جمهورية تركيا

جامعة تشانكري كارا تكين

معهد العلوم الاجتماعية

العلوم الإسلامية الأساسية

الخطاب الشعري عند زينل الصوفي

عدنان عبد أحمد الجنابي

أطروحة ماجستير

إشراف

د. ليث مطيع يحيى العزب

تشانكيري –2022

جمهورية تركيا

جامعة تشانكري كارا تكين

معهد العلوم الاجتماعية
العلوم الإسلامية الأساسية

الخطاب الشعري عند زينل الصوفي

عدنان عبد أحمد الجنابي

198314306

أطروحة ماجستير

إشراف

الدكتور ليث مطيع يحيى العزب

تشانكيري –2022

جدول المحتويات

المقدمة..... VII
الملخص IX
ÖZETİ X
Summary XI
أهمية الدراسة:..... XIII
إشكالية البحث XIII
أهداف الدراسة: XIV
حدود البحث:..... XIV
هيكلية البحث:..... XV
1.التمهيد 1
1.الفصل الأول:الأنا والآخر، والهوية والذات عند الصوفي..... 19
1.1.المبحث الأول: الأنا والآخر: 19
1.1.1.المطلب الأول: مفهوم الأنا: 19
1.1.2.المطلب الثاني: مفهوم الآخر: 22
1.1.3.المطلب الثالث: الأنا والآخر في شعر الصوفي: 24
1.1.3.1. حضور الأنا وضعف حضور الأخر عند الصوفي: 24
1.2.المبحث الثاني: الهويـة والـذات 37
1.2.1.المطلب الأول: مفهوم الهويّة: 37
1.2.2.المطلب الثاني: مفهوم الذات:..... 39

1.2.3.المطلب الثالث: الهوية والذات في شعر الصوفي.....40
2.الفصل الثاني: الأنساق والأبنية في شعر الصوفي.....48
2.1. المبحث الأول: المفارقة.....48
2.1.1.المطلب الأول: المفارقة لغة: 49
2.1.2.المطلب الثاني: المفارقة ما بين المفهوم والوظيفة: 49
2.1.3.المطلب الثالث: عناصر إعمال المفارقة: 52
2.1.4.المطلب الرابع: أنواع المفارقة وخصائصها عند الصوفي:.....53
2.2. المبحث الثاني: الإيقاع في شعر الصوفي 65
2.2.1.المطلب الأول: الإيقاع الخارجي 65
2.2.1.1. الوزن: 65
2.2.1.2. القافية 73
2.2.2.المطلب الثاني: الإيقاع الداخلي 81
2.2.2.1.التكرار: 81
3. الفصل الثالث: التداخل النصِّي والأجناسي في شعر الصوفي 87
3.1.المبحث الأول: تداخل النصوص الدينية في شعر الصوفي.....93
3.2. المبحث الثاني: التداخل السردي في شعر الصوفي.....98
3.2.1.المطلب الأول: البنى السردية في شعر الصوفي 98
3.2.2.المطلب الثاني: القصيدة السينمائية 112
الخاتمة والنتائج 123
التوصيات.....125

المصادر والمراجع 126

السيرة الذاتية للباحث: 137

بيان أخلاقيات البحث العلمي

أصرح بأنّي قد التزمت بعناية بالأخلاقيات العلمية والقواعد الأكاديمية أثناء إعدادي لأطروحة الماجستير المعنونة (الخطاب الشعري عند زينل الصوفي) وذلك بدءًا من مرحلة تقديم الاقتراح إلى أن انتهيت من هذه الدراسة، وأن المعلومات المذكورة في الأطروحة حصلت عليها ضمن إطار الأخلاقيات والتقاليد العلمية، وأنّني قمت بالذكر والإشارة إلى جميع المصادر والمراجع التي اقتبست منها سواء بشكل مباشر أو غير مباشر في هذه الدراسة التي أعددتها وفقًا لقواعد كتابة الأطروحة، وأصرح بأن جميع المصادر والمراجع التي لجأت إليها هي تلك الموضحة في قسم المصادر والمراجع.

2022\2\21

عدنان عبد أحمد الجنابي

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

ADNAN ABED AHMED AL-JANABI tarafından hazırlanan "*Zainal Al-Sufi'nin Şiirsel Söylemi*" Adlı Eserin Edisyon Kritiği başlıklı bu çalışma, 21/02/2022 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *oybirliği* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Temel İslam Bilimleri* Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Laith Motei Y. ALAZAB İmza: ……..

Üye : Dr. Öğr. Üyesi. ABDULSALAM YOUSUF ESSA AL YACOUB
İmza: ……..

Üye : Dr. Öğr. Üyesi, İBRAHİM İBRAHİMOĞLU İmza:……

ONAY

Bu Tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ...../..../ 202.. tarih ve ..... sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Coşkun POLAT

Enstitü Müdürü

شكر وعرفان

إلى من طوقتني كرماً، وأغرقتني حناناً، مقلة العين، ونور الفؤاد: أمي الغالية، إلى من صبرت وصابرت، وسهرت وجاهدت زوجتي الحبيبة، إلى أساتذتي الأفاضل: الدكتور قتيبة فرحات، والدكتور عبد السلام اليعقوب، والدكتور علي العواد، إلى أُستاذ اللغة والأدب الشاعر المبدع زينل الصوفي، الذي لم يبخل عليّ بأي استشارة أو معلومة منذ بداية البحث حتى انتهائه، كما لا تسع الكلمات شكر الدكتور ليث العزب، الذي شرفني بالإشراف على هذه الرسالة، فكان نِعمَ الأخ ونِعمَ الأستاذ، فلم يبخل علينا بنصح أو معونة رغم ضيق وقته وثقل ما كُلِّف به، الذي لولاه بعد الله ما كُتب لهذهِ الصفحات أن ترى النور، فجزى الله خيرًا كل من أعاننا ولو بشق كلمة.

الباحث

المقدمة

تتناول هذه الدراسة [الخطاب الشعري عند زينل الصوفي] وزينل شاعر عراقي معاصر نظم في أغلب أغراض الشعر وأنواعه من شعر: إحيائي، وحر (شعر التفعيلة)، وكذا قصيدة النثر، وارتبط كثير من شعره بمرحلة حسّاسة من مراحل العراق المعاصر مما أثار حفيظة الباحث إلى الغوص في شعره والمحاولة لكشف ما يبثه الشاعر من رسائل أراد إيصالها إلى جمهوره عبر خطابه الشعري الذي يعد وسيلة تواصلية بين الشاعر والمتلقي.

وقد سعيت في هذه الصفحات إلى تجلّية ماهيّة الخطاب والنصِّ ومحاولة التفريق بينهما بوصفهما من المواطن التي كثر الخلاف بينهما، وإبراز المواطن التي يمكن من خلالها كشف خطابات النصِّ الشعري، وقد عمدت إلى تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول وتمهيد: ابتدأت بالمقدمة، فالملخّص، ثم التمهيد، فعرَّفت فيه النص والخطاب لغة واصطلاحا فأعطيت فيه أقوال: أهل اللغة، والأصوليين، والنقّاد، وسعيت إلى توضيح الإشكالية القائمة بين النص والخطاب، وكان لزاما عليّ إعطاء نبذة عن حياة الشاعر وإنجازاته الأدبية والفنية، ثم انتقلت إلى الفصل الأول وهو على مبحثين: الأول منها: يتناول الأنا والآخر، وكان المبحث الثاني تحت عنوان: الذات والهوية، ومحاولة إبراز مواطن الخطاب في شعره من خلال تحليل النصوص الشعرية. أما الفصل الثاني: فعنونته بـ: الأنساق والأبنية، وقد قسّمته إلى مبحثين: الأول: المفارقة، فَعرّفت فيه المفارقة وبَيّنَتُ أنواعها ومواضعها في شعر الصوفي، أما المبحث الثاني فكان من نصيب الإيقاع المتمثِّل بـ: الإيقاع الخارجي: الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي المتمثّل بالتكرار، وبيان أهمّية الإيقاع في خلق الجو العام للقصيدة والكشف عن مضمون الخطاب، أما الفصل الثالث فكانت الدراسة فيه: تداخل النصوص والأجناس الأدبية لدى الشاعر وفيه التعريف بالتداخل،

ومنها: تداخل النص الديني؛ كونه اللون الواسع في شعره مقارنة بباقي تداخل النصوص الأُخرى، ثم كان القسم الثاني من نصيب: التداخل الأجناسي ومنه: السرد في الشعر، والقصيدة السينمائية، ثم ختمت البحث بأبرز ما جاء فيه من نتائج وتوصيات، هذا وقد اعتمدت في هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي متداخلاً مع الأسلوبية والنقد الثقافي، وكانت الشواهد من ثلاثة دواوين للشاعر هي: ورقة تسقط إلى الأعلى، خيمة خمس نجوم، أبجدية الحب.

وفي حقيقة الأمر لا يمكننا الإحاطة بكل جوانب الخطاب الشعري في دواوين الشاعر؛ كونه مما يصعب الإحاطة بهِ بدراسةٍ واحدةٍ وتحتاج منَ الجهدِ الكثير، إنَّما أردت في هذه الدراسة إظهار بعض مزايا وتجليات الخطاب الشعري لدى زينل الصوفي، والذي يمكن من خلاله تسليط الضوء على جانب بسيط من جوانب جمالية اللغة والنقد الأدبي.

الملخص

عنوان الأطروحة : الخطاب الشعري عند زينل الصوفي.

مُعِد الأطروحة : عدنان عبد أحمد الجنابي.

المشرف : د. ليث مطيع يحيى العزب.

الفرع العلمي/ القسم: معهد العلوم الاجتماعية/ قسم العلوم الإسلامية الأساسية.

أُطروحة : ماجستير.

تاريخ الموافقة :

تروم هذه الدراسة الوقوف عند الخطاب الشعري في شعر زينل الصوفي وبيان مفهوم الخطاب والشواهد على ذلك من دواوين شعره. وقد وُزِّعت هذه الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول: تناول الباحث في تمهيدها التعريف بالخطاب والنص، والإشكالية القائمة بين الخطاب والنص، وكذا نبذة مختصرة عن الشاعر وإنجازاته الأدبية، جاء في الفصل الأول دراسة: الأنا والآخر، والهوية والذات؛ أما الفصل الثاني فقد تطرق الباحث فيه لـ: الأنساق والأبنية المتمثلة: بالمفارقة، والإيقاع، وفيه: الإيقاع الخارجي: الوزن، والقافية، والداخلي المتمثل بالتكرار، في حين كان نصيب الفصل الثالث البحث في تداخل النصوص الأدبية والمتمثلة بـ: تداخل النص الديني وتداخل الأجناس الأدبية المتمثلة بـ: السرد والقصيدة السينمائية، وترى هذه الدراسة أن الخطاب الشعري في دواوين الشاعر جاء لخدمة الدلالة والمقصد، وليبين مدى تمكن الشاعر من أدواته الفنية وتكوين مظاهر الإبداع.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، الأنا العليا، المفارقة، الإيقاع، زينل الصوفي.

ÖZETİ

Tez Başlığı: Zainal Al-Sufi'nin Şiirsel Söylemi

Tezi Hazırlayan: Adnan Abdu Ahmed El-Cenâbî

Danışman: Dr. Üyesi Laith Motei Yahia AL-azab

Bilim Dalı/ Bölümü: Sosyal Bilimler Enstitüsü / Temel İslami Bilimler

Tez: Yüksek Lisans

Onay Tarihi:

Bu çalışma Zainal Al-Sufi'nin şiirsel söylemi ve söyleminin nasıl anlaşılması gerektiği üzerinde durmayı ve buna divan şiirinden örnekler vermeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma bir önsöz ve üç bölüm şeklinde ele alınmıştır. Araştırmacı, giriş bölümünde söylem ve metnin tanımına, söylem ve metin arasındaki sorunsala değinmiştir. Ayrıca şair ve edebi başarılarından kısaca bahsetmiştir. Araştırmacı, çalışmanın birinci bölümünde; ben ve diğeri, kimlik ve benlik, ikinci bölümünde ise; çelişki ve uyumu gösteren dizin ve yapıları ele almıştır. Ayrıca ikinci bölümde dışsal uyumu; vezin, kafiye ve tekrarları gösteren içselliği ele almıştır. Üçüncü bölümde ise; edebi metinlerin iç içe girmesi konusuna (Dini metnin iç içe girmesi, anlatı ve sinematik kaside gibi edebi türlerin iç içe girdiği konulara) değinilmiştir.

Çalışma; Şairin Divanlarında şiirsel söylemin, hedef ve amaca hizmet etmek için geldiğini görmekteyiz, şairin sanatsal araçlara ne ölçüde sahip olduğunu ve yaratıcılığın tezahürlerini oluşturabildiğini gösteren bir estetik farkındalık olgusuna sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler : Söylem, yüce ben, çelişki, uyum, Zainal Al-Sufi'nin

Summary

Thesis Title: Poetic Discourse of ZenalAlsoffy

Author: ADNAN ABED AHMED AL-JANABI

Supervisor : Dr. LAITH MOTEI YAHIA ALAZAB

Department: Islamic sciences

Thesis Type: Master's Thesis

Date:

This study aims to stand at the poetic discourse in Zainal Al-Sufi's poetry and to clarify the concept of discourse and the evidence for that from his poetry collections. This study was divided into an introduction and three chapters: In its preface, the researcher dealt with the definition of the discourse and the text, the problem between the discourse and the text, as well as abrief overview of the poet and his literary achievements.

The first chapter is a study of: The Ego and the Other, Identity and the Self. As for the second chapter, the researcher touched on the structures that were represented: paradox, rhythm: the external rhythm: rhyme, and the internal represented by repetition. While the share of the third chapter was the overlapping of literary texts represented by the overlapping of the religious text and the overlapping of the literary genres represented by the narration and the cinematic poem

Keywords: discourse, superego, paradox, rhythm, Zainal al-Sufi

الرموز المستخدمة

ت	توفي
ط	طبعة
تح	تحقيق
د.ط	بدون طبعة
د.ت	بدون تاريخ

أهمية الدراسة:

يمثِّل الخطاب الشعري وسيلة تواصل بين الشاعر والمتلقي يمكن من خلالها بيان قدرة الشاعر وتمكنه من أدواته الفنية، وفي دراستنا نتجه نحو واحد من شعراء الحداثة، الذي لم يقف على نتاجه الأدبي دراسة أكاديمية، ولم يُسلط على أشعاره بضوء سوى ما أشرنا إليه في مدخل البحث، لذا جاءت هذه الدراسة لتشير نحو مظاهر الإبداع الفني في الخطاب الشعري الذي قدمه الشاعر زينل الصوفي، خصوصا كون الشاعر قد عاصر مرحلة مهمة من عناصر الانعطاف التاريخي في العراق المعاصر قد وثقها في شعره، وعمل على نقلها بوصفها حالات نفسية ستوثق من خلال أشعاره وتبقى تحاكي كل العصور .

إشكالية البحث

تمثَّلت هذه الإشكالية في رصد وبيان مفهوم النصِّ والخطاب، ومحاولة التفريق بين المصطلحين، وتحديد مقومات الخطاب الشعري في أشعار زينل الصوفي، المتمثلة بمجموعة من الظواهر الفنيَّة التي اعتمدها الشاعر لإظهار خطابه الشعري، والذي ابتغاه الشاعر كوسيلة تواصلية بينه وبين المتلقي، لذا اعتمد الباحث على تحليل النصوص الشعرية بغية الوصول إلى الدلالة والمقصد التي يحملها النصُّ الشعري، وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية.

1- ما مفاهيم الخطاب الشعري في دواوين الشاعر زينل الصوفي، وما مقدار استيعاب الظواهر النقدية فيه؟
2- ما مدى تراتيب الأنا والآخر، والذات والهوية، في شعر الصوفي؟
3- ماهية المفارقة الشعرية، ومدى مدلولها في النسيج الشعري عند الشاعر؟ وما مجالات الموسيقى الداخلية والخارجية في خدمة الدلالة والمقصد الفني عند الشاعر؟
4- تداخل النصوص والأجناس الأدبية التي زخرت بها أشعار الصوفي، والموروث الأدبي والديني لدى الشاعر؟

أهداف الدراسة:

1- الوقوف على مبتنيات الخطاب الشعري، كونها من المنهجيات العلمية الفنية التي تسهم في الكشف عن منابع الإبداع الفني، وآليات حضورها في المجال الشعري.

2- الكشف عن خطاب الأنا وما يقابله الآخر ومواطن الهوية في شعر الصوفي.

3- بيان موسيقى الشعر وهيكلية بناءه الداخلي والخارجي، وبيان مواطن المفارقة في خدمة الدلالة والمقصد.

4- إبراز أهمية تداخل النصوص والأجناس الأدبية، بوصف الأولى امتدادًا للموروث الديني الثقافي، والثانية كلون من ألوان التداخل بين الأجناس الأدبية الحديثة.

حدود البحث:

تقتصر هذه الدراسة على الخطاب الشعري عند زينل الصوفي وهو من الشعراء المعاصرين في العراق.

هيكلية البحث:

المدخل :

- المحور الأول: أولاً: التعريف بالنصّ والخطاب.
- ثانياً: إشكالية النصّ والخطاب.
- المحور الثاني: زينل الصوفي شاعراً.

الفصل الأول: الأنا والآخر، والذات والهوية في شعر الصوفي

- المبحث الأول: الأنا والآخر
- المبحث الثاني: الذات والهوية

الفصل الثاني: الأنساق والأبنية في شعر الصوفي

- المبحث الأول: المفارقة
- المبحث الثاني: الإيقاع

الفصل الثالث: التداخل النصي والأجناسي في شعر الصوفي

- المبحث الأول:
- تداخل النصوص الدينية في شعر الصوفي
- المبحث الثاني: التداخل السردي في شعر الصوفي
- المطلب الأول: البنى السردية
- المطلب الثاني: القصيدة السيمائية

1.التمهيد

تسير المصطلحات اللغويّة في ركب التداخل والتجاور أو الترادف، حتَّى أصبحت الدراسات الأدبيّة النصيّة الحديثة لا تنفك إلاَّ بدراستها والتعرّف عليها، وفصل المتشابه والتلويح إلى المختلف بينها؛ كي تكونَ الدراسة النصيّة ذات هدفٍ واضحٍ وفق معايير علميّة صلبة، ومن تلك التداخلات في المصطلحات: (النصّ والخطاب) حيث إنَّ المتأملَ في الدارسات النصّية، حينما يسمع أو يقرأ ما يقوله ويكتبه جان ماري سشايفر Schaeffer . M . J في رؤيّته للمفهومين، نجد الإشكاليّة في التحديد والتمايز بين المصطلحين يعيش حالةً مِنَ العسر، إذ يقول في ذلك جان ماري: " إنه لمن النادر أن يكون مفهوم النص المستعمل بشكل واسع في إطار اللسانيات[1] والدراسات الأدبية – قد حُدِّد بشكل واضح: إن بعضها يحدد تطبيقه على الخطاب المكتوب، بل على العمل الأدبي، وبعضها الآخر يرى فيه مرادفاً للخطاب، وأخيراً، فإن بعضها يعطيه توسعاً سيميائياً[2] منتقلاً، فيتكلم عن نصٍّ فيلمي، وعن نصٍّ موسيقي " [3]، فالدراسات النصيّة تهتم بدراسة المصطلحين، ومفهومهما، وهل هما يسيران بالاتجاه نفسه أو أنهما من رحم اللغة النصّية ذاتها؟؛ فقد أثارت دراسة المصطلحين الجدليّة، بسبب

---

[1] اللسانيات، اللغويات أو علم اللغة: علمٌ حديثٌ ظهر في القرن التاسع عشر، تمتد جذوره إلى قدم الإنسان بان مفهومه على يد: (فرديناند دو سوسور) بـ: (مجموعة محاضرات في اللسانيات العامة) والتي جُمعت عن طريق طلابه، ويرى سوسير أنَّ علم اللغة مستقل عن غيره من العلوم الأخرى، مثل: علم النفس، والفلسفة، وهو يركز على علم اللغة فقط، ويفرق بين: اللسان، واللغة، والكلام، فيجد أنّ دراسة الكلام مختلفة عن دراسة اللغة، فالكلام هو نتاج فردي وهو أقرب إلى الحيز التطبيقي للغة.(إبراهيم خليل، مدخل إلى علم اللغة، بتصرف، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع ط2،2014م، 82-85.)

[2] المنهج السيميائي، ويسمى السميولوجي، السميوطيقي: من المناهج الحديثة، التي ظهرت في القرن التاسع عشر، أول من تكلم به: هو (السويسري فرديناند دي سوسير والأمريكي تشارلز بيرز) وهو من علوم اللغة التي تدرس الإشارات، أو العلامات، ضمن نظام منهجي خاص تبرز وتجدد الإشارة من خلاله، في النصوص الأدبية ضمن الحياة الاجتماعية. (ليلى شعبان شيخ محمد، سهام سلامة عباس، المنهج السيميائي في تحليل النصّ الأدبي، بتصرف جامعة الإمام عبد الرحمن الفيصل، كلية الآداب بالدمّام د.ت، د.ط، ص785)

[3] خالد العدواني، النصُّ ومستويات تحليله دراسة نصيّة تحليليّة، جامعة ماردين أرتكل، تركيا، 2018م، ص142.

تعدد المرجعيّةِ المعرفيّةِ التي تنطلق منها تحديد مفهومهما كمصطلحين، كلٌّ على حدة، وكذلك اختلاف المدارس اللغويّةِ التي تعبر عن مضامين المعلومة اللغويّةِ للمفهومين من جانب، واختلاف حدود المصطلحات التي تتركز عليها بحوثهم النصيّةِ، إذ قد تُصَنَف المصطلحات وفقاً لاتجاهاتهم النقديّةِ[4]، أو البحث عنهما في البنى والسياقات النصيّةِ، أو صلاتهما في الجمل[5]، فقد تشعبت التعريفات وفق هذا التشعُّب في التصور، إذ جعلت المهتم بعلم لغة النصِّ يدخل في دوامة الاختلاط الذي شاب عليه المصطلح من عمر التعريفات المتراكمة، ومن هنا، كان لا بُدَّ من الوقوف على الحدّ المفاهيميّ للمصطلحين، وآلياته.

(4) سعيد حسن بحيري، *علم النصِّ المفاهيم والاتجاهات*، الشركة العالمية للشر – لونجمان، مصر، ط1، 1997م، ص107.

(5) محمد عزَّام، *النصُّ الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي*، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001 م، 11-25.

المحور الأول:

التعريف بالنـصِّ والخطاب

أولا النصِّ

1– النصُّ لغة:

ذكر ابن منظور (رحمه الله) معنى النصِّ بعدَّة مفردات مرادفة منها: الرفع والإظهار، وأَقصى الشيء وغايتُه، والاستقصاء عن الشيءِ[6]، وتلك المعاني التي ذكرها ابن منظور في كتابه هي عينها ما ذكرته معاجم اللغة، " فمن العجيب أنَّهُ ليس هناك اختلاف يذكر في معنى (النصِّ) بين المعاجم العربية القديمة، فما نجده عند الزمخشري المتوفى (438هـ) نجده عند ابن حجر العسقلاني المتوفى (852هـ)، في شرحه لكتاب الزمخشري الذي عنوانه: غراس الأساس، نجده كذلك عند الزبيدي المتوفى (1205هـ)"[7]، أمَّا فيما يخصُّ اللغويين المحدثين فقد اجتمعوا على أنّهُ: " صيغة الكلام الأصليّة التي وردت من المؤلف"[8]، فالصيغة التي دأب على فهمها اللغويون المحدثون هي الصيغة الكلامية المنقولة حرفياً أو المكتوبة، فمعنى النصِّ لديهم: "الصيغة الأصليّة لكلام منشئهِ، والمعنى اللغوي بأن النصَّ يُرفعُ إلى منشئِهِ، مما يفسر العلاقة المتينة بين النصِّ، وصاحبه ضمن الإطار التداولي"[9].

---

[6] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الافريقي، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، ط3، 1994م، 7، ص97-99.

[7] عبد الله خضر حمد، *لسانيات النص القرآني دراسة تطبيقية الترابط النصي*، بتصرف، دار القلم، للطباعة والنشر، بيروت د.ط، د.ت، ص16.

[8] إبراهيم مصطفى وآخرون، *المعجم الوسيط*، دار الدعوة، اسطنبول، ط1، 1980م، ص926، مادة (نصَّ).

[9] عبد الله خضر حمد، *لسانيات النص* القرآني، ص18.

2-مفهوم النصِّ في الدراسات العربية والغربية:

تجلى مفهوم النَّصِّ في أفق الفضاء التداولي، فقد كان ذا اهتمامٍ بالغٍ في الدراسات الأدبية العربية والغربية على حدٍ سواء، كما كان السَبْقُ في بيان مفهومه لعلماء الأصول الشرعيّة بوصفه من مداخل علوم النصُّوص القرآنية، فقد وضَّح الإمام الشافعي تعريفاً للنِّص عندما أعرض لنظريته عن البيان إذ قال: " ما أتى الكتاب على غايّة البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه غيره"[10]، إذ بيَّن – رحمه الله- أنَّ مرجع التشريع الأول هو النصِّ القرآني، وقد ذكر لنا السيد أحمد عبد الغفار مفهوماً للنصِّ قال فيه: " ما نجد فيه زيادة ووضوح، إذ يفهم منه معنى لم يفهم من الظاهر"[11]، إذ يدور مفهومه على ما دلَّ ظاهر لفظه من الأحكام، أمَّا الجرجاني فقد وضع تعريفا للنصِّ بأنَّه: " ما ازداد وضوحاً على الظاهر، لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى .. والنصُّ ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، وقِيل ما لا يحتمل التأويل "[12].

أمَّا المُحْدثون، فلم يخرج طه عبد الرحمن من منهجيّة بناء العلاقة كما حدَّهُ الأصوليون، لكنَّهُ قد أَطَّرَ تعريفه بإطارٍ منطقي، إذْ قال: " كلُّ نصٍّ يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات"[13]، فهو على نسق متوالٍ تتحكم فيه العلاقات المرتبطة بالجمل السليمة، وقد ذهب بعض الباحثين من ربط النصَّ بالمنتج الكتابي أكثر ما هو عليه في الشفهي، ومن هؤلاءِ العالم: بول. ريكور (Ricoeur)، إذْ عرَّفه بأنَّهُ: " كلُّ خطابٍ مثبت بواسطة الكتابة" [14]، فالكتابة لدى

---

[10] محمد بن إدريس الشافعي، *الرسالة*، تح :محمد أحمد شكري، دار الكتب العلمية، بيروت د.ط، د.ت، ص32.

[11] السيد أحمد عبد الغفور، *التصور اللغوي عند الاصوليين*، بتصرف، مكتبات عكاظ للنشر، الاسكندرية، ط1، 1981م، ص144.

[12]علي بن محمد علي الشريف الجرجاني، *التعريفات*، بتصرف، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1989م، ص241.

[13] طه عبد الرحمن، *في أصول الحوار وتجديد علم الكلام*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص35.

[14] صلاح فضل، *بلاغة الخطاب وعلم النصّ*، سلسلة كتب ثقافية، عالم المعرفة، الكويت، 1992م، ص297.

ريكور مكوّنٌ أساسيٌّ من مكوّنات النصِّ، إلا أنَّ النصَّ مدونٌ بواسطة الكتابة، ويسعى النصُّ كذلك إلى إنشاء علاقات بين قارئِ النصِّ وكاتبِهِ، فالقارئ بطبيعة حاله هو غائب أثناء عملية إنتاج النصِّ، ومنتج النصِّ هو غائبٌ، عند قراءة نصِّهِ، وتوفره بين يدي قارئِهِ، فليس هناك علاقة تخاطبية بين الكاتب والقارئ كما هو الحال في الخطاب، فكان ذلك ما دعا إليه (لورن بارث) في مقالته:- موت المؤلف- ميداناً لانطلاق فكرة الثورة على التقليد عند الكلاسيكيين ورفض الانصياع إلى فكرة أنَّ المؤلف هو أصل النصِّ، ومصدر معناه، والسلطة الوحيدة في تفسيره، فهي دعوة لاستقلال العمل الأدبي عن منشئهِ وصانعهِ [15]، فهي فكرة تستند لتوليد قراءة جديدة للنصِّ، وتكسبه سمة التعدد.

إنَّ مفهوم النصِّ قد أخذ مجاله الخيالي حتَّى وصلَ إلى التوصيفات الدقيقة له، فقد عرَّف عبد الملك مرتاض مفهومه بأنَّهُ: "نسج مكون من مواد تشبه أدوات النسَّاج: فالخيط في تمثيلنا، يقابل مادة الحبر والحِلال قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة المنسج، ومنتجات المنسج نُشَاكِلهُ، من بعض الوجوه منتجات المطبعة .. والنسّاج (أو النسَّاجة) الصُّناع يبدع فيما ينسج وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعض"[16]، وما هذا التعبير إلا تشبيه لدقة معنى النصِّ من اختيار للألفاظ وترابط معاني الجمل فيما بينها كترابط خيوط النسَّاج؛ إذ يدور مرتكز كلام عبد الملك مرتاض في حدِّهِ لمفهوم النصِّ على الكلام الملفوظ، وهو مفهوم بنيوي تحدثت به هارفج (Herweg) التي عرَّفت النص بأنَّهُ " تابع مترابط من الجمل"[17]، فعموم البنيويين[18] في منهجهم يعتبرون النصَّ بنية مغلقة داخلها علاقات

---

[15] رامان سلدن، *النظرية الادبية المعاصرة*، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ط1، 1998م، ص120

[16] عبد الملك مرتاض، *نظريّة النصّ الأدبي*، بتصرف، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر ط2، 2010م، ص46

[17] عثمان حسين أبو مسلم أبو زنيد، *نحو النص دراسة تطبيقية على خطب عمر بن الخطاب ووصاياه ورسائله لولاته*، رسالة ماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، الجامعة الاردنية، 2004م، ص8.

[18] المنهج البنيوي: من المناهج الحداثية، رفض المناهج الحديثة التي تعتمد بدراستها للسياق الخارجي للنصِّ الأدبي، واهتم بدراسة النصِّ من الداخل، من خلال النسق اللغوي الخاص بالنصِّ، ورفعوا شعاراً (النصّ ولا شيء غيره) أشهر روادها المفكر الفرنسي: (رولان بارت)

منظمة، يحكمها الاتزان والخصوصية، ولا يتجاوزون النصِّ في رصد معطياته التي ينتجها، فهم يستبعدون علاقة النص بالمبدع وبالواقع، ويرون بالتحليل الشكلي معياراً لإبراز السمات النصَّية وبيان علاقاتها بالداخل وبالقارئ، ففهم النصِّ لديهم يسهم في فهم سياقاته الاجتماعيّة والسياسيّة[19].

أمَّا الاتجاه السيميائي، فقد قرن مفهوم النصِّ بالتناصِّ باعتباره مجموعة من النصُّوص المتداخلة، وليس الأمر على هذا فحسب، بل قد يتمثَّل بالإشارات أو الرسوم، " فقد يكون النصُّ أكثر من كلمة واحدة، وقد يتألف من عناصر ليس لها ما للجملة من شروط مثلا: علامات الطرق والإعلانات والبرقيات ونحوها"[20]. مما يعني أنَّ النصَّ تدخل في تشكيله حتى الحواس الخمس، وبناء على ما تقدم من تلك التعريفات فإنَّ جلها تجعل من النَّص شكلًا لغويًّا منطوقًا كان أم مكتوبًا، ذا صلة وثيقة بالوظيفة التواصلية والتخاطبية.

ثانيًّا: الخطاب:

1- الخطاب لغة :

يتوجه المعنى اللغوي للفظ الخطاب إلى اتجاهات متعدَّدة المعنى، فقد صنفه ابن منظور بأنَّه: "مُراجَعَة الكَلامِ، وقد خاطَبَه بالكَلامِ مُخاطَبَةً وخِطاباً، وهُما يَتخاطَبانِ"[21]، وكذلك الإجابة عن شيء ما

الذي أطلق مفهوم: (موت المؤلف)، وتعني ضرورة دراسة النصِّ بعيداً عن قصديَّة المؤلف، المنهج البنيوي يدرس النصّ من حيث المستويات: الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والدلالية، للبنية اللغوية؛ أي أنَّ البنيويون يهتمون بالنسق اللغوي ويتعاملون مع النصِّ بدون أيِّ اعتبارات خارجية. وقد تطور المنهج بعد مهاجمة النقاد لهذه التحليلات وعدِّوه منهجا غير إنساني. (شكري الماضي، *نظرية الأدب*، بتصرف، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1986م-1414هـ ص175-187).

[19]عثمان حسين أبو مسلم أبو زنيد، *نحو النص*، ص9.

[20] روبرت دي بوجراند، *النصّ والخطاب والإجراء*، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص97.

[21] ابن منظور، *لسان العرب*، 4، ص135.

والنطق به وقد قِيلَ في قوله تعالى: ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴾[22] وهو الحكم بين الناس والكلام البليغ الفاصل بين الحق والباطل[23]، فابن منظور بتعيينه للغة الخطاب هنا، قد وضع ركائز ودعائم المفهوم اللغوي للخطاب، فالخطاب عنده ليس بكلامٍ فحسب، "بل هو يتخذ صفة المخاطبة والتخاطب، إذ يقوم مفهوم الخطاب في اللغة – سواء العربية أو الأجنبية – على التلفظ أو القول بين طرفين: أحدهما مُخاطِب، وثانيهما مُخاطَب، وقد يتحاوران في شكل حديث حرٍّ، فيقال حينئذ: إنَّهما يتخاطبان، فيفهم أحدهما الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب"[24]، فالخطاب يقوم على: الكلام، أي: الرسالة، والتخاطب مرهونٌ بالمقام المقيد بحدود اجتماعيّة معينة[25]، وتكون القصديّة المتحكم بإحداث عمليّة التواصل بين طرفي الخطاب، ومن ثم تتحصل الفائدة ضمن عنصري التخاطب، وعدم حصولها سيؤدي إلى قطع التواصل وإحلال الخلل. وجاء عند الجوهري: " خَطبت على المنبر خُطْبَةً بالضم. وخاطبه بالكلام مُخاطَبَةً وخِطاباً"[26]، فالخطاب هو الكلام الذي يعتمد على المشافهة.

ومما تقدم يجد الباحث أنَّ الثنائيّة الحواريّة هي التي أخذت مجالها الطبائعي في معنى الخطاب لغةً، فالحواريّة القائمة على إحداث ظاهرة التأثر والتأثير حول قضية مشتركة بين طرفي التخاطب البعيد عن الكتابة، أي يكون سمة المشافهة هي السمة الغالبة على معناه فهو بذلك ينعزل عن النصِّ في التفسير اللغوي باعتبار الكتابة سمةً مفصليّة تخص النصَّ.

2- الخطاب اصطلاحاً:

---

[22] ص، 38، الآية 20

[23] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآباي، *القاموس المحيط*، تح: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط8، 2005م، 1/ص63.

[24] عبد الرحمن حجازي، *مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة*، علامات ج56، 2005م، ص124.

[25] المعلم بطرس البستاني، *محيط المحيط* قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان تيبو– برس، بيروت، 1987م، ص240 باب (خطب).

[26] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت ط4، 1407 هـ - 1987، 1/ ص121

يعتبر الخطاب من المصطلحات ذات الإثراء والسعة في معظم الدراسات الإنسانيّة المعاصرة، وحتَّى القديمة منها، فقد انصرف مفهوم الخطاب على المعنى اللغوي الذي يظهره الكلام، إذ أصبحت هذه الدراسات مهمته ومنحصرة في تخليص وبيان المعنى، الذي يعتمد الظنَّ والنسبيّة والتغيير، باعتبار أنَّ طبيعة الخطاب هي طبيعة عقليّة يقابلها: (LOGOS، في الانكليزية)، لذا أخذ الخطاب في عصر النهضة الأوربيّة طبائع الذهني العقلي القائمة على مجموعة من القواعد المرتبة ترتيبًا منطقيّاً [27]، وعند تطور المفهوم جرى تهميش أو استبعاد للمحتوى الذي نشأ منه الخطاب في تضاعيف ثقافيّة لها شروطها التاريخية، وحلَّ محله محتوى آخر له خصائصه الدلاليّة التي تكونت في ظروف ثقافيّة أُخرى[28]، ولم يكن الخطاب بأحسن من النصِّ في مسألة اختلاف اللغويين حول تحديد ماهيّة مفهومه، فقد نال نصيبه هو الآخر من ذلك الاختلاف، فقد عُرِّفَ في أعراف الأصوليين بما " يدّل على ما خوطب به، وهو الكلام"[29]، ويضع الإمام الغزالي شروطاً للمخاطب؛ كونه المتلقي، واعتباره الجزء المهم والضروري من تلك الأركان، واشتراكه في العمليّة التواصليّة، إذ يقول: " بأنْ يخلقَ اللهُ تعالى في السامع علماً ضرورياً بثلاثة أمور: بالمتكلم، وبأنَّ ما سمعه من كلامه، وبمراده من كلامه، فهذه أمور لابدَّ أن تكون معلومة"[30]، فهو بذلك قد فهم وبين أهميّة المتلقي في محور الخطاب، وبين في توضيحه ما وضعه اللغويون من شروط للخطاب.

غير أنَّ اللسانيين المحدثين كادوا أن يجمعوا على ريادة (ز. هاريس 1952) في مجال تحليل الخطاب، فقد عَّرف الخطاب بأنَّهُ: "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل، تكوّن جملة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجالٍ لسانيّ محض"[31]، وقد

---

[27] عبد الواسع الحميري، *الخطاب والنص" المفهوم – العلاقة –السلطة* "، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 2012م، ص89.

[28] عبد الله إبراهيم، *الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة*، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص102-103.

[29] إدريس حمادي، الخطاب الشرعي وطرق استثماره، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص21.

[30] حامد الغزالي، *المستصفى من علوم الاصول*، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1997م، 1/ص229.

[31] سعيد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي* (الزمن – السرد–)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص17.

وصف الحميري الخطاب بأنَّهُ: " استراتيجية التلفظ أو بوصفه نظاماً مركباً من عدد من الأنظمة التوجيّهيّة والتركيبيّة والدلاليّة والوظيفيّة التي تتوازى وتتقاطع جزئيّاً أو كليّاً فيما بينها"[32].

ولعلَّ عبد الله إبراهيم قد قدَّم توضيحه لمفهوم الخطاب على نسق المعنى اللغوي، إذ قال: "الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام"[33]، حيث تطرق لخصوصيّة الخطاب عندما تتوفر الشروط ويستغني عن غيره من الناحية الدلاليّة، إذ قال:" التأليف المخصوص الذي استوفى المعنى المراد، فاستغنى بنفسه دلاليّاً عن غيره، كونه قد انطوى عن غيره على شبكة دلاليّة متكاملة"[34]، فهو بذلك وصف الخطاب بأنَّه عمليّة عقليّة تنطلق من الذهن لتستوفي المعنى جاءت للإفهام من خلال مجموعة من الدلالات، وذكر أحمد محمد ذيب رؤية فان دايك و براون بول للخطاب: " الخطاب بوصفه عملية تواصليّة لا مجرد منتج لغوي معزول عن السياق وأطراف التواصل "[35]، فالخطاب بحسب التعبير قد وقع ما بين المرسل والمتلقي، تتوسَّطها الرسالة التي تفهم من خلال المنتج اللغوي، والتي تحمل معنى وروح النصّ، وهذه هي حقيقة الخطاب، أمَّا النصُّ فقد وقع على جانبي الخطاب اللغوي التواصلي.

ويفرق غاردينار ما بين الخطاب واللسان، إذ يقول: " يمكننا توجيه الخطاب نحو اتجاهه الاجتماعي، أو نحو اتجاهه العقلي (الذهني) .. في الخطاب الميزة الفيزيائية التي يتمتع بها في ذاته تظهر عاطفيّة ماديّة ليس إلاَّ "[36]، أمَّا العالم بنفنيست فقد جعل الخطاب جهازاً نسقيّاً شكليّاً، فهو بهذا قد اختلف عن غيره من البنيويين، فالخطاب لديه مرتبط بإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم، يكون كلامة

---

[32] عبد الواسع الحميري، *ما الخطاب وكيف نحلله*، *مجد المؤسسة الجامعية*، بيروت، ط1، 2009م، ص9.

[33] عبد الله إبراهيم، *إشكالية المصطلح النقدي: الخطاب والنص*، بغداد، مجلة آفاق عربية، العدد: الثالث، 1993م، ص53.

[34] المرجع السابق نفسه، ص12.

[35] أحمد محمد ذيب ابو دلو، *تحليل الخطاب الجدلي في القرآن دراسة في لسانيات النص*، اطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، 1992م، ص21.

[36] وضاح أحمد، *الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي من القرن الثالث الهجري إلى القرن السابع الهجري*، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2012م، ص18.

بمناسبة ومقام معين، فإنَّ: " كلَّ ملفوظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول قصد التأثير على الثاني بطريقة ما "[37]، فبذلك يكون (التلفظ): هو الفعل الذاتي في استعمال اللغة، لذا يكون دراسة الكلام ضمن نظرية التواصل ووظائف اللغة، ولا يكون الملفوظ عنده خطاباً إلاَّ إن استوفى شروط البعد التواصلي، ويمكن أن نحدد ذلك في المخطط التالي:[38]

ـ المتكلم

الخطاب ـ ـ المتلقي ====== التفاعل / التواصل

ـ الملفوظ

ـ القصديّةِ في التأثير

فبنفيست بذلك وضع قاعدة الملفوظ ضمن إطار كونه جزءاً لا يجتزئ من الخطاب، بوصفه ركناً من أركانه، على اعتبار أنَّهُ وحدة لسانيّةً تواصليّةً ديناميّة، تخضع لخصوصيّة نحويّة ودلاليّة، لا يمثِّل الملفوظ خطاباً إلاَّ عندما يكون ضمن نطاق التواصليّة[39].

ومما تقدم من عرض لمفهوم النصِّ والخطاب لغة واصطلاحاً، يجد الباحث أنَّ هنالك تناسقٌ مفاهيميٌ بين اللغة والمصطلح للخطاب، فهما يلتقيان في النهج التواصلي، مما يجعله يصب في خانة مفهوم النصِّ، وأنَّ كل لفظ تسيطر عليه قواعد اللغة فهو نص، في حين الخطاب يخضع للسياق الاجتماعي، ويكون في الخطاب ملامح التأثير، غير أنَّ هناك مواطناً لا ينبغي لها أن تستخدم المصطلحات بالتبادل أو المماثلة، لذا سيسعى الباحث توطين ذلك الفرق في البحث عن الإشكاليّة بين النصِّ والخطاب.

---

[37] المرجع السابق نفسه، ص 19.

[38] المرجع السابق نفسه، ص19.

[39] المرجع السابق نفسه، ص20.

ثالثا: إشكاليّة النصِّ والخطاب

يُعدُ النصُّ القرآني الممارسة الأولى، والكاملة، والشاملة الرصينة التي عرَفها العرب بعد عصر ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي)، فالقرآن خطاب تتفاعل فيه الدلالة مع المتلقِّي وتؤثِّر فيه، وهو في جملته خطاب عقديٌّ وسلوكيٌّ ومنهجيٌّ، وقد تطرَّق عبد القادر شرشار لمفهوم النص والخطاب، حيث قال: "النصَّ كلام، لكنه يصدر عن ذاتيته التي عملت على إنجازه وأدائه، والكلام الآخر غير نصِّي، لكنه كلام، إلاَّ أنَّهُ خطابٌ شفوي عمل الشخص على إنجازه وإدائه، ومنه نستنتج أنَّ وحدة اللغة لا تحول دون تعددية الإنجاز والأداء، لذا صار ينظر إلى النصِّ بذاتيته النصيّة، وصارت ممارسته لغة المكتوب جزءاً من ممارسة النصِّ نفسه"[40]، فالفاصل بين الخطاب والنصِّ هو (ذاتيته المنشئة) متمثِّلة بالوحدة اللغويّة، وهذا ينساق مع ما توصل إليه مفهومي النصِّ والخطاب، والفارق بينهما يكون من حيث الاستعمال والتطبيق، فالنصُّ هو ما يكون في التنظير وميادين التعليم الذهنية البعيدة عن الاستعمال الواقعي للغة، وكذلك إنَّ النصَّ يدلُّ على المعنى الظاهر وشكله، فهما يلتقيان في النهج التواصلي، ويفترقان في مواطن لا ينبغي الإشراك المفاهيمي بينهما، فثمَّة فرق بين التطبيق العمليّ والتنظيريّ بين النصِّ والخطاب، فالنصُّ النحوي التنظيري مثلاً يسهم بوظيفة وضع القواعد التنظيريَّة للنحو، والتي تقوم على أساس البعد الذهني للّغة المتمثّل بشكلها الظاهر، وليس البعد التواصلي التداولي، فمن تلك الفكرة وضع فيصل إبراهيم صفا في دراسته (نحو النصِّ) ومضمون (نحو الجملة) الخطوط المبينة لمقصدنا، فعدم تجويز النحاة قول: قامَ إلا زيدُ أو ضربت إلا زيداً، مبني على قاعدة (منطق الأمور) لأنَّ الاستثناء المفرغ في الجمة المثبتة يلزم الكذب، فالعقل والمنطق يمنعان ثبوت القيام والضرب للناس جميعاً

---

[40] عبد القادر شرسار، *تحليل الخطاب السردي وقضايا النص*، *منشورات دار القدس العربي*، وهران – الجزائر، ط1، 2009م، ص28- 29.

إلا بزيدٍ[41]، فالتحليل النحوي يأخذ بعداً وضعياً قد اكتسبته الجملة ذلك من خلال الاستعمال الفعلي، وليس وقت استعمالها للنصِّ القاعدي أو النحوي، إذ لو دُرِسَتْ العبارة ضمن واقعها الاستعمالي لكانت خطاباً، وليست نصّاً، لأنَّ الإشكال اللغوي لا يكتسب معانيها المعجميّة أو دلالتها التداوليّة إلا ضمن عمليّة خطابيّة تحدث في زمن وضعها، فالخطاب: هو ارتباط النصوص بمعانيها ضمن عملية التواصل، أو هو: تعبير ملفوظ أو مكتوب يوضع لتوضيح أو لبيان المعنى ضمن سياقات النصِّ.

ويرى يوسف كوفحي أنَّ الخطاب: ما يعادل النصُّ والسياق المقام له، فـ: "كاف الخطاب" قد ربطها النحويون بالخطاب ولا يمكن استعمالها مع النصِّ، " لأنَّهُ شكلٌ لا يتمثل إلاَّ حرفاً مجرداً نحو حروف المباني، فليس له أي قيمة دلاليّة خارج إطار استخدامه، واستعماله في عمليّة التخاطب، وظل هذا الحرف يحمل مصطلح "كاف الخطاب"، لتعذُّر تصوره دون خطاب "[42].

إنَّ الوظيفة الاستعماليّة للنصِّ غالباً ما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الخطاب؛ لأنَّهُ ذو وثاقة ورباط بمنهاج الحياة كلها، إذْ هو الممارسة الاستعماليّة الملموسة والواقعيّة للغة، التي لا يمكن فهمها خارج الزمان، والمكان، والظروف التي أحاطت بإنتاج النصِّ، فاللّغة: "بوصفها النظام السابق على الخطاب، فهي موجودة بالقوة، في حين أنَّ الخطاب هو ما يوجدها بالفعل"[43]، وقد فرَّق مرتاض بين الخطاب والنصِّ: "النصُّ كلُّ كتابة على وجه الإطلاق، في حين أنَّ الخطاب تصنيف لنوع الكتابة

---

[41] فيصل إبراهيم صفا، *(نَحْو النصّ) في النحو العربي، دراسة في مجموعة من العبارات النحوية*، المجلة العربية للعلوم الانسانية، العدد 92/23، ص100.

[42]يوسف محمد محمود كوفحي، *الأبعاد التّداوليّة للخطاب القرآني في سورة المائدة*، اطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الاردن، 2013م، ص21.

[43] عبد الهادي بن ظافر الشهري، *استراتيجيات الخطاب*، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004م، ص37.

وتخصص فني داخلي في تجنيسها"[44]، وهنا بين أنَّ النصَّ تابع للّغة، وتمثلهُ الكتابة، أمّا الخطاب فَهو تحديد لجنس ونوع الكتابة، ويرفض مرتاض المساواة بين النصِّ والخطاب، إذ قال: " الخطاب تفصيل داخلي، الخطاب أدنى إلى جنسية الأدب، وخصوصيّته داخل الجنس؛ على حين أنَّ النصَّ أشمل شمولًا وأوسع مجالًا "[45]، ويرى الباحث أنَّ مرتاض في بيان هذين المفهومين قد أصاب وحلَّ الإشكاليَّة القائمة بين النصِّ والخطاب، حيث يتشكل الخطاب في طبيعة الحال في المكتوب حينما يكون ضمن السياق الاجتماعيِّ والقصديِّ والتواصليِّ، فضلاً عمّا يُحيطه من ظروف مقاميّة، فتلك دلالةٌ واضحةٌ على انَّ الخطاب أخص من النصِّ، وذو سعة لا تقتصر على التنظير فحسب، بل تلامس الواقع الاجتماعي المعاش بكلِّ توجهاته.

[44] مرتاض، نظريّة النصّ الأدبي ص12

[45] المصدر السابق نفسه ص12

المحور الثاني

زينل الصوفي شاعراً

أولاً: السيرة الذاتية والعلمية للشاعر زينل الصوفي

1- نسبه:

وهو زينل بن محمد بن ويس بن إبراهيم بن محمد الصوفي، اكتسب لقبه من جدِّه الرابع الذي كان معروفاً بورعه، وتقواه، إذ لُقِّبَ بالصوفي كونهُ رجلاً زاهداً ومتديناً[46]، يعود نسبه إلى قبيلة آل مراد وهي من القبائل ذات القومية المشتركة، فمن سكن منهم شمال العراق في مدينة تلعفر نجده يتكلم اللغة التركمانية، التي يعود جذورها إلى اللغة التركية، ومن سكن منهم في وسط وجنوب العراق نجده يتكلم اللغة العربية، ويتواجد معظم أبناء القبيلة في تلعفر، في حين يتوزع بعضهم في مدينة الموصل وسهل نينوى وكربلاء، ويرجع نسب قبيلة آل مراد إلى قبيلة البيَّات الطائية.[47]

2- ولادته ونشأته:

ولد الشاعر زينل الصوفي في الخامس من ديسمبر عام 1974 في مدينة الموصل قضاء تلَّعفر، نشأ وتربى وترعرع في كنف أسرة متعففة الحال من حيث المال والجاه، إذ كان والده عاملاً بسيطا في سوق الحنطة، إلى أن تم تعيينه موظفاً في دائرة ماء ومجاري نينوى بصفة مشغل في أواسط الثمانينات، درس مرحلته الابتدائية في مدرسة (سكينة بنت الحسين)، الواقعة في قضاء تلعفر، ثم أكمل دراسته الثانوية في (ثانوية الجزيرة)، حتَّى مرحلة الجامعة، إذْ التحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية في جامعة الموصل، ثم حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة الموصل عام 1996م.

---

(46) مقابلة أجراها الباحث مع الشاعر زينل الصوفي بتاريخ: 24/ 3/ 2021م.

(47) مراسلات أجراها الباحث مع شيخ عموم قبيلة آل مراد البياتية، الشيخ علي غالب البياتي، بتاريخ27-28 /2/ 2022

كان شاعرنا الصوفي يتقن اللغة التركيّة بوصفها امتداداً موروثاً من أصوله، إذ هو ينتمي إلى القومية التركمانية، وكان لدراسته المدرسية الأثر الواسع في تعلمه اللغة العربية وإتقانها، إذ يقول في مقابلة قد أجراها الباحث له: "نتيجة الدراسة في المدرسة مكنتني من النطق باللغة العربية وقراءتي الكثير واطلاعي الواسع على ثقافاتها، وآدابها دفعني الى الدخول الى قسم اللغة العربية لإتقان أسرارها حيث كنت شغوفا بالشعر مذ كنت طالبا في المرحلة المتوسطة، ودراستي في الجامعة جعلتني أتقن كل قواعدها وبلاغتها وأسرارها "[48]، وكانت بذرة شغفه نتاجاً أول قصيدة نُشرت في جريدة الحدباء في الموصل بعنوان (ترحال بلا عودة) عام 1994م.

تهجّر من مدينته تلعفر الى محافظة النجف وسط العراق بعد أحداث حزيران 2014م، وذاق مرارة التهجير مما جعله يعيش تجربة جديدة، وظهر ذلك جليا في كتاباته الأخيرة من ديوانه خيمة خمس نجوم، ثم أسَّس مع مجموعة من أُدباء المدينة منتدى تلَّعفر الثقافي واختير رئيساً له. ما زال يعمل بصفة (معلم جامعي) لمادة اللغة العربية في مدينة تلَّعفر.[49]

3- آثاره الاجتماعيّة ونتاجه الشعري:

للشاعر زينل الصوفي عضويات متعددة تبرز نشاطه الاجتماعي والثقافي إلى جانب مهنته كمعلم فهو:

- عضو اتحاد الأدباء والكتّاب في العراق.
- عضو اتحاد الصحفيين العراقيين.
- عضو نقابة المعلمين العراقيين.

وللشاعر آثار شعرية عديدة، كان أبرز ما كتبه منها :

---

[48] من مقابلة أجراها الباحث مع الشاعر زينل الصوفي بتاريخ: 24/ 3/ 2021م.

[49] مقابلة ومراسلات أجراها الباحث مع الشاعر

- نصف برتقالة / ديوان شعر .. مكتبة الهلال الموصل 2000.

- ورقة تسقط إلى الأعلى / ديوان شعر .. دار تموز بدمشق 2012.

- خيمة خمس نجوم/ ديوان شعر .. دار تموز بدمشق 2018 (ضمن إصدارات اتحاد أُدباء النجف).

- أبجدية الحب / ديوان شعر.. دار ماشكي الموصل 2021.

- كان شيئا من الماء / ديوان شعر.. مجموعة كانت قيد الطبع أثناء كتابة الرسالة ضمن منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في بغداد، وقد تم صدور هذا الديوان أثناء انتظار الباحث موعداً للمناقشة.

شارك الشاعر في العديد من المهرجانات الشعرية داخل وخارج العراق، كان أهمُّها مسابقة أمير الشعراء التي تقام بشكل دوري بدولة الإمارات العربية المتحدة. وكذلك قد حاز على الكثير من الجوائز المهمة في المسابقات الشعرية، وشهادات تقدير من جهات ثقافية رسمية، كان أبرزها:

- جائزة المجد الأدبية بسوريا 2010.

- جائزة النور للإبداع الشعري 2013.

- الجائزة الأولى بمسابقة علي الغوار بالعراق 2013.

- جائزة التميز بمسابقة وزارة التربية لتربويّ العراق 2013.

- جائزة القلم الحر بمصر 2015 .

- جائزة وزارة التربية 2016.

– جائزة زمن عبد زيد للقصة القصيرة جدا في النجف 2017.[50]

وردت ترجمته في الموسوعة العربية الكبرى لشعراء العرب 1956 – . 2006 في الصفحة 662، وتعد هذه الموسوعة أكبر موسوعة للشعراء العرب، التي قامت بإعدادها الشاعرة المغربية فاطمة بوهراكة، وصدرت عام 2016.[51]

ثانياً: شعريّة الصوفي:

كان للمتابعة والمثابرة من الشاعر في قراءة دواوين الشعراء بمختلف الأغراض ومختلف العصور الأثر الكبير عليه وعلى شاعريته، إذ قرأ لكبار الشعراء وحفظ لجهابذة الأدباء في العصر العباسي والحديث والحداثي أيضًا، فتأثر بالمتنبي والجواهري والسياب ونزار والبارودي ومحمود درويش، يقول الصوفي: "تأثرتُ بكل شعر ترك في داخلي هِزَّة لا تستقر أبداً، فقرأت منذ صغري لكثير من الشعراء فدهشتُ بإصرار المتنبي، وبعظمة الجواهري، وبحرية السياب، وحزن البارودي، ولغة نزار، وانسيابية درويش "[52].

إنَّ الشاعر زينل الصوفي يمتلك الطاقة الشعوريّة التي أصبحت عنواناً متميزاً في مساراته الشعريّة، وأخذت حيّزاً متكاملاً في ظاهرته الإبداعية، فالطاقة المتفجِّرة تتولَّد لديه حينما تستحضر عنده مستدعيات الشعر والإثارات الملهبة، ليوظِّفها في ذات مساحتها في بناء نصوصه الشعرية، فأغراضه الغزليّة تلقى مكانها الخصب في ذاته المتوقدة والعاشقة، فهو يؤمن بولادة الشاعر العاشق من رحم المعاناة والآلام، والسمة الجوهريّة التي يخلقها الشاعر بين الشاعر الباثِّ والقارئ المتلقي هي الوجدان،

---

(50) زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم (قصائد من وحي النزوح)، مطبعة تموز ديموزي، دمشق – سوريا، ط1، 2018م، ص95-96

(51) فاطمة بوهراكة، *الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956-2006* مطبعة ورّاقة، د.ت، د.ط، Sidi sliman Rue ALmedine ALmounawara ، ص662

(52)مقابلة أجراها الباحث، المؤلف مع الشاعر زينل الصوفي في تاريخ 24/ 3/ 2021م

حيث بينت إخلاص محمود هذه السمة في شعر الصوفي بقولها: " يدخل دائرة الهم الوجداني لتتحد مع الشاعر في الشكوى من خلجاته، نتيجة لهذا الاشتراك تتعالى عنده صيحة الظهور، فيقتحم عالم الحدث الشعري، بالتجاوب مع الشاعر في رسالته ويتفاعل معها "[53]. فقد اعترف بذلك الشاعر، إذ قال: " أجد نفسي شاعراً بين القصائد التي أكتبها والأحزان التي أعيشها والعشق الذي ابتدعه لنفسي، لأني لا يمكنني عيشُ حزنٍ لا يشبهني ولا حبُّ امرأةٍ لا تتقن جنون الحب وإلا ما كنت زينل الصوفي"[54].

هذا وقد كان معظم ما سردته عن الشاعر هي مقابلة ومراسلات أجريتها عبر شبكات التواصل الاجتماعي وثقتها في هوامش الصفحات.

[53] إخلاص محمود عبد الله، *زينل يهب الشعر روحه (تأملات نقدية)*، .....

[54]مقابلة اجراها الباحث، المؤلف مع زينل الصوفي في تاريخ 24/ 3/ 2021م.

1.الفصل الأول

الأنا والآخر، والهوية والذات عند الصوفي

1.1.المبحث الأول: الأنا والآخر:

يدخل الأنا والآخر في جدليّة أزليّة، فعلاقتهما قائمةٌ على التعارض الذي يصل إلى التضاد، وكان بروز وطغيان هذه الإشكالية في الأعمال الأدبيّة؛ انطلاقاً من الشعور بضياع الهويّة، إذ بدأت في البحث عن الذات المفقودة أمام الآخر المسيطر عليها والذي يشكل وجوده ضرورة في حياة الأنا الجماعيّة، فأصبح التعايش من أساسيات سمات الإنسانيّة، كون الفطرة الإنسانية التي خلقها الله عزَّ وجلَّ في البشر هي صفة التعارف والتعايش، إذ أنَّ الإنسان لا يستغني عن الأخر في حياته المعاشة، قال تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴾[55] فتلك هي طبيعة الخَلْقِ التي خلقها وسنها الله تعالى في خلقه، منذ آدم (عليه السلام) حتى فناء الخليقة، فبناء المجتمعات متكوّن من أواصر التعارف والتعايش التي قضاها الخالق عليه.

1.1.1.المطلب الأول: مفهوم الأنا:

تدخل لفظة الأنا في دائرة عدم الاتفاق في مجال العلوم الإنسانيّة والبحثيّة، إذْ أنَّ البحث بهذه اللفظة متشعبٌ ومعقَّد، يصعبُ الاهتداء لحده، والانتهاء لمصطلحه، ويمكن الإحاطة بهذه اللفظة من خلال بيان مفهومها في اللغة والاصطلاح.

1- **الأنا لغة:**

---

[55] الحجرات49، آية: 13

جاء في معاجم اللغة الأنا بعدة معانٍ منها ذكره ابن منظور وأوضح في معناه ملوحاً إلى أنَّهُ: "اسمٌ مُكنى، وهو للمتكلم وحده، فهو يبنى على الفتح لبيان الفرق بينه وبين لن الناصبة للفعل والألف الاخيرة إنما هي لبيان الحركة للوقف ... أنا لا تثنية له من لفظه إلاَّ بـ : نحن، ويصطلح نحن بالتثنية والجمع ... وقد تدخل عليه كاف التشبيه، فتقول: أنت كأنا وأنا كأنت، حكي ذلك عن العرب " [56]، وأورده إبراهيم مصطفى وآخرون "فيه ضمير رفع منفصل للمتكلم أو المتكلمة"[57] فـ: الأنا في المعاجم اللغويّة من الضمائر المنفصلة للمتكلم، تدل على وصف للمفرد المذكر والمؤنث، فهي تصور الشخص وتعكس شخصيته أو أفعاله، لأنَّ معناها شيءٌ واحدٌ.

2- الأنا اصطلاحاً:

جاءت لفظة الأنا تقبع في أحضان الشخصيّة والهويّة والذات، إذ تشكل مرادفاً لهنَّ في الاصطلاح " فالأنا هي الذات وما تحمله من مظاهر وخصائص ثقافيّة، أو نفسيّة، أو إيديلوجيّة، وما تشتمل عليه من أفكار وآمال وطموحات وصراعات وتوترات"[58]، فالسمات التي تميز الأنا هي مجموعة من مظاهر الوعي والتفكير والمكتسبات البيئيةِ فهي سمات داخليّة، وأخرى من مظاهر الصفات الإنسانيّة الخارجية كالمأكل والمشرب والملبس.

إنَّ النظرة الحديثة للأنا ضمن الدراسات الحديثة كما بينه مراد وهبة تتركز بكونها "تعبيراً عن النفس الواعية للذات"[59] فهو الضمير المعبر عن المتكلم الواحد وما يمثله من إحساس الفرد بنفسه،

---

[56] ابن منظور، *لسان العرب*، بتصرف، مادة (أنا) 1/ص160

[57] إبراهيم مصطفى وآخرون، *المعجم الوسيط*، ص28.

[58]مراد وهبه، *المعجم الفلسفي (معجم المصطلحات الفلسفية)*، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط5، 2007م، ص95.

[59] المصدر السابق، بتصرف، ص95.

ويصور ذاتها ويعبر عنها، ويأتي الضمير نحن معبراً عن الجماعة كرديف له[60]، ويرى سعد البازعي بأنَّ الأنا تكمن في: " الفرد المبدع بما يحمله من تميز وبما يشترك فيه من خصائص وموروثات مع غيره من المنتمين إلى جنسه وثقافته، وفي تاريخ الأدب العالمي الكثير من الأعمال التي تسجل تفاعلاً ذاتياً بين الفرد وبين ثقافات الشعوب الأخرى"[61]، فـ: الأنا تظهر بمجموعة من العلاقات المترابطة في الموروثات التي تشكل ثقافة الفرد، الذي يسعى لتأصيلها والحفاظ على وجودها، لأنَّها " الأنا مركز شخصيتنا وإنَّها لا تنمو ولا تفصح عن قدرتها إلا من خلال البيئة الاجتماعيّة، وأنَّ الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوباً بذوات الآخرين"[62]، فمعرفة الأنا مشروطه بمعرفة نفسها ومعرفة الآخر.

يُعَدُّ عالم التحليل النفسي: (سيغموند فرويد) أوَّل من صرح بأن الأنا: " هو ذلك القسم من الهو، والذي تعدل نتيجة تأثير العوامل- الخارجيّة- إذ أثَّر بها تأثيراً مباشراً، بواسطة جهاز الإدراك الحسي للشعور، وفضلاً عن ذلك فإنَّ الأنا يقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو، وما فيه من نزاعات، ويحاول أنْ يضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو"[63]، فالأنا عند فرويد جزءٌ مهمٌ من أجهزة التحليل النفسي، يَظْهَرُ نتيجة صراع الأنا الأعلى والهو، إذ هو وليدٌ للصراعات القائمة بين العالم الخارجي والداخلي، فالأنا طاقة ذهنيّة متوازنة في النفس البشريّة.

وترى سهاد الرياحي: "أنَّ (كارل غوستاف يونغ) قد أطلعنا على مراده في الأنا التي تحتضن مفهوم الخافيّة الشعوريّة التي أخذت شكلها المعروف تدريجياً باعتبارها جماع الرغبات المتعارضة والمنكوبة

---

[60] المصدر السابق، ص95

[61] سعد البازعي، *مقاربة الأخر مقارنات أدبية*، دار الشروق، القاهرة مصر، ط 1، 1999م، ص12.

[62] حفناوي: رشيد بعلي، *مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب*، دار اليازوي العلمية، بيروت، ط1، 2013م، ص230.

[63] سهاد توفيق الرياحي، *ظاهرة الأنا في شعر المتنبي وأبي العلاء المعري* (دراسة موازنة مقارنة)، دار جليس الزمان، الأردن، ط1، 2012م،ص15.

في الذكريات المؤلمة المكبوتة "[64]، فمهمة الأنا هي التي تحتفظ بكلِّ عناصرها الضروريّة بتعديل النفس وحمايتها من كلِّ مشاعر اللاوعي. فمهمة الأنا هي التي تحتفظ بكلِّ عناصرها الضروريّة وتقوم بتعديل النفس وحمايتها من كلِّ مشاعر اللاوعي.

تعدُّ الأنا محور الشعور جميعا، الوجداني، والإرادي، والعقلي، وهي واحد مطابقٌ لنفسه، فليس من السهولة فصله عن الآخر، وكذلك هو يقابله ويقابل العالم الخارجي، ويحاول فرض نفسه على الآخرين، باعتباره أساس المحاسبة والمسؤوليّة [65]، فالأنا من وجهة نظر المدرسة النفسيّة التحليليّة هو شعورٌ نفسي، ناتج من تفاعلات وصراعات نفسيّة، فالنظريات النفسيّة للأنا والشخصيّة في المدرسة تركّز على إدراك الذات وأحوال الشعور بالنفس.

إنَّ فرويد في تعريفه للأنا العليا والهو يصفهنَّ بأعضاء التوازن النفسي، ومرتكز الشعور عند الإنسان، بينما اعتبرهنَّ تلميذه إجراء شعوري فردي منتج من الشخصيّة التي تحاول السيطرة على الشعور اللاوعي، إذ أُعتبرَت الأنا جملة الأفكار والأحاسيس الواعيّة وغيرها، والعواطف الممثلة للذات الإنسانيّة.

1.1.2.المطلب الثاني: مفهوم الآخر:

يمثِّل الآخر نسقاً مترابطاً ضمن بوابة الجدل مع الأنا والذات والهويّة، فالنفس الإنسانيّة هي المحور الذي يتشكل منه الأدب القديم والحديث، فصورة الآخر هي التي تستدعي وتستلزم حضور الأنا، فهما مولودان من رحم واحدة لا يمكن فصلهما عن الأخر.

1- الآخر لغة:

---

[64]سهاد توفيق الرياحي، *ظاهرة الأنا في شعر المتنبي وأبي العلاء المعري*، ص17.

[65] مراد وهبه، *المعجم الفلسفي*، دار قباء، القاهرة، ط5، 2007م، ص95.

يرى ابن منظور بأنَّ الآخر: "بالفتح أحد الشيئين، وهو أسمٌ على (أفعل) والمثنى أُخرى ... الآخر بمعنى غير، كقولك: رجلٌ آخر وثوبٌ آخر، وأصله أفعل من التأخر، فلما اجتمعت همزتان في حرفٍ واحدٍ استثقلتا، فأبدلت الثانيّة ألفاً لسكونهما، وانفتاح الأولى قبلها"[66]، فالآخر هو الأُخرى.

2- الآخر اصطلاحاً:

الآخر لفظة تعني بأنه: " طرف غير الذات، أو هو الطرف المقابل للذات، كما نفهم أيضاً أنَّ ثمة تلازماً "[67]، أي بين الذات والآخر، فوجود الآخر يحقق ضرورة في وجود الأنا بحضوره، يُدركَ الاختلاف والتمايز التي تحتاج إليه الذات، فالحاجة هي رهينة فيه، قالت ماجدة حمود: "الآخر حضور يحتد فيه شعور الذات بذاتها، وتزداد رغبتها في الاكتمال، عبر الامتزاج به، أو بما يرمز إليه"[68]، إذ جاء في تعبيرها ما يؤكد على دور الآخر في بلورة الهويّة وتنظيم خصوصيتها، إذ يكوّن المختلف في الجنس، أو الانتماء الديني والفكري والعرقي[69]، فتلك هي مبادئ جاعلة للأنا أنا، والآخر آخر عبر الاختلافات التي تميز الذات عن غيرها.

إنَّ الآخر: هو انفصالٌ عن الذات، فكلُّ شخصٍ هو آخر على وجه الأرض[70]، بصرف الَنظَرِ عَنْ حضوره فيها وطبيعة تكوينه، سواء كان مسالماً أو محتلاً أو غازياً، وبغض النظر عن نوع العلاقة بينه وبين الأنا من حيث علاقة صراعٍ أو وفاقٍ، غير أنَّه لا يمكن نكران الدور الذي يلعبه الآخر بشان

---

[66] ابن منظور، *لسان العرب*، ص38.

[67] فاضل أحمد القعود، *جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي* (دراسة نصية)، بتصرف، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م، ص33.

[68] ماجدة حمود، *إشكالية الأنا والآخر*، عالم المعرفة، دولة الكويت، د.ط، 2013م، ص17.

[69] سعد البازغي، *مقاربة الآخر مقارنات أدبيّة*، ص12.

[70] صلاح صالح، *سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)*، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م، ص10.

تصور الأنا لنفسها، فهو يمثِّل مفارِقاً موضوعيّاً إغرائيّاً مصدراً للحَذَرِ والحِيْطَةِ في آنٍ واحدٍ[71]، فالذات تتشكل بتأثير كبير من مؤثرات العالم الخارجي " الواقعي"، التي تحدد اهتمام القادم للنفس، وقد تحاول طلب الإنصاف من الآخر، فهي تحدد موقفها وفق ذلك[72]، ولعل الرأي في ذلك هو احتياج الآخر للأنا احتياجاً متساويّاً يمثّل مساحة أخرى لحركة الأنا، وامتداداً طبيعيّاً لتلاحمهما معاً في شبكةٍ معقدةٍ من العلاقات، فالآخر اختراع من الأنا ونتاج انفتاحه، فلولا الأنا ما كان الآخر، ولولا الآخر ما كانت حركة الأنا[73]، فالأنا واحد والآخر متعدد الذوات.

أمَّا مفهوم الآخر من وجهة نظر علم النفس التحليلي، فهي: مجموعة من السلوكيات الاجتماعيّةِ والنفسيّةِ والفكريّةِ والسمات التي ينسبها فرد أو ذات أو جماعة إلى الآخرين مما يحيل إلى أنَّ الآخر حاضر في المجال العام للهويّةِ.[74]

1.1.3.المطلب الثالث: الأنا والآخر في شعر الصوفي:

1.1.3.1. حضور الأنا وضعف حضور الأخر عند الصوفي:

نجد في نَصِّ زينل الصوفي وضوحاً في ثنائيّةٍ متفاوتة، تكون شاخصة بين الأنا والأخر، إذ تتَّسم هذه الثنائيّةِ بالنفي السلبي، والتضاد المطلق بين التكامل والتناغم[75]، فالأنا تظهر لديه وهي في حالة

---

(71) محمد الخباز، صورة الآخر في شعر المتنبي، ص23.

(72) نضال يوسف محمد ملكاوي، *الذات والآخر في شعر طرفة ابن العبد*، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 213م، ص14.

(73) أحمد ياسين السليماني، *التجليات الفنية لعلاقة الانا بالآخر في الشعر العربي المعاصر*، دار الزمان، دمشق، ط1، 2002م، ص107.

(74) بشرى كاظم الحوشان الشمري، *علم نفس الشخصية*، دار الفرقان للنشر، عمّان –الأردن، ط1، 2007، ص40

(75) كمال أبو ديب، *جدليّةِ الخفاء والتجلي*، دار العلم للملاين، بيروت– لبنان، ط3، 1984م، ص9–10.

نقيض للآخر، متخذه حالة صراعيّةٍ حادة، فهي لا تقيم للآخر أدنى اعتبار، إذ نجد ملمح ذلك في قصيدته ومضى، يقول زينل الصوفي:

مضى سريعاً

وأنهى الفجرُ أنجمَهُ

فلا تلومي جنوني أو حماقاتي ...

مضى سريعاً ولم نحفظْ ملامحَهُ

كأنَّهُ كان مولوداً لساعاتِ...

أ لعبةُ العشقِ

لم نتقنْ قواعدَها ؟

حتى رسبنا بكل الامتحانات...

لا نفعَ من ندمٍ أو من بكاءٍ

على ذكرى البداياتِ..

لا تنكري أنتِ من قادت مغامرتي

وأسرجتْ فَرسي في كلِّ مغامراتي [76]

[76] زينل الصوفي، *ديوان أبجدية الحب*، دار ماشكي للطباعة النشر، الموصل – العراق، ط1، 2021، ص71-72.

فالواضح مما تطرحه الأنا في الأبيات من انتقاص، واستخفاف بقدرها، فقد تعاظمت لديه الذات في محاولة لطمس الآخر من أمامها، فعندما تتعاظم الذات لا يبقى مكانا للآخر[77] فالأنا هي المرتكز الذي لا يكاد أن يدنو منه الآخر إلا وهو متلاشياً هامشياً في خلجاته، ونجد الأنا في أبيات قصيدته "إلى التلميذ أبي تمَّام" وهي في حالة انتشاء وتعاظُم في محاولة لإخضاع الآخر خضوعاً تاماً، إذ يقول:

الشعر نكهةُ أحرفي وكلامي

فتراهُ يولدُ من ندى أقلامي

ويسيلُ من حبري رحيقاً ساحراً

ليكونَ شعراً من هُيامِ هُيامي

فتراه يعبق ضوعةً بسنابلي

ويصافحُ الأطيابَ في أنسامي

ولأجل عشقي شمْسُه تلتفُّ بي

وكأنَّها مخصوصةٌ لغرامي[78]

---

[77] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق والأبنية)، الدار البيضاء- المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط2، 2001م، ص127

[78] زينل الصوفي، *ديوان ورقة تسقط إلى الأعلى*، ص29

فالقصيدة توحي وجود الأنا بصورة ملفته، عن طريق الياء الدالة على ملكية المتكلم في: (أحرفي، كلامي، أقلامي، حبري، هُيامي، جسدي، سنابلي، أنسامي، غرامي) فياء المتكلم أعطت هذه الألفاظ استملاكاً أضاف إلى معاني القصيدة شيئاً من الاستعلاء ظهرت على صفات الشاعر ما جعلها تستعظم وتتعالى حتّى لا تبقي مكاناً للآخر في مجال حضورها الفعلي.

وتظهر الأنا منفردة ومتميزة عن الآخر، إذ باختلافها وتفوقها يجعل منها عنصراً متكاملاً متميزًا عن الآخر، ففي قصيدته القناع، تظهر تلك المايزة بوضوح، إذ يقول:

غيَّرتُ وجهي

واصطنعت لساني

ولبستُ ضِدّي كي يكون كياني

وكفرتُ بالحبِّ العظيم

قتلتهُ،

أطعمتُهُ في الليلِ للنسيانِ

أنكرتُهُ

وكأنَّهُ مذ كنت طفلاً

لم يكن لي خِشيتي وأماني ..

وسلكت تيهي

لا أريد حقيقتي

علَّ الضياع يكون لي عنواني ..

في عتمةٍ

أبقيتُ وجه مواسمي

علَّ الدجى يخضرُّ في بستاني [79] ..

وتقوم أبيات زينل الصوفي على الصراع الدائر بين الأنا والآخر، فهي ثنائيّة ضدِّيّة، إذ نلاحظ تجسُّد الآخر في أقنعة مختلفة التي تنصب الجفوة والرفض من الأنا له، متوسّماً من الأنا الثبات على الرفض وعدم الخشوع أمام سلطان الآخر، فالمواجهة تأخذ مداها بين الأنا والآخر، ففي سياق القصيدة القادم نلاحظ، بين الهدية و الأنا في (أهديت قلبي لها) وبين إدارة تموز والأنا في (أدرت تموزي عليها)، والتعثر والأنا في (فتعثرت في دخاني) (فمنحتها بمقاسها أكفاني) جميعها مشاهد تعبِّر عن صراع الأنا مع الآخر في ثنائيّة بعيدة المرسى بمرموزات للآخر متعدِّدة الأساليب والإمكانيات في منازلة ومواجهة الأنا.

ومن تلك الثنائية كذلك، قصيدة (إلى فارس أحلامي)، إذ يقول فيها :

منذُ الطفولة أنتَ حلمٌ أخضرُ

وجِنان حبِّك في فؤادي يزهرُ

وإليك أصبو كلَّ يـومٍ، إنَّني

---

[79] المرجع السابق نفسه، بتصرف، ص14-15.

تلك الصغيرة في غرامك تكبرُ

أنت الكلام أقوله في وحدتي

فالياسمين بأحرفي تخضوضرُ [80]

يتساوى الأخر والأنا في هذه الأبيات، فهما ضدان متكافئان متوازيان على نسق الحاجة للآخر. ولم يقف الأنا على تلك العتبة فحسب، بل تشدو في المواجهة لتظهر قوتها وقدرتها الكامنة في الرمزيّة الدالَّة والمصورة، فالأنا تبدو معتمدة على فاعليّة الصورة الفنيّة ذات الحضور الواضح في فضاء النصّ، وتظهر تلك الصورة في قصيدة الصوفي (أتعبتني عشقا)، فهنا يستحضر الصوفي صوره الشعرية، ليستنهض من الآخر وجوده إذ يقول فيها:

تطفو على جَسَدي

والحبُّ يندبُني

لأنَّه في بحاري يقرأُ العمْقا

شعري تُلمْلِمُهُ،

هل جئت تسجُنُه

عُصفُورةُ أبداً لا يُتْقِنُ الرِقَّا

أنا مللت من التكرار تفرضه

[80] زينل الصوفي، *ورقة تسقط إلى الأعلى*، ص76.

لذا سألتك

من هذا الأسى عتقاً [81].

ومن ديوان زينل الصوفي عند مهجره التي جاءت بعنوان(قصائد من وحي النزوح) تظهر الأنا متضخمة لتصل إلى عليا وهي تأخذ مأخذها، وتصهر الآخر في مجالها، إذ " تضخم حضور الأنا في الديوان جاء مقابلة لتهميشها في الواقع فالشاعر يثبت الحضور على الرغم من الغياب الفعلي في مدركات الواقع"[82]، يقول زينل الصوفي في قصيدته (المصير الأخير):

أنـا كلَّ يومٍ في الصباح مُقسـم

بعضـي يودعنـي وبعضـي يرحل ..

وأنا حرب نفسي من يدافع عن "أنا"

وشواطئي عن مائها لا تسألُ ..

أمضـي وألـف منيّـة تشتاقني

مـا كنـت يومـاً ناجيّاً يـا زينلُ [83]...

فالشاعر من خلال الأنا يبيّنُ لنا حال مجتمعه المؤلم، ويصور أوجاعه عبر ما تراه الأنا في حال مجتمعه المنكوب المهيمن عليه ظِلال الإرهاب، ومعاناة التهجير التي لاحت مدينته الموصل، فضلال الهوية المنكوبة تطل من ثنايا أشعاره.

---

[81] زينل الصوفي، *أبجدية الحب*، ص12.

[82] مقدمة خيمة *خمس نجوم*، مقال (زينل يهب الشعر روحه تأملات نقدية)، إخلاص محمود عبد الله، ص12.

[83] زينل الصوفي، ديوان خيمة خمس نجوم، ص87-88.

وتتعالى أصوات الأنا من ثنايا شعر الشاعر زينل الصوفي، ففي قصيدته (بردة الأحزان) يوظف الحزن في أبياته الشعريّة، فالعنوان قد دمج مع الأنا في القصيدة، إذ يقول:

الحزن يحملُ حزنه من حائي

كحديقةٍ .. يخضر في أحشائي...

أنا في كتاب الشعر سكرٌ وارفٌ

فكم انتشى في ظلِّه قُرَّائي

الطف عنوانٌ لكل قصائدي

فاقرأْ جراحي بكربِ بَلاءِ [84]

فمنسوب الحزن العالي يندمج مع الأنا التي تتشبع في شاعرية الشاعر، بل ترتفع الأنا وتتعالى في شعره، فالشعر الذي ينشده الشاعر هو سكرٌ لكلِّ قرَّائه، ويعلن الشاعر بوضوح عن كونه قد استدعى موقعة الطف التي شكلت فضاء الحزن عليه، وباتت منعكساً حزيناً لكلِّ مشاعره في شعره.

[84] زينل الصوفي، *ديوان ورقة تسقط إلى الأعلى*، ص81.

وتظهر الأنا في أشعار زينل الصوفي بصورة ملفة للنظر متضخمةً بارزةً في تفاصيلها، مطلة في طيات كلماته الشعريّة، ففي قصيدة (نصيحة شاعر لا ينحني)، نجد تجلياتها في (ياء المتكلم) التي تنسب كلَّ شيءٍ له وتحصره به، في محاولة واضحة للاستخفاف بالآخر والتصغير من شأنه إذ يقول الصوفي:

لِمَ تقتـفي آثـاري المجنونـة ؟؟

خطوات سيري كلُّها ملعونـة

خلفي ضبابٌ أسودٌ.. ومخاوفٌ

شمسي بأشباح الدجى مسكونة [85]

فالشاعر يستنهض الأنا بقوتها الذاتيّة من خلال الاستفهام الاستنكاري (لِمَ تقتفي آثاري المجنونة)، فقد يتملك المستثيرات التي ترهب الآخر وتقلل من وجوده، فـ(آثاري، سيري، شمسي) استملاك أضاف شيئاً من الاستعلاء على صفات الشاعر الذاتيّة، لترتقي بالأنا إلى مكانتها المتعالية بين الشعراء، ويضيف الصوفي في قصيدته:

شعري لغيري لا يليق هواجسـا

أبياتــه في مهـجتي مأمونة

مني القصائد ترتوي أهزوجـةً

حتى بسكري أُخرجت موزونة

[85] زينل الصوفي، *ديوان ورقة تسقط إلى الأعلى*، ص16.

الآن تحلم أن تكـون خليفتي ؟؟!!

بيني وبيـنك أمـةٌ مطحونة

أنا من فمي تهمي الشواردُ منهلاً

ولألئ الأشعـار بي مكنونـة...

اسمع نصيحة شـاعرٍ، إعجـازه

كُحلُ البلاغة يستعير جفونه [86]

فالشاعر هنا يحيل قوة فاعلة في استظهار الأنا، وطمس الآخر من طريقه نهائيّاً، هي قوة الشعر لديه، إذ بقوله (أنا من فمي تهمي الشوارد منهلاً، و كحل البلاغة يستعير جفونه) تبرز تلك القوة، فهو الخليفة الشرعي الأوحد للشعر لا غيرهُ كائن في خفايا الشعر، فهو المالك للآلئه المكنونة، وشعره لغيره الأخر لا تنثني هواجسها، فالقصائد ترتوي منه، فالشعر عنده هي سلطة نفوذه التي تحصل من خلالها الخلود والديمومة، فالشعر هو الأداة الوظيفية الفاعلة التي ستكفل البقاء، فـ: الأنا متضخمة متعالية تتحصن بقوة من خلال شعره.

وفي عودة إلى قصيدة (رسالة إلى التلميذ أبي تمام) تبرز لنا الأنا متضخمة بصورة طاغيّة، وبنفس القوة الشعرية التي تكلمنا عنها، لكن حضورها في تلك القصدة لافت جداً، إذ يقول:

أنا شاعرٌ فوق القصائد بصمتي

ومنازلُ الشعراءِ تحت خيامي

---

[86] المرجع السابق نفسه، ص17-18.

إنَّ النفائسَ علـقوها من فـمي

ففمي منى الأشـعار للإعظام

"بيض الصفائح" فاتحاً قد قلتُها

وأعـادها بعـدي أبو تمام

الشعر جفَّ زمانه وضياؤه...

حتى انتهى عصفوره لظلام

أنـــا في كياني شعلةٌ وهاجةٌ

تسعى بنشوتِها إلى إضرامي (87)

إنَّ الأبيات التي ينقلها الشاعر لنا تصر على مسألة الأصالة في الإبداع التي تمتلكها الأنا، وتستحوذ على كلِّ تفاصيل المشهد، لتمحوَ الأخر من أمامها، إذ تجرده، وتنفي عنه كلَّ شيءٍ، فالآخر يوصف بالمنزلة الدنيا فمنازل الشعراء تحت خيامه وفمه قد علقت منه النفائس، في إشارة رمزية إلى المعلقات السبع ففمه أضحى مُنى الأشعار للإعظام، وقد نسب عظيم القصيدة (بيض الصفائح) ومحاها عن أبي تمام وأثبت نسبتها له، وتظهر هذه الأبيات من بين معاني المديح ظهوراً مكثفاً، إذ تدلُّ تلك الظاهرة على تمكن تلك المعاني على عقل الشاعر وتكون ملازمة له، فهي تمتلك كيانه وتشتعل وتتوهج في داخله (أنا في كياني شعلة وهاجة . تسعى بنشوتها إلى إضرامي)، فهي هنا لا تكاد الأنا

(87) المرجع السابق نفسه، ص31-32.

المتعالية أن تغادر مساحةً في داخلها إلا والتفتت إليها لتفصح عمَّا في داخلها التي تضطرب بأصناف من الأحاسيس والمشاعر المتصارعة، وفي قوله:

الكلُّ يبدأ من كتـابي دربـه

ومناهم أن يبلغـوا أهـرامي

الكلُّ يمـزج ليلـه بنهـاره

هل يصبحون دقيقة في عامي ؟

أنـا لست مثل الآخرين ..فإنني

أمضي إلى الإبداع دون حسام

ووراء أشعاري تركت أناملي

فغدا طريقاً للجميع نظامي (88)

إنَّ صورة الأنا تظهر في النصِّ على درجة بالغة من التضخيم والانتشاء والكبرياء، وهو ما يظهره في البيت (أنا لست مثل الأخرين فإنني أمضي إلى الإبداع دون حسام) فهو يصور الأنا المتعاليّة وقد بلغت منزلةً رفيعة تلغي كلَّ ما سواها، فقد بلغت غاية المنتهى، فلا يملك أيِّ شخصٍ تلك المنزلة الرفيعة، فهي التي تملك السلطة والنفوذ على (الكلِّ) وفي قوله: (ووراء أشعاري تركت أناملي ..فغدا طريقا للجميع نظامي) باتت رؤيته إلى أنَّ نظم الشعر لديه هي الطريق الصواب والبديل القادم لما

(88) المرجع السابق نفسه، ص31-32.

تعارفت عليه العرب من النظم على بحور الشعر الخليلية ففي كلامه هذا كَمٌ من الاستعلاء الطاغي في محاولة واضحة لبيان مقدرته الأدبية في نظم معاني الشعر.

1.2.المبحث الثاني

الهويـة والـذات

1.2.1.المطلب الأول: مفهوم الهويّة:

يعتبر مفهوم الهويّة من المفاهيم الأكثر انشغالاً في نتائج البحوث التنظيريّة والعقليّة، إذ تعددت التعريفات له والمقاربات والمعالجات المتنوعة التي حاولت الوقوف على عتبة هذا المفهوم وتحديد أركانه، وذلك لأنَّ الإنسان كان محوراً أساسيّاً وموضوعاً له في خضمّ علاقات متشعبة ومستويات متعددة، فكان مضامين الهويّة، مرتبطاً بالإنسان منفرداً أو بالإنسان وعلاقته بما حوله، أو بالإنسان والواعز الاجتماعي المتغير وانعكاسات ذلك الواقع عليه.

فالهويّة تُحدد ضمن المدلول اللغوي، والفلسفي، والاجتماعي والتأريخيّ، في بناء تكوينها المفاهيمي، "إذ يُقابل المصطلح في اللغة الفرنسيّة (ldentite) واللغة الانكليزية (ldentity)، فهما من أصل لاتيني يعني: الشيء نفسه، أو الشيء الذي هو ما هو عليه، أي أنَّ الشيء له الطبيعة نفسها التي للشيء الآخر، كما تعني باللغة الفرنسية: مجموعة المواصفات التي تجعل من شخص ما هو عينه شخص معروف ومعيّن"[89].

ويذكر ابن منظور قوله عن الهويّة: " هُوَّةٌ وهُوًى. والهُوَّة: البئر؛ قال أبو عمرو، وقيل: الهُوَّة الحُفْرة هْواة البعيدة القعر، وهي المهواة الهوَى العِشْق، يكون في مداخل الخير والشر."[90]، ويعرّف الفارابي الهُويّة بأنّها: "هُويّة الشّيء وعينيّته وتشخّصه وخصوصيّته ووجوده المنفرد له كلٌّ واحدٌ. إنّه هو إشارة إلى

---

[89] أحمد بعلبكي وآخرون، *الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر*، تحرير: رياض زكي قاسم، *سلسلة كتب المستقبل العربي*، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 2013م ص23.

[90] ابن منظور، *لسان العرب*، دار المعارف، بيروت – لبنان، ط4، 6،ص429.

هويّته وخصوصيّته ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك"[91]. والهويّة حسب مفهوم عالم الاجتماع الالماني ماكس فيبر (M . Weber) الهوية بأنّها: إحساس الجماعة بالأصل المشترك، وهي التعبيرات الخارجية الشائعة، مثل الرموز والألحان والعادات، وتميز أصحاب هوية ما عن سائر الهويات الأخرى، وتظل هويتهم محتفظة بوجودها وحيويتها، مثل الأساطير والقيم والتراث الثقافي[92]. فالهويّة تتكون على معانٍ رمزيّة وروحيّة وحضاريّة وجماعيّة تعطي الفردَ إحساساً بالانتماء إلى الوطن الأم، وتخلق لديه الولاء والاعتزاز بكونه ينتمي إلى جماعة معينة.

تتكون الهويّة الفرديّة من خلال التطورات التاريخيّة المتراكمة التي تحيط بالمجتمع، إذ تتوافر في تشكيل تكوينه اللغة والمجتمع ما يحمله من عادات، والنفس ما تفرضه من متطلبات إشباع الحاجات والأدوار التي يقوم بها في إطار تلك العادات بالإضافة إلى تدريبات أساسية لضبط السلوك، فهي بذلك – أي الهويّة– تتشكل بفعل (الأنا والذات)، إذ ترجع هوية الأنا إلى تحقيق الالتزام في بعض النواحي كالعمل، والقيم الإيديولوجية، والسياسة، والدين، وفلسفة الفرد لحياته، أما هوية الذات، فترجع إلى الإدراك الشخصي الأدوار الاجتماعية، وللهويّة بعدان يمثّلان في البعد الإيديولوجي والبعد الاجتماعي[93].

---

[91] جميل صليبا، *المعجم الفلسفي*، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت – لبنان، ط1، 1982م، 2، ص357.

[92] علي عبد الرؤوف علي، *الاندماج الاجتماعي بين مأزق الهوية وفخ العولمة* "تحديات وتحولات عمران المدنية الخليجية المعاصرة، جدليات الاندماج الاجتماعي وبناء الدولة والأمة في الوطن العربي، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، بيروت – لبنان، ط1، 2014م، ص.224.

[93] زهيرة مزرارة، *أزمة الهوية الثقافية العربية في ظل العولمة: بين متطلبات تفعيل الوحدة الوطنية وتحقيق الاستقرار السياسي –الجزائر نموذجا–*، مقال: جامعة الشلف حسيبة بن بوعلي، الجزائر، 2017م، ص5.

1.2.2.المطلب الثاني: مفهوم الذات:

ذكر ابن منظور في مفهوم الذات لغة ": إنَّ ذاتَ الشيء حقيقته وخاصته"[94]، وقال ابن الأنباري في قوله عزَّ وجلَّ (إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ)[95]، معناها: بحقيقة القلوب من المضمرات[96]، وجاء معنى الذات في الوسيط: النفس والشخص، وذات الصدر سريرة الإنسان[97]. أما في المعجم الأدبي، فقد ورد **في مادة (ذات):** طبيعة خاصة، وضرورية، تجعل من شيء هو نفسه، أو مجموعة من الخصائص المكونة له، وقد تعني قوام الكائن، يقابل العرض الذي هو سطحي وزائل[98].

وفي اصطلاح الذات، ترى سوسن بخاري أنَّها: "نزعة ترمي إلى ردِّ كلِّ شيء إلى الذات وعكسها النزعة الموضوعية ولها مفهوم فني (تجلي الذات) بمعنى اكتمال الخصائص الإنسانية العامة والفردية في الفنان أو الأديب، وبروزها بوضوح وتعبير متميز من خلال الآثار التي يبدعها ولا يتحقق الأمر إلاَّ بالغوص في الأعماق، واكتشاف ما فيها من كنوز عبقرية وعرضها فني"[99]. وتنساق النزعة الذاتيّة لدى كلِّ شاعرٍ من خلال التجربة الذاتيّة التي يملكها، أي التجربة الشخصية أو الفردية، التي تعبر عن رؤية الشاعر لموضوعه، رؤية تحمل سمات شخصيته، وذاته فيها من فكر، وشعور فضلا عن قدراته الفنية والتعبيرية[100].

---

(94) ابن منظور، *لسان العرب*، ص109.

(95) سورة الملك، 67، آية: 13.

(96) خفاجي عبد المنعم، *حركات التجديد في الشعر العربي الحديث*، دار الوفاء لدنيا للنشر والطباعة، الإسكندرية – مصر، ط1، 1985م، ص23.

(97) مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، تنظيم: إبراهيم أنيس وآخرون، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط4، 2، ص92.

(98)جبور عبد النور، *المعجم الأدبي*، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط2، 1982م، ص116.

(99) سوسن بوخاري، *النزعة الذاتية في شعر فدوى طوقان*، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2016م، ص14.

(100) خفاجي عبد المنعم، *حركات التجديد في الشعر العربي الحديث*، ص25.

تعني الذات عند الأدباء والنقاد عموماً بأنَّها منصة التعبير عن نزعات النفس الإنسانيّة، وأوضح ذلك صالح زياد بأنها تتميز بأسلوب تبرز من خلاله " العلاقة المباشرة بين النصِّ والذات المنشئة، من جهة إحالته على الشاعر المنشئة له بتعبيره عادة عن ضمير المتكلم المباشر"[101]، وقد تزخر تلك الذات بعواطف حزينة، أو سعيدة، أو متشائمة، أو غير ذلك، معتمدة على ما عاشته من تجربة حية تحفز على استظهار الإبداع لدى الشاعر في لحظة شعورية، واستنطاق الشعورية التي عايشها الأديب على حالات الذات في النصِّ، فتتنوع بتنوعها، إذ وصفها خالد الخرعان قائلا: " ويتجاذبها القلق والاستقرار، وقد تتسم باليأس، أو الملل، كما تتشكل صورتها في هذه الحالات، فتكون سافرة واضحة في تعبيرها، أو قد تكون مقنَّعة متخذة من الموضوع الشعري معادلاً موضوعيّاً معبراً عن رؤاها، وهذا كلُّه خاضع لطبيعة الموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر"[102].

1.2.3.المطلب الثالث: الهوية والذات في شعر الصوفي

إنَّ مفهومي الهويّة والذات السابقين، يجعل المصطلحين متجاورين متقاربين، فطبائع التفكير السلوكي تعتبر: أَنَّ كلَّ فعلٍ أو عملٍ منبثقٌ من الذات، دليلٌ على ترابط المفهومين، فالمرتكز الدلالي الذي يعيش فيهما يُبنى على أساس مبدأ التحريك الذاتي المستقل عن الخارج، إذ تعمل الذات على إثبات حضورها من خلال المستويات السلوكيّة والوظيفيّة التي يؤديها، وتجعل منه كذلك منجزاً واضحاً في ساحة الحضور الميداني، فالذات تبرز من خلال صيغة استفهاميّة تبحث عن جواب وهي (من نكون؟) التي وضعها فتحي تريكي في مسألة الهوية والرهانات، إذ يقول:" إن الصيغة (من نكون؟) لا

---

(101) صالح زيّاد، *الشاعر والذات المستبدة*، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432هـ، ص1.

(102) خالد الخرعان، *النزعة الذاتية في الشعر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين*، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية، 1425هـ، ص14.

معنى لها إلا في إطار ظروف معينة وفعل إيديولوجي وسياسي محدد"[103]، فالذات والهوية ترتبطان بالبحث عن من نكون وسط هذه الاختلافات، وترتبط الهوية مع هذا المفهوم(الكينونة) من خلال الوعي بالاختلاف والتباعد التي تحكم الثنائية المتقابلة بين الذات والآخر.

إنَّ الشعور بالذات يحدد الهوية؛ كون الهوية ارتباط بالذات والانتماء، هذا وأنَّ إدراك الفرد بحقيقة ذاته وتعريف الآخرين لها، من مكونات الهوية الفردية، وهذه الهوية تعطي دلالة التميز بالنسبة للآخر.

إنَّ الصفاة الخاصة في شعر الصوفي دمجت الهوية بالذات، إذ مثلتها ببيئة المهجر والاغتراب الداخلي، فأسلوب الشاعر جعل البيئة تتجلى في مفاصلها، وتندمج مع الهوية والذات في شعره، ففي قصيدة (إلى امرأة ما) يقول:

لملمي عني ما تفــوحين، إنَّني

في ربى الموت قد دفنت عــبيري ..

اهجريني ، لا تلمسي ورد صدري

إنَّ روضــي مقيــدٌ في سعيرِ..

عن أنــا تسألين ؟ مـن أنـا؟

في كومــة أشواكٍ عالقٌ تفكيري ...

مسكني ؟؟ لا عنوان يمضي إليه

---

[103] فتحي التريكي، *الهوية ورهاناتها*، ترجمة: نور الدين السافي وزهير المدنيني، الدار المتوسطية، تونس، ط1، 2010م، ص 24.

هـو أرضٌ في آخـر التهجـيرِ [104]...

فالبيئة العاشقة اندمجت مع معاناة الشاعر، وكونت أفقها المهاجر المستوحى من أصل الوضع المعاش له، فالمشاعر التي تجتاحه تفقد الهوية تفاصيلها فهي (لا عنون لها) ليحل محلها البحث عن الذات التي يفصل بها الشاعر، فالذات هنا تطل في ثنايا شعره، وتتقدم على الآخر.

وفي قصيدة الصوفي (إلى العراق قدَّس مُرُّه)، يرفض الشاعر مساواة الذات مع الهوية، إذ يقول:

ما زلت تخـدعنـا بأنّـا واحـدٌ

رغم الأسى والموت لا يتجزأُ

ما زلت تقرأها على دمنا هنا

وهناك غلُّ المـوتِ أيضًا يقـرأُ...

لسواي تمنح من ترابك جنَّـةً

وأنـا جيـوبي بالمجـاعة تُملأُ

ما مرَّ يوما من جواري بلسمٌ

أنا كلُّ جـرحٍ من كياني يبـدأُ [105]..

فالخطاب يعبر عن الهوية وكيفية تقاطعها مع الذات والشاعر هنا يرفض مساواته بالهوية (ما زلت تخدعنا بأنا واحدٌ)، فالذات ترزخ بمعاناة الموت والتجزئة التي تحل عليها، فالعتاب والرفض الذي ينتفض

[104] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص22.

[105] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص27-28.

من كلماته على (العزل عن غيره) فالعراق جنةٌ لغير العراقيين، وهو الفقير ويعاني الجرح، فالمعاناة التي تجتاح الذات الرافضة والمنتفضة من الأسى قد انتصرت على الهوية لأنها تتسم بغيره .

غير أنَّ الشاعر في شعره نجد بروز الهوية وإحلالها محل الذات في قصيدة (سيرة نخل عراقي)، من خلال رمزية النخلة وما تمثله من مرتكزا نفسيا للدلالة عن الهوية، فالنخلة باسقة القوام تعطي ولا تنتظر من أحدًا شكرا وتعذر من أراد قطف ثمارها، أو الاستفادة من سعفها، وهذا حال العراق يجود ويعذر، إذ يقول:

لذا تبقى مدى الأزمان نخلاً

عراقياً، فيحتاجون سعفك

وتبـقى دائماً شيئاً شهـياً

وتعذرهم إذا يبغون قطفك [106]

وفي قصيدته (إلى حبيبتي تلعفر) كذلك نجد الهوية حاضرة غير أنَّها متوشحة بالحنين، إذ يقول:

ولكن وجدتك في كـلِّ حبٍّ

ولي في الخيارات كنتِ المصيرا..

وعنكِ رحلت،. ولكن وجدت

جميعي إليك يشــق المسيرا

[106] المصدر السابق، ص30

أحبُّكِ جداً، فأرجـوكِ صوني

فؤاداً يعيـش لديــكِ أسيرا [107]

ورغم الذات المغتربة التي يعاني منها الشاعر فقد خلق له عالماً متفرداً، ليخفف عن كاهلة مرارة الغربة، لتحلُّ ذاته في نفس حبِّه الذي يصادفها ويكون هويةً معوِّضة عن تلك الغربة، فمرامي الشوق والحب قد رفعت بتلك القيمة الخياليّة التي أوجدها الشاعر كبديل، فالهويّة العاشقة هي الموطن البديل الذي سيخفف عنه وطأة الغربة .

ونجد عند الصوفي في شعره، الفخر والاستعلاء في الذات والهوية، ففي قصيدة (اخلع نعليك إنك في وادي العراق)، قد ربط العنوان وصهره في الهوية، متداخلاً مع استدعاء وامتصاص الفكرة من وحيِّ القرآن الكريم، إذ يقول :

من ضلعي الكون قد قامت مفاصله

ابصرْ .. فها بصمتي الشمس والقمر..

أنـأ على قمـة التـأريخ أشرعـة

قد خُطَّ في ذهبٍ من بدئه خبري ..

إذا بكيتُ فعـين الطقس باكيـةً

فالبس دموعـي عن ترنيمة المطر...

(107) المرجع السابق، ص34.

فالنار دومـاً نصيب للندى .. وأنا

أرثيه شعراً من البركان والشــرر

عودٌ أنــا وعـذابي رقصة الوتر [108]

وتبرز ذاته من خلال التفاخر بالهوية، في الأبيات أعلاه، فقيمة الهوية التي يؤمن بها تكمن في التفاخر والحفاظ عليها ومعرفة أهميتها، ويعمد من خلالها تعميد تضخيم أفعال الذات الفرديّة والتي تندمج مع الهوية العراقية، التي يفخر بصفاتها، والذات الممزوجة بالهوية، تتصور في مجرى العلاقات التي تنعقد لها مع التأريخ والمكان والأشياء، فالرثاء الجميل والمقدرة الأدبية والموسيقى الشعرية التي يملكها كلها أدلة على مدى ثقة الشاعر بشعره وشاعريته وبلاغته الأدبية.

وفي قصيدة (في حبِّ الموصل) للشاعر زينل الصوفي تبرز ملامح الذات بصورة الهويّة، فالموصل موطنه الصغير الذي غادره مكرهاً مهدداً كان يحاول من قصيدته تحريرها عن طريق غزلها، إذ يقول:

في حبِّ من أنا هائمٌ، لا تسألي ..

هي طعنةٌ من نرجسٍ وقرنفلٍ...

عيني على هـذي الحيـاة فتحتهـا

قالت : ستصبحُ شاعراً يا زينلي..

وشممت زهرتها التي أدمنتها

---

[108] زينل الصوفي، *ديوان ورقة تسقط إلى الأعلى*، ص9-11.

للآن بين أصابعي لم تذبُلِ..

وبلغتُ خمسيني وقُبلتُهـا الشهيّةُ

لـم تزل فـوق السرير المخمـلِ

قـد كافأتني أن أكـون وحيدَها

نجمي بكلـِّ عصورها لـم يأفلِ [109]

فالذات تنصهر انصهاراً مع الهوية تارة في الحب والتقبيل المستمر عبر زمان عيشه تارة أخرى، فالحبِّ عنوانٌ لتلك الآصرة بين الذات والهويّة، إذ تتفاعلان في نجوميته الشهرّة وانتمائه لها، هو عنوان تلك النجوميّة، فهو يعلن من خلال شاعريته المشبعة بالحبِّ والعشق هو معياره الفذِّ لتحرير أرضه وهويته المسلوبة، فالشاعر قد صرَّح عن هذه الميزة التي امتازت بها أشعاره، إذ يقول: " أجد نفسي شاعراً في القصائد التي كتبتها وفي الاحزان التي عشتها وفي الحب الذي أخترعته لنفسي، لأنّي لا يمكن أن أعيش حزنا لا يشبهني ولا أحبُّ امرأةً لا تتقن الجنون وإلا ما كنت زينل الصوفي"[110].

ففي قصيدة (عنواني) يتوضح لنا معنى ما يقوله:

يا من يسأل عن عنـواني ..

أنا أسكـن بيت الأحزان..

هو بيتٌ من شكل جراحي

---

[109] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص47-48.

[110]مقابلة اجراها الباحث، المؤلف مع زينل الصوفي بتاريخ 3/24 / 2020م.

مـذ كنت صغيراً آوانـي ...

بيـتٌ لا دربَ يسـير له

هـو أرضٌ من غير مكـان ...

بيتٌ، البـؤس مداخـله

والأوجـاع علـى الجـدران [111]

فالأحزان عنوان متموج في شعره، فهويته تسكنها وتحتل مجالات وخلجات ومعاناة واسعة، ومتكاثرة فصورة الحزن تندمج بالهوية لتكون الباعث الطاغي على قصيدته.

ومما سبق تبين لنا: كان ظهور الأنا واضحاً وطاغياً على الآخر في أشعار الصوفي، وجاءت الهوية ممزوجة ومرتبطة بالذات، وكان لملامح إطلالة الأنا العليا صورة واضحة وجلية في بعض قصائد الصوفي فيها التفاتات جميلة في محاولة للظهور و الاستعلاء والهيمنة على الآخر.

[111] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص49

2.الفصل الثاني

الأنساق والأبنية في شعر الصوفي

2.1. المبحث الأول: المفارقة

توطئة

إنَّ المفارقة قد أضحتْ متجليّةٍ في أساليبها المتنوعة، فهي باتت تعيش في مظاهر حياتيّةٍ مختلفة، إذ كانت بذرتها الأولى منذ نشأة الخليقة، حيث كان حدث الخلق الجديد لأبينا آدم، (عليه السلام) وتتابعها حينما رفض إبليس السجود التكريمي الذي أُمِرَ به، فتشكلت أول مفارقة متضادة في الخليقة، الخير المتمثل بأبينا آدم (عليه السلام)، والشر المتمثل بإبليس، بعد أن أخذه الكِبَرُ، ثم بعد ذلك انطلقت مبتنيات التضاد في رحابها الأوسع حتَّى تطورت فغدت مجتمعةً متفاعلةً ثنائيّةً في علاقاتها مع عناصر متوافقة ومنسجمة قابعة في رحم النتاج الأدبي، تنتظر الولادة والظهور إلى سطح التنظيّر والمعاينة. فجاء نتاج زينل الصوفي في دواوينه ليكون ميدان عمل بحثي، يعكس صورة المفارقة في نتاجه الأدبي، إذ تأخذ المفارقة أشكالاً متنوعة، وتأتي بأسلوب يعتبر من الأساليب البلاغيّةِ التي يستخدمها الأدباء والمبدعون في التعبير عن أفكارهم وتصوراتهم، تحت طيات دوافع فنيّةٍ وجماليّةٍ ضمن وظائف دلاليّةٍ متجددة داخل النصِّ المنتج.

إنَّ المفارقة صيغةٌ تعبيريّةٌ مفروضةٌ من المرسل على شكل ازدواجيّةٍ استماعيّةٍ نحو المتلقي عن طريق سفر يدعى: الرسالة أو النصِّ، تتكون وتكون تضاداً بين معنيين ملفوظ وآخر غير مباشر، يسبح في أغوار اللفظ نفسه، ويكون رهينةً في إدراكه للمخاطب أو للقارئ ضمن سياق النصِّ الجديد، لذا

أصبحت المفارقة ميداناً ومجالاً متوسعاً للدراسة والغوص في تفاصيلها لما تقدِّم من جماليات مضافة إلى النتاج الأدبي.

2.1.1.المطلب الأول: المفارقة لغة:

قال ابن منظور معنى المفارقة من الفعل (فَرَقَ) ذو المصدر (فَرْقاً)، والفرق خلاف الجمع: " فرقَهُ يُفْرِّقَهُ فرْقاً، وقيل: فَرَقَ للصلاح فَرْقاً، وفَرَّق للإفساد تَفْريقاً، وانْفَرَقَ الشيء، وفي حديث الزكاة: لا يُفَرَّقُ بين مجتمع ولا يجمع بين مُتَفَرِّق خشية الصدقة[112]،.. والمفرق وسط الرأس وهو الذي يُفرَق به وسط الشعر، وفَرَق له الطريق أي اتجاهٌ له طريقان، الفاروق عمر ابن الخطاب رضي الله عنه سماه الله به لتفريق بين الحـق والباطل"[113].

وقال الجوهري في معنى المفارقة: "والفرقان: القرآن،وكلُّ ما فُرِقَ به بين الحقِّ والباطلِ، فهو فرقان، فلهذا قال تعالى: ﴿ ولقد آتينا موسى وهارون الفرقان ﴾[114]،... وفَرَقَ له الطريق، أي اتَّجه له طريقان "[115]. فالمفارقة في معناها اللغوي تدلُّ الافتراق والتضاد والمخالفة في الأمر.

2.1.2.المطلب الثاني: المفارقة ما بين المفهوم والوظيفة:

توالدت المفارقة من رحم بنيّة العمل الأدبي، إذ ظهرت لغتها في بعض الحقب التاريخيّة، باعتبار اللغة هي وليّدة المواقف النفسيّة والثقافيّة والعقليّة للإنسان الذي يعيش في بيئته، غير أنّ مصطلح المفارقة يواجه هو الآخر حالة ضبابيّة في تحديده، إذ كان من مستلزمات التطور الغربي الذي وجد

---

[112]أخرجه البخاري في "صحيحه" (2 / 116) برقم: (1448)، و أبو داود في سننه، باب في زكاة السائمة، 98برقم (1568)

[113] جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، *لسان العرب*، دار صادر، ط6، 1997م، 10، ص299، مادة (فرق).

[114] سورة الأنبياء21، آية: 48.

[115] الجوهري، *الصحاح* تاج اللغة، 4، ص541

طريقه نحو الدراسات العربيّة التي كان مختزلاً في ذاكرة موروثها هي الأخرى، " فمفهوم المفارقة قديمٌ قدم الإنسان ذاته، فهو يحمل في جوهره بذور التناقض والتضاد"[116]، إلا أنَّ التطور قد أخذ مأخذه منه، فالمفارقة لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في السابق، وكذلك يختلف مفهومها بين قطر وآخر، ولا تعنيه في المكان الأكاديمي عن غيره، ولا عن باحثٍ أو آخر، فهو مصطلح شابه الغموض بسبب الترجمة التي ترجمها الباحثون العرب من اللغات الغربيّة، التي تأرجحت ما بين السخريّة والتهكم والتناقض[117].

تعتبر نظريّة المفارقة من الانزياحات اللغويّة التي تجعل البنيّة تتحرك في عمق دلالي واسع، فهي نظريّة زئبقيّة الشكل، تجعل القارئ من الصعوبة بمكان من أن يمسكَ طرفاً منها ليصل إلى الآخر متخبطاً حتّى يصل إلى دلالات أعمق داخل النصّ[118].

إنَّ تأريخ تأصيل مفهوم المفارقة قد ولد على أيدي الفلاسفة: (تيك وزولجر وشليجل)، إذ أسهموا بوضع نظريّة المفارقة الرومانسيّة، غير أنّ تكريس النظريّة قد أرسى مضامينها الفيلسوف شليجل وأخوه أوجست، فقد دخلا إلى المفهوم من باب الجماليّة الرومانسيّة التي كان يحفل بها العلماء الألمان، فمفهوم المفارقة قد استرضته لنا رنا عبد الحليم في كتابها: "جماليات المفارقة في القرآن الكريم"، لمجموعة من العلماء جاء أبرزها[119]:

---

[116] رنا أحمد عبد الحليم، *جمالية المفارقة في القصص القرآنيّة*، مطبعة حلوة، عمان – الأردن، ط1، 2015م، ص.17

[117] نوال بن صالح، *مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي بين الحضور والغياب*، مقال: مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد الثالث والعشرون، 2011م، ص456.

[118] يسرى خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة، *المفارقة في شعر الصنوبري أحمد بن محمد بن الحسن الضبّي*، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2015م، ص2.

[119] رنا أحمد عبد الحليم، *جماليّات المفارقة في القصص القرآنيّة*، ص20-21.

إذ يقول شليجل: "إنَّ المفارقة شكلٌ من النقيضة والنقيضة شرطٌ لا بدَّ منه للمفارقة، فهي روحها ومصدرها ومبدؤها"، ويضيف ايضًا "إنَّ المفارقة تقوم على إدراك حقيقة أنَّ العالم من جوهره ينطوي على التضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوم على إدراك كليته المتضاربة".

وفي رأي صموئيل هانز: "نظرةٌ في الحياة تجد الخبرة عرضةً لتفسيراتٍ متنوعةٍ، ليس فيها واحدةٌ صحيحةٌ دون غيرها، وأن تجاور المتنافرات جزءٌ من بينية الوجود".

ويقول الآن رودوي: " إنَّ المفارقة ليست مسألة رؤيّة معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل مسألة رؤية مزدوجة على صفحة واحدة".

ويقول غوتية: "إنَّ المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام معقول المذاق".

ويرى عبد القادر الرباعي: "الحياة حشدٌ من التناقضات والتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار موحد من الإدراك، اللّهم إلاَّ بعد أنْ نصلَ إلى حالة من إدراك أنَّ المفارقة جوهر الحياة".

فيجد الباحث أنَّ مفهوم المفارقة يتأرجح بين آراء العلماء ما بين التضاد والتناقض والتنافر في المعنى وما بين الذائقة والرؤيّة المزدوجة الناتجة عن إدراك تصَّوغه مجموعة تراكمات فكريّة ملزمة لدى الناقد، يستدل بها الدلالة العميقة التي يملكها النصُّ من مفارقة إبداعيّة في الغرض، تحمل في داخلها المعنى وتنافره، فهو بحاجة إلى قارئ ذو مقدرة على التمايز ما بين ثنايا النصِّ وفهم خباياه بصورة كاملة أدبيّة الجانب، فالمفارقة تسهم في انتاج وظيفة إصلاحيّة للمجتمع، فهو الكفيل للكشف عن الإشكاليات المجتمعيّة، في البحث عن مكمن المعاني المعتمدة على التمايز والتفريق بين الحقائق، وبالتالي تزيل اللبس وترفع الإيهام وتكشف الإشكال، فالمفارقة من وجه آخر تساهم في إزالة التصورات الخاطئة والبدء في إنشاء مفاهيم جديدة تساعد المجتمع في بناء لبناته ونهضته.

2.1.3.المطلب الثالث: عناصر إعمال المفارقة:

إنَّ بناء ظاهرة المفارقة ينضوي ضمن توافر شروطٍ خمسة، تعتبر عناصراً لها، وتبني أركانها في تحقيقها في النصِّ المفارق، أربعة منها تكون مكوِّنةً لجسد النصِّ،[120]. في حين بين سعيد شوقي الخامس منها، وعدها مكوناً لفهم معناه، أي لروح النصِّ المفارق، إذ أنَّهُ: "غير مكون للجسد بطريقة ماديَّة، إلاَّ أنَّهُ هام وحيوي في استمرار الوجود"[121].

إنِّ مبتنيات العمل الأدبي، يجب أن تتوفر به عناصر، ليكون قادراً على إنشاء مفهومة وتقويم أركانه بوصفه عملاً أدبيّاً مُتَممُ البنيان، فالمرسل، والمتلقي، والرسالة، عناصر ذلك العمل، ويبين لنا ناصر شبانة عناصر المفارقة بقوله: " وباعتبار المفارقة إحدى أساليب ومكونات الأدب فلا ملاذ أن تتوفر فيها هذه العناصر حتى تحقق، والتي تتحلى بمسميات أخرى وذلك لما تذهب إليه المفارقة بانحراف البنية الأدبية إلى بنية مفارقة وهذه العناصر هي:

- المرسل: يوازيه ويقابله صانع المفارقة وقد يكون الكاتب المتكلم

- المستقبل: يقابله المتلقي وهو القارئ أو السامع الذي يقوم بإنتاج دلالة الرسالة

- الرسالة: وهي التي تتضمن البنية المفارقة " [122].

إنَّ النصَّ الجديد يزخر بمسافة افتراضية بين لغتي العلم والأدب، تتضاعف حتَّى تصل من خلال تضاعفها إلى النصِّ المفارق، بذلك تُسمى المفارقة (انحرافاً عن الانحراف)، " لكن ما يُمَيِّز انحراف

---

[120] ابن صالح نوال، *خطاب المفارقة في الأمثال العربية مجمع الأمثال للميداني أنموذجاً*، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012م، ص24.

[121] سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص37

[122] يبرير فريحة، *المفارقة الأسلوبيّة في مقامات الهمذاني*، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة، الجزائر، 2010م، ص28.

المفارقة أنَّهُ لا يدوم طويلاً إلاَّ ريثما يلتقي القارئ الصدمة الأولى للمفارقة، ثم يشرع بإعادة الأمور إلى نصابها من خلال إعادة إنتاج المعنى، في حين تظل الانحرافات الأدبيّة المعتادة كالاستعارة والتشبيه والكناية تحتفظ بهويتها"[123]، إذ تمنح تلك العناصر قدرة على التجريب وإثبات فائدته، واستيعاب ما يعمل بداخله من تناقضات مع الآخرين، ابتغاءً منه على إظهار الحركة المضادة للمرجعيّة المشتركة وتسليط الضوء عليها، وتنويع مصادر جذب المتلقي، ووسائط انتشائه، " فالشاعر يسعى إلى تشكيل مفارقة ذات دلالة خصوبيّة موحيّة تجمع بين الجودة والجدة غير المرتقبة، تخرق فجأة توقعات المتلقي، وتحدث صدماً مثمراً ذا لذَّة أدبيّة خاصة، وهذا يفضي إلى قيمة المفارقة الجماليّة، تنبع من طريقة قولها، ومما قالته معاً، دون جور على الموضوع أو كيفيّة التشكيل"[124].

2.1.4.المطلب الرابع: أنواع المفارقة وخصائصها عند الصوفي:

تسير المفارقة كأسلوب مستخدم في تفاصيل النصِّ المنشأ، باعتباره عمليّة إبداعيّة مستمرة، تحمل أعباء التفاصيل الدقيقة للّفظ ومعناه الخفي، فتوجه الضحيّة بين ركني النصِّ من المرسل والمتلقي والرسالة توجهاً وجوديّاً معرفيّاً من قبل المتلقي، فما بين الكوميديا التي تشد النصِّ إلى جادة الإبداع والتضاد وغيرها من المبتنيات التي كانت فارقاً ثقافياً داخل التطور والرقي يدخل العقل بوصفه موجهاً نحو صورة التناقضات بين المعنى الظاهر والباطن للّفظ، وتكون هيئته دلاليّة متجددة ومبتكرة في معالم المادة الإبداعيّة ضمن حقل الأدب، تماشيّاً مع تطورات العصر.

إنَّ المفارقة قد تقع في صنفين رئيسين اثنين حددهما (دي .سي. ميويك) وهما: المفارقة اللفظيّة و مفارقة الموقف، فاللفظيّة منها ما يتعمده صاحبها في صنعها، وقد يُصنع منها رسائل متفرقة فتدعى

---

[123] بن صالح نوال، *خطاب المفارقة في الأمثال العربية مجمع الأمثال للميداني أنموذجاً*، ص24.

[124] قيس حمزة الخفاجي، *المفارقة في شعر الرواد*، دار الأرقم، بابل- العراق، ط1، 2007م، ص65.

بذلك المفارقة السلوكيّة، أمَّا مفارقة الموقف، أو الحدث، فليس لصاحبها أيّة صنعةٍ يقوم بأدائها، بل يكون هناك دائماً ضحيّةً ومراقباً، وتدعى أيضًا مفارقة غير مقصودة أو غير واعيّة، إذ يتدخل القدر في إنتاجها وتكوين معالمها[125]. لذا فأنواع المفارقة تتمتع بخصائص أساسيّة يجب توفرها فيها، والوقوف عليها ومنها، ومن تلك الألوان مفارقة النَّغمة الإيقاعيّة والحركيّة التي سيتناولها الباحث، ويسلط عليها الضوء لمتطلبات سير البحث في ذلك.

أولاً: مفارقة النَّغمة الإيقاعيّة والحركيّة:

تُعد مفارقة النغمة الإيقاعيّة أوسع أبواب المفارقة، إذ كانت نتيجةً إبداعيّة متطورة لمعالم المفارقة المختلفة التي تناولها الباحثون في نتاجهم الفكري، فأنتجت مفارقات مختلفة متلونة ممزوجة بدلالات تنسج من أعماق النصّ الأدبي الإبداعي، تمتع متلقيها بنظارة الولوج في خبايا النصّ وأسرار مكوناته الإبداعيّة، فجاءت الأضداد المتجاورة من ذلك النسيج الإبداعي المتميز.

1- اشتراك اللفظ والأضداد:

تُمثل المتضادات و تجاورهنَّ في معنىً واحدٍ مكانة ذات مساحة واسعة في الموروث الفكري البلاغي العربي، فمن تلك المتضادات، ما كان مشترك اللفظ، ومختلف المعنى، ومنه متفق المعنى، مختلف اللفظ، وغيرها مختلف المعنى واللفظ، وغير ذلك من التصنيفات والتقسيمات الكثيرة في السفر البلاغي العربي، إذ أصبح مفهوم التضاد على خلافٍ بين علماء البلاغة قديماً وحديثاً، حيث أطلق عليه الأقدمون عدة تسميات منها:

---

(125) دي .سي. ميويك، *المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها الترميز الرعويّة*، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، مجلد الرابع، ط1، 1993م، ص 43-44.

أ- **المطابقة:**

فقد أطلق على الجمع بين المعاني المتضادة بالمطابقة منهم: السكَّاكي، وأبي هلال العسكري، والجرجاني، وابن رشيق القيرواني، ومنهم من أطلق عليه بالأضداد كابن الأنباري في كتابه (الأضداد)[126]، وأُطلِقَ عليه تسميات كثيرة، إذ: " يُسمى المطابقة والتطبيق والتضاد والتكافؤ، هو الجمع بين معنيين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة ... وقال السعد التفتازاني في شرح المفتاح: "إنَّما سمي هذا النوع مطابقة لأنَّ في ذكر المعنيين المتضادين توفيقاً، وإيقاع توافق بين ما هو في غاية التخالف كذكر الإحياء مع الإماتة والبكاء مع الضحك"[127]، والمطابقة: " أن يأتلفَ في معناه ما يضاد في فحواه، المطابقة عند جميع الناس: هي جَمْعُكَ بين ضدين في الكلام أو في بيت الشعر"[128]، " مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحرِّ والبرد، وخالفهم قدامة بن جعفر، فقال: المطابقة: إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى، كقول زياد الأعجم:

ونبئتهم يستنصرون بكاهل وللؤم فيهم كاهل وسنام "[129].

فالمخالفة عند قدامة بن جعفر في هذا الشاهد، هي استخدم لفظة كاهل بمعنيين مختلفين ففي الشطر بمعنى السند أي ما يعتمد عليه، أمّا في العجز فقد جاءت كاهل بمعنى أعلى الظهر من العنق[130].

ب- **التضاد:**

---

[126] إبراهيم أنيس، *في اللهجات العربية*، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر، ط8، 1992م، ص204.

[127] السيد علي بن صدر الدين بن معصوم المدني: ابن معصوم، *أنوار الربيع في أنواع البديع*، تح: شاكر علي شكر، مكتبة العرفان، كربلاء- العراق، ط1، 1968م، 2، ص31.

[128] أبو علي الحسن بن سيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده*، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، 2، ص4.

[129] أبو الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، *كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)*، بتصرف، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة –مصر، ط1، 1952م، ص307

[130] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص79

ويعيش التضاد في رحاب المعنى المحيط بتوفيق ذهني مسبق، ومكتسب من المظهر التداولي الاجتماعي، غير أنّها فيما أورده الجرجاني " لها شعبٌ خفيّة، وفيها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلّا بالنظر الثاقب، والذهن اللطيف لاستقصائها موضع هو أملك به"[131]، فهي من نسج الذهن المبدع تنتج من علاقة بين المعاني، إذ يقول إبراهيم أنيس:" مجرد ذكر معنى من المعاني، يدعو ضدَّ هذا المعنى إلى الذهن، ولا سيما بين الألوان ... فعلاقة الضدية من أوضح الأشياء في تداعي المعاني. فإذا جاز أن تعبر الكلمة الواحدة عن معنيين بينهما علاقة ما، فمن باب أولى تعبيرها عن معنيين متضادين، لأنَّ استحضار أحدهما في الذهن يستتبع عادة استحضار الآخر"[132].

ج- **المقابلة:**

وهي من مظاهر الاشتراك اللفظي وهي: " أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما، ثم إذا شرطت هنا شرطاً شرطت هناك ضدَّهُ، كقوله عزَّ وجل: ﴿ فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى (5) وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى (6) فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى (7) وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى (8) وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَى (9) فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى (10) ﴾"[133]، لمَّا جعل التيسير مشتركاً بين الإعطاء والاتقاء والتصديق، وجعل ضدَّه وهو التعسير مشتركاً بن أضداد تلك وهي: المنع والاستغناء والتكذيب"[134]، وهي كما عرَّفها العسكري في الصناعتين: " إيراد الكلام، بمثله في المعنى أو اللفظ، على جهة الموافقة او المخالفة "[135].

---

(131) محمد بن علي بن محمد الجرجاني، *الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة*، تح: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة – مصر، ط1، 1982م، ص259.

(132) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص207-208.

(133) سورة الليل، آية: 5-10.

(134) أبو يعقوب: يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، *مفتاح العلوم*، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1987م، س424.

(135) أبو هلال العسكري، *الصناعتين*، ص246.

ومن مظاهر التضاد في شعر زينل الصوفي، قوله في قصيدة (اتعبتني عشقا):

لتفترق ساعةً

كلٌّ إلى جهةٍ

غرباً أوجِّه جسمي فانطلق شرقاً [136] ...

فالتضاد في المعنى بين الاتجاهات المختلفة التي حددها الشاعر، (جهة الغرب وجهة الشرق) فهي نهايّة يطلبها الشاعر ليفترق عن ضيم معشوقته،

وفي قول زينل الصوفي في وصف معاناته:

وأدرتُ تموزي عليها

حينما جاءت

لتسكر في شذا نيساني [137]

فالتضاد هنا بين مستويين وصفيين، يندرج ضمن حالة شعوريّة رمزية متمثلة بالفصول السنويّة، فالصيف في تموز يمثل حرارة لا تطاق – خصوصاً في بلد الشاعر- فهي معاناة شعوريّة، ونيسان شهر تعتدل فيه الحرارة، ووقت الغرس والأزهار في الموصل فهي أمُّ الربيعين.

ونجد في قصيدة (اعتزال) للشاعر الصوفي تضاداً في الصورة، تعكس حالته النفسية:

فها أنا

---

[136] زينل الصوفي، *ديوان أبجدية الحب*، ص11.

[137] المرجع السابق نفسه، ص15

رغم السلاسل حرٌّ

وها أنا حيٌّ من الموت رغما [138]...

فنجد صورة متناقضة فيها يبعثها الشاعر بعبارات جزلة (مغلغل بالسلاسل والحريّة التي يشعر بها) فهي صورتان متضادتان في نسق رائع وموجز، وفي الجزء الثاني من الصورة (الحياة التي تدب به رغم عيشه الموت المحدق الذي يلف حياته)، فهاتان الصورتان قد انبعثتا من واقع نفسي عميق للشاعر، برزتها المفارقة في الصور وأعطتها رونقاً في المعنى الجديد.

وفي قصيدة (عمري ورق)، نشاهد ملامح التضاد في مقطع قد ذكره الشارع الصوفي وهو:

خذي صباحكِ

لا أحتاجه أبداً

أنا على وجه أُفقي يشَّرقُ الغسقُ [139].

وهنا تضاد واضحٌ بين صورتي الصبح والغسق، فشروق الغسق توجد المطابقة بين الضدين الشروق والغسق الذي هو غروب الشمس من أفق الأرض، وهنا ازدواج متداخل في صورتين قد أبدع الشاعر في ذكرهما وترتيبهما، أعطت للمتلقي روح المفارقة التي استدعته للوقوف على ذلك الوصف الشعوري المتميز.

وفي قصيدة (الوهم) تطلُّ علينا لمحة تضاد مفارقية، تعكس الشعور المعذب للشاعر، إذ يقول:

---

[138] المرجع السابق نفسه، ص 23.

[139] المرجع السابق نفسه، ص23.

أخذتَ حياة زهوري ورحتَ

وفي أرض قلبي

زرعتَ نبالك..

وتعرف أنِّي أردتكَ طقسي

خريفي تكلل ورداً خلالك ... [140]

فالتضاد بين (الزهور والنبال)، فهي صورتان متناقضتان بين النضارة والنعيم وبين الصعوبة والتعب في العيش، وهو واقع يعيشه الشاعر أظهر لنا التضاد المفارقي بصورة رائعة وجمال إبداعي متميز، فبين (خريف العمر و أزهار الحياة) مفارقة جميلة، بين تساقط الأوراق وميْتة الرجاء، تلك صورة مفارقيّة تضاديّة تعبر عن نبوغ المقصد الذي أراد إيصاله الشاعر بآليّة مفارقيّة تضاديّة جميلة.

ومن نفس القصيدة نجد المفارقة الضديّة تنساب من كلماته، إذ يقول:

وكنتَ تغني لشعري كثيراً

وكنتَ جواباً يريحُ سؤالي ..

وكنتُ أجيءُ للقياك صبحاً

إذا الشمسُ أضحتْ

فرشتَ ظلالك ..

---

[140] المرجع السابق نفسه، ص25.

وكنت تجيءُ للقياي ليلاً

إذا الوهنُ جنَّ

أنرتَ وصالك [141]

فالمقطع مليءٌ بالمتضادات من (أول الضحى والظِلال)، (والليل والإنارة)، وكذلك صورة التضاد في المجيءِ بينهما، فهو (يجيءُ للقياه صباحاً) وهي (تجيءُ للقياه ليلاً)، نرى الكمَّ الكبير في المتناقضات قد أعطى جمالاً تصورياً ممزوجاً بالشعور، ذلك الشعور أشار ببنان إبداعه إلى الحالة النفسيّة التي يشعر بها الحبيب في اللقاء، فالمفارقة الضديّة زادت في رونقها المتميز حقيقة هذه الحالة النفسية الرائعة.

ومن نفس قصيدة (الوهم) نجد التضاد في الألفاظ يجتاح القصيدة من كل جانب ليضفي عليها إبداعاً فنيّاً متميزاً، إذ يقول متسائلاً:

لماذا تغيرتَ عليّ

قلْ ليّ لماذا ؟.

وعن أفقِ عيدي

محوت هلالك ..

وغداً ستعود إليّ

(141) المرجع السابق نفسه، ص26.

ولكن ستلقى ،

وأنتَ تعود ، زوالك [142]

فالمفارقة في غياب الهلال في العيد، نراها انعكاساً يبرز في أفقه السهل الممتنع في وصف الفراق، والانكسار الذي يؤدي إلى الانتقام يبان في آخر القصيدة والذي تظهره المفارقة أيضًا بين العودة والزوال، فهي هنا شعور انعكاسي بين متناقضين، وهما إثبات الوجود وزوال الوجود.

وفي قصيدة الشاعر زينل الصوفي (آخر تعريف لي) التي يقول فيها:

انظرْ إلى عيني كم أنا ذابـلٌ

وسرور قلبي ينتهي في مأتمِ [143]

نجد المفارقة الضديّة في السرور والمأتم، فالتضاد يخبرنا عن حالة من الوجع قد أصابت الشاعر، فالخيانة تطارده وتحرق فؤاده، والانتكاسات تلاحق قدره البائس، الحالة الشعوريّة تلك قد جملتها المفارقة في ضدِّيتها الشعورية التي عكستها في نسج كلام الشاعر.

ثانياً: التناوب الدلالي الجناسي:

يدور محور المعنى حول كلمة (جنس) في فضاءات متعددة، فالجناس نوع مهم من أنواع البلاغة العربية، فالجناس والتجانس، والتجنيس والمجانسة كلها من رحم الاشتقاق للكلمة، فهي: كلُّها ألفاظ مشتقة من الجنس، وتجانس الشيئان: إذا دخلا تحت جنسٍ واحدٍ، واحدُّ الجناس في الاصطلاح: تشابه

---

[142] المرجع السابق نفسه، ص28.

[143] زينل الصوفي، *ديوان خيمة خمس نجوم*، ص24.

الكلمتين في اللفظ، فالألفاظ الجناسيّة تُحدِثُ ميلاً وإصغاء إليها، واللفظ المذكور إذا حُمل على المعنى، والمراد به معنى آخر، كان للنفس تشوق إليه[144].

إنَّ الجناس في ظل الدراسات الحديثة يتمتع برؤيّةٍ تعتمد إخراجه من دائرة التزين الإغرائي في الخطاب ليحط رحالة في دائرة العلاقة المعنويّة، وآليات إنتاج النصوص، وذلك كان متلاحماً مع رؤيّة عبد القاهر الجرجاني في نظريته، إذ جعل أهميّة العقل كمهندس في تنظيم العلاقة بين اللفظ والمعنى لينتج نصوصاً ذات إبداع جمالي من خلال التجنيس، إذ يقول: " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانُس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً "[145]، فالطبيعة التي كان يركن لها الجناس عند علماء البلاغة وكثرته جعلهم يشترطون بأن يكون الجناس ليس مجرد زينة تطرب النفوس لها بل يجب أن يأخذ شرط الاقتصاد، والبساطة، وعدم التكلف، وملائمة المعنى[146].

إنَّ تلك القولبة الحديثة قد أعطت مبانيها في الفكر الحديث، لتظهر بأسلوبيّة بلاغيّة مفارقيّة ظاهرة الجناس على شكل خداعي ذو أبعاد متشابكة، يخادع ذهنيّة متلقية بظاهر التشابه، وعمق الاختلاف، " فهذه الحيلة الأسلوبية المفارقية ألبست الجناس ثوباً فاتناً، بعد إعادة إنتاج العبارات الجناسية الخدَّاعة وبلورتها في نظمٍ جديد"[147].

ومن قصائد الشاعر في النوع المفارقي هذا قصيدة (إلى حبيبتي تلعفر)، إذ يقول بها:

---

[144]ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، 1، ص97.

[145] أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، *سر الفصاحة*، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1989م، ص196.

[146] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني النحوي، *أسرار البلاغة*، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة – المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت، ص7.

[147] يسرى خليل عبد الرحمن أبو سنية، *المفارقة في شعر الصنوبري*، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، القدس- فلسطين، 2015م، ص50.

تغـير بعـدكِ طبعـي كثـيرا

فما عدت في كـلِّ شـيءٍ مثيـرا

وحـولي تحجـرَّ هـذا الوجـود

وما عـاد فيــه النظير نظيـرا

غزا الروض زهري فأمستْ زهوري

لعشــاقـها لا تبـثُ عبـيرا

وكـفي كسـتها الرمـال ضياعا

كأنـّي بهـا ما لمسـت حريـرا

وطقـسي الذي كـان كلَّ الجنان

تغـير أيضًـا وأمسى سعـيرا

وحـزني أعـدَّ لـيِّ الدمـع نوما

ولـيٍّ من أنيــني أعـدَّ سريرا [148]

فنجد الجناس في الألفاظ (كثير، ومثير) و(نظير، وعبير)، و(سعير، وسرير)، وهي من أنواع الجناس التلفّظي، الذي هو ما اختلف ركناه خطاً مع اتحادهما في التلفّظ، فالدلالة المعنويّة التي أعطته تلك المفارقات تنبئ عن اشعاعٍ متلونٍ لمعاني نسجها الشاعر في لوحة إبداعيّة جماليّة، قادتها خصائص

(148)زينل الصوفي، *ديوان خيمة خمس نجوم*، ص33.

المفارقة، وفي نفس القصيدة التي لا تخلو من الجناس (كسير و زير)، و(المصير والمسير)، فكأنِّ القصيد نسجت من جناس لا يتمثل الغلو بل يطرب النفس لتلك اللوحة الدلاليّة التي رسمها الشاعر.

2.2. المبحث الثاني

الإيقاع في شعر الصوفي

2.2.1.المطلب الأول: الإيقاع الخارجي

2.2.1.1. الوزن:

ينسجم علم العروض وموسيقى الشعر انسجاماً جزئياً، تنحدر من جانب الصوت في تكوينهما، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولاً وقصراً، أو وحدات صوتية معينة على نسق معين، بغض النّظر عن بداية الكلمات ونهايتها، وكذلك العروض فالبيت من الشّعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل بغض النّظر عن بداية الكلمات ونهايتها، فقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة في آخر كلمة، وقد ينتهي وسطها، وقد يبتدأ من نهاية كلمة، وينتهي ببدء الكلمة التي تليها[149]. فالقوالب الموسيقيةُ العربية تمثَّلت في بحورِ الشِّعر العربي الَّتي نَظَم عليها شعراء العرب، تمثّل هذا العلم بعبقريّة الخليل بن أحمد الفراهيدي،(رحمه الله) ليكوّنَ أُسساً لعلم العروض. فالبحور الشعرية التي وضعها الخليل كان قد نظمَ عليها الشعراء العرب أوزان قصائدهم، إذ يُعَدُ الوزن: " أخص ميزات الشِّعر وأبينها في أسلوبه، ويقوم على ترديد التفاعيلِ المؤلَّفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعند ترديد التفاعيل، تنشأُ الوحدةُ الموسيقيةُ للقصيدة كلِّها"[150]، بحيث يحقق هذا الترديد الطموح التأثيري العقلي والجمالي والنفسي، ويبعث البهجة والسرور إلى النفس، ويعتني بنقل الفكرة إلى مبلغها في العقل، والوجدان ويلبس الشعر أبهى زينةٍ ويخلق له جواً تأملياً خيالياً يتمكن الشاعر من خلالها إعطاء صورة شعرية يمكن من خلالها نقل الحالة الشعورية والنفسية إلى المتلقي، وقد

---

[149] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص12.

[150] أحمد الشايب، الأسلوب، ص65 .

بين عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي دور الوزن في التأثير على النفس والعقل بقوله: "فيسهلُ على المرء أن يحس بمعاني الشِّعر، وكأنَّها تتحرك أمام ناظريه في جو من الجلال الشِّعري، والصقلِ اللطيف لمعانيه، فَتلج القلب دون عناء، بل ربما يأخذُ المتلقي بترديد ما سمعه، أو قرأه في حالات نفسية، أو مواقفَ متشابهة، أو متَّصلة بالمعنى"[151].

وعند زينل الصوفي نجد في دواوينه، تنوعاً في الإيقاع، وخاصة في الألوان الشعرية لديه، فجاءت متنوعة برمزيتها الموسيقيّة لتتماشى ومستوها المعنوي، ومن تلك القصائد في ديوانه (أبجدية الحب)، إذ نرى تفعيلات (بحر البسيط)[152] ففي قصيدة: (من ألبومها الأخير خيمة)، إذ يقول بها:

مُذ كنت طفلاً، وها قاربت خمسيني

وحبها لم يزل يغزو شرايييني..

غناؤها وأنا في المهد أطربني

مازال يطرق لي سمعي إلى الحين..

وفي حديقتِها كانت تهُدهدُني

فكنت أغفو على عطِر الرياحينِ..

---

(151) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، *مدخل إلى تحليل النص الأدبي*، دار الفكر، الأردن، ط4، 2008م، ص82.

(152) البسيط وتفعيلاته: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل. محمد بن فالح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية، شركة غراس للدعاية والإعلان والنشر، الكويت، ط3، 1435هـ-2014م ص37.

بيتي أنا صدرُها، قد كان يمنحني

من لؤلؤٍ، بجمال الكون مكنونِ..

لا لا تقل لي بأنّي اليوم مُرْتَحِلٌ

عن قُبلةٍ من زلالِ الماءِ ترويني..

عنها أنا راحلٌ؟ ما زلت أسكنُها

إذا عليَّ يَجِنُ الليلُ تأويني ..

ما زلت أركضُ طفلاً في شوارعها

ما زلت أحفظ أسماء الدكاكينِ..

ما زلت أصطادُ ضوءَ النجمِ ألبسهُ

أكون طيراً على كلِّ الأفانينِ..

أمشي أُغني مع الأشجار مبتسماً

أجري وتعبق مني نكهة التين.. [153]

[153] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص55-56

إنَّ البحر البسيط في الشعر يهيئ علاقة ذات دلالة مهمة، إذ هو كشكل إيقاعي استطاع احتواء التجارب النفسيّة للشاعر، فالاضطراب النفسي الشديد الذي يشهده، والألم المتمثل بالشوق والوله لمعشوقته الأولى وهو يتغزل بها مذ كان طفلا إلى بلوغه الخمسين عاماً، قد عبرت عنه تلك التفعيلات المتتالية بموسيقى توازي رهافة المشاعر التي يسوقها في أبياته، ومن القصائد التي جاءت على نفس البحر (عمري ورق، من أوراق امرأة، دعوة على القهوة، قصة قلب، ومضى، إلى وجه الماء، أ تحبها، اتعبتني عشقاً)، فالمنهج الوزني في تلك القصائد اعتمد السلاسة والبساطة لما به من "بساطة وطلاوة"[154]، فالبحر البسيط يمتاز بمنهجيّة التقليل من الأبيات الشعرية التي ينظمها الشاعر؛ لبسط الانفعالات بسلاسة، لأنَّ "النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى اختيار البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات"[155].

ونلتمس في أشعار زينل الصوفي الأُخرى أنّ(بحر الكامل)[156] يحتل المساحة الأكبر في بنيان أشعاره الموسيقية، وخاصة في ديوانه (أبجدية الحب)، ففي قصيدة القناع، يقول بها:

غيرت وجهي واصطنعت لساني،

ولبستُ ضدَّي كي يكون كياني ...

وكفرتُ بالحبِّ العظيم ،

قتلته

---

(154) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط2، 1982م، ص266.

(155) إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ص197.

(156) البحر الكامل تغعيلاته: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن. (المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية، ص38)

أطعمته في الليل للنسيانِ

أنكرتُهُ،

فكأنَّهُ مذ كنت طفلاً

لم يكن لي خِشيتي وأماني ..

ورحلتُ عني نحو وجهٍ مظلمٍ

وتركتُ غيري زينلاً بمكاني .. [157]

فالشاعر قد بث تفعيلات الكامل الطويلة التي تمثل انعكاساً ممنهجاً نحو طول الانفعالات النفسية، لما يملكه البحر من "جزالة وحسن إطراد"[158] في الوقت نفسه، يوضح لنا إبراهيم أنيس استخدام بحور الشعر ومدى ملائمتها للمواضيع التي يختارها الناظم، حينما أخرج المدح من دائرة الانفعال النفسي، إذ قال: " المدح ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام"[159]، فهو بذلك قد ربط بين العلاقة الوثيقة —كما انتجها شاعرنا– بين الوزن التفعيلي والانفعال النفسي للشاعر، ومن قصائد البحر الطويل[160] التي نظم بها شاعرنا في

---

[157] زينل الصوفي، *أبجدية الحب*، ص14-15.

[158] حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء*، ص266.

[159] إبراهيم أنيس، ص196.

[160] بحر الطويل تفعيلاته: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل. (المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية، 37)

دواوينه (سري للغاية، إلى متى، حين يكون الحب ممنوعاً، هكذا أحبها، اللجوء إليها، قصة حب، بلاغة الأصابع).

ولن يغادر زينل الصوفي مساحة البحور المتنوعة، فقد أعتنى بموسيقاه الشعرية العالية، والتي لها تأثير كبير في النفوس، وتفعل فيها فعل السحر، لذا اعتمد البحر الطويل لما به من فخامةٍ وجزالةٍ، وقد ذكر حازم القرطاجني في وصف الطويل من العروض "فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوة "[161]، تلك الصفات استشرفنَّ في قصائده التي تكمن في ديوانه (ورقة تسقط إلى الأعلى)، ومنها ما قاله في قصيدة: (رسالة إلى امرئ القيس)

أما زلت تبكي واقفاً عند أطلالك..

ومُلتوياً تخشى خريطة ترحالك..

أما زال سرداباً خيالُكَ غامضاً

دجى الوهم يكسو كل حرفٍ بمنوالك...

لماذا ركبت العمق في كلِّ رحلةٍ

وخلَّفت أمواجَ الخفايا لأطفالك....

ظننت كثيراً أنَّ عشبك باسقٌ

وكنت تريد الشمس عبداً لإجلالِك..

[161]حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء*، ص266.

غرورك مسموم سقاك عباءةً

وصار كوجه السحر وهماً لإشعالِك [162]

إنَّ الأوزان العروضية التي قدَّمها لنا الشاعر على قالب البحر الطويل تنسج ألحانا فخمة الإيقاع متكونة من تراكيب وألفاظ، استطاع من خلالها أن يعبِّر عن حالات شعورية تمثَّلتْ بقوة الملكة الشعرية حتى جعل من مقام امرئ القيس دون مقام الشاعر، عبر صيغ استفهامية مد فيها إلى تكرار بعض الألفاظ مما أضاف إلى القصيدة بهاءً وقوةً، فقد زاد هذا التكرار من وقع ترديد تفعيلات الطويل ليبثَّ لنا حالاته النفسية عبر توظيفها للبحر الطويل، ومن القصائد التي نظمها على وزن البحر الطويل: (على باب شعرها، إلى حبيبتي الأولى، ستبقى، مواساة محتضرة، محاولة، إليه، في ذكرى رحيله، الليلة الأخيرة، صورة الماء)

ومن البحور الشعرية التي أنتهجها الشاعر زينيل الصوفي، هما بحرا المتقارب والمتدارك[163] فهما يشتركان بالخصائص العروضية تكوَّنُ من البحور الصافية [164]، فهو يميل بتكرار تفعيلاته حسب إيراد المعنى من قبل الشاعر بذلك[165] لسهولته وبساطته[166]، والمتدارك هو بحر منفك من المتقارب، يلحقه زحاف واحد، هو الخبن في مقابل زحاف القبض[167] الوحيد أن يلحق المتقارب. وكلا الزحافين من الزحافات الحسنة، وبهذا، فالبحران يتسمان بالخصائص نفسها، كل واحد منهما يتألف من سبب

---

[162] زينل الصوفي، ورقة تسقط إلى الأعلى، بتصرف،ص22-26.

[163] المتقارب وتفعيلاته: فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول.

أمّا المتدارك فتفعيلاته: فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن. (المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية،ص37-38)

[164] نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة- مصر، ط3، 1979م، ص67.

[165] المرجع السابق ننفسه، ص68.

[166]: حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء*، ص 266.

[167] القبض حذف الخامس الساكن مثل: ياء مفاعيلن، ليبقى :مفاعلن، ويسمى مقبوضًا.(الجرجاني، التعريفات، ص172)

خفيف ووتد مجموع[168]، أحدهما يبدأ بالسبب الخفيف، والآخر بالوتد المجموع[169]، فحلاوة المعنى وبساطته لا يستقيمان لديه إلا بهذين البحرين، ومن أشعاره في المتقارب قصائد: (اعتزال) و(الوهم)، (لماذا أحبُّك)، ومن البحر المتدارك: (حبُّكَ هاتف عمري)، (إعلان صادر من قلبي)، (رسالة اعتذارها).

إنَّ الشاعر زينل الصوفي قد خطى خطوة الشعراء العرب المحدثين، مستمداً من تراث الشعراء الأقدمين في رسم خارطة موسيقاه الإيقاعيّة، فهو يمثِّل امتداداً لذلك الفكر والإرث الثقافي الفني الأدبي، وخاصة العصر العباسي، الذي "ظل شعراؤه يحتفظون بنسب القدماء في أوزان الشعر وبحوره، ولكن عنايتهم بالمجزوءات قد زاد زيادة ملحوظة"[170]، فهي صفه عامة كان الشعراء العباسيون ينظمون اشعارهم بها، فالكامل والبسيط يحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية[171].

---

[168] السبب الخفيف: هو حرف متحرك يليه حرف ساكن، الوتد المجموع: حرفان متحركان يليهما حرف ساكن.(الجرجاني، التعريفات، ص117).

[169] صادق عبد الله أبو سليمان، *المتدارك بين الإهمال والإثبات*، بحث: المؤتمر العام للغة العربية بعنوان (*قضايا الأدب واللغة والتحديات المعاصرة*)، مجلد: الثالث، 2000م، ص433.

[170] إبراهيم انيس، *موسيقى الشعر*، ص216.

[171] المصدر السابق، ص16.

2.2.1.2. القافية

هي العنصر الثاني الذي لا تعلو أهميّتها عن الوزن بعالية، فمكونات الشعر الذي هو " قول موزون ومقفى يدلُّ على معنى[172]"، تندرج القافيّة، وهي الفاصلة الثانية التي تميز الشعر عن غيره من الكلام، والساعد الثاني الذي يحمل المعنى، والجزء الذي لا يقوم الشِّعر إلَّا به، إذ تكون " بمثابة الفواصلِ الموسيقية يتوّقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الَّذي يطرقُ الآذان في فترات زمنية منتظمة"[173].

فالقافية من متطلبات التطور الفني التي تنسج الموسيقى بدقة عالية تأثيرية إلى جانب المهمة الوظيفة الدلالية، إذ قام الشاعر العربي بالاعتماد على " فطرته التي حددت تلك المقاييس فألهَمَتهُ النغمة الموسيقية التي تبدو أنها مؤثرة في نفسه حال النظم ولبَّت له الصيغة النغمية التي اختارها ذهنه، فأثارت مشاعره المختلفة[174]"، وقد اختلف العلماء في وضع حدٍّ للقافية، فقال عنها أبو بكر محمد بن دريد البصري: " سميت قوافي لأنَّ بعضها يتلو ببعض"[175]، وقال عنها سعيد بن مسعدة: "القافية الكلمة الأخيرة"[176]، أي الكلمة الأخيرة من البيت الشعري، وقال أبو موسى الحامض: " القافية ما

---

(172) أبو الفرج قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص3.

(173) إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ص244.

(174) دريد عبد الجليل عبد الأمير، *مجلة القادسية للعلوم التربوية، العراق، نظم القافية نحوياً*، العدد الأول المجلد الثاني، آذار- نيسان، 2002م، ص161.

(175) أبو يعلي عبدالباقي عبد الله، *كتاب القوافي*، تح: محمد عوني عبد الرؤوف، دار الكتب والوثائق الوطنية، القاهرة، ط2، 2003م، ص66.

(176) المصدر السابق نفسه، ص69.

يلزم الشاعر تكريره في كلِّ بيت من الحروف والحركات[177]"، وقال الخليل: القافية: "ما بين آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن قبله، مع المتحرك الذي قبل الساكن[178].

وتُقسم القافية لقسمين: مطلقةٌ ومقيدةٌ وفقاً لحركة حرف الروي في البيت، فإنْ كان متحركاً سميت مطلقةٌ، وإنْ كان ساكناً، فهي قافيةٌ مقيدةٌ، والمطلق كذلك يقسم لنوعين، قال ابن رشيق القيرواني في العمدة : " إنَّ الشعر كله مطلق ومقيد، فالمقيد ما كان حرف الروي فيه ساكناً، وحرف الروي الذي يقع عليه الإعراب، وتبنى عليه القصيدة، فيتكرر في كلِّ بيت، وإنْ لم يظهر فيه الإعراب لسكونه [179]"، وفصل ابن رشيق بنوعي المطلق، إذ قال: " والمطلق نوعان: ما تبعَ حرف رويهِ وصلٌ فقط، والوصل أحد أربعة أحرف: الياء، والواو، والألف، والهاء، ينفرد كل واحد فيها في القصيدة حتى تكتمل ...والنوع الآخر للمطلق ما كان لوصلِهِ خروج، ولا يكون ذلك الوصل إلا هاء متحركة [180]".

إنَّ شعر زينل الصوفي يمتثل لتردد صوتي واحد في أغلب قصائده باعتباره من شعراء التقليد(مع أنه كتب في أنواع الشعر الأخرى) إلا أنه من الشعراء الذين لم يخرجوا كثيراً عن سياقات الشعر القديمة، وكان ذاك التردد ذا جرسٍ موسيقي ناشئ من انفعال الشاعر ساعة إبداع عمله الشعري، يحدث في ثنايا شعره رنيناً موسيقياً متناغماً، يطرب ويشدُّ انتباه السامع اليه، ويثبته في ذهنه عند قراءة القصيدة بصوت مسموع، فهو أهم عناصر مقومات الأصوات في القافية، فلولا وجوده لعمت الفوضى والاضطراب والتبعثر والتشتت في نظام بناء القصيدة.

---

[177] المصدر السابق نفسه، ص70.

[178] علم الدين السخاوي، *سفر السعادة وسفير الافادة*، تحقيق، د. محمد الدالي، دار صادر، ط2 سوريا 1415هـ -1995 م ج2، ص874

[179] أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، *العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده*، تح : محمد محي الدين حميد، دار الجيل، سوريا، ط2، 1981م، ص154.

[180] المصدر السابق نفسه، ص155- 158.

أمَّا اختياراته لحروف الروي، فقد تنوعت من (الراء، واللام، والميم، والنون) وتارة تشترك معهنَّ حرف المد الألف، ليطلق صوت الانفعالات عاليّاً، ويجعله ممتداً داخل نظام شعره، فمن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها، ولمرونتها وسهولة النطق بها "كثرة في أبنية الكلام"[181]، ومما يسوغ كثرة استعمالها أنَّها من الأصوات المجهورة [182]،" إذ لولا ذلك لفقدت اللغة أهم عنصر فيها، وهو تنغيمها، و موسيقيتها، ورنينها الخاص الذي يميز به الكلام من الصمت" [183]، فذلك يعطي للمتلقي والدارس خاصيّة لمعرفة علائق الائتلاف بين الأصوات وطبيعة تكوين الشعر لدى شاعرنا الصوفي، أو معرفة التجارب الشعرية المعبر عنها، وارتباطها بالفاصلة الموسيقية للقافية المتلاحمة مع الحالة النفسيّة للشاعر، وهو يقوم بنسج قطعته الموسيقية اللفظيّة وبنائها، كذلك اندماجه بنغمات التفعيلات الوزنيّة التي تعطي النشوة والإحساس النفسي المضاف. ومن الموضوعات التي اختار به الشاعر زينل الصوفي تلك القوافي: الغزل، الفخر، الغربة الذاتية والنفسية والمكانيّة، والحنين إلى الوطن، والوصف الاجتماعي.

ومن نماذج القوافي لدى شاعرنا الصوفي قصيدته (آخر تعريف ليّ)، فهي تصوره لنفسه وحاله، إذ قال فيها:

وتكوَّنت مني الجروح ومن دمي

إنَّ المرارة بـدؤها مـن علقمي

---

(181) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، *كتاب العين*، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بغداد – العراق، 1986م، 58/1.

(182) محمد مبارك، *فقه اللغة* (دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربة)، مطبعة جامعة دمشق، دمشق –سوريا، ط1، 1960م، ص50.

(183) المرجع السابق نفسه، ص 244.

قد قيل للأحزان كوني دمعةً

فتساقطت مهمومةً من مبسمي

أنا نجمة في صدرها كلُّ الأسى

حتَّى تلألأ جرحها في الأنجم

تأريخ ميلادي بكاء دفاترٍ

وذبول أزهارٍ ولوعة مغرمِ [184]

جاءت القافية موحدة في هذه القصيدة والتصريع واضح في البيت الأول،[185]. واستخدم الشاعر حرف الروي (الميم) لما تحتاجه القصيدة إلى النغم والرنين العاليين لتشكل جزءاً من الوحدة الموسيقية الشعرية التي يتوقع السامع تكرارها، وهي أصوات ذات قيمة تعبيرية تحقق التأثير المطلوب في السامع، وقد زاده روعة وتصور متقن، هو كسر الميم لتمثل انكساراً حاداً يطابق ذلك الشعور الذي ينهال من ثنايا كلمته الشعريّة التي مزج بها شعور التفاخر بالحزن، وقد تناول إشباع الكسر بياء المتكلم التي تعطي امتداد نغميّاً يساوي كمَّ الكسر في الألفاظ ويجعلها ذات مساحة كبيرة تصويرية في طبعها في الأحزان والهموم والجروح والبكاء واللوعة.

---

(184) زينل الصوفي، ديوان خيمة خمس نجوم، ص25-26.

(185)التصريع " أن يكون عجز النصف من البيت الأول من القصيدة مؤذن بقافيتها، فمتى عرفت تصريعها عرفت قافيتها، وأكثر ما يرد في أشعار المتقدمين، وربما استعمله ناس من المتأخرين، ومن استعمله ممن تقدم أو تأخر فإنه دال على سعته في فصاحته، واقتدار منه في بلاغته" المؤيد بالله: يحيى بن حمزة الحسيني، *الطراز لأسرار البلاغة*، المكتبة العصرية، ط1 بيروت،1423هـ، 3/ ص19

وفي قصيدته (ما تيسر منه)، إذ يتعامل الصوفي مع القافية المطلقة بحركة مدٍّ طويلة في تموجات القافية المتشكلة بتفعيلة الوحدة الموسيقية المتكونة في الضرب؛ ليصبح حرف المدِّ جزءاً من بنية القافية، فهو يحمل الدلالة الشعورية التي منحت إحساس الشاعر بالضيق الخفي، فَأَطلق حرف الألف مسبوقاً بحرف الراء، ما هو إلاَّ محاولة منه للتنفيس عن روعه محاولة منه للتفريج عن نفسه، وهو يوقع الوحدات اللفظية بواقع التتابع، إذ استخدم الردف بـ(الألف والراء)، بتلك القصيدة، إذ يقول بها:

جـاءت لتعـرفَ سرّه عشـتار

والشـوق يمضـغ قلبـها والنـار

جاءتْ تسائلُني ، فكيف أُجيبـها

والسّرُ فيه تفكُّـه الأسـرار

قالت : تكـلم عنه, قلْ ليّ كلمة

وأرفـقْ بأعصابـي التي تنـهارُ

إنّـي أراهُ وكـلُّ طهـرٍ أخضرُ

نُقـشت لـه في صـدره آثـارُ [186]

نجد في القصيدة وحدة القافية وكذا جاء التصريع واضحاً في البيت الأول أمّا الروي فإنَّ الشاعر قد ردف الألف بالراء في (عشتار، النار، الأسرار، تنهار، آثار) وردف بالراء امتداداً كميّاً بالضمة، لتصبح النغمة ممتدة، ويضفي الشاعر ظلالاً إيحائياً في جرس القافية المرسوم فيها نغم الروي، وهو يحاول

[186] زينل الصوفي، ورقة تسقط إلى الأعلى، ص 49-50.

شدَّ المستمع إلى معنى اللفظة ضمن بنية القافية، فيتوقع معه ترديد الوحدة اللفظية المتضمنة لردف القافية، ويسهل صورة الخطاب الذي أنشأها عن طريق الحوار مع الآخر.

ومن مظاهر الترادف أيضًا نجد في قصيدة (حبُّكِ هاتف عمري)، فقد ترادف حرف الروي اللام مع الياء، حيث يقول:

قولي سيدَّتي لي صدقاً

هل حقاً

قررتِ رحيلا؟.

وأنا ماذا أفعلُ دونكِ

لو عنِّي

هاجرتي طويلا؟ ..

أنتِ دمي وحمامةُ حبِّي

تعزفُ ليّ في الفجر هديلا ..

لا أقدرُ

أن ألغي عطركِ

هو ما أمسى ليّ تأويلا [187]

فالترادف الذي أنشأه الصوفي في قصيدته تلك تخبرنا بإثراء تجربته بالنغمة الموسيقية المتوافرة، إذ عمد إلى تلوين نغماته باستخدام آلية التباين الصوتي، ليعبر عن شعوره وأحواله بحركة نفسية مقننة بإطار فني، واضعاً بعين الاعتبار النبرة ضمن الوحدة اللغوية في القافية، والردف المتناوب لا ضير منه؛ لوجود تشابه في الطبيعة الصوتية ودرجة الوضوح السمعي[188]، فكلا الصوتين له فاعليته الموسيقية ضمن تقنيات الإيقاع وقد أضاف لهما الصوفي تنويناً طويلاً حتى يدع بتقلباته الشعورية مع الموسيقى الشعرية تلك، فالفراق والألم يتطلب ذاك الأنين الذي نسمعه من وحي موسيقاه الداخليّة.

ومن أنواع شعر القافية المقيدة، الذي هو: " ما كان حرف الروي فيه ساكناً "[189]، قصيدة (رسالة اعتذارها)، فقد قُيِدت القصيدة بالساكن على حرف الروي الكاف، يقول الصوفي:

آسفةٌ جداً يا أنتَ

لأني أحرقت بنار عنادي اعصابكْ

آسفةٌ حقاً

فأنا حين أتيت إليَّ ،

نحرت بصيف الأوجاع سحابكْ

وأنا وطَّنتُ شفاهَك في صحرائي

---

[187] زينل الصوفي، *ديوان أبجدية الحب*، ص 32-33.

[188] إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ص294.

[189] ابن رشيق القيرواني، *العمدة*، ص154.

وأنا بدجى الأوهام كسوتُ شبابكْ[190]

فهنا الشاعر قد استخدم ازدواجاً للروي من حرفين (الباء والكاف) فقيد الكاف، وحرك الباء، ليجعل النغمة متحركة في نسق تراتبي جميل، تطابقُ متطلبات الموقف، الاعتذار الذي تقدمه معشوقته، والألم الذي تسببت به له، يتطلبان تلك الحركة الموسيقيّةِ المعبرة.

[190] زينل الصوفي، أبجدية الحب، ص 36.

2.2.2.المطلب الثاني: الإيقاع الداخلي

2.2.2.1.التكرار:

يمِّثل التكرار ظاهرةً لغويّةً فنيّة، تعتمد القدرة الإيحائيّة في النسق التركيبي، فهي كما بينها مجدي وهبة بأنَّها " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة في العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره... كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية"[191]، فالتكرار يلزم في صيرورته إبعاد شبح موت المعاني المكررة، فهو يبعث ألقاً للألفاظ يحافظ به على قدرتها الإيحائيّة العاملة على إثارة جديدة لاحقة لا إماتة معنى يشيع على مساحة القصيدة[192].

فقوانين الرتابة والتناظر في الحركة الذي أنشأه التكرار ما هو إلا إيقاعٌ منسجم، ويقول في ذلك عز الدين إسماعيل :إنَّ " النظام والتلازم والتكرار هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع وهي جميعها تعمل في وقت واحد التغيير والتساوي"[193]، إذ نجد ابن سنان الخفاجي وهو يصور لنا عناصر الجمال الصوتي حينما يعتبر حسن الألفاظ في بُعد مقاطعها [194]، فالشبكة العلاقاتيّة بين الإيقاع والتوازي والتكرار والتناسب تمثل جميعها تجاوباً شعوريّا مع وجدان المتلقي وإحساسه بالروعة والجمال، لأنَّ وزن وحركة الألفاظ تناسب الإيقاع وتشكل لديه نظاماً تظهر من خلاله مزاياه والانطباعات النصّيّة ومقصديته وجمالياته، وهذا ما أدركه أفلاطون في قواعد الأسس الجماليّة الذي يكمن في الإيقاع وفي عناصره التي يشملها نظامه، إذ يقول: "الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال"[195].

---

[191] مجدي وهبة وكمال المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، مكتبة لبنان، ط2، 1982م، ص 117-118

[192] محمد أحمد قاسم، ومحيي الدين ديب، *علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)*، ص37

[193] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، بتصرف، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974، ص 223.

[194] المرجع السابق نفسه، ص224.

[195] عز الدين إسماعيل، *الأسس الجمالية*، ص 46.

ومن مظاهر التكرار عند شاعرنا الصوفي ما جاء في قصيدته: "صورة أخرى للخيمة"، إذ يقول بها:

لِيّ ولدٌ في الصف الأول

يسألني عن معنى البوق،

ومعنى الريف،

ومعنى المزمار ..

ويطيل سكوتاً ..

في رسمِ الدار،

وفي رسمِ الأشجار،

يسألني والدمع يحاصره ما معنى الدار؟

فأجبت بصوتٍ مخنوق:

هو بيتٌ يجمعنا

هو بيتٌ يحمينا

ويقينا من بردٍ

ويقينا من ريحٍ

ويقينا من أمطار

نزرعُ بحديقته أشجار

نزرعُ أشكالاً من أزهار ..

أنا في أرضٍ نجهلها

تسلب بسمتنا،

تسلبُ منّا كلَّ الأنوار [196]

وتظهر أهميّة التكرار في تلك القصيدة عند الصوفي حينما وظَّف فيه أنواعاً مختلفة من تكرار في الجمل الاسميَّة، والفعلية، وشبه الجملة المتعلق، وأسلوب الاستفهام موزعاً التكرار على طول القصيدة، ففي شبه الجملة المعطوفة (ومعنى البوق، ومعنى الريف، ومعنى المزمار، في رسمِ الدار، وفي رسمِ الأشجار) وفي تكرار الجملة الاسمية "هو بيتٌ، هو بيتٌ"، أمَّا الجملة الفعلية (ويقينا من برد، ويقينا من ريح، ويقينا من أمطار، ونزرع بحديقته أشجار، ونزرع أشكالاً من أزهار، تسلب بسمتنا، وتسلب منَّا كلَّ الأنوار)، إذ ينهض التكرار التركيبي بفكرة وبناء القصيدة ككل، فالشعور بالحرقة والشعور بالهلع يجعلان الشاعر مضطرباً ومضطراً إلى التكرار في الفكرة، ليظهر قوةً في الإقناع والإمتاع.

ومن مظاهر التكرار عند الصوفي ما جاء في قصيدته (اعتزال -2-)، إذ يقول:

من البالِ ألغي النساءَ جميعاً

فهنَّ نشرنَ بأرضي ظلماً..

[196] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص18-19.

وهنَّ أزلنَ حجاب حيائي

وهنَّ زرعْنَ

بتقوايَ لغماً..

وهن أكلنَ سنيني لحماً

وهنَّ رمينَ

بقاياي عظما..

وهنَّ العذابُ طوالَ حياتي

فلم توفِ "هندٌ"

ولمْ تصغِ "سلمى" [197]..

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على منهجية بنائية ولون جميل من ألوان التكرار، باستخدام تكرار المفردة الواحدة "هنَّ"، إذ أدى تتابع تكرارها مع الفعل الماضي(فهنَّ نشرنَ، وهنَّ أزلنَ، وهنَّ زرعْنَ، وهن أكلنَ، وهنَّ رمينَ) إلى خلق وتهيئة جو موسيقي مناسب للقصيدة، استطاع من خلاله إظهار الدلالات النفسية والوجداني والتعبير همومه ومشاعره، وربط ذهن المتلقي بالنصِّ، لتحقيق اللذة الفنية التي من أجلها خُلقَ النصُّ.

[197] زينل الصوفي، *أبجدية الحب*، ص22

وفي قصيدة (إلى متى) للصوفي نجد تناسقاً تكرارياً، يربط ويشد به القصيدة طولياً – إن صحَّ التعبير– ، إذ يربط العنوان بمتن القصيدة من خلال تكرارها ثم يختم بنفس التكرار الذي بدأه أول مرة، إذ يقول:

إلى متى

عشرون عاماً تقتفي آثارها ؟

خلف المواجع يا صديقي ترحلُ..

ما زلت منشغلاً بها ،

فإلى متى؟

للعمر أزهارٌ بقلبك تذبلُ[198]

ويختم الشاعر قصيدته :

إلى متى ؟

إلى متى يا زينلُ ؟؟ [199]

فقد أقام الشاعر منهجيّة بنائية من خلال التكرار فعتبة العنوان ارتبطت بمتن الشعر والخاتمة جاءت مكررة لتخبر بظاهرها الاستفهامي ذلك تساؤلات عتاب يطلقها الشاعر على نفسه ولوم شديد لنفسه، إذ يلجأ الصوفي إلى التمهيد بعبارة ثانية مكررة؛ ليحاول خلقَ تأثيرٍ نفسيّ مطمئنٍ، ويستنهض

[198] زينل الصوفي، ديوان أبجدية الحب، ص29.

[199] المرجع السابق نفسه، ص32.

بالقيمة الإيقاعيّةِ للعبارة، ليتيح للقصيدة زخماً نغمياً مضافاً في سياقها ككل. فالتكرار في الوحدة الصوتيّةِ التركيبية تتولد من تكرار الألفاظ والعبارات التي قد اختارها شاعرنا، ليضيف وظيفة إيقاعية شعورية متلازمة الصور والأشكال، فضلا عن الحلاوة في الأسلوب، والسمو في المعاني، والعذوبة في الإنشاد، فالتكرار في طبيعته كما بينه ماهر مهدي: " تناوب الألفاظ والتراكيب والمعاني، وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصَّده الناظم"[200].

ونستخلص في هذا الفصل: الإيقاع الممتزج بالتضاد اللفظي والاختلاف الجناسي ظهر بشكل حرفي في قصائد الصوفي، وقد قدمت المفارقة جمالية إبداعية متميزة، أما الإيقاع الخارجي من وزن وقافية فقد كان امتدادا للموروث الصناعي الشعري فقد قدم الصوفي أشعارا بقوالب لا تختلف كثيرا عما صاغها شعراء العرب قديما فبحور الطويل، والبسيط، والكامل, والمتقارب كانت ظاهرة في دواوينه بشكل ملفت فلم يخرج عن النسق الصناعي الموروث إيقاعيا مع التغيير في رسم القصيدة بشكل مغايرٍ إيحاءً منه إلى الرغبة في التجديد برسم القصيدة في قوالب تشابه قوالب شعر التفعيلة، أما القافية كانت تلائم مضامين الموضوع الشعري لديه بكلا شقيه المطلق والمقيد وجاءت حركة حرف الروي تناسب الحالة الشعورية لدى الشاعر، وفي جانب الإيقاع الداخلي فقد برزت ظاهرة التكرار لتحل كظاهرة إبداعية موسيقية تدمج الإيقاع الداخلي بالخارجي لتكوين التصور الشعوري الجمالي المراد إيصاله لدى المتلقي.

---

[200]ماهر مهدي هلال، *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب*، دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق، ط1، 1980م، ص239.

3. الفصل الثالث

التداخل النصِّي والأجناسي في شعر الصوفي

إنَّ المصطلحات المتجددة تعيش في كنف الحقب التاريخية المختلفة، تتطور، ويقوى عودها، وتصبح ذاتَ أبعادٍ مؤثرةٍ، ومن هذه المصطلحات التداخل النصِّي والأجناسي في الأدب، فالأجناس الأدبية مولودٌ من رحم المصطلحات النقديّة الحديثة ذات الولادة الذاتيّة والمعياريّة البسيطة، إذ أصبح مفهومها لصيقاً لا يفارق الميدان الأدبي، وذلك لأسباب متعددة كالموروث الثقافي والفكري لدى الشعوب، وكذلك ارتفاع منسوب مستوى الذائقة لدى الشعراء المقرون بالتطور الحضاري المعاش، وبعد قراءة دواوين الصوفي التي جاءت ذات ثراء لما يتمتع به الشاعر من تنوع مصادر ثقافيّة وفكريّة، وسعة إدراك وكثرة اطلاع على شعر شعراء الأقدمين من العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، إذ كانت الأجناس الأدبيّة مركزاً على طول تلك العصور من الشعراء الأفذاذ الذين عاشوا، وأثَّروا في نتاجهم الأدبي.

مفهوم تداخل الأجناس الأدبيّة

إنَّ تداخل الأجناس ما هو إلاَّ عبارة مكونة من مركب لمفردتين اثنتين، يجب تحديد كلاً منهما على حدٍّ سواء:

1- التداخل لغة:

جاء عند الجوهري في معنى التداخل " داخلت الْأَشْيَاء مداخلة ودخالا دخل بَعْضهَا فِي بعض وَالْمَكَان دخل فِيهِ وَفُلَانًا دخل مَعَه وَفُلَانًا فِي أُمُوره شَارَكَهُ فِيهَا(داخلت) الْأَشْيَاء مداخلة ودخالا دخل

بَعْضهَا فِي بعض وَالْمَكَان دخل فِيهِ وَفُلَانًا دخل مَعَه وَفُلَانًا فِي أُمُوره شَارَكَهُ فِيهَا"[201]، ودلالة الدخول في اللغة هي التشابك بين أمرين، إلاَّ إنَّ قول الإستراباذي في شرح الشافية في صيغة (تفاعل) إذ قال: " وتفاعل المشاركة أمرين فصاعداً في أصله صريحاً نحو: تشاركا، ومن ثم نقص مفعولاً عن فاعل، وليدُّل على أنَّ الفاعل أظهر أن أصله حاصل له "[202]، نجد إنَّ الفعل (دَخَلَ) عند صياغته بتلك الصيغة ليصبح (تداخلاً) يدَّل كمفردة على المشاركة لأمرين في ذلك التشابك في كلِّ واحد يصعب التفرقة بينهما.

2- التداخل اصطلاحا:

إن لفظة التداخل لوحدها غير كفيلة بإظهار المعنى، إذ يشوب هذه اللفظة الغموض، فهي تأخذ معناها مما تضاف إليه فنجد على سبيل المثال التداخل اللغوي، أو تداخل الجملة، أو تداخل النصوص أو تداخل الأجناس...، إذ يصعب الاهتداء لحد هذه الكلمة دون الإضافة، لذا عمدت على بيان معنى التداخل اصطلاحا بعد بيان معنى الأجناس، وبوبته بـ: (تداخل الأجناس والنصوص بين المفهوم والتأصيل) وسيرد ذكره بعد بيان مفهوم الأجناس.

3- الأجناس لغة:

جاء عند ابن منظور معنى " هو الضرب من كلِّ شيء، من الناس، ومن الطير، والأشياء جملة، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس"[203]، وقال الفيروزآبادي: " والتجنيس العَريق في جنسه ... وزعم ابن دريد أن الأصمعي كان يقول: الجنس المجانسة من لغات العامة، غلط لأنَّ الأصمعي واضع كتاب الأجناس وهو أول من جاء بهذا اللقب"[204]. فممَّا قالهُ العالمان الجنس هو

---

[201] الجوهري، *الصحاح*، 1/ص275.

[202] رضي الدين محمد بن الحسن الإستراباذي، *شرح شافية ابن الحاجب*، مع شرح شواهده للعالم عبد القادر البغدادي، تح، محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1982م،1/ص99.

[203] ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (جنس)، 6/ص51.

[204] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآباي، *القاموس المحيط*، تح: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط8، 2005م، ص 537.

الضرب من الشيء، والمجانسة، هي المقابلة والمشاكلة، وهي لا تقتصر على الأشياء المحسوسة فقط، بل تتعدى إلى المعنويّة المدركة في العقل.

4- الأجناس اصطلاحاً:

جاء تعريف الجرجاني للجنس بقوله: " الجنس اسم دال على الكثرة مختلفين بالأنواع، الجنس كلُّ مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكُّلي جنس قوله مختلفين بالحقيقة، يخرج النوع والخاص والفصل القريب، وقوله في جواب ما هو يخرج الفصل البعيد والعرض العام، وهو قريب إن كان جواباً عن الماهية وعن بعض ما يشاركها ذلك" [205]، فالجرجاني قد وضع حدَّه هذا بشكل جامع للمعنى الدلالي فالكليّة في الصنف تدل على أصناف متعددة وكثيرة، يحق لها الأفراد بإحدى طرق التركيب اللفظي، فكلمة (نمل) لفظة تدل على كليّة صنف النمل كجنس، تُفرد بالتاء فتصبح (نملة)، فهي بذلك من خلال التعريف اتسام بالكليّة والتباين والاختلاف في التكوين. وقال أبو البقاء الكوفي في تعريفه للجنس :" الجنس هو عبارة عن لفظ يتناول كثيراً، ولا يتم ماهيّته بمفرد من هذا الكثير كالجسم، وإن تناول اللفظ كثيرا على وجهه تتم ماهيته بفرد منه يسمى النوع كالإنسان "[206]. وقد حدَّ أبو الهلال العسكري في الصناعتين أصناف تلك الأجناس ووضعها في تصنيفات أجناس النثر في الأدب، فأشار إلى أنَّ أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب[207]، فأبو هلال قد تابع ما قاله متقدما في

---

[205] الجرجاني، *التعريفات*، ص82.

[206] أبو البقاء الكوفي، *الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)*، إعداد: عرفان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط2، 1998م، ص338.

[207] أبو هلال العسكري، *الصناعتين الكتابة والشعر*، تح: محمد أمين الخانجي، مطبعة محمود بيك، الاستانة العليا، ط1، 1413هـ، ص102.

البحث، إذ وضع تلك المصنفات كأجناس مختلفة كلٌّ واحدٍ منها قائم بكليته تشترك بعموميّة الأدب، فالجنس الأدبي هو قالب من أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية كالمسرحية فهي جنس أدبي والقصة كذلك وغيرها من أجناس الأدب[208]، وبين سمير حجازي بتميّز ذلك الجنس " بمجموعة الصفات والخصائص الفنيّة التي يتميز بها شكل أدبي عين، وتجعله في حالة استقرار من غيره من الأشكال الأدبية الأخرى"[209].

5- تداخل الأجناس والنصوص بين المفهوم والتأصيل:

إنَّ انفتاح النصِّ وتعدد دلالاته أدى به إلى التفاعل مع غيره من النصوص الأخرى، وتداخل الأفكار السابقة والمعاصرة ما هو إلاَّ أثر ونتيجة لذلك الانفتاح النصِّي، إذ يكون النصُّ وليداً جديداً يتمايز بصفاته الداخليّة التي تميزه وتجعل منه مبدأً، فهذه الأطروحة " تعزل النصَّ عن الخارج وتنظر في عناصر البُنى من الداخل في تجاهل صريح للمرجع الخارج"[210].

إن النصوص الشعرية قد تتداخل فيها بعض تقنيات السرد المتمثلة بالنص المحكي، كالقصة والرواية، فمفهوم السرد يستمد معناه من الحكي، فإذا ظهرت هذه التقنيات داخل النص الشعري جاز تسميتها بالتداخل السردي. ويرى محمد عروس أنَّ التداخل السردي للنص الشعري هو تداخل

---

[208] مجدي وهبة وكامل المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، ط2، 1984م، ص141.

[209] سمير حجازي، *معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصر ونظريات الحضارة*، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة – مصر، د.ط، د.ت، ص101.

[210] صفاء يحياوي وشهيرة قرين، *مصطلح موت المؤلف عند "رولان بارت"*، ص5.

للأجناس الأدبية يغني التجربة الشعرية ويجعلها منفتحةً متجددة تُغني الفن برؤى نقدية حديثة من ناحية التجربة والرؤية.[211]

إنَّ الباحث الروسي ميخائيل باختين من خلال كتابه " الماركسية وفلسفة اللغة الذي أُصدر عام 1929، قد قام بتحديد " مفهوم الحوار في المجال الأدبي "، إذ كان صنيعه ذلك هو بداية لإرساء مبدأ هامٍ من مبادئ دراسة النصوص الأدبية، حيث يهتم هذا المبدأ بالطبيعة التواصليّة للغة، إذ يرى انَّ النصَّ يتطور من خلال عالمٍ مليءٍ بكلمات الآخرين، وإنَّ كلَّ خطابٍ يتكون أساساً من خطابات أخرى سابقه عنه، وهذه الخطابات يتقاطع معها بصورة ظاهريّة أو خفيّة، إذ يقول باختين: " وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب هذا التوجه الحواري الموضوع مع كلام الآخرين"[212]، فتلك هي (البوليفونية) وتعني الأصوات والأفكار المتعددة داخل النصِّ السردي المشكَّل، فباختين قد وضع أسس مفهوم نظريّة الحوار التي كانت الُبنى الأولى في بناء مفهوم التداخل النصِّي، ثم أكتملَ بعد ذلك على يدِّ مجموعة من الباحثين منهم: (جوليا كريستيفا)، (تزفيتان تودوروف)، وغيرهم من الباحثين الذين كان لهم الإسهام الواضح والمتميز في إرساء معالم منهج التداخل النصِّي وتطوير بحثه، وتبريز أهميّته لتوسيع مجاله في الدرس الأدبي والنقدي، وتحديد ملامح الشخصيّة للمصطلح[213]، حتَّى آلَ الأمر إلى الناقد الفرنسي، (رولان بارت) الذي كان يرى أنَّ: " النصَّ المنتج عبارة عن نسيج من استشهادات سابقة تجعله (جيولوجيا كتابات)، ذو أمر حتمي يكشف العلاقة بين النصِّ المقروء والنصوص المتداخلة"[214].

---

[211] محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد العاشر، 2016، ص168.

[212] ترفيطان طودوروف، *الشعرية*، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 1990،ص 58

[213] رياض بن الشيخ الحسين، *توظيف القصة الدينيّة في شعر مصطفى الغماري الجزائري* (دراسة تناصيّة جماليّة)، (RIYÂZ B. eş-ŞEYH el-HÜSEYİN / Şarkiyat Mecmuası Sayı 25 (2014-2)، ص153.

[214] المرجع السابق نفسه ص 153.

وعلى منهجيّةِ الباحث (جيرار نيت) أصبح التداخل النصِّي أكثر تأصيلاً، لأنَّهُ قد رصد جميع العلاقات النصيّةِ التي يتمُّ التداخل بواسطتها، إذ كان مصطلحه الذي أطلقه (المتعاليات النصيّةِ) هو شرارة الشموليّةِ التي استخلصها من مراجعاته السابقة للتناصِّ، فالعلاقات الظاهرة والضمنيّةِ مع النصوص الأخرى هي مبدأ التناصِّ ومفهومه، إذ قسَّم المتعاليات إلى خمسة أنواع وحصرها في كتابه (أطراس)[215]، وهذا يعطينا فكرة التفاعل أو تداخل الأجناس، يعدُ نوعاً من أنواع التداخل النصِّي، فكرة الحضور التي تنسج النصَّ الأدبي تعتمد حضور فنٌ داخل فن، أو حضور مقطع نثري رفيع كنصوص القرآن الكريم داخل النصِّ الأدبي، أو الشعري تحديداً، أو حضور فن القصة في لبنات الأبيات الشعريّةِ، مما جعل الباحث يستعرض تداخل النصِّ الديني لكي يمايز التجليات الدينيّةِ في شعر زينل الصوفي، ويستظهر مدى مخزونه الديني من خلال أبياته الشعريّةِ.

(215) سعيد يقطين، *انفتاح النصّ الروائي (النصُّ والسياق)*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 2002م، ص23-29.

3.1.المبحث الأول

تداخل النصوص الدينية في شعر الصوفي

ومن مظاهر التداخل عند زينل الصوفي التداخلات النصيّة الدينيّة، أو التجليات الدينيّة، فهي نوع من أنواع الأجناس غير أنَّها تتميز بالرفع والإعجاز المطلق، كونها نصوصاً مقدسة لا يضاهيها نصٌّ ولا يعادلها فكرٍ، لكنها باتت من الموروث الديني الأولى كمصدر إلهام للأدباء والكتاب والشعراء العرب، فيستقون منه ما يُجمِّلُ أعمالهم وإبداعاتهم، لأنَّه غالباً ما يكون المتلقون للأدب حافظين لهذا الموروث المقدس، باعتبار النصِّ المقدس مصدراً سخيّاً من مصادر الإلهام النثري والشعري، حيث يستمد منه الأدباء والشعراء النماذج والموضوعات والصور الأدبيّة[216]، فالتداخل الديني كما ذكره لنا أحمد الزغبي هو ما يعتمد عليه الأديب في الاقتباس من "استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات التراثية الدينية وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها"[217]، وعلى أثر تلك الظاهرة الإبداعيّة، فقد شكل التراث الديني مرجعيته الحاضرة في أذهان أدباء العصور الأدبيّة على امتدادها منذ البعثة المحمديّة الشريفة إلى يومنا هذا، آخذةً في طياتها الشرعيات الأخرى، وهي تستظل بظل الإسلام الذي أوصى بالإيمان بها كأديان سماويّة مقدسة.

ومن تلك التداخلات أو التجليات الدينية ما جاء في ديوانه الشعري أبجديّة الحب، في قوله من قصيدة اللجوء إليها:

هزّي بنخلة مهجتي....

لكِ تمرها

---

[216] حسن البنداري وعبد الجليل حسن صرور وعبلة سلمان ثابت، *التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر*، *مجلة الأزهر بغزة*، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد الثاني، المجلد الحادي عشر، 2009م، ص246.

[217] أحمد الزغبي، *التناص نظرياً وتطبيقياً*، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط2، 2000م، ص131.

يا نسخةً من مريم العذراء [218]

فنجد تداخل النصِّ الجزئي في الأبيات أعلاه، إذ جاءت متداخلة مع الآية الكريمة من سورة مريم، في قوله تعالى: ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾[219]، حيث جاءت بصيغة وبناء سياقي مغاير لسياقه في النصِّ القرآني الأصلي، لكي يفجرَ به كاتبه الطاقة التعبيريّة الجديدة، بعدما يستدعي مضمونه في نَّصِّهِ الجديد، إذ يُعمِّدُ في استخدام البنيّة القرآنيّة، ويستضيفها في خطابه الشعري، ومزجها به عن طريق العمليّة التحوّريّة للنصِّ القرآني لفظاً ودلالةً، حذفاً وتوليداً، تكثيفاً وتوسيعاً[220]، فالأديب في وفق هذا المنطلق يكون هو المتحكم بزمام المبادرة في أساسيات التحولات السياقية المبنيّة في المخزونات الذهنيّة الحية وتوجيهها نحو الذهنيات المتلقيّة، وانبثاق روح نصِّيّة جديدة متولدة من مقتنيات الفكر الثقافي للشاعر.

وبعيدا عن مناهج النقد وما آلت إليه المدارس الحديثة من تأويل للنصوص وجب على الباحث كلمة تحمل في طياتها شيئاً من النصح: إنَّ القارئ على علم بأَنَّ للشاعر مخيلةً وملكةً لا يمتلكها غيره، فنراه غالباً بمجرد تأثره بحادثةٍ أو موقفٍ يستحضر أدواته الشعرية فيبدأ على إثرها برسم القصائد بما تملي له قريحته الشعرية، وقد تكون بعض الكلمات مما يخالف تعاليم وعقائد الدين الإسلامي، بل قد تؤدي بصاحبها إلى ناقض من نواقض الإسلام عافانا الله وإياكم منها، فلا يجب علينا الاستعلاء أو المفاضلة بصفة ما على نبي أو رسول، فذلكم ممن اصطفاهم الله وفضَّلهم على بقية خلقه، وعلى سبيل المثال لا الحصر قصيدة (مواساة محتضرة) بعجز أيوب أن يجاري حالة الصبر في القصيدة، وثانيهما في قصيدة (رسالة)، فقد أنزل التداخل على ما لم يرد به الله، وإنْ أراد الشاعر فيها وصف حالة من حالات

---

[218] زينل الصوفي، *أبجدية الحب*، ص65.

[219] مريم،19 الآية، 25

[220] إحسان الشيخ حاجم التميمي، *القرآنيّة في شعر الرواد*، ص32.

الصراع الدائر في تلك الفترة، برمزية والتفاتة خلق فيها شخصيات حية ليبثَّ الشاعر من خلاله انفعالات نفسية عبَّر فيها ما آلت إليها الأوضاع في العراق، والباحث يبرأ إلى الله من أيِّ نصٍّ فيه مخالفة لما جاء في القرآن الكريم والسنة النبوية، وإنَّما أراد الباحث في هذا المبحث هو إظهار وبيان تداخل نصوص الشاعر مع النصوص الدينية وكيف عمل على نقلها الناظم في فضاء جديد.

وفي توجيهٍ أبداه لي أُستاذي وشيخي وعرَّابي الدكتور عبد السلام يوسف اليعقوب مشكوراً: أنَّ تداخل النصوص الدينية " الراجح فيه الجواز في غير المزح، ولغو الحديث، وما لم يكن مما ينسبه الله إلى نفسه وأن تنزّل الآيات على ما لم يُرد الله بها ".

وقد جانب الصواب في تداخلاته النصِّية مع القرآن الكريم ما جاء في قصيدة (مواساة محتضرة)، إذ قال:

وجاء يواسيني لهذا ثلاثـةٌ

وقالوا جميعاً إننا ننسجُ الفجرا ...

تقدَّمَ يسرٌ أولاً نحو مهجتي

ولكنه أمسى على بابها عسرا

وآخرهم أيوب جـاء بصـبرِهِ

فقلت له لن تستطيعْ معي صبرا [221]

[221] زينل الصوفي، *ورقة تسط إلى الأعلى*، بتصرف، مطبعة تموز، دمشق –سوريا، ط1، 20012م، ص28.

فقد جاء التداخل مع الآية الكريمة من سورة الكهف في قوله تعالى: ﴿ قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴾[222]، فقد جاء السياق الجديد مخالفاً في النفي المؤكد الدال على المستقبل، حيث استخدم الشاعر الحرف (لن)، كما جاء في القرآن الكريم ليعطي النصَّ الجديد تأكيداً قاطعاً وجازماً بعدم الصبر، حتّى يخضع النصُّ الجديد لاحتماليات جديدة متولدة تستدعي انتباه قارئه، وتسترعي ملاحظته الدقيّقة في ركام الصبر المعجز.

إنَّ النصوص الشعرية للشاعر زينل الصوفي تزخرُ بتداخلاتٍ نصّيةٍ دينيةٍ منها ما أظهره في عتبة العنوان ومنها ما جاء في متن القصيدة، ويكون التداخل في أشعاره إما بفكرة أو موضوع أو شخصية، فنرى في أشعاره استحضاراً لشخصياتٍ وأحداثٍ دينية تحملُ دلالات رمزية استطاع الشاعر توظيفها في شعره، ففي قصيدة (هكذا أصفه) نجد هذا الاستحضار، إذْ يقول فيها:

هو عندما ألقوه في جبِّ الردى

حتى يزول عن الدنى تأثيرهُ

وظنوا سيخفي الوَهْنُ نجمةَ وَجْهِهِ

وسينتهي نحو الفناء مصيرهُ..[223]

فقد جاء التداخل مع الآية الكريمة من سورة يوسف في قوله تعالى: ﴿قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ﴾ [224] ولعل من الأسباب التي

---

[222] الكهف، 18، آية: 67

[223] زينل الصوفي خيمة خمس نجوم، ص90

[224] يوسف،12، آية :10

دفعت الشاعر إلى توظيف قصة يوسف مع إخوته؛ هي الرغبة في بيان حال موطنه العراق وما آلت إليه أحواله، فقد استطاع الصوفي من تسخير هذه الحادثة وتحويلها إلى دلالات رمزية موحية متصلة بواقع الأمة المعاش، المتمثلة بالاضطهاد والظلم والخذلان من الإخوة المسلمين والعرب منذ سنة(1990) إلى يومنا هذا، ويوضح الشاعر في متن القصيدة أنَّ سنة الله ماضية، والفوز في نهاية المطاف هي من نصيب الصابرين، وهي النهاية المرجوة التي ينتظرها كلُّ مؤمن.

وفي دواوين الشاعر الكثير من التداخلات أو التجليات الدينية، اكتفى الباحث بالشواهد السابقة، كون بعض مما أورده الشاعر يحمل محاذيراً شرعيةً أجمع أهل العلم على تحريم هذا النوع من التداخل.

3.2. المبحث الثاني

التداخل السردي في شعر الصوفي

3.2.1.المطلب الأول: البنى السردية في شعر الصوفي

إنَّ متطلبات النصِّ الخبري الذي اعتمد عليه الصوفي في دواوينه الشعريّة، هي المادة وركائزها التي قدَمها بأسلوب التفاصيل النافعة، إذ كانت من متطلبات السرديّةِ البدائيّة التي كانت شاخصة في الكتب الأدبيّة القديمة، لأنَّ "السرد البدائي الذي يجسد التصور الأسطوري ويلخصه، والذي يكون من سماته التكثيف لا التوسيع، والتركيز لا التشتيت [225]"، فالبنيّة السرديّة لدى الصوفي مبنية على أساس واقعيٍّ تأريخيٍّ مُحدثٍ، تتفاعل أحداثه مع شخصياته، لينتج مواقفاً إنسانيّة مؤثرة، يحتويها فضاء زمني ومكاني موحد، يمكنه التأثير على المتلقي بواقعيّة النصِّ الخبري المبني على شخصيات تاريخية تستند إلى مرجعيات دينيَّة واجتماعيّة توازي التجربة الواقعيّة الشعوريّة وقت صدورها من المتكلم أو الراوي.

أولاً مفهوم البنى السرديّة:

إنَّ مفهوم السرد هو: محاولة للإعادة الواقعيّة وتشكيلها، من خلال مكونات اللغة المنطوقة أو المكتوبة، في عمليّة صياغة وعرض وإعادة إنتاج، وفق نظامٍ محددٍ من لدن السارد، ليشكل الحبكة التي تخضع لنظام خاص في إظهار الحدث، وكيفيّة بنائه، وتشكيّل مواده الأوليّة ضمن نظام زمني جديد، وتضمين النصِّ رؤى ومضامين وغايات عن طريق استخدام آليات، وتقنيات قادرة على توزيع الوظائف

[225] تودوروف كنت بينيت كلر وآخرون، *القصة الروائيّة المؤلف، دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة*، ترجمة: خيري دومة، دار الشرقيات، مصر، ط1، 1997م، ص80.

المنسجمة مع ما يقوم عليه النصُّ من مستويات [226]، فالسرديّة لغةً تنطلق من مادة: " تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأْتي به متَّسقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً. وسَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إذا تابعه[227] "، فالمعنى اللغوي هنا يتحدث عن تتابع في نقل الروايّة وحديثها بتناسق، أيّ: نسج الكلام بصورة حكي[228]، فالروايّة هي سردٌ قبل كلِّ شيءٍ، لأنَّ الراوي يقوم بإجراء قطع واختيار لوقائع يريد سردها، " فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته، ليمنحها شكلاً فنيّاً ناجحاً ومؤثراً في نفس القارئ[229] " . أمَّا في الاصطلاح فقد عرَّفه جيرار جنيت بأنَّه " مجموعة الأحداث المرويّة من الحكايّة، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات"[230]، فقد نتج من هذا المفهوم الذي يبحث عن مكونات البنيّة السرديّة عناصر وهي: الراوي، المروي، والمروي له، لأنَّ علم السرد بطبيعة موضعه هو البنى السرديّة[231]، فوجود هذه المكونات، يمكن أن يتم من خلالها الكيفيّة التي تصنع بها الروايّة عن طريق هذه القنوات[232].

فمفهوم البنيّة السرديّة يحمل طابعاً تنسيقياً يجمع العناصر المختلفة، ويكون من شأن أي تحول يعرض لتلك العناصر مهدداً لبقيّة العناصر الأخرى، ومؤثراً بها وعليها، لأنَّها مرتبطة بعلاقات، تربط

---

[226] ميساء سليمان الإبراهيمي، *البنية السرديّة في كتاب الإمتاع والمؤانسة*، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2002م، ص12

[227] ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (سَرَدَ).

[228] آمنة يوسف، *تقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق*، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط2، 2015م، ص37.

[229] المرجع السابق نفسه، ص39.

[230] ميساء سليمان الإبراهيمي، *البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة*، بتصرف، ص13.

[231] المرجع السابق نفسه، ص14.

[232] آمنة يوسف، *تقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق*، ص40.

بدورها مكونات النصَّ السردي، فلا يمكن فهم أيِّ عنصرٍ إلاَّ بفهم عناصره الأخرى من دون النظر إلى قيمة ارتباط هذه العناصر، ومن الممكن القول : إنَّ محتوى السرد هو ببنيته [233] .

ثانياً: النزعة السرديّة:

يعتبر المتن الحكائي من متطلبات النسج السردي، إذ يشكل بطبيعته المادة الخام للنصِّ المروي، بما يحمل من أنساق متداخلة من الناحيّة الثقافيّة والحضاريّة والتأريخيّة والفلسفيّة، فالمتن الحكائي والفكرة السرديّة لدى الصوفي قد شكلت البنيّة على أساس" خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج، والبنية الدلالية والوظيفة [234] "

فالقصيدة الحديثة لم تكن مقتصرةً على صوتٍ واحدٍ يمثّله الشاعر فحسب، بل أصبحت تحمل أصواتاً مختلفة ونظاماً قصصياً مُصاغاً من قبل الشاعر نفسه، يحمل ذلك النظام أبعاداً دلاليّة في نسج الفضاء النِّصِّي الجديد الذي يحدثه الشاعر، يثير انفعالات ومشاعر الإنسان من خلالها، فشاعرنا زينل الصوفي كواحد من الشعراء المحدثين، يحمل في شعره قضايا الإنسان المعاصر، فنزع إلى السرد في شعره ليعبر بعمق عن تلك الأبعاد الإنسانيّة يكون من خلال" استخدام تقنيات متعددة، كاتشاح النصِّ بأبعاد تاريخية وأسطورية.. أو من خلال تقنية الأصوات"[235]، ليكون مضمون أهميّة السرد داخل نسيج الشعر العربي الحديث، هو اكتساب المزايا السرديّة المختلفة ليؤدي الشعر دوره في الوظائف الدلاليّة الجماليّة الجديدة، إذ تظهر القصيدة المسردة بإطار جديد غنيّة المرتكزات، " فبنية القصيدة الحديثة التي استعارت بعض حروف هذه البنية من أشعار العالم وأفكاره، ومن تطورات الأجناس الأدبية

---

[233] ميساء سليمان الإبراهيمي، *البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة*، ص14.

[234] عبد الله إبراهيم، *المتخيّل السردي*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص5.

[235] علي بن تميم، *السرد والظاهرة الدراميّة*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص139.

وتفرعاتها، ومن خصوصية التجربة للشاعر وللمجتمع وللتراث، وأصبح بنية مركبة، ومعقدة، تتداخل فيها الاستعارة بالمجاز، والرمز بالواقع، والفردية بالاجتماعية، الواقعية بالسحر، الواقع التاريخي بالميثولوجيا[236]، التجربة الشخصية بالتجربة العالمية، فأصبح صوت الشاعر عامّا بالرغم أنَّهُ محلي الكلام والصورة " [237] .

ثالثاً: الحبكة في الشعر عند الصوفي:

تمثل الحبكة مرتكزاً أساسيّاً في السرديّة الحديثة، فهي ترتب وتعبد الأحداث للسارد وما تحمله من عناصر زمكانيّة وشخوص وأحداث، فهي تبلغ نسيج متكامل تحبك بدقة ودرايّة، كانت نتيجة تأثر الشعراء المحدثين – ومنهم شاعرنا– بالقصة والروايّة الأدبيّة، فهي من متطلبات العمل النثري، التي تعكس جمالية النثر داخل النسج الشعري، وأضحى مهارة يقترفها الشاعر، ويقتف إثرها في شعره، لكن بناء هذه الأحداث تكون مرهونة بقدرة الشاعر في عرضها، فهي لا تحمل القوالب الثابتة ولا القوانين الملزمة، فـ: " في الحقيقة ليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث... فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها" [238]، فهو ينطلق من فلسفته الإبداعيّة في اقتناص اللحظة التي يراها مستفزة لمشاعر المتلقي، إذ: "يعرض الحدث عن طريق الحوار بين شخصين أو أكثر، يهدف به الحوار– بحث فكرة ما بالتدريج والتصعيد– وفي نفس الوقت يبين عن طبيعة الشخصيات المتحاورة"[239].

---

[236] الميثولوجيا: أحد الفروع العلمية الذي يهتم بتفسير ودراسة الأساطير القديمة الخاصة بالثقافات المختلفة، وهذا اللفظ يوناني يعني :الأسطورة يهتم بمعالجة الأساطير والأبطال الخارقين. فراس السواح، الاسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، بتصرف، دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق ط2، 2001، ص 8-10

[237] ياسين النصير، *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1، 1993م، ص06.

[238] طه وادي، *المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية*، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، الدوحة – قطر، ط1، 1987م، ص75.

[239] حسن بندر، *فن القصة*، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر ن ط1، 1988م، ص302.

إنَّ الوظيفة المهمة التي تقدمها الحبكة تعطيها تمايزاً ذا ريادةٍ على النصِّ في النظام السردي، فهي تؤدي وظيفتين مهمتين من حيث أعادة ترتيب جديد، إذ تقوم بإعادة: "ترتيب الوظائف السردية بتنظيم تراتبي جديد عن طريق إعادة ترتيبها في مجموعات مختلفة من التحولات الوظيفية"[240]،فعناصر الحدث والزمان والمكان مضمومةٌ في داخل نسج الحبكة يعاد حبكها في ظل نظام تراتبي جديد مع حركة الشخوص وعنصر الحوار، ليعطي بناءً حبكويّاً ذا بناء صاعد وآخر نازل، يكون مرهوناً باختلاف متناول السارد لحبكته، وكذلك طريقة عرضه، فقد تبدأ الحبكة، أو تنتهي ومن ثم تكون مرهونةً بتوترات مختلفة، فذلك هو النسج البنائي الذي قام السارد بنسجه وتوظيف مضامينه ضمن تراتبية وظيفيَّة مختلفة، ويُضاف إلى مهام الحبكة بإثارة الدهشة للقارئ [241]، بما تملك تلك الدهشة من ربط العلاقة بين القارئ والشاعر برابط المتعة والإثارة لجذب المتلقي، ورفع منسوب مادة التذوق الأدبي المبدع، لرفع المستوى الذوقي الأدبي للمتلقي العربي والآخر، وسيقدم الباحث النموذج الخاص للشاعر زينل الصوفي في سرديته الشعرية، وهي قصيدة صورة أخرى للخيمة، من ديوانه خيمة خمس نجوم، فعتبة العنوان، تعطي إيحاءً سرديّاً ذا بعد عميق وحديث في نفس الوقت، إذ تعتبر الخيمة من مستلزمات الإيواء المؤقت بعد التطور الضاري وتمدن المجتمعات، حتّى أصبحت في زمن ومكان زينل الصوفي موقع نفسي إيوائي ليعود به إلى زمن ومكان ثاني، وهو البدائيّة الوجوديّة الأولى للإنسان العربي، وينسج لنا من تلك القصيدة بنية سرديّة مهمة، إذ قال:

لي ولدٌ في الصف الأول

يسألني عن معنى البوق،

---

[240] صبري حافظ، *تكوين الخطاب السردي العربي (دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث)*، دار الأمان للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2000م، 338.

[241] أحمد شريبط، *تطور البنية الفنية القصصية في الشعر الجزائري المعاصر* (1947-1988)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، ص25.

ومعنى الريف

ومعنى المزمار ..

أبدأ بالشرح له

في ليلٍ مملوءٍ بالأقدار ..

فأراه يعود إلى أول موضوعٍ ..

ويطيلُ سكوتاً

في رسم الدار،

وفي رسم الأشجار..

يسألني والدمع يحاصرهُ

يا أبتي ما معنى الدار.. ؟!

فأجيبُ بصوتٍ مخنوق :

هو بيتٌ يجمعنا

هو بيتٌ يحمينا

ويقينا من بردٍ

ويقينا من ريحٍ

ويقينا من أمطار ..

نزرع بحديقته أشجاراً

نزرع أشكالاً من أزهار ..

ينظر في وجهي منكسراً :

ولكنَّا لسنا في الدار ..

إنَّا في أرضٍ نجهلها

تسلبُ بسمتنا،

تسلب منَّا كلَّ الأنوار..

فأقول له يا ولدي صبراً [242]

نجد الحبكة في القصيدة، وهي تعطي وقعها التراتبي الجديدة، فالحوارية الشعريّة بين بطليها: الأب والابن، قد نسجا لنا زمكانيّة ذات فضاء منفتح، عنوانه المهجر عن الدار، أو التهجير القسري الذي تعرض له أبناء المناطق المنكوبة، فرمزيات المكان (البوق، المزمار، الريف) أعطت انطباعات في مرمى المكان المهجر القسري (مخيمات المهجرين والنازحين من المناطق المنكوبة)، فما نجده في الحبكة قد أعطتنا تصورها من خلال مشكلاتها المتعددة من أولها السؤال الدال على الانكسار النفسي، والوضع المخبر عن حنين الطفل إلى دفئ البيت، ففي قول الولد: (في رسم الدار، وفي رسم الأشجار.. يسألني والدمع يحاصرهُ: يا أبتي ما معنى الدار) تتضح معالم الانكسار الذي قابله انكسار موازي من لدن الأب في الحرقة والحسرة في الإجابة عن سؤال الابن عن فحوى الدار، فالمكان الصغير يسبح في فضاء المكان الكبير الذي يتخلله شعور الغربة عن الوطن ولم يستخدم الشاعر صوت الراوي في قصيدته فقط بل جعل الصوت ثنائيا حواريا من خلال استخدامه للضمائر مرة للمتكلم والغائب والمخاطب أفاد في تسريع الإيقاع في النصِّ الشعري ومنع حالة الملل والرتابة، فالحبكة التي وجدناها في تلك القصيدة تحمل صنف الحبكة الصاعدة بتوالي أحداثها بالتصاعد والارتفاع إلى الذروة، حيث تتعدد الأحداث، وتتوالى الأفعال التي تشكل عقدةً منبزغة من الألم، فينتج عنه تنامي الحدث تناميّاً تصاعديّاً يرتفع بتعدد العقد

[242] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص17-18.

فيه، الحواريّة بين الأب والابن أعطت ملمسَ تعدد العقد، من البحث عن الأمان والبحث عن الطمأنينة والاستقرار، البحث عن العيش الرتيب المنعم، والراحة النفسيّة المستقرة، البحث عن الدفئ والألفة، كل تلك الأشكال رُبِطَتْ ضمن: " الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط ما بينهم علاقات، وتحفزهم لفعلهم حوافز، إنما هي أحداث، أو أفعال، تتوالى في السياق السردي تبعًا لمنطق خاص بها يجعل وقوع بعضها مترتبًا على وقوع البعض الآخر"[243]

ومن تشابك أحداث الحبكة في السردية التصاعدية، نجد زينل الصوفي في القصيدة وهو يصور الحواريّة ويفتح مجال الاحتمالات على مصراعيّة، إذ يقول:

حتماً بعد ظلامٍ يوماً

نمضي في فرحٍ لنهار .. [244]

فالشاعر هنا يبرز صورة منكسرة للغربة، فالبعد النفسي والغربة النفسيّة هي الحاضرة في مكونات النصّ الشعري، تتكلم بكلّ حرقةٍ ووجعٍ عن خيمة التهجير القسري، فالحبكة التصاعدية، ذات بصمة وظيفيّة تطويريّة تعطي ثنايا النصّ دفعة أماميّة، إذ يؤدي كل حدث دوره المتميز قال في ذلك تزفيتان تودوروف: " فيبدو واضحًا ألا يكون تتالي الأفعال اعتباطيًا في سرد ما، إنما يخضع لمنطق معين، فظهور مشروع يؤدي إلى ظهور عائق، والخطر يؤدي إلى مقاومة أو هروب"[245]. كما أنَّ الحدث الصاعد لا يحوي تعقيدًا عميقًا، يجلب الملل إلى المتلقي، كما يضفي طابعا تلقائيًا لا يتميز بالاصطناع والتكّلف، فهي قصيدة تشير بعمق إلى الواقع المؤلم الذي عاشه، وما زال يعيشه اللاجئون والمشردون في كافة مناطق الحروب.

---

[243] يمنى العيد، *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، دار الفارابي، بغداد- العراق، ط1، 1990م، ص30.

[244] زينل الصوفي، خيمة خمس نجوم، ص20.

[245] تزفيطان تودوروف، *مقولات السرد الأدبي في كتاب(طرائق تحليل السرد الأدبي)*، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد الصفا، اتحاد كتّاب المغرب، المغرب، ط1، 2002م، ص47.

فالأحداث التي يسردها زينل الصوفي هي أحداث قد عاصرها، وأكتوى بنار ضيمها وعايشها، وجاءت من عصارات تلك المحنة لتضفي على القصيدة مشاعر الواقعيّةِ العميقة والصدق الفني الموضوعي، فالشاعر مزج الذروة بالوصف والتشبيه دالاً على منح القصيدة عمقاً نفسياً فياضاً، فالوصف التعبيري منح الأحداث تتابعاً في النفي والتشريد، وما تحتويه من فقر ووجع ومرارة الحنين إلى دفئ الوطن ورحاب حضنه الناعم المتنعم، إذ أصبح الحزن هاجسًا يطارده وابنه، فهي إشارة لما يعانيه المهجرين المنفيين عن الوطن.

نجد الواقع المرير في القصيدة وهو يتسرب من مبناها الوارد، فرد الابن لأبيه يوضح تلك الحقبة الأليمة، إذ يقول:

فيرِّد علي بكلِّ بكاء :

أنا لا أقدر يا أبتي أبداً

إنَّ البعدَ يمزقُ أحشائي

والغربة تسلب مني الروح

وتأخذ للأوجاع مساري ..

قد حطمَّ أوصالي هذا البردُ

هذه الخيمة

لا تحميني من غضب الإعصار...

أنا طفلٌ لا أتحمل هذا التيه

فقل لي صدقاً يا أبتي

نحن متى نرجع للدار؟ [246]

فلسان الابن هو لسان حال كلِّ اللاجئين المشردين قسرا من أوطانهم، فهي أحداث يكابدوها بعنف، مركز الحوارِيّة هي (الخيمة) رمزيّة الغربة القسرية، فهي رمز المعاناة النفسيّة من ضحايا وتبعات الحروب، ويحملون معاناة البعد، وهيام العودة، وقهر الغربة، وأوجاع الابتعاد، وفي النهايّة يقوم السارد بميزة مهمة وملفتة، هي ترك الجواب يسير في ركب الـ (لا موجود)، فالزمان حر طليق، فهو غير محدد، سؤال الابن عن العودة في قوله: (متى نرجع للدر؟) هي رسالة متروكة الجواب، لا تحتاج إلى جواب، فهي تعيش في كنف الانكسار واليأس الشديدين من الأب، فهي عقدة قد نشأت في ذيل القصيدة لتخبر عن قادم آتٍ قد يكون تتابع حدثي يكمل من أنامل سارد آخر، تلك هي ميزة سرديّة فريدة، يجعل من خلالها السارد التوقعات والاحتمالات مفتوحة لذهنيّة المتلقي وحيرة الجواب مشتركة بينه وبين المتلقي .

رابعاً: فاتحة الحبكة عند الصوفي:

إنَّ حدود الحبكة وتكوينها يفرض عليها أن تبتدأ بداية وتنتهي بنهايّة حتّى تصبغ بصبغة التكامل، فالبداية منها حسب قول سامح الرواشدة: " هي مفتتح الكلام، واللحظة الحرجة التي يبدأ منها السرد، باعتبارها نقطة الانطلاق"[247]، إذ يقبع بها مفهوم الأحداث المتواليّة التي سيسلكها السادر في روايته، فقد تكون مبدوءةً باستهلال ذا خلفيّة مكانية وزمانيّة ممهدةً، فهي بذلك قد تثري المتلقي معرفةً عن الحبكة أو الحكاية، قدَّم السارد تصوراً كاملاً لما سيؤول له الذهن من معرفة الأزمنة والأمكنة التي ستبنى عليها الأحداث اللاحقة، وتكون ممتدةً داخل منسوجات الفاتحة السردية داخل

---

[246] زينل الصوفي، *ديوان خيمة خمس نجوم*، ص19.

[247] سامح الرواشدة، *منازل الحكاية* (دراسات في الرواية العربية)، دار الشروق، الأردن، ط1، 2001م، ص141.

النصِّ المسرود، لتشكل البناء السردي المتتابع جنيناً نصيّاً جديداً، قال ياسين النصير: "إذ نشبه الاستهلال بالبيضة المخصبة، تلك التي ستتحول خلال عملية الإبداع إلى جنين، ومن ثم إلى كيان إنساني كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملا فيً تركيبه طباعاً وًسلوكاً نًفسيّاً وًمشاعر وأحاسيس وأفكاره"[248]، فالفاتحة السردية بهذا تكون اللبنة الأولى والمهمة في بناء السرديّة، والعتبة الرئيسية في بناءه، فهي أول ما يطل عليه القارئ نظرهُ، فتراه غالبا ما يتكهن بأحداث السرد منذ إطلالته الأولى على فاتحة السرد؛ لذا تكون بداية العمل الإبداعي الجمالي من خلاله، فهي التي تسحر ذهن وفكر المتلقي وتجذبه لإتمام الاطلاع على النصِّ السردي، وتجعله يعيش في كنف ذلك الإبداع وتلك الجماليّة الفنيّة.

ومن أشعار الصوفي نجد لديه قصيدة (الدرس الخامس) قد استهلها بفاتحة استرجاعيّة[249] قدم بها المكان الذي يعيش فيه إيذاناً بغربته النفسيّة، حيث يقول:

احمليني طيراً على كـفيـك

وخذيني طفـلاً كبيراً إليك

ورجائي أن تمنحي لي حنانـاً

وعصيراً يا أنتِ من وجنتيك [250]

إذ نجد في الاستهلال المكان الممزوج بالزمان الذي قبعت به معاناته، إذ يكون مكاناً مقدماً من السارد لبداية أحداث مبنيّة على عنصري الزمان والمكان، التمهيد يمتُّ بهذا الشكل لإشباع رغبة

---

[248] ياسين النصير، *الاستهلال فن البدايات في النصي الأدبي*، بتصرف ص17.

[249] الاسترجاع، أو الاستحضار: وهو انقطاع التسلسل المكاني أو الزماني في العمل السردي، كاستحضار مشهد من المشاهد الماضية لتلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق به سواء كان الموقف زمانيًا أو مكانياً. أحمد رحيم كريم الخفاجي: *المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث*، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ط1، 1433هـ 2012م، ص253-254

[250] زينل الصوفي، ديوان ورقة تسقط إلى الأعلى، ص40.

المتلقي في النظر عن قرب لواقع الأحداث وبداياتها، لتكتمل الصورة لديه، فالمكان الذي أورده الصوفي في الأبيات السابقة يمثِّل مكاناً خاصاً، تأمليّاً ومتمنيّاً، أراد الشاعر الابتداء به؛ كونه يضم الصورة التي بنيت عليها القصيدة برمتها، فهو يضم الحضن الضائع الذي يبحث عنه، وهو يصارع ألمَ الفراق، وغربة الوحدة، فالاسترجاع الذي اتكأ عليه الشاعر في بدايته، أضفى على المتلقي تصورًا مسبقًا عن المكان ذو موقع واضحٍ يمتاز الإحاطة والمعرفة، فهو تمني المشتاق في رحاب المعشوق، فالسارد هنا قد أشرك المتلقي في دخول بوابة النَّصِّ، ليعيش تجربة الرؤى، فالمتلقي عند قراءته البداية التي تتضمن المكان أو الزمان، كما في قصيدة الصوفي (في الغربة) إذ يستهلها بمزج بين موضعي الزمان والمكان، إذ يقول:

الليـلُ ينشرُ في سمائي ليلـهُ

لأذوق من ثقب التأمل حنظله[251]

الصورة التي رسمتها البداية قد شكلت فهماً وإدراكاً لدى المتلقي في سرديّة القصيدة ككلٍّ، فهي غربة نفسيّة تعاني الضياع والحرمان، إذ جاءت البداية كزاوية تدخل من خلالها أهميتها في النصِّ التي تنير أجزاءه المتبقية، فالاسترجاع الذي اتكأ عليه الشاعر في بدايته هنا يستجلب العلم الماضي ليضعه أمام المتلقي، وبذلك فإنَّ البداية الاسترجاعية تشكل لدى المتلقي فهمًا للأحداث ومقارنتها بالأحداث الواقعة في الحاضر والمستقبل بعد ذلك.

وفي قصيدة الصوفي (على نهج الأقدمين)، يبدأ الشاعر بعرض مباشر للاسترجاع مستخدماً ضمير المتكلم مرفقاً وعنصر الاسترجاع، إذ يقول الصوفي:

سألتُها الوصل والبركان في كبـدي :

فقالتْ سيجمعنا البستان بعد غدِ

---

[251] المرجع السابق نفسه، ص43.

حملتُ كلّي على بعض أُسـابقني

وكان يسبقني قبل الخطى كمـدي [252]

فالبداية هنا هي استرجاعية، إذ يأتي ضمير المتكلم هنا موضحاً التحذير من الوله الذي يصيبه نار الشوق به باشتعال كبده، والتشويق الذي ستقدمه الأحداث فيما بعد، وجاء ذلك بربط الأحداث عن طريق الحوار بين المعشوقين باعتبارها أحداث متتالية متتابعة، فقد كان للبداية السابقة التي تضمنت التحذير ارتباط بالحدث الآخر.

وفي قول الصوفي في قصيدته عينها:

لنخمد الوجد في الأحشاء قلت لها:

من نار قسوتِهِ أخشى على جسدي

كقطعة الغاب لي في ضحكةٍ غمزت

قالت " وعضَّت على العناب بالبردِ":

اليوم سبتٌ ووجه الصبح يفضحنا

لا تنسَ..... موعدنا في ليله الأحدِ [253]

نجد أنَّهُ قد أضفى الاسترجاع روحاً من الحركة في البداية والاستهلال، فأُتي بما هو محفز ليدفع البداية إلى بناء أرضيّةٍ مناسبة وملائمة، تبنى عليها الأحداث الأخرى بناءً متماسكاً قويّاً، فالضمير المتكلم المتعلق بالمخاطب وآليّة الاسترجاع قد قدما لنا مشهداً شبيهاً بالمسرحيّة، فالشاعر يلقي المتلقّي في دائرة الأحداث العميقة، ويبدأ بالتشويق، وربط الأحداث مع بعضها، ليشكل بحواره المسرحي هذا،

---

[252] المرجع السابق نفسه، ص47.

[253] المرجع السابق نفسه ص 48.

وسيلةً للفت انتباه المتلقي منذ البداية، حيث يكون المتلقي شاخصاً في قلب ومفصل الأحداث منذ البداية.

وفي قصيدة (إلى العراق قدِّسَ مرُّه)، نجد الشاعر قد وظف التوتر والصراع في مستهلها، إذ قال:

أخشى عليٍّ إذا شربتك أظمأُ

للحربِ دوماً في ظلالك مخبأُ

كذبٌ بأنَّكَ أخضرٌ إنَّي أرى

ماءَ الفرات بموتِهِ يتوضـأُ....

ما زلت تخدعنا بأنا واحد

رغم الأسى والموت لا يتجزأ...

فمتى ستعرف أنها أكذوبةٌ

وبأن أحسن حلها هو أسوأ [254]..

فنجد مظاهر الصراع والتوتر تظهر في بداية القصيدة، ففي (الظمأ والحرب، والاختباء والموت) تتجلى أركان الصراع، فالمفردات أوضحت الفضاء المغلق من التوتر الذي يشوبه الوضع في العراق، فهو يعيش دوامةً من الحزن والحروب والأوجاع منذ نشأته الأولى، من تلك البدايّة المتوترة تنطلق معظم أحداث القصيدة المتبقية حول وصف هذه الأركان، ومساعي وصفها، وعلى هذا النحو فإنّ الابتداء بالعقدة والصراع يوقع المتلقي في افتراضات عديدة في الوصول إلى النهاية أو الحل، وهذا مما يدفع إلى التشويق.

[254] زينل الصوفي، ديوان خيمة خمس نجوم، ص26.

3.2.2.المطلب الثاني: القصيدة السينمائية

توطئة :

إنَّ نظريّة اللغة في المعنى اللساني قد قدَمتْ لنا مبتنيات قامت على أساس مستويات التفكير المنتج من طبيعة اللغة نفسها، إذْ كانت وسيلةً تعبيريّة تواصليّة وتفاعليّة، حطَّت رحالها على عتبة الوصفيّة التداوليّة من جهة، وسعيها إلى ترصيع هذه المفاهيم على اللغة السينمائيّة واستكشاف طبيعة التعبير فيها في مضمار الشعر من جهة أخرى. ولا سيما أنّ اللغة السينمائية تملك في أجوائها صفات مشابهة للغة الشعر، فهي تملك الانزياح، والاقتصاد، والكثافة، والإيحاء، والتصوير، فمن تلك الصفات والسمات تدخل علاقة اللغة السينمائية باللغة الشعرية، فالمتن المتلقي في اللغة السينمائية قد يزخر في دائرة الإنجاز الشعري، من غير إحالته إلى المعنى المفهومي الشعري المعروف بالجمال الإبداعي التقليدي، إذ تكون عتبة هذا الإنجاز مرسومة في تصورات الواقع المحكي للقصة المطروحة، أي من حيثيات القصة التي يسند إليها خطوط إنجاز العمل الفيلمي أو السينمائي التي تحكي أو تُسرد في ظل مؤثرات سينمائيّة منجزة.

إنَّ أبطال القصَّة السينمائيّة يتحركون أثناء تحقيق العمل في ظلّ فضاءات الأحداث والوقائع، مستظلين بمستويات من المظاهر التأثيريّة التي تعطي زخماً شعورياً معبراً عن حالة معينة كالموسيقى التصويريّة والمؤثرات الصوتيّة ضمن فلسفة يقودها مخرج العمل، تلك العمليّة تنتج شعوريّة مماثلة تشبه درجة شعوريّة الشعر في التصوير، ولعل ذلك تعبيرٌ عن: "هجرة مفهوم (الشعرية) من التشكيل اللغوي إلى مختلف الفنون الإبداعية الأخرى، ولعل ذلك يعود إلى محاولة المبدع أنسنة الأشياء والجمادات المحيطة

به، وذلك بمنحها البعد الإنساني الذي ينتشلها من جمود المادة، وجفائها إلى حيوية الحياة وإشراق الوعي الإنساني فيها"[255].

أولاً: دواعي وآليات القصيدة السينمائية عند الصوفي:

لقد كانت للمناطات السياسيّة التي عاشها العراق بصورة خاصة، والعالم العربي بصورة عامة الأثر الكبير والمباشر على التجربة الشعريّة، ومن بين أصحاب تلك التجربة شاعرنا زينل الصوفي، فالتعنيف والإرهاب الذي دبَّ في الحياة الاجتماعيّة للعراق التي هزت أركان التكوين المجتمعي فيه، جعلت من الطبيعي أنْ يدخل الفن والشعر ساحة تلك الصراعات ويكون ميداناً خصباً لتشكيل الشكل الشعري المعبر عن تطلعات التجربة العذابيّة تلك، فغدت القصائد المتجددة تتسلح بقوة إبداعيّة معبرة عن خلاتها الداخليّة والصارخة بوجه الخارج العنيف، لذلك وُجِدت وقد تفاعلت فيها اليومي بالذهن، والبصري بالسمع، والتشكيلي بالشعر، والسردي بالمشهد، والنثري بالوزن[256]، إذ أصبحت متممة من النهوض بمرتكزات التجربة العنيفة القائمة على التداخل بين المتناقضات المشاعريّة للإنسان مع تداخلات الحياة المعاشة بكل طبائعها وأشكالها.

فالنصُّ الشعري أخذ بالانفتاح على الأساليب الفنيّة الأخرى، باعتباره نتاجاً إنسانيّاً مبدعاً يمتلك من القدرة على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمنية وقدرته على وضع الصورة وتكوينها الجمالي والإحاطة بالتجريد، إذ تتشكل المشاهد فيه عن طريق التفعيلة التي تعتبر ذات أهميّة بالغة في رفع الاختصار والتكثيف. وفي السيناريو يكون هناك نمطان من السرديّة: الذاتي والموضوعي، فالذاتي منه

---

[255]بشرى بستان، *جماليات السينما في الشعر (دراسة نقدية أدبية في مجال الشعر) مقال: مجلة الشعر*، العراق، العدد الثاني، 2015م، ص61.

[256] بشرى البستاني، *جماليات السينما في الشعر: سيناريو كاظم الحجاج نموذجاً*، ص67.

يتتبع القصة في السيناريو من خلال عدسة التصوير[257]، فهو الراوي الذي يروي وجهة نظره من خلال الآلة التصوريّة، ويكون في الوقت ذاته المسؤول عن التحولات الزمنيّة والمكانيّة في تشكيل المشهد المحوَّل من المشاهد التتابعيّة في القصيدة، ويقوم بالاهتمام بتنميّة المستويات السرديّة والحواريّة داخل الخطاب الشعري، فهو يمارس تأثيراً إيجابيّاً على لغة ذلك الخطاب، تسقى من طاقة شعريّة مكتسبة من التفاعل الدائم مع المعطى الشعري[258]. لذا يكون: "المشابه قوية بين الفن السينمائيّ والفن الشعريّ، بل الأدب بشكل عام؛ لأنهما يقومان معاً على الخطاب البصريّ أو الخطاب بالصورة، يقول الكساندر أستروك: إنَّ ما نراه على الشاشة هو رؤية الفنان الذي يرسم لوحة أو الذي يؤلف الموسيقى، والكاميرا في يدِّ المصوِّر مثل القلم في يدِّ كاتب الرواية أو الشاعر؛ لذلك فهو يُسمي السينما الجديدة (سينما الكاميرا/ القلم)، كما يرى أنَّ السينما يجب أن تتحرر من مبدأ "الصورة من أجل الصورة"؛ لكي تصبح كاللغة تماماً، ويتم توظيفها للتعبير عن أرق المشاعر الإنسانية، مثلها كمثل الكلمة المكتوبة، فكلَّما يُكوّن الأديب فقراته من جُمل أدبية يكوّن المخرج المشهد من لقطات، والجملة هنا تساوي اللقطة، والفقرة تساوي المشهد"[259].

ثانياً: المهارات التي استخدمها الصوفي لإبراز ملامح السينمائية

1- آليّة الكاميرا الموضوعيّة

---

[257] لوي دي جانيتي، *فهم السينما (8- السينما والأدب)*، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون المقالات – المكتبة السينمائية، مراكش – المغرب، ط1،د.ت، ص11.

[258] طه حسين الهاشمي، *شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي*، مقال: مجلة الاكاديمي، العدد: اثنان وخمسون، ص133.

[259] زينب دريانورد، *البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ*، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية الإنسانية، جامعة بابل – العراق، ص793.

فقد يكون ملمح الإبداع السينمائي منساق من اتخاذ الكاميرا في موقع موضوعي يجعل المتفرجَ مراقباً، وكأنَّهُ يشاهد الحدث دون انتباه الشخصيات لها، ويستخدم الراوي بذلك صوتاً موضوعيّاً يعتمد الضمير الغائب، فتلك التقنيّة التي نقلها لنا محمد علاّم عن كين داسنجر" تجعل الجمهور في موقع يشاهد من خلاله الحدث من دون أي خيار واضح للجهة التي تنحاز إليها القصة، ومن دون عرض أي وجهة نظر يختار المخرج موقع الكاميرا الموضوعي غير الذاتي من أجل تقديم المعلومات حول ما يجري من دون اختيار وجهة نظر واضحة أو الانحياز إلى جهة أو شخصية"[260]، تعيش تلك التقنيّة في كنف سياق تفسيري تضمن حركتها تفسرها وتكون المسيطرة على حركة المتلقي ومسك زمام أموره، فالكاميرا هي التي تكون السلطان منذ بداية الفلم حتى نهايته، وهو ما فعله المخرج الأمريكي دي دبليو جيفرت حينما نقل المسرح إلى الكاميرا في فيلمه (من أجل حبِّ الذهب)، إذ ذكر نيكولاس تي رؤيته حول تقنية الكامرة الموضوعية من خلال هذا الفيلم: " فقد كان يستخدم الكاميرا كما لو كان يقول للمتفرج: انظر هنا، والآن هنا ! وهو لم يكن يحرك المتفرج فقط إلى داخل المشهد، بل وكان يحرك كرسي المتفرج في هذا الاتجاه أو ذاك، يحركه لكي يجعل المتفرج مواجهاً للشخصيّة"[261]، فالكاميرا كانت طوعاً لاحتياجات الحدث المنشأ وتعتبر قصيدة زينل الصوفي (الشاعر) شاهداً حيّاً وموضوعياً تحاكي تلك الآليّة، إذ يقول:

مازال في الأوراق يتركُ ظلَّهُ

مازال يكتبُ بالبكاء دموعَهُ

مازال ينقش في السماء مواجعاً

---

[260] كين داسنجر، *فكرة المخرج*، الطريق إلى البراعة في فن الإخراج ترجمة محمد علام خضير، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، د.ت ص131

[261] نيكولاس تي بروفي ريس، *أساسيات الإخراج السينمائي*، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر، ط1، 2014م، ص27.

ليصبَّ في ثغـرَ النجومُ بديعَهُ

ويـدقُ بـابـاً للخريـف وكـفَّهُ

ذَبُلتْ على وردٍ يشـمُّ ربيعَـهُ

لو مرَّ ذكر الماء من بالَ الدجى

تلقاهُ يشـعل للـفرات شموعه...

في قلبه تُلقي المواجـع حَبّـهُ

تنمو ... لتجني في الحصاد ضلوعه [262].

إذ يحتل الشاعر في تلك المقاطع محل الراوي، فبنيّة العنوان المرتبطة في النَّصِّ الذي أصبح الضمير الغائب دليلاً عليه، ينذرنا بوجود الابتعاد الذي أحاله الشاعر على نفسه، ويجعل المتفرج معه مراقباً للمشاهد التي سيعرضها، فإحالة النفس بظلال النصِّ هي إحالة داخليّة مقرونة بالزمن الحالي في الحالة (مازال) فتكرارها جعلت المشاهد تتعاقب لتصور خيالات متنوعة (فما زال يترك، وما زال يكتب، وما زال ينقش) فالأفعال تنبؤ عن لقطات متحركة تجعل المراقب يعيش حالة انعكاس نفسيّة متنوعة، ويتابع الراوي بعدسة الحدث ليقحمها في عذابات ملتهبة تصيب رمزيات الظلمة المعتمة والسواد المتوشح في سماء الفرات، ، فتلك لقطات بين من خلالها مواضع الحزن التي حلَّت بأطياف الشعب العراقي نتيجة للأحداث التي مر بها العراق ما بعد 2014 يلبيها الشاعر عن طريق رواته المصحوبة بالمراقب، فكامرته دقيقة قريبة من موقع الأحداث ترصد كلَّ شاردة وواردة، ويستمر الراوي ينشد لنا ما تراه ذهنيته المتوقدة إذ يقول:

فإذا غفا سهواً على كـفَّ الهنـا

[262]زينل الصوفي، ورقة تسقط إلى الأعلى،بتصرف ص87.

يصحو وحزنٌ قد أحاط طلوعـهُ

فيخـاف من جوعٍ على كلماتِـهِ

من عمره لبنـاً يمـدُّ رضيعـهُ

يمشي على جمر الحبيب مكـبراً

يمشي وإنْ سدَّ الفناء رجوعَـهُ

يمشي إليه الحبُّ، يحمل كيسَهُ

يُهديّـه منه نفسَـهُ وولـوعَـهُ

هو لم يزلْ من ألـف عصرٍ باكيّـاً

من دمعِـهِ كلٌّ يُغـذي جوعـهُ

يبقى على خدِّ الشموس قصـيدةً

من حرفها يجني الضياء سطوعـهُ [263].

وفي هذه الأبيات يحمل الراوي كامرته، إذ يتراءى للمتفرج، وكأنَّهُ وضع مكان شخصيّة الشاعر، والكامرا تصور لنا بعيون المتفرج أشكالاً مختلفة من الحالات، حالات الألم التي يكابدها في نفسه، وفي هذه الأثناء تقترب العدسة التي وُضِعت في موضع الشاعر، فقد وصف حاله وهو نائم في وسنات الهناء وصحوه على لفتات الأوجاع التي لا تفارقه، فهو المسكين المعطاء المؤثر على نفسه، وفي لقطة أخرى من عدسة الكامرا يتسلط الضوء على مسيره المستمر على وصف حالات متغيرة، رغم الملمات التي حلت به وستحل له، فالصبر من سماته، والإقدام من عزائمه، إذ جاءت في المشهد الأخير متشابهات

[263] زينل الصوفي، *ورقة تسقط إلى الأعلى*، ص88.

صوريّة تطلق العنان له ليسبح في فضاء مشرق، فهو البقاء الأبدي والسرمدي، معلناً بذلك انهاء المشهد.

2- آلية المونتاج:

تعتمل هذه الآلية الإلصاق الصوري بعد تجميعها وتُسيرها ضمن مفردات بصريّة تقوم بتطوير كلِّ لقطة إلى نظيرتها اللغويّة[264]، ففن المونتاج من أبرز الخصائص التي اتخذها شعراؤنا المعاصرين كتقنيّة ووسيلة فنيّة مفعمة بالتفاعل والإبداع، ورفد أعمالهم بطاقة دلاليّة، تمنع المعاني من الغموض والتشتيت، وبين في ذلك طه الهاشمي عمل هذه الآلية في الشعر، إذْ تعتمد استخدام وتضيف " بعض الأفعال والمفردات التي كانت عاملاً أساسياً في الدفع بالأحداث وتتابع الصور مما ساعد على تطويع تقنية المونتاج وتوظيفها لتساهم كتقنية فنية "[265]، فنرى في قصيدة زينل الصوفي " مواساةٌ محتضرة " تتسم بهذه الميزة، إذ يقول:

نأتْ فارتدى قلبي ظلامَ غيابها

فمن بعد عينيها سيمنحَهُ البدرا؟.

وجاء يواسيني لهذا ثلاثــةٌ

وقالوا جميعاً إننا ننسجُ الفجرا

تقدَّمَ يسرٌ أولاً نحو مهجتي

---

(264) *نيكولاس تي بروفي ريس*، أساسيات الإخراج السينمائي، ص29.

(265) طه حسين الهاشمي، *شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي*، ص796.

ولكنه أمسى على بابها عسرا

وآخرهم أيوب جاء بصبـره

فقلت له لن تستطيعْ معي صبرا [266]

فالشاعر في القصيدة يتخذ من الفعل ملتجئاً لاستظهار الصورة وتكوينها، يتمُّ ذلك في سياق تعاقب الأفعال، فهي تقوم بعمليّةِ سلسلة بما تتصف بها من حدث، لأنَّ " للفعل دور كبير في الدفع بالأحداث وساعد على تعدد الصور واللقطات في بعض النصوص مما أتاح الفرصة لبروز تقنية المونتاج السينمائي واستغلال إمكانياتها" [267]، فنجد الشاعر قد استخدم (نأت، وجاء، وقالوا، وتقدم، وهمت، ولم تلقَ، وقلت) تلك الأفعال التي كونت مجموعة من أحداث دراميّة متسلسلة، قد أعطت أفقاً للنّصِّ ومنطقِّة مونتاجيّة عمد على سردها وتحقيقها الشاعر، من خلال تعاقب تلك الأفعال التي أضفت ما تملك من دور أساسي في تكوين لقطات متسلسلة داخل عمليّة المونتاج، ودفع الحدث داخل العملية المونتاجية ويخضع هذا المشهد إلى مونتاج سردي يتمّ الصدم فيه بين الصور من خلال تتابع زمني خاص، بحيث تكوَّنَ النصُّ السابق من لقطات عدّة تعتمد في بناءها على الأفعال التي جاء بها الصوفي على التوالي لتساعد القصيدة في دفع الحدث عن طريق تراوحها. وهذا ما نجده في من أفعال ماضيّةِ متلاحقة بعطف الأنساق، تخبرنا عن واقعه سرديّةِ قصيرة، تحمل رؤيّةِ فنيّة مكناة، كان من أبطالها: اليسر، والصبر تزخر تلك الشخصيات بمزيج من العلاقات، وتجمعها محاور اللقطات المتسلسلة لتكوّن مزيجاً " من العاطفة والفهم، من التأمل واللاوعي، ويضم قدرة المتفرج على الاستجابة للغة سينمائيّةِ ذات بناء ...

---

[266] زينل الصوفي، ورقة تسق إلى الأعلى، بتصرف، ص27-28.

[267] طه حسين الهاشمي، *شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي*، ص797.

إنَّ النحو السينمائي لا يعطي المعنى فقط من خلال المضمون السطحي للقطات، ولكن من خلال الارتباطات والعلاقات المتبادلة [268].

3- توظيف تقنية مونتاج الصور المتعاقبة:

ففي قصيدة " ما تيسر له " للشاعر الصوفي نجد تقنية مونتاج الصور المتعاقبة قد دمجها عن طريق استخدامه المفردات، فهو يتيح فرصة للقاموس اللغوي في التوظيف السياقي الجديد ليخدمه ويضفي إليه سمة التمايز، يتضمن المونتاج في أورقة التسارع الناتج من القطع واللصق بين المفردات المستخدمة، ويكون قصرها الزمني ميزةً ملفته، لأنَّها تكون مجرد لقطة مفردة مكونه من جملة مسندة، ولا تصاحبها وتجاورها أيّة تفصيلات أخرى وبهذا تتجمع اللقطات القصيرة، وتصبح القصيدة شريطاً فيلمياً قصيراً، ويكون الإيقاع السينمائي الموظف في النصِّ سريعاً بعض الشيء وقد يتناسب الإيقاع مع قصر اللقطات[269]، فمن قوله في القصيدة واصفاً لمعشوقته العراق:

منذ البدايّة .. ذكره ملأ الدنيا

فكأنه وسط الرمـاد سوارُ ..

منذ البداية والربيـع قميصه

فتكوَّنت من كمِّـه الأزهـارُ

البدر خطَّ على الجبين قصيدةً

من سحرها قد غنـت الأقمـارُ

والشمس إنْ بلغت مداه تزينْت

---

[268] نيكولاس تي بروفي ريس، *أساسيات الإخراج السينمائي*، ص30.

[269] طه حسين الهاشمي، *شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي*، ص798.

إنَّ الظـلام بمـقلتيـه نـهـار

وطني ملامحـه بـراءة يوسف

في حبّـهِ امرأة العزيز تَحارُ

وطنـي إذا سُمِّيتهُ فـي جنَّـةٍ

رقصت بذكر حروفـه الأشجارُ

وطني جبـالُ شمالهِ مرفوعـةٌ

وعلى الجنوب تمدَّدت أهـوارُ

بغـداد فيه لوحـةٌ شعـريّة

داخت بروعة شكلهِ الأشـعار [270]

فقد تركزت قصيدة الصوفي على الإنجاز المختصر، فالأسلوب قد أتكأ على جملٍ إسناديّة متشعبة الدلالة والتفصيل من جهة والاختصار والتلخيص من جهة أخرى، إذ دمج الشاعر المشهد التاريخي مستعيناً بمساندة حدثيّة ممزوجة بمونتاج متسارع يهدف إلى جذب انتباه المشاهد عن طريق تلاحق الصور، وفيه يتمّ توليف مجموعة لقطات سريعة من أجل الإيحاء أو لتدبير الانتقال من حدث إلى آخر، فالنصّ ذلك يعتمد على المشهد التاريخي الموجز، الذي اعتمد الجملة الاسميّة ذات الإسناد الإخباري، فهي بذلك قدمت خدمة بطريقة من كلمات متتابعة متتاليّة التشكيل في اللقطات المتلاحقة والمتعاقبة.

ومما سبق من هذا الفصل، فقد ظهر الموروث الديني المتمثل بالقرآن الكريم في كثير من قصائد الصوفي ليحل بنسق جديد ويكون ظاهرة تلاقح الفكرة بالموضوع وتترك السياق القديم في النصِّ القرآني

[270] زينل الصوفي، ورقة تسقط إلى الأعلى، ص50-53.

لتحل بنسق جديد ذا معنى اكتسب قوته من النصوصِ الكريمة، أمَّا السرد فكان نتاجه زاخر في أشعار الصوفي ليبين للمتلقي مدى تأثر الشاعر بموروثه الأدبي من جهة، وامتداد لتقنيات حاضرة ومتجددة من جهة أُخرى.

الخاتمة والنتائج

بعد الانتهاء من هذه الدراسة التي تناولت (الخطاب الشعري عند زينل الصوفي) يمكن القول: بأنَّ الدراسة قد خرجت ببعض النتائج منها:

1- برزت الأنا في شعر الصوفي أقوى من الآخر في مواضع، وانصهرت مع الآخر في مواضع أخرى في محاولة للسيطرة على الآخر وإظهار حالة الضعف فيه، وتضخمت الأنا بصورة طاغية في ديوانه (ورقة تسقط إلى الأعلى)، لما جاء فيها من ألفاظ واعتزاز بالنفس، و وقد بدت الأنا أكثر خصوصية، كون الأنا هي النفس، في حين برزت الذات كصفة عامة للشاعر وفيه برزت ميوله واتجاهاته؛ لذا بدت الذات تقترب من الهوية أكثر من الأنا.

2- اعتماد الشاعر على المفارقات اللفظية، أدى إلى إبراز جمالية النصِّ، من خلال دلالات تجمع بين الجودة وحسن اللفظ، في محاولة لمفاجأة المتلقي وإبراز مكنون الرسالة في النصِّ.

3- أظهرت الدواوين الثلاث كثرة الالتزام بالإيقاع الخارجي من: وزن وقافية، وكثرة النظم على البحور الخليلية، لا سيما: الكامل، البسيط، الطويل، وهي صفة عامة لدى أغلب الشعراء العرب لا سيما شعراء إحياء النموذج، وخالفهم بالانتقال إلى فضاء بصري جديد نقل به القصيدة من شطرين يتوسطهما فراغ إلى فضاء صوري جديد، هو من مظاهر الحداثة في الشعر العربي، وكثرة استخدام القوافي بنوعيها المطلقة والمقيدة، وكثرة استخدام الكسر في حرف الروي، إذ استطاع توظيف كسر الروي لإظهار صفة الحزن الطاغية على شعره، وبيان حالته النفسية، وإظهار المعاني المكنونة في نظم الشاعر، كما جاءت القوافي موحدة في شعره مع التصريع في كثير من الأبيات الأولى من القصيدة، وفيه دلالة على بلاغة الشاعر وقوة الملكة الشعرية.

4- في الإيقاع الداخلي نتج عن تكرار الألفاظ لدى الصوفي تساوي الموسيقى الداخلية والخارجية ما أدى إلى شدِّ ذهن المتلقي إلى النصِّ، وإظهار دلالة المعنى؛ للوصول إلى مقصد الرسالة.

5- في تداخل النصِّ الديني مع أشعار الصوفي نجد استخراج دلالات جديدة جعلها تسبح في فضاء جديد أكسبها قوة، لكنَّها احتوت على مخالفات للمعاني السامية في النصوصِّ الدينية، إذ انتزع معانيها من النصوص وجعلها في ضدية مطلقة وظَّفها لإبراز الهوية، ووصف حالاته النفسية والوجدانية.

6- لدى الشاعر إبداع متميز في اندماج عناصر السرد بالشعر.

7- في النصِّ السينمائي استطاع الشاعر من إظهار الرؤية الحديثة للتداخل من خلال تقنيات هذا اللون الأدبي.

التوصيات

1- يعتبر الخطاب الشعري منهاجاً فنياً يمكن من خلاله الوقوف على أبرز الخصائص الفنية، لذا فالباحث يوجه نحو دراسة الخطاب لأبرز شعراء الحداثة في الوطن العربي؛ للوقوف على مفاصل العمل الفني وعتبات الإبداع لدى الشعراء.

2- السير نحو دراسة ظاهرة المفارقة في شعر زينل الصوفي بوصف دراستنا لم تقف بكل تفاصيلها الإبداعية والجمالية .

3- تناول ظاهرة التداخل النصي وبلورتها في شعر زينل الصوفي بوصف أشعاره مليئة بالموروث الديني والأدبي والتاريخي.

4- تقديم مضامين جديدة للقصيدة السينمائية وفتح المجال للباحثين لتناولهم تلك الظاهرة الفنية، بما تتميز من تلاقح فني بين الأجناس الإبداعية والفكرية.

المصادر والمراجع

1- إبراهيم: عبد الله إبراهيم، *المتخيّل السردي*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

2- إبراهيم: عبد الله إبراهيم، *إشكالية المصطلح النقدي: الخطاب والنص*، بغداد، مجلة آفاق عربية، العدد: الثالث، 1993م.

3- إبراهيم: عبد الله إبراهيم، *الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة*، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

4- الإبراهيمي: ميساء سليمان الإبراهيمي، *البنية السرديّةِ في كتاب الإمتاع والمؤانسة*، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2002م.

5- ابن أعمر: مفتاح بن أعمر، وبوعلام بن خيرة: *صورة الآخر في الفكر الفلسفي الغربي المعاصر يورغن هابرماس أنموذجاً*، مجلة مقاربات، العدد: الأول، المجلد الثامن، 2021ص260

6- ابن تميم: علي بن تميم، *السرد والظاهرة الدراميّةِ*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م.

7- ابن جعفر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ.

8- ابن صالح: نوال بن صالح، *مصطلح المفارقة في الوعي البلاغي العربي بين الحضور والغياب، مقال*: مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد الثالث والعشرون، 2011م.

9- ابن صالح: نوال بن صالح، خطاب المفارقة في الأمثال العربية مجمع الأمثال للميداني أنموذجاً، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012م .

10- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الافريقي، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، ط3، 1994م .

11- أبو داود: سليمان بن الأشعث بن إسحاق بن شداد بن عمرو الأزدي السجستاني، سنن أبي داود، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت د.ط، د،ت

12- أبو دلو: أحمد محمد ذيب أبو دلو، *تحليل الخطاب الجدلي في القرآن دراسة في لسانيات النص*، اطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، 1992م .

13- أبو ديب: كمال أبو ديب، *جدليّةِ الخفاء والتجلي*، دار العلم للملاين، بيروت- لبنان، ط3، 1984م،

14- أبو زنيد: عثمان حسين أبو مسلم أبو زنيد، *نحو النص دراسة تطبيقية على خطب عمر بن الخطاب ووصاياه ورسائله لولاته*، رسالة ماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، الجامعة الاردنية، 2004م.

15- أبو سليمان: صادق عبد الله أبو سليمان، *المتدارك بين الإهمال والإثبات*، بحث: مؤتمر العام للغة العربية بعنوان (قضايا الادب واللغة والتحديات المعاصرة، مجلد: الثالث، 2000م.

16- أبو سنينة: يسرى خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة، *المفارقة في شعر الصنوبري أحمد بن محمد بن الحسن الضبّي*، رسالة ماجستير، امعة الخليل، 2015م.

17- أبو شريفة: عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن، ط4، 2008م .

18- أبو يعلي: عبدالباقي عبد الله أبو يعلي، كتاب القوافي، تح: محمد عوني عبد الرءوف، دار الكتب والوثائق الوطنية، القاهرة، ط2، 2003م .

19- أحمد: وضاح أحمد، *الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي من القرن الثالث الهجري إلى القرن السابع الهجري*، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2012م.

20- الاستراباذي: رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي، *شرح شافية ابن الحاجب مع شرح شواهده للعالم عبد القادر البغدادي*، تح، محمد نور الحسن وأخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1982م.

21- إسماعيل: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974.

22- أنيس: إبراهيم أنيس وأخرون، *المعجم الوسيط*، تنظيم: إبراهيم أنيس وآخرون، دار المعارف – مجمع اللغة العربية، القاهرة – مصر، ط4، 1987م.

23- أنيس: إبراهيم أنيس، *في اللهجات العربية*، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر، ط8، 1992م .

24- البازغي: سعد البازعي: *مقاربة الآخر مقارنات أدبية*، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 1999م .

25- الباقلاني: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، *إعجاز القرآن*، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت.

26- بحيري: سعيد حسن بحيري، *علم النصّ المفاهيم والاتجاهات*، الشركة العالمية للشر – لونجمان، مصر، ط1، 1997م .

27- البخاري: محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه = صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت، ط1، 1422هـ.

28- البستاني: المعلم بطرس البستاني، *محيط المحيط قاموس* مطول للغة العربية، مكتبة لبنان تيبو – برس، بيروت، 1987م.

29- البستاني: بشرى البستاني، *جماليات السينما في الشعر* (دراسة نقدية أدبية في مجال الشعر) مقال: مجلة الشعر، العراق، العدد الثاني، 2015م .

30- بعلبكي: أحمد بعلبكي وآخرون، *الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر*، تحرير: رياض زكي قاسم، سلسلة كتب المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 2013م.

31- بعلي: حفناوي رشيد بعلي، مسارات *مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب*، دار اليازوي العلمية، بيروت، ط1، 2013م .

32- البنداري: حسن البنداري وعبد الجليل حسن صرور وعبلة سلمان ثابت، *التناص في لشعر الفلسطيني المعاصر*، مجلة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد الثاني، المجلد الحادي عشر، 2009م .

33- بندر: حسن بندر، *فن القصة*، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة – مصر، ط1، 1988م .

34- بو جراند: روبرت دي بوجراند، *النصّ والخطاب والإجراء*، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م .

35- بوخاري: سوسن بوخاري، *النزعة الذاتية في شعر فدوى طوقان*، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 20016م.

36- بوهراكة: فاطمة بوهراكة، *الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956-2006* مطبعة وراقة، ص622،د.ت، د.ط، Sidi sliman Rue ALmedine ALmounawara

37- التريكي: فتحي التريكي، *الهوية ورهاناتها*، ترجمة: نور الدين السافي وزهير المدني، الدار المتوسطية، تونس، ط1، 2010م .

38- تودوروف: تزفيطان تودوروف، *مقولات السرد الأدبي في كتاب(طرائق تحليل السرد الأدبي)*، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد الصفا، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1002م.

39- جانيتي: لوي دي جانيتي، *فهم السينما (السينما والأدب)*، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون المقالات – المكتبة السينمائية، مراكش – المغرب، ط1، د.ت.

40- الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني النحوي، *أسرار البلاغة*، تح : محمود

41- الجرجاني: علي بن محمد علي الشريف الجرجاني، *التعريفات*، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1989م.

42- الجرجاني: محمد بن علي بن محمد الجرجاني، *الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة*، تح : عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة – مصر، ط1، 1982م .

43- الجوهري: إسماعيل بن حماد الجوهري، *الصحاح* تاج اللغة وصحاح العربية، تح أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين - بيروت ط4، 1407هـ.

44- حافظ: صبري حافظ، *تكوين الخطاب السردي العربي* (دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث)، دار الأمان للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2000م.

45- حجازي: سمير حجازي، *معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصر ونظريات الحضارة*، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة – مصر، د.ط، د.ت.

46- حجازي: عبد الرحمن حجازي، *مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة*، علامات، ج56، 2005م.

47- الحسين: رياض بن الشيخ الحسين، *توظيف القصة الدينيّةِ في شعر مصطفى الغماري الجزائري* (دراسة تناصيّة جماليّة)، (/ RIYÂZ B. eş-ŞEYH el-HÜSEYİN (Şarkiyat Mecmuası Sayı 25 (2014-2

48- الحسيني: المؤيد بالله، يحيى بن حمزة الحسيني، *الطراز لأسرار البلاغة*، المكتبة العصرية، ط1 بيروت، 1423هـ.

49- حمادي: إدريس حمادي، *الخطاب الشرعي وطرق استثماره*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

50- حمد: عبد الله خضر حمد، *لسانيات النص القرآني* دراسة تطبيقية للترابط النصي، دار القلم، للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.

51- حمود: ماجدة حمود، *إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية)*، عالم المعرفة، دولة الكويت، 2013م.

52- الحميري: عبد الواسع الحميري، *الخطاب والنص" المفهوم – العلاقة –السلطة"* ، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 2012م .

53- الحميري: عبد الواسع الحميري، *ما الخطاب وكيف نحلله*، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 2009م.

54- الخرعان: خالد الخرعان، *النزعة الذاتية في الشعر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين*، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود، المملكة العربية السعودية، 1425هـ.

55- الخفاجي: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، *سر الفصاحة*، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1989م .

56- الخفاجي: قيس حمزة الخفاجي، *المفارقة في شعر الرواد*، دار الأرقم، بابل- العراق، ط1، 2007م.

57- الخفاجي: أحمد رحيم كريم، *المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث*، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ط1، 1433هـ 2012م.

58- دريانورد: زينب دريانورد، *البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ*، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية الإنسانية، جامعة بابل – العراق، 1998م .

59- الرواشدة: سامح الرواشدة، *منازل الحكاية* (دراسات في الرواية العربية)، دار الشروق، الأردن، ط1، 2001م.

60- الرياحي: سهاد توفيق الرياحي، *ظاهرة الأنا في شعر المتنبي وأبي العلاء المعري (دراسة مازنة مقارنة)*، دار جليس الزمان، الأردن، ط1، 2012م.

61- ريس: نيكولاس تي بروفي ريس، *أساسيات الإخراج السينمائي*، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر، ط1، 2014م.

62- الزغبي: أحمد الزغبي، *التناص نظرياً وتطبيقياً*، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط2، 2000م .

63- زياد: صالح زيَّاد، *الشاعر والذات المستبدة*، علم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432هـ.

64- السخاوي: علم الدين السخاوي، *سفر السعادة وسفير الافادة*، تح :محمد الدالي، دار صادر، ط2 بيروت 1415هـ -1995م.

65- السكاكي: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، *مفتاح العلوم*، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1987م .

66- سلدن: رامان سلدن، *النظرية الادبية المعاصرة*، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ط1، 1998م.

67- السلماني: أحمد ياسين السلماني، *التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر*، دار الزمان، دمشق، ط1، 2002م.

68- السواح: فراس السواح، الاسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق ط2، 2001.

69- الشافعي: محمد بن إدريس الشافعي، *الرسالة*، تح :محمد أحمد شكري، دار الكتب العلمية، بيروت د.ط، د.ت.

70- شرسار: عبد القادر شرسار، *تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي*، وهران – الجزائر، ط1، 2009م .

71- شريبط: أحمد شريبط، *تطور البنية الفنية القصصية في الشعر الجزائري المعاصر (1947-1988)*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1 1987م.

72- الشهري: عبد الهادي بن ظافر الشهري، *استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية*، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004م.

73- شوقي: سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006

74- صالح: صلاح صالح، *سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)*، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م.

75- صفا: فيصل إبراهيم صفا، *(نحو النص) في النحو العربي، دراسة في مجموعة من العبارات النحوية*، *المجلة العربية للعلوم الانسانية*، العدد 92/23.

76- صليبا: جميل صليبا، *المعجم الفلسفي*، الشركة العالميّة للكتاب، بيروت – لبنان، ط1، 1982م.

77- الصوفي زينل الصوفي، *خيمة خمس نجوم* (قصائد من وحي النزوح)، مطبعة تموز ديموزي، دمشق – سوريا، ط1، 2018م.

78- الصوفي: زينل الصوفي، *ديوان أبجدية الحب*، دار ماشكي للطباعة النشر، الموصل – العراق، ط1، 2021م.

79- الصوفي: زينل الصوفي، *ورقة تسط إلى الأعلى*، مطبعة تموز، دمشق –سوريا، ط1، 20012م.

80- طودوروف: ترفيطان طودوروف، *الشعرية*، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب،ط1، 1990

81- عبد الأمير: درير عبد الجليل عبد الأمير، مجلة القادسية للعلوم التربوية، العراق، *نظم القافية نحوياً*، العدد الأول المجلد الثاني، آذار- نيسان، 2002م .

82- عبد الحليم: رنا أحمد عبد الحليم، *جمالية المفارقة في القصص القرآنيّةِ*، مطبعة حلوة، عمان – الأردن، ط1، 2015م .

83- عبد الرحمن: طه عبد الرحمن، *في أصول الحوار وتجديد علم الكلام*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م.

84- عبد الغفور: السيد أحمد عبد الغفور، *التصور اللغوي عند الأصوليين*، مكتبات عكاظ للنشر، الإسكندرية، ط1، 1981م .

85- عبد المنعم: خفاجي عبد المنعم، *حركات التجديد في الشعر العربي الحديث*، دار الوفاء لدنيا للنشر والطباعة، الإسكندرية – مصر، ط1، 1985م.

86- عبد النور: جبور عبد النور، *المعجم الأدبي*، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط2، 1982م.

87- عتيق: عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

88- عتيق: عبد العزيز عتيق، *علم العروض والقافية*، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1987م .

89- العدواني: خالد العدواني، *النصُّ ومستويات تحليله دراسة نصيّةٍ تحليليّةٍ*، جامعة ماردين أرتكل، تركيا، 2018م .

90- عروس: محمد عروس، *البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية*، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد العاشر، 2016.

91- عزَّام: محمد عزَّام، النصُّ الغائب: *تجليات التناص في الشعر العربي*، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1،2001م.

92- العسكري: أبو الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، *كتاب الصناعتين* (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة –مصر، ط1، 1952م .

93- العقود: فاضل أحمد القعود، *جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي* (دراسة نصية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012م.

94- علي: علي عبد الرؤوف علي، *الاندماج الاجتماعي بين مأزق الهوية وفخ العولمة* "تحديات وتحولات عمران المدنية الخليجية المعاصرة، جدليات الاندماج الاجتماعي وبناء الدولة والأمة في الوطن العربي، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، بيروت – لبنان، ط1، 2014م.

95- العيد: يمنى العيد، *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، دار الفارابي، بغداد- العراق، ط1، 1990م.

96- الغذَّامي: عبد الله الغذَّامي، *النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)*، الدار البيضاء – المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، ط2، 2001م.

97- الغزالي: حامد الغزالي، *المستصفى من علوم الأصول*، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1997م.

98- الفراهيدي: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، *كتاب العين*، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بغداد – العراق، 1986م.

99- فريحة: يبرير فريحة، *المفارقة الأسلوبيّة في مقامات الهمذاني*، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح –ورقلة، الجزائر، 2010م .

100- فضل: صلاح فضل، *بلاغة الخطاب وعلم النصّ*، سلسلة كتب ثقافية، علم المعرفة، الكويت، 1992م.

101- الفيروزآبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب، *القاموس المحيط*، تح: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط8، 2005م.

102- القرطاجني: حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط2، 1982م.

103- القيرواني: أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، *العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده*، تح: محمد محي الدين حميد، دار الجيل، سوريا، ط2، 1981م.

104- كنت: تودوروف كنت بينيت كلر وأخرون، *القصة الروائيّة المؤلف، دراسات في نظريّة الأنواع الأدبيّة*، ترجمة: خيري دومة، دار الشرقيات، مصر، ط1، 1997م .

105- كوفحي: يوسف محمد محمود كوفحي، *الأبعاد التّداوليّة للخطاب القرآني في سورة المائدة*، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، 2013م .

106- الكوفي: أبو البقاء الكوفي، *الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)*، إعداد: عرفان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط2، 1998م .

107- الماضي: شكري الماضي، *نظرية الأدب*، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1986م-1414هـ.

108- مبارك: محمد مبارك، *فقه اللغة* (دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية)، مطبعة جامعة دمشق، دمشق –سوريا، ط1، 1960م.

109- مجمع اللغة العربية، *المعجم الوجيز*، شركة الإعلانات الشرقية دار التحرير للنشر والطباعة، القاهرة – مصر، ط1، 1998م .

110- محمد شاكر، دار المدني، جدة – المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت.

111- محمد: ليلى شعبان شيخ محمد، سهام سلامة عباس، المنهج السيميائي في تحليل النصِّ الأدبي، جامعة الإمام عبد الرحمن الفيصل، كلية الآداب بالدمّام د.ت، د.ط.

112- المدني: السيد علي بن صدر الدين بن معصوم المدني: ابن معصوم، *أنوار الربيع في أنواع البديع*، تح: شاكر علي شكر، مكتبة العرفان، كربلاء- العراق، ط1، 1968م.

113- مرتاض: عبد الملك *مرتاض نظريّة النصّ الأدبي*، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2010م.

114- مزرارة: زهيرة مزرارة، *أزمة الهوية الثقافية العربية في ظل العولمة: بين متطلبات تفعيل الوحدة الوطنية وتحقيق الاستقرار السياسي –الجزائر نموذجا-*، مقال: جامعة الشلف حسيبة بن بوعلي، الجزائر، 2017م.

115- مصطفى: إبراهيم مصطفى وآخرون، *المعجم الوسيط*، دار الدعوة، إسطنبول،ط1، 1980م.

116- المطيري: محمد بن فالح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية، شركة غراس للدعاية والإعلان والنشر، الكويت، ط3، 1435هـ-2014م.

117- الملائكة: نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة- مصر، ط3، 1979م.

118- ملكاوي: نضال يوسف محمد ملكاوي، *الذات والآخر في شعر طرفة ابن العبد*، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 213م.

119- ميويك: دي .سي. ميويك، *المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها الترميز الرعويّة*، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، مجلد الرابع، ط1، 1993م.

120- النصير: ياسين النصير، *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1، 1993م .

121- الهاشمي: طه حسين الهاشمي، *شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي*، مقال: مجلة الأكاديمي، العدد : اثنان وخمسون.

122- هلال: ماهر مهدي هلال، *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب*، دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق، ط1، 1980م.

123- وادي: طه وادي، *المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية*، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، الدوحة - قطر، ط1، 1987م.

124- وهبة: مجدي وهبة وكمال المهندس، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، مكتبة لبنان، ط2، 1982م .

125- وهبه: مراد وهبه، *المعجم الفلسفي* (معجم المصطلحات الفلسفية)، دار قباء الحديثة، القاهرة، د.ط، 2007م.

126- يقطين: سعد يقطين، *تحليل الخطاب الروائي* (الزمن - السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.

127- يقطين: سعيد يقطين، *انفتاح النصّ الروائي* (النصُّ والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 2002م.

128- يوسف: آمنة يوسف، *تقنيّات السرد في النظريّة والتطبيق*، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان ط2، 2015م.

السيرة الذاتية للباحث:

ولد الباحث في مدينة بغداد سنة 1981، حاصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية من كلية التربية الأولى(ابن رشد) جامعة بغداد سنة 2004 متزوج وأبٌ لثلاثة أبناء.

الاسم: عدنان عبد أحمد الجنابي.

التحصيل الدراسي: بكالوريوس لغة عربية.

عنوان السكن: بغداد.

محل الولادة: بغداد.

تاريخ الولادة: 12/ 1 /1981.

سنة التخرج: 2003 - 2004 .

اللغات: العربية.

KİŞİSEL BİLGİLER

ORCİD	
Adı Soyadı	**ADNAN ABED AHMED AL-JANABI**
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	

LİSANS EĞİTİM BİLGİLERİ

Üniversite	**Bağdat Üniversitesi**
Fakülte	**Eğitim Fakültesi**
Bölüm	**Arap dili**

YÜKSEK LİSANS EĞİTİMİ

Üniversite	**ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ**
Enstitü	**Sosyal Bilimler Enstitüsü**
Anabilim Dalı	**Arap dili**

İLETİŞİM

Adres	
E-mail	