الفصلُ الأولُ

البنية اللغوية في قصيدة الإبيجراما

- مهاد

– البنية الافرادية :

- مفردات الحزن
- مفردات الزمن
- مفردات الموت

– البنية التركيبية:

- التقديم والتاخير
- الحذف

obeikandl.com

الفصل الأول

مـــهـــاد

إن اللغة هي المادة الخام التي يشكل بها الشاعر أو الأديب نصه الشعري أو النثري حيث إنها البؤرة المركزية التي ينطلق من خلالها الشاعر؛ ليعبر عما يشغله أو يدور بخلده فهو كصائغ الذهب يشكله؛ ليخرج لنا ما يشاء حاملاً تجاربه وقضاياه المختلفة التي تؤرقه ويشير أستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب إلى أن " اللغة هي المادة الأولية التي يتعامل بها الأديب، فيحدث فيها وبها أشكالاً متباينة، فيحقق ذاته في هذه الأشكال ويحقق المتعة لمن يتلقاها سماعاً أو قراءة " (١) .

وقد أشار يوري لوتمان إلى أن " البنية اللغوية تعني قبل كل شئ، توفر الوحدة العضوية . وقد لاحظ " كلود ليفي شتراوس " هذه الخاصية حين كتب : " إن البنية ذات طابع عضوي؛ لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضياً بذاته إلى تغيير بقية العناصر، "فالبنية تمثل بذاتها، وباستمرار، أنموذجاً؛ ولهذا فإنها تتميز عن النص بأنها أكثر تنظيماً، وأكثر صحة، وأكثر حظاً من التجريد " (٢) . والذي لا شك فيه أن الشاعر / الناثر هو الذي يقوم بتركيب النص الأدبي؛ فيختار ما يصلح لنصه ويناسب تراكيبه؛ ومن ثم فتصبح اللغة هي البطل الرئيسي في بناء النص الشعري / النثري على حد سواء، ويشير الدكتور مصطفى ناصف إلى أن: "كل نص عظيم يجعل اللغة ملكاً له، وأنّ النشاط اللغوي مغزاه الحقيقي أن فكرة الكلمات

---

١) محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان القاهرة ٢٠٠٤ ، صـ٣٠٢ .

(٢) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " ترجمة ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ط١ القاهرة ١٩٩٥ صـــ٢٨-٢٩ .

كما سمعنا – مفردات، وحين نجعلها في سياق لكان هذا أولى، وإن النصوص تنشأ من أجل مواجهة الكلمات "[١] وتعد اللغة في النص الأدبي / شعراً / نثراً آلة من آلات التوصيل بحيث تدخل في صياغته وعناصره ؛ فهي بتكوينها التركيبي اللغوي ، تحمل الجمالية أو عناصر الاختلاف عن اللغة المنطقية، ولهذا يصبح " الشعور ببنية اللغة ليس معناه أن تصبح اللغة أداة لنقل الأفكار في النقد الحديث، فكل من الشكلية الروسية والنقد الجديد يسألان سؤالاً وهو ما الاختلاف في الطريقة التي يستخدم بها الأدب اللغة ؟ وأجابا بأن الأدب له استعمال خاص في اللغة حيث يجعلها توضح التجربة في لغة طازجة وطريقة جديدة "[٢]. هذه الطريقة الجديدة لاتنبع إلا من خلال تضفير العلاقات اللغوية بعضها ببعض ، يخلق من خلالها نسيج للنص الشعري / النثري يتكئ اتكاءاً شديداً على اللغة؛"لأن العمل الأدبي مصنوع من كلمات كما يقوم اليوم دون تردد أي ناقد يسعى إلى التعرف على قيمة اللغة في الأدب .

لكن العمل الأدبي، وهو في ذلك لا يختلف عن أي ملفوظ لساني، ليس مصنوعاً من كلمات، بل مصنوع من جمل، وهذه الجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام"[٣]. ويتجلى الدور اللغوي داخل النص الشعري كما أشار تودورف إلى أنه أي ملفوظ لساني / لغوي هو مجموعة من الكلمات / الجمل التي يتكون عن طريقها النص / الخطاب بشكل عام، ومن ثمّ فإن كل عمل أدبي شعراً كان أم نثراً الذي يميزه هو اللغة التي كتب بها / أو تم التعبير عنه من خلالها .

(١) مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٣ ، صـ ٧٦ .

(2) Raman Selden :The Theory of Cticism from ,plato The present ,press,1988, p.268 .

(٣) تزفيتان تودورف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب سنة ١٩٨٧ ، صـ ٣٨ .

والذي لاشك فيه أن النص الشعري أو النثري على حد سواء يتكئ اتكاءً كلياً على اللغة وأبنيتها المختلفة؛ لأن اللفظ جسم ، روحه المعنى على حد قول ابن رشيق في كتابه العمدة، ويشير ابن رشيق إلى هذه العلاقة، وهي" أن اللفظ جسم، روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه، ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ، كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور، وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح؛ وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه،كان اللفظ من ذلك أوفر حظاً، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح. ولا نجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه من غير الواجب؛ قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختل المعنى كله، وفسد بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع؛ كما أن الميت لم ينقص من شخصه شئ في رأى العين، إلا أنه لا ينتفع به، ولا يفيد فائدة. وكذلك إن اختل اللفظ جملة، وتلاشى، لم يصح له معنى؛ لأنَّا لا نجد روحاً في غير جسم ألبته "(١) .

ومن الملاحظ أن ابن رشيق القيرواني يربط بين اللفظ والمعنى برباط قوى، فهما ملتحمان التحام الجسد بالروح أعنى (اللفظ والمعنى)، ومن ثم فهما يشكلان البنية الكلية للنص الشعري، فلفظ دون معنى لا فائدة منه، ومعنى دون لفظ لا يبلغ الهدف المرجو منه؛ ولذلك فقد اتكأ الشاعر الحديث في صياغة نصوصه على جملة اختياره لألفاظه التي يعبر من خلالها عن معناه الذي يرجوه ، فيدقق في اختيار الفاظه؛ لأن الشاعر الحقيقي هو الذي يملك اللغة حتى يتحكم فيها ويتلاعب بها ويصوغ ما يحلو له، والشاعر غير الحقيقي

(١) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق ، محمد عبد القادر عطا (ج١) ، منشورات محمد على بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان الطبعة الأولى ٢٠٠١ م . صـ ١٣١ .

هو الذي تملكه اللغة وتسيطر عليه فلا يستطيع أن يعبر تعبيراً سليماً عما يدور بخلجات نفسه وتصبح النصوص التي ينتجها الشاعر نصوصاً مترهلة غير محكمة البناء .

ومن ثمَّ فإنَّ اللغة الشعرية هي لغة المجاز التوليدي والرمز والرؤيا النفاذة ، وهي لغة تركيبية تقول أكثر مما تقوله اللغة العادية، تخلق علاقات لا نهاية لتوالدها، بين اللغة والعالم، هي صورة بديعة الصنع للعالم، من صور ممكنة لا نهاية لها، إنها لغة داخل اللغة وحالة إيمائية تفجر عالم المكنونات في حميم الإنسان، ويشير الدكتور شكري الطوانسي إلى أنه " يعد الشعر – في حقيقته – نظاماً لغوياً يقوم – كغيره من الأنظمة اللغوية – بالتأليف بين الأدلة اللغوية، خالقاً من تآلفها مجموعة من الجمل المتتابعة والمترابطة والمتمتعة بوحدة عضوية وبنيوية، وبذلك يتشكل ما يسمى بالنص"(١) .

فاللغة إذن هي العمود الفقري الذي يستند عليه وبه النص الشعري/ أي نص آخر؛ لأنها آداة التوصيل الأساسية لحدوث عملية البناء.

ومن ثم "يجد النص – أي نص – نفسه في بنائه اللغوي مشدوداً لسلطة اللغة وتواعدها على المستويات كافة (الصوتي والصرفي والنحوي، المعجمي) ويختلف الأمر كثيراً مع النص الشعري، والفني عموماً (فلما كان النص الشعري يسعى إلى التشيؤ) ، أي يصبح شيئاً مستقلاً مقصوداً لذاته، تحظى فيه الأدلة– من حيث اختيارها وترابطها – بحضور ذاتي مستقل أي أن يصبح التأثير الجمالي للنص الشعري راجعاً إلى شكل الرسالة(٢) .

(١) شكري الطوانسى : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٨ ، صـ١٨٩.
(٢) السابق نفسه .

ويشير جون كوين إلى أنه " لا يتحقق الشعر إلا بقدر من التأمل – تأمل اللغة – وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب"(١)، ومن ثمّ فإن الطرح الذي قدمه جون كوين، يحتاج إلى بعض النظر حيث إن التأمل اللغوي يحتاج إلى أدوات متعددة قبل حدوث عملية التأمل / خلق اللغة مع كل خطوة على حد قوله، ومن ثمّ فإن النص الطويل / القصير كل منهما يحتاج إلى تركيب لغوي مغاير؛ لأن غواية اللغة قد تجعل النص يتمتع بجماليات فنية صافية، وقد تجعله غارقاً في بحور اللغة، فلا ترى ولا تتأمل غير حواجز لغوية لاروح فيها؛ ولذلك فإن قصيدة الإبيجراما في الشعر العالمي تميزت في حقيقة الأمر بعدة ميزات منها: إنها تعتمد على اصطياد المفردة الدالة التي تدعم بنيتها، وتسقط من جعبتها المفردة التي يمكن أن تكون حشواً. فكل مفردة في قصيدة الإبيجراما لها دورها الذي تقوم به، ويعتمد الشاعر الحاذق على المبالغة في هذا الدور عن طريق اختيار وتوزيع هذه المفردات توزيعاً مناسباً.

ومما لا شك فيه أن الشعراء الذين كتبوا قصيدة الإبيجراما عن وعى وإدراك أمثال (عزالدين إسماعيل، وكمال نشأت ، وأحمد مطر، عبد المنعم عواد يوسف) يهتمون اهتماماً شديداً باللغة والعمل على تكثيف هذه اللغة في نصوصهم الشعرية. بحيث يصبح النصُ مكثفاً من خلال مفرداته .

أما الذين كتبوا الإبيجراما الشعرية دون وعي أو إدراك لمعايير النوع الأدبي أمثال (أدونيس، عيد الحجيلي، محمد حبيبي – ميسون صقر – أحمد الشهاوي– عزت الطيري– أشرف عبد الفتاح) جاءت قصائدهم متأرجحة بين الطول والقصر، التكثيف أحياناً،والإسهاب أحياناً أخرى، مما جعل الكاتب يقف بحذر أمام هذه النصوص؛ ليخرج

(١) جون كوين : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولى ، ومحمد العمري،دار توبقال المغرب سنة١٩٨٦،صـ ١٧٦.

منها ما يناسب البحث ويعد بالفعل قصيدة من قصائد(الإبيجراما) ويبعد القصائد التي لا تندرج تحت ما أسميناه بقصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث . ومن ثم فإن البناء اللغوي الذي ارتكنت إليه قصيدة الإبيجراما يعتمد فيما يعتمد على الحس الشعوري بمفردات اللغة/ ذاتها.

ومما لا شك فيه أن شاعر الإبيجراما يسيطر على لغته سيطرة تامة بحيث تأتي الإبيجراما محكمة البناء اللغوي، معبرة أتم تعبير عن رسالة الشاعر التي يريد أن يرسلها إلى المتلقى بأنواعه المختلفة . ومن ثم فقد يلاحظ الكاتب أن الدكتور طه حسين أشار في مقدمته لـ "جنة الشوك" إلى لغة الإبيجراما في الآداب اليونانية والانجليزية القديمة ، فيقول " وأول ما يمتاز به هذا الفن أنه شعر قصير، فإذا طال فهو قصيدة في الغزل وفي المدح أو الهجاء . فالقصر إذاً خصلة مقومة لهذا الفن . ثم يمتاز بعد هذا القصر بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى . وإنما هو شئ بين ذلك لا يبتذل حتى يفهمه الناس جميعاً فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء "(١) .

يشير طه حسين إلى أن فن الإبيجراما بصفة عامة يميل إلى التأنق الشديد في اختيار ألفاظه، وأظن أن طه حسين يريد أن يقول: إن فن الإبيجراما فن الإيجاز / التكثيف اللغوي، حيث إن الشاعر يتكئ على استخدام مفرداتٍ شديدة الخصوصية التي تعبر أتم تعبير عن الفكرة التي يريد أن يرسلها الشاعر / المرسل إلى المتلقي / المستقبل للعمل الشعري بوجه خاص، و إذا كان طه حسين اعتمد في تنظيره السابق على النصوص الشعرية

(١) طه حسين : جنة الشوك ، مرجع سابق ، صـ١٣ .

obeikandl.com

القديمة في الأدبين اليوناني والعربي، فالأمر بطبيعة الحال قد تم تجاوزه من قبل شعرائنا المعاصرين / الشعر الحديث بصفة خاصة؛ لأن هؤلاء الشعراء الذين كتبوا قصيدة الإبيجراما، اعتنى كل واحد منهم باللغة اعتناءً شديداً؛ لأن قصيدة الإبيجراما قصيدة شديدة التعقيد والتكثيف؛ لأنه "لم يعدَ همُّ الشاعر أن يُفهمَ، بل أن يوحى . ولم تعد وظيفة القصيدة أن تنقل معنى أو مجموعة من المعاني، بل أن تؤلف كياناً حياً أو مجالاً مستقلاً من الطاقات الموسيقية، وتغيرت النظرة بطبيعة الحال إلى وظيفة اللغة، واتضح الفارق الكبير بين لغة (توصِّل) ولغة (توحي) وأصبح من الممكن أن تنشأ القصيدة عن (تأليفة) موسيقية تتعامل مع العناصر الإيقاعية والنغمية الكامنة في اللغة كما لو كانت تتعامل مع أشكال وصيغ سحرية "(١) .

ومن ثم فإن قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث أصبحت تتكئ بشكل كبير على الإيحاء اللغوي إن جاز القولَ؛ لأن كل مفردة فيها تحمل دلالات متعددة تؤدي دورها الذي جعله الشاعر لها . ويشير الدكتور علي عشري زايد إلى سمات اللغة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة بصفة خاصة، حيث يقول: " إن أبرز ما يميز هذه اللغة هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة، فقد كان الهم الأول للشاعر في كل العصور هو أن يعيد للغة طاقاتها السحرية الأولى، وقدراتها الخارقة على التأثير التي كانت لها في عصورها الأسطورية الأولى قبل أن تبتذل وتتحول إلى لغة عملية نفعية، تخضع لمنطق العقل وتحديداته الصارمة، وتسعى إلى نوع من التحدد والموضوعية. بحيث لا تعبر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد. ولكن الشاعر يحس دائماً أن ثمة أشياء تند عن التحديد والوضوح ومن ثمَّ فإن هذه اللغة العادية، بمحدوديتها وتناهيها عاجزة عن استيعابها والتعبير عنها

(١) عبد الغفار مكاوي : ثورة الشعر الحديث ، من بودلير إلى العصر الحالي ، ج(١) ط١ ١٩٩٨ صـ ٨٢-٨٣

ومن هنا كان سعيه الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس،والمشاعر اللامحدودة التي يحسها ويشعر بها، وتعجز اللغة العادية عن استيعابها، أو بتعبير آخر كانت محاولته المتصلة في سبيل إبداع لغة داخل اللغة "(١) والذي لا شك فيه أن النص الأدبي " خطاب يخترق حالياً وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحياناً، ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها)، يقوم النص باستحضار *présentifie* كتابة *graphique* ذلك البلّور الذي هو محمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي . بهذا الشكل يتميز النص جذرياً، عبر فرادته تلك، عن مفهوم " الأثر الأدبي " الذي أقره تأويل انطباعي وفينو مينولوجي شعبوي مبسَّط، أصم وأعمى تجاه سجل المراتب المتمايزة والمتواجهة داخل اللسان المتعدد هذا التمايز، وتلك المواجهة في علاقتهما الخصوصية بالمتعة الناضجة التي تتوفر عليها الذات، انتهت لها النظرية الفرويدية، وزادت من حدة هذا التمايز وبشكل تاريخي فاعل الممارسة النصية المسماة "طليعية " واللاحقة للقطيعة الابستمولوجية التي أحدثتها الماركسية "(٢)، وقد تجلى البعد اللغوي في قصيدة الإبيجراما في مناطق متعددة، تجعل هذه النصوص تخترق وجه العالم على حد قول جوليا كريستيفا، وعلى الرغم من أن هذه النصوص الشعرية التي اتكأت على اللغة / هيمنت على بنيتها الفنية إلا أن اللغة في شعر الحداثة " تقوم على عملية التوازي بين الدال والمدلول؛ على معنى أن الشعر ينظر إلى المفردات كرموز لمدلولات

(١) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة النصر ، ط٣ ، ١٩٩٣ ، صـ٤٨ .
(٢) جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة ، فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،(ط١) ١٩٩١ ، صـ١٣-١٤.

لكنها رموز لا تقع تحت طائلة الجبرية، وإنما يتدخل شاعر الحداثة بإمكاناته الفنية في خلخلة العلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات مع الإبقاء على الطبيعة الرمزية التي تتيح للمبدع تجاوز السطح الدلالي، وإعمال التأويل في كل ما يقع في إطار رؤيته .

وعلى هذا فمعاودة قراءة هذا الشعر بمثابة استنطاق الصياغة للوصول من سطحها الدلالي إلى حقيقتها المستورة؛ وفي هذا المجال تتداعى في عملية القراءة كثير من المخلفات الثقافية والأسطورية، التي تجذبها الصياغة جذباً من المخزون التجريبي البشري "(١) .

ومما لا شك فيه أن القصيدة الحديثة هي " بنية من الدوال *signifieds* وتعيد تشكيلها من خلال ذلك تتضمن أنماطها أو قوالبها الشكلية تأثيرات على بنايتها الدلالية ويسمح استيعاب معاني الكلمات باستخدامها في سياقات أخرى، وإخضاعها إلى نظام جديد، مبدلاً الأهمية والتركيز ناقلاً المعاني الحرفية إلى المعاني التصورية المجازية *figurative* ومخضعاً إياها إلى النظام، طبقا إلى أنماط أو قوالب المماثلة أو التوازي *parallelism* هذا هو عار الشعر الذي تفسد الملامح الطارئة /العارضة للصوت والإيقاع الفكر وتؤثر فيه بطريقة نسقية "(٢) . ومن الملاحظ أن قصيدة الإبيجراما في الشعر العالمي بصفة عامة والشعر العربي الحديث بخاصة ، تطرح بشكل كبير علاقة الدال بالمدلول وتبدى ذلك في معظم النصوص الشعرية محل الدراسة (أعني الشعراء الذين كتبوا قصيدة الإبيجراما). ويزعم الكاتب أن قصيدة الإبيجراما طرحت البنية الإفرادية وهي المفردات التي اتكأ بعض شعراء الإبيجراما على استخدامها استخداماً دالاً، ويمكن أن نلاحظ ذلك لدى عز الدين اسماعيل، وكمال نشأت وأحمد مطر، وأدونيس ، وأشرف عبد الفتاح،ونصار

(١) محمد عبد المطلب : " بناء الأسلوب في شعر الحداثة " ، صـ٤٥٥ .
(٢) جوناثان كولر : مدخل إلى النظرية الأدبية ، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام ، المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣ صـ ١٠٨-١٠٩ .

عبد الله، وأحمد الشهاوي، وعبد المنعم عواد يوسف. ونلاحظ ذلك من خلال دراستنا للبنية الإفرادية. أما البنية التركيبيةُ فقد اتكأت قصيدة الإبيجراما على مبحثي التقديم والتأخير والحذف، فهما من الظواهر التركيبية التي عُني بها شعراء قصيدة الإبيجراما في الوطن العربي، وسوف تطرح الدراسة التي نحن بصددها بعض ظواهر التقديم والتأخير، والحذف

● أولا : البنية الإفرادية :

تعد البنية الإفرادية ركناً أساسياً من أركان بنية قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث؛ بل هي لبنة من لبنات النص الشعري فهي تسهم إسهاماً ملحوظاً في عملية بناء القصيدة. حيث إن "التعامل الإفرادي مع الخطاب الأدبي يقتضي نوعاً من التفكيكية التي ترصد مجموعة من الدوال في حالاتها المجردة بعيداً عن النحوية، وبعيداً عن الدلالة السياقية. وهنا يتدخل الاعتبار الإنتقائي الذي يحصر توجهه في مفردات بعينها لها دورها الفعَّال في إنتاج المعنى جزئياً. وهذا الاعتبار يجعل الخطاب سابقاً على اللغة – بلاشك – ومجاوزاً لها في الوقت نفسه، وهنا لا تكون الدوال وحدات جاهزة سلفاً وإنما هي صيغ لإنتاج مالم يتم إنتاجه، أو هي ابتكار تعبيري يمكن في رحلة تالية أن ينحاز إلى اللغة "(١).

ومن الملاحظ أن النص الشعري الإبيجرامي احتفى احتفاءً شديداً بالمفردات؛ لأنه ينتج عن هذه المفردات النسيج الخاص بمعمارية القصيدة، تختلف طبيعة المفردات المستخدمة داخل النص من شاعر لآخر؛ نظراً لطبيعة أسلوب الشاعر ولغته وثقافته وكيفية تعامله مع لغته أيضاً، إذ تترسخ مجموعة من المفردات في معجم كل شاعر، هذه المفردات تظهر بصورة جلية عند الفعل الكتابي للنص الشعري " فالمعجم إذن هو لحمة

(١) محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات " كتابات نقدية ، ع(٤٥) الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥ ،صـ ١٥٨ .

النص الشعري (هو لحمة أي نص كان) ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب؛ ولذلك اهتمت به الدراساتُ اللغوية قديماً وحديثاً وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية"(١). واتخذت دراسة المعجم الشعري لدي كل شاعر أهمية كبيرة، وذلك؛ لإدراك المناطق التي يحاول الشاعر التجريب فيها من خلال استقطاب المفردات الجديدة، "وتبلغ حرية الشاعر في التعامل مع اللغة مداها عندما يتعلق الأمر باختيار المفردات، أو الألفاظ تلك الحرية التي تتقلص كثيراً في حالة البناء النحوي / التركيبي، حيث يصبح إحداث تغييرات في بناء الجملة محدوداً وضيق النطاق إلي حد كبير، أما في حالة اختيار المفردات (أي الوحدات المعجمية) فالشاعر ينتقي من مفردات اللغة ما يشاء بما يتلاءم مع تجاربه، فاختياراته تتم بطريقة ذاتية حرة ويتجاوز الشعر هذا الاختيار الحر للمفردات إلي إجراء تعديلات علي معاني المفردات، بالتحوير فيها عن طريق التوسعة أو التضييق أو يشحنها بدلالات جديدة مبتكرة "(١)، ومن ثم فإن شعراء قصيدة الإبيجراما لجئوا إلي استخدام المفرادت التي توافق تجاربهم الواقعية وتخدم معانيهم التي يصبون إليها، حيث إن استخدام مفردات بعينها، تصنع حقولاً دلالية متعددة، مثل مفردات الحزن، مفردات الزمن، الموت ..... وغيرها من المفردات التي اتكا عليها شعراء الإبيجراما في الوطن العربي

(أ) مفردات الحزن :

" تمتلك الألفاظ المفردة – من قبل أن توضع في بناء لغوي – طاقات إيحائية خاصة،يمكن إذا ما فطن إليها الشاعر ونجح في استغلالها أن تقوي من إيحاء الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى، وتثريه، وقد استطاع الشاعر العربي القديم بوحي من إدراكه

(١) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي ، بيروت ط٣ سنة١٩٩٢،صـ٦١.

(٢) شكري الطوانسى : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، صـ٥٠٥ .

الفطري العميق بطبيعة لغته وأسرارها وبحاسته الشعرية المرهفة أن يقع على الألفاظ الأكثر ملاءمة لطبيعة رؤيته الشعرية"[١]. ومن ثم فقد حذا الشاعر الحديث حذو الشعراء القدامى في اختيار المفردات التي توافق رؤيته وتعبر عن مكمون صدره، فقد جاءت مفردات الحزن بأنواعها المختلفة منبثة داخل ثنايا النص الشعري / قصيدة الإبيجراما. ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن "نغمة الحزن استفاضت في شعرنا المعاصر، حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال إن الحزن قد صار محوراً أساسياً في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد. وإن الشعراء قد صاروا يلحون علي إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها، وأنهم يغمضون عيونهم عن جانب البهجة،وليست الحياة جهمة كلها، وإنما هي تتضمن إلي جانب الجهامة صوراً من الإشراق كذلك"[٢]. ومن الملاحظ أن ظاهرة الحزن من الظواهر التي احتفت بها قصيدة الإبيجراما احتفاءً كبيراً نلاحظ ذلك في ابيجرامات/ نصوص الشاعر عز الدين إسماعيل فيقول :

" بحثتُ في كل الجهات

سألتُ كل من لقيتُ

لم أجد جواباً وحينما يئست وانسحبتُ ...

جاء منْ يسألنى ؟

" ما سرهذه الكآبة"[٣]

(١) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مرجع سابق ، صـ٥٧ .
(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، صـ٣٥٢.
(٣) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى .... دمعة للفرح ، صـ٣٤

من الملاحظ فى الإبيجراما السابقة أن الشاعر عز الدين إسماعيل يطرح أسباب هذه الكآبة من خلال عنوان الإبيجراما نفسها (السؤال) فسبب كآبته هو عدم حصوله على إجابة ترضيه، ونجده قد استخدم مفردات قريبة من الحزن مثل يئست، انسحبت لكآبة. فعبر الشاعر عن حزنه من خلال استخدامه لهذه المفردات التى جاءت متفقةً ومتناسبة لطبيعة الشاعر، و رؤيته للواقع الذى يعيش فيه، ويقول أيضاً فى إبيجراما بعنوان دمعة ودمعة :

عينى تنكر عينى وأنا أستغرق فى ضحكي ؟ " لمَ تنحدر الدمعةُ ساخنةً فوق الخد ؟

- لترطب قلبَ المحزونِ

- ولماذا تدمعُ

لتثيرَ الأشجان بقلبك "[1]

يتكئ الشاعر عز الدين إسماعيل فى النص السابق على بعض المفردات التى تشى بالحزن مثل: (قلب المحزون – الأشجان ، الدمعة ، تدمع عينى) هذه المفردات السابقة هى التى تشكل الحزن لدى الشاعر، فالشاعر نفثَ أحزانه المريرة فى تلك الإبيجراما مستخدماً صيغة السؤال والإجابة، فيصدر كلامه بالسؤال ثم تأتى الإجابة، ثم يطرح سؤالاً آخر وتعقبه الإجابة أيضاً، وجاءت كل إجابة تحمل حزناً ما، يكمن داخل الذات الشاعرة؛ ولهذا نلاحظ أنَّ الشاعر يصطاد مفرداته التى تخدم رؤيته القاتمة / الحزينة (إن جاز القول)، ولاحظ الكاتب مجموعة كبيرة من مفردات الحزن فى إبيجرامات عز الدين إسماعيل. وحظي النص الشعري لدى الشاعر أحمد مطر بمفردات كثيرة تدل على الحزن واليأس والمعاناة والشقاء هذه المفردات التى تنتمى فى جملتها إلى حقل دلالي

(١) السابق : صـــ٥١ـــ .

بعينه، وهو حقل الحزن، ونلاحظ ذلك فى لافتاته / إبيجراماته. فيقول فى إبيجراما بعنوان دمعة على جثمان الحرية :

" أنا لا أكتبُ الأشعار
فالأشعار تكتبنى
أريد الصمتَ كى أحيا
ولكن الذى ألقاه ينطقني
ولا ألقى سِوى حُزنٍ
على حُزنِ
أأكتب " أننى حي "
على كفني
أأكتبُ " أننى حي "
وحتى الحرفُ يرسف بالعبودية ؟
لقد شيعتُ فاتنة
تسمى فى بلاد العُرب تخريباً
وإرهاباً
وطعناً فى القوانين الإلهية
ولكنَّ اسمها
واللهِ
لكنَّ اسمها فى الأصل
..... حُرَّية !(١)

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ،صـ٤٧-٤٨ .

obeikandl.com

نلاحظ فى الإبيجراما السابقة الرؤية القاتمة والحزن الداخلي الذي تكابدته الذات الشاعرة، وقد تجلى ذلك الحزن من خلال الدوال التى اتكأ عليها الشاعر مستخدماً إياها فى نصه الذى جاء عنوانه (دمعة على جثمان الحرية) فدال (الدمعة والجثمان) يبعثان فى النفس الحزن الشديد بل الصراخ والفزع، فجاءت مفردة الحزن بشكل مباشر وواضح فى قوله: ولا ألقى سوى حزن على حزنٍ ، ونجده يستخدم بعض المفردات القريبة من الحزن / يكمن الحزن داخلها مثل (دمعة ، جثمان شيعت، تخريباً، إرهاباً، طعناً) ويقول أحمد مطر فى إبيجراما بعنوان شيخوخة البكاء :

" أنت تبكي !
– أنا لا أبكي
فقد جفت دموعي
فى لهيب التجربة
إنها منسكبة !
هذه ليست دموعي
... بل دمائي الشائبة ! " (١)

يأتى البكاء نتيجة للحزن الشديد / الانهيار الذى أصاب الذات الشاعرة من ناحية / والآخر من ناحية أخرى فقد نلاحظ التكرار الذى حدث لمفردة البكاء (تبكى أبكى – دموعى)

يشمُ القارئ رائحة الحزن من خلال فعل التلقي؛ لأن الحزن يسيطر سيطرة كبيرة على الذات/ الآخر فى هذه الإبيجراما، وعلى الرغم من أن الشاعر أحمد مطر لم يستخدم كلمة (الحزن) صريحة بل جاءت متخفية وراء البكاء الذى طرحه الشاعر فى نصِه، فهو

(١) السابق : صـ٢٧٨ .

obeikandl.com

يبلغ بالدموع إلى صورة الدم هذه ليست دموعى .... بل دمائى الشائبة. ومن الملاحظ أن البناء الإفرادى لمفردات الحزن، جاء مناسباً ومعبراً لطبيعة الرؤية الشعرية عند الشاعر أحمد مطر، أبلغ تعبير وأدقه وأعظمه .

وتتجلى مفردات الحزن لدى الشاعر بدر توفيق بصورة كبيرة فى ديوانه غيوم الدم حيث إنه يميل دائماً إلى البكاء الهستيري الذى يمنحه الحياة، فيقول فى قصيدة بعنوان "روعتنى الحرب"

" روعتني الحرب ....
دكَّ قلبي الفراق
.....
فى الصباح بكيت
فى الظهر بكيت
فى العصر بكيت
فى الليل بكيت
.....
كيف تهدأ روحي ،
وأكفكف دمع حياتي السليبة "(١)

إن الحزن المسيطر على الذات الشاعرة التى أصابها القلق والخوف، عندما دبَّ لفراق فكان من الطبيعى أن يحدث البكاء السرمدى للذات الشاعرة، فهى تحدد زمن البكاء فى الصباح بكيت، فى الظهر بكيت، فى العصر بكيت، فى الليل بكيت. إن البكاء الذى قامت

(١) بدر توفيق : غيوم الدم ، أصوات أدبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة صـ٢٥ ، ٢٠٠٥.

obeikandl.com

به الذات الشاعرة، إنما هو ناتج عن حزن دفين فى القلب، ودمع لا يهدأ، وروح مشبوبة بالقلق الطويل ومن ثم فإن النص الشعرى فى صورته الكلية، يطرح الحزن بشتى أنماطه وأوصافه، التى تكابدها الذات الشاعرة فى الواقع الذى تعيش فيه، أصبحت الذات الشاعرة تميل إلى الحزن / القلق الذى تشعر به وتعيش داخله؛ لأن العالم أصبح لا يبشر بخير، فالأمواج السياسية والثقافية تنبئ بالحزن فى روح الأشياء .

ويقول بدر توفيق فى قصيدة بعنوان "للبحر" أسبابه فى الضحك :

" للبحر أسبابه في الضحك
ولقلبي في الحزن أسبابه ،
هل يبادل قلبي بأسبابه
أسباب البحر ..... !"[1]

يتبدى للكاتب من خلال قراءة النص السابق أن الشاعر بدر توفيق يحمل أسباب الحزن فى قلبه الشقى، متسائلاً: (هل يبادل قلبي بأسبابه أسباب البحر ؟)، أي هل يقبل البحر أن يمنحني أسباب ضحكه، ويأخذ مني أسباب الحزن. إن الحزن ظاهرة من الظواهر التي احتفى بها الشعراء العرب المعاصرون؛ لأن الرؤية الشعرية القائمة هي التي أصبحت تهيمن هيمنة كبيرة على الواقع بمستوياته المختلفة ، وأصبح دال الحزن هو الخارق للحواجز والقلوب معاً، ومن ثم فكان لزاماً على الشعراء أن يجدوا أنفسهم مرتبطين بالحزن، ارتباطاً شديداً وكأنهم يعيشون داخل الأحزان ليلاً ونهاراً. والذي لا شك فيه أن الشاعر المعاصر أصبح مستفيضاً فى الكتابة عن الحزن ، فنجد الشاعر كمال نشأت يكتب قصيدة بعنوان الحزن فيقول :

(١) السابق : صـ١٥ .

openkandil.com

" الحزن فى عينيك يا أميرة
حمامة تخلَّفت عن سربها
فضلت الطريق .... "[1]

يصف الشاعر كمال نشأت الحزن فى عيني محبوبته ، هذه الأميرة الجميلة التى يسكن فى عينيها الحزن ، وكأنه حمامة تائهة تخلفت عن سربها. فالحزنُ يجعل الذات الشاعرة تضل الطريق ، تجهل معالم المخلوقات ، تنشر أحزانها فى عيون الآخرين، وكأن الحزن الكامن فى عيني الذات هو ذلك الحزن نفسه الذى تراه فى عيني المحبوبة، فالعينان الحزينتان فى حقيقة الأمر يشعران بالمتاهة، والضياع ويقول كمال نشأت فى قصيدة أخرى بعنوان الغربة الحقيقية :

" الغربةُ المنكسرة
غربة الإنسان
عن نفسه ..... "[2]

إنَّ الذى لا شك فيه أن أشد أنواع الغربة قسوة وألماً هى غربة الإنسان عن نفسه كما يصفها كمال نشأت بالغربة المنكسرة؛ لأنه عندما يشعر الإنسان داخل نفسه بالغربة يصبح إنساناً منكسراً، ذليلاً، محطماً؛ لأن هذه الغربة / الاغتراب النفسى كما يطلق عليه علماء الاجتماع (الأنثربولوجيا)، فيصاب الإنسان المغترب عن المجتمع بالأمراض النفسية التى تشكل حاجزاً منيعاً بينه وبين الآخرين، وهو بطبيعة الحال يصبح إنساناً حزيناً بل يقطر حزناً ومعاناة ومشقة؛ لأن من نتائج هذه الغربة هو الشعور بالحزن الداخلي(أعنى الحزن مع النفس وفى النفس أيضاً) ويقول كمال نشأت فى قصيدة عنوان شجنى النازف

(١) كمال نشأت : قصائد قصيرة ، مطبعة الحرف الذهبى ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، صـ١٦ .
(٢) السابق صـ٢٣ .

obeikandi.com

" يا شمسي النائمة على غصني الأخضر
يتعرى شجني النازف في دفئك
بالله عليكِ
اغتربى ..... ابتعدى
حتى يرجع شجنى "[1]

إن الشجن الذى يطرحه كمال نشأت فى النص السابق هو شجنه النازف وحزنه الذى ينهمر من عينيه، تعبيراً عن أحزانه وقلقه وتمزقه، ثم يطرح صورة هذا الشجن عندما ينكشف فى دفء الشمس، فيأمر الشاعر الشمس بأن تغرب ... أن تبتعد حتى يعود شجنه إلى نفسه، وكأن الحزن / الشجن ارتبط بالزمن / التوقيت الليلي، فالليل مضجع الأحزان كما كان عند الشعراء القدامى مثل امرئ القيس كقوله :

وليل كموج البحر أرخي سدوله ** علي بأنواع الهموم ليبتلي .

فارتباط الليل بالأحزان هو ارتباط قديم، فالعاشق يخلو بنفسه وبأحزانه فى ليلهِ الطويل يكابد الشوق والفراق والحزن والهم والتمزق. ويمكن أن نلاحظ الحزن المرير لدى الشاعر عزت الطيرى فيقول فى قصيدة قصيرة / إبيجراما بعنوان وفرة:

" منذ سنين
لا أسألُ
فالأجوبةُ المُرة
متوفرة
بغزارة .... !! "[2]

(١) السابق صـ٣٩ .
(٢) عزت الطيرى : سوسنة الخمسين ، أصوات أدبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٧ ، صـ١٤٧ .

تحقق الحزن فى الإبيجراما السابقة عندما استخدم الشاعر مفرده (المرة) ؛لأن الشئ مر المذاق لا يستطيع أن يمضغه ، فهو لا يسأل عن شيء ؛لأنه يعلم أن الأجوبة المرة متوفرة فى كل زمان ومكان ، بل هى متوفرة بغزارة شديدة. ومما لا ريب فيه أن الحزن هو الحالة المسيطرة سيطرة عظيمة على روح الشاعر، فقد جعلته عاشقاً للصمت، لا يريد الكلام ولا يحب السؤال؛ لأن السُركامن فى بطن الأجوبة المرة / الحزينة، ولذلك فإن الشاعر عزت الطيرى يشعر بالحزن كثيراً إزاء هذه الأجوبة المرة، فالواقع لا ينبئ بخير؛لأن الشر قابع فيه . ويتجلى الحزن فى شعر أدونيس فى صورة المراثى ، فيقول فى قصيدة / إبيجراما بعنوان " الموت – مرثيتان إلى أبى " :

" أبى غدٌ يخطر فى بيتنا
شمساً وفوق البيت يعلو سحاب
أحبه سراً عصيا دفين
وجبهة مغمورة بالتراب
أحبه صدراً رميماً ، وطينْ
على بيتنا ، كان يشهق صمتُ ويبكى سكون
لأنَّ أبى مات ، أجدب حقلٌ وماتت سنونو "(١)

يصور أدونيس الحزنَ الذى أصاب الذات الشاعرة عندما مات الأبُ الصدر الحانى والقلب الكبير الطيب، فهو الشمس فى البيت، فعندما مات الأب كان الصمتُ حزيناً يشهق بالبكاء والسكون يبكى على فقدانه ورحيله، فبموته أجدبتْ الحقولُ وماتت أشجار السنونو، فالحزن إذن هو التجربة المسيطرة على الشاعر؛لأنه أحس بهذا الحزن عندما رحل الأب فبرحيله أصبح الكون حزيناً يسكنه البكاء والعويل. إن تيمة الحزن هى الخلفيه

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ج(١) ، صـ٣٨ .

الحقيقية لهذا النص، وكأنَّ الشاعر يرتدي ثياب الأحزان حداداً على رحيل أبيه ذلك الأب الذى يمثل رمز الوفاء والمحبة والخصب الممتد داخل الأرض، إنه الماءُ العنبري الذى تعشقه الذات وتتنفس رائحته .

يحتفى الشاعر أحمد الشهاوى أيضاً بالحزن احتفاءً ملحوظاً وذلك من خلال ديوانه الأحاديث "السفر الأول" ، قفد أفرد الشهاوى داخل هذه الأحاديث حديثاً للحزن فيقول فى قصيدة بعنوان حديث الحزن :

" ابيضت عيناي من الحزن
ومات الموت بداخلنا
فاقرأ كتب الأرض
وكتب الله الوضَّاءة
وامنح نفسك لى
وانفخ نارك
والق عصاك
توكأ صوتَ البسطاء من الناس
تكن فى الناس وليًّا
وولى "[1]

من الملاحظ فى النص السابق أن الشاعر أحمد الشهاوى يوظف مفردة الحزن توظيفاً دلالياً مناسباً، لطبيعة رؤيته للعالم الشعرى، فهو يستدعى حزن النبي يعقوب عليه السلام على ابنه يوسف عليه السلام حتى ابيضت عيناه من الحزن، ونلاحظ التناص الواضح بين

(١) أحمد الشهاوى : الأحاديث " السفر الأول " الهيئة المصرية العامه للكتاب ، ط(١) سنـ١٩٩١ـه ، صـ١٠٥ .

obeikandi.com

حالة الحزن التى أصابت النبي يعقوب وحالة الشاعر أحمد الشهاوى الذى أبيضت عيناه أيضاً من شدة الحزن، وليس هنا حزناً داخلياً لكنه مرتبط بالبكاء والنحيب، فقد عمى الشهاوى من كثرة البكاء؛ ليخلق من هذا البكاء علاقة قوية بين بكائه هو، وبكاء يعقوب ثم يطرح الشهاوى مكان هذا الحزن في قوله: ومات الموت بداخلنا فالحزن إذن قابع داخل صدر الذات الشاعرة. والملاحظ أن الشهاوى يستدعى أيضاً نصوصاً من القرآن الكريم. وتجلى ذلك فى خطاب الله عز وجل إلى النبي موسى عليه السلام فى قوله " وألقِ عصاك " . إن التداخل النصي الذى صنعه الشهاوى أسهم إسهاماً مباشراً في صياغة الأحزان التي طرأت على النص الشعرى.

(ب) مفردات الزمن :

من الظواهر اللغوية فى شعر الإبيجراما، الاحتفاء الشديد بالزمن؛ لأن الزمن يمثل الكينونة الحقيقية التى يتحدد من خلالها ميلاد الإنسان وحياته وموته. ؛ لأن الزمن " يقوم بدور مهم فى حياة الإنسان ، ليس فقط بمفهومه الفيزيائي / الطبيعي (الوقت) كواقعة موضوعية عامة تؤطر حياة الموجودات فى هذا العالم أى بوصف " مجرد تتابع للحوادث " ولكن أيضاً بمفهومه النفسى المرتبط بخبرة الفرد الشخصية،وهنا يبدو أن الزمن"أعم وأشمل من المسافة (المكان)؛ لعلاقته بالعالم الداخلى : الانطباعات والانفعالات والأفكار التى لا يمكن أن تضفى عليها نظاماً مكانياً،فالزمن – بمفهومه النفسى – أوثق ارتباطاً من المكان بوجود الإنسان "[1] أو هو على حد تعبير (هيدجر)" المقولة الأساسية للوجود،الزمن كما

(١) شكرى الطوانسي : مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبى سنه ، مرجع سابق، صـ٥٠٨ .

يختبره الفرد ذاته، لا كما يسجله العالم الطبيعى أو المؤرخ "[(١)]. ومما لا شك فيه أن قصيدة الإبيجراما طرحت مفردات الزمن بصورة واسعة

ونلاحظ ذلك لدى الشعراء عزالدين إسماعيل، وكمال نشأت، عيد الجحيلى وأحمد مطر ويوسف نوفل ... وغيرهم. فيقول عزالدين إسماعيل فى إبيجراما بعنوان موعد

" سنلتقى غداً ؟

متى غداً ؟

غدا غدا ً

ليتك تنسى الموعدا "[(٢)]

يحدد الشاعر عزالدين إسماعيل فى الإبيجراما السابقة الزمن الذى سيلتقى فيه بالآخر الذي يخاطبه، وهو زمن المستقبل الذي تجلى من خلال تكرار الشاعر لمفردة " غداً " ومن ثم يكشف النص الشعري عن اللازمنية أيضاً؛ فالذات تتأرجح ما بين الغد القريب والبعيد ويتساءل الشاعر هنا متى غداً ؟ ثم يأتى الصوت (الآخر) غداً غداً، ثم يتجلى غضب الذات من الآخر، فتتمنى أن هذا الآخر ينسى الموعدا بل نسيه بالفعل؛ لأن الآخر يشعر بالضياع والتمزق فى الغد، والذات الشاعرة تتمرد على المستقبل الغائم الذى لاحد له،ولازمن محدد له ويقول عزالدين إسماعيل فى إبيجراما بعنوان الموت :

"يجئ فى الصباح أو يجئ فى المساء

لكنه إذ جاء أمس بغتة طردته

لأنه جاء بلا استئذان "[(٣)]

(١) هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ترجمة : أسعد رزوق ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،القاهرة، نيويورك ١٩٧٢ ، صـ٣٤ .

(٢) عز الدين إسماعيل : دمعة الأس .....دمعة للفرح ، صـ١٥٠ .

(٣) السابق : صـ ١٤٣.

يصنع الشاعر عز الدين إسماعيل مفارقة شديدة السخرية، فهو يسخر من الزمن ومن الموت معاً ؛ فالسخرية تتضح فى قول الشاعر يجئ فى الصباح أو يجئ فى المساء لكنه إذا جاء أمس بغتة طردته، كيف يأتى الموت فى الأمس(الماضى)وقد رحل،فهذه الإبيجراما أشبة بالنكتة الشعرية الساحرة، وأزعم أن الشاعر يعيش الآن خارج الزمن، فهو لايدرك الماضي من الحاضر والمستقبل فهو يتلاعب بالأزمنة؛ لأنه يشكل هذه الأزمنة حسب طبيعته الشعرية، وعالمه الذى يختاره لنفسه.

ويصف الشاعر كمال نشأت القرن العشرين بأنه قرن الدم والقتل والحرب فيقول في قصيدة بعنوان "القرن العشرين" :

" مازلت أعيشْ
فى آخر أيام القرن العشرين
ارحلْ يا قرن الدم والقهر ودمع الفقراء
والأرجل تمشى فوق القمر المقهور
إنى لأراه
فى الليل الصامت "[1]

من الملاحظ فى النص السابق أن الشاعر كمال نشأت يحدد الزمن الذى يشعر ءازاءه بالكراهية، فهو يلعن القرن العشرين ذلك القرن الذى شهدت فيه البشرية ألواناً من الظلم والقهر والحروب والموت فى كل مكان وزمان، فلا تخلو حقبه من حقب هذا القرن إلا ونجد فيها حروباً ما قتلى ... إلخ ومن الملاحظ أيضا أن الشاعر يصف القرن العشرين وكأنه دمعه حزن فى الليل الصامت، فهو بلاشك قرن الأحزان والفجائع المتوالية، ومن ثمَّ فإن الرسالة

(١) كمال نشأت : مسافر ولا وصول ، مطبعة الحرف الزهبى ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، صـ٤٤.

التى يريد أن يرسلها الشاعر من خلال استخداماته لمفردات الزمن(القرن العشرين الليل) إنما هى رسالة الكراهية تجاه مثل هذا الزمن/ السنوات المملؤة بالحروب والقتل. وقد استمد الشاعر أحمد الشهاوى من الوقت مفردات حياته اليومية، وجعل الوقت هو الذى يناديه ويسميه فيقول فى أحاديثه، قصيدة بعنوان "حديث الوقت" :

" شجر الوقت سمّاني
ورشّ دماءهُ ماءً عليّ
فأخرجت أرضي بذوراً ،
رشّها قلبي فأخرجت أرضُ الحبيبة
كل يوم ألف بذرة
شجر الوقت سمّاها
ثورة فى إثر ثورةْ "(١)

أفرد الشاعر أحمد الشهاوى فى ديوانه الأحاديث حديثاً للوقت، وقد طرح الشهاوى الوقت / الزمن بمفهومه الاستعاري المجازي إن جاز القول فانشغل بصياغة / صنع شجر الوقت الذى عاشه الشاعر فى غربته بألمانيا الغربية، حيث إنه لا يستطيع الهروب من هذا الوقت / الزمن؛ لأن الزمن يلاحقه ويتابعه. فالزمن إذن هو المسيطر المهيمن على الحالة الشعورية / الشعرية فى حياة الشاعر ثم يستعين الشاعر بمفردة أخرى تدل على الوقت أيضاً وهى (يوم) ثم يدخل الوقت بعد ذلك؛ ليمنح الأشياء/ تشكيلاتها الطبيعية، فى قوله : تبخر الوقت سماها ثورة فى إثر ثورة . ويقول في ديوانه "قل هى" :

راقبي الوقت معي
فأنا أحب للتاريخ أن يجثو

(١) أحمد الشهاوى : الأحاديث ، صـ ٩٦.

obeikandi.com

وترتاح الخرائط في يديك

.....

فى أى وقت سوف يصحو

فالنوم لا وقت له " [١]

ويقول فى قصيده بعنوان "ألف لام ميم راء" :

" أريد لها أن تطبخ الشمس

وأن تقتل الوقت بالوقت

أريدلها أن تطيل الليل خلف سمائها

وتدعونى لأن أبني بيوتاً من لغة " [٢]

يوظف أحمد الشهاوى الدوال الأساسية والفرعية للوقت / الزمن، فنراه/ يتكئ على استخدام مفردات الوقت/ الزمن فى قوله:(وأن تقتل الوقت بالوقت)و(الليل) ويصبح هذا الاستخدام الزمنى استخدام يحتاج إلى قدر من المتماسك الدالالى للزمن؛ لأن الذات الشاعرة أصبحت هى التى تكبح جماح الزمن، وتتصرف فيه كيفما تشاء. وهذا يدل دلالة واضحة على سيطرة الذات على الزمن فهى تعمل على تشكيل الأبعاد الزمنية وتجلى ذلك فى قوله : (أريد لها أن تطيل الليل خلف سمائها)، ومن ثم فإن الشاعر أحمد الشهاوى يتلاعب بمفردات الزمن فى نصوصهِ الشعرية مرات مختلفه ومتعددة، فهو يعيش داخل هذا الزمن تارة ويعيش خارجه تارات اخرى، بل يقضي عليه في بعض الأحيان .

١- أحمد الشهاوى : قل هى ، الدار المصرية اللبنانية صـ٥٦ ٥٧ .
٢- السابق : صـ ٦١ .

obeikandi.com

وقد اتكأ الشاعر أحمد مطر على استخدام مفردات الزمن فى قوله :

" صباح هذا اليوم
أيقظنى منبه الساعة
وقالى لى : يا ابن العرب
قد حان وقت النوم ! " (١)

تتجلى مفردات الزمن فى الإبيجراما السابقة، وذلك من خلال استدعاء مفردات مثل (صباح، اليوم، الساعة، وقت) ونلاحظ هنا أن الشاعر يحدد الزمن الذى يعيش بداخلة،فيبدأ منه؛ ليدخل بعد ذلك إلى الحدث الذى وقع عليه وكأنَّ الزمن / الوقت هو الذى يقوم بتحريك الإنسان ويؤثر فيه تأثيراً مباشراً. ويستدعى الشاعر الآلة التى تحدد الزمن وهى منبه الساعة؛ ليعلن في مفارقة شديدة السخرية أنه قد حان وقت النوم. ويطرح الشاعر أحمد مطر علاقته القويه بالزمن. فيقول في قصيدة بعنوان رَّقاص الساعة :

"منذ سنين
يترنح " رقاص الساعة "
يضرب هامته بيسار
يضرب هامته بيمين
والمسكين
لا أحد يُسكت أوجاعه " (٢)

من الملاحظ فى الإبيجراما السابقة أن الشاعر أحمد مطر يرصد حركة الزمن من الخارج؛ ليعلن عن حركات الزمن المتوالية وعلاقتها بالإنسان / الشاعر فى الوقت نفسه

(١) احمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ ٩.
(٢) السابق : صـ٢٠ .

ولذلك نجده يخلق علاقة قوية بين الذات الشاعرة التى تترنح يميناً ويساراً ورقَّاص الساعة الذى يضرب هامته بيسار ويضرب هامته بيمين، وتكمن هنا المفارقة الزمنية التى تجلت ما بين من سنين الوقت (الماضى) واللحظة الحاضرة/ الزمن الحاضر، إن الشاعر ينسج من خلال رصده لحركة الزمن بعداً نفسياً يقع عليه هو وحده، ليغير حركة الواقع الذى يعيش فيه . ويبدو أن الوقت /الزمن محسوب من عمر الإنسان، فإن لم تقتله قتلك ويمارس الشاعر يوسف نوفل فى إحدى إبيجراماته الشعرية حياته من خلال هذه الحكمة القائلة "الوقت كالسيف إن لم تقتله قتلك " فيقول:

" أحياناً
أحياناً أبدو سلبياً .... أحياناً أبدو ميالاً للتعقيد
أما أمر الناس فلا يعنينى فيه شئ
ذاك، لأنى مالك وقتي ..... أقتله، انفقه،
أحييه، أفنيه، أميته، هذا أمري وحدي .....
لاحق لأحد فيه
أسمعت كلا .... اااا ... مـ .. ى ى ى ى ؟ !![1]

تسيطر الذات الشاعرة فى الإبيجراما السابقة على زمنها/ وقتها؛ لأنها هي التى توجه أفعالها اليومية عن طريق استغلال الزمن الوقت فى العمل، وذلك من خلال إحياء هذا الوقت بممارسة الأعمال اليومية من بحث وكتابة وغيرها، بل يمنح الشاعر يوسف نوفل الذات الشاعرة سلطة علوية حيث إنها تتصرف فى وقتها كما تشاء وكان الوقت هو لعبة الإنسان يمكن أن يجعله وقتا / زمنا مستمرا مليئا بالأعمال/ وقتاً مهدداً لا فائدة ولا

(١) يوسف نوفل : مرايا المتوسط ، صـ٥٨ .

نفع من ورائه. ويتكئ الشاعر عبد المنعم عواد يوسف أيضاً على الحنين إلى الزمان الذى ولى، فيقول فى إبيجراما بعنوان "الحلم الميت" :

" هو الحلم ما كان، لا ما يكون
خبت نارنا تحت وسم الرماد
فلا توقظي الحلم ...
ولَّى زمان التوقع
فات زمان انبعاثي
فهل أنت عيسى لتحيي الموات ؟؟ "[1]

في ظني أن الشاعر عبد المنعم عواد يوسف يحس بالألم والضياع والحزن ، لأن زمنه قد ولىّ وانتهى، وهذا مايبوح به النص الشعرى السابق، فقد جاء تعبيره عن هذه الأزمنه تعبيراً مشوباً بالضياع والتمزق، فلم يعد هناك زمن للتوقع فقد اختلفت الرؤى وتغير المناخ الهادئ، وأصاب الحياة مناخ سئ لا أحد يستطيع أن يتوقع شيئا ما فى هذه الحياة، ومن ثمَّ فقد فات زمن الانبعاث والإحياء، ومما لاشك فيه أن أشد أنواع الحزن هو الشعور بفقدان الزمن؛ لأن الزمن الذى كنت تسيطر عليه بالأمس هو الذى يسيطر عليك اليوم ويتحكم فيك؛ لأنك أهدرته فيما مضى من أيام فائته. والذى لاريب فيه أن مفردات الزمن بصفه عامة تشكل نمطا لغوياً أو بنية من البنى التى اتكأ عليها شعراء قصيدة الإبيجراما فى الوطن العربي، حيث إن هؤلاء الشعراء استفاضوا فى تحريكهم للزمن من ناحية وتحكمهم فيه وسيطرة الزمن عليهم ومحاكمتهم من ناحية أخرى.

(١) عبد المنعم عواد يوسف : قصائد المنمنمات ، المصرية العامة للكتاب . صـ ٢٠٠٤ ، صـ٧١

obeikandi.com

(ج)- مفردات الموت :

لاشك أن الموت يمثل بعداً مهما من الأبعاد التي شغلت الشعراء على مر العصور وكان أيضاً يمثل جزءًا من الحياةِ / نهاية الحياةِ، ومن ثمَّ فإن فكرةَ الموت لدى شعراء الإبيجراما كانت مسيطرة على أذهانهم وقلوبهم وجعلتهم يشعرون إزاء الموت بالقلقِ والخوفِ والفزعِ،وقد خصص الشاعر عز الدين إسماعيل له فصلاً كاملاً في ديوانه "دمعة للأسى .... دمعة للفرح"، تكون من خمس عشرة إبيجراما فيقول في إبيجراما بعنوان "ميلاد الموت"

"لا أدري كيف أتيت إلى هذا العالم ؟
أو كيف سأخرج منه
هل كانت لحظة ميلادي المبهم هي لحظة موتي المرجأ "(١)

تعيش الذات الشاعرة لحظات قلقة، تشعر خلالها بالتمزق والألم، عندما تستدعي الموت، فقد جاءت مفردة الموت صريحة في قوله: "هي لحظة موتي المرجأ" فالذات الشاعرة إذن تنتظر الموت ، وتعلم يقينا أن الموت سيلاحقها في كل مكان وزمان إن طال الأجل أم قصر.فهي لا تعلم كيف جاءت إلى هذا العالم ولا تعلم أيضا كيفية الخروج منه، والمفارقة هنا بشكل مباشر في لحظة الميلاد والموت، فكلاهما نقيض الآخر، ولاشك أن الشاعر عز الدين إسماعيل مغرم بهذا الموت والتفكير فيه والإنشغال به فيقول في إبيجراما بعنوان ذكرى :

"هل مات
الوردة مازالت تنفح عطراً ً

(١) عز الدين اسماعيل : دمعة للأسى .....دمعة للفرح ، صـــ١٣٨ .

أغمض عينيه إذن !
لن يبرح أنفي هذا العطر
كفِّنه الآن !
وسيبقى مسكنه قلبي أبداً" (١)

إن الحنين الصادق الذي ترصده الذات الشاعرة يتجلى بصورة واسعة تحمل دلالات متعددة، فالشاعر يبدأ بسؤال استنكاري هل مات ؟ ثم يستطرد الأحداث تباعا بعد هذا الموت الذي فرق المحبين وشتت العشاق، فهو مثل الوردة مازال عطرها يفوح ؛إن فلسفة الموت لدى الشاعر المعاصر نعني بها الحياة الأخرى أن يحيا المرء الصالح من خلال عمله وشاره التي تركها لخَلَفِه من بعْدِه ويقول عز الدين إسماعيل أيضاً في إبيجراما بعنوان "موتانا":

" كل مساء يقبلون واحداً فواحداً
ويجلسون الليل يسمرون
يذكروننا بأمسنا القريب والبعيد
ولن ننام قبل أن يناموا "(٢)

يستدعي الشاعر الأموات الذين رحلوا لكنه يُخيل إليه أنهم يقبلون كل مساء فيتذكر معهم الأمس القريب والبعيد، وتكمن المفارقة في نهاية الإبيجراما عندما يقول "ولن ننام قبل أن يناموا " ويقول في إبيجراما بعنوان "فرحة":

"كان يرى في موته حريته
وفي حلول الموت لحظة الخلاص

(١) السابق : صـ١٤١.
(٢) السابق : صـ١٤٢ .

وحينما أحس بالسهم يشق صدره
اغرورقت عيناه بالفرح "[1]

لاشك أن عنوان الإبيجراما السابقة (فرحة) عنوان مراوغ؛ لأن النص يطرح فكرة الموت والحزن، فكيف يحدث الفرح أثناء الموت ؟ أزعم أن الشاعر عز الدين إسماعيل يصبوا لأى فكرة أعمق من ذلك هي أن التضحية بالنفس من أجل الحرية/ الموت من أجل البحث عن الحرية، هو الفرحة نفسها التي تسعى إليها الذات الشاعرة؛ لأن الذات كانت ترى في موتها حريتها / فرحتها، وترصد الذات الشاعرة لحظة الموت في قول الشاعر وحينما أحس بالسهم يشق صدره، اغرورقت عيناه بالفرح. ويقول في إبيبجراما بعنوان السيد :

" مغبوناً مطحوناً
ذاع النبأ : لقد مات
جاؤا حملوه على الأعناق إلى قبره
ولأول مرة
يتمدد فوق رؤوس السادة لحظات "[2]

يرصد الشاعر عز الدين إسماعيل في الإبيجراما السابقة المشهد المؤثر للموت، فهو يسرد حكاية هذا الرجل / الآخر فقد عاش مظلوماً مطحوناً ومات كذلك، وعندما حملوه على الأعناق تمدد فوق رؤوس السادة لحظات قليلة هي لحظات موته الأخيرة. ويتجلى دال الموت كثيراً لدى الشاعر أحمد مطر فيقول إبيجراما / لافتة بعنوان "لن تموت"

" لا .. لن تموت أمتي

(١) السابق : صـ ١٤٤ .
(٢) السابق : صـ١٤٦.

مهما اكتوت بالنار والحديد
لا .. لن تموت أمتي
مهما إدعى المخدوع والبليد
لا .. لن تموت أمتي
كيف تموتُ ؟
مَنْ رأى من قبل هذا ميتاً
يموت من جديد ؟!"[١]

لا شك أن الشاعر أحمد مطر يوجه هذه الإبيجراما/اللافتة إلى الأمة العربية الميتة، فهو يسخر من هذه الأمة سخرية مقذعة، تجعله ينفي الموت عنها؛ لأنها ماتت قبل ذلك، ويستخدم الموت هنا لكي يعبر عن الضعف والهوان والتمزق والتشتت الذي لحق الأمة العربية إن الساخر العظيم أحمد مطر صاحب النكتة السياسية المفعمة بالفجيعة تحمل هماً قومياً / سياسياً يختم إبيجراماته بقوله من رأى منقبل ميتاً يموت من جديد هو في حقيقة الأمر يرمز بهذا الميت إلى الوطن العربي وحكامه الضعفاء مسلوبي الإرادة.

ويستدعي الشاعر كمال نشأت بعض مفردات الموت، فيقول في قصيدة بعنوان "الموت"

" ياعنكبوت
الموت لا يموت " [٢]

تبدت الرؤية الشعرية للموت عند كمال نشأت من خلال الإبيجراما السابقة حيث إنه يفلسف الموت بأنه لا يموت، هل يقضي الموت على نفسه ؟ إن طبيعة الحياة الإنسانية نهايتها الموت، فالموت إذن أصبح جزءاً أساسياً من أجزاء التفكير

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ٣٧٥ .
(٢) كمال نشأت : قصائد قصيرة ، صـ٣٣ .

الإنساني،ولكن عندما ينتقل التفكير من الموت إلى التفكير في حياة هذا الموت، إنه التحدي الجلي للموت نفسه؛ لأن الشاعر كمال نشأت أراد أن يصنع مفارقة بين مفردتين أسايتين هما (الموت × لا يموت)، ولذلك فإن فلسفة الموت عنده تتجلى بأن الموت سيقضى على كل شئ، لكنه سيبقى هو وحده في هذه الحياة، ومن ثم فقد لجأ بعض شعراء الإبيجراما في الوطن العربي إلى الاتكاء على مفردة الموت بمشتقاتها، ونلاحظ ذلك عند الشاعر عيد الحجيلي فيقول في إبيجراما بعنوان "شاعر":

" بعدما شربت عمره

الكلمات

قِيلَ مات "[1]

إن عيد الحجيلي ينسج عبر هذا النص الإبيجرامي رحلة الشاعر/الإنسان؛ لأن الشاعر هو الذي يعيش بين الكلمات / حياته مجموعة من الكلمات يستخدمها للتعبير عما يدور في ذهنه وقلبه معاً، إن الصدمة التي أحدثها هذا النص تجعل المتلقي متعاطفاً مع هذا الشاعر الذي مات فقد أخذت الكلمات عمره ثم أخذه الموت بعد ذلك .

ومما لاشك فيه أن قصيدة الإبيجراما ترتبط ارتباطاً شديداً بالموت؛ لأنها منذ نشأتها عند شعراء اليونان / الإسكندرية كانت نقشاً على شواهد القبور، إحياءً لذكرى المتوفي حيث إنهم عظموا الموت وقدسوه، وجعلوه تميمة ضد الزمن / الحياة.

ومن الملاحظ أيضاً أن شعراء قصيدة الإبيجراما في الوطن العربي، ارتكنوا على استدعاء الموت كثيراً؛ لأن الموت هو آلة النجاة من الواقع الرديء الذي لا يشعر فيه الإنسان

(١) عيد الحجيلي : قامة تتلعم ، دار الشرقيات ، القاهرة ،٢٠٠٤ ،صـ٦١ .

obeikandl.com

بآدميته، وتجلى ذلك لدى الشاعر أحمد الشهاوي فيقول في إبيجراما بعنوان"حديث الكمال" :

" لا تستقم
فالأرض دائرة
ومثلثٌ هو موتك الآتي
وكمال ذاتك ناقصُ
فاصعد وكمل دورة العشق
ابتدي
فحياتك الأولى عدم
وسنأخذنك للطريق
الملك لك
والموت لك "[1]

تتجلى فكرة الموت في النص السابق / الإبيجراما من خلال استدعاء الشاعر لمفردتين أساسيتين يؤسسان لفكرة الموت وهي (موتك الآتي ، الموت لك) فالذات الشاعرة تهئ نفسها للقاء الموت/ الموت الآتي، وتعترف بأن النفس البشرية لا تصل إلى درجة الكمال ، وإنما النقص أحد سماتها ، ومن الملاحظ أن الشاعر اعتنى اعتناءً شديداً بالمفارقات اللغوية أيضاً التي ينتج عنها إسقاطاً مباشراً علي الحس الصوفي الذي سيطر على كتابة الشاعر أحمد الشهاوي . فالموت إذن ديدن الشعراء وسبباً رئيسياً من أسباب فزعهم وخوفهم من الحياة . ومن ثم نلاحظ أن الهم الحقيقي المسيطر على الذات الشاعرة هو علاقتها بالحياة × الموت ، الكمال × النقص، وتكمن هذه الأشياء جميعاً في دورة العشق

١- أحمد الشهاوي : الأحاديث " السفر الثاني " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، صـ٧٩-٨٠.

obeikandi.com

التي يدور في فلكها الشاعر المتصوف الذي عشق ذاته أولاً ثم تفانى في عشق المحبوب الأعظم الإله .

ثانياً : البنية التركيبية في قصيدة الإبيجراما :-

لاشك أن البناءَ التركيبي في قصيدة الإبيجراما يمثل ركناً مهماً ودعامة أساسية يقوم عليها النص الشعري / الأدبي بعامة والإبيجراما بصفة خاصة، واهتم شعراء الإبيجراما في الوطن العربي بالتركيب النحوي الذي ينتج عنه دلالات متعدده، ومن ثم ينتج عنه أيضاً جماليات القصيدة الشعرية (أعني الإبيجراما)، "ولاشك أن الإهتمام بالناحية التركيبية في الصياغة يرجع أصلاً إلى المعنى النحوي الذي يمثل أحد الأقسام الوظيفية للمعنى اللغوي العام؛ ولا شك أيضاً أن مستويات الدراسة اللغوية تتعاون فيما بينها على إفراز المعنى الذي عن طريقه تتم عملية التواصل في مستواها العادي المألوف "(١)

وتقوم البنية التركيبية بدور مهم في إنتاج المعنى الظاهر والمعنى الخفي؛ لأن كثيراً ما تتجلى عبقرية العمل الأدبي في الطبيعة التركيبية التي يكون عليها؛ " لأن الجمالية في النص الشعري ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص ، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان والمكان ، التي تولد فضاء النص ، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها وأرضاً يتحقق عليها فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق بنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه "(٢)،ومن ثم فإن البنية التركيبية في الشعر بخاصة هي التي تمنح الشعر طابعه الخاص وتدفقه وجماليته ، ويشير محمد مفتاح إلى أنه "ليس هناك حدود فاصلة بكيفية نهائية ومطلقة بين ماهو تركيبي وبين ماهو دلالي وتداولي؛ ولذلك نجد عبارات مثل " دلالة تركيب *e ″se man-x* "، *prag man- taxe* " وقد

(١) محمد عبد المطلب :" جدلية الإفراد والتركيب " صـ١٥٤ .
(٢) يمنى العيد : في القول الشعري ؛ دار تو بقال للنسر ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ ، صـ١٢٧ .

يزداد الأمر تداخلاً في الخطاب الشعري، ولهذا كله ، فإننا سننظر إلى التركيب في الشعر لا على أنه تراكيب ميتة محايدة ولكنها تراكيب تؤدي جزءاً من معنى القصيدة وجماليتها ، وما إذا صح هذا ، فإن التراكيب النحوية في القصيدة الشعرية تتناغم مع باقي العناصر الأخرى "(١)، ولذلك فإن طبيعة البنية التركيبة للشعر تسهم إسهاماً ملحوظاً في عملية لإنتاج المعنى الدلالي الذي يقصده الشاعر، ولا ننسى دور النحو في إنتاج المعنى لأن الصور النحوية تتولد من خلال التركيب الذي يحكم العلاقات بين المفردات في إطار الجملة، فمن خلال العلاقات التركيبية تتولد صور نحوية مثل التقديم والتأخير، والحذف والفصل والاعتراض، وقد أشار جاك دريدا إلى أهمية النحو بوصفه علماً يملك الحق في أن يكون مؤثراً في بنية النص و إحلاله محل السيميولوجية ، قائلاً " سأدعوه بعلم النحوية ...؛ ولأن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم لكنه علم يملك الحق في أن يكون، ومكانه معد سلفا، والألسنية ليست إلا جزءاً من ذلك العلم "(٢).

والذي لاشك فيه أن الظواهر التركيبية في الشعر لا تخلو من دلالات متعددة، أشار إليها النقاد القدامى والمحدثين وكان من بين هذه الدلالات الدلالة النفسية هي التي تجعل الشاعر يتلاعب بالتركيب اللغوي / النحوي للجملة وهذا ما أشار إليه محمد مفتاح في قوله :"إن هناك بنية نفسية وسياقاً تماماً وراء أي خطاب لغوي ، ولكن هناك أحوالاً نفسية ضمن ذلك المقام النفسي العام ، ولذلك فإن الخطاب الشعري يتشكل بحسب تلك الأحوال "(٣) ومن ثم فإن البنية النفسية التي تكمن وراء أي خطاب لغوي هي التي تحرك

(١) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي ، ط٢ ١٣٨٦
(٢) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، ط٢ ،١٩٩٣، صـ٥٢.
(٣) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، مرجع سابق ، صـ٧٠-٧١ .

التركيب النحوي الذي يصنعه الشاعر، فيقدم ويؤخر، ويحذف، ويذكر، ويضع جملاً اعتراضية ، ويستخدم المعارف والنكرات .....الخ. ومن ثم انشغل الشاعر العربي المعاصر بالتركيب وافتنَّ فيه، وتجلى هذا الإفتنان عند شعراء الإبيجراما بصفة خاصة؛ لأنهم قدموا نصوصا إبيجرامية شديدة التركيز والتكثيف اللغوي، فبرع كل شاعر في تشكيل نصه حسبما يتفق وطبيعة رؤيته للعالم الداخلي للنفس أو العالم الخارجي المحيط به .

ومما لاشك فيه أن شعراء قصيدة الإبيجراما في الوطن العربي، عُنوا عناية شديدة باللغة بصفة عامة، والتركيب اللغوي بصفة خاصة ، من حيث بناء الجملة، وأركانها سواء الجملة الإسمية أم الفعلية "ولا شك أن متابعة البنية التركيبية تعلن صراحة عن الطبيعة المجاوزة، على معنى أن الخطاب الشعري يتعالى على اللغةِ ذاتها وربما كانت أهم الظواهر التركيبية التي تجاوز النحوية والدلالية معاً هو احتمالها لتعدد القراءات، ومع التعدد تتغايرُ النواتج"(١) ومن ثم فإن أهم الظواهر التركيبية التي وردت في قصيدة الإبيجراما التي تندرج تحت الحركة الأفقية (التقديم والتأخير)، والظواهر التي تندرج تحت الحركة الموضوعية " الحذف والذكر، التعريف والتنكير، وسيتناول البحث هاتين الظاهرتين، على الرغم من شيوع ظواهر أسلوبية كثيرة في قصيدة الإبيجراما مثل (التعريف والتنكير والاعتراض.... وغيرها من الظواهر ولكن رصد هذه الظواهر ومتابعتها يحتاج إلى دراسة أسلوبية موسعة يضيق الحديث عنها هنا؛ لأننا بصدد رصد الظواهر الفنية وهذا مايكون من مقترحات الدراسة إن شاء الله .

(١) محمد عبد المطلب :تقابلات الحداثة في شعر الستينات ، صـ٦١.

١- التقديم والتأخير:

مما لاشك فيه أن المفردات هي مجموعة من القوالب التي تتخذها الأفكار والمعاني في الكلام، ويكون لهذه المفردات ترتيب في الجمل يخضع لنظام محدد لا مع إقرارنا بأن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها. يمكن أن نجد فيما تركه لنا النحاة بعض الرتب المحفوظة التي يمثل الخروج عليها نوعاً من (الانتهاك) لما هو مألوف ، أو نوعاً من الابتعاد النسبي عن القاعدة التي تضبط المعنى من خلال موضع اللفظة في التركيب ، وكثيراً ما يكون المعنى محكوما بالصلة بين الكلمات ، وأهمية المعنى تأتي من أهمية موقع الكلمة وتحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام ،أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي ؛ وربما لهذا وجدنا لمبحث (التقديم والتأخير) أهمية خاصة في الدراسات القديمة "(١) وهو كذلك في الدراسات الحديثة على وجه الخصوص لأن التقديم والتأخير يخلق جمالية مافي النص الشعري بخاصة، كما ينتج عنه دلالات متعددة ومتغايرة في الوقت نفسه . صحيحٌ أن التقديم والتأخير أسلوب لغوي / نحوي لقي إهتماماً كبيراً من النحاة والبلاغيين ، غير أن هناك فرقاً جلياً بين رؤية النحاة ورؤية البلاغيين إزاء ظاهرة التقديم والتأخير ؛ لأن علماءَ النحو القدامى والمحدثين اهتموا بترتيب الجمل الثابت منها والمتحرك ، ولا يجوز أن يتقدم على غيره ، أو لا يجوز، ويتوقف دور النحاة عند رصد الظاهرة وتقعيدها ."لأنه من سنن العرب في كلامها كما أشار ابن فارس تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر وتأخيره وهو في المعنى مقدم "(٢) . أما البلاغيون فقد اعتنوا بالتقديم والتأخير ؛ ليبينوا الجمال الفني واللغوي الذي صنعه التقديم والتأخير؛ لأنه يؤدي هدفاً بلاغياً مقصود يعمل على إثراء الدلالة من ناحية ، وتعدد القراءات من

(١) محمد عبدالمطلب: جدلية الإفراد والتراكيب ، صـ١٦١-١٦٢.
(٢) ابن فارس "الصاحبي"صـ٤١٢ .

ناحية أخرى للعمل الفني شعراً / نثراً؛ لأن التقديم والتأخير مرتبط بالتراكيب أو الصياغة التي يقع فيها فلابد أن يكون الترتيب صحيحاً " فتقدم ماكان يحسن تقديمه وتؤخر منها ما يحسن تأخيره ، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخر ما يكون التقديم أليق"(١).

وأشار الإمام عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية التقديم والتأخير في الشعر العربي القديم فيقول: "إن التقديم والتأخير باب كثير الفوائد، جَمُّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفترلك عن بديعه ، ويفضي بك إلي لطيفة ، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدَّم فيه وحُول اللفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ . واعلم أن تقديم الشئ على وجهين : تقديم يقال أنه على نية التأخير وذلك في كل شئ أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه ، وفي جنسه الذي كان فيه ... وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشئ عن حكم إلى حكم وتجعل له باباً غير بابه وإعراباً غير إعرابه "(٢)

من الملاحظ أن باب التقديم والتأخير في اللغة العربية حظي باهتمام كبير لدى النقاد والنحاة؛ لما له من أهمية في توجيه الدلالة، وتأثيرها الشديد على المتلقي / القارئ، ومن ثم فقد حفل الشعر العربي الحديث بظواهر لغوية / أسلوبية كثيرة، كان من بينها التقديم والتأخير كتقديم الخبر على المبتدأ والمفعول على الفاعل والصفة على الموصوف .... وغيرها

ومما لاشك فيه أن شعراء قصيدة الإبيجراما انشغلوا انشغالا واسعاً، بظاهرة التقديم والتأخير؛ لتحريك الدلالة وإبانتها، ومعرفة الوصول إلى المعاني المتعددة لقصيدة الإبيجراما

(١) أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين ، تحقيق على البيجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم،مكتبة عيسى البابي الحلبي القاهرة سنـ١٩٥٢ـة، صـ١٤٥.

(٢) عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز "قرأه وعلق عليه ، أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بجدة ومكتبة الخانجي ، القاهرة ط٣ ،١٩٩٢ ،صـ١٠٦ .

لأنها قصيدة تقترب من التعقيد اللغوي والتركيبي على حد سواء؛ لأنها تأتي شديدة التكثيف والإيجاز، حيث إنها تتلاعب باللغة وبتراكيبها المختلفة ؛ لتمنح القارئ مجموعة من الرؤى والدلالات ، تجعله حائراً ومستمتعاً في الوقت نفسه ، عن طريق المفارقات اللغوية التي تصنعها القصيدة ، من خلال التراكيب غير المألوفة ، ومن ثم فإننا نحاول أن نتبع هذه الظاهرة ومناطق راصدين بذلك جمالياتها ودلالالتها الواسعة .

لاشك أن ظاهرة التقديم والتأخيروردت في قصيدة الإبيجراما في أشكال متباينة مما يدل على اتساع هذه الظاهرة وتمكنها في الإبيجراما الشعرية .

أولاً : تقديم الجار والمجرور :

من الملاحظ أن ظاهرة تقديم الجار والمجرور من أبرز الظواهر اللغوية / التركيبية في قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث ، وقد اتكأ الشاعر عز الدين إسماعيل على إبراز هذه الظاهرة في إبيجراماته كثيراً كقوله :

تتصلب أعراقي
لا ينقذني إلا أن
أبصر وجهي في المرآة ...
فأضحك "[1]

تقدم الجار والمجرور (في لحظات) على الظرف (بين) الذي تعلق بفترة زمنية محددة وهي الصحوة والغفوة، وكأن الشاعر يريد أن يعلن تدافع الأيام والأحداث والأحوال التي عاشها ولمسها في حياته الواقعية؛ لتطارده هذه الاحداث في أحلامه أثناء نومه. وجاء هنا

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسى ...دمعة للفرح ،صـ٢٩.

التقديم للتخصيص، أي أن الشاعر يخصص هذه اللحظات، وكأنه يعيش داخلها ويكابد آلامها أهوالها. ويقول في إبيجراما بعنوان "الصوت الضائع" :

" في قريتنا ..
يبهرني الصمت ولكني لا ألبث أن أضجر
فألوب إلى قلب مدينتنا الشمطاء ...
إلى قلب الضجة
تبهرني الضجة ، تأسرني ، أغرق فيها
وهنالك لا أسمع حتى صوتي "[1]

تقدم الجار والمجرور(في قريتنا) ؛ ليح/ ليعين الشاعر المكان الذي يعيش فيه وجاء التقديم هنا للتعيين ؛ لأن القرية تعيش في جو من الصمت الذي يؤدي إلى الضجر/ الصخب الذي يشعر به الشاعر عز الدين إسماعيل فيجعله يهرب إلى المدينة الشمطاء ، إلى الضجة الصاخبة ، وتحدث المفارقة القوية بين الحياة في القرية والحياة في المدينة ، فالأولى تعيش في الصمت والهدوء المميت الممل، والثانية تغرق في الضجة الصاخبة، وفيها لا تسمع الذات الشاعرة صوتها، فالتقديم هنا جاء للتفضيل، أي أن القرية أفضل بكثير من المدينة من حيث الهدوء والصمت والطبيعة الخلابة ..... وغيرها. ونلاحظ تقديم الجار والمجرور في لافتات أحمد مطر فيقول :

" في مقلب القمامة رأيت جثة لها ملامح الأعراب
تجمعت من حولها " النسور " و " الدباب "
وفوقها علامة
تقول : هذه جيفةُ

(١) السابق ، صـــ٣٣ .

كانت تسمى سابقاً ..... كرامة ! "[1]

تقدم الجار والمجرور (في مقلب القمامة) على الفعل والفاعل والمفعول به، وجاء هذا التقديم؛ ليعلن الشاعر من خلاله عن ضياع الكرامة، وغيابها في الوطن العربي وأن الإنسان العربي لا كرامة له في وطنه . ويقول في لافتة / إبيجراما بعنوان "الجزاء" :

في بلاد المشركين

يبصق المرءُ بوجه الحاكمين

ويجازى بالغرامة !

ولدينا نحن أصحاب اليمين

يبصق المرءُ دما ًتحت أيادي المخبرين

ويرى يوم القيامة

عندما ينثر ماء الورد والهيل

– بلا إذن –

على وجه أمير المؤمنين !"[2]

تقدم الجار والمجرور في الإبيجراما السابقة (اللافتة) في قول الشاعر : في بلاد المشركين " فجاء التقديم هنا؛ للتخصيص؛ لأن الشاعر أراد أن يميز بلاد المشركين عن بقية البلاد الأخرى (بلاد المؤمنين)، ومن ثمَّ فإن تقديم الجار والمجرور في مطلع الإبيجراما يجذب أذن المتلقي وعيني القارئ الذي يلتهم الإبيجراما قراءة بعد ذلك؛ ليعرف مالذي يحدث في بلاد المشركين التي يبصق فيها المرء بوجه الحاكمين، وتأتي المفارقة التي صنعها

(١) أحمد مطر الأعمال الكاملة ، صـ ٦ .
(٢) السابق : صـ ٣٠ .

الشاعر بين مشهدين أساسيين بين بلاد المشركين (الغرب) وبلادنا نحن (الشرق العربي) فالمشهد الثاني يناقض المشهد الأول؛ لأنَّ الثاني نرى فيه المرء يبصق دماً تحت أيادي المخبرين .

وتتجلى ظاهرة تقديم الجار والمجرور في إبيجرامات أدونيس أيضاً حيث يقول في إبيجراما بعنوان في عتمة الأشياء :

" في عتمة الأشياء في سِّرها
أحبُّ أن أبقى
أحبُّ أن أستبطنَ الخلقا
أحبُّ أن أشردَ كالظنِّ كغربة الفنِّ
كالمبهم الغُفْلِ وغير الأكيدْ "(١)

من الملاحظ أن أدونيس يقدم الجار والمجرور (في عتمة الأشياء) و (في سرها) على الفعل والفاعل المضمر (أحب أنا)، وهذا التقديم لا يخلو من دلالة هي: أنَّ الشاعر يريد يعي أن الأشياء وأسرارها يفض بكارتها، يبحث عن ماهية الأشياء في الأشياء نفسها وجاء هذا التقديم؛ ليصنعَ مِنْ خلالهِ بؤرةً مركزيةً للقصيدةٍ ، فالقصيدة لديه مجموعة من الأشياء التي تغلفها المفردات اللغوية .

ونلاحظ تكرار تقديم الجار والمجرور المتعلق بالزمن في شعر بدر توفيق فيقول ....

" روعتني الحرب
دك قلبي الفراق
.....
في الصباح بكيت

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، صـ ٧١ .

opeikandi.com

في الظهر بكيت
في العصر بكيت
في الليل بكيت
...
كيف تهدأ روحي ، وأكفكفُ دمع حياتي السليبة ! "[1]

نلاحظ في الإبيجراما السابقة تقديم الجار والمجرور في مواضع عديدة،مثل(في الصباح في الظهر، في العصر، في الليل، وأظن أنَّ الشاعر مشغول بتحديد الزمن / الوقت الذي بكت فيه الذات الشاعرة، وجاء التقديم للجار والمجرور؛ ليمنح النص الشعري قوته وثرائهِ الدلالي والجمالي، فإذا قال : بكيت في الصباح، فلا تشعر إزاء هذه الجملة بأية قيمة جمالية ، ولكن التركيب الشعري المغاير الذي لجأ الشاعر إليه هو الذي صنع هذه الجمالية التي أشرنا إليها فالتقديم هنا جاء؛ لتحديد الزمن تكرر بكاء الذات فيه كثيراً. ونلاحظ ذلك عند الشاعر كمال نشأت أيضاً فيقول في إبيجراما بعنوان "الغجرية والليل القائظ" :

" في ليل يتفجر قيظاً
يتساقط عرقاً
كانت هذي الغجرية
تفتح شباكاً بحرياً وتنام
الكوخ بعيد ..... ووحيد
إلا من أشجار النخلْ
عمالقة الليل "[2].

(١) بدر توفيق : غيوم الدم ، صـ٢٥.
(٢) كمـــال نشأت : مســـــافر .... ولا وصول ، صـــ٦٤ .

تقدم الجار والمجرور في الإبيجراما السابقة (في ليل) على الفعل المضارع (يتفجر) والفاعل المضمر (أنا) وكأن الذات الشاعرة تحدد الفترة الزمنية التي تفجرت فيها الذات قيظاً من شدة الآلام التي أحاطت بها ، وجاءت مفردة (ليل) نكرة للعموم ، فهو لا يقصد / يخصص لنا ليلاً بعينه، إنما جاء الزمن بلا بداية ولا نهاية ، وكأن الليل هو حياة الشاعر كلها التي يعيش بداخلها .

٢ – تقديم الظرف :

وقد وردت ظاهرة تقديم الظرف في قصيدة الإبيجراما في أشكال متباينة، يكون لهذا التقديم وظائفه الدلالية، واللغوية ومن هذه الأشكال التي ورد فيها الظرف مقدماً نلاحظ ذلك عند الشاعر عز الدين إسماعيل فيقول :

" حين يضيق الشارعُ الكبيرُ حتَّى يختنقَ
وحينما تلتئم الجدرانُ كالأسوار
ويسقط الحديدُ فوق أعينِ النهار
يترك للزمان أن يشق كُوّةَ الخلاصِ
– فليحذْر السلاحُ ذا الحدين
فحده له وحده عليه "(١).

تقدم الظرف (حين) على الفعل المضارع (يضيق)، وكأنه أضفي على النص الإبيجرامي بعداً آخراً، وهو تحديد الزمن الذي يضيق فيه الشارع الكبير، حتي يصل إلي مرحلة الاختناق؛ وليؤكد الشاعر عز الدين إسماعيل اختناق الذات الشاعرة من الحياة عندما تلتئم الجدران كالأسوار.

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي ..... دمعة لفرح ، صـــــ٤٤ .

ويقول في إبيجراما أخري بعنوان دمعتان :

" حين صعدتُ ....

انحدرت في شفتي دمعتان

فدمعةٌ لنشوةِ الصعودِ

ودمعةٌ للسقطةِ القادمةِ "[١].

تقدم الظرف (حين) علي الفعل والفاعل؛ لتحديدِ مرحلة الصعود من ناحية وتخصيص الحالة الشعورية التي يصفها الشاعر من ناحية أخري، فعندما صعد وتفوق وتولي بعض المناصب القيادية في وزارة الثقافة، انحدرت دمعتان متناقضتان هما دمعة لنشوة الصعود ودمعة للسقطة القادمة؛ لأن لكل صعود هبوط، ولكل هبوط صعود، كما يقول الشاعر عز الدين إسماعيل الذي كان – فيما أظن – رائداً من رواد النهضة والتقدم في مصر والوطن العربي . وتطرح نصوص الشاعر كمال نشأت تقديم الظرف علي الفعل والفاعل كقوله :

" حينما أرقد في صمت التراب

ثم لا أسطيع أن أصرخ "ماذا تفعلون"

يتركونـي

كل أحبابي يعودون

وفي الأعين جف الدمع

يستأنفون موكب الحياة

فالموت أصبح مثل قهوة الصباح ...." [٢].

(١) عز الدين اسماعيل : السابق ، صـــ٢٥ .
(٢) كمـــــال نشأت : مسافر ولا وصول ، صـــ٢٠ .

تقدم الظرف (حينما) علي الفعل والفاعل ؛ لتخصيص ، وتعيين مكان الرقود الذي يأوي إليه الشاعر في نهاية عمره / بعد وفاته ، فالشاعرُ كمال نشأت يستشرف آفاق الموت ويمنح الذات رؤية مستقبلية لحياته بعد الموت. فتقدم الظرف هنا ؛ليؤكد هذه الحياة التي تكون داخل القبر، والأحبابُ يعودون، بعدما يجف الدمع، يستأنفون حياتهم؛ لأن الموت صار شيئاً أو فعلاً واقعياً يمارسه الناس كل يوم بل كل لحظة من لحظات الحياة. ويتكيء الشاعر أحمد مطر أيضاً على تقديم الظرف على الفعل والفاعل كقوله في قصيدة بعنوان علي باب الشعر:

" حين وقفت بباب الشعر
فتش أحلامي الحراس
أمروني أن أخلع رأسي
ثم دعوني أن أكتب شعراً للناس !
فخلعت نعالي في الباب
وقلتُ :
خلعتُ الأخطر يا حراس
هذا النعل يدوس
ولكنْ ....
هذا الرأس يُداس ! " [1].

تقدم الظرف (حين) علي الفعل والفاعل؛ ليحدد زمن وقوفه علي باب الشعر أو بمعني آخر بداية كتابته للشعر السياسي الملتهب الذي يؤرق السلطة الحاكمة آنذاك، ثم

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ٨-٩ .

بعد تقديم الظرف ، يقوم الشاعر بسرد ما حدث له بعد ذلك ؛ لأنه يكتب الشعر. ويقدم الشاعر عزت الطيري ظرف الزمان (حين) كقوله :

" حين تطول كثيراً
أعناق الشجرة
تشتعل طويلاً
شهوات
فئوس الحطاب ! "[1].

يتكيء الشاعر عزت الطيري علي تقديم الظرف (حين) علي الفعل و الفاعل (تطول أعناق الشجرة) علي الرغم من أن الشاعر فصل بين الفعل والفاعل بفاصل (كثيراً) وكأن الشاعر يرصد ويتأمل مراحل نمو الشجرة حتي تطول أعناقها، لكن المفارقة التي صنعها في نهاية النص تعلن عن التصادم الواضح بين نمو الشجرة ، وفئوس الحطاب الذي يقتل هذه الأعناق بالقطع وكأن الشاعر يتكيء علي البعد الفلسفي للحياة/ حياة أي إنسان علي وجه الأرض .(ميلاد- حياة- موت). وكذلك الشجرة

٣ - تقديم المفعول علي الفاعل

لاشك أن اللغة العربية تجيز للشاعر مالا تجيزه لغيره ، حيث إنه يتلاعب بالتراكيب اللغوية تقديماً وتأخيراً ، وحذفاً وذكراً ، ومن الظواهر التركيبية في قصيدة الإبيجراما تقديم المفعول علي الفاعل ، وقد تجلي ذلك في إبيجرامات الشاعر بدر توفيق كقوله في قصيدة بعنوان روعتني الحرب :

(١) عزت الطيري : سوسنة الخمسين ، صـ١٦٤ .

obeikandl.com

" روعتني الحرب
دكّ قلبي الفراقُ
.....
في الصباح بكيت
في الظهر بكيت
....." [1].

من الملاحظ في المقطع السابق أن الشاعر بدر توفيق قدَّم المفعول (قلبي) علي الفاعل (الفراق) وهذا التقديم جاء للتخصيص، حيث إن المفعول (قلبي) هو الذي وقع عليه فعل الفاعل (الفراق) وهذا لا يخلو من دلالة فنية وجمالية؛ مفادها أن هذا الفراق له أبلغ الأثر والوقع علي قلب الذات الشاعرة ، وجاء تعبير الشاعر (دك قلبي الفراق) مفعماً بالجمالية والفنية التي أخرجته من باب التقرير والنثرية إلي باب المجاز والشعرية التي منحت النص الشعري لدي بدر توفيق دلالات جمالية وفنية متعددة . ويلاحظ المتلقي أيضاً تقديم الجار والمجرور علي الفعل والفاعل ، وقد سبق وأن تناولنا ذلك بالتفاصيل من قبل [2] .

ويقول بدر توفيق أيضاً في قصيدة بعنوان سفن من بقايا ورق :

" سفن من بقايا ورق
تملأ الميناء
رسمتها عيون الأرق
وحروف الفناء
في انبثاق الفجر

(١) بدر توفيق : غيو الدم ، صـ٢٥ .
(٢) انظر التحليل السابق الخاص بتقديم الجار والمجرور علي الفعل و الفاعل.

وانغلاق السماء ! "[1].

تقدم المفعول به (الهاء) الضمير المتصل بالفعل الماضي (رسمتها) علي الفاعل (عيون الأرق) وجاء هنا التقديم مبرراً / بل يحمل دلالات متعددة . أهم هذه الدلالات هي أن عيون الأرق هي التي رسمت هذه السفن التي تحمل هموم الشاعر، وآلامه وتمزقه فقدَّم الشاعر المفعول به علي الفاعل للاهتمام ، والتعيين الخاص بحالة الشاعر الذاتية التي تخصه هو وحده.

لاشك أن تقديم المفعول علي الفاعل في قصيدة الإبيجراما من الظواهر اللغوية التي ارتكن عليها الشاعر ارتكاناً واسعاً، وقد ورد تقديم المفعول به في إبيجرامات عز الدين إسماعيل كقوله في إبيجراما بعنوان غفلة :

" تسألني خُطاي في المساء ، في الصباح
مُغَرَّبا حين أسير أو مشرقاً
وصاعداً في مدرج الرياح
أو هابطا في ظلمة التيه العميق
متي يضيق ؟ "[2].

تقدم المفعول به (الياء / ياء المتكلم) الضمير المتصل بالفعل المضارع (تسألني) علي الفاعل (خطاي) وجاء التقديم هنا للتخصيص ، أي تخصيص الأسئلة الموجهة من الخطا إلي الذات الشاعرة صاحبة هذه الخطا ، وتكمن دلالة التقديم أيضاً في أهمية التساؤلات المطروحة علي الذات الشاعرة، وكأنَّ الشاعر يعيش مرارة السؤال عن ماهية الإنسان نفسه

(١) السابق : صـ٣٣ .
(٢) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي .... دمعة للفرح ، صـ٥٩ .

obeikandl.com

٤- تقديم الخبر علي المبتدأ :

ورد تقديم الخبر علي المبتدأ في مواضع كثيرة لدي شعراء الإبيجراما بعامة وإبيجرامات أدونيس ، ونصار عبد الله بصفة خاصة ، فيقول أدونيس في إبيجراما بعنوان حلم :

" في مهجتي تحيا معي قصةٌ
أولها أبعدُ من أن يبين
أشم فيها من رُبي موطني
رائحة التفاح و الياسمين
كأنما حروفها فُجرت
من جبل صخر وماء معين " (١)

تقدم الخبر(معي) علي المبتدأ (قصة) ؛ لأن من" وجوب تقديم الخبر علي المبتدأ ؛ أن يكون المبتدأ نكرة ليس لها مسوغ إلا تقدم الخبر ، والخبر ظرف أو جار ومجرور نحو: "عندك رجل" ولا "امرأة في الدار" وأجمع النحاة العرب علي منع ذلك"(٢). وجاء تقديم الخبر علي المبتدأ (قصة) ويدل هذا علي أن هذه القصة تعيش بداخل الشاعر وفي مهجة الذات تحديداً؛ لأن النص الشعري السابق يمنحنا بعض الدلالات المتعلقة بهذه القصة مما جعل الشاعر يقدم الخبر علي المبتدأ ؛ لأنه شهد مراحل تكون قصة الوطن داخل قلبه . وقد ورد تقديم الخبر علي المبتدأ في إبيجرامات الشاعر نصار عبد الله كقوله في إبيجراما بعنوان "اقتسام" :

" لهمو جولةٌ أخري

(١) أدونيس : الأعمال الكاملة ، ج (١) ، صـ٦٥ .
(٢) محمد محي الدين عبد الحميد : شرح ابن عقيل علي ألفية ابن مالك ، ج (١) ، دار التراث القاهرة ، صـ٢٤٠ .

ولك الآن مـوت !

قسموا زادكم بينكم :

كفن للمسافر للقبر

وللراحلين إلي ساحة المعمعة

لـي الآن آنْ

ورقي ومدادي

لأسجل فصلاً جديداً

من فصول الزمان "[1].

تقدم الخبر (لهمو) علي المبتدأ (جولةُ) ، لتخصيص الجولة لهؤلاء الذين لم يعلن عنهم الشاعر، واكتفي بالإشارة إليهم عن طريق الضمير (هم) .

وهذا التقديم لا يخلو من دلالة مفادها أن الشاعر نصار عبد اللّٰه يرصدُ المشهدَ النفسي الذي طرأ علي الذات الشاعرة من خلال الموت الذي تعيش بداخله / يعيش بداخلها ؛ فالآخر الذي قام الشاعر بتعميته ولم يصرح به داخل النص ، أظن أنه هو عدو الشاعر/أعداء الشاعر المحيطين به من عسس و جواسيس وفاسدين ، لاهمَّ لهم إلا تخريب الوطن .

٥- تقديم الحال علي صاحبها :

ورد تقديم الحال علي صاحبها في قصيدة الإبيجراما ، في مواضع كثيرة وقد تجلي ذلك في إبيجراما عزالدين إسماعيل كقوله في إبيجراما بعنوان السيد :

مغبوناً مطحوناً عاش

ذاع النبأ : لقدمات

(١) نصار عبد الله : قانون بقاء الجرح ، صـــ٣٧- ٣٨ .

حملوه علي الأعناق إلي قبره

ولأول مرة

يتمدد فوق رؤوس السادة لحظات "[١]

تقدم الحال (مغبوناً – مطحوناً) علي الفعل والفاعل (صاحبها) وهذا التقديم لا يخلو من دلالات لغوية وجمالية، هي أن الشاعر أراد أن يصف لنا حال هذا السيد الذي عاش مغبوناً مطحوناً، وكأن الشاعر يبالغ في تصوير الغبن والظلم الذي أصاب الإنسان الذي يتحدث عنه الشاعر، وجاء تقديم الحال علي صاحبها، للاختصاص أي أن هذا الرجل اختصه الشاعر/ عني به وبحالته ، فحاول الشاعر عز الدين إسماعيل أن يقدم نموذجاً حيا/ واقعياً للإنسان في المجتمع المصري في الوقت الراهن .

ونلاحظ تقديم الحال علي صاحبها في إبيجرامات الشاعر كمال نشأت أيضا فيقول في إبيجراما بعنوان طائر يموت :

" مرتعشاً يموت

طائر جناحه جراحه

تدفع جسمه النحيل

في أمل الوصول

لعشه الخبييء بين سعف النخيل " [٢]

تقدم الحال (مرتعشاً) علي الفعل والفاعل (صاحبها) ؛ ليصف حالة الطائر لحظة موته، وكأن هذا الطائر هو الشاعر نفسه الذي يصور حالة الموت المصحوبة بالارتعاش والخوف من الموت دون الوصول إلي العش الذي هو مكان الأمن والأمان بالنسبة إليه ، وقد

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي .... دمعة للفرح ، صـ١٤٦ .
(٢) كمال نشأت : مسافر ولا وصول ، صـ ٢٤ .

جاء تقديم الحال هنا؛ لتصوير حالة الموت ، فكان لهذا التقديم أثره البالغ علي المتلقي ونقل الجملة من حالتها التقريرية إلي الشعرية المجازية . وتكمن هنا الشعرية في النص الإبيجرامي لدي كمال نشأت .

٢- ثانياً الحذف :

الحذف ظاهرة من الظواهر اللغوية / الأسلوبية التي اتكأ عليها شعراء قصيدة الإبيجراما في الوطن العربي ؛ ويشيرعبد القاهر الجرجاني إلي هذه الظاهرة مبيناً أهميتها في الشعرالعربي القديم فيقول : "إن الحذف باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر شبيه بالسحر ، فإنك تري به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبنْ "(١) وقد أشار العلَّامة ابن جني في كتابه الخصائص إلي الحذف، وأفرد له باباً بعنوان : "باب في شجاعة العربية" فيقول :" قد حذفت العرب الجملة ، والمفرد، والحرف والحركة . وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان ضرب فيه تكليف علم الغيب في معرفته . فأما الجملةُ فنحو قولهم في القسم : واللّه لا فعلت، وتاللّه لقد فعلت . وأصله: على الجملةِ المحذوفةِ. وكذلك الأفعال في الأمر والنهي والتحضيض، نحو قولك :زيداً؛ إذا أردت اضرب زيداً ونحوه ."(٢). ومن ثم فإن الحذف أسلوب بلاغي قديم ، عرفه البلاغيون قديماً وحديثاً وحاولوا أن يكتشفوا قيمته الدلالية " لأن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها ، وكانت مباحث الذكر والحذف هي وسيلة القدماء المعاصرين لإبراز هذا الدور في العمل الأدبي"(٣).لكى يستطيع المتلقي أن يدرك / يشارك المبدع في

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، صـ١٤٦ .
(٢) أبو الفتح عثمان بن جني : الخصائص ، ج (٢) ، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، صـــ٣٢٦
(٣) محمد عبد المطلب : جدلية الإفراد والتركيب ، مرجع سابق ، صـــــ١٨٢ .

استدعاء الجزء المحذوف من النص ، وفي إقامة الدلالة ، التي تحمل رؤية الشاعر التي أراد أن يقيمها من خلال هذا التركيب الأسلوبي الموجز والمكثف في الوقت نفسه، وقد كان "منطق البلاغيين في هذا المبحث أن النظام اللغوي في الأصل سيقتضي أطراف يجمعها إسناد ظاهر أو مقدر، ولكن التطبيق اللغوي قد يسقط أحدهما اعتماداً علي دلالة القرائن المقالية أو الحالية ، وقد يحرص هذا التطبيق علي إبرازها؛ لتدل في موقعها دلالة تتحقق بغيابها"(١) ، ومن ثم فإن ظاهرة الحذف في الشعر العربي القديم والحديث ، من الظواهر التي عُني بها الباحثون والدارسون . صحيح أن الحذف يحقق ما لا يحققه الذكر إلا أن المغالاة في الحذف تؤدي إلي الغموض الشديد والتعقيد في النص الأدبي شعراً أو نثرا وقد أشار الدكتور على عشري زايد – رحمه الله – إلي أن "الحذف ينشط الذهن والإيحاء ويقويهما من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية ثانية "(٢) فالحذف إذن ينشط الذهن إذا كان المتلقي يدرك تمام الإدراك ماهية الحذف ووظيفته ، ويكون أيضاً محيطا بقواعد اللغة وتراكيبها المختلفة ، وهذا ما أشار إليه محمد صلاح زكي في قوله :" ولابد للمنشيء عند الحذف من أن يكون علي درجة كبيرة من الدراية بمواضعه ، والعلم الدقيق بوظائفه ، حتي لا يفقد الصلة بالمتلقي ، ولا تنكص الرسالة عن وظيفتها ، فإذا أعوزه ذلك أسقط عمله في غياهب من التعمية تبعد المتلقي عنه أكثر من أن تقربه إليه أو تجذبه نحوه فالحذف بقدر ما فيه من مآثر ومحاسن بلاغية بقدر مافيه من مزالق ، قد يقع فيها المبدع"(٣) قد يلجأ الشاعر إلي الحذف خوفاً من الوقوع في التكرار والإطنابواجترار الصور القديمة؛ ورغبة في إثراء النص الشعري بأكبر عدد من الدلالات التي ينتج عنها تباين في

(١) السابق ، نفسه .
(٢) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية ، مرجع سابق ، صـــــ٥٧ .
(٣) محمد صلاح زكي : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، آداب عين شمس ١٩٩٠ ، صـــ٢٦٠ .

الرؤي والأفكار " وقد تدرك القيمة الفنية للحذف ، حين يستنير فكر المتلقي وإحساسه بالفكرة التي تدل عليها العبارة ذات القوة التعبيرية ، وما توحي به من معاني ، كما يدرك دورها في جلاء أبعاد النص كله وبسط قضاياه في شمول ونماء "(١). لا شك أن قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث احتفت احتفاءً خاصاً بظاهرة الحذف؛ لأن الشاعر الذي يكتب الإبيجراما بصفة عامة يميل لي الإيجاز اللغوي؛ والبلاغي أي أن يعبر الشاعر عن أفكاره، في قدر قليل من المفردات؛ لأنه يملك شجاعة الحذف في النص الإبيجرامي ويلاحظ الكاتب أن الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل التفت إلي هذه الظاهرة في قصيدة الإبيجراما؛ فجاء تعريفه للإبيجراما يومىء إلي أن "الإبيجراما في النقد الأدبي يكون المقصود بها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز علي وجه الخصوص بتركيز العبارة،وإيجازها، وكثافة المعني فيها، فضلاً عن اشتمالها علي مفارقة ، وتكون مدحاً أو هجاء أو حكمة "(٢). من الملاحظ أن الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل أشار إلي سمة أساسية من سمات الإبيجراما وهي أن تكون الإبيجراما متميزة بتركيز العبارة وإيجازها ومن ثم فإذا لجأ الشاعر لي الإيجاز، فإنه بطبيعة الحال سيلجأ إلي الحذف بهذا تتشكل قصيدة الإبيجراما وتصبح في شكلها المتعارف عليه؛ ولهذا أن تكون قصيدة قصيرة تحمل مفارقة ما،تكون في المديح أو الهجاء أو الحكمة...إلخ.

١- حذف المبتدأ :

وقد تعددت أشكال الحذف وأنماطه داخل قصيدة الإبيجراما، ونلاحظ ذلك في إبيجرامات الشاعر عز الدين إسماعيل كقوله في إبيجراما بعنوان " تسبيحه " :

(١) سعيد أبو الرضا : في البنية الدلالية ،" رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية " ، منشأة المعارف ، الإسكندرية سنة ١٩٨٧ ، صـ٢٤٤ .

(٢) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي ... دمعة للفرح ، المقدمة ، صـ١٠ .

لطمــة ها هنا
عطفة من هنــاك
وخزة في الحشا
مرفأ من الهلاك
أنت هذا تراني .....
ولست أراك " [1]

فقد حذف الشاعر المسند إليه وتقدير (هذه)؛ لشدة اللطمة التي تحدث عنها الشاعر ووضعها في بؤرة الحدث الدرامي، وبقي المسند (الخبر) في مطلع الإبيجراما، وتكرر حذف المبتدأ (المسند إليه) في مواضع أخري مثل (عطفة) فحذف المبتدأ وتقديره (هذه) وكذلك (وخزة) ..... إلخ . ونلاحظ أيضاً حذف المبتدأ في إبيجرامات كمال نشأت كقوله في إبيجراما بعنوان "ياليتها تعود":

" بعيدة بنـت الأمير
مريضة بنت الأمير
وحولها حراس
تنتظر الشفـاء
من فارس مجهول "[2]

من الملاحظ في الإبيجراما السابقة أن الشاعر حذف المسند إليه وتقديره (هي) بعيدة وأبقي المسند (الخبر) بعيدة ؛ لأنه يريد أن يضع البعد والمرض في بؤرة العناية والاهتمام، فالشاعر لجأ إلي حذف المبتدأ المقدر، لدلالات نفسية، فالذي يشغله هو البعد

(١) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي ..... دمعة للفرح ، صـــ٢٣ .
(٢) كمال نشأت : قصائد قصيرة ، صـ٣٧

الذي أصاب بنت الأمير، وكأنه يحكي لنا قصة من قصص ألف ليلة وليلة؛ لأن هذه الأميرة تنتظر شفاءها من فارس مجهول؛ ولذلك صدِّر الشاعر كلامه بالخبر وأغفل المبتدأ. وتجلي حذف المبتدأ في لافتات أحمد مطر فيقول في لافتة / إبيجراما بعنوان "بدعة" :

" بدعةُ ضُضُضُ ضُ

عند ولاة الأمر

كلهم يشتم أمريكا

وأمريكا إذا ما نهضوا للشتم

تبقي قاعدة

فإذا ما قعدوا

تنهض أمريكا لتبني

.....قاعدة ! " (١)

حذف الشاعر المسند إليه (المبتدأ) وتقديره (هذه) للتأكيد علي البدعة التي يمارسها الحكام العرب ضد أمريكا، وجاء هذا الحذف للمبتدأ؛ ليعلن الشاعر من خلاله أن البدع صارت سنناً لدي ولاة الأمر. وقد ورد المسند إليه في إبيجراما الشاعر عزت الطيري فيقول في إبيجراما بعنوان "لسان" :

" لسان طويل

من الماء

يمتد

مَنْ بالمقصّ

سيجتث هذا اللسان

(١) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، صـ٧٢ .

obeikandl.com

الطويل

لكيما يكف

عن الثرثرة ؟ " [١]

حذف الشاعر المسند إليه (هذا) وأبقي الخبر؛ لأن فكرة النص تدور حول هذا اللسان الطويل، وكأنه يلفت انتباهنا إلي صفة ذميمة يجب أن يتخلي عنها الناس وهي الثرثرة، والحديث بدون فائدة لانفع من ورائه .

٢ - حذف المفعول :

ورد حذف المفعول به في قصيدة الإبيجراما في مواضع كثيرة، لدى الشاعر عز الدين إسماعيل والشاعر كمال نشأت ..... وغيرهما: فيقول عز الدين إسماعيل في إبيجراما بعنوان "المعني العصي" :

نخط حينما نقول .....

أو نقول ما نخط

نستكشف المعني الذي استعصى علي القول ...

كما استعصي علي الكتابة "[٢]

فقد حذف المفعول به في السطر الأول (نخط حينما نقول ....)، وتقديره (كلاماً) فحذف المفعول به هنا يوحي بأن الشاعر أراد التعميم لا التحديد والتخصيص. وورد أيضاً في قوله (أو نقول ما نخط ...) فقد حذف الشاعر المفعول به، وتقديره (نصوص / قصائد / شعر). والحذف الذي لجأ إلي الشاعر لا يخلو من دلالة مفادها؛ أن الشاعر أراد أن يثبت

(١) عزت الطيري : سوسنة الخمسين ، صـ١٤٠ .
(٢) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي ..... دمعة للفرح ، صـ١١٩ .

obeikandi.com

الشيء المحذوف؛ لترسيخه لدي المتلقي. ويقول الشاعر نفسه في إبيجراما بعنوان "المعني الآخر":

" يبدي ويعيد
يمحو ما يكتب أحياناً
ويعود فيكتب ما يمحو
يبحث عن معنى خلف المعنى "[1]

من الملاحظ أن الشاعر عز الدين إسماعيل، يتكيء في بناء إبيجراماته الشعرية علي حذف المفعول به، كما هو واضح في الإبيجراما السابقة، فقد حذف المفعول به وتقديره (القول) فاعتمد علي حذف المفعول به في مناطق كثيرة؛ وقد أشار الدكتور محمد عبد المطلب إلي أن "بنية الحذف في الجملة الفعلية ينتج عنها دور دلالي شديد الثراء؛ " لأن اتصال الفضاء الشعري بمنطقة المنصوبات بمثل شعرية من الطراز الأول، إذ يعد هذا النمو التركيبي قمة الجدلية بين الظهور والخفاء من ناحية، وقمة الحركة في ذهن المبدع الخفي وصياغته (الظاهرة) من ناحية ثانية "[2] ومن ثم فقد حذف الشاعر المفعول به وأقام الفعل والفاعل المضمر، وكأنه يطلب من المتلقي أن يشاركه في إبداع النص الشعري (الإبيجراما)؛ لأن نظريات التلقي والاستقبال تدعو القاريء للمشاركة الفاعلة في النص الشعري /النثري ، وهذا ما أراده عز الدين إسماعيل من حذف المفعول به في كثير من إبيجراماته الشعرية .

وقد ورد حذف المفعول به في إبيجراما كمال نشأت كقوله :

" في اليوم السادس من (طوبة)

(١) السابق ، صـ١٢٢ .
(٢) محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة ، لونجمان ، سنة ١٩٩٥ ، صـ١٠٨ .

رجعت أمواه البئر
فتصايح مبتهجاً مَنْ في الدار
لكني ذات نهار
خَلّفتُ ورائي البئر الغدَّار
حتي أملك أن أختار ..... "[1]

حُذِف المفعول به في الإبيجراما السابقة وتقديره (الموت / الكلمات / الشعر) يمكن للقاريء/ المتلقي أن يضع (مفعولاً به)، أو أن يقدر المفعول حسب أفق القراءة لديه فقد يختلف التقدير باختلاف، وتعدد القراء الذين يقومون بفعل التلقي، وتأتي دلالة الحذف هنا؛ لكي يثيرالشاعر حفيظة المتلقي، ويجعله متوقد الذهن من ناحية، وتنشيطاً لعقله من ناحية أخري .

٣ - حذف الحرف :

لا شك أن المتتبع لقصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، يلاحظ أن شعراءها قاموا بحذف أدوات الربط أحياناً مثل (حرف الجر، وحروف العطف، والأسماء الموصولة وأدوات الشرط ..... وغيرها) فقد طرقوا أبواباً جديدة في التركيب اللغوي للإبيجراما؛فعملوا علي الانشغال بالحذف "حذف العلاقات بين المفردات بعضها البعض ،وتكون هذه العلاقات مثل " حرف العطف بين الجمل ، وحرف الجر، والأسماء الموصولة ، وحروف النداء " ؛ فالمفردات تحوز استقلالية كتابية، تتوافق مع استقلاليتها الدلالية بوصف وحدة المعني بديلاً عن وحدة التركيب الشعري حديثا، وبديلاً عن وحدة البيت الشعري قديما بل أصبح مشروعاً أن تستقل المفردة بالسطر الشعري بوصفه دفقة دلالية مكتملة

(١) كمال نشأت : مسافر .... ولا وصول ، صـ٣٨ .

سواء- في ذلك – اقترنت بها أداة الربط أم لم تقترن؛ لأنها تمارس فعاليتها في حرية كاملة"[١] وقد وردت ظاهرة حذف حروف العطف في إبيجرامات عز الدين إسماعيل كقوله :

"مازلتَ تكابد ، تشقى ، حتي تنزف
أبداً ، لا تتوقف
لم لا ترتاح ؟
إني أحتمل شقائي
لكني لا أحتمل عذاب الراحة "[٢]

نلاحظ في الإبيجراما السابقة أن الشاعر عز الدين إسماعيل حذف جميع حروف العطف، وأبقي بدلاً منها علامات الترقيم، وهي الفصلة (،) وعلامة الاستفهام (؟)، وهذا الحذف لا يخلو من دلالة وهي أن قصيدة الإبيجراما لا تحتمل إدراج حروف العطف بداخلها إلا لضرورة ملحة ؛ فالإبيجراما تستند علي التركيز الشديد في اختيار مفرداتها وتطرح كل ما ليس له علاقة بالنص أوأن يكون عبئاً عليها .ومن ثم فإنها تعني بالدخول إلي متن الفكرة / بؤرة الحدث مباشرة وهي المفارقة . كما فعل عز الدين إسماعيل في إبيجرامات أخري كقوله :

" في وحدته
يحتضن الناس / الأرض/ النهر / الجدران
فإذا ما جال خلال السوق / الطرقات / الميدان
عاد وحيداً "[٣]

(١) محمد عبد المطلب : " تقابلات الحداثة " ، صـــ٦٨ .
(٢) عز الدين إسماعيل : دمعة للأسي .... دمعة للفرح ، صـــ٣٢ .
(٣) الســابق ، صـــ٥٧ .

نلاحظ في الإبيجراما السابقة أن الشاعر عز الدين إسماعيل حذف حروف العطف من الإبيجراما، فجاءت خالية من حروف العطف، ولكنه أقام بدلاً منها علامة من علامات الترقيم وهي الفاصلة التي تأخذ شكلاً غير مستقيم أو (*slash*)؛ لتقوم بدور الرابط بين المفردات السابقة واللاحقة؛ لأن الشاعر أثر أن يكتُبَ إبيجراماته بهذا الشكل ابتعادًا عن التكرار الذي يمكن أن يقع فيه هذا أمر، أما الثاني : فإن تكرار حرف العطف (أو، و) إنما يمنح النص الإبيجرامي ترهلاً وضعفاً علي مستوي الشكل والمضمون. صحيح أن قصيدة الإبيجراما تحتاج إلي التأنق في اختيار اللفظ، كما أنها تميل إلي ما يعرف بشعرية الدفقة / الدفقة الشعرية الواحدة (إن جاز القول)، وهي أن الشاعر يكتب القصيدة/الإبيجراما في دفقة واحدة، كثيراً ما تخلو من حروف العطف أو الجر، أو أي أداة من أدوات الربط بين الجمل، وهذا ما نلاحظه في كثير من إبيجراما شعرائنا المعاصرين/العصر الحديث بصفة عامة ، وقد تجلي ذلك في إبيجراما عيد الحجيلي يقول في إبيجراما بعنوان "ترميم ":

" لم يوقظ الجراح
لكنه
في سطوة شفيفة
يرمم الصباح "[1]

نلاحظ في الإبيجراما السابقة أن الشاعر عيد الحجيلي، حذف حروف العطف وكأنَّ النص الشعري قطعة لحم واحدة، لا تستطيع أن تفصل أجزاءها أو تعيد تفكيكها لكي تضع حرف عطف، لكنها اعتمدت علي التدفق الإبداعي / الشعري .

(١) عيد الحجيلي : قامة تتلعثم ، صـ٥٥.

ونلاحظ ذلك أيضاً في إبيجرامات الشاعر عزت الطيري فيقول :

"الظل .....

الشجرة تعتذر

كثيراً

عن ظلم الشمس "[1]

من الملاحظ أن الشاعر عزت الطيري أسقط حروف العطف من النص الإبيجرامي؛لأنه لا يحتمل كما قلنا سابقاً. مثل هذه الحروف؛ لأن الإبيجراما تعتمد فيما تعتمد علي مشاركة المتلقي للشاعر في كتابة النص من جديد، حيث إن دور المتلقي يصبح كبيراً في قصيدة الإبيجراما؛ لأنها تأتي في مفردات قليلة، تحمل مجموعة من المعاني الكثيفة، والمفارقات المتعددة التي توجه إلي المتلقي .

ولا شك أن قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث ظاهرة من الظواهر التي لم يلتفت إليها اللغويون؛ لكي يتتبعوا ظواهرها الأسلوبية واللغوية، ويمكن لهذه الدراسة، أن تفتح الباب أمام الباحثين المهتمين باللغة؛ لكي يضيفوا شيئاً جديداً في الدرس اللغوي والأسلوبي .

(١) عزت الطيري : سوسنة الخمسين ، صـ١٦٨ .

obeikandl.com