مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: شعرية النص الشعري الرومانتيكي السوري الحديث نص (الصورة المسحورة) للشاعر (عمر أبو قوس) أنموذجاً
اسم الكاتب: ربيعة محمد عيشة محمد، خالد فراس أعرج
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/9030
تاريخ الاسترداد: 2026/04/11 08:36 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

دورية علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عدد B

المجلد 16، العدد 2
ربيع الثاني 1441 هـ / ديسمبر 2019 م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

ديسمبر 2019م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 16 العدد 2 (B)
https//:doi.org/10.36394/jhss/16/2B/9

شعريّة النّصّ الشّعريّ الرّومانتيكيّ السّوريّ الحديث
نصّ «الصّورة المسحورة» للشاعر «عمر أبو قوس» أنموذجًا

ربيعة محمد عيشة محمد

خالد فراس أعرج

كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة - جامعة حلب

حلب - سوريّة

تاريخ الاستلام: 26-05-2018 **تاريخ القبول: 18-10-2018**

ملخص البحث:

يعدّ البحث في الشّعريّة مجالًا ثريًّا لمن يروم البحث عن سرّ الجمال في النّصّ الشّعريّ، فهل يكمن هذا السّر في إيقاع النّصّ أو في تراكيبه أو في دلالته أو في تضافر هذه المستويات فيما بينها؟

يهدف هذا البحث إلى إلقاء الضّوء على نصّ رومانتيكيّ بغية الكشف عن شعريّته، فالشّعريّة مصطلح حظي بحظّ وافر من التّنظير النّقديّ، لكنّه على مستوى التّطبيق لايزال في حاجةٍ كبيرةٍ إلى كثيرٍ من الدّراسات التّطبيقيّة التي تسبر أغوار النّصوص الأدبيّة تستنبط القوانين الشّعريّة التي منحتها صفة الأدبيّة أو الشّعريّة، لذا سيحاول البحث دراسة شعريّة نصّ رومانتيكيّ من النّتاج السّوري الحديث، والوقوف على مستوياتها الصّوتيّة والتّركيبيّة والدلاليّة، للكشف عن أبعادها الجماليّة.

ويتوزّع البحث على مدخلٍ يتضمّن التّعريف بكلّ من الشّعريّة، والرّومانتيكيّة،وقسم تطبيقيّ اتّخذ من نصّ «الصّورة المسحورة» موضوعًا للعمليّة التطبيقية التّحليليّة، وملحق تضمن مدونة الشاعر وتعريف بالشّاعر «عمر أبو قوس»».

الكلمات الدالة: الشّعريّة، الرّومانتيكيّة، الصّورة، الصّوتيّ، التّركيبيّ، الدّلاليّ، الحرمان، الطّفل، المعاناة.

مدخل:

الشّعريّة مصطلحٌ غربيّ الأصل والنّشأة، وهو قديم يعود إلى الشّعريّة اليونانيّة، أولاه النّقّاد والدّارسون عنايةً كبيرةً، وذلك من خلال التّنظير له كلّ بحسب منهجه العلميّ، والشّعريّة موضوع إشكاليٌّ أثار الجدل في الدّراسات النّقديّة الحديثة؛ إذ تتعدّد وجهات النّظر فيه، تلتقي وتبتعد في تحديد ماهية هذا المصطلح، ورصد تجلياته، وكشف تقنياته ووظائفه، وعلى الرّغم من بزوغه تحت تأثير اللّسانيات والسّيميائيات الحديثة منذ أمد، فإنّه لمّا يتبلور بعد (يُنظر: اليافي، 1997م، ص 308). لذا يصعب تحديد دلالة هذا المصطلح تحديدًا دقيقًا، والدّلالة العامة للشعريّة أنّها علمٌ موضوعُه الأدب، وتسعى الشّعريّة بحسب تودوروف إلى «معرفة القوانين العامّة التي تنظم ولادة كلّ عمل... فتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته» (تودوروف، 1990م، ص 23). وتعني الشّعريّة وفق المفهوم الحديث ما يخلق الجمال في النّصّ الأدبيّ شعرًا أو نثرًا، ومن ثمّ فإنّ الشّعريّة تشارك في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبيّ (يُنظر: فضل، 1992م، ص 53)، ومن أبرز مرتكزاتها «دراسة الإجراءات اللّغويّة التي تمنح لغة الأدب خصوصيّة مميّزة، تفصلها عن أنماط التّعبير الفنّيّة واللّغويّة الأخرى، هذه الخصوصيّة تتميّز بأنّها منبثقةٌ من الأدب ذاته، وماثلةٌ في أبنيته التّعبيريّة» (فضل، 1992م، ص 69) وتنطلق الشّعريّة في استنباط قوانينها من النّصّ، وتتميّز النّصوص الإبداعيّة عمومًا بقوانين عامّة تُبنى عليها، ولكن تتطوّر تلك القوانين والثّوابت الأسلوبيّة والجماليّة من مدرسة شعريّة إلى أخرى، ومن شاعر لآخر، وذلك تبعًا لتغيّر الذّائقة الأدبيّة والجماليّة عبر الزّمن بيد أنّها تظلّ ثوابتَ تميّز اللغة الشّعريّة، ومن تلك القوانين الشّعريّة: الاستعارة والتّصوير والرّموز والعاطفة والخيال.

الرّومانتيكيّة:

اشتق مصطلح الرّومانتيكيّة من كلمة فرنسيّة قديمة هي Roman، التي تدلّ في القرون الوسطى على قصص المخاطرات، هذا وقد كانت تشير دلالة المصطلح في البدء إلى المناظر الشّاعريّة، والحوادث الخرافيّة، والقصص الأسطوريّة (يُنظر: هلال، 1981م، ص 5 - 6)، وتجلّت الملامح الأولى للرومانتيكيّة في الآداب الأوربيّة بعد الثّورة الفرنسيّة الدّاميّة، وأطلق ستندال حينئذٍ على الذين تغنّوا بذواتهم المبدعينَ الرّومانتيكيَّين وذلك في كتابه)راسين وشكسبير(عام1823م (يُنظر: خفاجي، 1995م، ص 154).

لقد سادت الرّومانتيكيّة الغربيّة في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر (يُنظر: مندور، د.ت، ص 87)، فقد شهد مطلع هذا القرن «هيمنة الحركات الرّومانتيكيّة –على الأقل في ألمانيا وإنجلترا- بشكل قاطع» (ويليك، 1999م، ص 7)، وكان عدد من مؤرخي الأدب يقابلونها بالكلاسيكيّة، وأوّل من بدأ بهذه المقابلة شليجل، وتأثّرت به مدام دستال

التـي دعَـت إلـى الرّومانتيكيّـة فـي فرنسـا، وعارضتهـا أيضًـا بالمذهـب الكلاسـيكيّ مـن حيـث المبـادئ الفنّيّـة والعاطفيّـة (يُنظـر: هـلال، 1981م، ص 5 - 6). وتعاريـف الرّومانتيكيّـة كثيـرة، فقـد قيـل إنّ «هنـاك أنواعًـا مـن الرّومانتيكيّـة بقـدر عـدد الرّومانتيكيّيـن» (الفريجـات، 1985م، ص 148). ويشـير تنـوّع تعاريـف المصطلـح النّقـديّ إلـى تعـدّد دلالاتـه، وهـذه إشـكاليَّة تعانـي منهـا معظـم مصطلحـات النّقـد، وربّمـا يعـود ذلـك إلـى طبيعـة الأدب - الـذي يُنظَـر النُّقـد لـه، ويمـارسُ إجراءاتِـه النّقديـة عليـه- فهـو أدبٌ صـادرٌ عـن ذات إنسـانيّة تتبايـن تجاربهـا الذّاتيّـة، وتختلـف مـن مبـدع إلـى آخـر. ويعـرّف الأديـب الألمانـي نوفالـس الشّـعر الرّومانتيكـيّ بأنّـه «فنّ التّغريـب فـي أسـلوب ممتـع؛ أي فنّ جعـل الشّـيء يبـدو غريبًـا مـع أنّـه مألـوفٌ» (فرسـت، 2017م، ص 23)، فالشّـعر الرّومانتيكـيّ هـو فـنّ تحويـر الأشـياء، وتقديمهـا إلـى المتلقّـي، بأسـلوب غيـر مألـوف يثيـر انفعالاتـه، فيمتعـه. ويختصـر هوجـو تعريفهـا بكلمـة واحـدة وهـي التّحرريّـة (يُنظـر: فرسـت، 2017م، ص 53). هـذا وقـد اتخـذت الرّومانتيكيّـة مـن الشّـعر وسـيلة للتعبيـر عـن الـذات (مشـوح، 1993م، ص 131) المبدعـة وأحلامهـا ومـا يثـور فيهـا مـن مشـاعر وعواطـف، واتّسـم هـذا التعبيـر بالألـم والشّـكوى والتّشـاؤم والتأمّـل، حتـى صـار الرّومانتيكيّـون يجـدون فـي شـقائهم نعيمًـا، وفـي الشّـعر عـزاءً (يُنظـر: منـدور، د.ت، ص 67)، متخذيـن مـن القلـب رائـدًا لهـم فـي تقصّـي مواطـن الجمـال الـذي يمثّـل مـرآة الحقيقـة التـي ينشـدونها (يُنظـر: هـلال، 1981م، ص 17). فالشّـاعر الرّومانتيكـيّ «هـو الـذي يطيـب لـه أن يعبّـر عـن نفسـه بالاسـتعارات، لأنّ الخارجـيّ لا يتبـدّى لـه واقعًـا مطابقًـا، بـل بوصفـه ذا دور ثانـويٍّ تمامًـا إلـى جانـب الذّاتيّـة المتجمّعـة علـى ذاتهـا، وملـء هـذا الخارجـيّ غيـر المطابـق فـي ظاهـره بعواطـف متفاوتـة العمـق، وبخصوصيّـات تقـع فـي متنـاول الإدراك الحسّـيّ، وإحيـاؤه بظـرف التّراكيـب المتنوّعة»(هيغـل، 1981م، ص 57).

ومـن سـمات الرّومانتيكيّـة الدّعـوة إلـى الحريّـة ومـرّد ذلـك ثورتهـا علـى الكلاسـيكيّة، وسـعيها إلـى التّحـرّر مـن نظمهـا التّقليديّـة، و«أصـول الصّنعـة الأدبيّـة» (منـدور، د.ت، ص 60)، علمًـا أنّهـا لـم ترفـض الفنـون الأدبيّـة التّقليديّـة، وإنّمـا رفضـت القواعـد التـي تحكمهـا (يُنظـر: المناصـرة، 2007م، ص 155) وتمـرّدت عليهـا، وبذلـك وضعـتْ حجـرَ الأسـاس لمـا جـاء بعدهـا مـن مذاهـب وحـركات دعـت إلـى حريَّـة الفـنّ.

هـذا وقـد دعـت الرّومانتيكيّـة إلـى «الاهتمـام بالعاطفـة، والتّحـرّر الوجدانـيّ ... وحـبّ الطّبيعـة، ومـزج النّفـس البَشـرية بهـا، والتّطلّـع إلـى المثـل العليـا فـي عالـم الـرّوح، والخيـال، والأحلام»(محمـد، 2002م، ص 69 - 70)، فالرّومانتيكيّـة مذهـب روحـيّ معنـويّ يُخـرج المتلقّي مـن سـجن الحقائـق الواقعيّـة المؤلمـة بمـا يفيـض عليـه مـن قـوّة روحيّـة تبعـده عـن قيـود المـادّة والزّمـان والمـكان، الأمـر الـذي يجعلـه يفـرّ مـن المألـوف الرّتيـب الـذي يسـير علـى نمـطٍ واحـدٍ لا ينالـه التّغييـر (يُنظـر: حسـن، 1964م، ص 145). وتتولـد العاطفـة التـي تقصدهـا الرّومانتيكيّـة

من التّفاعل بين الذّات المبدعة والطّبيعة التي حولها، وتتسم بأنها عاطفة حزينة، وتجد لذّة وغبطة في تشوّق المجهول وما لاينال (يُنظر: خوري، 1962م، ص304).

هذا وقد قدّر الرّومانتيكيّون الخيال، وأعلَوا من شأنه، ففي الوقت الذي طالب فيه الكلاسيكيون القضاء على الخيال بكبته في النّفس، خلع أصحاب المذهب الرّومانتيكيّ عليه أهمية كبرى، فعدّوه أسمى ملكة لدى الإنسان، وذهبوا إلى أنّه الرّؤيا المقدّسة، مؤكّدين النّزعة الطّبيعيّة في مواجهة النّزعة الشّكليّة، والعاطفة في مواجهة التّحفّظ الجافّ، والخيال في مواجهة العقل، ورأوا في تعريفهم الشّعر أنّه التّعبير عن الخيال، وأنّه فيض تلقائيّ لمشاعر قويّة، وعالم الخيال هو عالم الخلود، وأنّ الخيال إمّا أن يسمو بعالم المستقبل إلى القمم، أو يغوص به إلى الأعماق (يُنظر: الأيوبي، فاطمة، 2002م، ص 138).

الرّومانتيكيّة العربيّة:

وُجدت الرّومانتيكيّة بأبعادها الوجدانية في الشّعر العربي القديم، إذ أطلق النّقاد العرب تسمية الشّعر الوجداني على الشّعر الذي كان مداره العاطفة العميقة، والذّاتية الحالمة، فحمل الشّعر العربي القديم «روحًا وتجارب رومانتيكيّة، انطلقت من ذات الشّاعر ومعاناته النّفسيّة، كتجربة الطّلل، وتجربة الحبّ العذريّ، رغم تقيّده ومحافظته الكبيرة على التّقاليد العربيّة الموروثة أو ما يسمّى بعمود الشّعر» (راشد، 2004م، ص 27) أضف إلى ذلك التّجربة الصّوفيّة ولكن بقيت تلك التّجارب تدور في الإطار العام للشعر العربي القديم مبنًى ومعنًى.

وتعدّدت عوامل نشوء المذاهب الأدبيّة في الوطن العربيّ منها البعثات العربيّة إلى الغرب طلبًا للعلم، ومنها أيضًا الاستشراق الأوربيّ فقد اهتمّ المستشرقون بالأدب العربي القديم لمنزلته بين الآداب الأخرى من جهة ولبحثهم في أدب الآخر عن براهين يدعمون فيها مذاهبهم الرّومانتيكيّ الجديد، فهم يؤمنون بعالميّته ويرون مظاهره في شعر الآداب الأخرى (يُنظر: سمايلوفتش، 1998م، ص 495). ويرى روم لاندو أنّ الأدب العربي عاطفيّ رومانتيكيّ، وأنّه يمجّد العاطفة البشريّة لكن في إطار الصّرامة الرّسميّة (يُنظر: لاندو، 1962م، ص 308).

وشاركت كلّ من هجرة المشارقة العرب - اللّبنانيين والسّوريين خصوصًا- إلى الأمريكيتَين، وانتشار الآداب الغربيّة في البلاد العربيّة سواء أكانت أصليّة أم مترجمة في خلق تيارات أدبيّة جديدة، حوّلت صورة الأدب العربيّ الذي عانى الرّكود والمحاكاة، فأحدثت فيه هزّات عنيفة أيقظته من سباته، وأدخلت إليه المدارس الأدبيّة التي غيّرت من صورته (يُنظر: الأيوبي، ياسين، 1984م ، ص 278). ومن العوامل التي سارعت

بدخول الرّومانتيكيّة في الشّعر العربي الحديث أيضًا استنفاد الكلاسيكيّة العربيّة لتمثيل النّتاج الأدبيّ الحديث، كاستيعاب العواطف الإنسانية الجديدة، فجاءت الرّومانتيكيّة تمرُّدا على الأساليب الشّعريّة القديمة التي يحاكيها شعراء الرّبع الأوّل من القرن العشرين، سواء في الشّكل أم في المضمون أم في اللّغة، فقد التّزموا الوزن والقافية وأسرافوا في استعمال الصّور المتوارثة، والمحسنات البديعيّة، وكانت لغتهم تراثيّة بعيدة عن لغة العصر، أضف إلى أنّهم حاكوا القدماء في أغراضهم الشّعريّة مثل المدح والرّثاء والفخر، الأمر الذي جعل الرّومانتيكيّة تطرح رؤى جديدة مغايرة تمامًا للكلاسيكيّة (يُنظر: الأيوبي، ياسين، 1984م ، ص278). هذا وقد ظهرت المنابع الأولى للرومانتيكيّة في الوطن العربيّ مع مطلع القرن العشرين، وكان رائدها خليل مطران الذي دعا إلى تحرير الشّعر العربيّ من قيوده، في ديوانه المنشور عام 1908م (يُنظر: سمايلوفتش، 1998م، ص 464)، ثم مدرسة الدّيوان(1909 - 1918م) التي أسسها عبد الرّحمن شكري وعباس محمود العقاد وإبراهيم المازني (يُنظر: راشد، 2004م، ص 30) وهي مدرسة نقديّة تأثّر أعلامها بالنّقد الرّومانتيكيّ (يُنظر: الفريجات، 1985م، ص 178) وقد مثّلوا مع خليل مطران «مرحلة التّجديد»(سمايلوفتش، 1998م، ص 464) في الشّعر العربيّ، وبدأت مرحلة تطوّر الرّومانتيكيّة العربيّة مع مدرسة أبولو (يُنظر: سمايلوفتش، 1998م، ص 465) التي أسّسها أبو شادي في القاهرة عام 1932م (يُنظر: الفريجات، 1985م، ص 172) ومع المهجريين الذين دعوا إلى التّجديد في الشّعروتطويره.

وتشكّلت مدرسة المهجر في الأمريكيتَين وضمّت جماعتين: الأولى الرّابطة القلميّة التي تأسست عام 1921م من شعرائها جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة، والثّانية سمّيت بالعصبة الأندلسيّة وتأسست عام 1933م ومن شعرائها إلياس فرحات، وميشال معلوف والشّاعر القرويّ (يُنظر: راشد، 2004م، ص 31).

الرّومانتيكيّة في الشّعر السّوري:

بدأت في النّصّف الثّاني من ثلاثينات القرن العشرين الإرهاصات الأولى للرومانتيكيّة في الشّعر السّوريّ الحديث متمثّلة في الشّاعر وصفي قرنفلي، ممّا أنذر بثورة على الكلاسيكيّة الجديدة (يُنظر: الشّريف، 1980م، ص 123)، ويرى عمر الدّقاق أنّ الرّومانتيكيّة في الشّعر السّوريّ الحديث حال نفسيّة أكثر من كونها مذهبًا فنّيًّا، وتجلّت على ألسنة الشّعراء نتيجة شعور الخيبة أعقاب المحن والأزمات، فنتج عن ذلك شعر مفعم بالنّواح والأسى واليأس والشّكوى، وشعر آخر تقطّعت صلته بالواقع، وهام أصحابه في عالم خاصّ هو عالم الطّبيعة والرّؤى والأحلام (يُنظر: الدّقاق، 1979م، ص 322). ونرى أنّها حالٌ نفسيُّة ومذهبٌ فنّيٌّ في آنٍ، فهي حال نفسيّة عند شعراء الكلاسيكيّة الجديدة الذين تلّون

نتاجهم بألوان وجدانيّة توشّت بطابع رومانتيكيّ، إذ عبّروا من خلالها عن خلجات نفوسهم، ورؤاهم الذّاتية للعالم، وبقي الإطار العام لنتاجهم كلاسيكيًّا. وهي مذهب فنّيّ نزع إلى التجديد الشّعري لدى الشّعراء الذين تأطّر نتاجهم العام بإطار رومانتيكيّ، ومعظم هؤلاء الشّعراء ينتمون إلى الطّبقة العامّة الفقيرة، ومنهم من اطّلع علّى المذاهب الغربيّة عمومًا، وتأثّروا بالمذهب الرّومانتيكيّ خصوصًا، فشرُّعوا له البابَ ليلج في صلب نتاجهم الشّعريّ.

ويعدّ الشّاعر «وصفي قرنفلي بحق الرّائد الأوّل للرومانتيكيّة» (الشّريف، 1980م، ص137) في الشّعر السّوريّ الحديث، فقد ظهر مع هذا الشّاعر اتجاه جديد يرفض القيم الفكريّة التي قامت عليها الكلاسيكيّة الجديدة، ويدعو إلى الثّورة عليها وإسقاطها، محتفظًا بالوقت نفسه بالقيم الفنّيّة التي قامت عليها الشّعريّة العربيّة القديمة، والمتمثلة بعمود الشّعر العربي (يُنظر: الشّريف، 1980م، ص 123 - 124)، ومن الشّعراء الرّومانتيكيّين في سورية عبد السّلام العيون السّود، وعبد الباسط الصّوفي وعمر أبو قوس.

والسّؤال الذي يفرض نفسه هنا هل الرّومانتيكيّة العربيّة صورة مطابقة للرومانتيكيّة الغربيّة أو تختلف عنها؟

تختلف الرّومانتيكيّة التي تجلّت في القرن التّاسع عشر في الشّعر الغربيّ عن الرّومانتيكيّة في الشّعر العربيّ الحديث عمومًا والشّعر السّوريّ الحديث خصوصًا، فموقف الرّومانتيكيّة الأوربيّة موقف رجعيّ من التّحولات الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تجلّت في صعود الرّأسماليّة في نهاية القرن الثّامن عشر، فكانت رفضًا للتطوّر التّاريخيّ الذي أسقط المجتمع الإقطاعيّ الأوربيّ، وقيمه، وعلاقاته، وتعبيرًا عن حنين عميق إلى المجتمع الإقطاعيّ الذي أخذ يزول، فالرّومانتيكيّة الغربية تشبثٌ بالإقطاعية المنهارة(يُنظر: الشّريف، 1980م، 133 - 134)، وهي ثورة اجتماعيّة فنّيّة لمواجهة الكلاسيكيّة، وذلك من خلال المبالغة في إظهار الفرديّة والذّاتية، واتّسم نتاجها بنزعة فلسفيّة عمادها التأمل، أضف إلى ذلك تجاوزها القواعد الفنّيّة الكلاسيكيّة، في حين كانت الرّومانتيكيّة العربيّة «صرخة احتجاج ضد الواقع السّائد ومطالبة بتحريك عجلة التّاريخ إلى الأمام من أجل حياة جديدة وواقع أفضل»(الشّريف، 1980م، ص 134) وقد حاكت الرّومانتيكيّة العربيّة نظيرتها الغربيّة بعد نضوج الأخيرة واكتمالها، مركّزة على الفرديّة والذّاتيّة والعاطفة الرّومانتيكيّة التي تجسّدت في الألم والحزن والشّكوى والاغتراب والحنين.

هذا وقد شهدت الشّعريّة الرّومانتيكيّة العربيّة تحوّلات ملحوظة مقارنة بنظيرتها الشّعريّة الكلاسيكيّة ومن تلك التّحولات تحوّل الخطاب الشّعري الذي كان موجّهاً إلى الطّبقة الاجتماعيّة الرّفيعة في الكلاسيّكيّة إلى مخاطبة المجتمع بطبقاته الاجتماعيّة كافة.

وقد سادت في الشّعريّة الرّومانتيكيّة النّزعة الفرديّة والذّاتيّة في مقابل الموضوعيّة الكلاسيّكيّة، وأُطلق العنانُ للخيال الرّومانتيكيّ الحالم بعدما كان خاضعًا لسلطة العقليّة الكلاسيكيّة الصّارمة، ومنحتِ الشّعريّة الرّومانتيكيّة الشّاعر حريّة التّعبيرعن مشاعره الذّاتيّة وانفعالاته الوجدانيّة، فصار الإبداع الرّومانتيكيّ تعبيرًا بعدما كان تصويرًا ومحاكاة لظواهر الأشياء الخارجيّة أو محاكاة للأفعال الإنسانيّة. وتحوّلت وظيفة الشّعر من مخاطبة عقل المتلقّي لإقناعه وحثّه على الإذعان للفكر الذي يصوّره النّصّ الكلاسيكيّ إلى التّأثير في المتلقّي وإثارته عاطفيًّا ووجدانيًّا في النّصّ الرّومانتيكيّ ولاسبيل هنا إلى سرد تلك التّحوّلات كاملة لضرورة البحث.

هذا وسنحاول في القسم التّطبيقي من هذا البحث الوقوف على تجربة عمر أبو قوس الإبداعية في نصّه «الصّورة المسحورة» (أبو قوس، 1974م، ص 81 ومابعدها). ولابدّ بعد التّعريف بالمصطلحات التي جاءت في عنوان البحث من توضيح أهميته التي تتجلّى في سبر أغوار هذا النّصّ لاستقراء مقومات الشّعريّة الرّومانتيكيّة فيه والكشف عن أبعادها الجماليّة. ودافعي إلى اختيار هذا البحث هو محاولة إيجاد اقتراح يجيب عن السّؤال الآتي ما سرّ خلود بعض النّصوص الشّعريّة؟ وذلك من خلال هذه البحث التطبيقي.

وسبب اختياري الشّاعر «عمر أبو قوس » لأنّه شاعر مغمور ويحتاج نتاجه من ينفض الغبار عنه ليضعه في متناول المتلقّي أضف إلى ذلك حاجة النّتاج الرّومانتيكيّ السّوريّ إلى مزيدٍ من الدّراسات العلميّة التّطبيقيّة للكشف عن شعريّته.

وحاولت في هذا البحث الاستفادة من كلٍّ من نظرية التلقي والمنهج الأدبيّ الجماليّ، والمنهج البنيوي التّكوينيّ في التّحليل، وذلك من خلال دراسة النّصّ وفق مستويات التّحليل الأدبيّ ومن ثمّ الرّبط بين الدّراسة النّصّيّة الدّاخليّة للنّصّ وبين المعطيات الخارجيّة التي تحيل إليها دلالته العامّة، مثل الإحالة إلى الذّات المبدعة أو المجتمع أو التراث الإنسانيّ، أو الذات المتلقيّة.

شعريّة النّصّ الشّعريّ الرّومانتيكيّ السّوريّ الحديث

نصّ «الصّورة المسحورة» للشاعر «عمر أبو قوس» أنموذجًا

سنتناول في هذا القسم التطبيقي من البحث دراسة شعرية النّصّ من خلال الوقوف على تحليل الخطاب الأدبي في نصّ «الصّورة المسحورة» للشاعر «عمر أبو قوس» وذلك بدراسة مستويات التحليل الأدبي وهي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي.

أوّلا ـشعريّة النّصّ على المستوى الصّوتي:

يمكن للحروف أن تؤدّي وظيفة مهمّة في إيقاع النّصّ بوصفها التّشكيل الأوّل للإيقاع، فكلّ حرف يحمل صفة خاصّة به ومستقلة عن غيره، وحين تتجاور الحروف، فإنّه يؤثّر بعضها في بعضها الآخر نتيجة الاحتكاك والامتزاج والتّماس بينها، فتكتسب الحروف حينئذٍ صفات جديدة لم تكن موجودة في كلّ حرف على حدة، ممّا يؤدي إلى تشكيل نسيج صوتيّ جديد ينتج عن تلك الحروف المتواصلة (يُنظر: ترمانيني، 2004م، ص 45)، وحقيقة الأمر أن الدّارسين للمستوى الصّوتيّ فريقان الأوّل يرى أنّ ثمّة وظائف تعبيريّة وموسيقيّة للحروف، والثّاني يرى أنّ دراسة الحروف ذوقيّة، فلا تملك الأصوات معانيها في ذاتها وإنّما تكتسب معانيها من سياقها الذي ترد فيه، فـ «السياق العامّ والخاصّ هو معيار تخويل المعنى للصوت» (مفتاح، 1992م، ص 63). والحق أنّنا نرى أنّ للحروف معاني وصفات وخصائص تميّزها عن بعضها، وأنّها تكتسب قيمًا جماليّة حين تتجاور فيما بينها وتجيء في إطار السّياق الشّعريّ، فاللغة الشّعريّة لغة جماليّة تُعنى بانتقاء مفردات ذات جرس موسيقيّ منسجم والحال النّفسيّة للذات المبدعة في نصّها الذي تروم تجسيده شعريًّا.

والدّارس لنّصّ «الصّورة المسحورة» يلاحظ طغيان الحروف المجهورة على النّصّ مثل (رضيع، الجدار، لجج، مضطربًا، رابني، عيناي). ويدلّ ذلك على رغبة الشّاعر في الجهر بمعاناته الدّاخليّة لحرمانه الأبوّة، ويُلاحظ أيضًا بروز حروف الإطباق في عدد من مفردات النّصّ مثل (ضاحك، ضجر، الصّغر، الصّور، طريق، طفل، الظّفر، منتظري) وهذا ينمّ عن وجود غصةٍ متغلغلة في أعماق قلبه وتُطبق على أنفاسه.

وأمّا موسيقا النّصّ فقد بني على البحر الكامل، والبحر الشّعري عمومًا هو قالبٌ أو إطارٌ مسبق الصّنع يسكب الشّاعر فيه تجربته الإبداعيّة، والوزن بحد ذاته لا يُكسب النّصّ شعريته، على الرّغم من طاقاته الموسيقيّة التي تعزّز من إيقاع النّصّ، فهنالك نصوص كثيرة تشترك في البحر ويكون بعضها شعريًّا وبعضها الآخر لا يتعدّى إطار النّظم، فالذي يمنح النّصّ شعريته عناصر وقوانين عدّة تتضافر فيما بينها على إنتاج شعريّة نصّ ما وإكسابه صفة الفرادة، والشّاعر عمر أبو قوس في هذا النّصّ سكب تجربته في هذا البحر فجعله نابضًا بأحلام الذّات الإنسانيّة وذلك حينما أصبح حاملاً للتجربة الشّعريّة التي تفصح عمّا يكابده الشّاعر من معاناة حرمانه الأبوة. فالبحر الشّعري قبل التّجربّة الإبداعيّة يكون بمنزلة اللّون في فنّ الرّسم، وإنّما يكتسب اللّون جمالياته في هذا الفّنّ من خلال تآلفه وانسجامه مع الألوان الأخرى التي تشترك كلّها في إنتاج اللّوحة الفنّيّة، وكذلك شارك هذا البحر في تشكيل شعريّة هذا النّصّ من خلال كونه حاملاً لتجربّة الشّاعر، فضلاً عن طاقاته الموسيقيّة المتناغمة مع انفعالات الشّاعر وحاله النّفسيّة المأزومة، إذ يعيش الشّاعر حياة رتيبة حزينة مكرّرة مثل تفعيلات البحر الكامل القائم على تفعيلة واحدة (متفاعلن)

تتكرّر على مدى النّصّ، وحينما حذّ الشّاعر تفعيلة العَروض والضّرب إنّما يدلّ ذلك على رغبته في كسر تلك الحياة المكرّرة من خلال تحقيق أمنيته التي يتشوّق فيها إلى أنّ يرزق بطفل يروي عطش روحه الظّمأى فيشبع حاجته إلى الأبوة ويملأ عليه حياته بهجة، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 86):

أبنيّ شوقي لا يقاس به شوق الثّرى الظّمآن للمطرِ

أبنيّ شو	قي لا يقا	س به	شوق الثّرى الـ	ظمآن للـ	مطرِ
مُتَفَاْعِلُن	مُتْفَاْعِلُن	فَعِلُن	مُتْفَاْعِلُنْ	مُتْفَاْعِلُنْ	فَعِلُنْ

والتّفعيلة الأخيرة في كلّ من العروض والضّرب حُذِف الوتد المجموع من آخرها فأصبحت: مُتَفَاْ فقُلِبَتْ إلى: فَعِلُنْ، وتسمّى هذه العلة الحَذّ.

وأمّا القافيّة فهي مبعث الإيقاع في النّصّ الشّعريّ، ويشكّل حرف الرّوي أبرز مظاهرها لأنّه يمثّل وحدة صوتيّة تتردّد في نهاية كلّ بيت على امتداد النّصّ، فيحدث نغمًا موسيقيًّا يجذب المتلقّي ويلفت انتباهه، فضلاً عن صلته بالذّات المبدعة التي غالبًا ما تختار لنصّها قافية منسجمة مع انفعالاتها لحظة الخلق الفنّيّ، وقد اختار الشّاعر لقافية النّصّ حرف الروي الراء وجاءتْ خاليةً من الرّدف والتّأسيس، ومجراها الكسرة، والرّاء حرفٌ يتصف بالتّكرار، ممّا يوحي بأنّ شعوره بالحزن والانكسار حال دائمة التكرار في حياته.

هذا ويتكئ الشّاعر على تقنيّة التّكرار الفنّيّ في بناء هذا النّصّ، ويُلاحظ أنّ لهذا التّكرار أثراً بارزاً في إثراء إيقاعه، ومنحه طاقات موسيقيّة، فيشارك في إنتاج شعريته وذلك من خلال تكرار الحرف، وتكرار اللفظة، وتكرار البيت الشعري، وتكرار القافية.

هذا وتتحقّق شعريّة التكرار من خلال ارتباطه بشبكة العلاقات التي تنمو بين المكوّنات الأخرى للنّصّ، علمًا أنّه يمكن لكلٍّ من تلك المكوّنات أن يأتي في نسق آخر من دون أنّ يكون شعريًّا، لكنّ حضور التّكرار في نسق تنشأ فيه هذه العلائقيّة في حركة متواشجة مع مكوّناته الأخرى، يؤدّي إلى خلق الشّعريّة، ويرى أبو ديب أنّه لا فائدة من البحث في شعريّة المفردة أو الوزن أو الإيقاع الدّاخلي، أو الصّورة أو الرّؤيا أو الانفعال، أو الموقف الفكري، أو العقائدي كلّ واحدة منها على حِدة، فهذه العناصر لا تمنح النّصّ شعريّته مفردة، لذا لكي تتحقّق شعريّة النّصّ لابدّ أن تتماسك العناصر المكوّنة له في ظلّ علاقات متشابكة في بنيته الكليّة(أبو ديب، 1987م، ص 13 - 14). وقد كرّر الشاعر حرف التّشبيه (كـ) ست مرّات وكرّر أيضًا ألفاظًا بعينها مرّات عدّة، مثل: (الطّفل، أبدًا، يضحك، القدر، أكلؤها)، وكرّر أسلوبه في تعدّد الصّفات مثل (طفلٌ رضيعٌ ضاحكٌ، الشّباب الزّاهر العطرِ، الطّريق الموحشِ الوعرِ، الرّضيع الضّاحك النّضر)، أضف إلى ذلك تكراره بيتًا

شـعريًّا كامـلاً مرّتيـن، يقـول (أبـو قـوس، 1974م، ص 82 - 84):

أتراه يشعر بي فيضحك لي أم قد كبرت ورابني بصري

طبعًـا مـن دون أن ننسـى قافيـة الـرّاء التـي اختارهـا الشّـاعر لنصّـه، وحـرف الـرّاء هـو حـرفٌ يتصـف بالتّكـرار، وقـد سـبقت الإشـارة إلـى ذلـك، فمـا هـي الوظيفـة الشّـعريّة لوفـرة ظاهـرة التّكـرار فـي عمـوم هـذا النّـصّ؟

إن مـا يُحيـك الخيـوط المتينـة التـي تُبنـى عليهـا شـعريّة التّكـرار فـي هـذا النّـصّ عمومًـا تتأتّـى مـن خـلال البنـاء التّعبيـريّ العـامّ للنّـصّ مـن حيـث مـا يكتنـزه التّكـرار مـن طاقـات إيقاعيّـة، فقـد عـزّز موسـيقا النّـصّ محقّقـا الانسـجام بيـن إيقاعـي النّـصّ الدّاخلـي والخارجـي. فضـلاً عمّـا ينطـوي عليـه هـذا التّكـرار مـن إيحـاءات دلاليّـة تـدلّ علـى ألـم الحرمـان مـن الولـد، وحـال الخصـب التـي يصـدح بهـا الشّـاعر عبـره، فالخصـب والإنجـاب همـا ببسـاطة تجـدُّد لـدورة الحيـاة؛ أي تكـرار لهـا، ويشـعر مَـنْ حُـرِم منهمـا أن حياتـه مهـدّدة بعـدم الامتـداد أو بعـدم التّكـرار، فحـاول الشّـاعر التّعويـض عـن ذلـك مـن خـلال هـذا التّكـرار الفنّـيّ ليسـتدعي انتبـاه المتلقّـي جماليًّـا، فلعـلّ هـذا التّكـرار يبعـث الحيويّـة فـي نصّـه، فيضمـن لـه التّجـدد والاسـتمرار فـي أذواق المتلقّيـن، ويحظـى بنصيـبٍ مـن البقـاء، فهـو بالنّتيجـة أثـرٌ مـن آثـار صاحبـه.

ثانيًا- شعريّة النّصّ على المستوى التّركيبيّ:

يتصـل المسـتوى التّركيبـيّ باللّغـة وأنظمتهـا اللّغويّـة، فنظـامُ مفرداتهـا لـه أصـولٌ فـي تجـاور بعضهـا وارتباطهـا فـي موضـوع معيّـن فـي الصّياغـة، ثـمّ ارتباطهـا بسـياق محـدّد تَرِد فيـه، ولكن حينمـا يقـدّم المبـدع عمـلا إبداعيًّـا فإنّـه لا يحافـظ علـى ذلك النّظـام، وإنمّـا يتجاوزه لخلْق مسـتويات فـي الأداء (يُنظـر، عبـد المطلـب، جدليـة الإفـراد والتّركيـب فـي النّقـد العربـي القديـم، ص 159) فيـدرس المسـتوى التّركيبـيّ أبنيـة التّراكيـب، والجمـل والتّوافق بين الكلمات، وسـنتاول هنا دراسـة التّركيـب علـى مسـتوى السّـكون والحركـة وذلـك لغلبـة حضـور الجملـة الفعليّـة فـي النّـصّ مقارنـة مـع نظيرتهـا الجملـة الاسـميّة، فالجملـة الفعليـة دالة فـي أصل وضعها علـى الحدوث، والاسـتمرار التجـددي، فـإذا كانـت الجملـة الفعليـة مبـدوءة بفعـل مضـارع دلت علـى حدوث الأمر فـي الحاضر أو المسـتقبل مثـلا، وإذا بـدأت بفعـل مـاضٍ دلـت علـى حصول الشـيء فـي الماضي (يُنظـر: عتيق، 2009، ص 49)، هـذا وتشـير غلبـة الأفعـال فـي هـذا النـص إلـى حال التّوتر النّفسـيّ لدى الشّـاعر وتُعطـي النّـصّ حركـة متجانسـة والحـال الانفعاليّـة التـي عليهـا الشّـاعر، فجـاء الفعـل الماضـي في النّـصّ (45) مـرّة مثـل (علّقْتُـه، مكثْـتُ، مضـى، كبـرتُ، رابنـي، أفقْـتُ، مـرّ، بقيـت) ليؤكّـد عمـق الماضـي فـي حياتـه، وهـو أصـلا مـا يشـكو منـه الشّـاعر، كما ألمـح فيه تأكّيد خلـوِّ ذاك الماضي الذي عاشـه موحشًـا، لذلـك طفـا علـى سـطح شـعره وأسـاليبه الفنّيّة.

وغلبت على النّصّ الأفعال المضارعة فقد وردت فيه (54) مرّة ليوحي بثقل الحاضر على نفسه فهو يعاني من ذهاب الشّباب والفقر والحرمان، على أنَّ أفعال النّصّ تتحوّل إلى المضارع حينما يكون الحديث عن الطّفل مثل (يرنو، يضحك)، ويشير مجيئها في مشهد أنسنة الصورة مثل (يهتزّ، يمدّ، ينقّل، يدهشني، أراه، يمشي، أحسبه، لأبصره، وأسمعه، تنهلّ، لاتبعد) إلى رغبته في استمرار هذا المشهد، فهو يريد لهذا المشهد التّخيّليّ البقاء والاستمرار والتّحوّل إلى واقع حقيقي ملموس. فمن المتعارف عليه أنّ الفعل المضارع يحمل معنى الاستمرارية والدّيمومة، الأمر الذي يعكس رغبة الشّاعر في استمرار هذه الأحوال، في حين كانت الأفعال الماضية هي الطّاغية حينما كان حديثه متعلّقًا بأحواله وذلك رغبةً منه بالانقطاع عن ذاك الماضي، وعمومًا جاء توزّع تلك الأفعال منسجمًا مع الحال الانفعاليّة التي يعبّر الشّاعر عنها في نصّه هذا على مستوى التّعبير أمّا فنيًّا فقد عزّز لجوء الشّاعر إلى الجملة الفعلية ولاسيما في صيغة الماضي السّرديّة في النّصّ. كما عزّز اتكاء الشّاعر على تقنيّة الحوار حركيّة النّصّ، فالحوار يجعل النّصّ رشيقًا نابضًا بالحركة والحياة، أضف إلى الحركيّة التي انبثقت عن غلبة الأفعال فيه.

ولكن إذا كانت الجملة الفعلية منبع الحركة في هذا النّصّ فهذا لايعني خلو الجملة الاسميّة من الحركة بالمعنى المطلق للكلمة فحين استعمل الشّاعر الجملة الاسمية في البيت الأوّل مثلا (أبو قوس، 1974م، ص 81):

طفلٌ رضيعٌ ضاحكٌ أبدًا يرنو إلي بوجهه النِّضر

لجأ إلى صيغة النّكرة ليصل من ذلك إلى تعدّد أوجه الإعراب النّحويّ، إذْ يجوز أن يُعرَب (طفلٌ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هو طفلٌ أو هذا طفلٌ)، ويمكن أيضًا أن يعرب مبتدأ وخبره جملة (يرنو) وجاز الابتداء بالنّكرة لأنها نكرة موصوفة وحينها تكون جملة (طفلٌ رضيعٌ...يرنو) جملة اسميّة توحي بالحركة من خلال خبرها الجملة الفعليّة (يرنو)، وكذلك الشّأن في قوله: «والطّفل يضحك»(أبو قوس، 1974م، ص 81).

وفي قوله «وبمهجتي نار مسعّرة»(أبو قوس، 1974م، ص84) جملة اسميّة تدلّ على ثبات الحال الشّعوريّة لدى الشّاعر لكنّ لفظه «نار» توحي بالحركة خصوصًا حين وصفها بالمسعّرة؛ أي أنّ الشّاعر يعاني من شعوره المستمر بأنّ نارًا موقدة في دماء قلبه تلهب روحه ونفسه. وفي قوله (أبو قوس، 1974م، ص 88)

عينان قائلتان لي أبدًا لا شيء يمحو صفحة القدرِ

جملة اسميّة لكنّ الشّاعر ضمّنها ما يوحي بالحركة فقد وصف العينين باسم الفاعل (قائلتان) الذي يدلّ على الإفصاح والتّكلّم فيوحي بالحركة أيضًا واشتملت جملة الخبر

على الفعل (يمحو) ليعزّز الحركة في النّصّ وكأن الشّاعر يرغب أن يتخلّص من السّكون الحياتيّ الذي يعانيه جراء حرمانه الأبوة فينشد الخلاص من تلك الحال بأن يُرزق طفلاً يُبهج ما تبقى من عمره ويضفي عليه الحركة والتّجدّد ويسلبه حال الجمود والسّكون التي هو عليها، وهكذا يتبيّن لنا أن غلبة الجملة الفعلية في النّصّ ولّدت حركة فيه ومنحته بعدًا جماليًّا شارك في إنتاج شعريّته.

ثالثًا- شعريّة النّصّ على المستوى الدّلاليّ:

لا تُعنى الدّلالة في الشّعر عمومًا والرّومانتيكيّ خصوصًا بالجانب الإفهامي بقدر ما تُعنى بالجانب التّأثيري الجماليّ (يُنظر: كنوني، 2010م، ص 197) ولابد من الوقوف هنا على دراسة شعريّة النّصّ على المستوى الدّلالي للكشف عن أسلوب الشّاعر في التّعبير عن الدّلالة التي ينطوي عليها النّصّ، واستنتاج المحاور الدلاليّة الرّئيسة فيه.

أ. شعريّة النّصّ:

اهتمت الدّراسات النّقديّة الحديثة بشعريّة النّصّ فبحثت في مكوناته الداخليّة، وتناولت عناصره كلّها منطلقة من عنوانه فدرست بنيّة العنوان الشّعريّة، بوصفه نصًّا موازيًّا فسبرت أغوار جمالياته، واستنطقت بنياته المنطقيّة من حيث تشكيله وارتباطه بالمتن، ووظائف العنوان بحسب جوزيب بيزا كامبروبي هي التّعيينيّة، واللّغويّة الواصفة، والإغرائيّة ويضيف إليها جيرار جينيت الوظيفة الإيحائيّة، فالعنوان دالٌّ أساسيٌّ، وهو المركز الذي يُعيّن للنّصّ محيطه النّصّيّ، وعناصره التّناصيّة والشّعريّة (يُنظر:عموري، 2017م، ص 3)، فهو مفتاح النّصّ الشّعري والشّعاع الذي يُضيء فضاءه النّصّيّ، في معظم النّصوص التي تنطلق دلالتها من العنوان، أو تلك التي تكون عناوينها رمزيّة موحيّة تومئ إلى الدّلالة العامّة للنّصّ، وهنالك نصوص تكون عناوينها غامضة فحينها يستعين المتلقّي بمتن النّصّ لاستجلاء غموض العنوان وفك شيفرته. والغاية الرّئيسة للعنوان هي إثارة المتلقّي وجذبه للتعرّف على مضمون النّصّ.

ويحاول الشّاعر عمر أبو قوس في نصّه «الصّورة المسحورة» من خلال لقطة محوريّة هي صورة الطّفل المعلّقة على الجدار أن يعبّر عن الأبعاد النّفسيّة لعالمه الدّاخليّ، ومواجعه الدّاخليّة، وهمومه الفرديّة، وذلك من خلال التّفاعل بين هذه الأبعاد الذّاتيّة وبين عناصر الواقع الخارجيّ من فقرٍ وعجزٍ وحرمان، في مزيج يجعل الخارجيّ داخليًّا، والدّاخليّ خارجيًّا ممّا جَعل هذه الصّورة تشغل موقع العنوان، فتَكون بذلك أوّل ما يطالعه المتلقّي في النّصّ، ليس هذا فحسب، وإنّما هي بشغلها لموقع العنوان، تكون قد تربّعتْ على عرش النّصّ، وذلك من منظور الدّراسات البنيويّة، التي ترى العنوان الوحدة الأولى المكوّنة للنّصّ، تمامًا مثل الذّرة الأولى التي انبثق منها الكون، وبذلك نجد أنّ النّصّ ينبثق

انبثاقًا من عنوانه، الذي يتمدّد، ويتوسع ليكوِّن النّصّ، مثلما تولَّد هذا الكون فيما يُطلق عليه الانفجار الكبير. وليضيفَ الشّاعر طاقةً تعبيرية إضافيةً إلى عنوان النّصّ أسند إلى الصّورة صفة (المسحورة) بصيغة اسم المفعول، مستفيدًا ممّا يولّده ضمّ هذه الحروف الثّلاثة: (س. ح. ر) في كلمة سحر من رصيد دلاليّ في مخزون ثقافة المجتمع السّوريّ غير العالمة التي تُولي السّحر كبير أهمية بسبب الاعتقاد المتوارث بأنّه يمتلك قدرات خارقة تساعد المرء على تحقيق ما يصبو إليه. وفي اسم المفعول تعبيرٌ عن أنّ الشّاعر يعيش حال انفعال واستلاب عاطفيَين، فهو لا حول له ولا قوة، وخطّ المفعوليّة هذا أو الاستلاب أو العجز يقودنا في النّهاية إلى القفلة التي اختتم بها الشّاعر نصّه، وهي: «لا شيءَ يمحو صفحة القدرِ»(أبو قوس، 1974م، ص88). وما يلبث السّحر الذي وصف فيه تلك الصّورة في العنوان أن يفعل فعله العجائبيّ في النّصّ حين يتحوَّل إلى شعاع يخرج من تلك الصّورة متجهًا إلى عيني الشّاعر ثمّ أعماقه ووجدانه، مشكّلًا الهيكل التّعبيريّ البنائيّ للنّصّ ليثيرَ مشاعره ورغباته، فيرى في طفل الصّورة طفلًا حيًّا، يبادله النّظرات، ثمّ يجدّ السّير إليه، وقد تمرّد على صغره، وراح يكبر بسرعةٍ تغذّيها رغبة رجلٍ حُرم نعمة الأبوة، وقبل ذلك يصحبنا النّصّ في رحلةٍ مكثفةٍ تلخّص حياة الشّاعر الماضية، مظهرةً تأسّفه على سرعة نفاد تلك الحياة من بين يديه من دون أن يكون غصنًا طيِّبا يحمل ثمرًا طيِّبا من زينة هذه الحياة الدّنيا، ثمّ يرتدّ هذا الشّعاع السّاحر من أعماق الأب المفجوع بأُبُوَتِهِ إلى أعماق زوجه الأم المفجوعة بأمومَتِها في لفتةٍ فنّيّةٍ تسلّل الشّاعر من خلالها إلى مخيلة زوجه، وراح يسرد لنا أحلامها وأمنياتها في أن يكون لها ولدٌ.

ثمّ بعد ذلك يدور حوارٌ يتسم بالعتاب بين الشّاعر وابنه المُنتزَع من الصّورة، يعاتب فيه الأبُ الطِّفل على تأخّره، ويعتذر الطّفل لأبيه عن هذا التّأخّر. ثمّ تقول الحقيقة المُرّة كلمتها في نهاية المطاف، حين يعود الطّفل إلى لوحته، فيعود الشّاعر إلى حرمانه وغمّه، وقد أدرك أنّ لا هربًا من القدر.

هذا وقد ارتأيتُ تقسيم النّصّ إلى ثلاثة مقاطع، بغية تسليط الضوء على أبرز الظواهر الأسلوبية التي تشارك في تشكيل بنيته وإنتاج شعريته، وللكشف عن المحاور الدلالية الرئيسة فيه إذ يمثّل كلّ مقطع مشهدًا شعريًّا عبّر الشّاعر من خلاله عن دفقاته الشّعوريّة. ويبدأ المقطع الأوّل من البيت الذي استهل فيه الشّاعرِ النّصّ، وينتهي بانتهاء البيت التّاسع. إذ يقدّم الشّاعر فيه عرضًا بانوراميًّا مختصرًا ومكثّفًا لما مضى من حياته، على خلفية مشاهدته لصورة الطّفل الرّضيع، التي فجّرت في أعماقه ذكرياتٍ أليمةً، حين علّق تلك الصّورة على الجدار الذي ربّما جعل الشّاعر منه أيضًا معادلًا موضوعيًّا لشبابه البالي، وذلك حين يقول: «علّقته فوق الجدارِ على عهد الشّباب» (أبو قوس، 1974م، ص 81)، أي أنّه يرى عهد شبابه ركيزةً أساسيةً من الرّكائز التي بُنيتْ عليها حياته؛ لذا علّق عليه

آمالـه وأحلامـه، مثلمـا علّق اللّوحـة علـى الجدار أيـام شبابه. ذلـك الشّـباب الـذي تصـرّم مـن بيـن أصابعـه، مثلمـا يهـوي المـاء فـي الـوادي السّـحيق. وهـو يتذكّـر مـا مـرّ مـن عمـره فـوق الطّريـق الموحـش الوعـر، فالطّريـق الـذي هـو رمـزٌ إلـى حيـاة الشّـاعر موحـشٌ لأنّـه خـالٍ مـن الأنيـس والوريـث (الولـد). وهـو وعـرٌ لمـا فيـه مـن صعوبـات ماديّـة وحـال الفقـر المدقـع التـي عاشـها الشّـاعر. وليسـت هـذه الصّـورة القاتمـة التـي يرسـمها الشّـاعر لحياتـه الماضيـة هـي السّـاكن الوحيـد الـذي يسـيطر علـى جَنانـه وحـده، كمـا أنّهـا ليسـت الوحيـدة الطّافيـة علـى سـطح بنيانـه التّعبيـريّ الشّـعريّ، وذلـك لأنّنـا نـرى فـي قولـه (أبـو قـوس، 1974م، ص 82):

متطلعًا لثمالةٍ بقيتْ في الكأس أحسوها بلا كدرِ

شـيئًا مـن التّفـاؤل الإنسـانيّ الحـذر والخجـول، فثمّـة بقايـا شـرابٍ فـي كأس الحيـاة يريـد الشّـاعر أن يشـربها؛ أي أن يعيشـها مـن دون أن يعكّـر صفـوه شـيء. غيـر أنّ مـا يسـتدعي الانتبـاه إلـى هـذا الأمـل هـو البيـت السّـادس الـذي يقـول فيـه (أبـو قـوس، 1974م، ص 82):

أتراه يشعرُ بي فيضحكُ لي أم قد كبرْتُ ورابني بصري

وذلـك لأنّ الشّـاعر فـي هـذا البيـت يسـتعمل الأسـلوب الإنشـائي، والأسـاليب الإنشـائية لا تحتمـل الصّـدق والكـذب، ولأنّـه يقـدّم حـالًا تخييليّـةً غرائبيـةً لا يصدقهـا العقـل وهـي حـال الطّفـل الـذي يضحـك لـه، ويشـعر بـه، وبعـد قليـل سـيقبل إليـه، ويكلّمـه متفلّتًـا مـن أسـر الصّـورة، ويـدلّ لجـوء الشّـاعر إلـى الإنشـاء علـى خشـيته مـن التّكذيـب، فكأنّـه يخشـى مواجهـة الحقيقـة.

وثمّة صورٌ فنيةٌ في غير بيتٍ من المقطع، ففي البيت الرّابع، (أبو قوس، 1974م، ص 81):

ومضى الشّباب كأنّه لججٌ تهوي إلى أعماق منحدرِ

يرسـم فيـه الشّـاعر صـورةً تنازليّـة لحـال الشّـباب المتفلّـت مـن بيـن أناملـه مثـل شـلال مـاء ينهـلّ متسـاقطًا فـي وادٍ سـحيق، مسـتفيدًا مـن الطّاقـات التّعبيريّـة للتشـبيه التّمثيلـيّ كمـا يُطلـق عليه فـي البلاغـة العربيّـة، حيـث شـبّه الصّـورة المنتزعـة مـن حـال الشّـباب المتراجـع باسـتمرار بـلا عـودة أو أمـلٍ بهـذه العـودة، بالصّـورة المنتزعـة مـن حـال لجـج المـاء المتسـاقط فـي وادٍ سـحيق، بجامـع التّلاشـي والغيـاب والتّـواري عـن الأنظـار، مـع عـدم وجـود أمـل لعـودة كلٍّ منهمـا.

وفي البيت الثّامن الذي يقول فيه (أبو قوس، 1974م، ص 82):

متذكّرًا ما مرّ من عُمُري فوق الطّريق الموحش الوعرِ

يبلـغ حكمـه علـى مسـيرة حياتـه- بـل ربّمـا علـى الحيـاة عمومًـا- حـدّه الأقصـى مـن القسـوة

والسّوداويّة، حين يصفه بالطّريق الموحش الوعر، وهي استعارةٌ تصريحيّة، إذ شبّه الحياة بالطّريق الموحش الوعر، فحذف المشبّه وصرّح بلفظ المشبّه به على سبيل الاستعارة التّصريحيّة.

وفي البيت التّاسع الذي يقول فيه (أبو قوس، 1974م، ص 82):

متطلعًا لثمالةٍ بقيتْ في الكأس أحسوها بلا كدرِ

يستعين الشّاعر بصورة كأس الخمر، ومكوّنات أخرى تتعلّق بها لينقل الدّلالة التّعبيريّة التي يريدها، فيخيّل إلى المتلقّي صورة شارب الخمرة وقد بقي في كأسه كمية قليلة من الشّراب، وهو ينظر إليها برغبةٍ وقلقٍ. وهذه الصّورة رمزيّةٌ ترمز إلى ما تبقّى من حياة الشّاعر، ولعلّنا نرى في هذه الصّورة سَبْقٌ للشاعر باستعمال متعلقات الخمر في تشكيل الصّورة الرّمزيّة.

ومع أنّي حاولت تقسيم النّصّ إلى وحدات أصغر/ مقاطع، إلّا أنّي أعترف بوهن هذا التّقسيم وضعفه، لما للنّصّ من ترابط بنيويّ، ففي المقطع الثّاني بحسب اقتراحي الذي يبدأ من البيت العاشر وحتى الرّابع والعشرين، والذي يُركّز الشّاعر فيه على وصف حلم من أحلام زوجه يحتوي على مشاعر الحزن والخيبة التي تسكن داخلها، ثم يصف لنا طَبيعة العلاقة بينهما في ظلّ الحرمان من الولد.

ويحاول الشّاعر في هذا المقطع توظيف الطّاقة التّعبيريّة للأسلوب السّردي الحكائي، فنصّب نفسه ساردًا، وراح يسرد بشيءٍ من الحياديّة ما تعيشه زوجه الممدَّدة إلى جانبه، ولعلّ في ذلك محاولةً منه للتبرؤ من اللّوم الذي يمكن أن يجرّه عليه مثل هذا التّبرم من حرمان الولد أوّلًا ومن تخيّله خروج الولد من الصّورة وإقباله إليه ثانيًا، وذلك من خلال عبوره المسارات السّردية التي سلكها إلى إسقاط حاله على زوجه أوّلًا، وكأنه يقول لمتلقّيه: إنْ تلُمْني على أخيلتي، فهذه زوجي قد سبقتني إلى مثل ذلك. فها هو يراها مستلقيةً جواره، وقد رحلت بها أحلامها حتى أوصلتها القمر بيت الأحلام ورمز الجمال في الثّقافة العربيّة العالمة وغير العالمة، وربّما في أغلب الثّقافات. فالشّيء الوحيد الذي يلفت انتباهها في القمر هو مجموعةٌ من الأطفال يلعبون على سطحه، وكأنّ الأرض ضاقت عن حلم هذه المرأة فهربت به إلى ذاك العالي العصي المستحيل/ القمر. وأمّا طفلها، فتأبى إلا أن يكون زاهي المُحيّا أشقر الشّعر. وما هو واضحٌ أنّ الغالب في تركيب الصّورة الفنّيّة هنا هو اللّون الأبيض الذي يدلّ عليه كلّ من لون القمر وشقار الطّفل، وهذا يُحيل بطبيعة الحال إلى المخزون الذّوقي الجماليّ في الثّقافة العربيّة التي تُعلي من شأن البياض، الذي تعدّه المعيار الأوّل للجمال فضلًا عن دلالته على النّقاء والصّفاء والبراءة.

وفي تشبيه الأطفال بروائع الزّهر صورةٌ فنيةٌ تبدو مألوفة ومفهومة، ترتبط باللّون الأبيض، وتشير إشارةً لا يحسن الغَفلُ عنها إلى الرّائحة، وهي ما يقودها إلى فعل الشّمّ بعد الضّمّ.

ثم تتكثف مشاعر الأمومة حتى تصل ذروتها في مشهد الإرضاع ويشكّل هذا المشهد صورة جزئيّة من صور النّصّ التي تتضافر جميعها على تشكيل صورة شعريّة هي النّصّ بأكمله، فمشهد الإرضاع صورةٌ مكوناتها الطّفل الضّاحك الرّضيع الذي يمصّ ثدي تلك المرأة الحالمة كمعتصرٍ، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 82 - 83):

وبجانبي عرسي ممدَّدة

والنّوم يحملُها إلى القمرِ

حيثُ الصُّغار البيض قد ملؤوا

ساحاته كروائع الزَّهَر

فترى لها من بينهم ولدًا

زاهي المحيَّا أشقر الشَّعرِ

فتضمُّه وتشمُّه فرحًا

وتحسّ فيه بنشوة الظِّفر

ويظلّ يضحكُ وهي ترضعُه

ويمصّ ثدييها كمعتصرِ

لكن هذا الحلم الجميل يصل إلى نهايته، حين تعود تلك المرأة إلى الأرض فتجد نفسها جانب بعلها، الذي ترعاه ويرعاها، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 83):

وتعود تكلؤني وأكلؤها وتظلّ من أمري على حذرِ

ويكلأ بمعنى يرعى، والكلأ هو العشب وهو أيضًا من عناصر الخصب الذي يبدو في هذا الموضع من النّصّ ذروة له، فهو نصّ يجسد الحرمان من الولد، ويُنشد مبدعه فيه الخصب من خلال إلحاحه على الأبوة ومعايشته إياها على المستوى الحلميّ. ثم يعبّر الشّاعر عن التّوتر النّفسيّ الذي تعانيه زوجه فتظل منه حذرة وعلى قلق من أن يهوى غيرها، راسمًا صورة لسيطرة تلك الهواجس على تفكيرها، وكأنّه يريد أن يقول لنا: إنّ غياب الأطفال يسبّب هذا النّوع من الإشكاليات، فلو كان هناك أولاد، لزالت هذه الحال، وهو مفهومٌ اجتماعي شائع.

وفي البيت الحادي والعشرين الذي يقول فيه (أبو قوس، 1974م، ص84):

ويسرُّها عسري ويرعبها من أن تصاب بضرةٍ يُسري

يعود الشّاعر للاتكاء على الموروث الشّعبي المتداول وهو أن غيرة المرأة على بعلها وخوفها من أن يتزوج غيرها قد يدفعها إلى محاولة إفقاره حتى يعجز عن الزّواج من أخرى، وتشعر بالقلق في حال غناه، وخصوصًا إذا كانت تفتقد ما يمكن أن يوطّد العلاقة الزّوجيّة، وهو الأولاد. ولعلي ألمس هنا بعدًا اجتماعيًّا ينتقد من خلاله الشّاعر العادات التي تُحَمِّلُ المرأة سبب عدم الإنجاب، وقد تتَبَرَأ منها، مكرِّسا قيمة أخلاقيّة وهي وجوب التّمسّك بالزّوج وإن كانت عاقرًا فها هو يبقى محافظًا على المودّة والرّحمة بزوجه، ويرعاها، ويكلؤها على الرّغم من مشكلة عدم الإنجاب وحاله النّفسيّة المأزومة والتي يعبّر عنها جليًّا في البيت الثّالثّ والعشرين (أبو قوس، 1974م، ص 84):

وفي مهجتي نارٌ مسعّرة من أنّني غصنٌ بلا ثمرِ

وحينها لا يكون هنالك مسعف إلا الدّموع التي تنهمر حزنًا وألمًا بفعل ما يكابده من مرارة الحرمان، يقول(أبو قوس، 1974م، ص 84):

واغرورقتْ عيناي من حَزَن بالدّمع ثمّ جرى على الإثر

ثمّ يبدأ المقطع الثّالثّ والأخير من البيت الخامس والعشرين وحتى نهاية النّصّ. وهو قسمٌ يظهر فيه الخيال الرّومانتيكيّ الخصب واضحًا جليًّا، وهو خيال فنّيّ عماده التّصوير الغرائبي، إلى جانب كونه يمثل ذروة الهيكل الشّعري للنصّ كلِّه، فهو بؤرة التّوتُّر في النّصّ، والقمةُ التي يرتفع إليها المستوى الشّعوري، ثم يهبط إلى الأرض. إذ يبدأ المقطع حين تلوح التفاتة من الشّاعر، فيطالعه وجه ذلك الطّفل الضّاحك النّضر، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 84):

ونظرت ناحية فطالعني وجه الرّضيع الضّاحك النّضر
أتراه يشعر بي فيضحك لي أم قد كبرت ورابني بصري

وفي البيت السّابع والعشرين وما بعده يبدأ خيال الشّاعر بالتّفتُّح أكثر داخل النّصّ، فيتصوّر أنّ الطّفل بدأ يحاول التّفلّت من اللّوحة الجداريّة فيُصوّر الشّاعر للمتلقّي الجدار، وكأنّه إنسان يقبض على الطفل الذي يسعى إلى التّفلّت من قبضته، ويُكمل الشّاعر رسم ملامح هذه الصّورة حين يُقبل الطّفل مادًّا يديه إلى أبيه مبتهجًا، وقد راح يسابق الزّمن ويغلب الصّغر، مستجيبًا لرغبة أبيه في المجيء إلى الحياة والنّمو سريعًا ليعوّض أباه ما

فاتـه مـن الوقـت بعيـدًا عنـه، وكأن لسـان حـال الشّـاعر يقـول: لا وقـت لدينـا للصغـر فاختصـره الشّـاعر، إذ سـرعان مـا بلـغ هـذا الوليـد الجـداري العاشـرة فـي البيتيـن التّاسـع والعشـرين والثّلاثيـن، يقـول (أبـو قـوس، 1974م، ص 85) :

في عامه الثّاني ويُدهشني	أنّي أراه مسرع الكبرِ
حتى استوى مثل ابن عاشرةٍ	يمشي بلا وهنٍ ولا خورِ

ويبـدو أنّ الشّـاعر فـي موقفـه مـن الصّـورة قـد تأثّـر بأسـطورة بجماليـون الإغريقيـة الشّـهيرة، ذلـك الفنـان الـذي نحـت تمثـالًا لامـرأةٍ ثـم أعجـب بهـا فدعـا الآلهـة المزعومـة لتبعـث فيـه الحيـاة، فـكان امـرأة تدعـى جالاتيـا، وقـد تزوّجهـا بجماليـون، فانبثقـت تلـك المـرأة عـن فـنّ النّحـت، مثلمـا انبثـق طفـل الشّـاعر عـن فـنّ الرّسـم واتّخـذه ولـدًا لـه

ثم يحاول الشّاعر من خلال الأبيات الأربعة الآتية (أبو قوس، 1974م، ص 85 - 86):

ودنا إليّ ولستُ أحسبه

إيّاه لولا صحة النِّظر

أم أنّ بي مسًّا يعاودني

أم قد كبرت ورابني بصري

لا شيء بي ممّا أحاذره

غير الهموم السّود والفِكَرِ

إنّي لأبصره وأسمعه

والحقّ ليس ككاذب الصِّور

أن يقنـع المتلقّـي، ويقنـع نفسـه أيضًـا بـأنّ مـا يصفـه ليـس محـض خيـال بـل هـو حقيقـةٌ سـاطعةٌ بقصـد التّضليـل الفنّـيّ الجمالـيّ -إن صـح التّعبيـر- فيبـدأ معـه بالتّدريـج حيـن يقتـرب منـه الطّفـل فيتسـاءل هـل هـو نفسـه ذاك الطّفـل الـذي كان فـي الصّـورة؟. وقـد كان يشـكّ فـي أنّـه هـو، لـولا أنّ قـوّة بصـره تؤكّـد لـه أنّـه هـو، فـراح يشـكّك فـي عقلـه، ويتّهـم نفسـه بالجنـون، وبعـد التّدقيـق يتبيّـن ليـس فيـه شـيءٌ مـن ذلـك كلّـه، وأنّ سـبب مـا يحصـل معـه مجـرّد همـوم سـوداء، وأفـكار سـلبيّة، ثـم ليؤكّـد أنّـه يـراه، ويسـمعه، يصـف هـذه الرّؤيـة بأنّهـا هـي الحقيقـة المؤكّـدة، وليسـت صـورًا كاذبـةً، وقـد اسـتعمل فـي سـبيل ذلـك مؤكّديـن همـا (إنَّ) والـلّام المزحلقـة، وكأنّـه يخاطـب مـن يُنكـر كلامـه.

وقد حاول الشّاعر أن يوظّف البنيّة الدّراميّة بوصفها جزءًا من الهيكليّة البنائيّة العامّة للنصّ، إذْ أضفى على هذا الجزء من النّصّ ملمحًا دراميًّا واضحًا من خلال الحوار الذي يؤدّي أثرًا كبيرًا في تقريب النّصّ من الموضوعيّة وإكسابه شيئًا من الواقعيّة، فضلًا عن التّفاعل والحيوية اللّذين يحضران في النّصّ، فيحضر معهما انتباه المتلقّي. فها هو الآن ينصب للمتلقّي مسرحًا، ويُدير عليه حوارًا مثيرًا بين الطّفل المتخيّل القادم من الصّورة وبين أبيه. فيتحوّل المتلقّي بذلك إلى متفرّج يتخيّل الحوار أمامه، ويستمع إليه، وقد كان لصيغة النّداء الأثر الرّئيس في إضفاء هذه الموضوعيّة لأنّها تعني بطبيعة الحال وجود حال من الحضور بين المنادي والمنادى، وبينما كان المتلقّي يتوقّع أن يبدأ الأب بالحوار لأنّه الأكثر شوقًا إلى ابنه أوّلًا، ولأنّه الشّخصيّة الأكثر التّصاقًا بالواقع، فإذا الشّاعر يكسر أفق توقّع المتلقّي، ويجعل الطّفل القادم من الخيال يبدأ الحوار ليزيد في تأكيد أن ما يحدث ليس محض خيال، متماديًا في إيهام نفسه بذلك، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 86):

أبتاه إنّي جئْتُ معتذرًا أولستَ طوال الدّهر منتظري

ويقدّم الطّفل في هذا البيت اعتذارًا لأبيه الذي طال به الانتظار، ثم يعرض له ما يمكن عدّه مسوغات لهذا التّأخّر، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 86):

قد عوَّقتْني عنك عائقةٌ فنأى المزار وطال بي سفري

وفي قوله (نأى المزار) أسلوبٌ تعبيريٌّ مألوفٌ لدى شعراء العربيّة، إذْ يكثر استعمال تراكيب مثل: (شطّ المزار، ونأى المزار) ولكنّه عادةً ما يُستعمل لوصف البُعد عن الحبيب، فأخذ الشّاعر هذا التّركيب وحاول أن يجدّده من خلال توظيفه في هذا السّياق. ثم يحاول الطّفل أن يُطَمْئِنَ الأب بأنّ هذا الغياب قد وُضِع له حدٌّ الآن فها أنا يا أبتي بين يديك مسرعًا إليك وقد جئتك عبر عوالم أخرى، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 86):

ثم انحدرت إليكَ يا أبتي عجلان عبر عوالم أُخرِ

أي أنّني أتيتك من طريق لا تتوقعه، ولا يمكن لأحدٍ أن يتوقّعه، ولعلّه يشير بذلك إلى عالم الخيال، وفي لفظه (انحدرتُ) إشارةٌ إلى القدر الذي غيّبه ثم أعاده عبر عوالم تخيّليّة، فهو ينحدر هابطًا إليه من مكان عالٍ، وتنطوي هذه الدّلالة أيضًا على إشارة إلى أنّ هذا الطّفل مباركٌ لأنّه هبةٌ من الله سبحانه وتعالى، أضف إلى ذلك جمالية إقحام الجملة المعترضة/ جملة النّداء/ (يا أبتي) ، لتؤدّي أثرًا شعوريًّا مهمًّا من خلال إظهار الحميميّة من قبل الطّفل لوالده، فكما هو معروف أنّ مَنْ يحب شخصًا يكثر من ذكره أو ذكر ما يومئ إليه.

ويعود الشّاعر في البيتين الآتيين (أبو قوس، 1974م، ص 86):

فضممته للصدر مبتهجًا وفرحت حين أتى على قدر

وشممت في أنفاسه نفسي ولمست فيه حرارة البشر

إلى الاستعانة بالسّردية فيسترجع دور السّارد بعد عجز التّوظيف الدّراميّ للبنى النّصّية عن إيفاء المشهد حقّه من الوصف، فوصف الشّاعر ضمّه للطفل وابتهاجه به فيُشرك حاستين جديدتين في هذه الفرحة، فبعد أن سمعه، وأبصره بعينيه يستكمل الآن إدراكه الحسّيّ له من خلال حاستَي اللّمس والشّمّ، فتشترك بذلك أربع حواس لتوكّد إدراكه الحسّيّ له فضلاً عن إشارتها إلى رغبة الشّاعر في التّمتع بحضور الطفل، وكأنّه يريد استثمار هذه اللّحظات بكل جوارحه. ويُلاحظ أيضًا عودة الشّاعر إلى التّوظيف الدّراميّ، ليقدّم الرّدّ على ما بدر من الطّفل، فينتقل الحوار إلى الشّاعر، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 86):

أبني شوقي لا يُقاس به شوق الثّرى الظّمآن للمطر

فالصّورة الفنّيّة في هذا البيت هي ما يُطلق عليه في البلاغة العربيّة: التّشبيه المقلوب، وهو تشبيه الأقوى بالصّفة بما هو أضعف منه فيها مثل تشبيه القمر بوجه الأم بدلًا من تشبيه وجهها بالقمر، للتأكيد أنها أجمل من القمر، وهذا ما فعله الشّاعر حين شبّه شوق التّراب للمطر بشوقه للولد، بل إنه ينفي إمكانية هذا التّشبيه لظنّه بضآلة شوق الأرض العَطشى للمطر أمام شوقه للولد!

وتستقيم السّعادة لكلّ من الطّفل وأبيه في الأبيات الثّلاثة الآتية (أبو قوس، 1974م، ص 87):

أبنيّ إنّي قد جررت على نفسي ونفسك أعظم الضّرر

لما حبستك ظالمًا وأبى دهري علي سعادة الأسرِ

وبكيت من فرحٍ به وبكى بمدامعٍ تنهل كالدِّرر

فيعتذر الأب عن ظلمه له، لكنّه علّل ذلك بحرمان الدّهر له من أن يفرح كبقيّة الأسر، وقد جاء بحرف الجر للدلالة على قوة النّدم، وقوله (بمدامعٍ تنهلُّ كالدرر) صورة تقليديّة مألوفةٌ، وهي تشبيه الدّموع بالدّرر.

وحتى هذه اللّحظة كان الخطّ الدّراميّ للحدث يسير بشكلٍ تصاعديّ، ثم فجأةً دقتْ ساعة الحقيقة، وراحت طائرة الخيال تهبط على أرض الواقع الوعرة، وراح قصر الشّاعر الذي بناه من رمال الخيال يتآكل أمام مدّ الواقع وجزره، إذْ بدأ الخطُّ الدّراميّ يسير نزولًا، باتجاه النّهاية، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 87):

لكنّه يرتدّ مبتعدًا عني ويرجع مفرط الصِّغر

حين يفيق الشّاعر من خياله، ويبدأ طيف الطّفل بالتّراجع باتجاه مكانه الأصلي/ اللّوحة. ويُعبّر الشّاعر عن ذلك بتراجع الطفل عن الكبر السّريع الذي حقّقه عائدًا إلى صغره.

هذا ولم تنفع نداءات الأب لطفله المبتعد عنه، ولا توسلاته إليه بعدم الابتعاد عن ناظريه. ويبدو البيتان الأخيران شديدي التّأثير في مَنْ يروم التّعاطف مع الشّاعر، يقول (أبو قوس، 1974م، ص 87):

وغدا كواحدةٍ من الصّور وتجمدت عيناه كالحجرِ

ففي تشبيهه له بالصّور محاولةٌ من قبل الشّاعر تناسيَ أنّ الطّفل أصلًا ساقه الخيالُ إليه من تلك الصّورة، وأنه عاد إلى أصله؛ أي أنّه يرفض أن يعترف بأن هذا الطّفل ليس واقعيًّا وأنّه ابن خياله الإبداعيّ الخصب.

ويؤكّد تشبيه الشّاعر العيون بالحجر ما ذهبنا إليه عن تأثّره بأسطورة بجماليون من جهة، ومن جهة أخرى يشير إلى الجمود الذي يحفّ حياته، وكأنّ تحجّر عيني الطّفل يعيدُ التّحجر إلى كلّ شيءٍ حوله، ومن هاتين العينين المتحجّرتين تصل الرّسالة التي لا مناص من قراءتها، ومفادها «لا شيء يمحو صفحة القدر»(أبو قوس، 1974م، ص 88). وهنا يبدو الإقرار بالاستسلام جليًّا أمام سطوة القدر الذي أحكم كتابة صفحاته ليجعلها عصيةً عن المحو.

ب. المحاور الدلاليّة الرّئيسة في النّصّ:

أهم المحاور الدلاليّة التي حضرت بقوة في النّصّ، هي محور الأسرة ومحور الانفعالات النّفسيّة، ومحور الطّبيعة.

محور الأسرة: تضمّن محور الأسرة حضورًا كبيرًا وذلك من خلال استعمال الشّاعر لدوالٍ تتصل بالحياة الأسريّة والخصب ومتعلقاتها مثل: (طفل، رضيع، ثدي، ترضعه، أمّ، الأُسر، الصّغار، البيض، زوجةٍ عقمتْ، الضّرة أبتي، بني، ابن عاشرةٍ) وليس هذا مُستغربًا فهذا المحور الدلاليّ مرتبط بغرض النّصّ الأساسيّ، ومن جهة أخرى يكشف

للمتلقّي عن طموح الشاعر لتوطيد علاقته الأسريّة بالطفل، إذ سيطر هذا الطموح على مخيلته وعلى عالمه الدّاخليّ وذلك نتيجة الحرمان.

محور الانفعالات النّفسيّة: لعلّ هذا المحور الدلاليّ الثّانيّ الأكثر طغيانًا في النّصّ، وهو متعلّق بالحزن والكآبة والبكاء، والضّيق لذلك استعمل الشاعر الدوال الآتية (همّي، فِكري، تعبًا، كدرِ، هواجس، سود، هواتف، بؤسها، قهرًا، غيرى، معذبة، عسري، يرعبها، شكوى، ضجرِ، حزن، الدّمع، بكيت، مدامع) ويؤكّد هذا الحضور لهذه الدوال وجودَ كمٍّ كبير من الحزن يصبغ عواطف الشّاعر، لذلك انعكس على مفرداته، وهذا طبيعيٌ عند شاعر رومانتيكيّ، فالرّومانتيكيّة تمجّد الألم.

محور الطّبيعة: يعدّ حضور الطّبيعة في الشّعر الرّومانتيكيّ ركنًا أساسيًّا من أركانه لذلك يلاحظ أنّ الشّاعر يستحضر دوالًّا تنتمي إلى هذا المحور الدّلالي مثل (النّضر، الزّاهر، العطر، لجج، أعماق منحدر، الطّريق، القمر، روائع، الزّهر، الأرض، غصنٌ، ثمر، الثّرى، الظّمآن، للمطر) ممّا يبيّن أن عناصر الطّبيعة كانت حاضرة في تكوين الصّورة الفنّيّة في هذا النّصّ.

ج. المستوى المعجمي:

أدرجت المستوى المعجميّ في إطار الحديث عن المستوى الدّلاليّ ولم أفرد له فقرة مستقلة لأن المستوى الدّلاليّ ينضوي ضمنيًّا على المستوى المعجمي، علمًا أنّ هنالك من الدّارسين مَن يفصل بينهما ربّما لتسهيل البحث.

لقد جاءت دوالّ الشّاعر عمر أبو قوس مُحمَّلةً بدلالاتها المعجمية الأصليّة في أحايين كثيرة مثل: (الطّفل، رضيع، الجدار، ضاحك، عمري) وجاءت مُحمَّلةً أيضًا بدلالاتٍ رمزيةً في أحايين أخرى مثل: (الطّريق، ثمالة، أحسوها) ويُلاحظ أيضًا حضور كلمات جزلة فصيحة قد تستلزم الرّجوع إلى المعجم لمعرفة دلالاتها مثل: (لجج، الكرى، الثّمالة) الأمر الذي يعكس مقدرة الشّاعر اللّغوية. لكن في الوقت نفسه يغلب على النّصّ الألفاظ البسيطة الشّائعة مثل: (يرنو، يضحك، يشعر، الصّور، للمطر) وهذا طبيعي لأنّ الرّومانتيكيّة ثارت على الكلاسيكيّة التي كانت تستعمل الألفاظ الجزلة في نصوصها الإبداعيّة الأمر الذي أدّى باللغة الرّومانتيكيّة إلى الجنوح إلى البساطة والسّهولة واستدعى ذلك أيضًا كون الخطاب الرّومانتيكيّ موجهًا إلى عامّة الشّعب.

الخاتمة:

لقد خلص البحث إلى أنّ الشّعريّة مصطلح دائم التّجدّد والتّطوّر لذلك يستطيع الدّارس أن يستنبط قوانين شعريّة من كلّ نصّ على حدّة، فالقوانين الأدبيّة المستنبطة من هذا النّصّ تختلف عمّا سواها في نصّ آخر، هذا ولا يمكن حصر قوانين الشّعريّة وجعلها معياريّة على الرّغم من أنّ ذلك يمنحها صفة العلميّة؛ لأنّه يؤدّي ذلك إلى وضع قوانين ثابتة الأمر الذي قد يفضي إلى جمود الشّعر. هذا وقد اعتمد الشّاعر عمر أبو قوس في نصّه «الصّورة المسحورة» على قوانين شعريّة متعدّدة شاركت في بناء نصّه وتكوين شعريته مثل تنوّع الأساليب النحويّة واستعمال أسلوب التّكرار ولا سيما حرف الرّوي الذي عزّز الدّلالة العامّة للنّصّ وهي ألم الحرمان من الإنجاب، ولاحظنا تداخل الأجناس الأدبيّة في النص، فقد اتكأ الشاعر على السّرديّة والدرامية في إنتاج نصّه الذي ينتمي إلى الجنس الغنائي، ممّا أضفى على النص صفة الواقعيّة وذلك في مشهد سرد الشاعر لحلم زوجه، ومشهد أنسنته للصورة الجدارية.

وشاركت الصورة الفنّيّة في إنتاج شعرية النص ولم تخلُ من ملامح التجديد وذلك حينما استعمل الشاعر الخمرة ومتعلقاتها في خلق صورة فنّيّة رمزيّة عبّر من خلالها عن حرمانه الأبوة. ولاحظنا أيضًا اعتماده على كلّ من الثقافة الشعبية والتراث الإنسانيّ العالميّ في توليد صوره، مثل استحضاره لأسطورة بجماليون.

ومن أبرز سمات شعريّة النّصّ الرّومانتيكيّ الترابط البنيوي، إذ مثّل نصّ «الصّورة المسحورة» بأكمله صورة شعريّة جسّدت عالميَ الشّاعر الخياليّ والواقعيّ، فقد أشبع الشّاعر المحروم في عالم الرّؤى رغباته في حين كان أثر العالم الواقعي في نفسه مريرًا لما يحمله من فقر وبؤس وحرمان. فهذا النّصّ من النّصوص التي تقوم على تجربة نفسيّة ثريّة وعميقة، يأخذ الحرمان من الإنجاب والحنين إليه دور المحور فيها، ليولّد بنية تعبيريّة شعريّة، تنبثق من لحظة مشاهدة صورة الطّفل المعلّقة على الجدار، ثم يمتد شعاعٌ منها عبر الزّمن الذي يتمدّد إلى الماضي ليسترق للمتلقّين بعض ملامحه، ثم تنعكس التّجربة على حلم المرأة/ زوج الشّاعر المفترض، قبل أن تتصاعد الحال وتتكاثف لتصل إلى مرحلة الذّروة أو العقدة أو البؤرة، حين يقترب الطّفل من أبيه ويدور بينهما حوارٌ دافئٌ ينتهي بأن يعانق الأبُ طفله ويشمّه ويلمسه بعد أن أبصره وسمعه، وفي ذلك كلّه كان الخيال الرّومانتيكيّ الخلّاق هو الحامل الفنّيّ الجماليّ لهذه الحال الغرائبيّة، ثم تبدأ تلك الذّروة بالتّراجع والانحلال حين يبتعد الطّفل عائدًا إلى لوحته تاركًا خلفه رماد السّنين، ليخلص النّصّ إلى نتيجةٍ تبدو أشبه بحكمةٍ تقول: «لا شيء يمحو صفحة القدر»، ممّا يؤكد أن شعريّة النّصّ الرّومانتيكيّ تتأسس على قوانين عدّة من أبرزها الخيال، إذ أعلت الرّومانتيكيّة من شأن الخيال فأطلقت العنان لخيال المبدع ليقول ما يشاء.

وهكذا يتبيّن لنا أنّ سرّ خلود بعض النّصوص من دون سواها يكمن في شعريّتها، فقد يشترك شاعران في التّعبير عن موضوعٍ ما وتختلف شعريّة نصّيهما، وتتجلّى الشّعريّة عمومًا في صدق التّجربة والموسيقا والأسلوب والخيال الابتكاري والتصوير الفنّي وسمو الموضوع المعبّر عن هموم الذّات الإنسانيّة وأحلامها وطموحاتها ولمسنا ذلك جليًّا في نصّ «الصورة المسحورة».

الصّورة المسحورة

طفلٌ رضيعٌ ضاحكٌ أبدًا ... يرنو إليّ بوجههِ النّضر
علقْتُه فوقَ الجدارِ على ... عهد الشّباب الزّاهر العطِرِ
ومكثتُ أيامي أشاهده ... وأرى به أمنيَّةَ العُمُرِ
ومضى الشّباب كأنّه لُجَجٌ ... تهوي إلى أعماق منحدرِ
والطّفل يضحكُ حينَ أبصرُه ... فيزيدُ في همّي وفي فِكَري
أتراه يشعرُ بي فيضحكُ لي ... أم قد كبرتُ ورابني بصري؟!
وأفقتُ أمس من الكرى تعِبًا ... فكأنّني أقبلتُ من سفرِ
متذكّرا ما مرَّ من عُمُري ... فوق الطّريق الموحش الوَعِرِ
متطلِعًا لثمالة بقيت ... في الكأس أحسوها بلا كدرِ
وبجانبي عرسي ممددة ... والنّوم يحملُها إلى القمرِ
حيثُ الصُّغار البيض قد ملؤوا ... ساحاته كروائع الزَّهَرِ
فترى لها من بينهم ولدًا ... زاهي المحيَّا أشقر الشَّعرِ
فتضمُّه وتشمُّه فرحًا ... وتحسّ فيه بنشوة الظّفرِ
ويظلّ يضحكُ وهي ترضعُه ... ويمصّ ثدييها كمعتصرِ
حتى إذا ما استيقظت رجعت ... للأرضِ تشكو خيبة العُمُرِ
وتعود تكلؤني وأكلؤها ... وتظلّ من أمري على حذرِ
تخشى هواجس يعترضن لها ... في الصّبح والإمساء والسّحرِ
سود هواتف ما عدون لها ... ما في فؤادي من هوى الأخَرِ
يا بؤسها من زوجة عقمت ... قهرًا وترجو رحمة القدرِ
غيرَى معذبة ويعجبها ... صبري الطّويل ولات مصطَبَرِ
ويسرُّها عسري ويرعبها ... من أن تصابَ بضرّة يُسري
وأظلّ أرحمها وأكلؤها ... من غير ما شكوى ولا ضجرِ
وبمهجتي نارٌ مسعَّرةٌ ... من أنّني غصنٌ بلا ثمرِ
واغرورقتْ عيناي من حَزَن ... بالدّمع ثمّ جرى على الإثَرِ
ونظرت ناحية فطالعني ... وجه الرّضيع الضّاحك النّضر
أتراه يشعرُ بي فيضحكُ لي ... أم قد كبرتُ ورابني بصري
ورأيتُهُ يهتزُّ مضطربًا ... متفلّتًا من قبضةِ الجُدُرِ
ويمدّ لي كفيه مبتهجًا ... وينقّل القدمين في حذرِ
في عامه الثّاني ويُدهشني ... أنّي أراه مُسرِع الكِبَرِ
حتى استوى مثل ابن عاشرة ... يمشي بلا وهن ولا خورِ

ودنا إليّ ولستُ أحسبه ... إياه لولا صحةُ النّظر
أم أنّ بي مسًّا يعاودني ... أم قد كبرتُ ورابني بصري
لا شيء بي ممّا أحاذره ... غير الهموم السّود والفِكَرِ
إنّي لأبصره وأسمعه ... والحق ليس ككاذب الصّور
أبتاه إني جئتُ معتذرًا ... أولستَ طول الدّهر منتظري؟
قد عوّقتني عنك عائقة ... فنأى المزار وطال بي سفري
ثم انحدرتُ إليكَ يا أبتي ... عجلان عبر عوالم أُخَرِ
فضممته للصدر مبتهجًا ... وفرحت حين أتى على قَدَرِ
وشممتُ في أنفاسه نفسي ... ولمست فيه حرارة البشرِ
أبنيّ شوقي لا يقاس به ... شوق الثّرى الظمآن للمطرِ
أبنيّ إنّي قد جررت على ... نفسي ونفسك أعظم الضّررِ
لمّا حبستك ظالمًا وأبى ... دهري عليّ سعادة الأسرِ
وبكيت من فرح به وبكى ... بمدامع تنهل كالدرر
لكنه يرتدُّ مبتعدًا ... عنّي ويرجع مِفرط الصَّغرِ
أبنيّ لا تبعد عن النّظر ... يا خير منتظَر ومدّخر
وغدا كواحدة من الصّور ... وتجمدت عيناه كالحجرِ
عينان قائلتان لي أبدًا ... لاشيء يمحو صفحة القدَر

عمرأبو قوس (1913 - ت1981م) :

ولد عمر أبوقوس في مدينة حلب عام 1913م من عائلة عريقة في التّصوّف منسوبة إلى السّادة الشّاذليّة، وكان والدّه يعقد في منزله ومنازل أصحابه جلسات أدبيّة وصوفيّة ويحرص على أن يحضرها ولده عمر، وهو غلام ممّا كان له أثرٌ بيِّنٌ في نفسيّته وفي اتجاهه الصّوفيّ في بعض شعره. فقد نظم الشّعر صحيح الأوزان وهو في الرّابعة عشرة من عمره من دون أن يعرف شيئًا من علم العَروض وأكبّ على دراسة الشّعر الجاهلي وحفظه، وهو صغير.

تزوّج الشّاعر من السّيدة سامية برمدا لكنّه لم يُرزق منها بولد ممّا كان له أثرٌ كبيرٌ في نفسه ففجّر معين عبقريته بقصائد خالدة تفيض بالحنين إلى الأولاد، وخصوصًا نصّه «الصّورة المسحورة» التي أشاد بها كمال زبيدة في تقديمه لديوان الشّاعر(أبو قوس، 1970م، ص1ومابعدها). ومن أهم ما يميّز شعره صدق التّجربة الفنّيّة لأنّه تعبيرٌ عن معاناته، فقد عانى ألم الحرمان من طفل يحفظ ذكره ويكون عونه في الحياة، وهذا ما زاد في وحشة حياته إضافةً إلى ذلك مصابه بالفقر والعناء من وطأة الدّين وثقله الذي بدَّد السّعادة في نفسه، وأسكنه في كهوف الحزن والألم والشّقاء، فلا صديق ولا مال ولا ولد يخفّف عنه ما يلاقيه من شدّة وألم، فشكا أحزانه وآلامه وعبّر عنها بلغة صادقة نابعة من وجدانه، فكان شعره متنفّسًا عن أحزانه، حتى غدا صرخته التي حملت معاناته ونقلتها

للمتلقّين، يقول في نصّه «بيني وبين القدر» (أبو قوس، 1974م، ص 120):

أَيّها الصّامت الرّهيب تكلّم
واشفِ داءً في القلبِ منكَ دفينا
أحرام عليَّ عيشي سعيدا
بين زوج جميلة وبنينا؟
أتراه بَسْلا عليّ حراما
بعدما عشت في العذاب سنينا
ليس لي منزل وللطير وكر
يصطفيه وفيه يحيا أمينا
لا يخاف الملّاك يطلب منه
أجر بيتٍ ولا يخاف الديونا

فغالبًا ما ينشد المبدع الشّعر ليُعبّر عن معاناته وأحلامه وعن رؤيته للعالم والكون من حوله، فيتفجّر ذلك طاقة شعوريّة تنساب على لسانه أنغامًا عذبةً يصدح بها ويغنّيها للمتلقّين، وقد تكون غايته من إنشاد الشّعر في حالات الألم التّعويض عمّا يكابده من حرمان، فتكون الكتابة حينها لِمَلْءِ الفراغ الذي خلّفه ذلك الحرمان.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو ديب، كمال.(1987). في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت –لبنان، ط1.
2. أبو قوس، عمر. (1974). بعض أشعاري، المطبعة الحديثة، حلب، ط1.
3. أبو قوس، عمر.(1970). الدّيوان، بقلم الدّكتور كمال زبيدة، المقدمة، مكتبة البنقسلي، 142ص قطع كبير آلة كاتبة.
4. الأيوبي، فاطمة.(2002). نظرية الخيال بين العقّاد وكولردج، رسالة ماجستير غير مطبوعة، جامعة القاهرة.
5. الأيوبي، د. ياسين .(1984). مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات الكلاسيكية الرّومنطيقية الواقعية)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2.
6. ترمانيني، خلود. (2004). الإيقاع اللغوي في الشّعر العربي الحديث، شعر التّفعيلة في النّصف الثّاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة حلب.
7. حسن، عبدالحميد.(1964). الأصول الفنّيّة للأدب، مطبعة العلوم، القاهرة، ط2.
8. خفاجي، د.محمد عبد المنعم .(1995). مدارس النّقد الأدبيّ الحديث، الدّار المصرية اللّبنانية، ط1.
9. خوري، رئيف .(1962). التّعريف في الأدب العربي (تاريخ، نقد، منتخبات)، لجنة التّاليف المدرسي، بيروت، لبنان، ط3.
10. الدّقاق، د. عمر .(1969). تاريخ الأدب الحديث في سورية، منشورات جامعة حلب، ط2.
11. راشد، تهاني مفتاح. (2004). القصيدة الرّومانسية في ليبيا 1937 - 1969 (دراسة نقدية تحليلية)، منشورات

مجلس تنمية الإبداع الثّقافي- الجماهيرية ، رسالة ماجستير مطبوعة، طرابلس، ط1.

12. سمايلوفتش، د. أحمد. (1998). فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة.
13. الشّريف، جلال فاروق. (1980). الرّومانتيكيّة في الشّعر العربي المعاصر في سورية، الرّومانتيكيّة في الشّعر العربي المعاصر في سورية (ملامح ثورة مهدورة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
14. عبد المطلب، محمد. (1995). جدلية الإفراد والتّركيب في النّقد العربي القديم، الشّركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
15. عتيق، عبد العزيز. (2009). علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان ، ط1.
16. عموري، السّعيد. (2017). سيميائية العنوان في ديوان (يبوس) إبراهيم محمد الوحش، مجلة جامعة الشّارقة للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلد 14، العدد1.
17. هلال، محمد غنيمي. (1981). الرّومانتيكيّة، دار العودة، بيروت، ط6.
18. هيغل . (1981). فن الشّعر، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة للطباعة والنّشر، بيروت، ط1.
19. فرست، لليان. (2017م). الرّومانسية الأوربية بأقلام أعلامها، تر: د.عيسى علي العاكوب، مر: د. فايز إسكندر، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق، ط1.
20. الفريجات، عادل. (1985). إضاءات في النّقد الأدبيّ (دراسة)، منشورات دار أسامة، دمشق.
21. كنوني، محمد العياشي. (2010). شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1.
22. لاندو، روم. (1962). الإسلام والعرب، تر: منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت.
23. محمد ، د.حسين علي. (2002). الأدب العربي الحديث الرّؤية والتّشكيل، مكتبة الرّشد ناشرون، الرّياض، ط4.
24. مشوّح، وليد. (1993). دراسات في الشّعر العربي الحديث (بحوث مقارنة في التّاريخ والظّواهر والتّطوّر)، منشورات دار معد للنشر والتّوزيع، دمشق، ط1.
25. مفتاح، محمد. (1992). دينامية النّصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2.
26. المناصرة، عزالدّين. (2007). علم الشّعريّات (قراءة مونتاجية في أدبيّة الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، ط1.
27. منـدور، د.محمد. (د.ت). الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع. منتدى سور الأزبكيّة WWW.BOOKS4ALL.NET
28. ويليك، رينيه. (1999). تاريخ النّقد الأدبيّ الحديث 1750 - 1950م تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد - ج2(العصر الرّومانسي)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة.
29. اليافي، د.نعيم. (1997). أطياف الوجه الواحد (دراسة نقدية في النّظرية والتّطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1.

ترجمة مصادر ومراجع اللغة العربية: **Translated Arabic References:**

1. Abu Dheeb, Kamal, 1987, *Fishshi'riya*, Muasasat Al-Abhath Al-Arabiya, Beirut-Lobnan, tab'a, 1.

2. Abou Qous, Omar. (1974), Ba'dhu Ash'ari, Al-Matba'a Al-Haditha, Halb, tab'a, 1.
3. ___. 1970, *Addiwan*, Biqalm Dr. Kamal Zabida, Al-Moqaddima, Maktabat Al-Banqasli, 142s Qat' Kabir.
4. Al-Ayoubi, Fatima, (2002), *Nadhariyat Al-Khayal Baina Al-Aqqad Wa Coleridge*, risalat majstir ghair matbu'a, Jami'at Al-Qahira.
5. Al-Ayyubi, Dr. Yassin, 1984, *Mathahib Al-Adab*, *Ma'alim Wan'ikasat Al-Klasikiya Arroumantiqiyya Al-Waqi'iyya*, Dar Al-Ilm Lilmalayin, Beirut, Lobnan, tab'a 2.
6. Tarmanini, Khuloud. (2004), Al-Iqa' Allughawi Fishshi'r Al-Arabi Al-Hadith, Shi'r Attaf'ila Finnisf aththani Mina Al-Qarn Al-Ishreen, Rislat majisteer Ghair Matbou'a, Jami'at Halab.
7. Hassan, Abdel Hamid. (1964), *Al-Usoul Al-Fanniya Liladab*, Matba'at Al-Ouloum, Al-Qahira, Tab'a 2.
8. Khafeji, Dr. Mohamed Abdel Moneim (1995), *Mdaris Annaqd Al-Adabi Al-Hadith*, Addar Al-Misriyya Allobnania, tab'a 1.
9. Khoury, Ra'if (1962), *Atta'rif Filadab Al-Arabi* (tarikh, Naqd, Montajat), Lajnat Atta'lif Al-Madrasi, Beirut Lobnan, tab'a 3.
10. Al-Daqqaq, Dr. Omar (1969), *Tarikh Al-adab Al-Hadith fi Souriya*, Manshourat Jami'at Halab, tab'a 2.
11. Rashid, Tahani Miftah, 2004, *Al-Qasida Arroumansiya fi Libya*, 1937-1967 (Dirasa Tahliliya Naqdiyya) Manshourat Shi'riyat Annass Arroumantiqi Assouri Al-Hadith, Nass 'Assora Al-Mashoura' Lishsha'r 'Omar Abou Quous' Namouthajan.
12. Smailovich, Dr. Ahmad. (1998), Falsafat Al-Istishsraq wa Atharuha fil Adab Al-Arabi Al-Mu'asir, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Al-Qahira.
13. Ashsharif, Jalal Faruq, 1980, Arrumantiqi Fishshi'r Al-Arabi Al-Mu'asir fi Souria, Arrumantiqiya Fishshi'r Al-Arabi Al-Mu'asir fi Souria (Malamih Thawra Mahdoura), Manshurat Ettihad Al-Kutttab Al-Arab, Dimshaq.
14. Abdul Muttalib, Mohammed. (1995), *Jadaliyat Al-Ifrad Wattarkib Finnaqd Al-Arabi Al-Qadim*, Ashsharika Al-Misriya Al-Alamiya Linnashr, Lobnan, Maktabat Longman Nashiroun, tab'a 1.
15. Atiq, Abdul Aziz. (2009). Ilm Alma'any, Dar Annahdha Al-Arabiya Linnashr Wattawzi', Beirut, Lobnan, tab'a 1.
16. Amouri, Al-Saeed. (2017). Simya'iyat Al-Unwan fi Diwan Yabous, Ibrahim Muhammad Al-Wahsh, *Majallat Jami'at Ashshariqa Lil'uloom Al-Insaniya Walijtima'iya*, mujallad 14, adad 1.
17. Hilal, Mohammed Ghanimi. (1981) .*Arrumantiqiyya*, Dar al-Awda, Beirut, tab'a 1.
18. Higel, (1981) *Fann Ashshi'r*, tarjamat George Tarabashi, Dar Attali'a Littiba'a

Wannashr, Beirut, Tab'a 1.

19. First, Ilyan, (2017), *Arruwmansiya Al-Uroppia Bi Aqlami A'lamiha*, tarjamat Dr. Issa Ali Al-Akoub, muraja'at Dr. Fayez Iskandar, Dar Naynawa Liddirasat Wannashr Wattawzi', Souriya, Dimashq, tab'a 1.
20. Al Fraijat, Adel. (1985.), *Idhaat Finnaqd Al-adabi* (dirasa), Manshurat Dar Usama, Dimashq.
21. Kanouni, Mohamed El-Ayachi. (2010.), *Shi'riyat Al-qasida Al-Arabiya Al-Mu'asira: Dirasa Usloubiya*, Alam A-Kitab Al-Hadith, Irbid, Al-Urdon, tab'a 1.
22. Lando, Rom, (1962), Al-Islam Wal Arab, tarjamat: Munir Baalbaki, Dar Al-Ilm Lilmalayin, Beirut.
23. Mohammed, Dr. Hussein Ali. (2002). *Al-Adab Al-Arabi Al-Hadith: Arrou'ya Wattashkil*, Maktabt Arrashid, Nashiroun Riadh, Tab'a 4.
24. Mouchawah, Walid. (1993). *Dirasat Fishshi'r Al-Arabi Al-Hadith* (Buhouth Muqarana Fittarihk Wadhdhawahir Wattatawir, Manshurat Dra Ma'ad Linnashr Wattawzi', Dimashq, taba' 1.
25. Miftah, Mohammed. (1992), *Dinamikiyyat Annass* (Tandhir Wa Injaz), Al-Markaz Aththaqafi Al-Arabi, Addar Al-Baydha', tab'a 2.
26. Al-Manasra, Ezzedine. (2007). Ilm Ashshi'riyat (Qir'aa Muntajiya fi Adabiyat Al-Adab, Dar Majdalwi, Amman, tab'a 1.
27. Mandhour, Dr. Mohammed (Dun Tarikh), *Al-Adabu Wa Mathahibuhu*, Nahdhat Masr Littaba'a Wannash Wattawzi', Sour Al-Azbakiyya,WWW.BOOKS4ALL.NET
28. Willik, Rene. (1999), *Tareekh Annaqd Al-Adabi Al-Hadith*, 1750-1950, tarjamat Mujahid Abdelmomim Mujahid, Joz' 2, (Al-Asr Arroumansi), Almajlis Al-A'la Liththaqafa, Al-Mashrou' Al-Qawmi Littarjama.
29. Al-Yafi, Dr. Naeem (1997) *Atyaf Al-wajh Al-wahid: Dirrasa Naqdiyya Finnadhariyya Wattatbiq*, Manshurat Ittihad Al-Kottab Al-Arab, Dimashq, tab'a 1.

Poeticism of the Modern Syrian Romantic Poetic Text

'The Bewitched Image' by Omar Abu Qous as an Example

Rabia'a Mohammed Aisha

Khaled Faras A'araj

Faculty of Arts and Humanities - Aleppo University

Aleppo - Syria

Abstract:

This research is considered a rich poetic field for those who look for the secret of aesthetics in the poetic text. Does this secret lie in the rhythmic properties of the text, in its structures, its references or in the combination of all elements? This research aims at shedding some light on the Romantic text in order to find out about its poeticism. Poeticism is expression that has been addressed by a lot of critical theories, but on the level of practice, it still needs further application to explore literary texts with a view to determining the poetic laws that make them literary or poetic. So, the researcher will attempt to study the poeticism of a modern Syrian romantic text and explore its phonological, structural and semantic properties, so as to ultimately reveal its aesthetic dimensions. The study is divided into: an introduction including definitions of poeticism and Romanticism, a practical section studying "the bewitched image" as the subject of the analytical process, and an appendix containing collected poems by Omar Abu Qous and his biography.

Keywords: Poeticism, Romanticism, Image, Phonic, Structure, Reference, Deprivation, Child, Suffering.