى قَلْبِي

إلَى الْعُمقِ الّذِي فِي التَّحْت

فإنْ لاَقَيْتُ إِحْدَاكُنَّ في حُزْنِي،

قَرِيباً مِنْ فُؤَادِي رُبَّمَا سَامَحْت[1]

استطاع الشاعر أن يرسم صورة فنية رائعة حيث أقام فيها بنية صورته الفنية في هذا المقطع على تراكمية تجميعية لمحسوسات منها ما هو ذوقي، ومنها ما هو بصري، ويرسم المشاهد واللّوحات من خلال العلاقات الجديدة التي يستخدمها في تبادل الحواس وتراسلها، وجعل زورق سفره يبحر في مياه حلقه ذات الطعم المر، لو أمعنّا النظر في شطر القصيدة (أنا ابحرت في حلقي المرير الطّعم) لوجدنا مقصد الشاعر الذي يرمي إليه هو أن يضع القارئ يعيش اللحظة ذاتها، فالبحر ومدى امتداده جعله حلقه الذي هو موضع المرارة ومصدر الإبحار الذي يتم التنقل عن طريقه إلى المكان الآخر (بلد الاغتراب) لينقل إلى المتلقي معاناته وحزنه الشديدين لمفارقته وطنه، وازداد المشهد جمالاً فكانت حاسة الذوق مسيطرة على النص إلى جانب حاسة البصر عندما قال: (إذا كان حلواً في الشباك الطعم، وفي المرسى، مضت عيناي نحو التحت) إذْ بقت عيناه متلازمة النظر إلى الأرض التي يودّعها بقلب يعتصر ألماً وأسىً، ليكوّن مشاعر فيّاضة للقارئ يجعله يحس بأوجاعه عندما قال: (لقيت الحلو في مُرِّي الذي من أجله بارحت)، إذ جعل طعم الحلاوة في

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص15، 16.

استرجاع ذكرياته من خلال حبه وعشقه لتراب بلده الحبيب – ليبيا – الذي لم يفارقه والذي يؤكّد ذلك قوله: (وقد سافرت في حلقي إلى قلبي) إذ جعل مشقة السفر تمر من خلال الحلق ومصدر المرارة هو البعد عن الوطن، وكان المسافر متجها إلى القلب هو منبع الحب والعشق والمشاعر التي يُكنِها لبلده والتي يسترجع بها ذكرياته، وهذه الصور الحسّية تُسهِم في إثارة عواطف المتلقي وكل أشطر القصيدة تُعدُّ بؤرة دلالية تتكئ عليها الصورة الفنية الحزينة التي ينبع منها النص.

# المبحث الثاني

# المكوّنات البانية للصورة الشعرية وجدّتها

اختلفت تعريفات النقاد العرب المحدثين للصورة الشعرية وتعددت آراؤهم، ومصطلح الصورة الشعرية ليس جديداً في النقد العربي، ويرى (نعيم اليافي) أن "الصورة هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة لتعرف الأشياء"[1]، ويتميز الشعر بجمالية الصورة ومدى وعي الشاعر بها، والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، تتكون من كلمات وعبارات لها قدرة إيحائية في ابتكار صور فنية من خلال قوة معانيها.

ويرى (جابر عصفور) بأنها: "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير"[2]، ومظهر من مظاهر التأثير بين اللّغة والفكر، إذ تتكون الصور من خلال الفكرة المسيطرة على الشاعر والتي تترجمها مشاعره في قالب لغوي يعطى معنىً مؤثراً تتكون من خلاله الصورة الفنية المرتبطة بخيال الشاعر، لتصل إلى ذهن المتلقي كاملة.

ويرى (أحمد الشايب) بأن الصورة "لها معنيان، أحدهما ما يقابل المادة الأدبية ، ويظهر في الخيال والعبارة، والثاني ما يقابل الأسلوب، ويتحقق بالوحدة وهذه تقوم على الكمال، والتأليف، والتناسب، وأما الأسلوب فمقاييسه العامة ثلاثة، الوضوح، والقوة، والجمال، وهذه المقاييس أو الصفات تتأثر بأمرين: الموضوع والأديب"[3].

ومن خلال الحالة الشعورية التي تنبثق من ذات الشاعر وقدراته المبدعة المتمثلة في الخيال ورصيده اللّغوي من حيث توظيف الألفاظ والتراكيب، ووضعها

---

(1) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1982م، ص42.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص323.

(3) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م، ص259.

في صور مترابطة منسجمة ممّا يجعل الصلة وثيقة بين الشكل والمضمون، والألفاظ ومعانيها، كلها عوامل تساعد في تكوين الصورة الفنية.

## عناصر الصورة الفنية:

تتشكّل الصورة الفنية من ثلاثة عناصر أساسية لا يمكن تحليل الصورة أن يستقيم بغيرها، وهي الذاكرة والحواس والخيال.

### 1- الذاكرة:

والصورة الفنية تنتج من خلال الذات المبدعة التي تكشف عن وجود الأفكار داخل العقل (الذاكرة)، وتترجم هذه الأفكار لغويًا من خلال انتقاء الشاعر لمفرداته، وقوة معانيها تجعلها لغة إيحائية، وتصبح للصورة كينونة ذاتية ذهنية، وبالتالي "تعد الذاكرة عنصراً مهماً في تكوين الصورة الفنية لقدرتها على استدعاء المعاني"[1].

والذاكرة "هي أساس حركة الوعي في الصورة الفنية، فيذهب (رسل) إلى أن الصورة تتولد من العلاقة الثلاثية بين الأشياء والحواس والذهن، وتظهر في موضوعين هما الخيال والتذكر"[2].

### 2- الحواس:

إن للحواس أهمية كبرى في تشكيل الصورة الفنية في النص الشعري، فلا تتكون الصور عند الشاعر من عدم، وإنما تتكون من الألفاظ والعبارات التي تعطي دلالات لها معنى مؤثر، كما يستعين الشاعر بالمدركات الحسية المتمثلة في الحواس الخمس، مما يعطي للتجربة الشعورية نظاماً لغوياً قادراً على إيصال الهدف المقصود للمتلقي[3]، وتعد الحواس "وسائط معرفية تقوم بنقل الواقع الخارجي إلى الذات

---

(1) حنان محمد شلوف، الصورة الفنية في شعر علي الفزاني، منشورات جامعة 7 أكتوبر، ط1، 2007م، ص49.
(2) المرجع السابق، ص49.
(3) ينظر: محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص31.

الداخلية فتتشكل في الذهن الصور الذهنية، التي تتجسد في ألفاظ منطوقة أو مكتوبة في النص الأدبي"[1].

**3- الخيال:**

وللخيال دور مهم في إبراز الصورة الفنية، وبدونه تظل التجربة الشعورية مجرد شعور وجداني غامض لا روح فيه، و"يقف الخيال في مقدمة القدرات التي يحتاجها الشاعر في الإبداع، وهو قوة خالقة مبدعة، تعمل على استثارة الرصيد الثقافي عنده، واسترجاع الحالة الشعورية التي انبعثت عن التجربة وصاحبتها"[2]، والخيال الفني يجعل الشاعر يلملم شتات أفكاره ويعبّر عن تجربته المختزنة في ذاكرته في قالب لغوي فني، و"الخيال وسيلة الشاعر لإدراك اللّغة والوقوف على أسرارها، والمزاوجة بينها وبين التجربة الشعورية، فيختار الألفاظ والتراكيب دفعة واحدة عن غير وعي منه أو في حالة أشبه ما تكون بالوعي غير الكامل"[3].

وسنحاول في هذا الصدد التعرف على الصورة الشعرية في شعر لطفي عبداللّطيف انطلاقاً من خصائصها التعبيرية والجمالية.

**بناء الصورة التشبيهية في شعر لطفي عبداللّطيف عن طريق التشبيه والاستعارة:**

1-**التشبيه:** "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه"[4].

وقد ولع العرب منذ الجاهلية بالتشبيه حتى صار سمة غالبة في كلامهم، ويُعرّف (أبو هلال العسكري) التشبيه بقوله: "التشبيه: الوصف بأن أحد الموصوفين

---

(1) حنان محمد شلوف، الصورة الفنية في شعر علي الفزاني، ص50.

(2) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (التجربة الشعورية، وأدوات رسم الصورة الشعرية)، ص25.

(3) المرجع السابق، ص27.

(4) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة السعادة بمصر، ط2، 1955م، ج1، ص286.

ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب..."[1]، واهتم بمفهومه جملة من الباحثين.

فـ"التشبيه في مفهومه الجمالي، تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة؛ لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل ترمي إلى الربط بينهما في حالة أو صيغة، أو وضع يكشف جوهر الأشياء، ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر، وسيطرت على أدواته"[2]، ويقوم التشبيه على أربعة أركان: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه.

**النمط الأول ، أداته (الكاف) :**

ونجد التشبيه واضحاً جلياً في شعر لطفي عبداللّطيف بأداة التشبيه (الكاف) عندما قال في قصيدة (الرحلة الأولى):

ودَخلْتُ تِلْكَ المَدْرَسَه
مَا زَالتْ الأَجْراسُ تُقْرِعُ عَابِسَه
كالّذكْرِيَاتِ بِدُون عُمق
كالفَلاةِ اليابِسَهْ [3]

فقد شبه أجراس المدرسة (المشبه) بالذكريات (المشبه به) بواسطة حرف الكاف، والسمة المشتركة بين طرفي التشبيه العبوس والفقر، وشبّه أجراس المدرسة (المشبه) بالفلاة وهي الأرض الواسعة المقفرة (المشبه به)، بواسطة حرف الكاف، والسمة المشتركة بين طرفي التشبيه العبوس والفقر كذلك.

---

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م، ص239.

(2) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، ص40.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص14.

وقوله في القصيدة ذاتها:

ما زَالَتْ الأَجْرَاسُ تُقْرَعُ فِي السِّنِينِ الغَابِرَهْ

أَصْدَاؤُهَا مُتَنَاثِرَه

كالذِّكَرياتِ علَى صَدَاها

فِي الفَلاةِ العاقِرَهْ[1].

وشبه قرع أجراس المدرسة (المشبه) بالذكريات (المشبه به) بواسطة حرف الكاف، والسمة المشتركة بين طرفي التشبيه هي الفقر وانعدام الحياة.

يقول عبداللّطيف في قصيدة (على الرغم من الأعاصير):

بَنُو وَطَنِي أُحبُّهُمْ كأَوْلاَدِي

كَطيْفِ البَسْمَةِ المُلْقاةِ فِي أَعْمَاقِ حَصَادِ

كَطيفِ مَدِينَةٍ يَلْقاهُ فِي أَحلاَمِهِ بَادِ

سَأُجْرِي فَلكِي المَكْدُود بِالضَّادِ

بِأَجْمَلِ ما نَطقْتُ بِه لِمَحْبُوبِي وأَوْلاَدِي

بِأَعْظَمِ ما حَوىَ القُرْآنُ مِن مَعنَى وأَبعادِ[2].

شبه الشاعر حبه لبني وطنه وهو (المشبه) بحبه لأولاده (مشبه به) بأداة التشبيه (الكاف)، وشبه بنو وطنه بطيف البسمة وطيف المدينة بأداة الشبه الكاف، ليبين مدى حبه وعشقه لوطنه وبنو وطنه وهو بذلك وجه الشبه.

ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (ساعة الحصاد):

بِسَابِقِ الزَّمَانِ كُنْتُ شَاعِراً وطَيّبَا

وكَانَ لي قَلبٌ حَملتُ نَبْضَهُ مُعَذِّبَا

وسُقْتُهُ إلَى الجَمَالِ كيْ يَرَى ويَعْجَبَا

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص16.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص84، 85.

أُذَوِّبُ الهَوَى لَهُ فَفَاتنِي وَذُوبَا
بِسابِقِ الزَّمَانِ كانَ هَمَّهُ أَنْ يَسْكُبَا
وَتُسكَبُ الكُؤُوس فِيهِ كالْعَبِير كالصِّبَا
وكَالصِّبىَ
قَلبٌ هُنا كَالطِّفْلِ ظَلَّ للدُّنَى مُشَاغِبَا
الشَّمْسُ مَوْطِن لَهُ والضَّوءُ كانَ مَهْرَبَا[1]

ويجعل الشاعر من الزمان صورة تشبيهية (وتسكب الكؤوس فيه كالعبير كالصِّبا) أي شبه سكب كؤوس الخمر وهو (المشبه) بعطر العبير (المشبه به أول) بأداة الشبه (الكاف) وشبه سكب كؤوس الخمر (مشبه) بـ(الصّبا) وهو الشباب (مشبه به ثانٍ) بأداة الشبه (الكاف) كالصِّبَا، وشبه أيضاً سكب كؤوس الخمر (مشبه) بـ(الصبى) وهي الطفولة (المشبه به الثالث) بأداة الشبه (الكاف) كالصِّبى أي كالطفل الذي ظل في دنياه مشاغباً، هنا نجد الشاعر في هذا السطر من القصيدة (وتسكب الكؤوس فيه كالعبير كالصِّبا، وكالصِّبى) أجاد في أن يجمع ثلاثة تشبيهات في آنٍ واحد، ووجه الشبه يتمثل في الأمل الذي كان يصبو إليه وهو العيش الكريم في بلده ولم يتحقق.

**النمط الثاني، أداته (كأن):**

ويقول الشاعر في قصيدته (مساء خريف):

ولَكِنِّي بِأَحْزانِي عَلَى دَرْبٍ بِلاَ أَحْيَاءُ لاَ أَمْوَات،
أَدُبُّ كَأَنّنِي غُصْنٌ بِهِ تَجْرِي بَقَايَا حَياة..
يُمَزِّقُها صَقِيعُ اللَّيلِ مِنْ خَفَقَاتِها يَقْتات[2]

فقد شبّه الشاعر نفسه الحزينة تسير على طريق لا يوجد فيه أناس أحياء أو ميّتون وهو يدب دبيباً على هذا الطريق (مشبه)، بغصن نبات تسري فيه بقايا حياة

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص22، 23.
(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص53.

(مشبه بـه) بواسطة أداة التشبيه (كـأن) ووجـه الشبه يكمن فـي السمة المشتركة بين طرفي التشبيه، وهي المعاناة والفقر التي يعيشها الشاعر داخل كوخ الصفيح، وهو يعاني ويلات صقيع الليالي.

ومن ذات القصيدة يقول الشاعر:

عَلى جَسَدٍ نَحِيلِ القدِّ مِن أَضْلاعِهِ يَقْتات

كَغُصْنٍ ذابِلِ المَعْنى بِهِ تَجْرِي بَقَايَا حَياة

وفِيهِ الحَسْرَةُ الخَرْساءُ والآهاتِ والأَنَات[1]..

هذا الجسد النحيف الضعيف القدّ الذي لا يقوى على الوقوف نتيجة ما مرّ به من وضع لا يُرثى له في بلده الحبيب (مشبّه) بالغصن الذابل الذي لا معنى له سوى الذبول وتجرى فيه بقايا حياة، (مشبّه بـه) بأداة التشبيه (الكاف)، نجد هنا الشاعر جعل من الصورة التشبيهية أهمية بالغة في الشعر العربي؛ لأن "التشبيه لون من ألوان التعبير الجميل المؤثر"[2]، استطاع من خلاله الشاعر كشف حقيقة واقعه المعيش.

وفي قصيدة (مسرح المدينة) يقول:

هَذَا بِقِطْعَةِ خُبْزَةٍ مَلَكَ الْحَيَاه

عَرْيَانَةٌ وَمُلَطَّخَهْ

كَيَدَيْهِ كَالثَّوْبِ الْحَقِيرِ كَحَالُنَا أَطْفَالُنَا

وَمُلَطَّخُون، [3]

وشبّه الشاعر يدي الحاكم التي تملك زمام أمور البلاد (مشبه أول) بأنها كالثوب الحقير المدنّس (مشبه به أول) بأداة الشبه الكاف، وشبه هذا الثوب الحقير

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص54.

(2) أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط2، 1999م، ص311.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص63.

المدنّس والمتهالك (مشبه ثانٍ) بحاله وحال أطفال شعبه الذين لا يملكون ما يسد احتياجاتهم (مشبه به ثانٍ)، ووجه الشبه في التشبيهين يتمثل في التشرد والمأساة التي يعاني منها الشاعر وشعبه وهؤلاء الأطفال الأبرياء على حد سواء.

ولم يكن التشبيه عند الشاعر أداة من أدوات رسم الصورة الشعرية وحسب، بل كان وسيلة من وسائل تقريب المعنى وإيضاحه، وحفظ المعارف والحقائق والتجارب التي خاضتها الأمم.

**2- الاستعارة:**

تعد الاستعارة من أهم وسائل التعبير الشعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة، وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ماهيتها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقاً بها، لما تضفيه على التعبير الشعري من حيوية ووضوح، واختصار، واجتناب رتابة التعبير المباشر المألوف، فضلاً عن قدرتها على التلوين الجمالي للأداء الفني للشعر [1].

تطرّق إلى مفهوم الاستعارة العديد من النقاد العرب القدامى، ويرى أبو هلال العسكري بأن الاستعارة هي: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين الغرض الذي يبرز فيه" [2].

وإلى جانب اعتبار (العسكري) الاستعارة استعمال للفظ في غير المعنى الذي وضع له في الأصل، وإنه في جانب آخر يشير إلى أثرها في قوله: "وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"[3].

---

(1) ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1996م، ص300، 301.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص268.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص269.

ومهما يكن الأمر فإن (أبو هلال) يحصر دور الاستعارة في مهمتي الشرح والتوضيح إلى جانب التوكيد، وفي الإيجاز والتحسين والتأثير.

يذهب (ابن معتز) في كتاب (البديع) إلى أن الاستعارة هي "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرِفَ بها"[1].

وعرفها (عبدالقاهر الجرجاني) بعدّة تعريفات كقوله: "والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صورة إلاّ أنّ ها هنا أموراً اقتضت أن تقع البداية بالاستعارة..."[2]، مؤكداً في ذلك على جانب الاختصار في الاستعارة، وأحياناً أخرى نجده ينطلق من الجانب الدلالي، إذ يرى "أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاريّة"[3].

كما أن الاستعارة في منظور – عبدالقاهر الجرجاني – تقوم على فكرة الإدعاء والإثبات لا النقل، إذ يقول: "والاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتُعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول، رأيت رجلاً / هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً"[4].

وتجدر الإشارة إلى أن الاستعارة بلغت حظوة كبيرة عند جملة من الباحثين العرب المحدثين، "والاستعارة صورة فنية، تتكون من أطراف حسية ومشحونة

---

(1) عبدالله بن المعتز، كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص02.

(2) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص30، 31.

(3) المرجع السابق، ص31.

(4) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ، القاهرة، د.ط، د.ت، ص67.

بمشاعر إنسانية، تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من خلال الرؤية الخاصة التي أفرزتها تجاربه الشعورية"[1].

وهناك من يفضلها على التشبيه؛ لأن الصورة الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية وكذلك على الأداء الجمالي، واهتم عبدالقاهر الجرجاني بالاستعارة وبيّن قدرة "تأثيرها في النظم فهي مع التشبيه والتمثيل أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام – إن لم نقل كلها – متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها، فهي من الأساليب التي تزيد الكلام حسناً إذا وقعت موقعها وأصابت غرضها"[2].

وتبحث الاستعارة عن أوجه التجانس الكوني بين طبائع الأشياء من خلال رؤية الشاعر الخاصة بتجربته الشعورية، والتشبيه يستحضر الطرفين (المشبه، والمشبه به) من دون أن يدمجهما دمجاً كاملاً خلاف الاستعارة التي يتم فيها دمج طرفي التشبيه في وعاء واحد، ولا نكاد نحس بوجود ثنائية بين طرفيها، وبالتالي تحدث عملية تفاعل بين جزئياتها لكي تنتج وحدة متماسكة لها قوام واحد حتى تحقق الغرض الجمالي المطلوب[3].

ويشير هذا القول إلى تحطم الحدود المتواجدة بين طرفي الاستعارة ويتفاعل كل منهما مع الآخر مما يكسب المعنى جدة بفضل ذلك التفاعل.

**وتقوم الاستعارة على ثلاثة أركان:**

1-المشبه أو المستعار له.

---

(1) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، ص83.

(2) زينب يوسف عبدالله هاشم، الاستعارة عند عبدالقاهر الجرجاني، رسالة ماجستير في البلاغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1994م، ص102.

(3) ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، ص93.

2-المشبه به أو المستعار منه – طرفا الاستعارة –.

3-العلاقة أو المستعار (اللفظ المنقول).

وينقسم طرفا الاستعارة من حيث ذكر أحد طرفيها إلى قسمين:

1-"**الاستعارة المكنية:** هي الاستعارة التي حذف منها المستعار منه (المشبه به) ورمز إليه بما يدل عليه من صفاته، ولابد فيها من ذكر المستعار له (المشبه).

2-**الاستعارة التصريحية:** هي ما صرح فيها بلفظ المستعار منه (المشبه به) وحذف المستعار له (المشبه)"[1].

قال الشاعر في قصيدة (الرحلة الثالثة):

كُلُّ ضَوْءٍ فِي الْحَيَاةِ أَحْمَرٌ فِي دَرْبِي الطَّوِيل

أَمْضَغُ اليَأْسَ الْمُرَاقَ عَلَى حَنِينِي لِلرَّحِيل [2]

ومن جمال الاستعارة أن جعلت المضغ لليأس المراق، واليأس لا يمضغ وإنما هو الحالة التي يفقد فيها الشخص إيجابية الأحداث الراهنة أو المستقبلية، والمراق هو (السائل)، وجعل هذه الحالة التي يمر بها الشخص في حالة سيولة (كالدم المراق) وبالتالي يصعب مضغ الأشياء السائلة فهي استعارة مكنية حذف منها المشبه به، وكأن الشاعر يريد من خلال توظيف صفة المضغ لليأس المراق أن يبيّن لنا مدى شدة الألم والمعاناة من حالة الفقر التي يكابدها في وطنه، وقد استعار المراق لليأس، فهي استعارة تصريحية حذف منها المشبه.

وفي قصيدة (الدموع الأبدية) يقول:

وقَدْ تَتَمَلْمَلُ الأَمْوَاجُ إذ تَطْغَى عَلى الْيَمِّ،

فَتَكْسِرُهَا الصُّخُور بِصَدْمَةٍ مِنْ وَجْهِهَا الْجَهْمِ،

---

(1) محمد أحمد قاسم، ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط1، 2003م، ص198، 199.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص26.

وتُلْقِيَها عَلَى الشَّاطِئ،

عَلَى أُرْجُوَحةِ الموْت[1].

ومن خلال الاستعارة تتحول التراكيب اللّغوية من مدلولات إشارية إلى صور حسية ملموسة تحقق نوعاً من الخيال الفني التصويري؛ لأن الإستعارة تقوم "بتجسيد الأمور المعنوية وإبرازها للحس في كيان مادي ملموس"[2]، حتى تستطيع تأدية دورها في تشكيل الصور الفنية، وقد برزت الصورة الاستعارية، عندما شبّه الشاعر اندفاع الأمواج في عرض البحر وانكسارها على الصخور وهي (المشبه به)، والتململ الذي هو صفة موجودة عند الإنسان أي كثير الحركة فهو (المشبه) فبالتالي حذف المشبه وصرّح بالمشبه به، والاستعارة إذاً تصريحية، واستطاع الشاعر رسم صورة فنية استعارية تتمثل في انتفاضة شعبه على الواقع المستبد الذي لا يطاق كعملاق بلا جذور، وتضطرب الأمواج (الشعب) ويُقابل هذا الشعب بصفعة من الحكام المستبدين وتُلقى هذه الأمواج على الشاطئ على أرجوحة الموت، فهذا هو الواقع المعيش في بلده.

ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (التارقي):

وَفِي يَدْيهِ بَاقَةٌ مِن الدُّمُوعِ والدِّمَاءْ

وَفِي جَبِينِهِ الَّذِي يَطِلُّ مِنْ خَلْفِ اللِّحَافْ[3]،

هنا يستخدم الشاعر الاستعارة لتصوير جمالها من خلال قوله: (وفي يديه باقة من الدموع والدماء) فاستعار الباقة للدموع والدماء مستدعياً في الذهن صورة الباقة ليُعمّق في نفس المتلقي الإحساس بالاضطراب الشديد الذي انتاب الشعب، حينما رأى شكل الباقة وجبينه متستّر خلف اللِّحاف، ويقتصر دور الاستعارة على

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص48.

(2) أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، ص356.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص81.

العرض الجمالي للفكرة، في هذا البيت صوّر لنا الشاعر ذلك المستعمر البغيض الذي أتى من وراء الحدود حاملاً لهذا الشعب الفقير داخل وطنه باقة من الدموع والدماء، ولم تكن الباقة من الورود كما اعتدنا أن نعرفها هي المقصودة، وقُوي المعنى وازداد جمالاً بقوة حضور الاستعارة وشبه القتل والإجرام الذي أتى به هذا المستعمر لشعب بريء وهو (المشبه المحذوف) بالمشبه به باقة الدموع والدماء، إذاً الاستعارة تصريحية.

يقول عبداللّطيف في قصيدة (رسالة إلى الوطن):

يا مَوطِنِي .. يا مَوْطِنِي

تَبْكِي غُصُونُ السَّوْسَن

لِتُودِّعَ الرَّأْسَ الَّذِي لَنْ يَنْحَنِي[1]

جعل الشاعر الوطن كائناً بشرياً حياً يناديه بأداة النداء (الياء) ويحاوره من خلال الصورة الاستعارية التي وظفها له، وكان النداء لغير العاقل، وجعل غصون أزهار السوسن كائناً حياً يبكي عند وداعه، وبالتالي كانت الاستعارة مكنية.

ويقول الشاعر في قصيدته (مدينتي):

فَأَنا فُسْتَانُ عُرْسٍ ضَاقَ بِالْجِسْمِ تَفَتَّقْ

ذَاكَ أَنَّ الحَائِكَ الأَوْحَدَ فِي الأَحْيَاءِ أَحْمَقْ[2].

ويجد القارئ المتأمل لهذا البيت الشعري صورة استعارية أجاد الشاعر استعمالها عندما شبّه وضعه المعيشي الراهن داخل وطنه بفستان العرس الضيّق على الجسد نتيجة ضيق الحال وأداة الشبه محذوفة، وتوضح هذه الصورة الوضع المأساوي الذي يعيشه الشاعر في وطنه وفي مدينته بالتحديد، عندما جعل حالته فستانَ عرس ضيّقاً تفتّق؛ ليجعل من الوضع الراهن الذي يعيشه في هذه المدينة لا

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص86.

(2) المصدر السابق، ص8.

يُحتمل العيش فيه، فقد ضاق الحال حتى تفتّق الفستان؛ وذلك لأن الحائك الوحيد في المدينة لا يصلُح والمقصود به هنا هو المالك لزمام أمور البلاد، فالاستعارة تصريحية صرّح بالمشبه به وهو (فستان العرس).

وفي قصيدة (مناهج) يقول الشاعر لطفي عبداللطيف:

هَتَفْتُ كَثِيراً تَعِيشُ الْعُرُوبَة
يَحْيَ الْخَلِيفَةُ، عَاشَ الْوَزِير
وَيَسْقُطُ حُلُمِي...
وَبِالشَّيْء عِلْمِي
وَلاَ مِنْ نَجَاةٍ مِنْ الْقَهْرُمَان
وَصَاحِبُ شُرْطَةٍ ذِي الصَّوْلَجَان
وَقَاضِي الْقُضَاة
وَحَاشِيةُ النُّدَمَاء
وَأَهْلُ الْهَرَاوَات، أَهْلُ الْعِصِيّ
غَداً، أَيُّهَا المُسْتَعَاد
وَمُشْتَعِلُ الرَّأْسِ شَيْبا
لِنَبْلُغَ نَحْنُ ٱلعِتِيّ[1]..

(ومشتعل الرأس شيباً) "حيث شبّه انتشار الشيب وكثرته باشتعال النار في الحطب واستعير للانتشار واشتق منه اشتعل بمعنى انتشر ففيه استعارة"[2]، وتم إسناد الاشتعال للرأس في اللفظ، وفي الحقيقة يكون إسناده للشيب من خلال المعنى، وهي استعارة تصريحية صُرّح فيها بالمشبه به وتم حذف المشبه، "ليست الاستعارة

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص47، 48.

(2) محمد حسين سلامة، الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2002م، ص175.

مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إنها إذا حَسُنَ استعمالها للدلالة على الصورة أقوى إيحاء من التشبيه، لما تتضمنه من سعة الدلالة، وقوة التصوير"[1]، والتصوير الاستعاري له قيمة جمالية في إظهار دلالة النص.

(1) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، ص99.

# المبحث الثالث

# أهمية الصورة الفنية

# ودورها في إيضاح دلالة النص

تعد الصورة الفنية الركن الأساس والجوهر الفني الذي يميّز الشعر عن غيره، فهي "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[1]، وذلك من خلال الغرض الذي وظّفت من أجله فهي تأسر القارئ وتجعله يعيش اللّحظة ذاتها مندهشاً بمؤثراتها عندما تتكون من صور متماسكة، إذ تحوّل الشعر من كتلة جامدة لا حياة فيها إلى عالم إبداعي، وتجذب القارئ إليها وهي نبض الشعر وروحه[2].

و"تتمثل أهمية الصورة الفنية – إذاً – في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به"[3]، وبالصورة تتولّد إيحاءات ذات معانٍ مثيرة ذهنياً وعاطفياً من خلال العمل الأدبي لشد مخيّلة المتلقي.

وتعد "الصورة أهم الدعامات التي يعتمد عليها المبدع في عملية الخلق تلك، ويلجأ إليها في إعادة الترتيب، فالصورة بأبعادها المادية والرمزية أوسع مدى وأكثر رحابة لاستيعاب ذلك الشتات، وإعادة تنظيمه، ولا يعني ذلك أن تلتقي الصورة مع الأخرى في وفاق شكلي رتيب"[4].

إن العواطف المتولدة عن الذات الشاعرة، والتي سبكها الخيال وغذّاها الحس المرهف خلال التجربة الشعورية هي المسيطرة على جو القصيدة العام، وهي تُعطي أهمية بالغة للصورة في كونها "مظهراً من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين الفكر

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص323.

(2) ينظر: حنان محمد شلوف، الصورة الفنية في شعر علي الفزاني، ص76.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص327، 328.

(4) محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص47.

واللّغة"[1]، ولها القدرة في جعل الصورة بأن تكون قاتمة مظلمة تعبر عن الألم والحسرة، وإما أن تكون مضيئة ومشرقة فتعبّر عن الفرح والمسرة.

"وتعد الصورة أحد المكوّنات الأساسية في العمل الأدبي فهي الجوهر الثابت والدائم فيه"[2]، ويتفاوت الاهتمام بها من الحين إلى الآخر، سواء من حيث أهميتها أو من خلال توظيفها وتحليلها، وعندما يكون هدف العمل الأدبي متجهاً نحو المتلقي تكون للصورة وظيفة منحصرة من خلال كونها وسيلة يستخدمها المبدع لإقناع المتلقي وإمتاعه بالنص[3]، وعندئذ تصبح الصورة "وسيلة تعبيرية لا تخرج كيفية استخدامها أو طريقة تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي"[4]، وذلك من خلال قيمة الشعر التي تتحدد باللّغة الإيحائية المؤثرة، والتي تستطيع ابتكار صورة إبداعية تسري في الذهن بفاعلية نفسية ومعنوية[5]، محققة الهدف من العمل الأدبي الذي يهتم به المبدع والناقد على حد سواء، وتقوم الصورة "بأداء عدد من الوظائف أو الفاعليات من جهة المبدع والمتلقي والنص، بحيث يفضي أحد هذه الفاعليات إلى الآخر في تمازج موحّد"[6]، وذلك من خلال كونها أداة للتعبير عن فكرة تدور في نفس الشاعر تكونت من خلال عدّة تجارب، وهي محصلة لمجموعة من الإدراكات التي يمكن أن تقود إلى طريقة التعبير؛ ليس من خلال التحليل والشرح، ولكن من خلال الإدراك المفاجئ لعلاقة ما، وتترجم هذه الفكرة لتصل إلى المتلقي، ومن خلال ترجمة الشاعر لأفكاره تُكشف العلاقات الخفية المتداخلة بين الأشياء بأسلوب إبداعي[7] حتى "يكتسب النص الشعري فاعليته من خلال قدرة الصورة التحويلية والتمثيلية، وتعطيه

---

(1) محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص46.

(2) المرجع السابق، ص34.

(3) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

(5) ينظر: حليمة الصادق العائب، ثنائية الموت والحياة في الشعر اللّيبي، 1950–1969م، ص262.

(6) حنان محمد شلوف، الصورة الفنية في شعر علي الفزاني، ص77.

(7) ينظر: محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ص36.

قيمة وتخلق جواً وتنقل انفعالاً بحيث إنَّ أي وصف دقيق لا يمكن أن يستغني عنها مهما كان واضحاً وصحيحاً"[1]، متكئا في ذلك على الصورة التي هي وجه من وجوهها، فهي ترجمة لحظية للاّشعور المتدفق في لحظة انفعالية أقرب إلى اللاّوعي غايتها الرئيسة إعطاء دفقة شعورية من المبدع إلى المتلقي لتنقله إلى عالم جديد، وتضع بين يديه مولوداً متميزاً حتى تصبح معه عملية التلقي كلاً واحداً لا يتجزأ، "فالصورة أجمل وأنضر طريقة في شد العقل والخيال إليها وربط الإحساس بها وتجاوب المشاعر لها"[2]، وهي التي تجعل المتلقي يتفاعل مع النص ويتابع جزئياته المكوّن منها، ومن خلالها يشعر بلذة أدبية من نوع مختلف كلّما تعقّد العمل الأدبي ووصل إلى درجة الغموض والإبهام كلما ازدادت الصورة قوة وجمالاً، ومن خلال القراءة الواعية المعمّقة للنص يصل القارئ إلى فهم معانيها عن طريق الإيحاء؛ وذلك لأنها "ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته"[3]، ذاته"[3]، وهي تستدرج القارئ لاقتحام معانيها.

ومن هنا تكمن أهمية دراسة الصورة الشعرية عند الشاعر لطفي عبداللّطيف الذي اهتم بالصورة الشعرية وفقاً لمفهومه الخاص بالشعر، ووظيفته الاجتماعية، وقد تنوّعت طبيعة الصورة الشعرية عند الشاعر وتأرجحت بين الإيحائية الرمزية وبين الإدراكية الحسية، تارة تغرق في الرمز، وتارة تغرق في الإدراك الحسي، وتارة أخرى تدمج بين الرمز والحس، إذ يقول في قصيدة (الرحلة الثانية):

وَوَجَدْتَنِي فِي شَارِعِ المُخْتارِ في خَطْوى الوَئِيد..
أَطْوِي الطّريقَ لفندقٍ حتّى الصّباح
في حجرةٍ ضَمّتْ حَوَالِي أرْبَعة..

---

(1) حنان محمد شلوف، الصورة الفنية في شعر علي الفزاني، ص77.

(2) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م، ص235.

(3) المرجع السابق، ص236.

وأُسْرةٍ مُتَضَرّعَه
كالرّيفِ في أحْرَاشِها والنَّومُ فِيها مَعْرَكَة
شَيْءٌ يَدُبّ، وقُوَّةٌ متحرّكَة
تَجْتاحُنِي حَتَّى الصّبَاح
وبَحثْتُ عَنْ ذَاك القرِيب..
لِيدُلُّنِي، لِيقُودُنِي فَأَنا غَرِيب
وشَقَقْتُ دَرْبِي نَحْوَهُ بَيْنَ القُصُور
حَتَّى تَخَلَّى الضَّوْءُ عَنِّي وَالمَبَانِي والزّهُور
ماثَمَّ شَيْءٌ مِنْ عُطُور[1]...

ورمز الشاعر إلى السجن عندما قال: (في حجرة ضمت حوالى أربعة..) حيث وصف حاله وعيشه داخل أربعة جدران مقتضبة، والنوم في هذه الحجرة معركة لضيقها، وحاله تماماً يشبه حال الغريب الذي ينتظر ضوء الصباح وهو خروجه من السجن ليصبح حراً طليقاً يشتم عبير الزهور وهو شذى عطر وطنه الذي فارقه لوقت طويل، وهذه صورة ناضجة مكتنزة بالإيحاءات الرمزية التي تم دمجها مع صورة إدراكية حسية متمثلة في قوله: (حتى تخلّى الضوء عنّي والمباني والزهور، ما ثم شيء من عطور...)، وهذا يمثل عقلية لطفي عبداللّطيف في عرض صوره، وتعبيره عن واقعه ومكنونات تجربته، و"الرمز ليس تحليلاً للواقع بل هو تكثيف له"[2]، والصورة الفنية قالب لغوي صغير يحمل القارئ ليوصله إلى المعنى العميق المتحرك الذي قصده الشاعر ليشاركه الإحساس الذي يشعر به.

ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (الرحلة الأولى):

ودَخلْتُ تِلْكَ المَدْرَسَه

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص21، 22.

(2) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م، ص137.

مَا زَالتْ الأَجْراسُ تُقْرعُ عَابِسَه

كالّذكْريَاتِ بِدُون عُمق

كالفَلاةِ اليابِسَه

والنّاظِرِ العصَبيّ والأَطْفَال عِندَ المدْرسَه

والمِحْفَظَه

وكُتَيّبَات لُطّختْ بالحبرِ مْن قَلَمي الضّرِير

قَلَمي الفَقِير

ودُفَيْترَات لُطّختْ بالزّيْتِ منْ خُبْزِ الشّعِير

ومُدَرّسي

وعُبُوسَهُ عِنْدَ الصّباح البائِس

وثُقُوبُ ثَوبِي الضّاحِكَه

وحِذَائي المُتَبسّم

فَوْقَ القُمَامةَ والغدائِرَ والطّرِيقِ الشّائِكه

للِمَدْرسَه

للِدَّرْسِ كيْ تَذْوِي سِنِيني الْمُفْلِسَه [1]

وتعبر الصورة الشعرية الرمزية المتتالية عن واقعه المعيش الذي عبّر فيها عن الفراغ المؤلم، وعن الحلم الذي يرتعده من قسوة هذا الواقع المؤلم الذي تعيش فيه هذه الأمة، وبالتالي تآزرت جزئيات الصورة لإيصال المضمون من وراء الرمز إلى المتلقي.

ويقول في القصيدة ذاتها:

والابْتِسَامُ مُحَرّمٌ وَسْطَ الفُصُول

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص14.

مَاذَا تقُول؟..

أَنْتَ غَبِيّ، يَا صَبِيّ

وَيَخُطُّ فَوْقَ اللَّوْحَةِ السَّوْدَاءِ لا يَهْتَمُّ بِي.

كَلْبٌ وَقِطّ، ثُمّ حرْفٌ أجْنَبِي

وقُصَاصَةٌ منْ فلْسَفه

وقَصِيدَّة مُتصَوّفه

أو بِالسُّيوفِ وبِالنِّبالِ وبِالْحرَابِ مُغَلّفه[1]

وكل مفردات القصيدة لها دلالات إيحائية رمزية إلى جانب الإدراك الحسي المتمثل في قوله : (ويخط فوق اللوحة السوداء لا يهتم بي) والخط على اللوحة يكون عن طريق اللمس، أراد الشاعر من خلال دمج الصورة الرمزية بالحسية التعبير عن واقعه المؤلم، "وليس الرمز إلاّ وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة"[2]، وكانت نظرة الشاعر عبداللطيف معتمة للقضية؛ لأنها قضت على بقايا الأمل المتبقي لهذه لأمة .

ويقول عبداللطيف في بقية قصيدته :

وأَجُرّ أقْدَامِي على الرِّيفِ الكَئِيب

باكٍ، فَقدْ ماتَ الأَبُ المِسْكِين فِي عامٍ جَدِيب

رَاحَ الحَبِيب

ودَّعْتُهُ فِي الْمَقْبَرَة[3].

وتُجسّد الصورة الشعرية التي اتخذها الشاعر في القصيدة السابقة شعوره، وتبلور رؤاه، وتعمّق إحساسه بالأشياء، من خلال توظيفه لرمز (الريف الكئيب –

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص15.

(2) عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص195.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص15.

عام جديب) إلى جانب الصورة الحسية البصرية (باكٍ) استطاع أن يمثل موضوعه تمثيلاً حسياً مما يجعل القارئ يحس بالتجربة التي مرّ بها هذا الشاعر.

ويقول –أيضاً– في قصيدة (نقود):

عَشِيَّةٌ مِن الْحَنِينِ والدُّمُوعِ والمَطَر!!
وقِصَّةٌ أَصُوغُهَا مِن الخَيَالِ فِي مَسائِي الكَئِيب،
رَأَيْتُ أَنَّ واقِعِي قَدْ اسْتَمَال جَنَّةً بِلاَ حُدُود
وأَنَّني أَصُوغُهُ كَمَا أَشَاء،
وإِنْ هَذِه المَطَر..
تِلْكَ الَّتِي كَأَنَّهَا مِن الدُّمُوعِ والشُّجُونِ والحَزَن،
قَدْ أَصْبَحَتْ لِقِصَّتِي نَمُوذَجاً مِن الجَمَالِ والتَّفَاؤُلِ الكَبِير
رَأَيْتُ أَنَّنِي انْتَقَلْتُ فِي عَوَالِمِ الزَّمَن[1]

وهذا المقطع الشعري تفيض صوره الشعرية أملاً وإيماناً بالنصر والتحرير، واستطاع عبداللّطيف من خلاله أن يجاور بين الصورة الرمزية عند توظيفه لـ(مسائي الكئيب رمزاً للحزن، والمطر رمز الخصب والنماء) بالصورة الحسية البصرية (الدموع) الذي أكدّ فيه أن هذا الحزن سيزول مهما طال، وسوف يخرج من رماد هذا اليوم غَدٌ مشرقٌ، وسوف ينطلق من ركام هذا اليأس أمل جديد في انتفاضة عارمة كما بيّنه عبداللّطيف في قصيدته (الدموع الأبدية) التي يقول فيها:

وَيَعْتَمِرُ السُّكُونُ الخَالِدُ الرَّاقِدْ
وَتَعزِفُ كُلُّ أَوْتَارِ المَمَاةِ ويُدْفَنُ المَارِدْ
وَتَنْهَدُّ البَلاقِعُ فِي انْتِفَاضَتِها كَعِمْلاقٍ بِلاَ جُذُورْ
كَعِمْلاَقٍ بِدُونِ مَصِيرْ،

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص77، 78.

وَقَدْ تَتَمَلْمَلُ الأَمَوَاجُ إِذْ تَطْغَى عَلَى اليَمِّ،
فَتَكْسِرُهَا الصُّخُورُ بِصَدْمَةٍ مِنْ وَجْهِهَا الجَهْمِ،
وتُلْقِيهَا عَلَى الشَّاطِي،
عَلَى أَرْجُوحَةِ المَوْت
وَلَيْسَ هُنَاكَ مَنْ يَأْتِي،
سِوَى الغِرْبَانُ إِذْ تَبْكِي عَلَى الصَّمْت[1].

يرسم الشاعر صورة فنية رمزية تُمثّل انتفاضة شعب مظلوم، يعاني ويلات القهر والظلم والحرمان على حكام العصر المستبدين، في وطن يمتلك من الخيرات الكثير.

ويقول شاعرنا في قصيدة (الرحلة الثالثة):

حَيْثُ جِئْنَا وَاللَّيَالِي لا تُغَنِّي قَائِمهْ
إِذْ بُعِثْنَا وَالنُّجُومُ عَن التَّأَلُّقِ صَائِمَهْ[2]

وشخّص الشاعر عناصر الطبيعة في صورة فنية رمزية لما يحوي هذا المشهد من مأساوية الواقع في شق النصب أو التعب والبُعد بلا تلاقي، وهو يمثل مرارة الحدث وأعجوبة الواقع المضطرب، وتلكم مفارقة الزمن المضطرب الذي لا يستقر على حال.

ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (لأنّني أحببتكم):

لَكِنَّكُمْ أَدَرْتُمُ الكُئُوسَ دُونَمَا عَنَاءْ،
كُؤُوسُكُمْ تِلْك الَّتِي تَخَضَّبَتْ بِكُلِّ أَلْوَانِ المَسَاءَ[3]..

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص47، 48.
(2) المصدر السابق، ص26.
(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص73.

هنا صورة فنية رمزية تُمثّل عبثية الزمن التي جرّت البشر إلى موت الذات، وهنا يكون الكون في عالم تتساوق فيه دروب الخيال ويلجأ فيه الحُكّام إلى المجهول. كذلك يقول الشاعر في قصيدة (بقية غناء لأطفال الحجارة):

لَيْسَ مَنْ يَحْتَاجُ أَنْ تَكْتُبَ شِعْرَا
لَيْسَ مَنْ يَحْتَاجُ أَنْ تَلْعَنَ عَهْرَا
لا، وَمَنْ يَسْتَاءُ، إِنْ جِعْتَ
ولَمَّا تَتَعَرَّى...
شَاءَتْ الكَأْسُ، بِأَنْ تَشْرَبَ مُرَّا
قُلْتُ لِلْعُودِ:
أَنَا، خِلْتُكَ حُرَّا
فَبَكَى العُودُ لأَنْ يَعْزِفَ سِرَّا
لَيْسَ مَنْ يَحْتَاجُ أَنْ تَعْزِفَ يَا عُود
وأَنْ تَسْمَعَ شُكْرَا[1]

استطاع الشاعر من خلال الرموز التي وظفها في قصيدته السابقة ومحاورته للعود غير العاقل على سبيل الاستعارة، إلى جانب صورة حسية متمثلة في (البكاء) عندما قال: (فبكي العود لأن يعزف سراً)، واستعار لفظة البكاء للعود نتيجة الألم والقسوة التي تعرّض لها أطفال فلسطين، فكانت نظرة الشاعر سوداوية ورؤية تشاؤمية سيطرت على بعض صوره الفنية، ورسم من خلالها صورة أطفال فلسطين وهم يتجرعون كأس المرارة؛ جياعاً نتيجة احتلال هذه الأرض من قبل العدو الصهيوني.

ويقول الشاعر في قصيدة (كدت ألقى):

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص117، 118.

فِي الزَّمَن الحُلُمِ، يَكُونُ المَدّ

يَغِيبُ القَبْلُ، يَضِيعُ البَعْد

يَكُونُ الحَالِمُ والمَحْلُومُ بِهِ:

أَمَلَيْنِ

هُمَا كَالوَاقِعِ فِي الحُلمِ

فِي الزَّمَنِ اليَقَظَة

يَأْتِي العَدّ

يَقُومُ الحَدّ

يَضِيقُ الوَاقِعُ بِالقِيَمِ

ويَفِيضُ الصّدُّ جِرَاحاً

فِي أَعْتَى الهِمَمُ...

تَتَوفّى الأَنْفُسَ فِي الأَحْلاَمِ

وَلكِن...

تَشْعُرُ بِالأَلَمِ[1].

ومن الصورة التي اعتمد فيها على عنصر الزمن في رسمها تصويره لقسوة دوران الزمن الذي طحن آماله وطموحاته تحت وطأته؛ ليدرك أن الحياة غير ثابتة بما في هذا الزمن من سلبيات، إذ فيه تتشابه الأفعال في الواقع والأحلام، و"الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً"[2]، واستطاع الشاعر من خلال الرموز التي وظفها في قصيدته نقل تجربته الشعورية إلى المتلقي وإيصال رسالته له.

ويقول في قصيدة (مواطين):

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري ، ص83، 84.

(2) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص198.

مَوَاطِينُ أَهْلاً

بِمَا فِي تُرَابُكِ مِنْ سُكّرِ النَّخْلِ

مِنْ طِيبِ الزَّيْتِ

مِنْ كُلِّ حَيٍّ أَتَى بَعْدَ مَيْتِ

وَمِنْ حَيْثُ نَمْضِي

وَمِنْ حَيْثُ نَأْتِي

وَمِنْ حَسْرَةٍ، أَوْ تَأَوُّهِ لِيْتِ

وَمِنْ كُلِّ مَا مَرّ مِمّا رَأَيْتِ

مَوَاطِينُ أَهْلاً...

أَهَذِهِ أَنْتِ[1]؟

ويقصد الشاعر بـ(مواطين) هي اسم لمكان عتيق في مدينة مصراتة موطن لطفي عبداللطيف، وهذا الأمل والتفاؤل في العودة إلى موطنه بعد فراق دام طويلاً، جعله يرسم صورة فنية لتراب هذه المدينة وزيتونها ونخلها التي اتخذها رموزاً له، لرسم صورته الفنية التي بيّن فيها مدى اشتياقه لوطنه مما جعله يتساءل (أهذه أنتِ؟).

وكذلك يقول في قصيدة (مدينتي):

مَزِّقِينِي..

فَأَنَا ما عُدْتُ شَيْئاً صَالِحاً إلاّ لِيُمَزّق..

أَوْ لِيُحْرَقْ،

لَمْ يَعُدْ يَصْلُحُ حَتَّى لِلتَّصَدُّقْ.

مَزِّقِينِي...

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص73، 74.

فَأَنَا فُسْتَانُ عُرْسٍ ضَاقَ بِالْجِسْمِ، تَفَتَّقْ
ذَاكَ أَنَّ الْحَائِكَ الْأَوْحَدُ فِي الْأَحْيَاءِ أَحْمَقْ
وَالَّذِي قَدْ بَاعَهُ الْكَتَّانُ أَحْمَقْ..
وَأَنَا لاَ ذَنْبَ لِي فِي كُلِّ هَذَا..
غَيْرَ قَلْبٍ، كُلَّمَا يَلْقَاكِ يَخْفُقْ [1]

رسم عبداللّطيف في هذا المقطع صورة فنية تدل على معاناة الشاعر النفسية، التي جعلته يرى السعادة في فستان العرس الذي ضاق بالجسم حتى تفتق وأدت الصور الرمزية الاستعارية إلى جمال النص، وجعلته يصف حاله في وطنه بعدما ضاق به الحال من سوء الأحوال المعيشيّة التي مرّ بها في وطن ينعم بالخيرات؛ نتيجة حكام الاستبداد الذين يحكمون هذا الوطن، فهو لا يملك إلا الحب والعشق لتراب هذا الوطن الغالي.

ويقول الشاعر أيضاً في قصيدة (قبل لبلادي):

يَا طَائِراً مُعَلَّقاً جَنَاحَه الْأَثِيرْ
الْحُبُّ عِنْدهُ وُكُلُّ الزَّادِ أَنْ يَطِيرْ
وَالْمَجْدُ أَنْ يَطِيْر
هَاتِ أَعْطِنِي مِن حُبُّكِ الْكَثِيرْ [2]

إن أمل الشاعر في عودة الطائر إلى بلده – أي عودة لطفي عبداللّطيف إلى موطنه – الأمر الذي يقضي على أي بارقة أمل في العودة؛ وبذلك تسيطر عليه النزعة التشاؤمية التي عبّر عنها (يا طائراً معلقاً جناحه الأثير) الأمر الذي دفعه إلى انتظاره طويلاً، وإذا كان عبداللّطيف استعمل الطائر بوصفه رمزاً، وكان محوراً

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص8، 9.
(2) المصدر السابق، ص14.

للصورة الرمزية واستعمله أيضاً وصفاً ورمزاً يدعم تشكيل الصورة الفنية في بقية القصيدة إذ يقول:

يَا وَقْفَةَ النَّخِيل فِي تَلاَطُمِ الرِّيَاح
يا هُدْهُداً تَسْبِيحَهُ نُوَاح
يَا أَلْفَ دَار، أَلْفَ كُوخٍ، يَا حُجَى فَلاَح
لَوْ نَمْلِكُ الْمَحَبَّةَ، الّلِقَاءَ، وَالسَّمَاحْ[1]

استطاع الشاعر توظيف عناصر الطبيعة لرسم صورة فنية محاولاً من خلالها أن يبثّ نوعاً من التفاؤل، مصوّراً شموخ نخيل بلاده (شعبه) الذي يصدّ تلاطم الرياح (العدو)، ووظف الهدهد رمزاً للرؤية العميقة للأشياء، ويجوب الأفق العالي وكأنه يسبّح، وهو يمثّل الشعب الذي بإرادته يستطيع الوقوف في وجه الغزاة المعتدين، والطائر بصفة عامة يرمز إلى السلام الذي ينتظر هذا الوطن المسلوب إرادته من قبل العدو.

ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (البحث عن وطن):

غُصْنُ الزَّيْتوُن أَيُّهَا الْقَلْبُ الَّذِي تُحِبُّهْ
شَدْوَ الْحَمَامِ بِالسَّلاَمِ للسَّلاَمْ
وَالْكَادِحُوَن فِي الشَّقَاءِ، الرِّقُّ وَالْمُلَوَّنُونْ
وَالْيَائِسُ الَّذِي يُحِبُّ أَنْ يَكُونْ[2]..

كان للفظة (غصن الزيتون، والحمام) دلالتهما الرمزية في رسم مضمون الصورة، فهي توحي بأن الطبقة الكادحة العاملة من الرقّ وذوات البشرة السوداء يسعون إلى العيش بسلام في وطن ينعم بالحرية والأمان والسلام.

ويقول الشاعر في قصيدة (تلويحة):

الطّائِرُ الّذِي يَحُومُ بَاحِثاً عَنْ رِزْقِهِ بِعَقْرَبِهِ،

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية ، ص15.
(2) المصدر السابق، ص95.

والصّائِدُ العَجُوزُ شَدّ للِرّحِيلِ مَرْكَبَهُ،

وَلَوّحَتْ لَهُ يَدٌ حَنُونَةٌ وطَيّبَهْ

رَفِيقَةٌ بِهِ إِذْ رَأَى الشّبَاك خَائِبَهْ

وكَمْ رَأَى مِن الشّبَاكِ عَبْرَ عُمْرِهِ الطّوِيلِ خَائِبَهْ

ولَوّحَتْ يَدُ العَجُوزِ تِلْكُمُ المُجَرّبِهْ[1]

هذه نظرة معتمة للقضية؛ لأن هذه الصورة الرمزية قضت على بقايا الأمل المتبقي لهذه الأمة إذ تُبيّن هذه الصورة حالة الفقر الذي يعاني منه المُواطن في وطنه، وحلمه العيش بسلام داخل وطن يتمتع بالخيرات، ويتبين ذلك من خلال توظيف (الطائر) رمز السلام، مع أن شاعرنا بطبيعته من المتفائلين والمؤمنين بانتصار الحق وانحصار الظلم مهما طال ونلمحه يُؤكّد هذا المعنى في بقية القصيدة:

غَدًا يَعُودُ لِلصّريفْ

غَدًا سَيُقْلَعُ الخَرِيفْ

والأَمْسُ ضَمّهُ النّسْيَانُ والرّضَى

وإِنْ خَلاَ مِنَ الرّضَى

الأَمْسُ ذَلِكَ الّذِي يُقَالُ عَنْهُ قَدْ مَضَى

وَهْوَ الّذِي يَعُودُ دُونَ أَنْ يَعُودْ[2]

ففي هذا المقطع الشعري صورة شعرية تفيض أملاً وإيماناً بالنصر والتحرير والتخلص من الهموم، وسوف يزول هذا الحزن مهما طال وسوف يخرج من رماد هذا اليوم غدٌ مشرقٌ، وسوف ينطلق من ركام هذا اليأس أمل جديد.

ويقول الشاعر – أيضاً – في بقية قصيدته:

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص30.

(2) المصدر السابق، ص31.

وَالطّائِرُ الّذِي يَحُومُ لَمْ يَكُنْ علَى وُجُود

تَرَى الَّتِي بِعُشّهِ تَعْرِفُهُ مَتَى يَعُود

رَجَا العَجُوزُ لَوْ أَتَى لِيَسْأَلَهُ

عَنْ غَدِهِ وأَمْسِهِ وأَلْفَ أَلْفَ مَسْأَله

يُؤْنِسَهُ يَقْتَسِمُ الزّادَ مَعَه

ويَقْتُلانِ وَحْشَة البَحْرِ الكَئِيبِ بِالكَلاَم

ويَبْحَثَانِ فِي القَدِيمِ عَنْ عَزِيزِ الذّكْرَيَات[1]

هنا يجعل لطفي عبداللّطيف من الحلم الذي طالما راوده في استقرار وطنه طائراً يبحث عن طعامه ولا وجود له، وجعل من هذا الكائن الحي (الطائر) الرمز الذي يرمز للسلام، وهو يحكي الواقع المؤلم الذي عاش فيه داخل وطن يسوده الفقر والجوع، ولا يعرف أحد متى يعود الأمل لهذا الوطن فمن عاش فيه ذاق مرارة الحزن، وازدادت الصورة جمالاً عندما أبرز حقيقة هذا الواقع بقوله: (ويقتلان وحشة البحر الكئيب بالكلام) وجعل صفة الكآبة والحزن للبحر، مما يزيد من وحشته، واشترك العجوز والطائر (الحلم) في القضاء على هذا الحزن والألم بالعزيمة والإصرار ليتحقق السلام.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص31.

# الفصل الثالث

# (الشكل الموسيقي)

**المبحث الأول: دلالة الألوان ودورها في إبراز دلالة النص.**

**المبحث الثاني: الإيقاع الموسيقي في القصيدة.**

**المبحث الثالث: استدعاء الشخصيات التراثية وتوظيفها في النص الشعري.**

# المبحث الأول

# دلالة الألوان ودورها في إبراز دلالة النص

تنبه الإنسان منذ البدء إلى نعمة الألوان وأثرها الكبير في حياته، والتي تعد إحدى المميزات الأساسية لتجسيم الفوارق والاختلافات بين الأشياء، "وتعد تسمية الألوان مرحلة تالية لتمييز الألوان والتعرف عليها، ومن الممكن أن يوجد التمييز دون أن توجد التسمية، ومن المعقول أن يكون الإنسان الأول قد تنبّه إلى ما بين الألوان من فروق، وربط بعض الألوان ببعض مشاهداته الطبيعية"[1]، وذلك من خلال تمييزه لألوان النباتات عندما تكون خضراء عن لونها وهي مائلة للصفرة، وتمييز لون السماء المائل للزرقة عن لون الرمال البني، ولون الشمس المتموج ساعة الغروب، واختلاف ألوان الزهور عن باقي النباتات، وعندما استخدم اللّون في الزخرفة والرسم أصبح له هويّة مستقلة[2].

واستطاع الشاعر المعاصر أن يقدم فنيات إبداعية جمالية من خلال العبث بالدّلالات اللّغوية، وخروجه عن الدّلالة المألوفة للّون وشحن نصوصه برموز ودلالات إيحائية ترصد انفعالاته الوجدانية وتجعله يغوص على أعماق الصورة من خلال الألوان.

ويرى عز الدين إسماعيل: "أنّ ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر – كالطفل – يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً، فالشعر إذاً ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان"[3].

إن الشاعر لطفي عبداللّطيف استخدم عدداً من الألوان في قصائده، لما للّون من دلالة جمالية في الشعر.

---

(1) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م، ص19.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص19.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص129، 130.

واعتمد عبداللّطيف في تكوين صوره الشعرية على الرمز اللوني، وذلك من خلال البناء الكلي للقصيدة؛ لأن "الصورة الشعرية اللّونية عالم فنِّي حافل بالخيال والتكثيف والإيحاء"[1].

وظهور الألوان في شعر الشاعر لطفي عبداللّطيف تنطلق من جوّانيته، ومدى خبرته البصرية بها، ووعيه التاريخي لها، وهو "يصنع من الألوان نظاماً رمزياً خاصاً يتشابه أو يتعارض مع رمزية الألوان في موروثه، ومعنى هذا أن الألوان في التجارب الشعرية وغير الشعرية أيضاً لا تتمتع بقيم ودلالات ثابتة وعلى نحو مطلق"[2]، ويستطيع الشاعر تغيير دلالة الألوان الموظّفة في قصائده حسب تجربته الشعورية التي يمر بها.

وظهرت الألوان التي في قصائد لطفي عبداللّطيف الشعرية في مختلف دواوينه، وهي: اللّون الأسود، والأحمر، والأبيض، والأصفر، والأخضر.

اللّون الأسود: "استخدم العرب للدلالة على السواد عشرات الكلمات، منها ما يدل على مجرد اللّون ومنها ما يدل على المبالغة والشدة، ومنها ما يرتبط بموصوف معين، ومنها ما يشير إلى لون آخر اختلط بالسواد، كما أنهم وصفوا السواد بمجموعة من الصفات ترتبط به وحده، أو به مع غيره"[3].

وحمل هذا اللّون الدّلالة الكئيبة في كثير من الأحيان عند الشاعر لطفي عبداللطيف، فهو يختار هذا اللّون وصفاً للموجودات إشارة منه إلى حزنها وكآبتها، ويجعله لا يبصر الأشياء المادية بألوانها الطبيعية الأصلية عندما تسيطر عليه حالة اليأس والألم والحزن، والوحشة، والخوف من المجهول إزاء واقع معيش، فتتحول عنده

(1) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللّوني، دراسة تحليلية إحصائية لشعر: البارودي، ونزار قباني، وصلاح عبدالصبور، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1995م، ص183.

(2) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص119.

(3) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص45.

كل الألوان إلى لون واحد وهو الأسود الذي يعد الأكثر هيمنة على حياة البشر، ويتدخل كثيراً في مصائرهم، وفي عاداتهم وتقاليدهم[1].

وهو كثيراً ما يرمز – عادة وعموماً – "إلى الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلبي اللّون يدل على العدمية والفناء"[2].

هناك عدّة ألفاظ في اللّغة دلّت على اللّون الأسود، وهي في الأغلب ضد الجمال، وكل ما هو سيئ، ووصفوا تدرجه بـ"أسود حالك للمبالغة في السواد، وكذلك أسود أحم وفاحم وقاتم وغربيب وخذاري ودجوجي..."[3].

وفي مواضع أخرى يعطي اللّون الأسود دلالة ذات معنى مغاير لدلالة التشاؤم والألم واليأس، كأن يصف بهما لون العينين مثلاً.

ويتكرر اللّون الأسود في شعر لطفي عبداللّطيف بمعانٍ مختلفة ودلالات متنوعة، حسب السياق الذي يشتمل عليه، أبرزها لون الحزن والمآسي بالدرجة الأولى في تشكيل صور الشاعر:

ويقول عبداللّطيف في قصيدة (القمر النصف):

هُنَا فِي عَالَمِي إِنْسَان
ولا زَالَ اسْمُهُ الإنسَان
وَلاَ زَالَتْ مَعَارِكَهُ لِيقْتُل أوْ لِيَسْتَشْهِد
لأَجْل اللهِ والإِيمَانِ والأَوْطَان
إِلاّ أَنَّ المَقَابِرَ ضَمّهَا النِّسْيَان
وأَنْبَتَ فَوْقَها الأَشْوَاكَ لا الرَّيْحَان
وكُلُّ مُشَرَّدِ الأَشْجَارِ والأَسْمَالِ والاهْمَال

(1) ينظر: هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص114، 115.
(2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص186.
(3) المرجع السابق، ص45.

وتِلْكَ نِهَايَةُ الأَبْطَال

وَلوْ كَتَبُوا على التَّارِيخِ، لوْ نَقَشُوا عَلَى الأَطْلاَل

فَفِي دَرْبِ الحَيَاةِ المُوغِلِ الأَطْوَال

هُنَاكَ السّيْرُ والتِّرْحَال

وَصَمْتٌ تَسْتَحِقُّ الأَجْيَالُ في إِنْفَاقِهِ أجْيَال

فَلُومُومْبَا الّذِي اقْتَاتَتْ يَدَاهُ لِزَوْجَةِ الأَغْلاَل

ومزّقَ قَلْبَهُ فِي القَرْيَةِ **السّوْداءِ** أَلْفَ سُؤَال[1].

إلاّ أن شاعرنا لم يكن بعيداً عن أرض الوطن الأم، والتي حبها يسري في عروقه، ويعشقها ويشتاق إليها، ويتتبع أحداثها وما يجري فيها من حروب وحصار لشعبها، ممّا جعل هذه الأرض جدباء لا حياة فيها ولا أمل، سوى الحزن والألم، ورمز الشاعر باللّون الأسود عندما قال: (القرية السوداء) إلى قارة أفريقيا السمراء التي طال كفاحها للمستعمر البغيض، وكانت دلالة اللّون الأسود في القصيدة تشير إلى شعب أفريقيا وما يعانيه هذا الشعب من الألم والحزن والفقر.

كذلك نجده يقول في قصيدته المعنونة بـ(الغراب):

جَاءَ قَابِيلُ، واسْفِين، وأَشْيَاء

لتَنْهَانَا

عَنِ العِشْقِ الفَنَا

فَانْتَهَيْنا

مَكّنَتْهُ الأَرْضُ مِنّا

وَاسْتَشَار الطَّائِرُ **الأَسْوَدُ** عَنَّا

فَأَنَدَفَنَّا...

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص34، 35.

وانْتَهَى[1].

وقد يكون الأسود لون الخوف من المجهول عندما وظّف الشاعر (الطائر الأسود) في القصيدة الذي قصد به الغُراب، والغراب رمز الفراق وهو رمز التشاؤم نظراً لسواده.

وفي قصيدة (الأفيون) يقول الشاعر:

حَبِيبِي أَنْتَ يا أَفْيُونُ ذَاكَ الأَمْس
مَضَغْتُكَ فِي عَلاَنِيةٍ لِخِلاَّنِي
وفِيمَا هِمْتُهُ مِنْ هَمْس
بِعْينَيْكِ **السّوادُ** الأغْنجُ الرّئمِيُّ يَسْبِينِي
وفِي قُزُحٍ بِأُفُقِي قَوْس
مَضغْتُكَ مَا تَقيّأْتُ الّذِي يُخْصِي بِوْجِدَاني[2].

قد يكون للّون الأسود دلالة إيجابية تُحدث في النفس وقع حسن، وأحياناً أخرى تنفر منها، وذلك حسب المورد الذي يقع فيه اللّون، وجعل الشاعر في هذا المقطع الشعري دلالة اللّون الأسود ذات المعنى الإيجابي يدل على سواد عيني الحبيبة التي تشبه عيون الغزال، كما يتغزّل بمحبوبته في قصيدته (بكائية من أجل عبلة) ويقول فيها:

وسِعْرُ **سَوَادِ** عَيْنَيْكِ اللّتينِ أقضَّتا عَقْلَه
فَشَقَّ بِهِ بِحَارَ الوَصْفِ كَانتْ كُلُّهَا ضَحْلَه[3]

ويدل السواد هنا على الجمال، ويصف الشاعر جمال العيون باللّون الأسود وهو الذي يعطيها صفة جمالية؛ لأن العيون موطن الجمال والاستشراق والتأمل، فإن

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص152، 153.
(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص17.
(3) المصدر السابق، ص25.

العيون السود أكثر جمالاً، وربما هذا ما جعل الكثير من الشعراء يتغنون بها، وكأنّ هذه الصفة التي لازمت العيون أصبحت رمزاً.

ويقول في قصيدة (مشاهد):

عُيُونُ المَهَا **السُّودُ** حَمْرَاء تَبْكِي
وَبْينَ الرُّصَافَةِ والجِسْرُ جِينْكِيزْ عَاد
يُفَتّشُ قَصْرَ الخَلِيفَةِ يَبْحَثُ عَنْ شَهْرَزَاد
ومَا احْتاجُ خَيْلاً تَمُرُّ عَلَى
مُعْجَمَاتِ الدَّوَاوِين
غَيْرَ نَوْعِ العَتَاد[1].

يصف الشاعر لطفي عبداللّطيف جمال عيون محبوبته بأنها تشبه عيون الغزال مُدْمِجاً لون السّواد مع الإحمرار عند البكاء، فالسّواد موطن جمال العيون، واللّون الأحمر لون الحب الملتهب والتفاؤل والقوة، فاللّونان الأسود والأحمر معاً يدلاّن على الجمال الذي تمتاز به هذه المعشوقة شهرزاد.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان (طارئ أوشك):

وأنا أُفَتّشُ عَنْ عُيُون اللَّفْظِ
أَفْتَحُهَا عَلَى صُورٍ تُفَاجِئ،
لاَ تُعادُ،
عَيْنَانِ مِنْ حُلُم،
وَعْيَنانِ الْهَوَى بِهِمَا تَفَاؤُلهُ **السّوَادُ**
عَيْنَانِ حَرّمَتَا المُبَاح
وخَافَتَا حَرْقَ الجِرَاح

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قراءات في كف سندبادة، ص83.

وقَالتَا للّيلِ لاَ تَرْحَل،

سَتَرْجِعُ شَهْرَزَاد[1].

وفي هذا المقطع الشعري يشير اللّون الأسود في الشطر الشعري (وعينان الهوى بهما تفاؤله السّواد) إلى لون العينين الجميلتين لمحبوبته لشدة سوادهما، والذي يزيد المعنى جمالاً قوله: (قالتا للّيل لا ترحل)، شبه شدة سواد عيني عشيقته بشدة سواد الليل فكان هذا اللّون الأكثر حضوراً ودلالة، وللمرأة حضور خاص في شعر عبداللطيف.

وثاني الألوان التي ظهرت في قصائد لطفي عبداللّطيف اللّون الأحمر ويُعَدّ من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان في الطبيعة؛ "لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض"[2]، يعد اللّون الأحمر أسبق الألوان ظهوراً؛ نظراً لأنه مستمد من توهج الشمس، واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو ذات الموجات العالية، ويعدّه عامة البشر "الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته، وقدرته، ولمعانه، هو لون الدم والنار، يملك دائماً نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار"[3]، وقد يكون رمزاً للحب والحياة العاطفية، وأحياناً يرد اللّون الأحمر صريحاً أو ضمنياً في الشعر على حسب موقعه في النص، ويُصرّح الشاعر بوجود هذا اللّون في قصيدته (الرحلة الثالثة) التي يقول فيها:

فِي الصَّفِيحِ

يَجْلِسُوَن ٱلْقُرْفُصَاءِ ٱلْقَاسِيَهْ

يَمْضَغُونَ الْيَأْسَ يَجْتَرُّونَ فِي إِفْلاسِهِمْ إِفْلاَسِيَهْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قراءات في كف سندبادة، ص133.

(2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص211.

(3) كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص73.

وَالْبَوَاخِرِ قَاطِعَاتَ الْمَدِّ حَوْلِيَ رَاسِيَهْ

رُبَّمَاَ سَافَرْتُ يَوْماً وانْتَهَتْ أَنْفَاسِيَهْ

رُبَّمَا حَطَّمْتُ يَوْماً كَاسِيَهْ

مَا انْتَهَيْتُ وَلَمْ أَزَلْ أَمْشِي كَذَا شَاءَ الْقَدَرْ

لَمْ أَزَلْ أَذْكُرُ إِنْسَاناً عَلَى ذَلِكَ الْمَمَرْ

حَيْثَ قَالَ الضَّوْءُ أَحْمَرْ لاَ تَمُرْ

كُلُّ ضَوْءٍ فِي الْحَيَاةِ أَحْمَرٌ فِي دَرْبِي الطَّوِيلْ

أَمْضَغُ اليَأْسَ الْمُرَاقَ عَلَى حَنِينِي لِلرَّحِيلْ[1]

وفي مقطع شعري آخر من ذات القصيدة يقول الشاعر:

الضّوْءُ **أَحْمَرُ** لاَ تَمُرْ

رَنّتْ بِسَمْعِي كَالضَّمِيرِ وَكَالْيقِينِ وَكَالْقَدَرْ

حَتَّى أَطَلَّتْ بَادِراتُ الْيَأْسِ مِنْ قَلْبِي الْحَزِينْ

وَمَدَدْتُ ساقِي لِلأَلَمْ

فَأَنَا الصَّفِيحُ أَنَا الْعَدَمْ..[2]

واللّون الأحمر من الرّموز التي أدّت إلى وقوف عجلة الحياة في وطن تملأه الخيرات، فكرّر الشاعر هذا اللّون في القصيدة ثلاث مرات لما له من دلالة قوية، فوّظف الشاعر عبارة (الضوء أحمر لا تمر) في القصيدة إلى جانب عبارة (كل ضوء في الحياة أحمر في دربي الطويل) ثم كرّر عبارة (الضوء أحمر لا تمر) والعبارة الأولى استجلبها عبداللّطيف من موكب وقوف السيارات، والمتعارف عليه أن من دلالة اللّون الأحمر هنا الوقوف وعدم الحركة، في حين أن العبارة الثانية تعني دلالة اللّون وقوف الحياة وجمودها في دربه الطويل إلى وقت غير معلوم، وتكراره

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص25، 26.

(2) المصدر السابق، ص27.

لعبارة (الضوء أحمر لاتمر) في المرة الثالثة، كأنما هناك تذبذب في رمز هذا اللون، عندما وظّفه الشاعر وكأنه إشارة ضوئية تقف لساعة أو لساعات ثم تتغير، وكأنه يقول لنا أن هذه الحياة لن تدوم طويلاً قريباً ستشرق شمس الحرية وينجلي ظلام الاستبداد، وستذهب كل الآلام والأحزان بعزيمة وإصرار المواطن.

ويقول في قصيدة: (البحث عن وطن):

إِنْ عَذَبْتُك أَيُّها الْقَلْبُ الْمُنَى

فَالشَّمْسُ لَمْ تَزَلْ هُنَاكَ حُلْوَةً وَشَاعِره

قَانِيَة **الْحُمْرَة** مِثْلَ مَجْزَرَه

وَالصُّبْحُ لَمْ يَزَلْ يُحِبُّ إِنْ نَأَى أَنْ تَذْكُرَه [1].

يرد اللّون الأحمر صريحاً أو ضمنياً في الشعر، وعندما يكون ضمنياً يشار له بعدّة أشياء من أبرزها: الدم والنار، والملاحظ في هذه المقطوعة الشعرية أن الشاعر شبّه لون حمرة الشمس بالمجزرة التي تشير إلى لون الدم، وهذا ليس بمستغرب على شاعر يرفض الظلم والاستبداد، ويمثّل اللّون الأحمر رمزاً لتجربته الحزينة في التعبير عن الإنسان المقهور والصراع اليومي من أجل حياة كريمة، وقد استُخدم اللّون الأحمر بدلالته الحقيقية.

ويقول في قصيدة (أزمنة الحضور والغيبة):

أَمَحْبُوبَتِي تِلْكَ...

أَمْ يا تَرَى طَيْفَها

تَائِقٌ لاصْطِحَابِي؟...

أَرَى الأُفُقَ **يَحْمَرّ**

يُوحِي بِإِشْرَاقِها

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص95.

والدّلِيلُ اضْطِرَابِي

تَمَهَّلْ أَيا أيُّها الزَّهْر[1].

يـأتي اللّـون الأحمـر رمـز الحـب وامـتلاء الحيـاة بالعاطفـة المتوثّبـة، وجعـل الشاعر من دلالة اللّون الأحمر مدى قوة حبه وعشقه لمحبوبته، الذي جعل منها أفق أحمر يوحي بإشراق وجهها.

ونـرى شـاعرنا يقـول فـي مقطوعـة شـعرية أخـرى بعنـوان (بقيـة غنـاء لأطفـال الحجارة):

أخَذَ التّاجِرُ مَا ثَمّة بِالحِيلَة،

وَالزُّورُ، وَقَهْرَا

وَغَلاَ قُوتُكَ، كَيْ تَنْقُصَ سِعْرَا

تَرَكَ الدُّولاَرُ أَقلاَمَكَ صَفْرَا

وَلِوَيْلاَتِك **حَمْرَا**

وَسَقَى يَوْمُكَ خَمْرَا

فَغَدًا تَفْقِدُ أَمْرَا

فَإذا المَهْرُ مِفَرٌّ

كَرَّهُ أَصْبَحَ ذِكْرَى

لَيْسَ مَنْ يَحْتَاجُ لِلْكَرّ...

وَلاَ مَنْ يَتَجَرّا[2].

ودلالة اللّون الأحمر هنا أن الشاعر رمز به إلى المآسي والجرائم التي ارتكبها العـدو الصـهيوني ضـد شـعب آمـن أعـزل مـن السـلاح، وكَثُـرت المجـازر الهتلريـة والمذابح الشارونية في صورة بشعة نتيجة حقد وكراهية هذا المحتل لشعب فلسطين.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص12.

(2) المصدر السابق، ص120، 121.

وثالث الألوان التي ظهرت في شعر لطفي عبداللّطيف اللّون الأبيض، وهو "مرتبط عند معظم الشعوب – بما فيهم العرب – بالطهر والنقاء"[1]، وكانت له دلالة خاصة به عندهم نظراً لارتباطه بالضوء وبياض النهار، واستخدموا له عدة تعبيرات تدل عليه[2]، فاللّون الأبيض يحمل معنى الإيجاب ظاهراً ورمزياً عكس ما حمله اللّون الأسود من دلالات، وهو رمز الإشراق والسلام، وأحياناً يدل على الحزن.

وفي العصور القديمة كان اللّون الأبيض مقدساً ومقصوراً على آلهة الرومان، وكان يضحى له بحيوانات بيضاء، وعند المسيحيين عادة ما يرمز للمسيح بثوب أبيض دليلاً على الصفاء والنقاء والخلو من الدنس، وفي مصر العليا مما يشير إلى أنها كانت تعيش بسلام وطمأنينة، وكان يرمز عند المسلمين لباساً أثناء الحج والعمرة[3].

وورد هذا اللّون في شعر عبداللّطيف دالاً على معانٍ مختلفة أهمها الصفاء والطهر والنقاء، ويقول الشاعر في قصيدة (مريم السمراء):

وَلَو سَكَبْتُ قَطْرَةً مِنَ العِصْيَانِ وَالغَضَب
وَقَطْرَةٌ مِن الالْحَادِ إِنْ وَجَب
مَا كُنْتُ أَحْسَبُ **البَيَاضَ** فِي حَلِيبِي السّبَب
أَخْطَأْتُ مَا سَمَمْتُهُ – مَنَاعَةً –
وَعِنْدَمَا سُقِيْتَمُ السّمَ الزّعَافَ – رَضْعَى –
عَن الدّواءِ والسّبَب
وَلَنْ يَعُودَ لِلرّضَاعِ مِنْ مَرَارَةِ الفِطَامِ مَنْ يَشِب[4].

(1) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص69.
(2) ينظر: المرجع السابق، ص69.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص163، 164.
(4) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص18، 19.

ومريم السمراء في هذه القصيدة هي إفريقيا السمراء، وجعل الشاعر من لون بياض حليب هذه القارة السمراء الذي أرضعته لشعبها دلالة على حبّ وعشق هذا الشعب لبلده، ومن يبتعد عنها ويتذوق طعم الفراق والغربة نتيجة فطامها له فلن يعود إليها؛ نظراً لما أصاب هذا الشعب من جوع وقحط وفقر كل هذا جعل من يتبعد عنها لا يفكّر في الرجوع إليها.

كذلك يقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة (رسالة إلى الوطن):

لاَ زِلْتُ أَحْمِلُ وِحْدَتِي وَتَغَرُّبِي..
يَا مَوْطِنِي يَا ضِحْكَةٌ بَيْضَاءُ فِي شَفَتَيْ أَبي
وَحِكَايَةُ الْحُبِّ الَّتِي كَانَتْ مُقِيَمةَ مَسْمَعِي مِنْ صَاحِبِي
يَا مَوْطِنِي إِنْ كُنْتُ فِيكَ
إِنْ ابْتَعَدْتُ، إِنْ اغْتَرَبْت
تَسَاوَتْ ٱلأَوْصَافُ، أَنْتَ مُعَذِّبِي[1]

ويرمز اللّون الأبيض في هذه المقطوعة الشعرية إلى البراءة التي تجعل من الإنسان يحب وطنه ويعشقه عشقاً لا مثيل له، مهما ابتعد وتغرّب عنه لا يستطيع أن يفارق خياله، ويسترجع به ذكرياته مع الأهل والأصحاب.

ويقول عبداللّطيف في مقطوعة شعرية أخرى من قصيدته المعنونة بـ (زمْ) :

أَنَا سَافَرْتُ لَمْ يَجْرَحْ يَدِي تَلْويح
وَفِي الْمَرْسَى مَضَتْ عَيْنَايَ نَحْوَ ٱلأَرْض
فَذِي اعْتَادَتْ، وَذِي تَبْكِي دُمُوعَ الرَّفْض
وَأَيْدٍ تَرْسُمُ التِّرْحَاب فَوْقِيّاً وَتَحْتاً، عَرْض
أَرَاهَا دُوَن أَنْ أَرْنُوَ لِغَيْر ٱلأَرض

(1) المصدر السابق، ص88.

أَرَى فِيها مَنَادِيل الْحَزَانَى كُلّهَا تَبْيَضّ

وَمَحْزُونٌ عَلَى الْمَرْسَى

بِهِ بَعْضٌ مِنَ الْخَنْسَا

وَمَا صَخْرٌ أخي، آخَيْتُهُ البُؤْسا[1]

جعل الشاعر رمز اللّون الأبيض في هذه المقطوعة الشعرية يدل على الحزن في قوله: (أرى فيها مناديل الحزانى كلّها تبيضّ) الدموع المصاحبة للحزن والألم نتيجة الاغتراب والبعد عن الوطن، ليجعل حزنه وبُكاءه يوازي حزن وبكاء الخنساء في رثاء أخيها صخر.

ورابع الألوان التي ظهرت في شعر عبداللّطيف هو اللّون الأصفر، "حيث تظهر الصفرة وصفاً لأشياء مادية حملت وجهين متناقضين، وهو في بعض الأحيان لا يخرج عن دلالة الشحوب والموت ونضوب العاطفة وعدم الجدوى والفائدة، وهذا يعكس النظرة التشاؤمية، والمزاج القاتم الحزين"[2].

ولا يوجد للّون الأصفر إيحاء ثابت له، وقد يستمد دلالته من مظاهر الطبيعة كصفرة الشمس، وتارة من ألوان النباتات والثمار، دلالة على الخصب والخير الوفير، وتارة أخرى يستمد دلالته من ذبول النباتات حين تجف ويميل لونها إلى الإصفرار[3]، وهنا يعطي دلالة سلبية لأنه لون المرض والانقباض.

ويقول الشاعر في قصيدة (دروب) مبيّناً حضور اللّون الأصفر:

مَاذَا أَقُولُ غَيْرَ أَنَّ الدّمْعَ عِنْدَنَا ابْتِسَام؟...

نَعْصِرُهُ عَلَى الشّفَاهِ **أَصْفَراً** وَرُبَّمَا بِدُونِ لَوْن..

لأَنّهُ... لأَنَّهُ..

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص13.

(2) هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص120.

(3) ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص214.

مَاذَا أَقُولُ غَيْرَ أَنَّهُ عَزَاءْ؟..

وإِنْ أَتَى حُبٌّ لَنَا يَشُقُّ لَيْلَنَا الكَئِيب...

نَنْكُرُهُ وَنَدْفُنَه..

بَيْنَ القَدِيمِ وَالحَدِيث[1].

وفي هذا السياق تُشير دلالة اللّون الأصفر إلى الذبول والموت والفناء نتيجة الألم والحزن الذي عاشه في وطنه، واللّون الأصفر هنا يحمل دلالة سلبية، وفي قصيدة (التارقي) نراه يقول:

**وَأَصْفَرُ** الوَجْهِ الّذِي بِالأَمْسِ كَانَ حَارَبَهُ

فَتَاتُهُ لِجَانِبِه

وَفِي يَدَيْهِ وَرْدَةٌ وَكَأْسُ خَمْر

وَفِي يَدِ الّذِي آتَى مِن الحُدُودِ بَاقَةٌ مِن الدّمَاء

وَتَحْتَ قَلْبَهُ الّذِي تَآكَلَتْ فِيهِ السّنُون

بَقِيَةٌ مِن الأَلَم[2]...

ويُعَدُّ اللّون الأصفر من الألوان المتقلبة، وليست له إيحاءات ثابتة، هنا في المقطوعة الشعرية استمد الشاعر دلالة هذا اللّون من الأجنبي ذي البشرة الصفراء، وهو المستعمر البغيض الذي أتى من وراء الحدود لقتل الشعب المناضل.

وفي قصيدة (بقية غناء لأطفال الحجارة) نجده يقول:

أَخَذَ التّاجِرُ مَا ثَمّة بِالحِيلَة،

وَالزُّورُ، وَقَهْرَا

وَغَلاَ قُوتُكَ، كَيْ تَنْقُصَ سِعْرَا

تَرَكَ الدُّولاَرُ أَقلاَمَكَ **صَفْرَا**

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح ، ص71، 72.

(2) المصدر السابق، ص82.

وَلِوَيْلاَتِك حَمْرَا

وَسَقَى يَوْمُكَ خَمْرَا

فَغَدًا تَفْقِدُ أَمْرَا[1]

ويرمز السياق إلى أن اللّون الأصفر يدل على الذبول والجفاف والمرض، وهذه الدّلالة السلبية جعلت الأقلام يجف حبرها ويتغير لونها لغلاء المعيشة وليزيد من قهر المواطن.

وخامس الألوان التي ظهرت في شعر عبداللّطيف وآخرها هو اللّون الأخضر، وهو "أكثر الألوان استقراراً في دلالته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة"[2]، واستُمد هذا اللّون من الطبيعة وجمالها المتمثلة في خضرة الأرض والأشجار دلالة على الخصب والنماء، وكان له إيحاء خاص عند المسلمين، وهو رمز الجنة ونعيمها في الآخرة[3]، وهو من الألوان المفضلة عندهم والتي تبعث في النفس الراحة والأمان؛ لأنه " يمثل في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمل الروحي"[4].

واستخدم الشاعر هذا اللّون بدلالات مختلفة، وهو من الألوان المحببة والمقدسة عنده إذ يقول في قصيدته المعنونة بـ(روبيرتو):

نَحْن نَقُولُ للأَطْفَالِ أَنَّهُمْ مَلاَئكِةُ

لأَنَّنا لاَ نَسْتَطِيُع أَنْ نَكُونَ مِثْلَهُمْ...

وَلاَ نُرِيدُ أَنْ نَعُودَ مِنْ دُرُوبٍ شَائِكَهْ

لاَ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَبْكِي وَلاَ

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص120.

(2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص210.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص226.

(4) المرجع نفسه، ص225.

**تَخْضَرُّ** عْندَنَا ابِتْسَامَةُ الْمَلاَئِكَه

لِذا نَقُولُ للأَطْفَالِ يَالَهُمْ مِنْ أَبْرِيَاءْ

وَيَا لهُمْ مِنْ أَنْبِياءْ [1].

وفي هذا المقطع إشارة إلى حقيقة براءة الأطفال عندما رمز الشاعر لها باللّون الأخضر؛ ليعطي دلالة واضحة على براءتهم مبتعدين عن الزّيف والكبرياء فهم ملائكة الرحمن.

أمّا في قصيدة (لحُبّي القديم) فيقول فيها عبداللطيف:

تَفَتَّحَتْ أَكْمَامُ ذِكْرَيَاتِي ٱلأُولَى

وَاخْضَرَّ حَوْلَهَا كُلُّ الْوَرَق

صَبَاحِي الْقَدِيمُ عَادْ[2]

وفي هذا المقطع الشعري يسترجع الشاعر ذكرياته القديمة مع محبوبته، ويؤكد عودته إلى حبه القديم عندما قال: (وأخضر حولها كل الورق) فاللّون الأخضر هنا دلالة على المشاعر والأحاسيس التي يُكِنُّها لحبّه القديم، وقد وظّف لون الربيع والطبيعة الحية من خلال خضرة أوراق الأشجار ليزيد المعنى جمالاً.

وفي قصيدة (مصراتة) يقول الشاعر لطفي عبداللّطيف متغنّياً بهذه المدينة التي ينسب إليها:

فَكُنْتُ بِفَرْعِكِ غُصْنًا كَرِيماً ... وَنِعْمَ الّذِي فِيكِ قَدْ أَنْجَبَا

بِلاَدِي – أَمِصْرَاتَةُ – يَا حَنَانِي ... شَجَانِي الّذِي اسْمَعْتَنِي الرُّبَى

أَحَقّاً أَذَلَّ الضّيَا فِيكِ عَاتٍ ... وَفِي حَقِّ صَفوِكِ قَدْ أَذْنَبَا؟

وَحَطّمَ مَا **اخْضَرّ** فَوْقَ النّخِيلِ ... وَأَحْرَقَ ... جَرْدَهُ، خَرَبَا؟

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص98.

(2) المصدر السابق ، ص118، 119.

وَأَزْعَـــجَ فِيـــكِ الصَّـــبَا وَهُـــوَ طِفْـــلٌ وَأَغْضَـــبَهُ فَاسْـــتَحَالَ الصَّـــبَا[1]؟

للّون الأخضر هنا إيحاء صريح ودلالة واضحة تدل على شجاعة وإقدام مدينة مصراتة التي حطّمت كل جحافل الظلم والطغيان، ولا زالت تحرق كل من يسعى إلى خرابها ودمارها، ونظراً لأن الشاعر من أبناء هذه المدينة الصامدة، فهو غصن من فرع كريم يعشقها ويحنّ إليها كُلّما بَعُدَ عنها، وليكون المعنى أكثر إيضاحاً وظف فرع الشجرة وغُصْنها علاقة الجزء بالكل علاقته هو الغصن بمدينته مصراتة الفرع، فهنا اللّون الأخضر متمثل في الغصن والفرع ليزيد من شدة صلابته وقوة مدينته.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص89.

# المبحث الثاني

# الإيقاع الموسيقي في القصيدة

**الإيقاع مصطلحاً فنياً:**

اختص تعريف **الإيقاع لغة** بالموسيقى، وهو "إيقاع ألحان الغناء"[1]، أما **الإيقاع في الاصطلاح** فهو: "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتاً، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات الرقص، أو أصوات الموسيقى، أو ألفاظ الشعر"[2].

إن العملية الإبداعية للشاعر هي ترجمة الدفقة الشعورية التي تختلج في نفسه، وتنظيمها داخل إطار بنيوي إيقاعي له دلالة خاصة به، حتى يتمكّن من أسر القارئ وشد انتباهه للمعاني المستوحاة التي تنتجها لغة الإيقاع، مما يُحدث طرباً وخفةً وانسجاماً في ذات المتلقي.

ويقسّم النظام الإيقاعي الذي تبنى عليه موسيقى الشعر إلى مستويين:

**أ-الإيقاع الداخلي:**

"إن الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدىً ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج"[3]، ويجب على الشاعر أن يكون خبيراً بمادة صياغته من حيث انتقاء الألفاظ وانسياب مجراها داخل النص، وعالماً بأسس بنائها في تركيب مفرداته الشعرية؛ ليستنبط أسرار النغم في الكلم ويصل إلى جوهر التأثر في النفس.

---

(1) الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، ص666.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م، ص17، 18.

(3) عبدالرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989م، ص74.

و"العمل الشعري عمل واع منظّم، وإن كان الإبداع يستمد من المخزون العميق، الغزير الدافق للشاعر، ما يعنيه على التعبير الرشيق"[1]؛ وذلك لأن التشكيل الموسيقي يرتبط بالحالة النفسية التي تصدر عن الشاعر، وكانت للموسيقى الداخلية أثر بارز على نفس الشاعر من خلال استخدامه لكلمات لها دلالات صوتية انفعالية تجذب القارئ لاستنباط معانيها.

**ب- الإيقاع الخارجي:**

تفطّن النقاد إلى أهمية الوزن، الذي يُعدّ "أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة..."[2].

والإيقاع الخارجي يحكمه العروض ويتمثل في الأوزان والقوافي، ويركّز على المعنى المطروح؛ ليعطي وظيفة بنائية دلالية للنص الشعري.

وإن دراسة خصائص إيقاع أي شعر أو قصائد دواوين شعرية تقتضي تناولها من خلال البحور والقوافي، أو ما يطلق عليه اسم الموسيقى الخارجية، أو المكوّنات الأخرى التي يصطلح عليها عادة بالموسيقى الداخلية، والتي سنقتصر على تقنية التكرار منها من دون غيرها من التقنيات الأخرى التي تعطي موسيقى داخلية للنص.

**أولاً- إيقاع الموسيقى الداخلية :**

**1- ظاهرة التكرار:**

تعد ظاهرة التكرار في الشعر سمة مميزة اهتم بها العرب نظراً لمساهمتها في بناء لغة النص الشعري، و"جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن عدّوا خلالها التكرار في بعض صوره، لونًا من ألوان التجديد في الشعر"[3]، لما يتضمنه من إمكانات تعبيرية، وإيحاءات جمالية ذات معاني دلالية تستقطب المتلقي في ظلالها.

---

(1) عبدالرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص82.

(2) عايدة سعدي، شعر الروميات لأبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في الأدب القديم ونقده، 2009م، ص120.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م، ص230.

"إن التكرار يعدّ ظاهرة موسيقية تساهم في صناعة إيقاع النص، لذا فإن التنوع في أشكال التكرار، والتعدد في أساليبه يعد من قبيل التنوع في المكوّنات الإيقاعية، ولاشك أن التكرار يرتبط بالمكوّنات الإيقاعية للقصائد ويساهم في إنتاج الدّلالة وفي بث الشعرية"[1].

يهتم الشاعر المبدع بهذه الظاهرة (التكرار) لما لها من قيمة جمالية، ويبذل أقصى طاقاته الإبداعية في كيفية استخدامها حتى تحقق مقصديته من جرّاء هذا التكرار سواء من خلال تكراره للحرف، والكلمة، والجملة أو العبارة ويخرجها بمنظار رؤيوي جديد، فبالتالي يحقق التكرار وظيفته الجمالية من خلال ما يحدثه من إيقاع موسيقي صوتي نابع من ذات الشاعر.

**ويمكن حصر ظاهرة التكرار في الأشكال الآتية:**

**1- تكرار الحرف:**

اعتمد الشاعر لطفي عبداللّطيف في بعض قصائده على تكرار الحرف لما له من وقع إيقاعي صوتي جمالي على النفس، و "قد يتكرر حرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية"[2]، مما يعطي نمطاً إيقاعياً خاصاً له دلالة تعبيرية عن طريق تآلف الأصوات بينها؛ لشد انتباه المتلقي سمعياً لهذه الجمالية، وهذا يعطي للقصيدة روحاً نغمية دلالية.

وَيَرِد الشاعر مقتطفات شعرية تُبين تكرار الحرف من قصيدته التي بعنوان: (قبل لبلادي) إذ يقول فيها:

يَا وَقْفَةَ الَّنِخِيل فِي تَلاَطُمِ الرّيَاح

يا هدهداً تَسْبِيحَهُ نُوَاح

(1) راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع، بحث في قصيدة محمد الثبيتي، دراسات نقدية، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014م، ص110.

(2) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص78.

يَا أَلْفَ دَار، أَلْفَ كُوخٍ، يَا حُجَى فَلاَح

لَوْ نَمْلِكُ الْمَحَبَّةَ، الّلِقَاءَ، وَالسَّمَاح

يَا شَاعِراً يَمُوتُ دُوَن رَغْبَهْ

يَا ضَائِعاً مُحِبَّهْ

وَأَكْؤُساً وَغُرْبَهْ

وَأَدْمُعاً تَحَجَّرَتْ مُغِبَّهْ

يِا كُلُّ صَدْرٍ فَوْقَ هَذِي التُّرْبَهْ

هَات أَعْطِنِي مِدَادْ

أغِيصُ فِيهِ غُرْبَتِي أَكْتُبُ مِنْهُ عَنْهَا

كَلُعْبَةٍ خَسِرْتُ لَمْ أتْقُنْها

وَكَمْ قَسَمْتُ وَعَذِبْتُ، صَمِدْتُ، لَمْ أَحْزُنْهَا

وَمَا عَرَفْتُ، لاَ هِيَ الَّتِي تُحِبُّ كَنْهَا

يَا زَهْرَة تَفَتَّحَتْ بالصُّدْفَه

دُونَ الرَّبِيعِ اسْتأْنَسَتْ مِن الشِّتَاءِ أُلْفَه

وَحِيدةً.. يَا أَنْتِ يَا وَحِيَده

يَا مُلْتَقَى الرَّبِيعُ وَالشِّتَاءُ فِي قَصِيدَه

هَاتِي لَنَا عَمِيقَ مَا فِي ذَلكَ التَّلاَقِي

كَيْ نُتْقِنَ الّلِقَاء فِي قَصِيدَه

يَا كُلُّ مَنْ تَفَتَّحَتْ – شَوْقاً – بِهِ الْبَرَاعِم[1]

وتكررت أداة النداء (الياء) والتي كانت لها دلالة الإحساس بالألم والأسى والحسرة، والحزن، وكأنّ كيان الشاعر يعتصر حزناً وألماً بنفس منكسرة تحمل زفرات

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص15–17.

حارقة، وغصة خانقة؛ لتُكوّن مشاعر فيّاضة تنبض بها روحه، ويستجمع خلالها قِواه من خلال وصفه لبلده وعبيرها الفوّاح، ويصوّر مدى عشقه واشتياقه لها، لعله بذلك يتناسى مرارة العيش، ومن خلال تكراره الصوتي لهذه الأداة (يا) استطاع التنفيس عن حرقته المؤلمة إزاء الواقع الذي يعيشه وهو بعيد عن وطنه الحبيب، وأسهم التكرار في توطيد حالته الشعورية بتوترها الداخلي وحسها العاطفي، وتدفقها الشعوري، وكان لتكرار الحرف دور علائقي بارز في ربط الجمل ووصولها إلى حالة موسيقية.

ومن المقاطع الشعرية الدّالة في هذا المقام المقطع الشعري التالي الذي بعنوان (الرحلة الثالثة) للشاعر عبداللطيف:

عِشْتُ يا وَطَنِي أَيَاذِيل الرَّبِيعْ
يَا صَقِيعْ
يَا ضَيَاعْ
لاَ رَحِيلاً لا جُنُوناً لاَ صِرَاعْ
لاَ رَحِيلاً لاَ انْطَلاَقاً لاَ وَدَاعْ
يَا جِراحْ
يَا أَنِيناً يَا دُمُوعاً يَا نُوَاحْ
يَا سِكّيراً ضَائِعاً فِي كُلّ رَاحْ
لَيْسَ يُوقِظُكَ الصَّبَاحْ
يَا أَبِي رُحْمَاكَ فِي الرّيفِ الْكَئِيبْ
رُبَّمَا جَاءَ الصَّبَاحْ[1]

وفي هذه المقطوعة الشعرية نلاحظ تكرار حرف (لا) ست مرات مما يولد هذا التكرار تماسكاً وترابطاً في الجمل الشعرية من خلال الدور العلائقي الذي يؤديه هذا

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص28.

الحرف، إلى جانب تكرار (ياء) النداء ست مرات، وهو بذلك يربط السبب بالنتيجة من خلال معاناة الشاعر التي يبث فيها حزنه وأنينه ومعاناته ويلات صقيع الليالي، ويجعل المتلقي متحفزاً ومتيقظاً حتى وصوله إلى الرابط الأخير (الصباح) ليدل على أن الحال لن يدوم طويلاً لربّما أشرقت شمس الصباح، وتبدّل الحال إلى الأفضل، وأدى تكرار الحرف (لا) مع (ياء) النداء دوراً فاعلياً منتظماً في حركة نسقية نغمية لها وظيفة بنائية فنية.

والتكرار الصوتي من أبرز أشكال التكرار، وأكثرها شيوعاً في الديوان، وهو تردد صوت بعينه مرّات عدة في مقطع من المقاطع لغاية إيقاعية أو دلالية كتكرار حرف الفاء في هذا المقطع من قصيدة (فرحة العيد) والتي يقول فيها شاعرنا عبداللطيف:

سَلُونِي أَيُّها ٱلأَطْفَالُ أَنّ ٱلعِيدَ لاَ يَسْأَلْ
فَمِنْ قَلْبِي تَلاَشَى ٱلعِيدُ مُنْذُ شَبَابِي ٱلأَوَّلْ
وَوَحْدِي سِرْتُ يَوْمَ ٱلعِيدِ فِي الشَّارِع
أَخَافُ الثَّوْبَ لَوْ مُدَّتْ إِلَيّ بِهِ يَدُ ٱلبَائِع
فَحُزْنِي يَا رِفَاقُ الدَّرْبِ بِٱلأَعْيَادِ لاَ يَحْفَل
وإِنْ مَزَّقْتُهُ فِي قَلْبِي الْمُهْمَل
أَطَلَّ عَلَى وُجُوهِ رِفَاقِي الرُّحّل[1]

وتكرر حرف الفاء تسع مرات، وهو أحد الأحرف المهموسة التي لا تستدعي أي مجهود للتلفظ بها، وتناسبه تناسباً كبيراً مع خفة الإيقاع الذي طغى على المقطع، ولقد أشاع بترجيعاته داخل الأشطر إيقاعاً داخلياً منسجماً، ويبث من خلاله ألمه وشكواه وحزنه تجاه ما يعانيه في وطنه الحبيب.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص56، 57.

**2- تكرار الضمير:**

نجد الشاعر لطفي عبداللّطيف يستهل بعض قصائده بتكرار الضمير، كما في المقطع الشعري الذي بعنوان: (ضحك المهرج) الذي يقول فيه:

فَإِنّمَا البُكَاءُ يَا حَبِيبَتِي كَالضّحِك عَيْبُ النّاس
هُوَ الوُقُوفُ عَنْ تَوَاجُدِ الجَمَالِ فِي مَدَى الإِحْسَاس
هُوَ انْتِكَاسُ الحُزْنِ فِي التّجَارُبِ المُلَوّعَه
هُوَ انْتِكَاسُ اليَأْسِ عَنْ خُلُقِ الأَمَل
هُوَ المُوَدّعُ الّذِي اشْتَاقُ أَنْ أوَدّعَه[1]

إن لجوء الشاعر لتكرار ضمير الغائب (هو) مستهلاً به قصيدته، نظراً للبعد الجمالي الذي يحدثه هذا الضمير من خلال تلاحمه وتضافره الفني، محركاً الإحساس العاطفي العميق محلّقاً به في سماء البنية اللّغوية للقصيدة، وهو يتابع وتيرة الإيقاع الموسيقى الصوتي من خلال تكراره في فواتيح الأسطر الشعرية، وميل الشاعر لهذا الأسلوب يجعله يمتّن أواصر قصيدته محققة بذلك التناغم والتلاحم الصوتي، كما يُحدث هزة شعورية لدى المتلقي، وتكرار الضمائر في الغالب يبرز الحالة الاصطراعية الانفعالية التوترية المحتدمة التي تعانيها الذات الشاعرة في عالمها المعقّد.

**3- تكرار الكلمة:**

الكلمة المكررة يجب أن تكون مرتبطة ارتباطاً كلياً بالمعنى العام للقصيدة، وإلاّ لا فائدة من وجودها، ويعد "تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة"[2].

والتكرار في مواضعه المختلفة له "علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته"[1]، وهذا التكرار يحتاج إلى دراية كبيرة من الشاعر من خلال انتقائه

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص33.

(2) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص60.

لمفردات مؤثرة لها إيحاءات دلالية لمعانيها تُزيل الغموض عند المتلقي، وتعطي للمفردات لونًا إيقاعيًا جميلاً.

وإنّ الكلمات تتكون من أصوات، فإذا أجاد الشاعر استعمال هذه الكلمات المكررة أضفى على النص حلية إيقاعية، ودلالة إيحائية لنصه الشعري، وذلك لأن وظيفة التكرار تخدم النظام الداخلي للنص.

**أ- تكرار الكلمة – الاسم:**

التكرار قد يسهم في قوة الإيحاء أو يضعفه، وذلك متوقف على قدرة شاعرية الشاعر في الإفادة منه، و "ما يتكرر من مسميات ضمن هذا النمط من التكرار يمتاز في الأغلب باقتصاره على الموضع الذي يرد فيه، وعدم مجاوزته للدخول ضمن مسميات التكرار الشعوري، وعليه فالأسماء في هذا المستوى غير محددة"[2]، وذلك على حسب الغرض الذي يريده الشاعر من تكرارها، لتعطي دلالة داخل السياق.

ومن المقاطع الشعرية الدالة على فاعلية هذا التكرار قول عبداللّطيف في قصيدته المعنونة بـ(مريم السّمراء):

يا مَرْيَمِي ما عَادَ عِنْدَنا صُلْبَان
قُرْصَان هَذَا العَصْرِ بَحْرُهُ الدّنِيءُ بَشْرَتُهْ
يَمْشِي عَلَيْهِ رَاجِلاً فَلَمْ تَطِلْ إبْحَارَتُه
أَغْرَى بِسَرِقَةِ الصُّلْبَان... فَاخْتَفَت
وإنْ علاَ بِقَاعَهَا بِصَاقُهُ وخَمْرُقَيْئِهِ المَسْرُوق
وكُلّ مَا احْتَوَتْ عَلَيْهِ صُورتَهُ

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص233.

(2) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص61.

يا مَرْيَمِي تَجَرّئِي، واعْتَرِفِي لِمَرّة

فالكُلُّ فِي اعْتِقَادِهِم أنْ يَلْعَنُوا لَوْ قَدَرُوا وأنْ تُخْطِئِي[1]

ويكرر الشاعر مفردة (مريمي) مرتين لما لها من أثر عميق في الكشف عن الحالة الشعورية الانفعالية للشاعر والتي تتوق للحنين، وجعلها بصيص الأمل الوحيد المتبقي له في هذه الحياة من خلال حبه وعشقه لها وتهيامه بها حتى يحيا فيها هادئ البال، متشبثاً بها ومحافظاً عليها، ومن ذلك جعل اسم (مريم) في القصيدة اسماً لوطنه الحبيب والذي يُدلّل على ذلك قوله في أشطر مختلفة من ذات القصيدة:

تَجَرّإِي يَا مَرْيَمُ السّمْرَاءُ يا إِفْرِيقِيَا

فأنْتِ يَا مَنْ تَنْزُفِينَ كُلّ يَوْمٍ أَلْفَ مُؤمِنٍ يَسُوع[2].

وتكرار الاسم في القصيدة لاشك أنه يختزن دلالات كثيرة ومتنوعة تشف لعدسة القارئ كلّما أوغل في الكشف عن فاعلية المكرّرات وأثرها وخلفيتها الشعورية.

وبتقديرنا إن الشاعر – بواسطة التكرار – يستطيع أن يُحّفزّ صور القصيدة، ويوُحّد دلالاتها ويستجمعها في صور دالة فاعلة، من خلال تناسق وانسجام إيحائي فاعل، كما في القصيدة التالية (إلى مي الصغيرة) والتي يقول فيها عبداللطيف:

قِفِي مَيْ

بَعْضاً مِن الوَقْت

لاَ تَكْبُرِي

واسمَعِي ثَرْثَرَاتِي

أُحِبّ التّحدّثَ للِزّهْرِ غَضّاً

ولِلْقبّرَات

دَعِينِي أُأَرْجِحُ حُلْمَكِ

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص18، 19.

(2) المصدر السابق، ص19، 20.

أبْقِ الرّبِيعَ بِهِ والأسَاطِير

أجعلُ زيْتَ القَنَادِيلِ ذَاتِي

نُغنيّ أناشِيدَ أحْيَائِنا

نَسْتَعِيدُ المَوَالِد

نَسْكُنُ فِي الذّكْرَياتِ

قِفِي مَيْ

يَلْعَبُ بِالرّيحِ شَعْرُكِ

يُشْقِيهِ بِالخَصْلاتِ

نُشكّلُ بعْضَ الدّمى

والأَوانِي

بِغَيْماتِ آفاقِنَا

العَابِرَاتِ

قِفِي مَيْ

بَعْضاً مِن الوَقْت

ما زِلْتُ أُؤْمِنُ

بِالمُعْجِزَاتِ[1]

ويُكرّر الشاعر اسم (مي) ثلاث مرات في هذا المقطع الشعري، ولم يأت تكراره عشوائياً، وكان مشحوناً بطاقة فنية انفعالية من خلال تتابعه للصور والتكرارات مما يدفع المتلقي على التأمل، وجاء هذا التكرار موحّداً لحركة الصور من خلال ترابطها وانسجامها الذي يدلّل على استرجاعه لذكريات الطفولة داخل وطنه عندما

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قراءات في كف سندبادة، ص117، 118.

استحضر الشاعر اسم (مي الصغيرة) وأمرها بالوقوف ثلاث مرات وأن تبقى صغيرة لا تكبر، وأدى هذا التكرار دوراً فنياً رابطاً لخيوط النص وعلائقه كلها.

**ب- تكرار الكلمة – الفعل:**

إن تكرار الفعل يعطي معناً خفياً سواء في مقطع شعري واحد، أو في القصيدة بأكملها، ويساعد في تكثيف دلالة المعنى العام من خلال الأفعال المكررة، و"لا يمكن الحكم بوجود التكرار لمعاني الأفعال في شعر أي شاعر كان؛ ذلك أنها ترد دائماً وفق الحاجة إليها، أو وفق ما يقتضيه السياق"[1]، ولأهمية هذا التكرار نورد المقطع الشعري للشاعر لطفي عبداللّطيف وهو بعنوان (أوطان) إذ يقول فيه:

الشّعْبُ لَمْ يَزَلْ هُنَا وَلَمْ يَزَلْ هُنَا الوَطَن
وَكُلّ شَيءٍ فِي مَكَانَهُ القَدِيم
لَمْ يَنْقَرِضْ حَتّى القُبُورُ لَمْ تَزَلْ هُنَا تَرْتَاح
وَهَذِهِ مَوَاسِمُ الأَعْيَادِ وَالحَصَاد
هَذِهِ الأَمْطَارُ والرّيَاح
وَكُلّ شَيءٍ فِي مَكَانهُ القَدِيم
لَمْ يَنْقَرِضْ لَوْلاَ قَلِيل مِنْ قِدَمْ[2]

لقد كشف تكرار الفعل (يزلْ) مسبوقاً بأداة الجزم (لم) عن إيقاع داخلي يتحسّسه القارئ من خلال النغم المتواتر في الشطر الأول من القصيدة، وتكرار الفعل (يزل) مرتين في الشطر الواحد دلالة على البقاء والصمود للشعب وللوطن.

وكذلك تكرار الفعل (ينقرض) مرتين مسبوقاً بأداة جزم (لم) جاء مشبعاً بالدّلالات المعبّرة عن عاطفته المّتقدة نَحْوَ وطنه، ليحكي إحساسه للقارئ عن صمود

(1) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص88.
(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص42، 43.

شعبه وصمود وطنه في وجه كل عدو يحاول المساس بأمن وطنه واستقراره، وأداة الجزم (لم) تضفي على الفعلين (يزل) و(ينقرض) لمسة جمالية آسرة تتناغم مع حس الشاعر ومنعرجاته الداخلية.

**4- تكرار جزء من جملة:**

يحتاج تكرار (جزء من جملة) إلى مهارة ودقة بحيث يعرف الشاعر أن يضع التكرار في مكانه اللائق، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، فيُعَدُّ تكرار الكلمة في النص، وتكرار الجملة في السياق ذا أثر عظيم في توافر الجانب الموسيقي، ولهذا التكرار قيمة سمعية أكبر من تكرار الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام[1].

إن تكرار الشاعر لهذه الجزئية (جزء من جملة) "لا تعني استقلال القيمة الصوتية عن غيرها من القيم الشعورية والدّلالة الفكرية"[2]؛ وذلك لأن الشاعر يترك الجزء الآخر المكمّل للجملة مفتوحاً ومتغيراً على الدوام، وتنعكس جماليته على الجزء المكرر منها.

"واللفظ ما دام يراد به الحديث لابد من دلالته على معنى في تركيب ملفوظ أو مقدر"[3]، ليعطي قيمة فنية دلالية مُتولّدة من فاعلية المكرر والمتغير في الجملة مما يترك هذا التكرار أثره وصداه في نفس المتلقي.

ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدته (دموع):

يَا طَارِقَ القَلْبِ الّذِي دَنَتْ بِهِ الأيّام..

فَدَاكَ القَلْبُ لَوْ أتَيْتَ قَبْلَ هَذَا العَام

بِبَاقَةِ الوَرْدِ الّتِي كالوَهْمِ فِي يَدَيْك

---

(1) ينظر: عزالدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م، ص80.

(2) المرجع السابق، ص80.

(3) المرجع نفسه، ص81.

بِنَظْرةِ الحُبّ الّتِي تَرْتَاحُ فِي عَيْنَيْك

يَا طَارِقاً بِبَابِي المَقْفُولُ لاَ آلاَم

لأَنّني أَقْفَلْتُهُ أُخْفِي بِهِ الحُطَام[1]

إن جزء الجملة الذي استهل به الشاعر قصيدته (يا طارق القلب) في الشطر الأول، وقوله: (يا طارقاً ببابي المقفول) في الشطر الخامس، أعطى دلالة فنية رؤيوية للنص الشعري، والباب المقفول هنا هو القلب، والمتلقي يصطدم – بداية – بهذا التكرار؛ لأنه جاء متغيراً كاشفاً في محرقه الدلالي عن معانٍ ودلالات جديدة، وهذا التكرار يكشف الدفقة الانفعالية المتوترة عند الشاعر في حلقات متتابعة ومترابطة تساعد في إضاءة التجربة النفسية، وتعكسها في نبرة حزينة هادئة مؤثرة تتناغم مع حالة المعاناة والألم، والذي دفعه لاستخدام أسلوب النداء هو رفضه الاستسلام لأوجاعه.

**5- تكرار الجملة:**

إن تكرار الجملة أشد أثراً من تكرار الكلمة؛ لأنه قد يشكّل صورة كاملة، أو رؤية، أو مغزىً دلالياً مكتملاً، "وتكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزاً لتلاحم النص"[2]، ويأتي التكرار في مستهل القصيدة، أو في وسطها، وأحياناً أخرى في نهايتها، ويعمد الشاعر إلى مثل هذا التكرار لما فيه من دلالة فنية إيحائية للقصيدة، ويجعلها تؤدي دورها في إنتاج شعريتها بشكل مترابط ومتماسك تكثيفاً للمعنى، وللتدليل على فاعلية هذا النوع من التكرار (تكرار الجملة) نأخذ المقطعين الشعريين من قصيدة الشاعر عبداللّطيف التي بعنوان (ذاك... العام):

هَا هِيَ ذِي الأَمطَارُ ظَلّتْ تَفْرُشُ الطّرِيقْ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص89.

(2) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص84.

وذِي هِيَ الأجْرَاسُ تَسْتَعِدّ لِلتّحْلِيقْ

تَفِيقُ العَنْكَبُوتُ مِنْ سُبَاتِهِ العَمِيقْ

تُرْغِمُهُ أنْ يَلْتَقِيكَ يَقِظاً مُنْبَهِراً مُرْتَابْ[1].

ويقول في مقطع ثانٍ من القصيدة ذاتها:

هَا هِيَ ذِي الأَمْطَارُ تَفْرُشُ الطّرِيقُ فانْزِلْ

يَا عَامَنَا وَأْمَلْ

أَنْ تَلْتَقي حَقِيَقةً يتِيمَةً.. يَتِيمَهْ

حَرْفاً أغَرّاً وَاحِداً... أوْ كَلِمَةٍ كَرِيمَهْ[2]

نظراً لحالة الحزن واليأس والكآبة التي يعيشها الشاعر، وقد وصلت به لدرجة الاختناق، وكانت نفسه تعتصر ألماً نتيجة الوضع الراهن، فلم يجد متنفساً للخلاص من هذا الألم سوى التفاؤل والأمل من خلال قوله: (ها هي ذي الأمطار ظلت تفرش الطريق)، ويرمز المطر للخير الذي سيعم وطنه الحبيب قريباً، وستشرق شمس الأمل وينجلي ظلام القهر والاستبداد، واستطاع الشاعر من خلال هذا التكرار كسر حاجز الرتابة إيماناً منه بالخلاص والتوق لحياة جديدة تُزفّ معها بشائر التفاؤل والإشراق، فمن خلال هذا التكرار استطاع الشاعر أن يمتّن أواصر دلالته، ويُعمّق إيحاءاتها.

**ثانياً: إيقاع الموسيقى الخارجية:**

الدارس لها يتوسل بعلم العروض للوقوف على بنيتها، وإنّ الهدف من رصدها الوقوف على جماليات الخطاب في الجانب الإيقاعي، وهي تعتمد على الوزن والقافية:

**أ- الوزن:**

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص10.

(2) المصدر السابق، ص11، 12.

يقول قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، وهذا الكلام الموزون يحتوى على نغم موسيقي مثير الانتباه للأسماع، وذلك من خلال ائتلاف وانتظام كلماته لفظاً ومعنى وتعاقبها للحركة والسكون، "وإن الوزن يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإيحاء والتأثير ما لا يأتي لسائر ألوان الفن على إطلاقها، ذلك لأن تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة، والنفس من شأنها تستجيب للإيقاع المنظّم بوحي من فطرتها"[2]، ويجب على الشاعر انتقاء كلماته بدقة وعناية خلال تجربته الشعرية و"للأصوات المنطوقة قيمة عالية في لغة الشعر؛ إذ أنّ الشاعر يختار اللفظ اختياراً دقيقاً، لا لمعناه ودلالته فحسب، وإنما لابد أن يراعى للفظ صفات حروفه وخصائص نغماته وموسيقى جرسه بما يخدم لغة الشعر وموسيقاها"[3].

للموسيقى رموز خاصة بها وتدل على أنغامها المختلفة، كذلك العروض له رموزاً خاصة تدل عليه وتعد بمثابة أنغام موسيقية وهي التفاعيل؛ وذلك من خلال "إدراك الصلة بين موسيقى الشعر العربي التي عبروا عنها ببحور الشعر وبين موضوعاته"[4].

ويتلذذ المتلقي بسماع موسيقى الشعر المنسجمة المتوّلدة من الظواهر الصوتية، والتي تحدث في النفس إيقاعاً نغمياً طربياً، والأوزان المستخدمة في الشعر

---

(1) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط، د.ت، ص64.

(2) عبدالهادي عبدالله عطية، ملامح التجديد في موسيقي الشعر العربي، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، د.ط، 2002م، ص24.

(3) عبدالرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص135.

(4) محمد علي سلطاني، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء، سوريا – دمشق، ط2، 2003م، ص12.

العربي الموروث ستة عشر وزناً، أو بحراً، أساسياً حسب وحدة الإيقاع المستخدمة في كل وزن، نظراً لما لها من تشكيلة موسيقية تعطي للنص قيمة جمالية[1].

وقد ربط البعض بين الشعر والموسيقى؛ لأن كليهما يقوم على الإيقاع للتعبير عن عمق النفس، "ولما كان الشعر هو التعبير عن عمق أسرار النفس، وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة؛ فهناك صلة حميمة بين الشعر والموسيقى"[2]، وتُعدُّ دراسة هذه الإيقاعات مؤشراً عن الميل الإيقاعي السائد لدى شعراء حقبة ما، لا يبرر بصفة قطعية اختيارهم للموضوعات، وإنما يساعد على رسم صورة تقريبية لما امتاز به الشعراء من حيث اختيارهم للإيقاع.

وقد استخدم الشاعر لطفي عبداللّطيف أنواعاً من الأوزان في شعره، إذ يقول في قصيدته (فرحة العيد):

سَلُونِي أَيُّها ٱلأَطْفَالُ إِنّ ٱلعِيدَ لاَ يَسْأَلْ [3]

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ووزن القصيدة من البحر الهزج، وجاء على أربع تفعيلات وهي على وزن (مفاعيلن).

ويقول عبداللّطيف في قصيدة (الغربة):

مَوْطِنِي لاَ زِلْتُ أَمْضِي مُبْحِراً مِنْ أَلْفِ وَاحَه

آسِفاً زَادِي عَذَابٌ فِي تَتِمَّاتِ الْمَنَاحَه [4]

---

(1) ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002م، ص159.

(2) عبدالرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص136.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص56.

(4) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص65.

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

هذه الأشطر الشعرية على وزن بحر الرمل، وكانت تفعيلاته على وزن (فاعلاتن).

ويقول عبداللّطيف في قصيدته المعنونة بـ(الرحلة الثالثة):

وَلَعلّنِي حَدّدْتُ نَفْسِي بَعْدَ عَامٍ مِنْ مَقَامِي[1]

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

مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلاتن

ووزن هذا الشطر الشعري من مجزوء البحر الكامل الذي جاء على أربع تفعيلات (متفاعلن)، والتفعيلة الأخيرة (مُتْفاعلاتن) حدث فيها ترفيل[2].

ويخلط الشاعر أحياناً بين البحور في قصيدة واحدة، إذ يقول في شطر آخر من ذات القصيدة:

يَمْضَغُونَ الْيَأْسَ يَجْتَرُّونَ فِي إِفْلاسِهِمْ إِفْلاَسِيَهْ[3]

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وجعل الشاعر وزن هذا الشطر الشعري من بحر الرّمل، والذي كانت تفعيلاته خمس تفعيلات بدلاً من ستة وهي (فاعلاتن)، وهذا الشطر الشعري لا

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص24.

(2) الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، ينظر: أحمد محمد الشيخ، البحور القصار في العروض العربي، منشورات جامعة السابع من أبريل، مطابع الوحدة العربية، الزاوية، د.ط، 1993م، ص22.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص25.

يخضع للتشطير حتى يكون فيه عروض وضرب، فجاءت التفعيلة الأخيرة على وزن (فاعلن) حدث فيها الحذف[1].

ولم يلتزم عبداللّطيف بقواعد البحور فتارة يجعل الشطر تفعيلتين، وتارة ثلاثة، وأحياناً أخرى خمس تفعيلات، إلى غير ذلك من التفاعيل.

وفي قصيدة (مصراتة) يقول:

بِــلاَدِي وَهَــلْ ثَــمّ لِــي مِــنْ بِــلاَدٍ  سِــوَاكِ... لأَعْشَــقَ ... أَوْ أُنْسَــبَا[2]؟

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

فعــولن فعــولن فعــولن فعــولن  فعــولُ فعــولُ فعلــون فعُــو

وهذا البيت الشعري على وزن البحر المتقارب، جاء على ثمانِي تفعيلات وهي (فعولن)، وكانت العروض سليمة، والضرب محذوف فصار (فعُو).

ومن ذات القصيدة يقول في بيت شعري آخر:

وَيَمْتَــــدُّ فِيــــكِ النَّخِيــــلُ وَيَعْلُــــو  كَسُــنْدُسِ ثَــوْبِ الْهَــوَى وَالصّــبا[3]

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

فعـولن فعـولن فعـولُ فعـولن  فعـولُ فعـولن فعـولن فَعُـو

جاء هذا البيت الشعري على وزن البحر المتقارب، وإلتزم الشاعر بهذا البحر من بداية القصيدة حتى نهايتها، جاءت العروض سليمة، والضرب محذوف (فعو).

ويقول لطفي عبداللّطيف في قصيدة بعنوان (بكائية لعلي الرقيعي):

كُلّمَا غيَّبْتُ فِيكَ الدَّمْعَ أَهْمَى

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

---

(1) الحذف: حذف السبب الخفيف من آخر الجزء، ينظر: أحمد محمد الشيخ، البحور القصار في العروض العربي، ص21.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص89.

(3) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بَعْضَهُ حُزْنُ فُرَاقِي، وَتَاهَ الْبَعْضُ فَهْمَا[1]

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

فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن

وجاء هذان الشطران على وزن بحر الرمل، الذي لم يلتزم فيه الشاعر بعدد التفعيلات، وكان الشطر الأول ثلاث تفعيلات، والشطر الثاني أربع تفعيلات، فكل شطر له تفعيلاته.

وفي قصيدة (مريم السمراء) يقول عبداللّطيف في شطرين شعريين منها:

أَيُّ النِّدَاءَاتِ الْحَلاَلِ قَدْ يَجُوزْ؟

أيُّ النِّدَاءَاتِ الْحَلاَلِ يَا عَجُوزْ[2]؟

00//0// 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مُتفعلانْ

وجاء هذان الشطران على وزن بحر الرجز المشطور، ودخل التفعيلة الأخيرة (مُتفعلانْ) التذييل[3].

وفي قصيدة (موشحات) يقول الشاعر:

رُبَّ يُجْـــدِي مَضْـــنَاكِ فِـــي الْوَجْـــدِ تَرْكَـــهُ البَحْـــثُ عَـــنْ مجْـــدِ[4]

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

فاعلاتن مستفعلن فاعل فاعلاتن مفاعلين

وهذا البيت من الموشح على وزن البحر الخفيف، فقد استعمل عبداللّطيف في الشطر الأول ثلاث تفعيلات، وفي الشطر الثاني تفعيلتين، وجاءت العروض

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي ، ص28.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص20.

(3) التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، ينظر: أحمد محمد الشيخ، البحور القصار في العروض العربي، ص22.

(4) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص93.

مبتورة[1] من (فاعلاتن) أصبحت (فاعلْ)، والضرب أسقطت؛ لأن الشطر الثاني جاء ناقص تفعيلة، وذلك أن الموشحات لا تتقيد بالأوزان الخليلية.

وعامة أن الشاعر لم يلتزم بعدد التفعيلات لكل بحر في قصائده، تارةً يجعل الشطر على أربع تفعيلات، والشطر الذي يليه على تفعيلة واحدة أو تفعيلتين من ذات البحر، وتارة أخرى يحدث خللاً في بعض أوزانه ولا يبالي، بل ربما يخلط بين بعض البحور في قصيدة واحدة.

**ب- القافية:**

تعد القافية جانباً أساساً في الشعر العربي ومرتكزاً مهماً يرتكز عليه، "فقد تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى ارتباط موسيقى الشعر الملحّن بمعناه والغرض الذي نظم فيه"[2]، وللقافية أنواع ومحاسن وعيوب، ولذلك تعد القافية هي: "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، ويلزم تكرارها في كل بيت من أبياتها"[3]، وهي ركن أساس لموسيقا الشعر، وأصوات متكررة بانتظام نهاية كل قصيدة حتى تعطي إيقاعاً لها، لذلك "تعد بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[4].

وعرفت القافية بأنها: "الحرفان الساكنان اللذان في آخر البيت، مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن الأول"[5]، ولم يخرج

---

(1) البتر: حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع واسكان ما قبله، ينظر: أحمد محمد الشيخ، البحور القصار في العروض العربي، ص21.

(2) محمد علي سلطاني، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص16، 17.

(3) نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، بيروت – لبنان، ط5، 2006م، ص181.

(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م، ص244.

(5) نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ص181.

الشعراء المحدثون في اختيارهم لحروف الرّوي عن منهج القدماء، وفي تفضيلهم لحروف عن أخرى من دون الإلتزام بقافية واحدة للشاعر في جميع قصائده، وذلك لما تتسم به من خصائص صوتية معينة تحقق مطالب فنية، وهم بذلك لم يخرجوا عن الذوق العربي العام[1]، من خلال اختيارهم لأحرف الروي، وأن شيوع هذه الأحرف بوصفها رويّاً يعود إلى خصائصها الصوتية المميزة، من سهولة المخرج، ووضوح في السمع، وقوة التعبير، والقافية العروضية نوعان: مطلقة، ومقيدة.

والقافية في شعر لطفي عبداللّطيف مطلقة، ومقيدة، مشتملة على مقاطع صوتية متباينة وأهمها الرّوي الذي كان متنوعاً ذا خصائص صوتية ودلالية.

**أ- القافية المطلقة:**

"هي التي يكون روّيها متحركاً"[2] بالضم أو الكسر أو الفتح، وتوزعت على صورها الثلاث المضمومة والمكسورة والمفتوحة، ونجد قصيدة عبداللّطيف التي تحمل عنوان (ساعة الحصاد) خير دليل على ذلك، والتزم في هذا المقطع الشعري منها بالقافية المفتوحة، إذ يقول:

بِسَابِقِ الزَّمَانِ كُنْتُ شَاعِراً وطَيّبَا
وكَانَ لي قَلبٌ حَملتُ نَبْضَهُ مُعَذِّبَا
وسُقْتُهُ إلَى الجَمَالِ كيْ يَرَى ويَعْجَبَا
أُذَوِّبُ الهَوَى لَهُ فَفَاتنِي وَذُوبَا
بِسابِقِ الزَّمَانِ كانَ هَمَّهُ أَنْ يَسْكُبَا
وَتُسكَبُ الكُؤُوس فِيهِ كالْعَبِير كالصِّبَا[3]

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص277.
(2) نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ص182.
(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص22.

والقافية في هذه الأبيات هي قافية مفتوحة (الرّوي المفتوح) المتمثل في هذه الكلمات (طيبَا، معذبَا، يعجبَا، ذوبَا، يسكبَا، كالصبَا).

ويقول عبداللّطيف في قصيدة (الأحزان):

كَـأَنّ الْحُـزْنَ فِـي الوِجْـدانِ مَقْبَـرةً مَلُـولاَ حَوْلَهـا يمتَـدُّ صَـبّارُ

وبَعْـضُ مِـنْ نَبَـاتٍ يَـائِسٍ أبَـداً فَـلا آمَـالُ أنْ يَعْلُـوهُ نَـوَّارُ[1]

وجاءت القافية في هذين البيتين مضمومة (الروي المضموم) متمثلة في (صبّارُ ونوارُ)، وكانت هي المقطع الصوتي الأخير (صبّارُو، ونوّارُو).

وفي قصيدة (الدموع الأبدية) يقول الشاعر:

وقَدْ تَتَمَلْمَلُ الأَمْوَاجُ إذ تَطْغَى عَلى الْيَمِّ،

فَتَكْسِرُهَا الصُّخُور بِصَدْمَةٍ مِنْ وَجْهِهَا الْجَهْمِ[2]

وجاءت القافية مكسورة (الروي المكسور) والتي تتمثل في (اليمِّ والجهمِ)، وكانت هي المقطع الصوتي الأخير (اليمِّي، والجهمي).

يلتزم الشاعر أحياناً بقافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ذات الرّوي المفتوح، مثل قوله في قصيدة (مصراتة):

بِـلاَدِي وَهَـلْ ثَـمّ لِـي مِـنْ بِـلاَدٍ سِـوَاكِ... لأَعْشَـقَ ... أَوْ أُنْسَـبَا؟

وَعَيْتُـكِ حَتّـى رَعَيْتُـكِ عِنْـدِي أَمّـا... وَفِـي بُؤْبُـؤِي الإِبَـا

فَكُنْـتُ بِفَرْعِـكِ غُصْـنًا كَرِيمـاً وَنِعْـمَ الّـذِي فِيـكِ قَـدْ أَنْجَبَـا[3]

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص73.

(2) لطفي عبداللّطيف، ديوان أكواخ الصفيح، ص48.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص89.

وسار الشاعر لطفي عبداللّطيف في هذه القصيدة بأكملها على نفس الرّوي حرفاً وحركة، وأحياناً أخرى نجده يلتزم بحركة الرّوي ويُغيّر حرفه مثل قوله في قصيدة (الغربة):

مَوْطِنِي لاَ زِلْتُ أَمْضِي مُبْحِراً مِنْ أَلْفِ وَاحَهْ
آسِفاً زَادِي عَذَابٌ فِي تَتِمَّاتِ الْمَنَاحَهْ
فَهُوَ إِمَّا باعِثٌ لِي فِي انْتَفَاضَاتِ انِفْتَاحَهْ
أَوْ مُرِيقِي خُطْوَةً تَشْكُو إِلى أُخْرَى جِرَاحَهْ [1]

والتزم الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية بروي واحد وهو (الحاء) والهاء هنا للوصل، ثم ينوّع القافية من رويّ الحاء إلى العين، ويلتزم بهاء الوصل من بداية قصيدته حتى نهايتها، ونجده يقول في مقطع آخر من ذات القصيدة:

مَوْطِنِي لازِلْت أَمْضِي مُبْحِراً فِي أَلْفِ دَمْعَهْ
وِجْهَتِي صِدْقٌ وَخَلْفِي الصِّدْقُ إِنْ أَحْبَبْتُ رَجْعَهْ
غَيْرَ أَنّ الرّيحَ فِي الأَوْسَاطِ ما صَدَقَتْ دَفْعَهْ
فَهُو جَوْرُ يَسْتَقِي مِنْ أَوْجَعِ الآلامِ شَرْعَهْ[2]

ومن بعد هذه المقطوعة الشعرية التي كان رويها العين المفتوحة، عاد لروي الباء المفتوحة مجدداً حتى أنهى قصيدته.

وبعد هذا العرض الموجز للقافية المطلقة ذات الرّوي المتحرك بمختلف أشكالها ننتقل إلى عرض النوع الثاني من القافية.

**ب- القافية المقيدة:**

"هي التي يكون رويّها ساكناً، فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية"[3]، ويتضح ذلك من خلال عرض بعض القصائد للشاعر لطفي

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص65.
(2) المصدر السابق ، ص66.
(3) نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ص182.

عبداللطيف، إذ يقول في قصيدة (مدينتي):

فَأَنَا مَا عُدْتُ شَيْئاً صَالِحاً إِلاَّ لِيُمَزَّقْ..

أَوْ لِيُحْرَقْ،

لَمْ يَعُدْ يَصْلُحُ حَتَّى لِلتَّصَدُّقْ.

مَزِّقِينِي...

فَأَنَا فُسْتَانُ عُرْسٍ ضَاقَ بِالْجِسْمِ، تَفَتَّقْ

ذَاكَ أَنَّ الْحَائِكَ الْأَوْحَدُ فِي الْأَحْيَاءِ أَحْمَقْ

وَالَّذِي قَدْ بَاعَهُ الْكَتَّانُ أَحْمَقْ[1]..

وكانت القافية موحّدة بروي واحد وهو (القاف الساكنة)، وعيب القافية في هذه المقطوعة الشعرية هو (الإيطاء)، فالإيطاء من عيوب القافية، و"هو عيب ناتج عن إعادة كلمة الرّوي ذاتها، مرة ثانية دون أن تتباعدا، كأن يكون تكرارها في البيت الثاني أو الثالث... إلى السابع"[2]، وقد وجد هذا العيب عند الشاعر لطفي عبداللّطيف في هذه القصيدة عندما كرّر كلمة (أحمق) في شطرين متواليين.

وجاءت القافية مقيدة في قصيدة عبداللّطيف التي بعنوان (حنين)، وكانت القافية ذات رويّ ساكن والتي يقول فيها:

الْيَوْمَ يَا أَحِبَّتِي وَجَدَتْنِي أَسِيْر

وَقَدْ عَرَفْتُ أَنَّنِي مُكَبّلٌ أَسِيرْ

وَأَنَّ لِي مِن الحَصَادِ حَسْرَةَ الْفَقِيرْ

وَقَلْبِي الْكَبِيرْ

يُحِبُّكُمْ كَمَا مَضَى لَكِنَّه كَسِيرْ[3]

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص8.

(2) محمد حسن إبراهيم عمري، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، د.ط، 1988م، ص380.

(3) لطفي عبداللّطيف، ديوان الخريف لم يزل، ص11.

والذي نلاحظه في هذا المقطع الشعري، أن القصيدة سارت على رويّ واحد وهو (الرّاء الساكنة)، وكانت قافيته موحدّة، ولكنه كرّر ذات العيب الخاص بالقافية وهو (الإيطاء) عندما كرّر لفظة (أسيرْ) مرتين متواليتين.

ويقول الشاعر – أيضاً – من قصيدة (قبل لبلادي) هذا المقطع الشعري الخاص بالقافية المقيدة:

يَا وَقْفَةَ النَّخِيل فِي تَلاَطُمِ الرِّيَاحْ
يا هدهداً تَسْبِيحَهُ نُوَاحْ
يَا أَلْفَ دَارٍ، أَلْفَ كُوخٍ، يَا حُجَى فَلاَحْ
لَوْ نَمْلِكُ الْمَحَبَّةَ، الِّلقَاءَ، وَالسَّمَاحْ[1]

ونجد الشاعر في هذه الأشطر الشعرية أنه التزم بقافية واحدة أو رويّ واحد وهو (الحاء الساكنة).

إذاً هناك تلازماً قوياً بين موسيقى الشعر الداخلية والخارجية، ويُعدُّ الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معاً في نفس المتلقي، وفي أذنيه، والوتر الداخلي يتمثل في النغم النفسي العميق لدى الشاعر، والوتر الخارجي يتمثل في النغم الصوتي الذي يظهر من خلال الوزن والقافية.

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان حوار من الأبدية، ص15.

# المبحث الثالث

# استدعاء الشخصيات التراثية

# وتوظيفها في النص الشعري

إن الشاعر يستلهم شخصيات تراثية من خلال عودته إلى الماضي، ويجعلها "محور القصيدة الذي تدور حوله كل عناصرها ومكوناتها الأخرى"[1]، لتكتسب قصيدته رمزاً دلالياً متشكلاً من معالم نصه الجمالية، مما يغذي إنتاجه الدلالي.

ومن البديهي أن يتأثر شعراؤنا في العصر الحديث بالشخصيات التاريخية عامة، والشخصيات الأدبية خاصة، واستلهام الشخصيات الأدبية في النصوص الحديثة "تجعل النص الشعري ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها دليلاً محكماً، وبرهاناً مفحماً على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر"[2].

وقد يستلهم الشاعر التشابه الموجود بين الأحداث التاريخية الماضية والحاضرة للعصر سواء كانت هذه الأحداث سلبية أم إيجابية، ويطلق العنان لخياله كشفاً للصورة في إطار الحقيقة التاريخية أو موضوعاتها، من دون أن يخوض في جزئياتها الصغيرة، مما يجعل لهذه الصورة التاريخية حضور بارز في تاريخ الأمة[3].

و"من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو آثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين"[4]، وتعد الشخصيات الأدبية وخاصة الشعراء منها هي الأكثر إلتصاقاً بنفس شعرائنا ووجداناتهم، وذلك بسبب معاناتها للتجربة الشعرية، وكيفية التعبير عنها، وكانت هي صوت عصرها، وساعدت الشخصية الشاعر ليعبّر عن تجربته الخاصة من خلالها[5].

---

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس – ليبيا، ط1، 1978م، ص276.

(2) إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، ع2، أكتوبر 2004م، ص117.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص117.

(4) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص173.

(5) ينظر: المرجع السابق، ص173.

والشخصية الأدبية المستحضرة أشبه ما تكون رمزاً له "وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية"[1]، ويعطي الرمز إيحاء لتجربة الشاعر من خلال الشخصية الرمز التي تكون أشبه بالمرآة الخفية التي تعكس الوجهين معاً، وجه الماضي والحاضر بإيجابياته وسلبياته.

"من الملحوظ أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين هي التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رموزاً لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء كانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية، أو حضارية، أو عاطفية، أو فنية"[2].

وظهرت بعض الشخصيات التي تُمثّل قضايا اجتماعية، وكان لها حضوراً بارزاً في الشعر العربي، وإن كانت لها بعض الأبعاد السياسية في الوقت نفسه، وأكثر الشخصيات شهرة في شعرنا ألا وهي شخصية (عنترة العبسي)، فهي من الشخصيات الغنية بالدّلالات، ويُعَدُّ البعد السياسي من أبعاد شخصية العبسي، وكانت تجذب شعرائنا الذين حاولوا أن يعبرّوا من خلالها عن الكثير من تجاربهم الشعرية المعاصرة[3].

خاطب لطفي عبداللّطيف شعبه في قصيدته (مناهج)، وتناول شخصية (عنترة) بصورة موفقة إلى حد ما، واستطاع محاورة شعبه من خلال الفارس العبد الذي كانت الحرية قضيته الأولى وهمه الأساس، لقد فتن عنترة شاعرنا وحاول أن يعبّر من خلاله عن بعض القضايا الاجتماعية ذات البعد السياسي، والأمة العربية تنظر إلى أطفالها ونسائها، شيبها وشبابها يقتلون وهي تقف موقف المتفرج، فقال في قصيدة (مناهج):

---

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص104.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص173.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص174.

غدًا، والصّبَاحُ، وحُلُم بِشَيّ

سَأَعْرُبُ ما تحتهُ ثمّ خَط

وأعْرِفُ مَعْنَى التَّقَفّي

ومَعْنَى الرّويّ

وأقْرَأ شِعْرَ الحَمَاسَة

مِنْ عبقَرِي ومِنْ عَنْتَرِي

ومَا كَانَ مِنْ خُطَبٍ تَكْرَهُ الصِّدْق

فِي سَامِر لا يُحِبّ عَلِي

وأَقْرَأُ تَعْذِيبَ ميّتٍ لِحَي

فَقَصّاصَة شَهْرَزادُ

وشَاعِرةُ كُلّ خَنْسَا[1]

إن الشاعر استحضر شخصية عنترة العبسي في قوله: (ومن عنتري)، لما لها من أهمية في الجاهلية تاريخياً وأدبياً، وكان أشهر فرسان العرب في ذلك الوقت، وهو من شعراء الطبقة الأولى، وعبّر الشاعر لطفي عبداللّطيف من استحضاره لهذه الشخصية عن الشعب المستغل الذي لا يملك زمام أموره، وهو يتحمل معاناة وطنه المأساوية، واستخدم الشاعر طاقة إبداعية في قصيدته من خلال الشخصية المستحضرة التي عبّر من خلالها عن "الإنسان المستعبد، الذي يحب أرضه ولكنه لا يملك لها شيئاً ما دام في القيد"[2]، وكان توظيفه لهذه الشخصية موفقاً.

كان لعنترة العبسي وجوداً أدبياً وتاريخياً أكثر منه ملحمياً، واستدعاء الشاعر إلى مثل هذه الشخصية الأدبية في نصه الشعري دلالة عن عجزه لمواجهة كافة

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص45، 46.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص177.

مظاهر الظلم والاستبداد، فراح يبحث في التاريخ عن حاضنة دلالية، يستطيع من خلالها الانقلاب على الواقع المعيش، ليتجاوز أرضية القهر والطغيان.

وذلك "أنّ الشاعر حين يتوسّل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ"[1].

وتسير شخصية أخرى قد استدعاها لطفي عبداللّطيف في شعره وهي شخصية (شهرزاد) وهي شخصية أسطورية رمزية قد استحضرها الشاعر في نصه الشعري؛ لأن "استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة"[2].

واستدعى الشاعر الشخصية الأسطورية الرمز (شهرزاد) في نصه الشعري، وجعلها رمزاً للمرأة العربية المضطهدة التي لاتزال تعيش أسيرة في مجتمعها، وهي المرأة المغلوبة على أمرها[3]، لينقل القارئ شدة معاناة النساء داخل المجتمع، وليزيد من قوة المعنى استدعى الشاعر إلى جانب هذه الشخصية شخصية الخنساء المعروفة بحزنها وألمها وبكائها.

ويمثل استدعاء الشخصيات التراثية "نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعاً من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان"[4].

وحاول الشاعر عبداللّطيف أن يعزف على إيقاع الصورة المثيرة في استحضاره لشخصية (الخنساء) نظراً لما لها من أهمية في الجاهلية والإسلام،

---

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

(2) المرجع السابق، ص121.

(3) ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997م، ص160، 161.

(4) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص121.

(فالخنساء) "هي تماضر بنت عمرو بن الشريد..." [1]، وهي جاهلية كانت تقول الشعر في زمن النابغة الذبياني، واحدة من أبرز شاعرات العرب منذ العصر الجاهلي ، اشتهرت بالرثاء على أخويها (معاوية وصخر)، وكان رثاء صخر أكثر وقعاً على نفسها[2].

واستدعى الشاعر شخصية الخنساء في شعره، ليبرز من خلالها ملمحاً من ملامحها ويسبغه على نساء العرب عندما قال: (وشاعرة كل خنسا) وأبدعت نساء العرب في البكاء والنواح على فقدان ذويهم نتيجة الحروب.

ويكاد استخدام الشاعر لطفي عبداللّطيف لصفة طغيان ملمح من ملامح الشخصية المعاصرة وإسباغه على شخصية تراثية كشخصية (الخنساء) يكون تعبيراً وسرداً لملامحها التراثية، "إذ المفروض في عملية استخدام الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام والمتكافئ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، بحيث يندمج الجانبان في بناء واحد مظهره تراثي ومخبره معاصر"[3]، والشاعر الجيد هو الذي يستطيع تحقيق ذلك.

وفي هذا المقطع الشعري يستدعي الشاعر عدة شخصيات لما لها من دلالة تاريخية، إذ يقول في قصيدة (السلام !):

وأُخْفَيْتُ رَأْيِي
وأُسْكِتُ فَلْسَفتِي والتِزَامِي
لأَبْحَثَ عَنْ خَطَإٍ
فِي القَضَايا

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1958م، ج1، ص: 343.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص344.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص288.

وشَيء هُلاَمِي

أُدبّرُ قَلْباً يَطِيقُ

التّمَادِي بِدُونِ انْتِقَام

دَخَلْتُ القَصَائِد

فِي كُلّ طَعْمٍ حَلاَ فِي مَدَام

نُواسِّي طعْمٍ

وَطَرَحْتُ خِيَامِي

طَرَحْتُ عَلَى كُلّ قَيْس غَرَامِي

بِمِصْرِي، ومَغْرِبِي المُتَرَامِي

خَلِيجِي وشَامِي

فَلَمْ يَعْبَأُوا بِي

وَلاَ بِالّذِي قُلْت

غَيْرَ السَّلاَمِ[1]

إن الرمـوز المتمثلــة فــي اسـتدعاء الشــاعر لهـذه الشخصــيات التاريخيــة (أبـو نـواس، وقـيس بـن الملـوّح،) تُعد وسيلة فـي الطريـق إلـى المعنـى، وتحديـد (اسم العلم) خاصة وماله من دلالات تاريخية، يجعل الشاعر يُحسن توظيفها توظيفاً شعرياً – أي جمالياً – في قصيدته.

**شخصية أبونواس :**

تنوعـت الشخصـيات التاريخيـة التـي وظّفهـا عبـداللّطيف بتفاصـيلها المختلفـة؛ لتثري التجربة الشعرية بأبعاد تاريخية مختلفة، وظهرت شخصية (أبو نواس) فـي هذه القصيدة " وهو من الشعراء الذين ارتبط اسمهم بقضية فنية ...، ورأى الشعراء فـي

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص156، 157.

رفضه الوقوف على الأطلال في شعره، واستبدال الحديث عن الخمر به دعوة إلى ربط الشعر بعصره وتعبيره عن ضمير هذا العصر" [1]، وكان لها حضور واضح نظراً لما تحمله الشخصية من دلالات تمثل الذكاء والثقافة العالية وقوة اللّغة والحكمة التي كان يتمتع بها العربي قديماً، وأراد الشاعر من خلال استدعاء هذه الشخصية التاريخية مخاطبة القارئ، ليتحلى بهذه الخصال الحسنة، ملتفتاً إلى الحضارة الجديدة، والأخذ بأسباب الحداثة والاستمتاع بها.

**شخصية قيس بن الملوّح :**

لم تشتهر قصة غرام في تاريخ الأدب العربي كما اشتهرت قصة قيس بن الملوح وعشيقته ليلى، ولذلك أطلق عليه اسم مجنون ليلى أو ليلى والمجنون، "وسبب تسمية قيس بالمجنون أن رجالات قومه استنكروا تهالكه في حب ليلى وتعشقه لها دون سواها وضعفه من جراء هذا الحب وكلهم يرى أن الضعف لايليق بالرجال"[2]، ومدى تشبث كل من الطرفين عاطفياً بالآخر، وإن استحضار الشاعر لهذه الشخصية في نصه الشعري يمثل علاقة تشبّته هو بوطنه وأرضه والتي يسعى من خلالها أن يعيش بسلام.

كما أنه من الشخصيات التي جعلها عبداللّطيف تبدو كرموز تاريخية، وبالفعل هي شخصيات مثلت الجود والكرم عند العرب، ومن هذه الشخصيات شخصية (حاتم الطائي) التي عُرفت بالكرم والجود ، والكرم هو توافر الخير والشرف والفضائل، والطائي فطر على حب الخير واجتناب الشر، وذلك لا يتحقق إلا للرجال[3]، إذ يقول الشاعر في قصيدة (حروف اللين!):

---

(1) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص148.

(2) زينب السيد فكي السيد محمد نور، قيس بن الملوح حياته وشعره، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، 2009م، ص61.

(3) ينظر: يحيى بن مدرك الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مصر – القاهرة، د.ط، د.ت، ص59، 60.

كانَ الطّائِي، كَرَماً فِي نَزَوَاتِ الضّيْف

والعَبَسِي قَصِيداً فِي غَزَواتِ السّيْف[1]

ووظّف الشاعر لطفي عبداللّطيف شخصيات تاريخية تحمل دلالات متعددة، استثمرها في شعره لتذكير المتلقي بماضيه العريق الذي خاض فيه العرب أروع معارك البطولة، وسطّروا بنضالهم أسمى معاني العزة والكرامة لأجيال المستقبل، وأكبر شاهد على ذلك استحضاره لشخصية عنترة العبسي والتي تم التحدث عنها سابقاً، إلى جانب الكرم والجود الذي عُرِفَ به العربي قديماً، وخير دليل على ذلك استدعاء عبداللّطيف لشخصية حاتم الطائي، وقد اجتمعت فيها الخصال الحميدة التي جعلتها تحتل مكانة مرموقة بين العرب.

إن استدعاء الشاعر لشخصيات تاريخية في شعره يجعل نصه يسافر عبر بوابة الزمن؛ ليستبدل الأخلاق والمبادئ المتناثرة في هذا العصر، بعصر آخر يعود إلى إحياء الماضي العريق، باكياً على أطلال القيم، محاولاً من خلال هذه الشخصيات التاريخية المستحضرة التنقيب عن هوية الشخصية، وكانت لهذه الشخصيات دوراً بارزاً وفاعلاً في إنتاج الدلالة، التي تعد رموزاً أضاءت تراثنا الخالد وشرفته بحضورها.

ومن الشخصيات التاريخية التي استدعاها عبداللّطيف في شعره ألا وهي شخصية (صلاح الدين الأيوبي)، المعروفة بنضالها وموقفها الحماسي من الحملة الصليبية، حيث كان فتح القدس من قِبل المسلمين بقيادة صلاح الدين الأيوبي هو الشرارة التي أثارت الغرب لقتالهم ، وكانت قضيته الأولى هي محاربة الصليبيين لتحرير القدس من براثن الاستعمار الصليبي[2]، وقال عبداللطيف في قصيدة (كربلاء الأردن):

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص160.

(2) ينظر: جاسر علي العناني، فتح صلاح الدين الأيوبي لبيت المقدس (بين السياسة والحرب)، أمواج للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، د.ط، 2012م، ص247، 248.

صَلاَحُ الدِّينِ مَاتْ

مَاتَ ثَلاثَاً لَنْ تَحِلَّ بَعْدُهَا قَطُّ لَهُ الحَياة[1]

استدعى الشاعر شخصية (صلاح الدين) بكل ما تحمله من بسالة وشجاعة وإقدام في مقاومة الاستعمار الصليبي الطامع في احتلال الأرض العربية، ويربط الشاعر هنا بين ماضي الأمة المشرّف، والذي برزت فيه هذه الشخصية التي ترمز إلى القوة والعزة والشجاعة بالواقع الراهن، وبعد رحيل الأبطال انعدمت الحياة، وقد استحضر الشاعر شخصية صلاح الدين لإيصال دلالة قوية للمتلقي من خلال نشر القوة والشجاعة والعزيمة في نفسه؛ لمواجهة الظروف القاهرة تحت نيران المحتل، وفي تكرار الفعل (مات) ثلاثاً فضح للواقع المؤلم الذي نعيشه اليوم، والعرب الذين ورثوا المجد والبطولة من قادتهم الأبطال، أصبح اليوم قادتهم يتناسون واجباتهم تجاه مقدساتهم، منشغلين بجمع الثروات، وذلك نلحظه من خلال قوله: (مات ثلاثاً لن تحل بعدها قط له الحياة).

كذلك ظهرت بعض الشخصيات التاريخية الأجنبية في شعر لطفي عبداللطيف، والتي منها: شخصية (نابليون بونابرت)، فقد أتكأ الشاعر على هذه الشخصية في قصيدته الموسومة بـ(استخبارات) في مقطع منها بعنوان باريس، إذ يقول:

(باريس)

بَارِيسُ قَدْ انْتَصَبَتْ وَلْهَى

تُحَفاً وَمَرَايا وَعُيُون

والسّينُ يُرَاقِصُ نِصْفَيْها

نَزِقاً مَفْتُون...

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان دمعة الحادي، ص44.

وَمَسَلّةُ وَادِي النّيلِ تَشِي

لِلْبُرْجِ بِخَيْبَةِ نَابِلْيُون[1]!

استدعى الشاعر من التاريخ الأجنبي شخصية (نابليون بونابرت) نظراً لما لهذه الشخصية من دلالات رمزية في الأذهان، وعرفت هذه الشخصية بالشجاعة والذكاء في وضع خطط الهجوم العسكرية المحققة للنجاح الباهر[2]، وهذه الشخصية الرمز التي رضخت لها أكبر الدول وانهزمت أمامها، سرعان ما سقطت وتحطم غرورها وجبروتها أمام أقدم أثر عربي على أرض باريس وهو (مسلة وادي النيل)، وهي رسالة صريحة للمتلقي تُبيّن مدى قوة الشعب العربي ونضاله ووقوفه في وجه أعدائه، ومن خلال هذه الشخصية (نابليون) فجّر الشاعر طاقات نصه واستغلها لخدمة تجربته المعاصرة، واستطاعت تأدية دورها في إنتاج دلالة النص.

وظهرت كذلك شخصيات دينية في شعر عبداللّطيف هي أكثر الشخصيات قدوة في تاريخنا الإسلامي ألا وهي شخصية الأنبياء، ويجد مساره مجاوراً لمسار نبي تصدى وقاوم لنشر رسالته، وأكثر شخصيات الأنبياء حضوراً في نص الشاعر لطفي عبداللّطيف (آدم، وعيسى) عليهما السلام.

ويستخدم عبداللّطيف شخصية آدم عليه السلام في قصيدته (ليلى بنت شفة) التي يقول فيها:

فُلاَنُ أَنَا، وَابْحَثُوا عَنْ صِفَه

يُطَوّعُنِي حبُّ أَنْ تَعْرِفُونِي

تُرَى؟

أمْ تُطَوّعُنِي المَعْرِفَة؟

إِذَا مَا وَقَفْتُمْ أَمَامِي مَرَايا

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قراءات في كف سندبادة، ص142.

(2) ينظر: إلياس أبوشبكة، تاريخ نابليون بونابرت، مؤسسة هنداوي ، د.ط، 2017م، ص29.

وَإِنْ تَسْمَعُوا:

أسْكتَتْنِي القضَايا

وقَدْ يُعْرَفُ المَرْءُ بالأصْغَرَيْنِ

ويُطْرِبُ ذَا الحِجْرِ أَنْ يَعْرِفَهْ

فُلاَنٌ أَنا، وابْحَثُوا عَنْ صِفَهْ

فآدَمُ أَوَّلُ

حَوّاءُ ثانٍ[1]

واستدعاء عبداللّطيف لشخصية سيدنا آدم – عليه السلام – تُعَدُّ دلالة شاملة للإنسان، والشاعر أدرك أن الإنسان مهما استكبر وطغى في دنياه فحتما مُلاقِي حتفه في أُخراه، وكانت دلالته قائمة على تأصيل الوجود الإنساني المرتبط بالتراب وهذا سيقود المتلقي إلى معرفة الفكرة العامة التي طرحها الشاعر من خلال استحضاره لشخصية آدم – عليه السلام – ألا وهي أن الإنسان خُلِقَ من تراب ومرجعه إلى تراب.

ومن الشخصيات الدينية التي استدعاها الشاعر شخصية (عيسى عليه السلام) وما ترمز إليه من مواقف الصلابة والتضحية، إذ يقول لطفي عبداللّطيف في قصيدته (إلى بشارة الخوري) مستدعياً شخصية عيسى عليه السلام:

حِزْبُ اللهِ هُمُ الأَطْفَالُ

فَهَلْ للهِ عَدوٌّ يَرْحَم؟

حِزْبُ اللهِ هُمُ الأَطْفَالُ

ولَكِن، لا، فِي الزَّمَنِ المُظْلِمْ

شَجَرُ الأُرْزِ

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص57، 58.

وجَبَلُ الدُّرْز

وتَلُّ الهَدْمِ، وتَلُّ الرَّدْمِ

ولحْمُ أشْلاَءَ تَتَكلّمْ

فِي نَشَراتٍ تَخْشَى قوْلَ:

البَادِي أَظْلَم...

فِي نَشَرَاتٍ

تَقْتُلُ عِيسَى، تَجْلِدُ مَرْيَمْ

فَقَدْ اكْتَشَفَا شَيْئاً مَا

فِي دَارِ الأرْقَم[1].

يتصل النص الشعري بقصص القرآن من خلال جسر قصة مريم رضى الله عنها وابنها عيسى – عليه السلام – وأحسّ الشعراء من خلال استدعاء شخصية المسيح وتوظيفها في النص الشعري أنهم أكثر حرية، وأطلقوا العنان لأنفسهم في تأويل ملامح الشخصية وانتحالها لأنفسهم، وملامح السيد المسيح في الشعر المعاصر معظمها مستمدة من الموروث المسيحي[2]، ومن خلال استدعاء الشاعر لشخصية النبي (عيسى عليه السلام) وأمه (مريم العذراء) الصدِّيقة الطاهرة يستثمر علاقة الأم بابنها وهي تعلو مراتب العفة ومصاف القداسة، وتحيل الأم هنا إلى الذات الوطن الذي يمنح لأبنائه دفء الأمومة، ومدى قوة عشق الابن لأمه وتعلّقه بها.

ولجوء الشاعر للنص الديني مكّنه من إثراء السياق، ودعم مداره الإيحائي بتكثيف المعنى وتعميق الدلالة.

---

(1) لطفي عبداللّطيف، ديوان قليل من التعري، ص48.

(2) ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص82.

"ومن أبرز المزالق التي يسقط فيها الشعراء الذين يستدعون الشخصيات التراثية – خصوصاً في البداية – تكديس المورثات وإثقال كاهل القصيدة بمجموعة من أسماء الشخصيات، الأمر الذي لا يدع فرصة لأية من هذه الشخصيات أن تنصهر في وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس وخطرات، وتظل مقحمة في القصيدة ومفروضة عليها من الخارج وعاجزة عن أن تأخذ مساراتها الشعورية والنفسية في وجدان المتلقي ووعيه"[1]، والشاعر لطفي عبداللّطيف لم يقع في هذا المزلق على الرغم من وجود عدّة شخصيات في دواوينه الشعرية، وكذلك نجد – أحياناً – القصيدة الواحدة تتضمن عدّة شخصيات ولكن كل شخصية لها دلالة واضحة تعبّر عنها، ولم يستحضر الشخصيات عبثاً، ولم يعمد إلى شحن دواوينه بأسماء شخصيات لا توحي بالغرض المنشود الذي وُظِّفت من أجله.

ويُعَدُّ توظيف الشخصية الرمز في الشعر وسيلة من وسائل تحقيق التواصل مع الجمهور أو المجتمع عبر رموزه المختلفة.

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص287.

# الخاتمـــــــة

الحمد لله الذي جعل للأمور خواتيم تبلغها وتقف عندها.

**توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج والتوصيات أهمها:**

1-إن مصطلح الخطاب قد شاع كثيراً في الدراسات الحديثة من الآونة الأخيرة، وتعددت مفاهيمه واختلفت، فقد نما هذا المصطلح وتطور في ظل هذه الدراسات الحديثة التي اهتمت به، وبعناصره المكونة له عند النقاد العرب والغرب على حد سواء، وهناك علاقة قوية جداً بين النص والخطاب، فالخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة، أي أنها تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق.

2-تعد اللّغة الشعرية نوعاً فريداً متميزاً عن اللّغة العادية ، ولكن لا ينفي وجود رابط بينهما؛ لأن الشاعر لطفي عبداللطيف يعبّر عن تجربته الشعرية من خلال ما يدور في نفسه من صراع داخلي .

3-كل شاعر له معجمه الخاص به من خلال توظيفه لكلمات معينة يستطيع من خلالها تنويع معجمه الشعري من قصيدة لأخرى، فالمعجم الشعري عند عبداللطيف إذاً هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب عنده.

4-إن اللّغة الشعرية عند الشاعر لطفي عبداللطيف تمثل المكوّن الرئيس لأي عمل شعري؛ لأنها طاقة القصيدة وإمكاناتها ، وهي التجربة الشعرية المجسمة من خلال الكلمات .

5-تعد الصورة الشعرية عند عبداللطيف أساس تشكيل أي عمل شعري، والمكوّن الأساس لها اللّغة، وغرضها الذي وظفت من أجله أسر القارئ واجتذابه .

6-الصورة في مفهومها العام (رسم قوامه الكلمات) وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الصورة هي البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري، وظهرت عند لطفي

عبداللطيف عدة صور منها: (الصورة الكلية، الصورة الفنية الومضة، الصورة الحسية).

7-تعد الصورة الفنية العلامة البارزة والملمح الأول الذي يميز شعر لطفي عبداللطيف، وهي الركن الأساس والجوهر الفني الذي لا يمكن الاستغناء عنه، إذ نادراً ما يتبلور مذهب نقدي جديد أو اتجاه جديد، دون أن يُسند إلى الصورة الشعرية دوراً أساسياً في عملية الخلق الشعري.

8-استخدم الشاعر لطفي عبداللّطيف عدداً من الألوان في قصائده؛ نظراً لما للّون من دلالة جمالية في الشعر، حيث يُمثّل اللّون ملمحاً جمالياً في الشعر، ويُعدّ عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني بما يحمل من دلالات ذات علاقة مباشرة بالرؤية الفنية.

9-يستعين الشاعر عبداللطيف بالألوان؛ ليعبّر عن عُمقه العاطفي وجوهره الفكري، وكأنه رسّام عارف بخفايا الألوان، ودلالاتها وعلاقاتها بالإنسان.

10-اللّون عند لطفي عبداللطيف من أهم ظواهر الطبيعة وأجملها، ومن أهم العناصر التي تُشكّل الصورة الفنية؛ لما يشتمل عليه من الدّلالات الفنية والنفسية والاجتماعية والرمزية، ولابد من ربط اللّون بسياق النّص الشعري، هو الذي يحدد وظيفته وفاعليته.

11-يُعَدُّ الإيقاع الصوتي أحد مكونات الإيقاع الشعري، حيث يلعب الصوت عند الشاعر لطفي عبداللطيف دوراً بارزاً في تشكيل البنية الصوتية للنص الشعري، وتُشكّل دراسة الصوت المرحلة الأولى في دراسة البناء الكلي للأدب، ومن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الجمل تتكون دلالات الصور، ودراسة الصوت في الشعر تعني دراسة الانسجام الذي يتمظهر في الإيقاع.

12-الإيقاع الشعري عند الشاعر لطفي عبداللطيف له وظيفة بنائية تتحكم في نسق الخطاب، ويبني عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب، يستقل بها الخطاب

المفرد عن غيره من الخطابات الأخرى، كما له وظيفة دلالية وهي ملازمة لسابقتها، ومترتبة عليها، إذ بناء الإيقاع لنسق الخطاب هو بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه.

13- يعد استدعاء الشخصيات الأدبية عند الشاعر لطفي عبداللطيف بمثابة الارتداء الفني بالرجوع إلى الماضي لشحن نصوصه بدلالات شتى ما كانت لتتأتى لولا هذه التقنية الفنية التي تحاول استنطاق الشخصية الأدبية، ومحاورتها أحياناً لنقد الواقع أو السخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة أو الفاسدة.

14- إن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين وخاصة عند الشاعر لطفي عبداللطيف، هي التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رموزاً لتلك القضايا وعناوين عليها، سواء كانت تلك القضايا سياسية أو اجتماعية أو فكرية، أو حضارية، أو عاطفية، أو فنية.

كانت هذه أهم النتائج التي توصّلْتُ إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي مازال يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب لاستكماله والوقوف عند العديد من قضاياه التي لم تطرق بعد، ومن الممكن الاستضاءة بهذه الدراسة وتوسيع حلقاتها وأبعادها إلى اتجاهات عديدة لتشمل النتاج الأدبي للشاعر كاملاً، ولعل في هذه التوصية إضاءة لطريق البحث أمام الدارسين، وإن ما أنجزَتْه هذه الدراسة إنما هو جهد مُقل، وإن أحسنت فمن الله، وإن أسأت فمن نفسي، والحمد لله الذي خَصَّ بالكمال نفسه، وجعل في عمل الإنسان إذا اكتمل نقصان.

وما توفيقي إلا بالله

# فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية قالون عن نافع.

**أولاً- المصادر (الدواوين الشعرية):**

1-لطفي عبداللطيف ، الخريف لم يزل، دار مكتبة الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1965م.

2-ـــ ، أكواخ الصفيح، دار مكتبة الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1967م.

3-ـــ ، حوار من الأبدية، دار لبنان للطباعة والنشر، ط1، 1969م.

4-ـــ ، دمعة الحادي، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1975م.

5-ـــ ، قليل من التعري، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 1999م.

6-ـــ ، قراءات في كف سندباة، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2004م.

**ثانياً: المراجع**

**أ) الكتب المطبوعة:**

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م.

2- إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م.

3- إبراهيم مصطفي وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004م.

4- أتو جسبرسن، اللغة بين الفرد والمجتمع، ترجمه وعلق عليه الدكتور عبدالرحمن محمد أيوب، مكتبة الانجلو المصرية ، مصر الجديدة، د.ط، 1954م.

5- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م.

6- أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002م.
7- أحمد محمد الشيخ، البحور القصار في العروض العربي، منشورات جامعة السابع من أبريل، مطابع الوحدة العربية، الزاوية، د.ط، 1993م.
8- أحمد مختار عمر، اللّغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م.
9- ـــ، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.
10-أحمد مطلوب وكامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط2، 1999م.
11-أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.
12-ـ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت – لبنان، ط3، 1979م.
13-أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، 1953م.
14-إلياس أبوشبكة، تاريخ نابليون بونابرت، مؤسسة هنداوي ، د.ط، 2017م.
15-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.
16-تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م.
17-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
18-جاسر علي العناني، فتح صلاح الدين الأيوبي لبيت المقدس (بين السياسة والحرب)، أمواج للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، د.ط، 2012م.

19-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
20-حبيب أبو زوادة، علم الدّلالة التأصيل والتفصيل، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2008م.
21-أبوالحسن علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده، المخصص، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996م.
22-حليمة الصادق العائب، ثنائية الموت والحياة في الشعر اللّيبي 1950–1969م، منشورات شؤون ثقافية، د.ط، 2010م.
23-حنان محمد شلوف، الصورة الفنية في شعر علي الفزاني، منشورات جامعة 7 أكتوبر، ط1، 2007م.
24-راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع، بحث في قصيدة محمد الثبيتي، دراسات نقدية، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2014م.
25-روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.
26-زينب خليل مزيد، البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016م.
27-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، الاسكندرية، ط2، 1983م.
28-ــ، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.
29-سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

30-سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، مطبعة مصر – القاهرة، د.ط، 1945م.

31-صالح شلهوب، الكشاف قاموس عربي – عربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2004م.

32-صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

33-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1992م.

34-الطاهر أحمد الزاوي، مختار القاموس، مرتب على طريقة مختار الصحاح والمصباح المنير، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، د.ط، د.ت.

35-عبدالحكيم راضي، نظرية اللّغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

36-عبدالرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989م.

37-عبدالرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

38-عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، د.ت.

39-عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1988م.

40-عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2001م.

41-ـــ ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت.
42-عبدالله بن المعتز، كتاب البديع، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.
43-عبدالله سالم مليطان، معجم الشعراء اللّيبيين، دار مداد للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2001م.
44-أبوعبدالله محمد بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: عبدالله بن عبدالمحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط1، 2006م.
45-عبدالهادي عبدالله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، د.ط، 2002م.
46-عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري (التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية)، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1980م.
47-ـــ، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.
48-عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م.
49-ـــ، الأدب وفنونه (دراسة ونقد) دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م.
50-عزالدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م.
51-علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م.
52-أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة السعادة بمصر، ط2، 1955م.
53-علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الإعلام، د.ط، 1975م.

54-علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس – ليبيا، ط1، 1978م.

55-ـــ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997م.

56-ـــ ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002م.

57-علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م.

58-فان دايك، النص والسياق ، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة : عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق– المغرب، د.ط، 2000م.

59-فايز الداية، علم الدّلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، ط2، 1996م.

60-أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط، د.ت.

61-أبوالفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981م.

62-فندريس، اللغة، تعريب: عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 1950م.

63-فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

64-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1958م.

65-كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.
66-كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1986م.
67-محمد أحمد قاسم، ومحيي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط1، 2003م.
68-محمد بن أبي بكر عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986م.
69-محمد حسن إبراهيم عمري، الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، د.ط، 1988م.
70-محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981م.
71-محمد حسين سلامة، الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2002م.
72-محمد حماسة عبداللّطيف، لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.
73-محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2013م.
74-محمد علي سلطاني، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العصماء، سوريا – دمشق، ط2، 2003م.
75-محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
76-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، القاهرة، د.ط، 1963م.

77-محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

78-محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل (دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م.

79-محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2005م.

80-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط3، 1992م.

81-محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، منهج البحث في الأدب واللّغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1996م.

82-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2002م.

83-ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

84-ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987م.

85-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م.

86-نايف معروف وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، دار النفائس، بيروت – لبنان، ط5، 2006م.

87-نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1982م.

88-هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م.
89-أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م.
90-يحيى بن مدرك الطائي، ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مصر – القاهرة، د.ط، د.ت.
91-يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دراسة تحليلية إحصائية لشعر: البارودي، ونزار قباني، وصلاح عبدالصبور، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1995م.
92-يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1986م.

**ب- الرسائل العلمية.**

1- رشا عادل الريماوي، ظواهر أسلوبية في شعر يوسف الخطيب، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 2017-2018م.
2-زينب السيد فكي السيد محمد نور، قيس بن الملوح حياته وشعره، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير ، جامعة أم درمان الإسلامية، 2009م.
3-زينب يوسف عبدالله هاشم، الاستعارة عند عبدالقاهر الجرجاني، رسالة ماجستير في البلاغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1994م.
4-سيدي محمد منور، المعجم الشعري عند الأخضر السائحي، دراسة معجمية دلالية، رسالة ماجستير، 2013-2014م.
5-شهيرة حمد المراحلة، جماليات اللغة الشعرية (دراسة في ديوان راشد عيسى)، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة مؤته، 2015م.

6- عيادة سعدي، شعر الروميات لأبي فراس الحمداني، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في الأدب القديم ونقده، 2009م.
7- فاطمة علي محمد زوبي، الأداء الفني في شعر لطفي عبداللطيف، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، جامعة عين شمس ، 2015-2016م.
8- محمد بلعباسي، شعرية القصيدة المعاصرة، بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، أطروحة دكتوراة في الأدب العربي، 2014-2015م.
9- هاجر بوزيدي، كتاب "في تحليل الخطاب الشعري" لفاتح علاق، دراسة نقدية، رسالة ماجستير، الجزائر، 2016-2017م.

**ج- المجلات:**

1- إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، ع2، أكتوبر 2004م.
2- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، مجلة فصول، ع1، 1 يناير 1984م.

# فهرس المحتويات


| ر.م | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| .1 | الآية القرآنية. | أ |
| .2 | الإهداء. | ب |
| .3 | الشكر والتقدير. | ج |
| .4 | المقدمة. | د |
| | **التمهيد**<br>**مفهوم الخطاب والعناصر المكونة له ، وعلاقته بمفهوم النص** | |
| .5 | أولاً- مفهوم الخطاب لغة . | 1 |
| .6 | ثانياً: مفهوم الخطاب اصطلاحاً . | 2-1 |
| .7 | الخطاب في الثقافة الغربية . | 2 |
| .8 | الخطاب في الثقافة العربية . | 3 |
| .9 | العناصر المكونة للخطاب . | 5 |
| .10 | 1-اللّغة . | 5 |
| .11 | 2-الموسيقا . | 5 |
| .12 | 3-الصورة الشعرية . | 5 |
| .13 | 4-التناص وإنتاج المعنى . | 6 |
| .14 | مفهوم النص لغة . | 7 |
| .15 | مفهوم النص اصطلاحاً. | 7 |
| .16 | العلاقة بين النص والخطاب . | 7 |
| | **الفصل الأول**<br>**(لغة الشِّعر)** | |
| .17 | المبحث الأول: تشكيل لغة الشعر ومداها الفاعل. | 11 |
| .18 | لغة الخطاب الشعري عند لطفي عبداللطيف. | 13 |
| .19 | المبحث الثاني: معجم الشاعر ومركّبات سياقاته اللّغوية. | 41 |

| ر.م | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| .20 | الحقول الدلالية. | 42 |
| .21 | حقل الوطن . | 45 |
| .22 | حقل الحب . | 50 |
| .23 | حقل الطبيعة. | 62 |
| .24 | المبحث الثالث: حيويّة المكوّنات اللّغوية وتوافقها الفنِّي. | 67 |
| .25 | توظيف اللغة السهلة . | 68 |
| .26 | توظيف اللغة الجزلة في (التناص مع القرآن الكريم). | 77 |
| .27 | توظيف اللغة التساؤلية . | 86 |
| .28 | توظيف اللغة الغريبة الصعبة . | 89 |
| | **الفصل الثاني** **(جماليات الصورة الفنية)** | |
| .29 | المبحث الأول: التشكيل الفنِّي للصورة الشعرية. | 95 |
| .30 | مفهوم الصورة لغة . | 96 |
| .31 | مفهوم الصورة اصطلاحاً. | 97 |
| .32 | أنواع الصورة : | |
| .33 | 1-الصورة الكلية / المركبة . | 100 |
| .34 | 2-الصورة الفنية الومضة. | 110 |
| .35 | 3-الصورة الحسية . | 114 |
| .36 | المبحث الثاني: المكوّنات البانية للصورة الشعرية وجدّتها. | 125 |
| .37 | عناصر الصورة الفنية . | |
| .38 | 1-الذاكرة . | 126 |
| .39 | 2-الحواس . | 126 |
| .40 | 3-الخيال . | 127 |
| .41 | بناء الصورة التشبيهية : | |

| ر.م | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| .42 | – التشبيه . | 127 |
| .43 | – الاستعارة . | 132 |
| .44 | المبحث الثالث: أهمية الصورة الفنية ودورها في إيضاح دلالة النص. | 141 |
| | **الفصل الثالث** **(الشّكل الموسيقي)** | |
| .45 | المبحث الأول: دلالة الألوان ودورها في إبراز دلالة النص. | 158 |
| .46 | اللّون الأسود. | 159 |
| .47 | اللّون الأحمر . | 164 |
| .48 | اللّون الأبيض . | 168 |
| .49 | اللّون الأصفر . | 170 |
| .50 | اللّون الأخضر . | 172 |
| .51 | المبحث الثاني: الإيقاع الموسيقي في القصيدة. | |
| .52 | الإيقاع لغة . | 176 |
| .53 | الإيقاع اصطلاحاً. | 176 |
| .54 | مستويات الإيقاع . | |
| .55 | الإيقاع الداخلي . | 176 |
| .56 | الإيقاع الخارجي . | 177 |
| .57 | أولاً–إيقاع الموسيقى الداخلية : | |
| .58 | – ظاهرة التكرار . | 177 |
| .59 | أشكال ظاهرة التكرار . | |
| .60 | 1–تكرار الحرف . | 178 |
| .61 | 2–تكرار الضمير . | 182 |
| .62 | 3–تكرار الكلمة – الاسم . | 183 |

| ر.م | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| .63 | 4-تكرار الكلمة – الفعل . | 186 |
| .64 | 5-تكرار جزء من جملة . | 187 |
| .65 | 6-تكرار الجملة . | 188 |
| .66 | ثانياً- إيقاع الموسيقى الخارجية : | |
| .67 | أ. الوزن . | 190 |
| .68 | ب.القافية . | 195 |
| .69 | – القافية المطلقة . | 196 |
| .70 | – القافية المقيدة . | 198 |
| .71 | المبحث الثالث: استدعاء الشخصيات التراثية وتوظيفها في النص الشعري. | 202 |
| .72 | 1-الشخصيات التاريخية : | |
| .73 | – عنترة العبسي. | 203 |
| .74 | – شهرزاد . | 205 |
| .75 | – الخنساء . | 206 |
| .76 | – أبونواس . | 207 |
| .77 | – قيس بن الملوح . | 208 |
| .78 | – حاتم الطائي. | 208 |
| .79 | – صلاح الدين الأيوبي . | 209 |
| .80 | – نابليون بونابرت . | 210 |
| .81 | 2-الشخصيات الدينية (الأنبياء). | |
| .82 | – آدم عليه السلام . | 211 |
| .83 | – عيسى عليه السلام . | 212 |
| .84 | الخاتمة. | 215 |
| .85 | فهرس المصادر والمراجع. | 218 |

| ر.م | الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| .86 | فهرس المحتويات | 229 |
| .87 | ملخص باللغة العربية . | 234 |
| .88 | ملخص باللغة الإنجليزية . | 235 |

# ملخص الدراسة

والشعر يأخذ متلقيه إلى عالم خفي تنفتح فيه جميع مداركهم ، وتنصهر فيه مشاعرهم وأحاسيسهم، والتجربة الشعرية ماهي إلا تجربة لغة، وتجسيد لطاقات إبداعية يتقنها الشاعر، وهي نتاج أساس لأدبية الخطاب العربي، فالشعر يلعب دوراً رئيساً في تشكيل الثقافة العربية وإثرائها؛ كما تقف الصورة الشعرية بجميع مكوناتها وأبعادها إلى جانب اللّغة الشعرية في تكوين النص الشعري.

فالخطاب الشعري إذًا خطابات، وتحليله متعدد بتعدد المناهج والنقاد، وهو متميز عن الممارسات الفنية بعنصر اللّغة المالك الحقيقي لمفاتيح قراءته، فإذا لم يتملك القارئ الواعي –الناقد– هذه المفاتيح، فإن قراءته ستظل أبعد من أن تحظى بما يمنحها شرعيتها في المعالجة والتحليل .

وعنوان دراستي: (الخطاب الشعري في تجربة لطفي عبداللّطيف الشعرية) دراسة أسلوبية.

وتضمنت الدراسة نتائج الشاعر كاملاً، والمتمثل في دواوينه الشعرية: (الخريف لم يزل، وأكواخ الصفيح، وحوار من الأبدية، ودمعة الحادي، وقليل من التعري، وأخيراً قراءات في كف سندبادة).

ولعل أحد الأسباب الرئيسة لاختياري هذه الدراسة، هو محاولة الاقتراب من الخطاب الشعري اللّيبي الحداثي، وما يتضمنه من جماليات.

وتهدف هذه إلى الدراسة إلى محاولة الكشف عن حداثة البنية الشعرية في شعر لطفي عبداللطيف.

ومن النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي وجود علاقة قوية جداً بين النص والخطاب، فالخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة، أي أنها تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في أي وقت لاحق، ويتبين ذلك من آراء النقاد الغرب والعرب حول مفهوم الخطاب.

## Study summary

Poetry takes its recipient to a hidden world in which all their perceptions are opened, and their feelings and feelings are fused in it. The poetic experience is nothing but a language experience, and the embodiment of creative energies mastered by the poet, and it is an essential product of the literary Arabic discourse. Poetry plays a major role in shaping and enriching Arab culture; The poetic image, with all its components and dimensions, stands alongside poetic language in the composition of the poetic text.

Poetic discourse, then, is discourses, and its analysis is multiplied by the multiplicity of approaches and critics, and it is distinguished from artistic practices by the element of language, the true owner of the keys to reading it.

The title of my study was: (Poetic Discourse in the Poetic Experience of Lutfi Abdul Latif ), a stylistic study.

The study included the poet's full results, which are represented in his poetry collections: (Autumn Is Still Still, Tin Huts, Dialogue From Eternity, A Tear of the Atheist, A Little Nakedness, and Finally Readings in the Palm of Sinbad ).

Perhaps one of the main reasons for choosing this study is to try to approach the modernist Libyan poetic discourse, and its aesthetics.

The main objective of this study was to reveal the novelty of the poetic structure in the poetry of Lutfi Abdul Latif.

Among the results that I reached through my study of this topic, there is a very strong relationship between the text and the discourse. The discourse is a group of texts with common relations, that is, it is a coherent sequence of textual usage images that can be referenced at any time later, and this is evident from the views of Western and Arab critics about Discourse concept.