DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492 ISSN : 2072-6317(P) - 2572-5440(O)

BM-Publisher

جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الانسانية

مجلة اوروك للعلوم الانسانية

موقع المجلة : www.muthuruk.com

التّكثيف اللغويّ والدّلاليّ في قصائد محمد الماغوط النثريّة

علي محمد عاصي الإزيرجاويّ*

جامعة ذي قار / كلّية التربيّة الأساسيّة

معلومات المقالة

تاريخ المقالة:

الاستلام: 2020/9/2

تاريخ التعديل : 2020/9/23

قبول النشر: 2020 /9/27

متوفر على النت:2020/12/14

الكلمات المفتاحية :

التكثيف

اللغوي

الدلالي

الماغوط

النثرية

الملخص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة التكثيف اللغويّ لدى الشاعر محمد الماغوط، إذ أن شعره اتّسم بالكثافة الدّلاليّة المتجلية في المفردة والتركيب والصورة ممّا أدى إلى تدفق الدّلالة وتشظيها، فأصبحت الكلمة حبلى بالدّلالات الكثيرة، فضلاً عن الصّدمة الشّعريّة التي تعتبر احدى منجزات قصيدة النثر. إذ نجد فيها قدرة الشّاعر على التقاط رؤية جديدة، وصياغتها شعريًا في بنية لغويّة قومها الصّور والرموز والاضاءة اللفظية وجمالية التركيب.

وقد حدّد البحثُ الشّاعر محمد الماغوط بالذّات ميدانًا للدّراسة؛ لأنه يمثل واحدًا من جيل الرّواد الذينَ أحدثوا ثورةً هائلةً أدّت إلى تغيّرات جذريّة في بناء القصيدة الشّعريّة وتركيباتها، وفي المفهومِ التّذوقيّ الذي تقومُ عليه فلسفة القصيدةِ الشّعريةِ، فضلاً عن تميزه الأسلوبيّ اللافت.

© جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2020

المقدمة

التّكثيف الدّلاليّ أو التّعدد الدّلاليّ هو أن تحمل الكلمة الواحدة مدلولات عدّة، فلفظ (Operation) معناه العام عمليّة منعزلة عن السّياق الذي تستعمل فيه.[1]

وإذا كان الخطاب الأدبيّ الحداثي متميّزًا ومتفرّدًا من كاتب إلى آخر، وكذلك من قارئ إلى آخر؛ فإنّه متعدّد في قراءاته وتفسيراته ومن ثَمّ متعدّدٌ في معناه، وهو ماسعى الأسلوبيون إلى تحقيقه عبر مقولة: تكثيف الدّلالة وإنفتاح النّصّ من أجل تحقيق شيء من التّحرّر والتّفرّد والتّميّز والخروج عن سلطةِ النّمذجة والإحتواء والتّوقع.[2]

رفض الأسلوبيون شفافيّة اللُّغة وإنغلاق النّصّ وأحاديّة الدّلالة، وذلك عبر تأدية المعنى بسهولة وبطريقة مباشرة وقالوا بتكثيفها وإنفتاحها من حيث الدّلالات التي تحملها، ومعنى ذلك أنّهم جعلوا المعنى غير حاضر، وغير متحقق من خلال اللُّغة فقط ومن خلال قرائتها قراءة واحدة.[3]

والخطاب الأدبيّ الحداثيّ من المنظور الأسلوبيّ، وحسب مقولة التّكثيف الإنفتاح خطاب شاسع وعريض

*الناشر الرئيسي : E-mail : Ali3825@yahoo.com

خصوصًا أنّ المسافة بين دوالّه ومدلولاته شاسعة كذلك، وهذه المسافة تزداد إتساعًا في ظلّ هذين المبدأين (التّكثيف والإنفتاح).

وإذا كانت اللفظة تحمل في جوهرها كتلة من التّكثيفات والإنفتاحات الدّلاليّة؛ فإنّ المعنى يكون أيضًا حاملاً لهذه التّكثيفات والإنفتاحات، والإنفتاح يحقق التّعدّد وفي التّعدّد نفي للإنغلاق والمحدود وإثبات المطلق، وهذا يعني أنّ اللُّغة الحداثيّة هي لغةُ تكثيفٍ وإنفتاحٍ؛ لأنّها سرعان ماتحيل إلى معنى وهذا المعنى يحيل إلى معنى، وهكذا يظل المعنى هاربًا يطارده القارئ كلّما لاح في الأفق الدّلاليّ ، وبذلك تحدث استمراريّة كثافته وإنفتاحه.[4]

والأسلوبيون بهذا الدّأب عملوا على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولى للنّصّ الأدبيّ، وطالبوا القارئ بقراءاتٍ لانهائيّة ، فقد انهارت سلطة المؤلف، وفتح الباب لتعدّد القراءات لتكون هي الأخرى إنتاجًا قابلا بدوره للقراءة والمطارة.

كان القارئ في ظلّ المقولات النّقديّة السّياقية مجرد مستهلك للكتابة، يسيطر عليه المعنى الحاضر فيها، بمعنى إنّ قراءاته هي مجرد بحث بسيط وواضح يدلّ على مدلول محدّد، بينما القارئ وفي ظلّ الخطاب النّقدي الجديد وبالتّحديد النّقد الأسلوبيّ حاول تحويل النّصّ الأدبيّ إلى مجرّة من المدلولات اللإنهائيّة .[5]

وهذا مايجعل المعاني غير ثابتة وغير مستقرة، معانيَ مؤجلة ضمن نظام التّكثيف والإنفتاح والتّعدّد .

هكذا جعلت الأسلوبيّة مسيرة التّكثيف الدّلاليّ والإنفتاح النّصيّ مسيرة شاقة وطويلة، غير منتهيّة بفعل المباعدة بين الدّال والمدلول، الشّيء الذي وسّع نطاق القراءة الحرّة، وكرّس مقولة (لانهائيّة الدّلالة)، وإذا كان الدّال أو اللفظ قد خضع لسلطة الحضور كونه يمثل التّطور الفنيّ والشّكلي للعلامة، فان المدلول قد تحرّر من هذه السّلطة ومن هيمنتها.[6]

إنّ القراءة الأسلوبيّة للقصيدة الحداثيّة قد راعت هذه المقولة (لانهائيّة الدّلالة وتكثيفها وإنفتاحها)، وانطلقت منها عمليّة الكشف عن جماليات النّصّ الأدبيّ.

فمسيرة المعنى في الخطاب الحداثي – بحسب الأسلوبيين- مبني على التّكثيف والإنفتاح والتّعدّد ، فهما يقومان بوظيفة مهمة جدًا في تحقيق المعنى الذي يستمر في الغياب والإنفتاح ويرفض هيمنة الحضور.[7]

لقد تحوّلت القصيدة الحداثيّة إلى قصيدة عائمة بالمعنى اللإنهائي ، فالشّعر أساسه تكثيف موضاعاته. وهو إذ يعبر عن هذه الموضوعات باللُّغة فإنّه يحملها من المعاني أكثر ممّا تحمل في أذهان النّاس. ذلك أن أولى مهام الشّعر إختزال التّجربة الحياتيّة. وكون التّجربة الحياتيّة متشعبة وممتدة عبر الزّمان والمكان، كان لابدّ للشعر أن يساير هذا الإمتداد، كي يكون أقرب إلى ذات الإنسان وألصق بحياته. من هنا، فإنّه يسعى للإحاطة بهذه التّجربة والتّعبير عن أبرز معالمها. وهو إذ يقوم بذلك إنّما يدخل غمار الحياة، جنبًا إلى جنب مع الإنسان لإكتشاف المستجدات الطارئة. وهكذا تظهر قيمة الشّعر بوصفه نصوصًا تُضيء ما غار داخل التّجربة الشعرية. وتظهر قدرته في إختزان دلالات عديدة ترمز إلى هذا المنحى الشّعريّ في كلمات مصوغة بدقة وتركيز، في الوقت الذي يقوم فيه، على تحقيق رغبة الشّاعر في التّعبير عن هذه التّجربة.[8]

وسنحاول وفق هذه المعطيات النّظريّة أن نتناول بالدراسة بعض المظاهر الاسلوبيّة في نصوص الشّاعر محمد الماغوط؛ للوقوف على حيوية اِستعمال تقنية التكثيف الدّلاليّ في نصوصه الشّعريّة :

أولاً: العنوان

يمثل العنوان أول مثير أسلوبيّ في النصّ بوصفه الوحدة الصّوتيّة الأولى- والصّوريّة أيضًا- المشحونة بالدلالة، والممثلة لفكرة النص الشعري ومحتواه بتركيز بالغ التركيب والغموض أحيانًا[9]. وكلّما كان العنوان محمّلاً بالدلالات الكثيفة، كلّما عمل المنشئ على تكثيف البنية العميقة، وهذا ما يحتاج إلى تنظيم جديد بشكل

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

الجملة[10]، ولبيان ذلك ندرس نصًّا من نصوص الشاعر محمد الماغوط والذي عنوانه:(من غابات الحزن الوارفة)؛ إذ يقول فيه:

لأنّ حزني مُعفى من ضريبة الدخل...

لا تتوقف دموعي..

وإنني لأشفق...

بل لأخجل من قضم التفاح أو الكرز أو الكمثري.[11]

يبدأ الماغوط بتكثيف الدّلالة في عنوان قصيدته (من غابات الحزن الوارفة)، فـ(من) إذا كانت وظيفتها اِبتداء غاية الكاتب دون تحديد للزمن، فهي تطلق الغابة على المكان الذي يتكلم منه الكاتب، أو الذي سيسرد أحداث قصته من خلاله، أما إذا كانت للتبعيض، فمعناه أنّ الكاتب يرمز إلى أنّ هذه الغابة هي جزء من غابات كثيرة. والغابة عادة تحكمها شريعة الغاب، فهي جزء من كلّ، وقد خُصصت في قصيدة الكاتب للحزن.

أما كلمة (غابات) فهي اسم مؤنث يفيد الجمع لكلمة (غابة)، وقد قصد المنشئ إلى الجمع، لتكثيف عنوان القصيدة، بدلالةٍ تتلاءم مع جمل النصّ التي سيكون لها الدّور الأكبر في الإفصاح عن تجربة الكاتب مع تلك الغابات. وكون الماغوط استعمل غابات بدلاً من غابة، فهو يمهّد إلى نسقٍ أكثر تأثيراً في القارئ، إذ لو أنه استعمل المفرد مع الإضافة (غابة الحزن) لأثار في القارئ حماسًا لمعرفة ما يجري في تلك الغابة؛ ولكن مع استخدامه (غابات الحزن)، بصيغة الجمع فهو يُؤسس لانتشار الحزن وامتداده على مساحات واسعة، حتى يصل إلى القارئ؛ وأيضًا هو دليل على هيمنة الحزن على الفرح.

وبالانتقال إلى كلمة وارفة فهي صفة لموصوف جمع مؤنث، وتأتي لفظة وارفة بصيغة المفرد، فلو قال غابات الحزن الوارفات، لكانت مجرّد نعت يتبع المنعوت، ولكنّها هنا كلمة مفردة تدلّ على تثبيت الصفة في الموصوف الذي يمثل حالة واحدة ودائمة هي (الحزن). والوارفة وصف يدلّ على الاتساع والطول والامتداد[12]، وهي تحمل في بنيتها الداخليّة معاني السّقاء والنّماء والاعتناء والرّعاية. وتظهر البنية العميقة للعنوان من خلال اِنقسامه إلى شقين: شقّ مأساوي هابط (غابات الحزن)، وشقّ متّرف عالٍ (الوارفة)، ويُمسك بهذين الشقين "المرسل" الذي يُمسك بطرفي المعنى، بتخطيه للزمني والمكاني؛ فهو ينطلق من تلك الغابات الحزينة دون تحديد في أيّ بلدٍ هي، أو في أيّ عصرٍ، وهو يتكلم عن كلّ عصرٍ، عن كلّ بلد توجد فيه مثل هذه الغابات الحزينة التي اتّسع حزنها حتى أورف على العالم أجمع.[13]

وهكذا يشكّل العنوان التركيب الأهم في النّص، إذ يشدّ القارئ للدّلالات التي يطرحها منذ البداية، وكلّما كان العنوان محمّلاً بالدّلالات الكثفية، كلّما عمل المنشئ على تكثيف البنية العميقة، وهذا ما به حاجة إلى تنظيم جديد بشكل الجملة.

ثانيا: الإنزياحات اللّغويّة:

ولو نظرنا في نصوص الشّاعر محمد الماغوط لوجدنا أنّها تحفل بتقنية الإنزياحات التي تثري فاعليّة النّصّ الشّعري وتعكس روح التّجربة الخلاقة والرّؤى المتجدّدة، ومن ذلك قصيدة (صرخات الولادة):(

تحت منصّة العار المقدّسة والمباركة

تربّعتُ مع قصائدي بانتظار النشيد الوطني

وكان البوّاق مجازا ورحت اقطع الوقت بالتّفكير

بتعبيد الطرق

وتقليم الاشجار

وصكّ نقودٍ جديدة

واختصار الاغاني الشّعبيّة إلى بضعة مواويل لا أكثر.[14]

نناقش هذا المقطع من كونه يشكّل إنفتاحًا دلاليًّا في أفق اللُّغة، أفق التّعبير الذي يهدف إلى صياغة اللُّغة من جديد، بوصفها حركيّة عامة تنشأ تبعًا لمستويات اجتماعيّة متفاوتة، بذلك تتماشى اللُّغة مع ديناميكيّة البنية التّحتيّة للمجتمع، وتعبّر أيضًا عن نزوع هذه البنية لصياغة القول الخاصّ بها. وهو قول يحدّده الإشعاع الدّلاليّ لمختلف الصّيغ الكلاميّة التي تحاول العبور باتجاه الآخر. إذ الكلمة ليست اشارة فقط، بل شكل معبر عن فكرة مرتبط بها[15]، وهي نفسها الفكرة التي يحاول الشّاعر إيصالها إلينا، فما هي الفكرة التي يريد (الماغوط

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

) التّعبير عنها في نصّه الشّعريّ ؟ وكيف تجلّت هذه الفكرة عبر السّياق الذي يؤالف بين المتناقضات؟

يبدأ الماغوط قصيدته بالتّهكم مستعملاً تعبيرًا بلاغيًّا مكثّفًا منذ اللحظة الأولى للخطاب، فقد أضاف كلمة (العار) إلى (المنصّة)، وهذه الإضافة عكست الأعراف، وتعدّت المألوف؛ وكسرت القداسة، وبذلك يسعى (الماغوط) إلى تأسيس خطاب كوني يتعارض مع كلّ الإيديولوجيّات، وكلّ الفلسفات السّائدة.[16]

يقسّم الماغوط المقطع لطبقتين :

أوّلاً: طبقة الشّعب: وتتألف من (أنا) الشّاعر المتعيّن في المكان السّفلي من القصيدة الذي يبدو أنّه المكان المقرّر لأمثاله من طبقة الشّعب، والقرينة الدّالة (تربّعت) الذي يدلّ على جلسة طويلة، إضافة إلى الإيحاء الذي يقرب من المعنى الأصلي لـ (تربّعت) عبر الإلتصاق بالأرض، فلا يكون التّربّع على الطاولة! أو على الكرسي!

لذا فإنّ لفظة تربّع على المستوى التّركيبي دلّت على إنخفاض المكان، أما على المستوى الإستبداليّ الضمني، فقد دلّت على الزّمن، بإستخدام القرنيّة (أقطع الوقت) (بانتظار).

كما أنّ هناك بنيتين إحداهما فوقيّة والثّانيّة تحتيّة؛ فإنّ كلّ بنية تحتوي على عناصر متقابلة ومتعالقة ينتج عن تعالقها تشابكًا على المستوى الدّلاليّ الصّرفيّ النّحويّ والصّوتيّ.

يكشف التّحليل الأسلوبيّ أنّ إختيار كلمة (عار)، قد أدّى إلى تكثيفٍ على مستوى البنى الدّلاليّة والنّحويّة والصّرفيّة، بتعالقها ضمن السّياق السّفلي للمكان؛ فعلى المستوى الدّلاليّ تؤدّي كلمة (العار) باتصافها بالقداسة دوراً طباقيًّا يُؤسّس لبنية متعارضة تمثل واقع الأحداث المتناقضة.

منصّة العار المقدّسة والمباركة (طباق تام)

نلاحظ إلغاء المسافة بين المتقابلات، وذلك يجعل المقدّسة صفة للعار، دلالة إلى تدنّي المعايير الأخلاقيّة.

أمّا على المستوى النحويّ، فتمثّل إسمًا لجنس العار، وتحمل اللام (أل التّعريف) فيه أن تكون إمّا للعهد، وهو العار المعهود في ذاكرة الوطن، أو للجنس، ممّا يوسّع دلالتّه لتشمل كلّ جنس العار، استغراقًا له، وقد يراد به حقيقة الجنس لا استغراقه.

وقد أدّى لفظ (العار) بُعدًا صوتيًّا موحيًا عبر المدّ الحاصل في نهايّة هذه الكلمة المتبع بتسكين الرّاء؛ وهنا يسمح البحث لنفسه بالتّوسّع قليلاً:

تملك الرّاء صفة التّكرير أثناء لفظها، (أي عند التّلفظ بها ويخرج عدة راءات) (إررر)؛ هذا التّكرار هو من (الطبيعة الملازمة) للراء، وعادة يُحترز عن تكرارها، وذلك بالصاق جزء من ظهر طرف اللّسان، بما يقابله من سقف الحنك الأعلى[17]. الإسكان للراء في القصيدة قسري سببه الوقف العارض في سياق المدّ، ممّا يجعله في عالم الأصوات (وقف عارض للسكون)؛ أيّ بسبب السكون؛ لذا فإن بناء كلمة (العار) الصّوتيّ جاء مناسبًا لبنائها الدّلاليّ الذي أُريد منه إظهار العناصر المكوّنة لبنية الذّل، وقد تكوّنت تلك العناصر من خلال المدّ المشاكل والمتزامن لعنصر الصّراخ، والسّكون القسري للراء الذي ألغى من صفاتها الطبيعيّة.[18]

وأخيرًا حققت هذه الكلمة على محور الإستبدال الإختيار الأفضل للسياق؛ فبين : (العيب) (الفضيحة)، تحقق كلمة العار تفوّقاً على مرادفاتها، من خلال إضافتها إلى منصّة من جهة، وإلحاقها بصفة مؤنثة من جهة أخرى؛ فاستبدال العار بـ(العيب المقدّس) أو (الفضيحة المقدّسة) ، ما كان ليحقق تشابكًا على المستوى الدّلاليّ الصّرفيّ النّحويّ والصّوتيّ .[19]

ثالثا: الغموض

ونجد ظاهرة الغموض حاضرة في نصوص محمد الماغوط يقول في قصيدة (حتى الأغصان ترتجف):

كالغربان المولية الأدبار
سأصرخ يا حبيبتي
إذا لم تعطيني سراجك في الليل
وذراعك في الشيخوخة
وسريرك في الزمهرير
ولقمتك في المجاعات

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

سأحشو مسدسي بالدموع
وأملأ وطني بالصراخ
إذا لم تعطيني جناحًا وعاصفة
لأمضي
وعكازًا من السنونو
لأعود
حتى الأغصان العالية ترتجف
عندما أنظر إليها وأبكي .[20]

ففي هذا النصّ لايستطع المتلقي قارئًا أو سامعًا أن يصل إلى دلالة أو معنى محدّد ، فثمّة أكثر من دلالة تتوقف على طبيعة المتلقي، وما يستشعره أو يلقاه من دلالات؛ أيّ أنّ النّص يكتسب مشروعية المعنى عبر ثنائية الباث / المتلقي حيث تتفجر الدّلالة بمقدار تماثلها مع تجربة القارئ، فثمة طاقة من العنف والقسوة يشحنها الماغوط في صوره الشّعريّة، فتخترق واقعها ومخيلته الواضحة، لتغيم في ضباب طارئ، يقفل رؤية المتلقي، فكيف يكون السنونو عكازًا؟ وكيف ترتجف الأغصان عندما تراه ؟ فـ" الغموض الشّعري في العملية الشّعرية، ليس معناه فناء الوضوح والإبانة في التّعبير عن التّجربة الحسيّة والمعنويّة – وإنما معناه تكثيف الصّور الفنية في التّعبير عبر تلك التّجرب، دونما إستبداد في الفرديّة المستغرقة بالرّموز والطلاسم، بحيث يتعذر على القارئ فهم تلك التّجربة، والفشل في خلق الإستجابة الفنية والذوقية في نفسه".[21]

وقد نجد أن تراسل الحواس يشوبها بعض الغموض عند الشاعر محمد الماغوط كما في قصيدة (إلى عتبة بيت مجهول: (

أيتها العتبة
يا امراة متدلية في الشارع ..
في الليل ،
حيث يجري عبيرك الاصم
وتتساقط دموعك الرماديهْ
أترنّح أمامك كالسكير
أرنو بحسرةٍ إلى الثلوج العاصفة
والنيران التي تضيء لحمك المهاجر.[22]

يُلحظ أن الشاعر قد وظّف في نصه تقنية تراسل الحواس، فالشّفرات التّعبيريّة المتمثلة (إمراة متدلية في الشّارع / عبيرك الأصم، دموعك الرّمادية)، ينمّ عن قيمة سيميائية تشير إلى الخروج على منظومة التّقليد والمحاكاة ، واستثمار التّصوير الخيالي المثير للغموض والدّهشة، إذ يجعل الصّمم وهو من مدركات حاسّة السّمع ، من مدركات حاسّة الشّم وذلك بواسطة لفظة (عبير) والتي تُعد من مدركات حاسّة الشّم ، فقد كان هناك نوع من التّجاوب بين حاستي السّمع والشّم لتشكيل الصّورة الشّعريّة التي تميّزت بالابهام والغموض ، وفي قوله (دموعك الرمادية) تحطيم وابتعاد عن اللّغة العاديّة لغة الوضوح والمباشرة ،ولا شكّ أن ارتباط اللّون الرماديّ بالعتمة والكآبة هو ما جعل الشّاعر يربطه بالدّموع لتعميق الإحساس بالحزن والتّشرد لدى المتلقي .

والجدير ذكره أن هناك فرقًا بين الصّوغ الاستعاريّ الناشئ من تراسل الحواس وبين ما ينشأ عن السّمات الدّالة على التّشخيص، فرقٌ في درجة المنافرة؛ "لأنّ التّدرج في قيم المدلول بالنّسبة للتراسل يصبح أكثر كثافة، ممّا يعني أنّ مسالة تراسل الحواس تتجاوز الواقع اللّساني إلى علم النّفس، الشّيء الذي يجعل مجال توظيفها الجملي يتعدى حدود الوظيفة المجازيّة إلى الوظيفة الرّمزية" .[23]

وخلاصة القول أن الغموض يجعل من القارئ شاعرًا ويحرضه على متابعة العمل الإبداعي؛ إذ لايمكن لقارئ تقليديّ مواكبة هذا الضرب من المجاز، فكما نتحدث عن شاعر في مرحلة ابداعيّة متطورة، كذلك يمكن الحديث عن القارئ في مرحلة مماثلة عبر متابعة العملية الشّاقة لنمو الذائقة الفنية الأدبية لديه، بوجه عام والشّعرية بوجه خاصٍ.[24]

رابعا: الصّورة

ونقرأ للشاعر محمد الماغوط نصًّا آخرَ وهو يمارس حساسيته وإنفعالاته إلى أقصى حدٍّ ، في شعره عامة، وفي اللّغة والصّور والتّراكيب خاصة، إذ يقول :

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

آه ما أشهى النّسيم الذي مرّ بنا منذ عام

لقد كان يهزّني كالشّجرة
ويرفع سترتي كالذّيل
حيث الأمواج تصفع بعضها منذ الصباح
وصوت البحر يعلو ويهبط
كصوت عنق يُذبح .[25]

يقوم هذا الشّكل البنيويّ من التّشبيه على فكرة (التّداعي الشّعوري) الذي يحكم بنيتها، ويفيد هذا التّداعي في التّعرف على الخصائص النّفسيّة للشاعر، وما تفرزه من علائق متفاوتة، تنتهي إلى هذا الحسّ المأساوي الكبير الذي يكشف عن الدّاخلية الانفعاليّة لوجدانه، وما تضمره من نزعة تدميريّة، تجد فيها كلّ لحظة للبؤس والشّقاء مجالها الحيوي الذي تنهض فيه، وتساهم التشكيلة الحسيّة لمجموعة الأطراف التي تحكم علاقات الصّورة في بلورة هذه النزعة، وتسجيل أبرز منطلقاته.[26]

ففي الجملة التّركيبية (وصوت البحر يعلو ويهبط، كصوتِ عُنُقٍ يُذبح) نلاحظ تكثيفًا في التّشكيل البلاغي؛ إذ تحمل هذه الجملة نشاطًا مكثّفًا واضحًا لكلّ من الإستعارة والتّشبيه، ويمكن أن نقول حول فاعليّة هذه الجملة، أن دلالة الصّورة الرئيسة التي يمكن أن نستخرجها من مجموع السّياق، إنما تتجمع حول هذا النّشاط البلاغي الحسيّ، لا سيما الطرف الثّاني منه، إذ يلخّص، ليس النّهاية المأساويّة للتداعي الصّوري الذي إنبنى سياق النّصّ عليه، وإنما ما يمكن أن نسميه جوهر المعاناة العميقة التي يعيشها الشّاعر في ظلّ واقع منتهك ومدمّر، إن "البحر" بغموضه، واتساعه، يجعلنا عاجزين عن إدراك ماهيته، ومعرفة أسراره الدفينة، الأمر الذي يمكّن تأثيراته من النفاذ إلينا بشكلٍ تكون استجابتنا لها لا تخرج عن عالم البحر ببواطنه المستسرّة، والباعثة على الرهبة والخوف. ويأتي المشبه به، بمكوناته (كصوتِ عنقٍ يُذبح) مكملاً لرهبة البحر وامتداداتها الواسعة ، ولكن بطريقة تحيل إلى الإنساني وليس إلى الطبيعي. وبذلك يمكن أن نفهم أيضًا طبيعة العلاقة بين (صوت البحر) و(العنق) الذي تمارس عليه عملية الذبح ، والتي لا تخرج عن الطبيعة التي تفرض معالمها وقيمها على الشّاعر، إذ يكوّنان معًا، عالمًا مشتركًا، تتفاعل فيه مقومات متغيرة تخضع لعوامل ذاتية وموضوعية، تقوم في الأساس، على تحديد مواقع العناصر الحياتية من بعضها البعض. وتشكّل الصّورة الفنيّة المعبّر عنها، هنا، إحدى أهم الإشارات التي تنبثق عن هذه المواقع. كما تعمل، في الوقت ذاته، على التعريف بها، وتحديد موقف الإنسان (الشّاعر) منها.

إن صوت العنق الذي يتعرض للذبح، صوت فيه رعب حقيقي، لأنه يوحي بالجريمة التي تُقترف بحق الإنسان. إننا بمجرد أن نقرأ تشكيل الصّورة، نتخيل أن فاجعة تحصل. إنسان يُذبح، والسكين تأخذ طريقها إلى أصل العنق، والدّم يندفع من الشرايين والأوردة إلى الفراغ، إنّ هذا الصوت المفجع، المخيف، والموحي بالرهبة، والدهشة، هذا الصّوت الذي يبعث في الجسم الرعشة والذهول، هو صوت الشّاعر الذي يتكسر، فيموت، ولا يُستجاب له؛ إنّه صوتُ الإنسانية كما يراها الشّاعر نفسه، وقد تفككت عراها، ووهنت، فضاعت، وبقي صوتها لا يُسمع له إلّا صدى شريد، تاه بين الشعاب، واستسلم لنتوءات الصخور.[27]

هكذا تحيل الصّورة بأشكالها كافة إلى هذا الشعور القهري الذي تنامى في النّصّ، فانتهى إلى هذه النهاية المأساوية الكبيرة، وقد رأينا أن الألفاظ الحسيّة، والعلاقات التركيبية القائمة فيما بينها، قد ساهمت في تعميق الدلالة المشار إليها، وإعطائها بُعدًا إشعاعيًا متميزًا، دفعته إلينا خصوبة هذه العلاقات، ونشاطها البلاغي الذي إعتمد على مشاهدات الحواس وعلى قدرة هذه الحواس في تشكيل الصّورة، وتطويعها بما يتناسب مع موقف الشّاعر وإنعكاساته الوجدانية.

ونقرأ للشاعر محمد الماغوط نصًّا آخرَ ، إذ يقول في قصيدة (جناح كآبة):

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة
أتسكع كالضباب المتلاشي

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

كمدينة تحترق في الليل
والحنين يلسع منكبي الهزيلين
كالرياح الجميلة ، والغبار الأعمى
فالطريق طويلة
والغابة تبتعد كالرمح .[28]

توجه الماغوط في هذه القصيدة إلى الحسّ مباشرة ، إذ إعتمد في بناء صوره على التّجسيد والتّشخيص، وكان جلّ مواده التّصوريّة من الطبيعة، لا بوصفها محسوسات تقع خارج ذاته، وإنما بوصفها أداة حيّة لها نبض خاصّ ذا تردّدٍ ينسجم مع إيقاع النّفس، وهكذا يكون هذا النّبض وسيلة لبثّ الحالة النّفسيّة، إستعمل الشّاعر كاف التّشبيه أربع مرّات، والتّشبيه دائمًا في شعر الماغوط يجسم ويجسد وجه الشبه، بين المشبه والمشبه به، ويقرّبه أكثر فأكثر من المتلقي ، وفي الحقيقة لايمكن لنا إدراك أبعاد لغة القصيدة الرّفيع الماغوطيّة إلا إذا قرأنا القصيدة كاملة ، وهذه خاصية الشّعر الحديث، وخاصة الشّعر الذي يشكّل نسيجًا عضويًا واحدًا لا إنفصام فيه.

بدأ الماغوط قصيدته بتقديم الخبر (مخذولٌ) والخبر يحتمل التّصديق والتّكذيب معًا، ولكن المفردة – الخبر- وضعتنا أمام إفتراض وحالة من "فرد يعاني إحباطًا وفجيعة، وافرادًا لا أحد يشدّ على يده، ثم يؤكّد الصّورة ويوضحها، فهو دون أهل ، ودون إمراة يحبها وتحبه، لذا فهو متسكع . ثم يأتي دور الطبيعة حضنا يلتجىء إليه من فقدوا حنان العالم ، ودفء الحياة المتمدنة.

استطاع الشّاعر أن يرسم صورة شعريّة من خلال السّياقات في (اتسكع كالضباب المتلاشي، الحنين يلسع منكبي الهزيلين كالرياح الجميلة، والغبار الأعمى، والغابة تبتعد كالرمح)، اذ تحمل هذه التراكيب المختلفة داخل اطار التشكيل التصوري تعبيرا عن وضع شعري خاص، وتوسيع مديات دلالتها الموحية؛ إذ يقيم الشّاعر علاقة متشابكة بين ألفاظ الطبيعة (الضباب، الرياح، الغبار، الغابة) واللحظة الشّعوريّة فغدت فضاءً مشحونًا بالضياع والإحباط ، بمعنى أنّه خلق من الطبيعة وسائل نقل مناسبة لأفق الحالة النفسية.[29]

إن الإسقاطات النفسية على مظاهر الطبيعة في النّصّ يبرز من خلال رسم الشّاعر حدًّا يضع فيها حركة وجدانه ، لتقديم تجربته الحسية ، لذلك جاءت الصّورة (اتسكع كالضباب ، الحنين يلسع منكبي، الغبار الأعمى، الغابة تبتعد...)، مجسدة لتشير إلى حالة الضياع والاحباط اللذين يلفان التجربة تعبيرًا عن حركة وجدانه المضطرب وتصوير حالته النفسية الناتجة عن ذلك الاحباط ، ولعل الصّور التي افصحت عن ذلك الاضطراب من خلال حركة التخلخل المتمثلة في التجسيد التي احدثتها الألفاظ والتراكيب، والتي شحنت السّياقات بدفقات شعريّة، فخيال الشّاعر جعل البنية التصويرية تقيم توازنًا بين تجربته الشّعريّة وبين محاصرة الواقع . فكانت مظاهر الطبيعة واسطة نقل خففت الصدمة النفسية الشعوره بمشاركتها إياه في ضياعه وحزنه.[30]

خامسا: الرمز

وإذا انتقلنا إلى مفردات أخرى يمكن تحميلها إيحاءات رمزية من مثل قصيدة (اصفرار العشب) ، نلحظها تعكس إشارات رامزة تخفي إحساسًا نتيجة مايعانيه شعبه:

القمحُ الأزرقُ، ذو الأهداب الطويلةْ
يبكي فوقَ حقولنا
أيها الرجل المجهول
أقذفْ قُبّعتي في الوحل
إضربْ حبيبتي بالسياط
ولكنْ دعني آكُلْ
دعني أغرقُ أسناني في الامكنة النائيةْ
في الأمكنة التي أحبها
في المطر... في النساءِ
في دواليب القطارات التي أشتهيها.[31]

إنّ الارتكاز الرّمزي والتكثيف الدّلاليّ في هذا النصّ يتوزع على أسطر النّص يمثل السّطر الثالث البؤرة الدّلاليّة (الرجل المجهول) ، فعلى الرّغم من أن الشّاعر

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

يقدم هذا المقطع من النصّ وفق آلية التجريد الإستعاريّ، فان ثمّة رموز أخرى في النصّ تساعدنا على تفكيك شفرته، والوصول إلى دلالاته، فالنّص يبنى من جمل، تتآزر فيما بينها، لتقدم صورة شعريّة، كلّ شيءٍ فيها يوحي بالجوع والخوف والخنوع، والظاهر ان الشّاعر هنا ـــ لا يريد أن يخبرنا أمرًا دقيقًا محدّدًا عن طبيعة هذا الرّمز، ممّا يحملنا على الاعتقاد بأن النصّ ينفتح على قراءات متعددة. فلو تأملنا في كلامه (القمح الازرق ذو الأهداب الطويلة ، ضرب الحبية بالسياط، دعني اغرق اسناني في المطر وفي النساء وفي دواليب القطارات) لوقعنا على معنى اكثر عمقا.

القمح الأزرق ذو الأهداب الطويلة ◄ـــــ الجوع المعنوي ◄ـــــ دعني أغرق أسناني في المطر وفي النساء وفي دواليب القطاراتة الحرمان والإحساس بالإحباط .

ولعلّ هذه الدّلالات تخفي شكلاً من أشكال الانتفاض والثورة الناقمة على كلّ الأمور وهذا لغرض التشفي من هذا الرجل المجهول، فالمطر رمز من رموز الأرض المخضرة والخصبة ، والنساء رمز من رموز اِستمرارية الحياة عبر الإنجاب والإيلاد، ودواليب القطارات رمز للرحيل والإنتقام من المدينة .

فهذه الرموز الثلاثة تخفي إحساسًا بالألم القابع في أعماق الشّاعر جراء ما شاهده في مجتمعه من طغيان للظلم ومن سيطرة للجوع على الشعب، وبذلك نستطيع فك شيفرات هذا الرّمز / الرجل المجهول الذي يمثل السلطة المستبدة التي تفرض الجوع على شعبها، وهذا الرّمز الذي لم يصرح به الشّاعر آلية تدمير تسحق كل من يتقاطع معها ، تخرج الآخر كلّ الآخر، وتضعه على خط التضاد، ثم تعمل على تصفيته وإنهائه.

ويبدو أن اِعتماد الشّاعر على تصوير هذا الرجل المجهول وهو يرمي القبعة في الوحل ، ويضرب حبيبة الشّاعر بالسياط ، بهدف السّماح له بأن يأكل يدلّ على عمق المعاناة التي كان الشعب يخضع لها، كما يدل على مدى تأثر الشّاعر بها، ما جعله يصورها في شعره كمتنفس عما يقلقه ، فضلاً عن تسليط الضوء على مساحات جديدة من خفايا الرّمز الاستبدادية.

والملفت أن الرّمز (القمح) يركن إلى مفهوم البركة ولكن باضافته إلى (الأزرق) يحدث تضادًا دلاليًا، فالقمح الذي غذّا هذا الرّمز لم يكن (قمحًا مباركًا)، وإنما هو (قمح أزرق) وهو مماثل للمستبِد ؛ لأن هذا اللون يحمل الشّر واللؤم فكلّ من يتصف به يكون لئيمًا[32] ، لذلك تبدو هذه الصورة الرّمزية، غير قادرة على الإحالة على مرجعها بسبب هيمنة الوظيفة الشّعرية على الوظيفة المرجعية، التي لا تطمس الإحالة ـــــ كما يرى ياكوبسن . ولكن تجعلها غامضة.[33]

وفي نصٍ آخر يتضح من خلاله أن الصورة لدى محمد الماغوط ليست مجرد زخرف، كما أنها ليست غاية جمالية، إنها أعمق من الفكرة إنها الطاقة التي يتجلّى فيها الوعي:

ليتني وردة جورية في حديقة ما
يقطفني شاعر كئيب في آخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكي الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسولة
إلى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر[34]

ينفتح النص على جملة من الرموز المتداخلة التي تعمل على منح النص حركية، والذي يثير حركية هذه الصور ليست الرغبة في الانتقال من الأنسة إلى الشيئية، بل الرغبة في الانعتاق من الكآبة ووحدتها. (فالوردة الجورية) (وحانة الخشب) ليستا سوى أشياء مألوفة. غير أن الشّاعر يحولهما إلى رموز بما يضفي عليهما من دلالية، أي بما يقع عليهما من فعل.

- فالوردة الجورية لن تكون ذات معنى إلا إذا قطفها شاعر كئيب.
- وحانة الخشب لن تكون كذلك إلا إذا ارتادها المطر والغرباء.

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

هـذا التحـول مـن الأنسـية إلى الشـيئية هـو نتـاج (الـوهم الصّـوري) الـذي يطلـق العنـان للمخيلـة في قلـب المواقـع وتبـادل التسـمية، حيـث يصـبح مجـال التسـمية عامـل إثـارة مهـم لا يتحقـق جـدليًا إلا بلعنـة المكـان (الزقـاق الـذي ينـتج الكآبة والعيون الخضر).[35]

إذن، الـورد الجوريـة تصـبح رمـزًا لحركيـة الإبـداع، وحانـة الخشب تصير رمزًا للانعتاق.

إن المـاغوط في هـذه الصـور مـثلاً لا يعبـر عـن مجانيـة نصـية وحسـب، و إنمـا يـوحي أيضًـا بمجانيـة العـالم. وهـو إذ يختـار الـوردة والحانـة إنمـا ليبـرز بعـض مظـاهر هـذه المجانيـة التي لا يعـدو أن يكـون خلاصـها في تأمـل الأشـياء العاديـة، وبخاصـة إذا كانـت الصـورة " في شـعر محمـد المـاغوط هي قـوام التعبيـر الشّـعري، وتكـاد تكـون الوسـيلة الوحيـدة. وصـوره بوجـه عـام حسـية تلـتقط مادتهـا مـن أشـياء العـالم، فحتى المعـاني المجـردة نلـبس مظـاهر حسـية، وتتحول إلى خمور، ونساء، وتراب".[36]

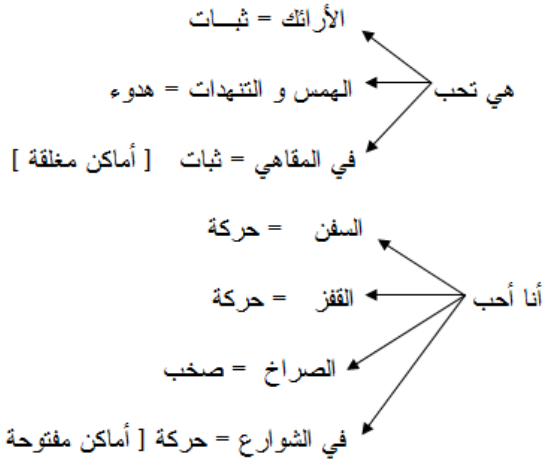
سادسًا: الثّنائيات الضديّة:

نجـد في شـعر محمـد المـاغوط عـدد مـن الثنائيـات الضـديّة التي تسـتدعي التوقـف عنـدها، وهي الأخـرى أدّت إلى الإنحـراف الـدّلالي عـن طريـق إنتـاج تقـابلات ضـدّية بـين طرفي العلاقة، وهذا ما تبدّى في قول الماغوط :

كنا نؤمن بان الجبال زائلة
والبحار زائلة والحضارات زائلة
أمّا الحبّ فباقٍ...
وفجأةً : افترقنا
هي تحب الأرائك الطويلة
وأنا أحب السفن الطويلة
هي تعشق الهمس والتنهدات في المقاهي
وأنا أعشق القفز والصراخ في الشوارع
ومع ذلك
فذراعايَ على امتداد الكون
بانتظارها .[37]

تجمـع الصّـورة الشّـعريّة بـين عـدة أزواج متقابلـة، والـذي أدّى إلى تصـعيد الحركـة الداخليـة وإنتـاج الدلالـة المطلقـة في آن؛ إذ أن هـذه التقـابلات الضـدية عبّرت عـن حالـة التضـاد بالأمزجـة بـين الحبيبـين، بـين مزاجيـة الحبيبـة التي تميـل إلى الهـدوء والثبـات، والـذات التي تميـل إلى الصخب والحركة.

وقـد كثّـف الدّلالـة عبـر أسـلوب الكنايـة والرّمـوز التي تجسد هذا التفاوت والتّضاد بين الطبيعتين :



وعلى الـرغم مـن كـلّ تلـك التقاطعـات الضـديّة نشـير إلى أن اللعبـة الجماليّـة في قصـائد محمـد المـاغوط تعتمـد على التّكثيـف الـدّلالي واللغـويّ التي تباغـت القـارئ في مـدلولاتها وصـورها الواقعيّـة الدّالـة بعمـق عـن الحالـة العاطفيّـة بكـلّ ماتتضـمنه مـن رؤى وأحاسـيس عميقـة تشي بهـا[38]، كمـا في الصـورة التي يعلـن مـن خلالهـا عـن مـدى رغبتـه بعـودة حبيبتـه، وانتظـاره إيّاهـا بعبـارة حقّقـت شـعريتها عـن طريـق المبالغة بامتداد ذراعيه من أجل احتضانها، إذ يقول:

ومع ذلك
فذراعايَ على امتداد الكون
بانتظارها .

وهـذا يعني ولـع الشـاعر بالصـورة الدّالـة التي تعمـق المشـهد الشـعري أو الحـدث الشّـعري، ذلـك أنّ التراكيـب الشـعرية لا تعبر في الموقـع الواحـد إلا عـن معنى واحـد، ممـا يؤكـد أنّ الشـعر يبحـث عـن جميـع إمكانـات إيقاعـه، فيلجـأ إلـى الأسـاليب اللغويّـة جميعًـا، ليقـدم تنويعـات مختلفـة تنسـجم مـع السّـياق الشّـعريّ والموقـف الوجـداني الـذي يعيشه الشّاعر.[39]

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

وممّا نجده عند الشاعر محمد الماغوط قصائد عديدة تجلّت فيها آلية التكثيف عن طريق إنتاج تقابلات ضدّية بين طرفي العلاقة، ومن ذلك قصيدة (الظل والهجير)، اذ يقول فيها:

حبيبتي
هم يسافرون ونحن ننتظر
هم يملكون المشانق
ونحن نملك الأعناق
هم يملكون اللآلئ
ونحن نملك النمش والثآليل
هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار
ونحن نملك الجلد والعظام
نزرع في الهجير ويأكلون في الظل
أسنانهم بيضاء كالأرز
وأسناننا موحشة كالغابات
ومع ذلك فنحن ملوك العالم
في جيوبهم عناوين الخونة واللصوص
وفي جيوبنا عناوين الرعد والأنهار
هم يملكون النوافذ
ونحن نملك الرياح
هم يملكون السفن
ونحن نملك الأمواج
هم يملكون الأوسمة
ونحن نملك الوحل
والآن
هيا لننام على الأرصفة يا حبيبتي.[40]

يتجلى التّكثيف التّركيبي بالبنية الإسمية التي حفل بها النّص عبر الصّراع المتولد عن طريق الثنائيات الضّديّة فيلحظ أن كل سطر شعري من هذه الأسطر قد احتوى على المعنى والمعنى المضاد له الذي يعارضه في الإتجاه وهو الأمر الذي حقّق التوازي وكون جدليّة مستمرة على مستوى الفكر والواقع[41] إذ انقسم النّص عبر التوازي إلى قسمين متقابلين، فكل عبارة تقابلها مثلها في عدد الكلمات وتوازيها في الدلالة مخالفةً أو تعضيدًا كما تنتمي المفردات للتوازن ذاته، مثل: نزرع يقابلها في الجملة التالية يأكلون، وفي الهجير يقابلها الجار والمجرور في الظل.

كما أن عنوان القصيدة يتركب من التقابلات الضدية أيضاً: ظل/ هجير لتنسب الظل للأغنياء، بينما يكون الهجير فضاء دلاليا لتصوير حال الفقراء ، ثم يستمر انفتاح الرؤى والدلالات التي تؤكد مظاهر تعاستنا، وفقرنا، وتعاستنا، وخيبتنا مقارنة بمظاهر عظمتهم واصرارهم وامجادهم العظيمة من خلال عالَمين مصوَّرين حسيا: الأول يعبر عنه ضمير الجماعة الغائبين (هم = الطبقة الحاكمة)، والثاني يعبر عنه ضمير المتكلمين (نحن = الفقراء)، وأحياناً مرادفها النحوي (نا) للعائدية الجماعية، فأخذ الشاعر هيئة التعبير بضمير الجماعة؛ وكان راويًا داخليًا ينطق باسمهم[42]. وهذا مايوكّده قوله:

. هم يسافرون/ ونحن ننتظر
. هم يملكون المشانق/ ونحن نملك الأعناق
. يأكلون في الظل/ نزرع في الهجير
. أسنانهم بيضاء كالأرز/ أسناننا موحشة كالغابات
ـ صدورهم ناعمة كالحرير/ صدورنا غبراء كساحات الإعدام

ثم تنقلب المقارنة دلاليًا ليبيّن الشّاعر انحيازه للفقراء وانتصارهم عبر تغيير سير الثنائيات لصالح (نحن):

ـ بيوتهم مغمورة بأوراق الملصقات/ بيوتنا مغمورة بأوراق الخريف
ـ في جيوبهم عناوين الخونة واللصوص/ في جيوبنا عناوين الرعد والأنهار
. يملكون النوافذ/ نملك الرياح
. يملكون السفن/ نملك الأمواج

وهكذا شكّل النصّ بناءً تناظريًا يتميز بالتكثيف، والإيحاء وكون دلالة تعبّر عن الألم والحزن والمرارة وسط التصارع المحتدم بين انعكاسات المعنى للثنائيات الضدية؛ إنه الصّراع المستمر بين أفراد الطبقة الحاكمة من

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

أصحاب السّلطة والنفوذ وبين أفراد الطبقة العاملة والفقيرة الذين يرزحون تحت استبداد وتسلط هذه الطبقة والذات أرادت أن تعكس هذا المعنى أو هذه الدلالة سعيًا منها إلى التعمق والتوغل في التعبير غير المباشر لإثارة المتلقي وشحذ أفقه للاحساس بقيمة النّص الإيقاعية المتأتية عبر التوازي التقابلي وتنبه المحفزات الفكريّة إلى عمق المأساة التي يعاني منها الإنسان وهو قابع في ذلك الواقع المرير ولا يستطيع أن يفعل شيئًا سوى الرضوخ والإستسلام وكأن الذات تحاول أن تقول بأن رضوخ الإنسان وخضوعه تحت ظلم الأنظمة الحاكمة هو الذي تسبب بطغيان هذه الأنظمة وتماديها في النيل من أبنائها.[43]

الخاتمة:

1ـ وهكذا، بات واضحًا لدينا أنّ عالم النّص الشّعريّ في(قصيدة النّثر) غنيٌّ بدلالاته. وهذا ما اثبتته النّصوص التي تمّ إختيارها، على فعل الخلق، بوصفه فعلاً متميزًا قادرًا على توكيد ذاته، من حيث قوته الخلاقة. كما يشير إلى رسالة الشّاعر الهادفة إلى إيجاد مرتكزات رئيسة تشعّ بالفعل، وتتوزع على مستوى اللُّغة كفعالية ثقافية، وعلى مستوى الحياة كفعالية اجتماعية.[44]

الهوامش

[1] - اسلوبيّة القصيدة الحداثيّة في شعر عبد الله حمادي، ساميّة راجح ، ص ، 262

[2] - المرجع نفسه ، ص263

[3] - التّفكيكيّة في الخطاب النقدي المعاصر، بشير تاوريريت ، ص54.

[4] - اسلوبيّة القصيدة الحداثيّة في شعر عبد الله حمادي، ساميّة راجح ، مرجع سابق، ص263.

[5] - مرجع نفسه ، ص264.

[6] - المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.

[7] - المرجع نفسه ، ص265.

[8] - قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، ص79.

[9] - البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، كمال عبد الرزاق، ص213.

[10] - سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية، فوزي هادي الهنداوي / جريدة الزمان October 26،2016.

[11] - البدوي الأحمر، محمّد الماغوط، ، دمشق، ص95

[12] - القاموس المحيط، الفيروز آبادي، باب الفاء، فصل الواو.

[13] - تحتل الأدبيّة المساحة الأوسع في قصائد الماغوط، من خلال استمداده للمفردات المستخدمة من المخزون الثقافي العالمي، مع إضافة قيمة أسلوبية على تلك المفردات، مما يُظهر المستوى البراغماتي في قصائده.

[14] - ديوان البدوي الاحمر، محمد الماغوط دمشق ، ص45-46.

[15] - قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، مرجع سابق، ص 80.

[16] - الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري العربي ، ص470.

[17] - صوت الرّاء عند سيبويه ومن تابعه صوتٌ شديد مكرّر، أما المحدثون فيعدّونه من الأصوات المتوسطة التي تجمع بين الشّدة والرّخاوة ينظر: سيبويه، الكتاب ، ص435/4 ؛ عصام نور الدين، علم الأصوات اللّغويّة،ص226.

[18] - الاسلوبية وتحليل الخطاب الشعري العربي الحديث، ندى محمد، مرجع سابق، ص472.

[19] - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[20] - الأعمال الشعرية، الماغوط، دمشق، ص222.

[21] - تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، سلام مهدي، ص 126.

[22] - الأعمال الشعرية، محمد الماغوط، مصدر سابق، ص131.

[23] - اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد) ، محمد كنوني، ص 245 .

[24] - مدارج المجاز في نماذج من الشعر العربي المعاصر ، أمين الريحاني ، ص 140.

[25] - الأعمال الشعرية، محمد الماغوط ، مصدر سابق، ص170.

[26] - قضايا الابداع، يوسف حامد ، مرجع سابق، ص158.

[27] - المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.

[28] - حزن في ضوء قمر ، محمد الماغوط ، مصدر سابق، ص 47.

[29] - انماط الصّورة والدلالة النفسية في شعر اليمن، خالد علي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد1و2،لسنة 2011،ص19.

[30] - المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.

[31] - الأعمال الشعرية ، محمد الماغوط ، مصدر سابق ، ص105.

[32] - صورة الانسان في شعر محمد الماغوط، ايمان عبد القادر عبدو، ص115.

[33] - ينظر: قضايا الشعرية ، جاكبسون ، ترجمة : محمد الولي ، ص51.

[34] - الأعمال الشعرية، محمد الماغوط، مصدر سابق، ص25.

[35] - قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ايمان الناصر ، ايمان الناصر، ص119.

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

[36] - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[37] - الاعمال الشعرية، محمد الماغوط، ص 270.

[38] - عـالم المـاغوط ، دراسـة جماليـة في شـعر المـاغوط ،عصـام شـرتح، ص52.

[39] - الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، خلود ترمانيني، ص95.

[40] - الاعمال الشعرية، محمد الماغوط ، مصدر سابق، ص 261 ، 262 .

[41] - البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط ، صباح الدين خيري ، ص 65.

[42] - يملكون المشانق.. ونملك الأعناق، حاتم الصكر ،(مقال) مجلة الاتحاد (الملحق الثقافي) 14 يوليو 2010.

[43] - البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط، صباح الدين خيري، مرجع سابق، ص 67.

[44] - قضايا الابداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، مرجع سابق ، ص95.

المراجع والمصادر:

1. أسـلوبيّة القصـيدة الحداثيّـة في شـعر عبـد الله حمـادي، ساميّة راجح ، الجزائر، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2012.
2. الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري العربي الحديث، ندى محمد، بيروت ، دار الفكر ، 2011.
3. الأعمـال الشـعرية،محمد المـاغوط ، دمشـق، دار المـدى للثقافة والنشر، 1998.
4. أنمـاط الصّـورة والدلالـة النفسـية في شـعر الـيمن، خالـد علي، مجلـة جامعـة دمشـق ، المجلـد 27، العـدد 1و 2، لسـنة 2011..
5. الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، خلود ترمانيني، بيروت ، دار الفكر، 2004.
6. البنـاء الفني في قصـيدة محمـد المـاغوط ، صـباح الـدين خيري ، اطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل، 2005.
7. البنى الأسلوبية (دراسة في الشعر العربي الحديث)، كمال عبد الرزاق، دار الكتب العلمية ، بيروت.
8. تجليـات الحداثـة في شـعر بلنـد الحيـدي ، سـلام مهـدي، جامعة البصرة، 2011.
9. التّفكيكيّة في الخطاب النقدي المعاصر، بشير تاوريريت، الجزائر، دار الفجر للطباعة، ط 1، 2006.
10. ديوان البدوي الاحمر، محمد الماغوط دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2006.
11. سـيمياء العنـوان في النصـوص الإبداعيـة، فـوزي هـادي الهنداوي / جريدة الزمان October 26، 2016
12. صور الانسـان في شـعر محمد الماغوط، ايمان عبد القادر عبدو، جامعة البعث، 2010.
13. عـالم المـاغوط ، دراسـة جماليـة في شـعر المـاغوط ،عصـام شرتح، الاردن، دار الخليج، ط1، 2018.
14. عِلـم الأصـوات اللغويـة (الفونيتيكـا)، عصـام نـور الـدين، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط1، 1992.
15. القاموس المحيط، للفيروز آبادي، باب الفاء، فصل الواو. تحقيـق: مكتـب تحقيـق التراث في مؤسسـة الرسـالة، الناشـر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان.
16. قصـيدة النثر العربيـة التغـاير والاخـتلاف، ايمـان الناصـر، مؤسسة الانتشار العربي،ط1 2008.
17. قضـايا الابـداع في قصـيدة النثر، يوسـف حامـد جـابر، دمشق، دار الحصاد للنشر والتّوزيع ،1981.
18. قضـايا الشـعرية، جاكبسـون ، ترجمـة : محمـد الـولي ، دار توبقال ، المغرب ، 1988.
19. الكتـاب ، سـيبويه، تحقيـق وشـرح: عبدالسـلام محمـد هارون، مصر، مكتبة الخانجي، ط1، 1977.
20. اللغـة الشـعرية – دراسـة في شـعر حميـد سـعيد،محمد كنوني دار الشؤون الثقافية، بغداد ،1997.
21. مـدارج المجـاز في نمـاذج مـن الشـعر العربي المعاصـر،أمين الريحاني، مجلة الاداب، عدد12،11،سنة 1988.
22. يملكون المشـانق.. ونملـك الأعنـاق، حـاتم الصـكر ،(مقـال) مجلة الاتحاد (الملحق الثقافي) 14 يوليو 2010.

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492

Summary:

This study deals with the phenomenon of condensation in the poet Mohammed Almagout ،as his hair was characterized by density

The semantic manifested in the singular ، composition and image ،which led to the flow of connotation and fragmentation ،the word became pregnant with many semantics ،as well as poetic shock ،which is one of the achievements of prose poem. In it we find the poet's ability to capture a new vision ،and formulated poetically in a linguistic structure of people ،images and symbols and lighting and verbal aesthetic composition.

The research identified the poet Muhammad al-Maghout in particular a field of study ،because it represents one of the generation of pioneers who made a huge revolution that led to drastic changes in the construction of the poem and its compositions ،and in the gastronomic concept underlying the philosophy of the poem poem ،as well as stylistic distinctiveness.

DOI:10.18018/URUK/020-13/1480-1492