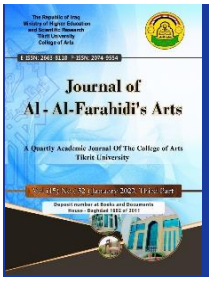

Tikrit University | جامعة تكريت

مجلة آداب الفراهيدي

Journal of Al-Farahidi's Arts

The Eloquence of Brevity in A Collection of (Black Nightingale Poems) By Youssef Al-Sayegh

بلاغة الايجاز في مجموعة من (قصائد البلبل الأسود) ليوسف الصائغ

Lecturer. Dr. Ahmed Mohammed Ali

Department of Arabic Language, College of Arts, University of Al Mosul Nineveh, Iraq

م. د. أحمد محمد علي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل نينوى، العراق

SUBMISSION التقديم	ACCEPTED القبول	E-PUBLISHED النشر الإلكتروني
05/12/2023	22/01/2024	10/06/2024

P-ISSN: 2074-9554 | E-ISSN: 8118-2663 https://doi.org/10.51990/jaa.16.57.1.5 Vol (16) No (57) June (2024) P (46-59)

ABSTRACT

The study seeks to highlight (brevity) in Youssef Al-Sayegh's poetry as a distinctive feature of his poetry, especially in his collection (of the Black Nightingale's poems), which adopted the telegraphic form based on shorthand and cursive language as an embodiment of the creator's vision. Because it is more capable of obeying the poet's thoughts, and more suitable for his intense feelings. This collection is the product of an emotional moment that the poet experienced, which prompted him to choose economy and brevity as a means of expression, and for this reason he set out to form a concentrated poetic scene that relied on deceptive qualitative pressure. Hence, his texts were a single, independent and carefully woven mass, betting on suggesting meanings and gathering and condensing words. Away from redundancy and detail, in addition to its adoption of the pictorial irony that is based on the sudden conclusion that breaks the horizon of its recipient, in an effort to create a kind of interaction and anticipation between the text and its recipient.

KEYWORDS

Brevity, Condensation, Paradox, Text, Black Nightingale, Youssef Al-Sayegh, Poems

الملخص

تسعى الدراسة إلى إبراز (الايجاز) في شعر يوسف الصائغ بوصفه علامة مميزة من علامات شعره خصوصاً في مجموعته (من قصائد البلبل الأسود) التي اعتمدت الشكل التلغرافي القائم على اللغة المختزلة والخاطفة تجسيداً لرؤية المبدع؛ لأنّه الأقدر على مطاوعة أفكار الشاعر، وأكثر ملاءمة لشجونه المحتدمة. فهذه المجموعة هي نتاج لحظة انفعالية عاشها الشاعر، دفعته إلى اختيار الاقتصاد والاختصار وسيلة للتعبير، ولهذا عمد إلى تشكيل مشهد شعري مركّز يعتمد الضغط النوعي المخادع، من هنا كانت نصوصه عبارة عن كتلة واحدة مستقلة بذاتها ومنسوجة بعناية، وهي تراهن على ايحاء المعاني واحتشاد الألفاظ وتكثيفها بعيداً عن الاطناب، والتفصيل، فضلاً عن اعتمادها المفارقة التصويرية تلك التي تنبني على الخاتمة المفاجئة التي تكسر أفق متلقيها سعياً منها لخلق نوع من التفاعل والترقب بين النصّ ومتلقيه.

الكلمات المفتاحية

الإيجاز، التكثيف، المفارقة، النص، البلبل الأسود، يوسف الصائغ، القصائد

Copyright and License: This is an Open-Access Article distributed under A Creative Commons Attribution 4.0 License, which allows free use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الإيجاز: لغةً واصطلاحاً:

جاء في معجم العين: الايجاز هو الاختصار تقول أوجزت في الأمر: اختصرت، وتقول: أوجَزَ فلانٌ إيجازاً في كلّ أمر، وقد أوجز الكلام والعطية ... وأمرٌ وجيز: مختصرٌ [1]، ويضيف ابن منظور (وَجُزَ الكلام وجازةً ووجْزاً وأوجز: قلّ في بلاغة، وأوجزه: اختصره ... وكلام وجيز أي خفيف مقتصرٌ...وأوجزت الكلام: قصرْته ... ورجلٌ مِيجاز: يُوجز في الكلام والجواب. وأوجز القول والعطاء: قلّله ... ورجلٌ وَجْزٌ: سريع الحركة فيما أخذ فيه) [2]، وفي أساس البلاغة يقال الـــ((وجز) كلام وجيز وموجز، وقد وجز منطقك وجازةً، وأوجزته إيجازاً، وأوجز العطية: عجّلها. وتوجّزت الشيء: تنجّزته) [3]، وتكاد تتفق المعاني اللغوية للإيجاز على معنى السرعة والقصر أو على قلة الكلام واختصاره.

أمّا **اصطلاحاً** فالإيجاز هو تهذيب الكلام بما يحسن به البيان، أو هو تصفية الألفاظ من الكدر وتخليصها من الدرن، بمعنى البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ، أي إظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير[4]، ويذهب السكّاكي إلى أنّ الايجاز (هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط) [5] تقريباً للمعنى، وليحظى بمكانته بين سامعيه ولهذا عُدّ من محسّنات التعبير وشرطا لفصاحته، أمّا ابن الأثير فقد حدّه أي الايجاز بأنّه (دلالة اللفظ على المعنى من غير زيادة عليه) [6]، ولأجل ذلك عرّف صاحب كتاب الصناعتين البلاغة بأنّها (حذف الفضول، وتقريب البعيد) [7] أي اهمال ما يفسد المعنى واعتماد اللمح والإشارة. ويلاحظ ممّا ذُكر مقاربةً بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي للإيجاز في تأكيدهما على شرط الاقتصاد في اللفظ وأن يكون خفيفاً مقتصداً من غير اخلالٍ أو هذرٍ أو إسراف.

الايجاز طاقة تعبير ومقياس جودة:

الشعر ارباكٌ مستمرٌ للأنماط والأشكال لا يؤمن بثباتها وديمومتها، فهو في تحوّل دائم في بنيته وشكله؛ لأنّ العقل الشعري يرفض تشابه الأساليب وتكرارها، ولهذا فهو في ثوران مستمر على العادات الكتابية مستثمراً كلّ الرُخص الفنية التي تبيح للشعر اثراء معانيه وتطورها عبر الخروج عن البنيات التقليدية من أجل تجديد خطابه ورفع منسوب قراءته، من غير الاخلال بشروط الابداع وثوابته. من هنا مارست القصيدة العربية تحديثاً مستمراً على مستوى التدليل والتشكيل على وفق رؤية ترفض تناسخ التجارب أو تجاذبها، وتسعى إلى ابتكار نماذجها المختلفة انطلاقاً من اعتقاد يرى في قدرة اللغة العربية على استيعاب ميكانيزم خيال الشعراء مهما بلغت درجة رؤيتهم وتوسعت. لأجل ذلك عملوا أقصد الشعراء على شحذ حواسهم لتجاوز أزمة تكرار الأساليب ولهذا تنوعت مشاغلهم الابداعية بمختلف المستويات أدائيةً ورمزيةً لاستيعاب جنوح الخيال وتماهيه وبتنا نطالع تنوعاً في التجارب والأساليب، وربّما كان الميل إلى الايجاز والاقتصاد التعبيري أبرز ملامح تحوّلات النص الحديث، وهو يراهن على البرق والايماض بعيداً عن الاستغراق والاستطراد على أساس إصابة القصد بحذف الفضول وطرحه خارج المتن الشعري، وهي بلاغة قديمة ترى المفاضلة في ايصال الفكرة بأقل التعابير، وقد قيل في تفضيل الايجاز الكثير وبالإمكان عرض جزء ممّا قاله القدماء استئناساً بأقوالهم واستيضاحاً لأهمية ذلك، من ذلك قول جعفر بن يحيى لكُتّابه يحظّهم على الايجاز (إن قدرتم أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا) [8] وهي دعوة للاقتصاد في التعبير؛ لأنّه أبلغ في المقصد وأعمق في التأثير. وبالمثل أيضاً أوصى محمد الأمين بالإيجاز حين قال: (عليكم بالايجاز فإنّ له افهاماً، وللاطالة استهاماً) [9] لما قد يتلبس الاطناب من مساوئ غير حميدة تبعده عن اتمام القصد وتفسد في أداء الغرض، ولهذا أجاب ابن المقفع حين سُئل ما البلاغة قال: الايجاز هو البلاغة، وقد علّق ابن رشيق على ذلك بقوله: فهذا ابن المقفع جعل من السكوت بلاغة رغبة في الايجاز [10] ايفاء للمعنى بوصفه قيمة أدائية وشرطاً للإفادة الواضحة. ويفهم من الايجاز أيضاً التخفيف عن المتكلم باعتماده الألفاظ اليسيرة، أو هو ايصالٌ للعبارة من غير جهدٍ ومشقة ولأجل ذلك قيل إنّ: البلاغة أن تُفهمَ المخاطب بقدر فهمه، من غير تعب عليك [11]. وقد يسهم الايجاز في اتساع المعنى حين يعمل على تنشيط مساحة التأويل لأنّ تقليل الألفاظ يقابله تكثير للمعاني وفي هذا يقول الخليل: البلاغة ما قرب طرفاه، وبعد منتهاه [12] لما يشتمله المعنى

أحياناً على التأملِ والاستبطانِ للمسك بأطراف الدلالات، من هنا أُستحسن الايجاز إذ كان غاية للشعراء ومعياراً أساساً لرقي أشعارهم. ومن جميل ما يذكر في ذلك رَدُّ ابن الزبعري حين قيل له: إنّك تقصر أشعارك، فقال: لأنّ القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل [13] ، ولعلّ في هذا ترسيخ لاعتماد مبدأ الاشارة والومض في الأقوال والأشعار وهو أقرب للفهم لاختصاره وأبقى في الذاكرة وربّما أحكمته أي الايجاز ضوابط عدم الاخلال بالمعنى لأنّ البليغ كما يصفه السكّاكي هو (من أخذ بخطام كلامه وأناخه في مبرك المعنى ثم جعل الاختصار له عقالاً والايجاز له مجالاً فلم يند عن الأذهان ولم يشذ عن الآذان) [14]، وهو نوع من التهذيب للكلام وتنقية له من الحشو والزوائد، أو هو ترسيخ بالمعنى الحديث لمفهوم (الوحدة العضوية) المؤطّر بالتحام الدلالات فيما بينها، وهو تشييد لا يخلو من صعوبة؛ لأنّ انتخاب المفردة وتوظيفها داخل النص يشترط تعاضداً وتضافراً على وفق نظام علاقات متجانسة ومركبة بالوقت نفسه ويفهم من ذلك (أنّ قضية الايجاز لا تتعلّق بالقلة والكثرة في معناهما الكمّي الخالص فـ "القليل" من اللفظ و"الكثير" من المعنى صفتان نوعيّتان ترتبطان تحديداً بخصوصية العلاقة القائمة بين مكوّني العلامة اللغوية وهي علاقة يُغذيها التضاد ويراد منها تحقيق معادلة صعبة لا تتأتّى إلاّ للبليغ الخبير بطرائق استثمار الطاقة الايحائية للغة. ولولا أهمية الايجاز بما هو قاعدة مركزية حاضنة لعلاقة اللفظ بالمعنى في تصوّر العرب للبلاغة النموذج لما اهتمّ به الجاحظ بالغ الاهتمام ولما جعله قرين (البلاغة) في عنوان رسالته (البلاغة والايجاز) فكان الايجاز لديه من أبرز مرتكزات البلاغة) [15] وأهم أساليبها.

ولحاقاً بذلك يمكننا عدّ فكرة المقدار ضابطاً مهماً لمقياس التميز بين الإيجاز والإكثار باعتبار أنّ مفاهيم الاختصار والإكثار والتطويل مفاهيم نوعية قبل أن تكون كمّية. فإذا لم يبلغ الكلام مقدار الوضوح كان الإيجاز إغلاقاً، وإذا تحقّق الوضوح كان الاكثار هذْراً وخَطلاً [16]، وهذا ما نبتغيه من الايجاز وهو تجويد العبارة ووحدة مقصدها خدمة للمعنى بعيداً عن الانغلاق والعشوائية. بمعنى أن يدل اللفظ القليل على المعنى الكثير دلالة واضحة ظاهرة لا أن تكون الألفاظ لفرط إيجازها قد ألبست المعنى وأغمضته حتى يحتاج في استنباطه إلى طرف من التأمل ودقيق الفكر فإنّ هذا عيب في الكلام ونقص [17] حسبما ذكر ابن سنان؛ لأنّ القصد من ضغط العبارة ليس معاظلة أو تعمية للدلالات بل على العكس هو اتساعٌ للرؤية نذكّر بقول النفري: (كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) [18]، واستظرافٌ للفظ عبر تنشيطه مخيلة متلقيه وهو يستتبع مغامرة المعنى ويترصد أثر تنافذ الألفاظ المتجاورة ؛ لـ (أنّ اللغة الشعرية التي تشكّل بنيتها على هذا الأساس استناداً إلى هذه الرؤية تتجه صوب بناء بلاغة تكثيف تنشحن فيها الدوال بقدرات تعبيرية لا حدود لها، تنهض في تشكيل كونها الشعري على الاقتصاد الشديد في اللغة إلى درجة الزهد، على أن لا يخل ذلك بالسلامة التعبيرية) [١٩]. لأنّ اختزال التعبير وتكثيفه هو لإحداث تأثير مقصود واستبيان أثره من خلال تجسيده لفكرة شمولية حتى وإن بدا مضغوط المساحة لكنّه ينبسط تأويلياً لقراءات متعددة. لدرجة أنّ كل كلمة فيه أو حرف أو جملة قد ملئت إلى حدها الأقصى واشتبكت فيها المعاني والمباني (كما يقال في النقد العربي القديم) حتى غدت وحدة واحدة لا زيادة فيها ولا نقص [20]، ويفهم من ذلك أنّ الإيجاز تقنية تراهن على تمركز المدلولات وايحائها فضلاً عن تفاعل اسنادات ألفاظها المتجاورة تحقيقاً لغايات فنية وهذا ما جعل بعض التجارب الشعرية أمضى تأثيراً وأكثر فاعلية وربّما تحقّق ذلك (ليس بتمركزها الدالي والمدلولي فحسب، وإنّما بتمفصلها على أسس شعرية متمركزة (مبأرة) للأحداث؛ تتبطن جوهر الأشياء، وتعبث بقدسيتها، وتحاول تحفيزها وتفعيلها من خلال نضوج العبارة، وجمالية تركيبها، واقتناص الفكرة؛ وتمثيل المشهد، ورسمه بعدسة مونتاجية قريبة تحايث الواقع على مستوى صوره البصرية المرئية) [21]. لأنّ الشاعر حين يعمد إلى الاقتصاد في تشكيل العبارة فهو إنذّاك بمفصل رؤيته على وفق بلاغة الدهشة أي أن يركز مدلول الصورة على رؤية محددة من خلال اتباع الدقة في الاسناد، والتبئير في المعنى، والبراعة الفائقة في اختيار الصورة ذات العمق الدلالي والاقتضاء اللغوي؛ وكأنّ الصورة تقتضي لفظاً محدداً دون غيره من الألفاظ والدوال الأخرى التي تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه [22].

ثمة بعد تفاعلي يتوارى خلف مدلولات الألفاظ الموجزة وهو جزء من تمرين العقل للكشف عن احتمالات رموز الألفاظ الموجزة اللا متناهية المعاني. وهي تعتمد توهان المتلقي على وفق اشتراطات فنية لا تخرجه أي الرمز من إطار الايحاء المرغوب بعيداً عن متاهات مخرجاته للمحافظة على ما يبقيه في حدود الشعرية تلك التي تبحث عن مثيرات مستفزة لا عن تجريدات فلسفية أو متعاليات رمزية والتي ترسخ لفجوات أو مسافات توتر لا تحبذها الشعرية وربّما ذهبت بالنص إلى الاغلاق والانطواء جرّاء التعسّف في توظيفها لأنّ النص يستلزم قبل كل شيء مقداراً من التنسيق والهارمونية في عرض الأحداث وفي تسلسل تشكيلها وبنائها. من هنا كان اصطناع الاثارة في النص يستوجب لغة موحية تعتمد على مرسلات لغوية خاصة بعيداً عن الشرح والاسترسال المترهل بغية سمو المعاني وارتقائها ولهذا يحتاج (معرفة الخطاب الشعري إلى القبض على دلالته ورصد شبكة العلاقات المتداخلة التي تكوّن جمالياته، وتُخفيها عن القارئ، فالدلالة في النص تبين وتخفى سريعاً، إنّه يومئ ويوحي وينتشر ويلمع، ولكنه لا يشير، وهذه الحركية بين الخفاء والتجلي، وبين التجلي والخفاء، سمة من سمات النص المفتوح الثري، وهي التي تفعل فعلها في ذهنية القارئ، وتدفعه إلى المقاربة والمجاسدة والانتاج، وهي فاعلية احضار الغائب واستنطاق المسكوت عنه) [23] من أجل القبض عمّا يخفيه النص من جماليات والتماعات. لأنّنا في النص نبحث عن لغة تتعانق جملها تعانقاً مثمراً ذلك أنّ لكل كلمة قيمتها وحيّزها المحسوب بعناية داخل رقعة النص بلا اهدار أو مجانية في توظيف الألفاظ والتعابير، ولعلّنا لا ننكر مشقّة أن تكون كل كلمة محسوبة القيمة والفائدة وهذا هو شأن النصوص المتعالية المرصوصة البناء التي تهدّجت كل كلمة فيها وتآخت مع بعضها معبرةً عن حضورها المثمر اثراءً للنص وايفاءً للغرض. لأنّ الشاعر الجيد هو من يستثمر ممكنات اللغة ويصنع من شتات دوالها سؤالاً ومعرفة، مانحاً اللاممكن والمستغرب وجوداً ومعطى، وبهذا المعنى عبّر ارشيبالد مكليش عن الشعراء بقوله: (نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجودا؛ ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى. إنّنا نأسر المساحات التي لا حدّ لها في قدم مربع من الورق؛ ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة) [24] ليصنعوا منه جمالاً واثارة مهمّا صغرت وتكثّفت مساحة المتاح بين أيديهم.

يوسف الصائغ خصوصية التجربة وتميّزها:

كثيراً ما يقود الوعي الشعري الحاد صاحبَه إلى ترسيم استقلاليته الابداعية الخاصة؛ رجاءَ اجتراح صوت مغاير وسط جلبة تكرار التجارب الشعرية، ولمّا كان الشعر أكثر الفنون القولية تجريباً وهدماً لرتابة الأساليب؛ تجاسرَ حينئذٍ الشعراء للبحث عن عوالمهم الخاصة شعراء الستينيات وما بعدهم أنموذجاً رغبة في الانفكاك من متلازمة طغيان هيمنة أساليب الرواد وتراكيبهم على المنجز الشعري العربي آنذاك ليشكّل هذا التحوّل انعطافة عمودية مهمّة مسّت بوضوح بنية النص الشعري العربي، وربّما شكّلت تجربة يوسف الصائغ عنفوان هذه التحوّلات المهمّة عبر المغايرة المتحقّقة لمجاميعه الشعرية المتعاقبة، وهي تحاول تأسيس أنموذجها المختلف والمتكئ على فرادة تنوّع مواهبه وتعددها. ولأجل ذلك لم تكن نصوصه مبرّأةً من نزقية العابث الذي يدرك قيمة أن تكون اللغة خادعة وماكرة وإن اتّسمت بالوضوح للوهلة الأولى لكنّها ملغّمة بالايحاء وعصيّة على الانكشاف ومتمنّعة على التأويل.

ولهذا لم تتخلَ نصوصه عن مشروطيتها الفنية حتى في أحلك ظروف الشاعر، وإن طفحت بايماضة التأسي على فقدان الشاعر لزوجته فقد اختزنت تجربته الكثير من البروق والرعود وظلّت مملوءةً بالمطر، ومكتضةً بالحدوس، شاحذاً ذلك بوعيٍ خلاّق قادر على مقايظة حزنه بطهرانية التعابير، ومرمّماً بذلك ما تبقى من انكسارات الذات؛ ولهذا أفرط الصائغ في أحاسيسه وخضعت صوره لِوهْدة الفقد التي أسَرتْ وجدانه وتملّكت لغة حواسه، ولا عجب من مطالعتنا لتعايش المتضادات والمفارقات داخل متنه الشعري تصويراً لمباغتة ذلك الزائر المقلق الذي وأدَ في غفلة طمأنينة الشاعر وبدأ يستفيق معه على احلام من سراب، وهو يعيش حياة المتخيل الموعود بانتظارٍ عدمي لحبيبةٍ لن تأتي لكنّه ظلّ يحاورها، يرتّب سريرها، يعانقها، يعاتبها **(وكنّا ننام سويه / مرةً: نمتِ قبلي ... / لماذا؟)** [25]، إنّها لغةٌ مسكونةٌ بالتذكر والعتب الشفيف، وبين هذا وذاك تنوّعت

تبئيرات الصـائغ وتعددّت عوالمه الشـعرية بين (حكائيةٍ وغنائيةٍ ودرامية) إنّه شـاعر يراهن على ذهول اللحظة، ويتقن مباغتة القارئ، يسـتغرق أحياناً، ويلدغ خاطفاً أحايين كثيرة، إنّه يمتح من خيال فيّاض، يمتلك عينَ فوتوغرافي يجيد اقتناص اللحظات الهاربة، والعابرة من جزئيات الوجود، ويتأملها بمقصـديّةٍ عالية، له عين سرياليٍ يناظر الأشياء بحسّاسية مغايرة مبسوطة على التأويل.

إنّ حروف الصائغ محقونة بالدلالات، تبحث عن قارئ أنموذجي يستكشف المضمرَ خلف لمعانها وقد تتعالق فيها احالات تراثية، وثقافية متنوعة تأتّت من تناثر منابع موهبته التي انعكست ايجاباً على شمولية نصّه. لهذا ظلّت نصوصه صادقة وساخنة لأنّها مكتويةٌ بجمر التجربة. وبموازاة ذلك أجاد الصائغ اخراج الخاص إلى العام، أي: الحديث عن عمومية التجربة، وكأنّه يتكّلم عن همومنا جميعاً، إنّه يعرف كيف يجدل مآسـينا التي تملّكتنا، وهو يتنكّب للحديث عن صدمات الوعي الجمعي (الفقد / الموت / الحزن / اليأس / خيبة الانتظار)، إنّها قضايا وجودية كبرى شغلت خُلد الانسان منذ بكورته الأولى. إنّه يفكّر بالنيابة عن الجميع ... حتى حديث النفس عنده هو حديث مشتهى، معفّرٌ بالتشوّق على الرغم من زحمة المسرات التي تحيط بالشاعر.

واستكمالاً لما تقدّم لقد تنوّعت تشكيلات نصوص الصائغ وهو يترك لموضوعاته رسم مسارات متباينة طولاً أو قصراً بحسب مقتضيات التجربة التي قد تفرض نسقها وشكلها على بياض الورقة، لهذا توخّت صوره الدقة والايجاز عبر انتظام بنائي محكم يحرص من خلال ذلك على ترشيقها من الزوائد، عبر المراهنة على احتشاد المعنى بالكثير من الدلالات الغائرة، بالاستفادة من الصياغة المضغوطة للكلمات التي قد تشي بالكثير من الحمولات المترسبة داخل متنها، بمعنى آخر إنّ الندرة في التعبير قد تقود لوفرة في التأويل، وهو مبتغى قصد الصائغ الذي يسعى أحياناً الى الايحاء بعيداً عن المباشرة والى الكنائية المرمّزة بديلاً عن السردية الواضحة، أي: تمثيل فكرة شمولية بأقل مجهود صياغي عبر استثمار طاقات اللغة الخبيئة، إنّها الرياضة الذهنية التي يمارسها المبدع تجاه قارئه مبتغياً تحريض خياله للوصول إلى معاني الكلمات. وربّما الجمل الصدمة هي الأقدر على ترجمة حشرجات الشاعر، لأنّها ممغنطة وموارية لهذا تستدعي وعياً استثنائياً وذهناً مدرّباً بمقدوره قيادة البوصلة وتوجيهها لتحقيق مقصدية الشاعر لدرجة أنّ دلالات الجمل لا تستبين إلاّ باستتباع النص جملةً جملةً مع استدعاء العنوان بوصفه موجّها ايضاحياً حينئذٍ قد ينقشع المعنى بدمج جزئيات الصور داخل صورة كليّة واحدة للنص.

ولمّا كان الشعر لمحاً وإشارة كما يصفه البحتري [26] ظلّ الشغف هاجس كلِّ قراءة وهي تسعى للامساك بالمعنى الهارب المتمترس خلف لغة إيحائية تستدعي احترازاً خاصاً في التعاطي مع شفراتها، ولهذا استوجبت نصوص الصائغ القصيرة استحضار شكوكية التلقي في استقبال النص عطفاً على استفزازية جمله واحتيالها؛ لأنّها تسلك طرقاً وعرة بمواضعات مسنونة وحادة ترفض مسبّقات الأحكام ولا تستقيم للغة العقلنة ولا تخضع لضابطها، وصلة بذلك كثيراً ما اعتمدت تجربة الصائغ على فكرة العبث بقاموس المنطق عبر التلاعب بالكلمات من خلال شعرنة التنافر وازاحة التراكيب على وفق تأطير لغوي متخيل يحاول أنسنة الجمادات بتغريبها وفنترتها، ما جعل نصّه مفتوحاً دائماً لقراءات متباينة . فقصيدته (والتعبير لحاتم الصكر) (إذ تنتهي؛ فعلياً على الورق؛ تبدأ عملياً من انفتاح أفق نهايتها المعروفة سلفاً. ولا أجد لها مرادفاً إلاّ الباب الخلفي المُفضي إلى برٍ شاسع لا يحدّه البصر، فهو يُسلمك إلى نهاية مفتوحة بلا انتهاء. إنّها مُبيّتة كالنوايا. لا تُمسك باليد ولا تمنح سرّها إلاّ بعناء ومغامرة. لقد آزر ذلك الانفتاح الختامي في قصائده؛ ومهارته المسرحية فهو يخلق شخصياته مسبقاً؛ ويعرف مسارها ونقاط اصطراعها لكنه يخبئ النهاية ويشير إليها إشارة دون تصريح؛ محيلاً إلى فعلها في الحياة؛ مستغنياً عن فعلها داخل النص) [27]. وكثيراً ما يحدث ذلك في قصائده القصيرة وقد (اتجه الصائغ مؤخراً إلى هذا اللون من الشعر الصعب؛ رغم سهولته الظاهرية: وكأنّه ينازل التيار الغنائي بقسوة وتصميم. إنّه لا يريد نمواً أفقياً للقصيدة: تقول شيئاً وتنفتح أفقياً باتجاه تكريسه ... بل يريد نمواً عمودياً يضيف إليه كل بيت عنصراً حتى تكتمل اللقطة اللوحة الالتقاطة ... ولهذا فإنّ قصرها غنى واكتمال وليس ضعفاً أو قصوراً) [28].

ولنا أن نسترشد بالنص القادم دليلاً على تلك الازاحة التي قصدناها، وإزاء ذلك يمكننا أن نتساءل كيف يمكن للغة أن تعيش غيبوبتها وتتعطّل لولا سعة فضاءاتها التي تبيح للشعر الغوص في مجاهيل التجريب بما لا تبيحه لغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى يقول الصائغ مثلاً في قصيدة (باختصار):

الليلة،
كان الكابوسْ،
مختصراً جداً ...
مائدةٌ ...
وزجاجةُ خمرٍ...
وثلاثُ كؤوس ...
وثلاثة أشخاصٍ،
من دون رؤوسْ [29] **...**

النص (قصيدة - صورة) لمشهد سريالي (مختصر جداً) وبتأثيث ديكوري زاهد (مائدة / زجاجة خمر / ثلاثة كؤوس / ثلاثة أشخاص ...)، ولعلّ صورة الرعب تلك هي امتصاص للانفعالات السلبية التي تهاجم ذات الشاعر في منامه (كوابيسه)، أو هي هذيانات اليقظة التي تباغت خلوته، إنّه تعبير عن امتلاء ذاكرته بما يعكّر صفوها، وربّما شكّلت تلك الفجائعية متلازمات قصائده القصيرة بعد اخفاقه في التكيّف مع تحوّلات حياته الأمر الذي أخلّ بتوازنات الذات وهي تعيش سآمة الوحدة وقلق الانتظار، بمعنى أنّ تلك الصورة الغرائبية هي استجابة لمثير حسّي أبرق تلك الصدمة التراجيدية، إنّها صورة ضاجّة بالكلام على الرغم من سكونية المشهد، وقد شكّلت جملة (ثلاثة أشخاص / من دون رؤوس) بؤرة فاعلية النص الشعرية وهي ترّج وعينا وتدفعنا للحذر ونحن نجوس نصوص الصائغ بانتظار اللغم الذي قد تخبئه لنا النصوص في قفلة القصيدة. لذا كثيراً ما نجده و(بمهارة فائقة وطاقة غير اعتيادية ... يفاجئنا قبل نهاية القصيدة بقليل، بتغيير مسارها هازّاً بناءها، منعطفاً بها حول منطقة حافلة بالإثارة، مستثمراً أساليب المفارقة والتضاد وكسر التوقع محققاً عبرها نصّاً جمالياً له فرادته وتوهجه) [30] وقد يجيبنا نص (موت كرسي) عمّا ذكرناه حين تماهت الذات الشاعرة مع الأشياء وأنسنتها في معطى جديد تعبيراً عن ضمور فاعلية الجسد وتهميشه، يقول الصائغ:

كرسيٌّ،
خشبيٌّ،
منسيٌّ ... عند البابْ
مفتوح الكفيّنْ
يتطلّع للعالم باستغرابْ ...
مرّتْ سنتانْ،
والكرسيُّ الخشبيُّ لدى البابْ
مشلولُ الكفّينْ ...
مكسور القدمينْ ...
.....
أوّل أمسْ ...
أغمض عينيهِ الكرسيّ ...
وماتْ [31]

إنّه تكريس لفكرة الجسد الفائض أو المستقيل الذي ينصهر مع ما حوله من الأشياء والموجودات في عدمية الفاعلية تزامناً مع موت المشاعر بغياب مسبّباتها، ليتحوّل الانسان حينئذٍ إلى كتلةٍ صنمية / متحجّرة

منزوعة الارادة، إنّه أشبه باحتجاج على المآل الانساني بعد هيمنة النسق المادي المتحكّم بعلاقاتنا، إيذاناً بتشيؤ الانسان بتجريده من انسانيته، ليفقد تالياً حميمية التواصل مع محيطه الاجتماعي، منفصلاً عن ذاته، لـــ (أنا) تعيش اغترابها احساساً منها بالوحدة والعزلة وغياب الاندماج بالماحول. وربّما سيشكّل وهم الانتظار واللا جدوى عنواناً مضافاً للجسد المعذّب رهين الخيبات وهو يصطنع أملاً قانطاً لوعدٍ لن يتحقّق يقول في قصيدة بعنوان (اعتياد):

معتادٌ ...
حين أعودُ إلى بيتي ...
أنْ أقرعَ هذا الجرسَ الأخرسْ ...
... أدري ...
لا أحدٌ في الدارْ...
لكنْ
هذا الجرسُ المسكينْ ...
لم يقرعْه أحدٌ ...
مُنذُ سنينْ [32]

لعلّ محاولات الشاعر المتكررة لقرع الجرس ليست ذِهانا أو شروداً منه بل على العكس هو نوع من التكاذب الشعري أو تعطيل للحقيقة وتعليقها رغبةً في الاستئناس ببرستيج الانتظار أمام الباب ، لتعيش الذات الشاعرة بهاء اللحظة في محاولة منها لكسر سجن الوحدة لمنزل انفض سامره ، وربّما شكّلت كلمة (أدري) انخطافة مهمة للنص بتصدرها عارية وحدها وسط السطور، لذات تدرك عبثية محاولاتها، إنّه تجاهل العارف بعقبى النتيجة لكنّ تكرار الفعل غدا غراماً يلتذّ به الشاعر، إنّه نوع من المكابرة أو الجنون الخلاّق بابتكار حيواتٍ لنيامٍ لن توقظهم طَرَقات الأبواب، ولهذا استحب البقاء في دائرة الحلم لأنّه يدرك أنّ **(أقسى ما في الوجود / أن لا يكون هناك ما تنتظره/أو تتذكره/أو تحلم به!!)** [33] كما عبّر الماغوط بذلك مرّةً.

الصائغ مولعٌ بدرامية البناء، معتمداً الوميض الخاطف لتركيبٍ أقل ترهلاً وأكثر ادهاشاً، إنّه يرسم بالشعر مفارقات الكون، بمخيالٍ تصويري مرهف، ويمكن أن تضيء قصيدة (لقاء) جزءاً ممّا ذكرناه:

رجلٌ أخرسْ
وامرأةٌ حسناءْ ...
يلتقيانْ ...
يتبسّم ...
تبتسمُ المرأةُ ...
يومئُ ...
تومئُ ...
ينهضُ ... تتبعهُ ...
يمشي ... تمشي معه ...
حتى يصلا آخر هذي الدنيا ...
يقف الرجل الأخرسُ، مرتبكاً ...
يتساءل، في سرّه:
- ما آن لها أن تفهم
أنّي رجلٌ أخرسْ؟
في حين تظل المرأة، قربَه و اقفة،

تتساءل:

- ما آن له أن يفهم،

أني امرأة خرساءْ [34]

النص اقتناصة سيناريستٍ بارعٍ لسيمياء الوجوه (يبتسم / تبتسم)، (يومئ / تومئ) لمشاهد خارجية، راهنت على اقتضاب الجمل وحدّتها، إنّه سكيتش قصير وصامت لفيلم شعري، أو هو (بانتومايم / التعبير الصامت) بلغة المسرحيين، الذي اعتمد حوار العيون والتعابير بطريقة ايمائية، ولم يحفل بأي حوار مراهناً على خطاب الصورة وفضول تضليل المتلقي بارجاء الايضاح إلى نهاية القصيدة (ما آن له أن يفهم / أني امرأة خرساء) إنّها الخاتمة (الشفرة) للغز القصيدة، أو هي المفتاح لفك ديالكتيك المفارقة التي انبنى عليها النص. قاصداً من ذلك تنشيط حواسنا في فهم التباس مفارقاته التصويرية المنتزعة فنتازيتها مع مرئيات عوالمنا، ولعلّ قصيدة (الخيط ...) تقدّم إلماحةً سريعة لمقاربة ذلك المفهوم يقول الصائغ:

خيطٌ من نمل أحمرْ،

يتحرّك بين سريري ... والباب ...

أنهض من نومي ...

أسحق خيط النمل بأقدامي ...

وأعود ...

وإذْ أستيقظ ثانيةً،

ألقى،

بين سريري والبابْ،

خيطاً آخرْ...

أكبرْ [35]

النص يحضّنا لتأمل كثافة الوصف لجدل صوري ساخر بين ارادتين (الشاعر وخيط النمل الممتد)، حين تعجز كمائنه عن ايقاف حدود تماهي (النمل)، إنّه الاصغاء البصري لواقعة فلمية تؤشر خرس الشاعر وذهوله عن استيعاب تمرد النمل، النص يغرقنا في التأمل لفهم فطرة الكائنات بالانبعاث من جديد، إنّه صراع الاصرار على تحدي معوّقات الحياة، وربّما وشت الافعال الادائية عن روح انهزامية أو هو تكريس لشعرية الاحباط لذات متبرّمة تحاول رسم التشاؤم في كل محسوسات الواقع.

ومن جهة أخرى لقد اكتسبت تجربة الشاعر عمقها جرّاء تعدد مواهبه تشكيلاً (نحتاً ورسماً) وسرداً (رواية ومسرحية) وقد انعكست تلك الأجناس بوضوح على بناء نصّه عبر انفتاحه على مستويات تعبيرية مختلفة، أفادت من تقانات تلك الفنون سواء أكانت فنية أم لسانية، ونحن نعاين تنوعاً لايقاعاته الأسلوبية إذ أبرزت هيمنة حكائية ودرامية ومشهدية فضلاً عن عنايته بالهندسة المكانية لمشاهده الشعرية عبر اتقانه تأثيث ديكوراته ونمو أحداثه نمواً دراماً على وفق تكنيك مسرحي وسينمائي يعتمد أسلوب تعدد الأصوات، وتجميع اللقطات على وفق زوايا نظر مختلفة مع خبرةٍ في التقاط الجزئيات لرسم الأحداث من خلالها، كما يجيد الصائغ الوقوف عند حافات حرجة وبؤر توتر متقنة بمواضعات صراع محتدمة بين الذات والآخر . ما أثرى بوضوح نصّه وتنوعت لأجله تركيباته وتداخلت ايقاعاته الشعرية وهذا ما كشفته النصوص المذكورة آنفاً، وربمّا رسم نص (الأصابع) توضيحاً لذلك، وهو يعمد توزيع السطور وفق منظور بصري متدرج يمثل صراع البياض والسواد على سطح الورقة، نقرأ من ذلك:

يدها

دافئةْ ...

ويدي

باردهْ ...
خلطنا أصابعنا ...
وقطفنا معاً ...
زهرةً
واحدهْ [36] **...**

يستثمر النص التشكيل المكاني للسطور من خلال انحسار امتداداتها ازاء هيمنة البياض وهو انعكاس لتجليات المضمون وأفعاله ولعلّ تلك الغلبة للبياض هو تمثيل للحالة النفسية للشاعر باقتصار البوح وإيجازه وربّما وشى ذلك بتأرجح العلاقة (يدها دافئة ويدي باردة)، كما يلاحظ زهد في التعبير واقتصاد ملفت في الجمل فكل سطر في القصيدة جاء مكوناً من كلمة واحدة باستثناء السطر الخامس والسادس الذي تضمن كلمتين (خلطنا أصابعنا / وقطفنا معاً) تمييزاً عن البقية لأنّ الحدث الشعري أبرز فعل المشاركة لشخص آخر (خلطنا وقطفنا) رغبة من الشاعر في ايجاد ملاءمة بين المنطوق والمنظور. أي أن يجسّد السطر الشعري بتعرجاته وامتداداته أحوال الشاعر حزناً أو فرحاً. ولهذا قيل أنّ الشاعر حين يكتب قصيدته بخط يده فإنّه لا ينقل إلى القارئ معاناته فحسب بل ينقل إليه نبضه مباشرة ويدعو عينيه للاحتفال بحركة جسده على الورق. ويصبح المداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان ينبع من أصابع الشاعر لا من قلمه، ويغدو النص ايقاعاً آخر يدرك بالعين مضافاً إلى ايقاع الكلمات المدرك بالأذن [37].

وقد تمفصل بعض النصوص بنية التضاد وفق اسنادات متتابعة من خلال تأطير الصورة بتقاطعات دلالية منبثقة من مقصدية شعورية ونفسية. وربّما كان احتفاء الصائغ بالصورة وفنتازيتها أحد أهم ميزات شعره؛ لأنّها - أي الصورة المتنافرة- أحفى بمشاعره وتأملاته الجوانية ... إنّه يفكّر عبرها ... ويكيّف حدوده وقواعد منظورها على وفق متطلبات تأملاته وأحاسيسه الجوانية. لذلك كانت القصيدة عند الصائغ، شأن اللوحة التشكيلية الحديثة، تمنح متلقّيها فرصة تذوقها أحاسيس وتأملات جوانية لا تصورات بصرية معتادة أو مفهومات حسّية - منطقية شائعة. ولعلّ هذه النزعة في تحطيم قواعد المنظور والاستهانة بالحدود الهندسية للأشياء والظواهر ، متأتية من تعويل الشاعر على الصيغة الحلمية للبنية الشعرية [38] التي يرى فيها ازاحة عن المعتاد عبر شعرنة الصدمات والاحتفاء بالخيبات بوصفها نظيراً موازياً للاحتدامات التي تعتمل داخل الذات الشاعرة، ويمكننا اضاءة ذلك من خلال الوقوف عند نص (غداة غد) الذي يفعّل ديالكتيك (الحضور والغياب) وفق حوار متخيّل يرشح عنه ذاتان متضادان (الأنا والآخر الحبيبة)، إنّه تجسيد للصورة المتقاطعة/المتباينة في المعنى والمقصد، نقرأ من ذلك:

الحبيبةُ غائبةٌ ...
و أنا حاضرٌ...
الحبيبةُ نائمةٌ ...
و أنا ساهرٌ...
الحبيبةُ سوف تعود غداً ...
و أنا سأغيبْ ...
من تراهُ،
غداة غدٍ ...
سيكون الحبيب؟ [39]

يسعى النص لتأسيس بنية متضادة وفق تشكيل منكسر الدلالات يؤذن بتأزم الذات وتبرمها (الحبيبة غائبة× وأنا حاضر)، (الحبيبة نائمة × وأنا ساهر)، (الحبيبة ... ستعود × وأنا سأغيب)، في مسعى لخلق مفارقة تصويرية (بغية توليد توتر حاد، يسهم في إغناء المعنى، وتأكيده وتعميقه في نفس المتلقي، بمعنى أدق: هو خلق

تفاعل علائقي أو صـراعي بين الدلالات على المحور التراصـفي، بغية تحديد المعنى وإبرازه بدقة، لأنّ المعنى يمثل مركز الرؤية أو منبع توليد الكثافة الدلالية) [٤٠] من خلال ابراز التناقض لتبئير المشهد وتفعيله.

ومن جهة أخرى لعلّ المسـتتبع لقصـائد مجموعة (من قصـائد البلبل الأسـود) يلاحظ بوضـوح كيف أصـبح (الخوف / القلق / الترقب) قرين شـعره وهو يتفنّن بتمثيل صـوره (أتوقع ...أن يقرع بابي شـرطي)، (فجأة فتح الباب جاء ثلاثة رجال أخذوا امرأتي)، (أسـتيقظ من حلمي فزعاً) عبر اسـتحضـار رموز سـايكولوجية ذات دلالة مفزّزة (الجثة "انسـان مقتول" / الموت / الغراب / الكابوس ...)، وربّما شـكل (السـرير) الثيمة الأبرز بوصـفه مهيمناً للأمكنة المعادية في تجربة الشاعر المعذّب.

المجموعة الشـعرية باختصـار تفيض بالموحى السـلبي لحكّاءٍ زاهد يقتصـد بالتعابير أيّما اقتصـاد، وقد انعكس ذلك التكثيف حتى على عنوانات المجموعة التي جاءت مفردةً تعميقاً لميل الشـاعر إلى اسـتئصـال الحشـو والقذف به خارج متن القصـيدة عبر المراهنة على فيوض المجاز ولزوجة الايحاء والتوتر عوضـاً عن التفصـيلات والتفسـيرات المخلّة، إنّه ايثار الافكار المكتنزة بالعطايا الشـعرية بوصـفها معرفةً وقيمةً بديلاً عن الهذر والاستطالات العبثية، وفيما يأتي أبرز العنوانات التي ترسّمتها نصوص المجموعة: (لقاء / عطب / استرخاء / بلل / الأصابع / ربّما / فجأة / العيون / نافذة / صمت / الغراب / الساعة / باختصار / الخيط / مشاركة / السلحفاة / العزف / أسرار / العشاء / اعتياد).

وربّما انعكسـت تلك الرغبة أقصـد الاقتصـاد اللغوي حتى على تمثّلات الجمل التي أوحت برغبة الذات المذعورة بالايجاز والاختصـار في حواراتها الجانبية لحظة ما غادرت المسـرات حنجرته، لائذاً بالحرف الملغّز لتصـوير شـقائه الطويل، ويمكننا أن نعاين بوضـوح طغيان لغة الصـمت والاشـارة على الكثير من حروف المجموعة، مكتفياً بالهمس واللا جواب، ويمكن لنا أن نسـتهدي بالتعابير الآتية لاسـتيضـاح ما قصـدناه (يظلّ السؤال بدون جواب / رجل أخرس - امرأة خرساء / يومئ-تومئ / يبتسم - تبتسم / يتساءل في سرّه / لم أسمع ما قلت / وسكتنا / تكلمت في حلمي / يا حبيبي أتسمعني / صمت / الأجراس صامتة / الجرس الأخرس). كل الماحول يشي بالسكون، بمعنى الاكتفاء بالمهم من الكلام وتجاوز ما يراه الشاعر هذراً وترطيناً.

وخلاصة ما تقدّم تشكّل تجربة الصائغ متناً مهماً في الشعرية العراقية، لشاعر كشّاف، معانيه قلقة، وكائناته الشـعرية من صـلصـالٍ خاص، إنّه مبدع فطري يعرف كيف يقبض على الألوان ويطرح ظلالها، يتغيّا أسئلة التأمل لا الانشاد، الحُلُم لا اليقظة، العمق لا المعاظلة أو الغموض، مياهه عميقة وساخنة لطلقٍ جديد، يشعرن اللامعقول ويثير في متلقيه حالة من الترقب والانشداد لاعتماده لغة المفارقة والادهاش والمفاجأة.

الخاتمة:

يمكن ابراز أهم النتائج التي توصّل إليها البحث وعلى النحو الآتي:

١. الايجاز تقنية فنية تعتمد اشـتمال اللفظ القليل على طاقة من المعاني من غير اخلال بالمعنى أو افساد له، أي اعتماد اللمح والاشارة بعيداً عن الزيادة والاطناب.

٢. يسـهم الايجاز في شـحن الألفاظ بالإيحاء والرمز بعيداً عن المباشـرة ايفاء للغرض وخدمة للمعاني لتنشيط الخيال، وزيادة مساحة التأويل.

٣. انبنت نصوص الصائغ على الغرائبية والمفاجأة تمهيداً لكسر أفق التوقع وتغريب الصورة من أجل التعبير المثالي عن اللحظة الانفعالية التي تتحكّم بالمبدع.

٤. لمّا توفّر للصـائغ خيال لمّاح وذهن متّقد مكّنه ذلك من اسـتثمار ممكنات اللغة في توليد المعاني وفي ابتكار الصور التي تثير في نفس متلقيها الدهشة والاثارة وهو يبحث عبرها عن خيط اهتداء يرشده إلى ما وراء تلك التقنيات الاسلوبية.

٥. تنوّعت تشكيلات نصوص الصائغ وهي تتوخى القصر طريقاً لترشيقها من الزوائد التي لا تنسجم وطموح الشاعر الباحث عن جمل أقل لفظاً وأكثر تعبيراً.

٦. لغة الصائغ تفترض متلقياً من نوع خاص لأنها ممغنطة وموارية، فهي لا تستبين بسهولة ويسر وربّما دعتنا نصوصه إلى مزيد من التأمل والوعي لفك مغاليق النص وفهم شفرات خواتيمها.

٧. مجموعة (من قصائد البلبل الأسود) زاهدة في الألفاظ والتعابير، وقد انعكس ذلك بوضوح على عناوينه الشعرية عبر ايثار الكلمة الواحدة المكتنزة بالإيحاء. فضلاً عن اقتصاده الشديد في توزيع سطوره الشعرية التي تضمنت في كثير من الأحيان كلمة واحدة في كل سطر شعري.

٨. الصائغ حكّاء مقتصد وقد تجلى ذلك التكثيف في تعابيره الشعرية التي جسّدت قلق الشاعر عبر كشفها عن الوحدانية التي يعيشها بعد وفاة زوجته إذ لا أحد يؤنسه، ولا حبيب ينتظره أو يتسامر معه ونحن نعاين ذلك على مستوى تعابيره التي مالت إلى الاختصار الشديد في الرد والمحاورة.

الهوامش:

(1) ينظر: العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال: ١٦٦/٦.

(2) لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور: ٤٢٧/٥.

(3) أساس البلاغة: أبو القاسم محمود الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ١٩٩٨: ٣٢١/٢.

(4) ينظر: النكت في إعجاز القرآن: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٦: ٨٠.

(5) مفتاح العلوم: يوسف بن أبي بكر السكاكي، ضبطه وكتب هوامشه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط٢، ١٩٨٧: ٢٧٧.

(6) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة: ٢٨١/٢.

(7) الصناعتين: أبو هلال العسكري: ١٧٣.

(8) المصدر نفسه: ١٧٣.

(9) المصدر نفسه: ١٧٣.

(10) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: ٢٤٣/١.

(11) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٤/١.

(12) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٥/١.

(13) ينظر: المصدر نفسه: ١٨٧/١.

(14) مفتاح العلوم: يوسف بن أبي بكر السكاكي، ضبطه وكتب هوامشه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط٢، ١٩٨٧: ٢٥٦.

(15) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن السابع: د. أحمد الوردني، دار الغرب الاسلامي، ط١، ٢٠٠٤: ٧٨٩.

(16) ينظر: المصدر نفسه: ٧٩٠.

(17) ينظر: سر الفصاحة: أبو محمد بن سنان الخفاجي الحلبي، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢: ٢٠٨-٢٠٩.

(18) كتاب المواقف: محمد عبد الجبار بن الحسن النفري، صحّحه: أرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة: ٥١.

(19) بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي قراءة في قصيدة (بداوة اللون) للشاعر علي الشرقاوي: د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، العدد ١٥٥، السنة ١٤. ٢٠٠٨.

(20) ينظر: المنزلات: طراد الكبيسي: ٢٤٣/١.

(21) فضاء المتخيل الشعري دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحديثة: عصام شرتح: ٤٩.

(22)المصدر نفسه: ١٣٤-١٣٥.

(23) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: د. خليل الموسى: ٢٢.

(24) الشعر والتجربة: ارشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي: ١٧.

(25) قصائد: يوسف الصائغ: ٢٢٥.

(26) إشارة إلى بيت البحتري:

والشعرلَجٌّ تكفي إشارتهُ ولیس بالهَذْرِطُوِّلَت خُطَبُهْ

ديوان البحتري: تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، المجلد ١، ط٣: ٢٠٩.

(27) قصائد: ٤٨٥.

(28) ينظر: قصائد: ٤٨٥.

(29) قصائد: ٣٨٣.

(30) شعرية الغرائبي في قصائد يوسف الصائغ: د. ثابت الآلوسي، مجلة الأديب، العدد ١٠٥، ٢٠٠٦: ٨.

(31) قصائد: ٣٨٢.

(32) قصائد: ٣٩٠.

(33) البدوي الأحمر: محمد الماغوط، المدى، ط١، ٢٠٠٦: ٣٤.

(34) قصائد: ٣٦١-٣٦٢.

(35) قصائد: ٣٨٤.

(36) قصائد: ٣٦٧.

(37) ينظر: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي: محمد الماكري: ٢٢٦.

(38) قصائد: ٣٣.

(39) قصائد: ٣٧٤.

(40) بدوي الجبل (بلاغة القصيدة وتشكيلها البصري دراسة تأسيسية لشعرية الشعر): عصام شرتح: ١٢٠-١٢١.

المصادر والمراجع:

أساس البلاغة: أو القاسم محمود الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ١٩٩٨.

البدوي الأحمر: محمد الماغوط، المدى، ط١، ٢٠٠٦.

بدوي الجبل (بلاغة القصيدة وتشكيلها البصري دراسة تأسيسية لشعرية الشعر): عصام شرتح، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠.

ديوان البحتري: تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، المجلد ١، ط٣.

سر الفصاحة: أبو محمد بن سنان الخفاجي الحلبي، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢.

الشعر والتجربة: ارشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صائغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٦٣.

الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي: محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، د. ط، د. ت.

الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية - بيروت، ١٤١٩هـ

العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١.

العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.

فضاء المتخيل الشعري دراسات تحليلية في بنية القصيدة الحديثة: عصام شرتح، دار الينابيع، سورية - دمشق، ط١، ٢٠١٠.

قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

قصائد: يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن السابع: د. أحمد الوردني، دار الغرب الاسلامي، ط١، ٢٠٠٤.

كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، الجزء الأول: طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة.

كتاب المواقف: محمد عبد الجبار بن الحسن النفري، صحّحه: أرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة.

لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر - بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ

المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة.

مفتاح العلوم: يوسف بن أبي بكر السكاكي، ضبطه وكتب هوامشه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

النكت في إعجاز القرآن: علي بن عيسى أبو الحسن الرماني، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٦.

بلاغة التكثيف وشعرية الزهد اللغوي قراءة في قصيدة (بداوة اللون) للشاعر علي الشرقاوي: د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، العدد ١٥٥، السنة ٢٠٠٨.

شعرية الغرائبي في قصائد يوسف الصائغ: د. ثابت الآلوسي، مجلة الأديب، العدد ١٠٥، ٢٠٠٦.

Resources and References:

The Basis of Rhetoric: Or Al-Qasim Mahmoud Al-Zamakhshari, edited by: Muhammad Basil Oyoun Al-Aswad, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya - Beirut, 1st edition, 1998.

The Red Bedouin: Muhammad Al-Maghout, Al-Mada, 1st edition, 2006.

Badawi Al-Jabal (The Rhetoric of the Poem and its Visual Formation: A Foundational Study of the Poetics of Poetry): Issam Shartah, Rand Printing, Publishing and Distribution, 1st edition, 2010.

Diwan Al-Buhturi: Edited by: Hassan Kamel Al-Sayrafi, Dar Al-Maaref, Volume 1, 3rd edition.

The Secret of Eloquence: Abu Muhammad bin Sinan Al-Khafaji Al-Halabi, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1st edition, 1982.

Poetry and Experience: Archibald MacLeish, translation: Salma Al-Khadraa Al-Jayousi, review: Tawfiq Sayegh, publications of the Arab Vigilance House for Writing, Translation and Publishing, Beirut, 1963.

Form and Discourse: An Introduction to Phenomenological Analysis: Muhammad Al-Makri, Arab Cultural Center, Dr. i, d. T.

The Two Industries: Abu Hilal Al-Askari, edited by: Ali Muhammad Al-Bajjawi, and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Al-Maqtabah Al-Asriyah - Beirut, 1419 AH.

Al-Umda fi Al-Mahasin Al-Poetry and its Literature: Abu Ali Al-Hasan bin Rashiq Al-Qayrawani, edited by: Muhammad Muhyiddin Abdul Hamid, Dar Al-Jeel, 5th edition, 1981.

Al-Ain: Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi, investigated by: Dr. Mahdi Al-Makhzoumi, Dr. Ibrahim Al-Samarrai, Al-Hilal House and Library.

The Space of the Poetic Imagination: Analytical Studies in the Structure of the Modern Poem: Issam Shartah, Dar Al-Yanabi', Syria - Damascus, 1st edition, 2010.

Readings in modern and contemporary Arabic poetry: Dr. Khalil Al-Mousa, Arab Writers Union Publications, 2000.

Poems: Youssef Al-Sayegh, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1992.

The issue of pronunciation, meaning, and the theory of poetry among the Arabs from the origins to the seventh century: Dr. Ahmed Al-Wardani, Dar Al-Gharb Al-Islami, 1st edition, 2004.

Kitab al-Manzalat, The Status of Modernity, Part One: Trad al-Kubaisi, House of General Cultural Affairs.

Book of Al-Mawaqif: Muhammad Abd al-Jabbar bin al-Hasan al-Nafri, authenticated by: Arthur John Arbery, Al-Mutanabbi Library, Cairo.

Lisan al-Arab: Muhammad bin Makram bin Manzur, Dar Sader - Beirut, 3rd edition, 1414 AH.

The prevailing proverb in the literature of the writer and poet: Diaa al-Din bin al-Atheer, edited by: Ahmed al-Hofi, Dar Nahdet Misr for Printing, Publishing and Distribution - Cairo.

The Key to Science: Yusuf bin Abi Bakr Al-Sakaki, edited and footnotes written by: Naeem Zarzour, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya - Beirut, 2nd edition, 1987.

Jokes about the miracle of the Qur'an: Ali bin Issa Abu Al-Hassan Al-Rummani, edited by: Muhammad Khalaf Allah, Dr. Muhammad Zaghloul Salam, Dar Al-Maaref in Egypt, 3rd edition, 1976.

The eloquence of condensation and the poetics of linguistic asceticism, a reading of the poem (The Bedouin of Color) by the poet Ali Al-Sharqawi: Dr. Muhammad Saber Obaid, Oman Magazine, Issue 155, 2008.

The poetry of the exotic in the poems of Youssef Al-Sayegh: Dr. Thabet Al-Alusi, Al-Adib Magazine, Issue 105, 2006.