٦

فضاء الشعرية في الأبيات الأخيرة

عند الشاعر رشيد الهاشمي البغدادي

د. ماهر هاشم إسماعيل عبد الله

جامعة ديالى – قسم الإعلام والاتصال الحكومي

الملخص:

يتناول هذا البحث الحديث عن فضاء الشعرية ضمن آخر أبيات القصيدة الشعرية، وأثره في المتلقي، باعتباره العنصر الأخير في الرسالة الخطابية بين الشاعر والمتلقي، واتخذ البحث من ديوان الشاعر: رشيد رضا الهاشمي مادة تطبيقية له، لبيان حضور تلك العناصر الشعرية وأثرها في البيت الأخير، وكان هذا هو الهدف المنشود من البحث.

ولقد جاء البحث في مبحثين تناول الأول منهما الحديث عن مصطلح الشعرية، والحديث عن البيت الأخير وخصوصيته في القصيدة، في حين تناول الثاني مظاهر الشعرية في البيت الأخير في ديوان رشيد الهاشمي، وقد برزت في خمسة أنماط: الإيقاع الداخلي، والانزياح، والصورة الفنية، والمفارقة، واختيار المفردات.

الكلمات المفتاحية: رشيد الهاشمي/ الشعرية/ الانزياح/ الإيقاع/ المفارقة/ الصورة الفنية/ اختيار المفردات.

The space of poetry in the last verses of the poet Rashid Al-Hashemi Al-Baghdadi

Dr. Maher Hashem Ismail Abdullah

University of Diyala – Department of Media and Government Communication

Abstract

This research deals with the space of poetry within the last verses of the poem, and its effect on the recipient, as it is the last element in the rhetorical message between the poet and the recipient. The research took the poet Rashid Reda Al-Hashemi's collection of poems as an applied material to demonstrate the presence of those poetic elements and their effect on the last verse, and this was the desired goal of the research. The research came in two sections, the first of which dealt with the term poetics, and the last verse and its specificity in the poem, while the second dealt with the manifestations of poetics in the last verse in Rashid Al-Hashemi's collection of poems, and they appeared in five patterns: internal rhythm, displacement, artistic image, paradox, and choice of vocabulary.

Keywords: Rashid Al-Hashemi / Poetics / Displacement / Rhythm / Paradox / Artistic Image / Choice of Vocabulary.

المقدمة:

جاء مصطلح الشعرية في النقد الحديث ليشير إلى كل عنصر فني جمالي يشتمل عليه الخطاب الشعري له القدرة على منحه مستوى أعلى من الإبداع، أو له القدرة على الارتقاء بالخطاب من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، وبالتالي فإن النصوص الأدبية بأنواعها وأشكالها تتفاوت في مستويات الشعرية التي تشتمل عليها، فهناك نصوص مفعمة بعناصر الشعرية كالتصوير والموسيقى والتناص والانزياح ونحوها، وهناك نصوص خاوية لا تحمل سوى المقصود الخبري في النص فحسب، من هنا يظهر التفاوت بين هذه النصوص على اختلاف أنواعها.

ومن جهة ثانية فإن بعض مكونات القصيدة تحتاج إلى قدر أكبر من الاهتمام من قبل الشاعر، فيغذيها بآليات الشعرية المختلفة، كالبيت الأخير مثلاً، فإنه آخر ما يتلقاه المتلقي من القصيدة، وهو زبدة ما قدمه الشاعر في القصيدة برمتها، بالتالي فإن عليه الاهتمام بهذا البيت ليكون أكثر تعلقاً بذهن المتلقي، مما يدفعه ذلك إلى التركيز على آليات الشعرية المختلفة للوصول إلى هذا الهدف، وهذه الفكرة سيُطبقّها هذا البحث على الأبيات الأخيرة في قصائد الشاعر رشيد الهاشمي.

وتظهر أهمية هذا البحث في أنه يحاول تسليط الضوء على مكوّن بنائي في القصيدة الشعرية بعينه، ألا وهو البيت الأخير، ويحاول رصد ملامح الشعرية وآلياتها التي ركز عليها الشاعر رشيد الهاشمي في تلك الأبيات، بقصد تحقيق أكبر قدر من التأثير في المتلقي باعتبار أن هذا البيت آخر ما تسمعه أذن المتلقي وآخر ما تقرؤه عين القارئ؛ لذا توجب الاهتمام به، ورفده بمزيد من عناصر الشعرية المختلفة.

ويحاول هذا البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١ . ما الشعرية وما أبرز مراحلها التاريخية؟

٢ . ما أهمية البيت الأخير باعتباره عنصراً شعرياً؟

٣ . كيف وظّف الشاعر رشيد الهاشمي آليات الشعرية ضمن البيت الأخير؟

٤ . ما أهم الآليات الشعرية في البيت الأخير عند الشاعر؟

ويهدف هذا البحث إلى بيان المقصود بمصطلح الشعرية عموماً، والتعريج على بعض المراحل التاريخية التي نشأ وفقها هذا المصطلح، والحديث عن أهمية ربط فكرة الشعرية بالبيت الأخير تحديداً، والكشف عن الكيفية التي وظّف الشاعر رشيد الهاشمي من خلالها آليات الشعرية في البيت الأخير على تنوّع تلك الآليات واختلافها.

وفي حدود علم الباحث فإنه ليس هناك دراسة مستقلة تناولت الحديث عن شعرية البيت الأخير، وربطته بسياقات دلالية وتركيبية في القصيدة المقصودة، مما يمنح البحث جدة وابتكاراً.

أما بالنسبة للدراسات التي تناولت موضوع الشعرية فهي كثيرة جداً، ولكن لا بأس من إيراد بعضها خصوصاً تلك التي أفاد البحث منها:

دراسة: شهيرة المراحلة عام ٢٠١٤م، بعنوان: جماليات اللغة الشعرية: دراسة في ديوان راشد عيسى، وقد أفاد البحث من هذه الدراسة لكونها تناولت قدراً كبيراً من الموضوعات المتوائمة بينهما، في حين تميز هذا البحث في مجاله التطبيقي الذي يتناول شعر رشيد الهاشمي تحديداً.

دراسة: سامح الرواشدة عام ٢٠١٣م، بعنوان: جماليات التعبير في القرآن الكريم، وقد أفاد البحث منها خصوصاً في الجزء الذي تحدث عن اختيار المفردات، في حين تميز البحث في بقية أجزائه.

دراسة حسن ناظم عام ٢٠٠٣م، بعنوان: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، وقد أفاد منها البحث في الجانب النظري المتعلق بمفاهيم الشعرية، وآليات التطبيق عليها.

دراسة: سامح الرواشدة عام ١٩٩٩م، بعنوان: فضاءات شعرية، وهي دراسة تطبيقية على مجموعة من القصائد لشعراء كأمل دنقل وغيره، وقد أفاد البحث منها في جانبيه النظري والتطبيقي، في حين أنه تميز عليه في الجانب التطبيقي من البحث.

وهناك عدد كبير جداً من الدراسات التي تناولت موضوع الشعرية لا مجال لذكرها هنا، وإنما نكتفي بهذا القدر فحسب.

ويسير هذا البحث وفقاً لخطوات المنهج الوصفي التحليلي القائم على رصد الظاهرة، وحشد ملامحها ضمن الأبيات الأخيرة من قصائد الشاعر رشيد الهاشمي، ومن ثم استقراء النتائج والاستنتاجات.

وبناء عليه فقد انقسم البحث إلى مبحثين، تناول الأول منهما الحديث عن مصطلح الشعرية، والحديث عن البيت الأخير وخصوصيته في القصيدة، في حين تناول الثاني مظاهر الشعرية في البيت الأخير في ديوان رشيد الهاشمي، وقد برزت في خمسة أنماط: الإيقاع الداخلي، والانزياح، والصورة الفنية، والمفارقة، واختيار المفردات.

المبحث الأول: مصطلح الشعرية:

يعد مصطلح الشعرية من بين أبرز المصطلحات النقدية حضوراً في الدرس النقدي المعاصر، انطلاقاً من كونه مصطلحاً شاملاً لعدد كبير من الظواهر النقدية النظرية والتطبيقية في ميدان النقد الحديث، ويمكن من خلال تلك العناصر الحكم على أي عمل أدبي بأنه ذو مستوى عالٍ من الشعرية، أو أنه ذو مستوى متدنٍ، وفي الحالتين لا بد من الوقوف على طبيعة اتصاف ذلك العمل بالشعرية من عدمها، وهذا يعني أن مصطلح الشعرية من بين المصطلحات التي لقيت اهتماماً كبيراً من قِبَل النُّقاد في عصرنا الحاضر.

أولاً: الشعرية مقاربة اصطلاحية تاريخية:

جاءت الشعرية في أعقاب الدرس النقدي البنيوي، وهي عبارة عن منهج نقدي تحليلي يسعى من خلاله الناقد للوصول إلى منهجية نقدية متماسكة يمكن من خلالها الحكم على العمل الفني

حكماً متفقاً مع طبيعة هذا العمل وخصائصه الإبداعية، انطلاقاً من مجموعة من الأسس النقدية التي تمثل معياراً للوصول إلى الحكم المناسب من قبل الناقد(١).

وكغيره من المصطلحات النقدية المعاصرة فقد تغايرت تعريفات الشعرية لدى النقاد المعاصرين، واختلفت وجهات نظرهم في تحديد المقصود بهذا المصطلح، انطلاقاً من طبيعة الأسس التي يعتمدها بعض النقاد في ميدان الشعرية هذا من جهة، وطبيعة المعايير التي يعتمدها الناقد في الحكم على العمل الفني تبعاً لخصائصه الشعرية(٢).

وانطلاقاً مما سبق يمكن فهم طبيعة نشأة هذا المصطلح النقدي، إنه مصطلح واسع الدلالة، عامّ في عناصره وأسسه ومكوناته، يحمل قدراً غير يسير من التوافق مع مصطلحات نقدية أخرى، بل ربما يتداخل معها.

ولو أردنا النظر في ما جاء عند النقاد الغربيين والعرب في تعريفهم للشعرية تبعاً لفهمهم الخاص بهذا المصطلح فإننا نجد رومان ياكبسون يربط مفهوم الشعرية بمفهوم الشعر ذاته، أي أننا إذا أردنا أن نفهم الشعرية، فعلينا أن نميز بين الكلام الشعري والكلام غير الشعري، فإن عملية التمييز بين هذين النوعين من الكلام يفضي بنا إلى فهم المقصود بالشعرية عموماً، وفهم طبيعة هذا المصطلح ومكوناته، باعتباره يناقش الكلام الشعري مادة تطبيقية(٣).

أما جون كوين فإنه يبيّن المقصود بالشعرية انطلاقاً من عنصرين اثنين، الأول: مفهوم الشعر وهو عبارة عن طاقة كامنة، والثاني: عناصر الجمال والافتنان، وبالتالي فإن الشعرية تنطلق من هذه الفكرة، لكونها تحاول الكشف عن هذه الطاقة الكامنة التي يتصف بها الشعر من جهة، وإظهار عناصر الجمال والإبداع النصية من جهة ثانية، وذلك في محاولة للكشف عن أسرار تلك الطاقة، ومظاهرها الفنية والجمالية التي تتبلور ضمن العمل الأدبي، اعتماداً على مجموعة من الأسس التحليلية القادرة على الكشف عن تلك الملامح، كما لا تُغفل الشعرية محاولة الكشف عن الفروق بين الأعمال الأدبية المتنوعة، والوصول إلى أسرار كل عمل منها تبعاً لتلك الأسس التحليلية التي تنتهجها في نظرتها للعمل الأدبي(٤).

أما تودوروف فإنه يبين أن الشعرية مصطلح واسع لا يقف عند حدود العمل الأدبي فحسب، فإنها –أي الشعرية– تنطلق من ارتباطها بعنصرين اثنين، يمثل الأول جسم العمل الأدبي ذاته، بل إنه لا يتعدّاه، في حين يمثل الثاني مجموعة العلاقات الخارجية التي تحيط بالعمل الأدبي، سواء علاقات الأدب بعلم الاجتماع، أم بعلم النفس أم بغيرها من العلوم، ومحاولة الوصول إلى الأثر الذي تتركه هذه العلوم في العمل الأدبي، وبالتالي انطلقت الشعرية من طبيعة نقدية تحاول البعد عن الجوانب التأويلية والدلالية المرتبطة بالمعنى من جهة، والوصول إلى مجموعة من القوانين والأسس العامة التي يمكن من خلالها الوصول للحكم على هذا العمل، شريطة أن تكون تلك القوانين مرتبطة بالعمل الأدبي ذاته وليست خارجة عليه(٥).

تمثل الآراء السابقة أهم ما جاء عند النقاد الغربيين في بيان مصطلح الشعرية، وكما يبدو فإن جُل هذه التعريفات المفاهيمية انطلقت من محاولة الوصول إلى مجموعة من القوانين القادرة على تنظيم الرؤية النقدية للعمل الأدبي، بمعنى أن تكون هذه القوانين أسساً عامة يعتمد عليها الناقد في الحكم على العمل الأدبي، وبيان طبيعته الشعرية تبعاً لهذه الأسس والقوانين.

ولم يكن النُّقاد العرب بمنأى عن تعريف الشعرية، فقد ذكر أحمد هيكل تعريفاً لها في قوله: "الشعرية: هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه، وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ... إن قيمة البيت في الصلة بين معناه، وبين موضوع القصيدة... ومثل الشاعر الذي لا يعني بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبًا واحدً"[٦].

أما الناقد حسن ناظم فإنه يجعل من الشعرية منهجاً نقدياً يسير وفقاً لمجموعة من المعالجات المنهجية التي تعطي الناقد قدرة للحكم على العمل الأدبي بأنه عمل إيجابي أم سلبي، وتعد الشعرية خطوة أولى في تحولات الخطاب النقدي[٧].

ولو أردنا الحديث أكثر فأكثر عن مفهوم الشعرية، وعناصرها ومكوناتها لكان الكلام مكروراً عند كثير من النقاد، ولكن نكتفي بهذا القدر من العرض لهذا المصطلح، وتبعاً لما سبق كله يمكن القول إن الشعرية عبارة عن منهج نقدي يعتمد على مجموعة من القوانين والأسس التطبيقية والنقدية التي يمكن من خلالها الوقوف على سمات هذا العمل الفنية، والحكم عليه تبعاً لتلك السمات بأنه يشتمل على قدر كافٍ من الشعرية، وبعبارة أخرى فإن الشعرية مجموعة من الملامح والمكونات الفنية التي كلما زاد حضورها في العمل الأدبي، زاد اتصاف هذا العمل بأنه شعري، وكلما قلّت ابتعد العمل الأدبي عن الشعرية، وهذه العناصر كثيرة منها الانزياح والتناص والصورة الفنية، والإيقاع الخارجي والداخلي، والمفارقة، والاختيار المناسب للمفردات، وغيرها الكثير من العناصر الشعرية التي يمكن ملاحظتها ضمن العمل الأدبي.

ثانياً: شعرية البيت الأخير:

يعد البيت الأخير آخر ما يتلقاه المتلقي من القصيدة الشعرية، وآخر ما يقوله الشاعر؛ من هنا فإنه من الطبيعي جداً أن يجعل الشاعر من البيت الأخير من القصيدة ذا رونقاً خاصاً، ويحلّق في فضاء الشعرية كي ينسج لهذا البيت جماله الخاص به، وبالتالي فإن للبيت الأخير من القصيدة قدراً وافراً من الشعرية انطلاقاً مما يتصف به من حضور في ذاكرة المتلقي.

ويعتني بعض الشعراء بخواتيم القصائد؛ لأن آخر شيء في القصيدة يمثل ثمرة خبرة الشاعر، وما يود تركيزه في ذهن المتلقي، وقد يجيد الشاعر خاتمة القصيدة، كما قد لا يجيد تلك الخاتمة، فتكون ضعيفة هزيلة لا تترسخ في ذهن المتلقي ولا تجد عنده أذناً صاغية كما هو مرجو لها[٨].

وتمثل خاتمة القصيدة بشكل عام ثمرة النتاج الذي وصل إليه الشاعر، وهو بصورة غير مباشرة يقصد إلى إيصال المتلقي لذلك النتاج الفكري والشعري والإبداعي، وبالتالي يكون تركيزه على البيت الأخير واضحاً ومهماً؛ لما له من أثر في شخصية هذا المتلقي(٩).

وقد ينتهج الشاعر أسلوباً آخر في تعامله مع خاتمة القصيدة، وذلك أن يجعل تلك الخاتمة مفتوحة، ويدع المجال أمام المتلقي كي يُبحر في خياله وتصوراته للوصول إلى معانٍ أكثر عمقاً، ودلالات أكثر اتساعاً من تلك التي ذكرها في القصيدة نفسها، بمعنى أن الشاعر يفتح الباب أمام المتلقي كي يكون فاعلاً ومنتجاً وناقداً إيجابياً للقصيدة، وهو ما يحقق شيئاً من غاياته وأهدافه من القصيدة الشعرية(١٠).

وتلتحم خاتمة القصيدة الشعرية بكافة أجزائها، سواء أكانت تلك الأجزاء داخلية أم خارجية، فإذا نظر إليها المتلقي من الناحية التركيبية الشكلية، فإنه سيجد أنها تنتمي للمكونات الخارجية للقصيدة، أما إذا نظر إليها من الجانب الدلالي والموضوعي، فإنها لا شك من مكونات القصيدة الداخلية، وسواء أكانت نظرته إليها على أنها مكوّن داخلي أم خارجي فإن الخاتمة لا تفقد وظيفتها الشعرية البتة، بل هي عنصر غاية في الأهمية لفهم العمل الأدبي عموماً(١١).

ويسعى هذا البحث إلى الحديث عن الاهتمام الشعري بالخاتمة من قبل الشاعر، فانطلاقاً من إحساسه بالوظيفة المرتبطة بهذه الخاتمة فإن الشاعر يعتني عناية خاصة بالبيت الأخير من القصيدة، بقصد الوصول إلى مستوى عالٍ من الجمال الذي له القدرة على الترسّخ في ذهن المتلقي، وزيادة الجاذبية التي يقصدها الشاعر من هذا التشكيل الشعري، وبالتالي فإن هذا البحث سيحاول إيجاد أهم المظاهر الشعرية من تصوير فني وانزياح بأشكاله، واختيار المفردات، والمفارقة في آخر بيت من القصيدة، وبيان القيمة الشعرية التي منحها ذلك المظهر من مظاهر الشعرية للبيت الأخير حتى يكون أكثر اتصالاً بذاكرة المتلقي كما أراد الشاعر ذلك.

المبحث الثاني: حضور الشعرية في الأبيات الأخيرة عند الشاعر رشيد الهاشمي:

تتمثل عدد من عناصر الشعرية ضمن البيت الأخير عند الشاعر رشيد الهاشمي، سواء فيما يتعلق بالجانب الإيقاعي أم التصويري أم حتى الدلالي المرتبط باختيار المفردات وطبيعة العلاقة التي تربط هذه المفردات ببعضها، وسيركز هذا المبحث الحديث على عناصر الشعرية كما كانت حاضرة عند الشاعر رشيد الهاشمي.

أولاً: الإيقاع الداخلي:

يعد الإيقاع عموماً جزءاً غاية في الأهمية بالنسبة للقصيدة الشعرية، إذ لا يمكن أن نتصور قصيدة شعرية دون اشتمالها على إيقاع سواء أكان إيقاعاً خارجياً أم داخلياً، مع التأكيد هنا على أن نوعي الإيقاع لا ينفصلان عن بعضهما، غير أن الحديث عن بيت شعري واحد –البيت الأخير– يفرض علينا أن نتحدث عن الإيقاع الداخلي تحديداً دون الخارجي، على الرغم من ارتباطهما

ببعضهما ارتباطاً عضوياً، حيث يمثل الإيقاع الخارجي الوزن والقافية، وهو ما يمكن فهمه بصورة مباشرة وتلقائية، حتى إن النقاد القدماء أولوا هذا النوع من الإيقاع عناية كبيرة إنْ لم يكن كل اهتمامهم منصباً عليه، فلم يكن بالإمكان التغاضي عن الخلل في الوزن أو القافية والخروج عن الأسس الموسيقية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي وسار بعده العلماء على ذلك(١٢).

وقد أُخِذ مصطلح الإيقاع عموماً من اللغة اليونانية القديمة، إذ يشير إلى معنى الجريان أو التدفق، ومن ثم أصبح هذا المصطلح يشير إلى التتابعات المنتظمة سواء في ميدان الموسيقى أم في غيرها من الميادين، فكل شيء قائم على فكرة التتابع والتكرار يمكن أن يطلق عليه مصطلح الإيقاع(١٣).

وفي الوقت الذي يشير فيه الإيقاع الخارجي إلى الوزن والقافية بصورة مباشرة، فإن الإيقاع الداخلي يرتبط بقضايا موسيقية أكثر عمقاً، فهو لا يقف عند الحدود الخارجية –وإنْ كانت مهمة– بل يتعداها إلى عناصر إيقاعية داخلية، كالتكرار، والتوازي، والتجانس بين الألفاظ، والتناسب بين المفردات، وعلاقات التضاد والترادف والتشاكل الصوتي بين مكونات الكلام، كلها عناصر إيقاعية داخلية لها أثرها في بناء المستوى الموسيقي ضمن القصيدة الشعرية(١٤).

وإن التركيز على البنية الإيقاعية الداخلية ضمن البيت الأخير في قصائد رشيد الهاشمي له أثره البالغ في المتلقي، باعتبار الاهتمام الواضح من قبل الشاعر بخاتمة القصيدة، ليصل من خلالها إلى لغة شعرية أعمق أثراً في نفس المتلقي، وأكثر ارتباطاً بفكرة القصيدة ذاتها، فإن ارتفاع مستويات الجمال الفني المرتبطة بالشعرية لها دورها في تشكيل بنية القصيدة وقيمتها الفنية والدلالية على حد سواء، والنماذج التطبيقية الآتية تبين ذلك.

يقول الشاعر في آخر بيت من قصيدة "إلى الشرق التليد"(١٥):

إلى أَنْ يُبْتَنَى لِلْعُرْبِ بَيْتٌ يَقُومُ عَلَى رُبَى سَعْدِ السُّعُوْدِ

يتحدث الشاعر عموماً في هذه القصيدة عن مجد العرب الضائع، فختمها بالحديث عن البيت الذي يجب أن يُبتنى للعرب، باعتباره يقوم على ربى سعد السعود، وهو لا يقصد هنا سعد السعود المسمى الشعبي لبعض أيام خماسينية الشتاء، إنما أراد معنى السعادة التي يجب أن تكون للعرب عموماً.

إن قول الشاعر: سعد السعود، حمل تكراراً لمجموعة محددة من الأصوات، فهو ليس تكراراً تاماً، بل تكرار للأصوات ذاتها ولكن كل كلمة من هاتين الكلمتين حملت دلالة مختلفة، فهذا التكرار مظهر صوتي إيقاعي، يقوم على مبدأ ترديد أصوات محددة ضمن وحدة كلامية معينة، مما يجعل الألفاظ تتآلف فيما بينها، وهو ما يمنح البيت شعرية أكبر، وهو ما قصده الشاعر تحديداً في هذا البيت، إذ استطاع عبر هذه المكونات التكرارية من زيادة مستوى الإيقاع الداخلي في البيت، وبالتالي اتصافه بالشعرية، وأخيراً تحقق الهدف المنشود بجعل المتلقي أشد تعلّقاً بهذا البيت لكونه

البيت الأخير، وما يحمله من دلالات ومعانٍ ستكون آخر ما يتلقاه المتلقي، وبالتالي فهو بيت أكثر رسوخاً من غيره من الأبيات في ذهن هذا المتلقي، مما جعل الشاعر يركز عليه كما رأينا ليمنحه مقداراً أكبر من الشعرية.

كما يقول في خاتمة قصيدة: لسان كل عربي[١٦]:

وَرُبَّ حِلْفِ حَلِيْفٍ كَانَ أَوَّلُهُ مُرًّا, وَآخِرُهُ فَاقَ الْعَنَاقِيْدا

يبين الشاعر في خاتمة هذه القصيدة أنه كثيراً ما كانت الأحلاف في أولها دون فائدة، دون معنى، فقد كانت مرة، ولكنها في آخرها صارت لذيذة حلوة، وتحققت الفائدة من هذا الحلف أو ذاك.

ولكن الشاعر اعتنى بجانبين اثنين منحا البيت مزيداً من القوة الإيقاعية التأثيرية في المتلقي، الأول: مجيء كلمتي: حلف حليف، وهما من مادة واحدة، بمعنى أنهما يشبهان التكرار في طبيعته الترديدية لبعض الأصوات، مما يجعل المتلقي أعمق نظرة لهذا البيت، كما يزيد في تركيزه وانتباهه تجاه المعنى المخصوص، خاصة وأنه جاء في البيت الأخير.

أما الثاني فقد تمثل بإيجاد نمط من التضاد النسبي بين "مر/ وفاق العناقيد" للدلالة على الضدية المرتبطة بهذا الحلف في أوله وآخره، كما يظهر التضاد أيضاً في كلمتي: أوله وآخره، وهذا التضاد يزيد في النواحي الجمالية الشعرية لهذا البيت، ويجعله أكثر عمقاً بالنسبة للمتلقي، وبالتالي فقد اعتنى الشاعر بهذا البيت الأخير، ومنحه قدراً من العناصر الإيقاعية التي أسهمت في اتصافه بالشعرية للوصول إلى جذب المتلقي للمعنى الحاضر في هذا البيت.

ويقول في آخر بيت من قصيدة: "للرافدين عيون"[١٧]:

يَا قَائِدَ الشَّعْبِ, لَا تَتْرُكْ قِيَادَتَهُ إِلَّا لِمَنْ بِنُهُوْضِ الشَّعْبِ يَفْتَخِرُ

يخاطب الشاعر في هذا البيت القيادة الوطنية التي تسير بالوطن إلى بر الأمان، ويبين أن القائد يتوجب عليه ألا يترك هذه القيادة إلا من أجل نهوض الشعب لا من أجل ضياعه وخرابه.

ولقد اهتم الشاعر في هذا البيت بعناصر الإيقاع الداخلي المتمثل بتكرار كلمتي "الشعب" مرتين في البيت، مما منحه مزيداً من الإيقاع الداخلي، كما كرر الشاعر كلمتين من جذر واحد، وهما: قائد، وقيادة، وهو ما منحهما شيئاً من التجانس اللفظي والدلالي ضمن هذا البيت، وقد ترتب على هذا كله اتصاف هذا البيت بقدر لا بأس به من الشعرية، الأمر الذي يجعله أعمق أثراً في نفس المتلقي باعتبار العناصر الشعرية الإيقاعية الحاضرة فيه.

ثانياً: الانزياح:

لا يقل الانزياح أهمية في بناء الشعرية ضمن الخطاب الشعري، فهو ذو قيمة شعرية كبيرة، مرتبطة بتغاير العلاقات التركيبية والدلالية والموسيقية وغيرها ضمن العمل الأدبي، هو تغاير

يفضي إلى لفت انتباه المتلقي إلى تحول تلك العناصر عن أساسها وطبيعتها الاعتيادية، مما يخلق نمطاً من الجمال الفني القائم على تحويل تلك العناصر عن أساسها.

فالانزياح ما هو إلا تمرد على اللغة المألوفة، وهذا التمرد هو الذي يربطه بالشعرية على وجه العموم(١٨)، ولا يمكن أن يقع الانزياح ضمن عنصرين لا مألوفين في اللغة، بل لا بد أن يتشكل الانزياح من عنصر مألوف، وآخر لا مألوف، ولا بد من وجود علاقة تربط هذين العنصرين ببعضهما حتى تتشكل جمالية الانزياح ضمن العمل الأدبي(١٩).

" يعد الانزياح كسراً لأفق التوقع لدى المتلقي، ولا بد أن يكون هذا الكسر نابعاً من هدف عميق لدى الكاتب، إذ لو كان ذلك الكسر فوضوياً عشوائياً لأصبحت اللغة مجرد عبث، ولكان كلام المجانين والحمقى سبيلاً لاسترعاء انتباهنا بما يحمله من كسر لأفق التوقعات لدينا"(٢٠).

ويأتي الانزياح ضمن أشكال عدة، منها الانزياح الإسنادي، وهو أن يُسند الفعل إلى غير فاعله، أو الخبر إلى غير مبتدئه، وهناك الانزياح التركيبي المرتبط بأنماط التراكيب المختلفة كالإضافة والعطف والنعت ونحوها، ففي هذا النوع يأتي أحد عنصري التراكيب مضافاً إلى غير ما يصلح له، مما يخلق نوعاً من أنواع الانزياح، وهناك الانزياح الإيقاعي المرتبط بخروج الإيقاع عن رتابته، وكل هذه الأشكال يُقصد منها جذب انتباه المتلقي نحو الفكرة التي يقولها البيت الشعري المشتمل على الانزياح(٢١).

وهناك عدد من مظاهر الانزياح الحاضرة في البيت الأخير عند الشاعر رشيد الهاشمي، وسنورد فيما يلي عدداً من النماذج الشعرية التي تشتمل على ذلك.

يقول الشاعر في آخر قصيدة "كيف القرار على الهوان"(٢٢):

كَيفَ الْقَرَارُ عَلى الْهَوَانِ, وَأَنْتَ فِي قَيْدِ الْحَياةِ تَجُرُّ ذَيْلِ الظَّافِرِ؟

يشتمل هذا البيت على عتاب للمخاطب المقصود بهذه القصيدة، وهو خطاب إنكاري عليه بإمكانية اتخاذ القرار في هذه الحياة الدنيا، وهو مقيد فيها، وفي الوقت ذاته يجر ذيل الظافر، وما يهمنا من هذه المعاني والدلالات ما يرتبط بالانزياح الدلالي المتمثل بعلاقة المضاف بالمضاف إليه، وذلك في قوله: قيد الحياة، وذيل الظافر، فهما عنصران تركيبيان لا يعهدهما المتلقي في طبيعة المعنى، إذ إن الحياة لا يُضاف لها القيد، والظافر لا يضاف له الذيل، إلا أن الشاعر انزاح بالعلاقات الدلالية بين هذه المفردات وفقاً لما يخدم المعنى المرتبط بهذه القصيدة، انطلاقاً من كون المعنى ذا ارتباط بالمضاف والمضاف إليه، فقد جعل للحياة قيداً، وجعل للظافر ذيلاً، ليشير إلى معنى قلة الحيلة والضعف في قوله: قيد الحياة، وليشير لمعنى الخيلاء والكبرياء بقوله: ذيل الظافر.

كما يقول الشاعر في خاتمة قصيدة "الوطن"(٢٣):

هَجَرَ السُّمَّارَ وَصَدَّ عَنِ الـ خُمَّارِ وَفَارَقَهُ الطَّرَبُ

يتحدث الشاعر هنا عمن ترك السهر والخمر وفارق الطرب في سبيل وطنه، ويظهر الانزياح عبر الانزياح التركيبي الإسنادي المتمثل بقوله: فارقه الطربُ"، فإن الطرب ليس لديه إمكانية أن يتخذ قراراً ليقوم بفعل ما، إنما الفراق من خصائص البشر الذين منحهم الله العقل والتفكير واتخاذ القرار؛ لذا فإنه لا يصلح إسناد هذا الفعل "فارقه" إلى "الطرب"، هذا في اللغة المعيارية البحتة، ولكن الشاعر انزاح في عناصر التركيب والإسناد التي شكّل منها هذا البيت الأخير، وجعل الطرب ذا قدرة بشرية تتمثل باتخاذ القرار، أو الإدراك حتى إن الطرب هو الذي فارق ذلك الإنسان، وليس الإنسان من فارق الطرب، فكأن العملية الإسنادية قد انعكست في هذا البيت، وبالتالي فإن حضور هذا الانزياح الإسنادي في البيت الأخير، بل وحضوره في آخر عبارة من هذا البيت أمر يمنحه – أي البيت الأخير – مقداراً كبيراً من الشعرية المستمدة من عناصر الانزياح، فيجعله بذلك أكثر التصاقاً بذهن المتلقي، فيستذكر المتلقي هذا البيت باعتباره آخر ما تلقاه من القصيدة الشعرية.

كما يقول في آخر بيت من قصيدة: "خرائب بابل"[٢٤]:

أَكَلُوا لَحْمَ جِنْسِهِمْ, ثُمَّ بَاتُوا لِاصْطِيَادِ النُّجُوْمِ فِي اسْتِعْدَادِ

يذم الشاعر في هذا البيت الناس الذين يتاجرون بالأوطان، ويتاجرون بالتراث، بل إن الأمر يصل بهم إلى خيانة الوطن خيانة عظمى، وهي التي جعلها الشاعر بمثابة أكل لحم الأهل والعشيرة، حتى إنه قد يبلغ بهم الأمر أن يقدموا على اصطياد النجوم وهو أمر محال.

ويظهر الانزياح في هذا البيت عبر الانزياح التركيبي الدلالي المرتبط بالمضاف والمضاف إليه، وذلك في قوله: لحمَ جنسهم"، فإن القارئ حين يبدأ بقراءة البيت يجد الكلام عن أكل اللحم، ولكنه يتفاجأ حينما يجد أن هذا اللحم ليس لحماً اعتيادياً، إنما هو لحم الأهل والأقارب، لحمن أبناء جلدته، وجنسه من البشر، وبالتالي فقد انزاح الشاعر في الدلالة المرتبطة بالمضاف والمضاف إليه، بقصد الإتيان بالمعنى وفقاً لمظهر لا مألوف من الدلالة، إذ مزج بين العنصرين المألوفين ابتداءً، ثم جعل الدلالة المرتبطة بهما دلالة لا مألوفة للوصول بالمتلقي إلى مرحلة الإدهاش انطلاقاً من هذه العلاقة التي تربط المضاف بالمضاف إليه، وهو ما تحقق للشاعر ضمن البيت الأخير من هذه القصيدة، لتكون خاتمة موفقة ومناسبة للهدف المرجو والمقصود من البيت باعتباره آخر سطر في الرسالة الشعرية عند الشاعر.

كما يقول في آخر بيت من قصيدة: "جرّب الدهر"[٢٥]:

جَرِّبِ الدَّهْرَ, وَقَاسِي[٢٦] مِنْ لَيَالِيْهِ فُنُوْنا

يتحدث الشاعر في هذا البيت عما يقع للإنسان من المعاناة في أيامه ودهره، فكلما جرّب الإنسان الدهر كلما عانى وقاسى من آلامه وويلاته.

ويظهر الانزياح هنا ضمن العلاقة التركيبية الإسنادية، في قوله: جرب الدهر، فالدهر لا يُجرّب، ولا يمكن للمرء أن يقوم بتجربة الدهر ثم يدعه، بل إننا جميعاً نعيش في وعاء الدهر وحيّزه، ولا

يمكن الخروج منه، إلا أن الشاعر أراد معنى تجربة ما يحدث في الدهر، فانزاح بالعبارة الإسنادية إلى ما لا يناسبها في مألوف الكلام، وذلك كي يصل إلى معنى غير مألوف في ذهن المتلقي فيجذب انتباهه وتركيزه لمعنى العبارة ودلالتها، ويبين ما تشتمل عليه من معنى، ليكون الانزياح وسيلة فنية جمالية تزيد في شعرية البيت الأخير، فيلتصق في ذهن المتلقي، ويترسخ في نفسه وهو ما يقصده الشاعر ويسعى إلى تحقيقه عبر المكونات الفنية والجمالية.

ثالثاً: الصورة الفنية:

يعد حضور الصورة الفنية بكافة أشكالها مظهراً من مظاهر الشعرية ضمن العمل الأدبي، إذ تأخذ الصورة الفنية مكانها بين أهم السمات الإبداعية التي تزيد من اتصاف الخطاب بالشعرية، فكلما تظافرت الصورة الفنية مع غيرها من المكونات الإبداعية الأخرى كلما كان الخطاب أكثر شعرية.

ولا نريد هنا أن نخوض في مفهوم الصورة وأشكالها وأنواعها، فهي موضوعات طالما تحدث بها الباحثون، إنما نشير هنا إلى الأثر الشعري للصورة الفنية فحسب.

تسهم الصورة الفنية في تشكيل شخصية الشاعر نفسه، انطلاقاً من قدرته على اختيار الألفاظ والمعاني وتطويع اللغة بمكوناتها التشبيهية والاستعارية والمجازية في سبيل بناء شخصية منفردة تميزه عن غيره، فكل شاعر له خصائصه الخاصة، وكل شاعر له قدرته الخاصة على توظيف اللغة في سبيل تشكيل كل هذه المكونات والعناصر وتوظيفها توظيفاً جمالياً شعرياً[٢٧].

وتأخذ المظاهر البيانية في البلاغة العربية مكانها الأصيل في تشكيل الصورة الفنية عند الشعراء العرب منذ القدم، باعتبار أن البلاغة هي المورد الرئيس لبناء الصورة الفنية، وقد عبّر النقاد قديماً وحديثاً عن قيمة الاستعارة مثلاً باعتبارها ركناً مهماً من أركان العلاقة بين المبدع والخطاب، إذ هي سبيل للوصول إلى منح الخطاب مزيداً من القيمة الجمالية، فتبث فيه الروح، وتجعله أكثر تفاعلاً مع القارئ بصفة عامة[٢٨].

تمتلك الصورة الفنية القدرة على إزاحة المعاني والدلالات نحو مظهر جمالي فني، الأمر الذي يظهر في كثير من الأحيان على أنه سمة أسلوبية للكاتب أو المبدع، وتمكنه من الانتقال من الواقع إلى الخيال[٢٩].

وتمنح الصورة الفنية بمكوناتها الإبداعية الروح في الأشياء التي ليس فيها روح، هذا ما أشار إليه لايكوف وجونسون حيث يقولان: " في حالة الاستعارة التشخيصية رأينا "أننا نسند خصائص بشرية لأشياء غير بشرية، كالنظريات والأمراض والتضخم وغيرها، وفي هذه الحالات لا نحيل على كائنات بشرية واقعية، فحين نقول: جردني التضخم من كل مدخراتي، فإننا لا نستعمل لفظ "تضخم" للإحالة لشخص معين، ويلزم تمييز حالات من هذا النوع من حالات أخرى مثل: ينتظر طبق الدجاج فاتورة الحساب، حيث تستعمل عبارة: طبق الدجاج، للإحالة إلى شخص واقعي، أي

ذلك الشخص الذي طلب طبق الدجاج فعلاً، ولسنا هنا بصدد أمثلة الاستعارات التشخيصية إذ لا نفهم طبق الدجاج بأن نفرض عليه خصائص بشرية، بل على العكس من ذلك، فإننا نستعمل كياناً معيناً للإحالة إلى كيان آخر مرتبط به، ونسمي مثل هذه الصور كنايات""[٣٠].

وبصفة عامة فإن حضور الصورة الفنية في أي خطاب فني جمالي يزيد من قيمته الشعرية، ويرفع من اتصافه بالجمال والفن، وهو ما يركز عليه الشعراء في خواتيم قصائدهم، بقصد إنهاء القصيدة بصورة فنية أكثر تعلّقاً بذهن المتلقي مما لو كان الكلام سردياً فحسب، وهو ما سيظهر في النماذج التطبيقية الآتية.

يقول الشاعر في آخر بيت من قصيدة "سنة العرب ما لها تبديل"[٣١]:

أَيْنَ آثَارُهُم؟ مَحَتْهَا اللّيَالِي أَيْنَ أَعْلَامهم وَتِلكَ الأُصُوْلُ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عما تؤول إليه الأمور بعد رحيل أهل الديار عنها، والوقوف على آثارهم ودمنهم، شأن الناظر إليها كشأن العربي الذي اتخذ من الوقوف على الأطلال سنّة بعد رحيل أهلها، وقد أبدع الشاعر في تشكيل عناصر هذا البيت الأخير عبر منحه قدراً من الشعرية التي ارتبطت بالصورة الفنية التي اشتمل عليها.

فقد صوّر الليالي بالإنسان الذي يحمل بيده شيئاً يمكنه من خلاله محو ما يراه من الكتابة والخطوط، صوّر آثار الراحلين عن الديار بالخطوط والكتابة التي يمكن من خلالها إظهار ما لديهم من جمال وإبداع، غير أن هذه الليالي تأتي فتمحو هذه الآثار وتقضي عليها، والدليل على ذلك أنه لا يمكن رؤية تلك الآثار بعد تعاقب الأيام والليالي عليها، هي صورة فنية جمالية، جعلت هذا البيت الأخير مشتملاً على قدر وافر من الشعرية، مما يجعل لحظة الختام بين المتلقي والقصيدة مفعمة بالحياة، ومليئة بالإبداع، فيدفعه ذلك إلى أن يتذكر هذا البيت، ويجعله أقرب فأقرب إلى نفسه وقلبه، انطلاقاً مما يشتمل عليه من المظهر الفني الجمالي المرتبط بالصورة الفنية، هذا علاوة على المعنى القريب من النفس.

ومن ذلك أيضاً ما جاء في خاتمة قصيدة: "اللامركزية"، حيث يقول[٣٢]:

فَإِنَّ السَّيْلِ قَدْ بَلَغَ الرَّوَابِي وَحَلَّتْ فِي بِلَادِكُمُ الْبَلِيَّهْ

يظهر من هذا البيت أن الشاعر يسعى لتحذير قومه مما آل إليه أمرهم، ومن البلوى التي تحيط بهم، فجعل من الصورة الفنية وسيلة ناجعة لتحقيق مراده، والوقوف على مستوى أعلى من الشعرية والجمال ضمن هذا البيت، الأمر الذي يسمح للمتلقي باستمرارية التفكّر في البيت وحضوره في ذهنه مدة أطول من الزمن، حيث شبه السيل بأنه عدو يرتفع ويعلو على الأرض، حتى إنه غطّى الروابي التي تحيط بهم، كما صوّر البلية بإنسان حاضر آتٍ لا محالة، وقد حلّ في أرض قومه، فوجب عليه تبعاً لذلك تحذيرهم من مغبّة هذا الخطر الجسيم، وهذه الصور الفنية من شأنها أن تمنح هذا البيت قيمة شعرية أكبر، وحضوراً أعمق في ذهن المتلقي وعقله، انطلاقاً من كون هذا

البيت آخر ما يتلقاه المتلقي من القصيدة، وذلك أدعى لطول حضوره في عقله، الأمر الذي دفع الشاعر أن يكون حريصاً على منحه مستوى أعلى من الشعرية والفنية والجمال.

كما يقول في آخر بيت من قصيدة: "يا بني الإسلام"(٣٣):

وَتَنْشِلُ الْإِسْلامِ مِنْ كَبْوَةٍ بِهَا غَدا الإِسْلامُ دَامِيَ الْجِرَاحِ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن البطولة المنتظرة للمسلمين الذين سيخلصون الإسلام من كبوته التي كباها، حتى غدا دامي الجراح بسببها، ولقد صوّر الشاعر الإسلام في هذا البيت بالحصان الأصيل الذي لم يعتد الكبوة، ولكنه كبا في هذه الأيام، كبوة جعلته ينزف دماً، فجراحه لا يتوقف نزيفها، وهي صورة مستمدة من واقع الإسلام في هذه الأيام، حرص فيها الشاعر على جعل الصورة الفنية أكثر مواءمة لطبيعة واقع الإسلام، كما حرص فيها على نقل المشهد كما يراه، فكانت هذه الصورة الفنية وسيلة فنية جمالية تزيد من اتصاف هذا البيت بالشعرية، وتجعله ختاماً مناسباً لهذه القصيدة، مع التأكيد على أن حضور الشعرية في هذا البيت يجعله راسخاً حاضراً في ذهن المتلقي، نتيجة لما يشتمل عليه من الجمال الفني، والسمات الشعرية المناسبة.

رابعاً: المفارقة:

تأخذ المفارقة دورها في فضاء الشعرية للبيت الأخير عند الشاعر رشيد الهاشمي، انطلاقاً مما تحمله هذه المفارقة من أطر جمالية فنية إبداعية قادرة على جذب المتلقي ومنحه قيمة شعرية لصيقة بالذهن، وهو ما ظهر في عدد من الأبيات على ما سنبين تالياً.

أما المفارقة فهي عبارة عن فن يعود في جذوره إلى الموروثات اليونانية القديمة، وقد أفاد منه العرب القدماء كالجاحظ مثلاً في رسالة التربيع والتدوير، وهو فن مرتبط بفكرة السخرية والتهكم، سواء أكانت سخرية مباشرة واضحة، أم مبطنة ضمن دلالات الألفاظ ومعانيها(٣٤).

ويلجأ الشاعر أو الأديب إلى المفارقة للخلاص من المباشرة القولية، وإدخال القارئ في جو من الإضحاك أو التهكم، بقصد منح النص روحاً جديدة يعبر فيها الشاعر أو الأديب عن وجهة نظره ولكن بصورة إبداعية قائمة على السخرية والإضحاك(٣٥).

ومن جهة أخرى فإن المفارقة تقوم على فكرة الضدية؛ لأنها تعتني بوجود كل ضد مع ضده ضمن سياق الكلام، ولكنها في الوقت ذاته تُقر بالمعنى الحرفي للكلام، فهي ليست دالة على عكس المعنى دائماً، بل تشير كذلك إلى المعنى الحرفي للكلام ولكن بطريقة متميزة(٣٦).

وثمة بعض النماذج الشعرية التي اختتم فيها الشاعر رشيد الهاشمي قصائده عبر أسلوب المفارقة، وهو ما يمنح تلك الأبيات قدراً أكبر من الشعرية، وفيما يلي تطبيق عملي لبعض تلك النماذج.

يقول الشاعر في آخر بيت من قصيدة "يا راكضين وراء الفلس"(٣٧):

مِنَ الْحِجَازِ إِلى أَرْضِ الشَّآمِ إِلى وَادِي الْعِرَاقِ إِلى نَجْدٍ إِلى الْيَمَنِ

يمكن أن نلمس المفارقة من عنوان القصيدة، فقد خاطب الناس الذين يبحثون عن المال، ويركضون وراء الثروة، وجعلهم لقلة ما لديهم من فهم وإدراك يركضون وراء الفلس، وهو أقل شيء يمكن للإنسان تحصيله، بل جعلهم يركضون من دولة لأخرى، ومن وادٍ لآخر في خاتمة القصيدة، فالمهم عندهم المال –الفلس– ولا يهمهم كل هذا العناء وكل هذا الركض من دولة لأخرى، وما هذا إلا تهكم وسخرية من هؤلاء الناس، ومن طبيعتهم التي يتصفون بها، وقد جعل الشاعر آخر بيت من هذه القصيدة مليء بالسخرية والتهكم، حينما جعلهم يركضون وراء الفلس من دولة لأخرى، هذا ما يجعل البيت الأخير أكثر اتصالاً ولصوقاً بذهن المتلقي، باعتبار اشتماله على فكرة المفارقة، الأمر الذي يجعل المتلقي مستذكراً هذا البيت حتى بعد انتهاء القصيدة؛ لكونه آخر ما سيتلقاه منها.

كما يقول في البيت الأخير من قصيدة: "يا آل يعرب للنفير"[٣٨]:

يَا آلَ قَوْمِي, نَهْضَةٌ لِلمَجْدِ وَالشَّرَفِ الْخَطِيْرِ

يخاطب الشاعر قومه في هذا البيت، ويطلب منهم أن ينهضوا لتحقيق الشرف العظيم، والمجد العالي، ولكنه بنى الجزء الأخير من هذا البيت على شكل من أشكال المفارقة، إذ لا يوصف الشرف بأنه خطير، إلا أن الشاعر قد أتى بهذا الوصف للشرف كي يجعل ذهن المتلقي أكثر اتّقاداً عند سماع هذه العبارة أو قراءتها، مما يدفعه للتفكير في مؤداها ومعناها، انطلاقاً من حضور المفارقة المرتبطة بطبيعة هذا الوصف، فكأن الشرف لشدته وعظمته صار خطيراً، وصار الطريق لتحقيق هذا الشرف كذلك خطيراً، من هنا عبّر الشاعر عن هذا الموقف وعن هذا الشرف بالوصف المناسب، وبالطريقة المناسبة، مما يترتب عليه قدر أكبر من الشعرية في هذا البيت، فيكون على ذلك أعمق حضوراً في نفس المتلقي، وأوثق في ذهنه، وهو ما يسعى الشاعر لتحقيقه عبر هذا البيت الشعري الختامي، ليكون آخر ما يتلقاه المتلقي من هذه القصيدة، فيكون بالتالي أثبت في ذاكرته وعقله.

كما يقول الشاعر في خاتمة قصيدة: "بردى مثل دجلة"[٣٩]:

أَأَظُنُّ أَنْ تَنْمو الْعُلُوْمُ بِأَرْضِنَا وَأَرَى الْيَهُوْدَ بِبَذْلَةِ الْفُقَهَاءِ

ينتقد الشاعر في هذا البيت الأخير بصورة غير مباشرة ما تسير عليه الأحداث والأمور في ميدان العلاقة مع اليهود المحتلين لأرض فلسطين، إنه يرى أن العلوم والتقدم العلمي هو الباب الذي سيحاول اليهود الدخول منه إلى أرض العرب، بل إن العرب لشدة ولعهم بهؤلاء اليهود سيجعلونهم يوماً من الأيام بمثابة الفقهاء.

ولقد بنى الشاعر هذا المعنى على المفارقة، فإن المتلقي حين يقرأ هذا البيت سيستشعر مقدار السخرية والتهكم اللتين تظهران في هذا البيت، هي سخرية تشي بالانتقاد اللاذع للواقع الذي عليه العرب، وهو ما أظهره الشاعر ضمن هذا البيت الأخير من القصيدة، وعبر أسلوب تهكمي ساخر

يرتبط بالمفارقة، حتى يتمكن من الولوج إلى نفس المتلقي، وإمتاعه بصورة إيجابية متماشية مع الهدف والغاية التي يرجوها الشاعر من هذه القصيدة عموماً، والبيت الأخير تحديداً، باعتباره زبدة الكلام، وخلاصة المعنى التي يتوجب عليه اختتام القصيدة به.

خامساً: اختيار المفردات:

لا تقل أهمية اختيار المفردات عن سابقاتها من عناصر الشعرية الأخرى التي تظهر ضمن البيت الأخير في قصائد رشيد الهاشمي؛ وذلك لأن اختيار المفردة له دلالاته الجمالية من جهة، وقيمته الدلالية من جهة أخرى، خصوصاً مع وجود العلاقات الرابطة بين ما يحيط بها من مفردات.

وتتم عملية اختيار المفردة الكلامية عبر طريقين، إما عبر المحور العمودي، الذي تظهر فيه الكلمة وفقاً لدلالاتها المتعددة، كصيغة الفاعل مثلاً: قاهر، فإنها اختيار عمودي مع الصيغة: القهّار، التي تمثل مبالغة من اسم الفاعل، وبالتالي فإن هاتين المفردتين تحملان دلالة عمودية، أما الدلالة الأفقية فتتمثل عبر علاقات المفردات بدلالاتها المتقاربة المتشاكلة، وبالتالي فإن عملية اختيار المفردة تكون موفقة من قبل الأديب تبعاً لمجموعة البدائل المتاحة، مثل: اختيار كلمة من بين المترادفات: جالس، وقاعد، وماكث، وهكذا(٤٠).

ولا يقف الأمر عند حدود الاختيار الأمثل من بين المفردات أفقياً كان أم عمودياً، بل ثمة معايير أخرى لاختيار المفردة أو الكلمة، كوجود علاقة دلالية بينها وبين مفردة أخرى في النص، كعلاقة الترادف أو التشاكل، أو التجانس، أو التضاد، أو نحو ذلك من العلاقات الدلالية المتنوعة(٤١).

ولقد استطاع الشاعر رشيد الهاشمي توظيف العلاقات الدلالية المتنوعة والمختلفة في سبيل اختيار المفردة المناسبة ضمن التركيب اللغوي للبيت الأخير، بقصد منحه قدراً أكبر من القيمة الفنية، وجعله أكثر جاذبية بالنسبة للمتلقي باعتبار أن وجود تناسب دلالي ضمن اختيار المفردات اللغوية يمنح البيت مزيداً من الشعرية، والنماذج الآتية تبين ذلك.

يقول الشاعر في خاتمة قصيدة "أيها الليل"(٤٢):

تَتَراءى لِكُلِّ مَنْ يُدرِكُ الْمَغْـ زَى, وَتَخْفى عَنْ أَعينِ الأغرارِ

يعتمد الشاعر في هذه الخاتمة على عنصر دلالي مرتبط باختيار موفق للألفاظ والكلمات بدلالاتها ومعانيها، انطلاقاً مما تحمله من دلالة ضدية، وهو ما يجعل المتلقي يقف متأملاً في هذا البيت الختامي، خصوصاً بوجود كلمتي: تتراءى، وتخفى، فهما كلمتان متضادتان، وبالتالي فإن فهم هذا المعنى مرتبط بفهم المعنى الآخر، مما يعني انتقاء الشاعر لكلمتين متناسبتين في طبيعتهما وصولاً إلى غايته الشعرية، انطلاقاً من وجود علاقة رابطة بين بعض مفردات هذا البيت، الأمر الذي منحه قدراً أكبر من الشعرية.

ويقول في خاتمة قصيدة: "أين عبد العزيز"(٤٣):

كُنتُ أُضْحي قَرِيْرَ عَيْنٍ وَأُمْسِي خَالِيَ الْبَالِ نَاعِمَ الْأَجْفَانِ

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن نفسه، ويبين ما كان عليه من أمر الراحة النفسية وجمال العيش ورغده، فقد كان يصبح قرير العين، ويمسي هادئ البال ناعم الأجفان.

وعند النظر في مكونات هذا البيت لا يخفى علينا تناسب ألفاظها وتناسقها مع بعضها، حتى وصلت حدّ التجانس، فمن جهة اختار الشاعر ثلاث أفعال ناقصة من أخوات "كان" متناسبة في طبيعتها، وهي: كنتُ، أضحي، أمسي، وبالتالي فقد اعتنى بالاختيار الأفقي لهذه الكلمات.

ومن جهة ثانية جعل الشاعر من الصفات المشبهة سبيلاً لبيان حاله، وهي: قرير، خالي، ناعم، فهذه صفات مشبهة متناغمة مع بعضها صرفياً ودلالياً، مما يعني حرص الشاعر الكبير على اختيار مفردة متميزة في دلالتها، متحدثة عن حقيقة حاله.

كما ورد في البيت ثلاثة أجزاء من جسم المتحدث، وهي: العين، والبال، والأجفان، فهذه الثلاثة ترتبط بعلاقة الجزء بالكل مع المتكلم نفسه، وبالتالي فهي متناغمة مع ما يجاورها من الألفاظ التي اختارها الشاعر اختياراً أفقياً متميزاً.

وتبعاً لذلك فقد ظهر حرص الشاعر الواضح على اختيار مجموعة من الألفاظ والمفردات المتجانسة مع بعضها للوصول بالبيت الأخير في هذه القصيدة إلى مستوى عالٍ من الشعرية والجمال، حتى يتحقق الهدف من كونه خاتمة القصيدة وزبدة الكلام.

ويقول في آخر بيت من قصيدة: "شهداء الأمة"[٤٤]:

عَلَيكَ رَحْمَةُ مَنْ لِلمَوْتِ صَوَّرَنَا مَا دَامَ للهِ تَسْبِيْحٌ وَتَهْلِيْلُ

يترحم الشاعر في هذا البيت الأخير على الشهيد –شهيد الأمة– ويدعو له بالرحمة والقبول عند الله تعالى، وهذا المعنى متوقع في خاتمة قصيدة تتحدث عن الشهادة، ولكن مما يزيد في ثبات هذا المعنى المرتبط بالبيت الشعري ما يتعلق باختيار المفردات التي أتى بها الشاعر، فهناك مجموعة من المفردات التي ترتبط بالذات الإلهية، وهي: من صورنا للموت، لله، تسبيح، تهليل، فكلها مفردات مرتبطة بالذات الإلهية عبر علاقة من علاقات الترابط الدلالية المختلفة، كعلاقة السبب بالمسبب، إذ لولا وجود الله لم يكن هناك تسبيح ولا تهليل، بالتالي فعلاقة "تسبيح وتهليل" علاقة سببية مع أصل المعنى والدلالة، كما أن قوله: من للموت صورنا"، ترادف مع اسم الذات الإلهية "الله" الذي ورد صراحة بعد هذا التركيب بين الصلة والموصول.

ومن هنا يظهر أن الشاعر قد اعتنى عناية واضحة باختيار المفردات والألفاظ، وجعل منها سبيلاً لمنح البيت الشعري قدراً أكبر من الشعرية والفنية والجمال، مما أسهم في رسوخ المعنى في ذهن المتلقي، ومناسبته لموضوع القصيدة.

كما يقول في آخر بيت من قصيدة: "وقفة في صالحية بغداد"[٤٥]:

إِنْ غِبْتُ عَنْهُ سُوَيْعَةً فَلَسَوْفَ أَرْجِعُ صَاغِرَهْ

عند النظر في هذا البيت نجد أنه يحمل مقداراً مناسباً من التجانس الدلالي الآتي من الاختيار الموفق للمفردات، فقد بُني المعنى عموماً في البيت على دلالة القلة، فكلمة:

غِبت: تدل على القلة باعتبار معنى الحضور، فمعنى الغياب دليل على عدم الحضور وهو قلة في الرؤية والمشاهدة.

سُويعة: وهي صيغة تصغير: ساعة، وبالتالي فهي دالة على القلة.

صاغرة: أي صغيرة، والصغر قلة في الشيء.

من هنا فإن هذا البيت قد بُني على معنى القلة، فجاءت الألفاظ متناسبة مع بعضها ومتجانسة بحيث تشير إلى هذا المعنى الأساسي، وهو ما منح البيت الشعري مزيداً من الشعرية والفنية والجمال، وميّز البيت الأخير عما سواه من الأبيات الأخرى.

الخاتمة

١. وبعد هذا الحديث عن شعرية البيت الأخير عند الشاعر رشيد الهاشمي، لا بد من إيراد مجموعة من النتائج التي تمثل ثمرة هذا البحث، وهي كما يلي:

٢. اعتنى الشاعر عناية خاصة بالبيت الأخير من القصيدة، بقصد الوصول إلى مستوى عالٍ من الجمال الذي له القدرة على الترسّخ في ذهن المتلقي، وزيادة الجاذبية التي يقصدها الشاعر من هذا التشكيل الشعري، من هنا فقد أظهر البحث أهم المظاهر الشعرية في البيت الأخير، كالحديث عن التصوير فني والانزياح بأشكاله، واختيار المفردات، والمفارقة، وبيان القيمة الشعرية التي منحها ذلك المظهر من مظاهر الشعرية للبيت الأخير حتى يكون أكثر اتصالاً بذاكرة المتلقي كما أراد الشاعر ذلك.

٣. يمثل البيت الأخير من القصيدة زبدة الحديث في القصيدة، وفحوى الرسالة الشعرية التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، من هنا فكلما ازداد اتصاف هذا البيت بالشعرية ازداد حضوره في نفس المتلقي، وازداد ثباته في عقله، باعتباره آخر ما يتلقاه من القصيدة.

٤. لقد برزت خمسة من عناصر الشعرية في الأبيات الأخيرة من قصائد الشاعر رشيد الهاشمي، وهي: الإيقاع الداخلي، والانزياح، والتصوير الفني، والمفارقة، واختيار المفردات، وقد كان لها أثرها في اتصاف البيت الأخير بالشعرية والقوة الفنية التي تهيمن على ذهن المتلقي، وتسيطر على ذاكرته فيكون البيت حاضراً في ذهنه حتى بعد انتهاء القصيدة.

٥. ركز الشاعر في الإيقاع الداخلي على عناصر التكرار لما لها من دور في منح البيت سمة إيقاعية متميزة انطلاقاً من ترديد الأصوات المتشابهة في مدة زمنية متساوية، كما اعتنى الشاعر بالانزياح الدلالي دون سواه من أنواع الانزياح الأخرى في البيت الأخير، وكانت الصورة الفنية حاضرة حضوراً متميزاً خصوصاً ما ارتبط منها بالتراث البلاغي العربي

المتمثل بعلم البيان، كما كانت المفارقة القائمة على السخرية حاضرة في البيت الأخير، وكان اختيار الألفاظ والمفردات متميزاً قائماً على أساس التجانس بين هذه الألفاظ.

٦. عند اجتماع هذه المكونات الشعرية في البيت الأخير عند الشاعر يظهر أن اهتمام الشاعر بهذه المكونات الشعرية له دوره في تركيز المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، علاوة على دوره أيضاً في ترسيخ الدلالة المرتبطة به خصوصاً، وبالقصيدة الشعرية عموماً، وهو ما يأتي بصفة عامة من حضور عناصر الشعرية حضوراً لافتاً في البيت الأخير من القصيدة.

الهوامش:

(١) انظر: عصفور، جابر (د.ت). نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة . مصر، ص: ٢١٩ . ٢٢٠.

(٢) انظر: جمعة، حسين (٢٠٠٣م). المسبار في النقد، اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى، ص: ٢١.

(٣) انظر: ياكبسون، رومان (١٩٨٨م). قضايا الشعرية، ترجمة: محمد ولي، ومبارك حموز، الطبعة الأولى، ص: ٩ . ١٠.

(٤) كوين، جون (د.ت). النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة . مصر، ج: ٢، ص: ٢٥٩.

(٥) انظر: طودوروف، تزفيطان (١٩٨٧م). الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء . المغرب، الطبعة الأولى، ص: ٢٣.

(٦) هيكل، أحمد عبد المقصود (١٩٩٤م). تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة . مصر، الطبعة السادسة، ص: ١٥٦.

(٧) انظر: ناظم، حسن (٢٠٠٣م). مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ص: ١٧.

(٨) الملائكة، نازك صادق(١٩٧٨م). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة، ص: ٤٦.

(٩)سليمان، سوزان روبين (٢٠٠٧م). القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: الدكتور حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ص: ١٣٠.

(١٠)انظر: عباس، إحسان (١٩٧٨م). بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، الطبعة الرابعة، ص: ١٩٨.

(١١)انظر: عناد، علي حسين (). ٢٠٠١م). بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف، مجلة جامعة أهل البيت، العراق، العدد: ١٩، ص: ٤١٣.

(١٢) انظر: شوقي، عبد الجليل (٢٠١١م). قضايا البناء الفني في النقد الأدبي خلال القرن الهجري الثامن، أشكال التلقي ومظاهر التجديد، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، ص: ٢١.

(١٣) انظر: وهبة، مجدي (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت – لبنان، ص: ٧١.

وعبيد، محمد صابر (٢٠٠١م). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي، ط١، دمشق – سوريا، ص: ١٦.

(١٤) انظر: اليوسفي، محمد لطيفي (١٩٨٥م). في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ص: ١٤٢.

(١٥)الهاشمي, رشيد(١٩٦٤م). ديوان رشيد الهاشمي, جمعه وعلق عليه عبدالله الجبوري, مطبعة المعارف , بغداد , الطبعة الأولى، ص: ٦٠.

(١٦) الهاشمي. ديوانه، ص: ٦٥.

(١٧) الهاشمي. ديوانه، ص: ١٣٤.

(١٨) انظر: كوهن، جان (١٩٨٦م). **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء . المغرب، الطبعة الأولى، ص: ١٥.

(١٩) بحيري، سعيد حسن (١٩٩٥م). من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الخامس عشر، جامعة القاهرة، مصر، ص: ٢٥.

(٢٠) هولب، روبرت (٢٠٠٠م). نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ص: ٩٧٠.

(٢١) ويس، أحمد محمد (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت . لبنان، ص: ١٢٠.

(٢٢) الهاشمي. ديوانه، ص: ٥٦.

(٢٣) الهاشمي. ديوانه، ص: ٥٩.

(٢٤) الهاشمي. ديوانه، ص: ٩٨.

(٢٥) الهاشمي. ديوانه، ص: ١٢٥.

(٢٦) الأصل أن يقول: قاسٍ؛ لأنه فعل أمر مبني على حذف حرف العلة.

(٢٧) انظر: عصفور، جابر(١٩٧٤م). الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، ص: ٩ – ١٠.

(٢٨)لايكوف، جورج، وجونسون، مارك (٢٠٠٩م). الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، ط(٢)، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر والتوزيع، ص: ٥٣.

(٢٩)ليث، هنريش (١٩٨٩م). البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، الدار البيضاء: مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، منشورات دراسات سال، ص: ٤١.

(٣٠) لايكوف وجونسون. الاستعارات التي نحيا بها، ص: ٥٥.

(٣١) الهاشمي. ديوانه، ص: ٥٨.

(٣٢) الهاشمي. ديوانه، ص: ٧٢.

(٣٣) الهاشمي. ديوانه، ص: ١١٧.

(٣٤) شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام(د.ت). الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة . مصر، الطبعة الثالثة عشرة، ص: ١٨٦.

(٣٥)الرواشدة، سامح (١٩٩٩م). فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، إربد . الأردن، ط١، ص: ١٣.

(٣٦) ري، وليام(١٩٨٧م). المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد . العراق، الطبعة الأولى، ص: ٢١٠.

(٣٧) الهاشمي. ديوانه، ص: ٥٥.

(٣٨) الهاشمي. ديوانه، ص: ٦٨.

(٣٩) الهاشمي. ديوانه، ص: ٨٨.

(٤٠)انظر: الرواشدة، سامح (٢٠١٣م). جماليات التعبير في القرآن الكريم، الصايل للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، الطبعة الأولى، ص: ٢٣ . ٢٤.

(٤١) انظر: المراحلة، شهيرة (٢٠١٤م). جماليات اللغة الشعرية: دراسة في ديوان راشد عيسى، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك/ الأردن، ص: ٣٦-٣٧.

(٤٢) الهاشمي. ديوانه، ص: ٥٢.

(٤٣) الهاشمي. ديوانه، ص: ٧٧.

(٤٤) الهاشمي. ديوانه، ص: ١٠٣.

(٤٥) الهاشمي. ديوانه، ص: ١٢٤.

قائمة المصادر والمراجع

١. بحيري، سعيد حسن (١٩٩٥م). من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الخامس عشر، جامعة القاهرة، مصر.
٢. طودوروف، تزفيطان (١٩٨٧م). الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء . المغرب، الطبعة الأولى.
٣. جمعة، حسين (٢٠٠٣م). المسبار في النقد، اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى.
٤. الرواشدة، سامح (١٩٩٩م). فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، إربد . الأردن، الطبعة الأولى.
٥. الرواشدة، سامح (٢٠١٣م). جماليات التعبير في القرآن الكريم، الصايل للنشر والتوزيع، عمان ، ط١.
٦. ري، وليام(١٩٨٧م). المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد . العراق، الطبعة الأولى.
٧. سليمان، سوزان روبين (٢٠٠٧م). القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: الدكتور حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى.
٨. شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام(د.ت). الفن ومذاهبه في النثر العربي، المعارف، القاهرة . ط١٣.
٩. شوقي، عبد الجليل (٢٠١١م). قضايا البناء الفني في النقد الأدبي خلال القرن الهجري الثامن، أشكال التلقي ومظاهر التجديد، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى.
١٠. عباس، إحسان (١٩٧٨م). بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، ط٤.

١١. عبيد، محمد صابر (٢٠٠١م). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي، ط١، دمشق – سوريا.
١٢. عصفور، جابر(١٩٧٤م). الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى.
١٣. عصفور، جابر (د.ت). نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة . مصر.
١٤. عناد، علي حسين (). ٢٠٠١م). بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف، مجلة جامعة أهل البيت، العراق، العدد: ١٩.
١٥. كوهن، جان (١٩٨٦م). بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء . المغرب، الطبعة الأولى.
١٦. كوين، جون (د.ت). النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة . مصر.
١٧. لايكوف، جورج، وجونسون، مارك (٢٠٠٩م). الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، ط(٢)، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر والتوزيع.
١٨. ليث، هنريش (١٩٨٩م). البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، الدار البيضاء: مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، منشورات دراسات سال.
١٩. المراحلة، شهيرة (٢٠١٤م). جماليات اللغة الشعرية: دراسة في ديوان راشد عيسى، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك/ الأردن.
٢٠. الملائكة، نازك صادق(١٩٧٨م). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الخامسة.
٢١. ناظم، حسن (٢٠٠٣م). مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى.
٢٢. الهاشمي, رشيد(١٩٦٤م). ديوان رشيد الهاشمي, جمعه وعلق عليه عبدالله الجبوري, مطبعة المعارف , بغداد , الطبعة الأولى.
٢٣. هولب، روبرت (٢٠٠٠م). نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى.
٢٤. هيكل، أحمد عبد المقصود (١٩٩٤م). تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة . مصر، الطبعة السادسة.
٢٥. وهبة، مجدي (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت .
٢٦. ويس، أحمد محمد (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت . لبنان.
٢٧. ياكبسون، رومان (١٩٨٨م). قضايا الشعرية، ترجمة: محمد ولي، ومبارك حموز، الطبعة الأولى.
٢٨. اليوسفي، محمد لطيفي (١٩٨٥م). في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر والتوزيع، ط١، تونس.