OPEN ACCESS
Received: 09 -02 -2024
Accepted: 05- 05-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

The Use of Language and Movement in the Poetry of Mohammed Jabr Al-Harbi

Wafaa Bint Hadi Bin Zwaybin Al-Harbi *
wafah3864@gmail.com

Abstract:

This study examines the function of kinetic imagery in the poetry of Mohammed Jabr Al-Harbi, emphasizing its importance in contemporary literary criticism and its effectiveness in expressing the poet's intent with greater precision. Kinetic imagery facilitates dynamic interaction between the poetic self and the surrounding entities, objects, and events. The research aims to explore all dimensions of movement—both explicit and implicit—and to uncover the factors driving its prominence in Al-Harbi's poetry. Additionally, the study investigates the techniques employed by the poet to integrate movement and offers a detailed analysis of the types of imagery used, along with the meanings conveyed through these kinetic elements. It also delves into the linguistic aspects of kinetic imagery, illustrating how these elements diversify and expand, often carrying an inherent ambiguity. The findings reveal that Al-Harbi utilizes two primary methods to incorporate movement: the first relies on linguistic actions, while the second combines movement with natural sounds. His poetic expressions blend the physical with the abstract, with the meanings of kinetic actions varying across his work. Some actions reflect transition and change, others suggest continuity and persistence, and some convey power and intensity, among other interpretations.

Keywords: Language Usage, Movement Incorporation, Poetic Imagery, Linguistic Actions.

* Master Scholar in Literary Studies, Department of Arabic Language and Literature, College of Languages and Human Sciences, Qassim University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Harbi, Wafaa Bint Hadi Bin Zwaybin. (2024). The Use of Language and Movement in the Poetry of Mohammed Jabr Al-Harbi, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(4): 313 -325.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/02/09م
تاريخ القبول: 2024/05/05م

توظيف اللغة والحركة في شعر محمد جبر الحربي

وفاء بنت هادي بن زوين الحربي *
wafah3864@gmail.com

الملخص

يهدف البحث إلى دراسة الصورة الحركية في شعر محمد جبر الحربي؛ لما لها من أهمية في الدراسات النقدية الحديثة، ولقدرتها على التعبير بشكل أدق عن مراد الشاعر، فهي تجعل الذات في حالة من التفاعل الدائم مع ما حولها من الذوات والأشياء والأحداث، من هنا جاء الاختيار لهذه الدراسة التي تسعى إلى إبراز كل ما له علاقة بالحركة سواء أكان ذلك بشكل مباشر، أم غير مباشر، وكذلك الأسباب التي أدّت إلى حضور الصورة الحركية عند الحربي، وأبرز الطرق التي يسعى الشاعر من خلالها إلى توظيف عنصر الحركة، ثم إيضاح نوعية الصور، وبيان الدلالات التي تضمنتها صور الشاعر الحركية، ثم بيان مكونات الصورة الحركية في جانبها اللغوي، وكيف أنها تتنوّع وتتعدد، وأن الغموض يكاد يكون طابعها العام، وقد خلصت إلى أن الشاعر يعتمد -في توظيف عنصر الحركة- على طريقين اثنين: الأول عن طريق حركة مستمدة من أفعال اللغة، والثاني عن طريق الحركة الممزوجة بالصوت الصادر عن بعض مكونات الطبيعة، وأنه يزاوج في الأفعال الحركية بين الحسي والمعنوي، كما أن دلالات الأفعال الحركية تتنوّع في نصوص الحربي فمنها ما يتصل بالانتقال والتحول، ومنها يرتبط بالاستمرار والمواصلة، ومنها ما له علاقة بالقوة الشدة، وغير ذلك.

الكلمات المفتاحية: توظيف اللغة، توظيف الحركة، الصورة الشعرية، أفعال اللغة.

* طالب ماجستير في الدراسات الأدبية - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية اللغات والعلوم الإنسانية - جامعة القصيم - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الحربي، وفاء بنت هادي بن زوين. (2024). توظيف اللغة والحركة في شعر محمد جبر الحربي، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *6*(4): 313-325.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
DOI:https://doi.org/10.53286/arts.v6i4.2186

المقدمة

إن للصورة الحركية أهميتها في الدراسات النقدية الحديثة، لما لها من قدرة على التعبير بشكل أعمق عن مراد الشاعر، فهي أقدر على التعبير عن ذاته؛ لأنها تجعل الذات في حالة من التفاعل الدائم مع ما حولها من الذوات والأشياء والأحداث، من هنا جاء اختيار عنوان هذه الدراسة (توظيف اللغة والحركة في شعر محمد جبر الحربي)، حيث تسعى إلى إبراز الصورة الحركية في عدد من نصوص الحربي الشعرية، ثم إبراز أثرها، في جمال النص الشعري، وثرائه.

وقد حرصت هذه الدراسة على إبراز كل ما له علاقة بالحركة سواء أكان ذلك بشكل مباشر، أم غير مباشر، وكذلك الأسباب التي أدّت إلى حضور الصورة الحركية وسيطرتها في كثير من قصائد الحربي ومقطعاته، وأبرز الطرق التي يسعى الشاعر من خلالها إلى توظيف عنصر الحركة، ثم إيضاح نوعية الصور التي يوظفها الحربي بالاعتماد على الجانبين الحسيّ والمعنوي، وبيان الدلالات التي تضمنتها صور الشاعر الحركية، ثم بيان مكونات الصورة الحركية في جانبها اللغوي، وكيف أنها تتنوّع وتتعدد، وأن الغموض يكاد يكون طابعها العام، وأخيرًا النظر إلى الصورة الحركية من الزاوية الإبداعية، حيث التكرار، والتوازن بين الجمل، وتوظيف طائفة من المحسنات البديعية.

مدخل:

تعد الصورة الحركية من أهم العناصر الأساسية في بناء الصورة الفنية، فهي كبقية الصور (الصورة الحسيّة، واللونية، والذوقية، وغيرها)، التي تعتمد على عناصر متنوعة، وفي طليعتها عنصرا الزمان والمكان؛ لتكوين صور موحية عن طريق توظيفها في النص الشعري، وقد جاء في لسان العرب: "الحركة ضد السكون، وحرّكَ يُحرّكُ حَرَكَةً وحَرْكًا، وحَرّكه فَتَحَرّك،...، وما به حِراك أي حَرَكة" (ابن منظور، 2003: 10/ 495)، في المعجم الوسيط: "(حَرُكَ) حَرْكًا، وَحَرَكَةً خرج عَن سكونه،... الحَرَكَة (فِي العرف العَام) انْتِقَال الْجِسْم من مَكَان إِلَى مَكَان آخر أَو انْتِقَال أَجْزَائِهِ كَمَا فِي حَرَكَة الرَّحَى..." (أنيس، وآخرون، 2004: 168/1).

وتعرّف الصورة الحركية بأنها: "تعبّر عن تجربة الشاعر النفسية ومواقفه من الأشياء المحيطة به، ووجود الفعل في الصورة يكفيها مؤونة البحث عن الحركة ويوفّر لها حركة أساسًا قادرةً على بث الحياة فيها" (البيطار، 2010، ص 123).

ومن نماذج الحركة التي نجدها في المظاهر الكونية الطبيعة، التي ذكرت في القرآن الكريم، ما جاء في حركة الرياح، ونزول المطر التي تبرز قدرة الله -جل شأنه-، يقول تعالى: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِيٓ أَرۡسَلَ ٱلرِّيَٰحَ بُشۡرَۢا بَيۡنَ يَدَيۡ رَحۡمَتِهِۦۖ وَأَنزَلۡنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ طَهُورٗا ٤٨﴾ [الفرقان: 48]، ويقول أيضا -جلّ في علاه-: ﴿وَأَرۡسَلۡنَا ٱلرِّيَٰحَ لَوَٰقِحَ فَأَنزَلۡنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَسۡقَيۡنَٰكُمُوهُ وَمَآ أَنتُمۡ لَهُۥ بِخَٰزِنِينَ ٢٢﴾ [الحجر: 22].

وتعد الحركة سمة بارزة عند الشعراء في العصور المختلفة، فقد "أَثْروا نصوصهم الشعرية بالصور ذوات الدلالات والإيحاءات الحركية، حتى أن بعضا منهم قد جعلوا قصائدهم تحمل تعبيرات حركية، فقد صوروا حركة الرياح والغيوم، والحل والترحال، وانتبهوا إلى تعاقب الأيام والفصول والسنين، وكذلك حركة الحيوانات، فوظفوها في أشعارهم" (محمد وهندي، 2019، ص 3).

وبناء على ذلك فالصورة الشعرية: "إذا خلت من عنصر الحركة، تكون قد تجردت من الجمال، والحركة بالنسبة للطبيعة من خصائصها المهمة وميزاتها الأساسية بحيث لا توجد ظاهرة فيها ثابتة غير متحركة، بل إن الحركة في كل ظاهرة تنتهي إلى تحول" (محمد وهندي، 2019، ص 3).

ومن هنا فإن هذا البحث سيتناول رصد (حقل الحركة) في لغة الشاعر محمد جبر الحربي، وكيفية استخدامه للأفعال والعبارات ذات الإيقاع الحركي، ثم يأتي بيان أثر اللغة في دعم الحركة، أو ما يسمى بـ (ديناميكية البناء اللغوي) (أحمد، 2010، ص 2)، فاللغة: "تتبوأ مكانة مرموقة بين عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكيلها، لأن التعبير الفني المتميز هو التعبير الذي يمزج الكلمات المختارة مزجا يهبها النغمة المؤثرة والجرس الموحي والصورة المعبرة والحركة الدافعة لتبرز الفكرة بجمالها الفني المتكامل" (بو دوخة، 1986، ص 49).

فاللغة الشعرية "لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى" (البستاني، 1986، ص 49)، فهي تشمل "كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى" (الورقي، 1993، ص 76)، وهذه الشمولية التي تحظى بها اللغة الشعرية، ساعدت في إبراز مقدرة الشاعر في أن "يقيم علاقات جديدة بين الألفاظ، وأن يستحدث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود إلى مفهوم معنويّ أو دلالة نفسية، ذات تأثير في المتلقي" (الصباح، 2016، ص 136).

وترى بشرى صالح أن مهمة اللغة الشعرية قد تغيرت، حيث تقول: "تغيرت مهمة اللغة الشعرية وطبيعتها فما عادت تعبيرية بسيطة وإنما أصبحت لغة إيحائية تستغل القدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب" (صالح، 1994، ص 80)، وإذا كان الشاعر يعاني من عواطف داخلية مضطربة، فإن اللغة تأتي لتنظم تلك العواطف؛ ولتخرجها عن طريق لغة شعريّة تزخر بكلمات وجمل ساحرة، وعلى ذلك يجب أن تكون اللغة مرتبطة بتجربة الشاعر، وهذا يبين أهمية اللغة ودورها في صياغة العمل الأدبي (فضل الله، 2001، ص 16).

تجليات توظيف اللغة والحركة:

إنّ الحياة التي عاشها الحربيّ تقوم على الحركة والاغتراب والتنقل بين البلدان، وكذلك فإنها تتصل بالاضطراب العاطفي الذاتي؛ سواء بالسلب أم بالإيجاب، لأنه مولع بالمظاهر الطبيعية التي تتسم -غالبا- بالحركة، مما جعل شعره يزخر بالصور التي تنبض بالحركة والحيوية، وذلك من خلال الصور الحسيّة،

والصور المعنوية، فهو يرسم صوره مستعينا بخياله، الذي يحاول من خلاله أن يبتكر صورا غير معهودة؛ حتى يبث فيها الحركة من خلال استخدامه لجملة من الأفعال الحركية، أو لصور تنبض بالحركة من خلال الحواس الخمس (الحسية) وأهمها البصر، والسمع.

ولعل ذلك يتوافق مع ما ذكره محمد داوود، حين قال: "ولعل الرؤية (التمييز البصري) هي الوسيلة الأساسية الأولى -في الأعم الأغلب- في إدراك الحركة، وهذا لا يمنع أن تدرك الحركة أحيانا بواسطة (التمييز السمعي)، وذلك بسماع الصوت الناتج عن الحركة، كسماع وقع الأقدام... فالصوت المصاحب للحركة غالبًا ما يدل عليها" (داوود، 2002، ص 38)، وانطلاقا مما سبق، فإننا سنحاول رصد طرائق توظيف الأفعال الحركية، وتفاعلها مع اللغة الشعرية في نماذج متفرقة داخل المدونة الشعرية المدروسة.

إن لفراق الحبيبة ألمه في النفس، وبالأخص حين تسترجع الذاكرة تلك المواقف التي تربط الحبيب بمحبوبته، فيتجدد الشوق، إلا أن الإنسان -أحيانا- يكابر ويحاول أن يتعالى على عواطفه، فيطلب من تلك الحبيبة الابتعاد بشكل غير مباشر، ولعل في المقتطف الآتي ما يدل على شيء من ذلك، حيث يقول الحربي (2020، ص 86-87):

لَا تَجِيئِي أَوَائِلَ لَيْلٍ
فَفِي أَوَّلِ اللَّيْلِ سَيِّدتِي
أَنَا لَا يَدُورُ بِبَالِي
سِوَى أَوَّلِ الصُّبْحِ،
وَالذِّكْرَيَاتِ الَّتِي أَنْتِ أَجَّجْتِهَا
فَهَلْ مَرَّ طَيْفٌ جَمِيلٌ
لَحِقْتُ بِهِ، ثُمَّ تِهْتُ..؟!
مَضَيْتُ،
وَلَمْ أَحْضُنِ الْوَرْدَ مُبْتَسِماً
فَكَيْفَ تَرَكْتُكِ وَالدِّفْءَ
دُونَ حُرُوفِ اعْتِذَارْ..؟!
لَا تَجِيئِي أَوَاخِرَ لَيْلٍ
أَنَا أَكْتُبُ الآنَ،
أَرْقُبُ وَهْجَ النُّجُومِ لِوَقْتِ السُّطُوعْ

لقد جاء هذا المقطع الشعري في قصيدة بعنوان (اثنتان وحُب)، وفيها يخاطب الشاعر محبوبته مستعينًا بلغة تمزج بين الرقة، وشيء من القسوة، وترصد حالة شعورية حسية مرتبطة بنوع من القلق،

وربما التوتّر، فهو لا يريدها أن تأتي إليه في الليل؛ لأنه غير مستعد لرؤيتها، وهو في حالة من الاضطراب، حيث يسيطر عليه الحزن، وهذا ما يظهر في حواره مع محبوبته، حيث نراه يطلب منها عدم الحضور في أول الليل ولا في آخره، وكأنه يرى في الليل فرصة ليخلو بذاته، مع أن الليل يمثل منطقةً لتلاقي العشاق، إلا أن الشاعر يطلب -على غير المعتاد- أن يكون تواصله ولقاؤه مع محبوبته في وقت آخر غير وقت الليل، ثم نراه يصرّح بأنه في الليل يستعيد ذكرياته مع محبوبته، بحيث يصبح الليل مؤطرًا زمانيًا لاستعادة تلك الذكريات، التي أشعلتها تلك الحبيبة، خصوصًا أنه لم يظفر بوصلها، وهذا ما أكّد عليه بقوله:

فَهَلْ مَرَّ طَيْفٌ جَمِيلٌ
لَحِقْتُ بِهِ، ثُمَّ تِهْتُ..؟!
مَضَيْتُ،
وَلَمْ أَحْضُنِ الْوَرْدَ مُبْتَسِماً

إن الأفعال (لحقت، تهت، مضيت) توحي بشيء من الألم النابع من فراق المحبوبة، فالشاعر حاول اللحاق بحبيبته، ولكنه تاه، فما كان منه إلا أن مضى في سبيله مستسلمًا، ومتحسّرًا على تلك اللحظات التي حُرم فيها من احتضان "الْوَرْدَ مُبْتَسِمَاً"، وفي هذا إشارة للمحبوبة حال إقبالها، حيث إن الابتسامة قد تدل على الإقبال والمحبة والارتياح، وفعل الحركة (مضى) (داوود، 2002، ص 140) "فعل انتقالي يدل على الذهاب" (داوود، 2002، ص 118)، وتتجلى فيه الصورة الحركية من خلال المغادرة والابتعاد.

ولعل اعتداد الشاعر بنفسه جعله يتساءل بقوله (فَكَيْفَ تَرَكْتُكِ وَالدِّفْءَ)، وكأن البعد صادر منه، وليس من محبوبته، ومن ثم فهو يعزّز هذه الفكرة بقوله: (دُونَ حُرُوفِ اعْتِذَارْ)، فهو تركها دون أن يعتذر لها عن هذا الترك، ثم يكرّس ما بدأه في أول المقتطف، من خلال تكرار الطلب بعدم المجيء ليلًا؛ لأنه يكتب، دون أن يحدّد ما يقوم بكتابته، فهل هو نص شعري؟ أم تدوين لتلك الذكريات، وما تضمنته من تواصل المحبوبة ولقائها؟

لقد تجلت الحركة في المقطع السابق من خلال حشد عدد من الأفعال الحركية المرتبطة بالانتقال والتحوّل، وهي تدور في فلك المجيء، والدوران، والتأجيج، والمرور، واللحاق، والتيه، والمضي، والاحتضان، والترك، والكتابة، والمراقبة، ونحوها، وقد أضفى ذلك على النص شيئًا من الحيوية، التي ربما عكست ما يعتلج في وجدان الشاعر تجاه تلك الحبيبة.

وقد يأتي توظيف الحركة متناسقا مع التشكيل اللغوي، في صورة حركية حسية، تتلاحم مع مظاهر الطبيعة، وذكريات الطفولة السعيدة، ففي قصيدة بعنوان (سليمى)، نجد الحربي يقول:

كان أبي يأخذنا عبر جبال السروات،
فنصعدُ..

نصعدُ..

نصعدُ..

ثم هبوطاً للقاع نحط بمكة..

يعتمر أبي..

ونطوفُ صغاراً حول البيت،

((البيت.. البيت)) (داوود، 2002، ص107).

يصف الشاعر تلك الرحلة مع والده لأداء فريضة العمرة، فيرصد بعينيه وهو طفل صغير تلك الجبال الشاهقة، فكأنه يستشعر تلك الحركات المتتابعة التي تصاحب حركة الارتفاع والارتقاء من خلال استخدامه كلمة (عبر) وهي من ألفاظ "الحركة الانتقالية المرتبطة بموضع محدد" (داوود، 2002، ص 328)، فسرعة العبور تبدو محدودة وثابتة؛ وذلك راجع إلى خطورة الصعود على تلك الجبال.

ثم يكثف الشاعر طاقة الحركة من خلال تكرار، "فعل الحركة الانتقالية المتجهة إلى أسفل" (داوود، 2002، ص 172)، في قوله: (نصعد) ثلاث مرات متتابعة، ولكنه أضاف الفاء في الفعل الأول (فنصعد) ولم يذكره في الفعلين المتتالين؛ لأن الفاء حرف عطف يأتي للترتيب والتعقيب، فالشاعر استخدمه قبل الفعل (نصعد) لشدة تناسبه مع حركة الصعود المستمرة للجبال، حيث لم يكن هناك فارق زمني ملحوظ بين العبور، وسرعة الارتفاع والصعود من بينها، ثم يوظف الفعل (هبط) وهو "فعل الحركة الانتقالية المتجهة إلى أسفل" (داوود، 2002، ص 191).

فالحركة مستمرة لكنها تبدو هادئة وبطيئة في حركتها مع زمن العبور لتلك الجبال، وذلك يعود إلى أن (الهبوط) قد سبق بحرف العطف (ثم) الذي يدل على الترتيب والتراخي في الزمن، وهذا الحرف يوضح المدة الزمنية الطويلة -نسبيًا- في وصولهم إلى مكة المكرمة، فالحركة رغم سكونها النسبي، جاءت متناسبة مع الثنائية التضادية بين فعل (الصعود)، الذي يدل على حركة سريعة وخاطفة، وفعل (الهبوط) الذي يدل على حركة سريعة تتحول إلى حركة بطيئة وسكون نسبي، وبانتهاء حركة الهبوط المتتالية يتضح لنا مدى حركية تلك الأفعال، وتفاعلها مع اللغة الشعرية.

ثم يواصل الشاعر رسم صوره، فيرسم صورة إيحائية متحركة، من خلال استخدمه الفعل (حط)، في قوله (نحط)، وهو "فعل حركة يدل على الحركة الانتقالية المتجهة إلى أسفل" (داوود، 2002، ص 191)، ثم يُختتم المقتطف الشعري، بتوظيف الفعل (نطوف)، وهو فعل يعبر عن "الحركة الانتقالية المنحنية" (داوود، 2002، ص 253)، في قوله: (ونطوفُ صغارًا حول البيت)، وهذه الصورة تهتز من خلال طاقة حركية دائرية منتظمة ومتفاعلة مع الحركة المتنوعة التي تتجلى في (العبور، والصعود، والحذر، ثم الهبوط، والاستقرار، والدوران بانتظام)، وقد أثر هذا التنوع الحركي في جمال النص وتماسكه.

وقد يرسم الشاعر صورة تتأسس على الحركة القوية، واللغة الحزينة المعبرة عن حال الشباب في الأوطان المسلوبة من قبل العدو الغاشم، في قصيدة بعنوان (يمين الوقت) (الحربي، 2020، ص 304):

لَوْ قالَ مُتَّكِئٌ سَنَتْرُكُ أَمْرَنَا

وَرَمَى النَّهَارَ بِغَفْوَةٍ

وَرَمَى الدِّيَارْ

يستحضر الشاعر أهم القضايا التي تدور في العالم العربي، وعلى رأسها الاحتلال من قبل العدو الغاشم الذي سلب كل ما في هذه البلدان المحتلة من ثروات وخيرات، وكذلك سلب همة الشباب وجعلهم بلا طموح، حيث أصبح هاجسهم الوحيد كيف يكسبون قوت يومهم، وينامون دون خوف من الموت، والشاعر يستخدم الفعل (رمى) وهو "فعل الحركة الذي يدل على حركة انتقاليه قوية" (داوود، 2002، ص 228).

فكأن الشاعر يرسم صورة مجازية تعبيرية مستعينا بالحركة القوية الصادرة عن الفعل (رمى)، ويقف الشاعر في حالة من التساؤل الممزوج بالذهول والدهشة حيال بعض الأشخاص الذين لا يدافعون عن قضاياهم، فقد تخلوا عن أوطانهم، لتصبح ذكرى منسية تقبع خلفهم، فهم لا يدافعون عنها، ولا ينطقون بكلمة الحق.

فالشاعر يتألم مما يرى ويسمع، فلا يجد إلا أن يواسي نفسه الحزينة والمتحسرة، بأن يكتب بقلمه الجريح، علّه يخفف تلك الحسرة العالقة في أعماقه، وتظهر الطاقة الحركية في (رمى) مكررة؛ لتبرز مدى فاعلية ذلك الانتقال الذي يتسم بالقوة والسرعة، ولعل في هذا ما يشيع الحيوية داخل النص من جهة، ويتفاعل مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من جهة أخرى.

ويواصل الشاعر توظيف الفعل (رمى) في نص آخر، فيقول:

رَمَانِي مَنْ رَمَى قَبْلِي،

وَظَلَّ الْقَوْسُ فِي يَدِهِ

فَلَا نَدِمَا..

وَلَا نَدِمَ الَّذِي قَدْ جَاءَ مِنْ بَعْدِي، فَوَا كَبِدِي (داوود، 2002، ص 309).

يسير الشاعر على نهج الشعراء المعاصرين في حديثهم عن قضايا الوطن العربي التي تلامس أرواحهم المرهفة، وعواطفهم الصادقة، فهم يحاولون أن يصنعوا من هذا الألم المستقر في دواخلهم، قصائد وطنية خالدة على مرّ الأجيال، ولعل في الصورة التي حواها المقتطف السابق ما يعبّر عن الحركة، وهي حركة تقترن مع الانفعال الداخلي لدى الشاعر، ذلك أن هذه الحركة تظهر من خلال التتابع في (رَمَانِي) و(رمى) فهما فعلان يدلان على حركة انتقال شديدة القوة، وهي تتصل بالانفعال النفسي الذي يعاني منه الشاعر، ولذا نراه يقول: (رَمَانِي مَنْ رَمَى قَبْلِي، وَظَلَّ الْقَوْسُ فِي يَدِهِ، فَلَا نَدِمَا..).

فالشاعر يوحي لنا في هذا المقطع بأن العدو الذي يوجّه إليه القوس ليقتله، قد فعل الفعل نفسه مع عدد من الأبرياء قبله، وكل ذلك بلا ندم وبلا أسف، والتصوير الحسي للحركة يبرز من خلال استخدام الشاعر لـ (من) الموصولية، أي أن من رماني هو الذي رمى الأحرار من قبلي، ويواصل الشاعر في نهاية المقطع استعمال فعل الحركة (جاء) الذي "يدل على الحركة، والانتقال، والإياب والحضور" (داوود، 2002، ص 152)، مما أحدث تفاعلا وتلاحما، مع المحسّن البديعي (الطباق) الذي يأتي بين (قبلي) و(بعدي) فهو يوضح التعاقب الزمني، ومن هنا فإن الشاعر يريد إيصال الحالة الشعورية التي تسيطر عليه من خلال توظيف اللغة توظيفًا يقوم على إظهار مشاعر الحسرة والوجع والندم على فقد الأحبة.

وقد يوظف الشاعر أفعال الحركة، في تشكيل صورة فنية واقعية حزينة، تتناول تلك الصراعات والحروب، من مثل قوله في قصيدة بعنوان (مقابلة):

مِنْ مَكَانٍ خَفِيْ،
يَحْضُرُ الْحَرَكِيْ
يَدْفَعُ الْبَابَ،
يَنْتَزِعُ الْقَلْبَ،
ثمَّ يسلِّطُ أَعْوَانَهُ (الحربي، 2020، ص 201،202).

نلحظ في الأبيات السابقة أن معالم تشكيل الصورة الحركية تظهر من خلال "يَدْفَعُ الْبَابَ، يَنْتَزِعُ الْقَلْبَ"، فالطاقة الحركية التي تنبعث من "أفعال الحركة الانتقالية القوية" (داوود، 2002، ص 228)، التي في الفعلين (دفع) (الحربي، 2020، ص105- 168)، و(نزع) (الحربي، 2020، ص 66، 314، 335، 243)، اللذين يشتملان على شعور القوة القاتلة في انتزاع قلوب الضعفاء، وبث الخوف والرعب فيهم، وبهذا تظهر قدرة الشاعر في توظيف التشكيل اللغوي المماثل للأفعال الحركية، حيث جاءت اللغة قوية ومعبرة ومتناسبة مع ذلك الموقف الحقيقي الذي يضم أحداثا سريعة ومتعاقبة، تعبّر -من خلال الصورة الحركية- عن قوة الاحتدام مع العدو.

ونجد الشاعر يبوح بمشاعره الصادقة تجاه قضايا أمته الإسلامية، في قصيدة بعنوان (قَصِيدَةٌ بِحُرْقَةِ الْفُسْفُور) يستنهض فيها الهمم لتعود الأمة إلى المقدمة، كسابق عهدها، وينتهي الدمار، والخراب، ويحل الأمن والأمان في أصقاعها، يقول الحربي (2020، ص 162):

وَأَمَّا الغِنَى فَبِرُوحِي الْفِنَى
لِأَنِّي الكَرِيمُ عَلَى بُخْلِكُمْ
دَفَعْتُ بِهَا رُوحَكُمْ لِلْفَنَا

في المقتطف السابق يرسم الحربي صورة حركية تنبض بالقوة وسرعة الانتقال والتحول من خلال فعل الحركة (دفعت) الذي استعان به الشاعر؛ لإظهار مدى الأسى والتحسّر على أولئك البخلاء الذين لا

يقدمون أرواحهم من أجل أوطانهم، فهو يفتدي أمته بروحه، وبكل غالٍ ونفيس، ولعله يُلاحَظ أن الشاعر قد عمد إلى تشكيل لغوي متوافق -إلى حد بعيد- مع قوة حركة الدفع لتلك الأرواح الجاحدة لجميل الأوطان، ويظهر جمال اللغة الشعرية من خلال حالة التأزم والخيبة التي يعيشها الشاعر؛ نتيجة ما يحل بالأمتين العربية والإسلامية من تشرذم وشتات وفرقة، حتى صارتا مستباحتين للأعداء.

وفي قصيدة بعنوان (الخروج من دائرة الحزن)، يحشد الشاعر مجموعة من أفعال الحركة، ومن أهمها: الفعل (يدق)، والفعل (ترقص)؛ لتصبح الصورة الحركية نابضة بالحيوية والتحوّل:

تَمُدُّ الأَرْضَ نَحْوَ غَمَامَةٍ أُخْرَى،
لِتُمْطِرَ مَرَّةً أُخْرَى..
وَيَنْبُتُ أَلْفُ طِفْلٍ فِي الْحُقُولِ
وَتَرْقُصُ الْأَرْضُ اليَبَابُ
يَدُقُّ دَفْ،
وَتَدُقُّ فَوْقَ الْكَفِّ كَفْ،
وَيُفَجِّرُ الصَّوْتُ السَّحَابْ:
طِفْلٌ سَيُولَدُ مِنْ ثَنَايَا الْحُزْنِ بَسْمَةْ (الحربي، 2020، ص 345).

فالشاعر يرسم صورة تحمل معاني التفاؤل في الزمن الحاضر، والدعوة إلى النهوض لمستقبل أفضل، وتظهر الصورة الحركية متنامية من خلال حشد الأفعال الحركية المرتبطة بالتحوّل، وهي أفعال تدور في فلك النمو والتطوّر (هطول الأمطار، والرقص، والدقّ، والانفجار، والولادة، ونحوها)، وقد أضفى ذلك على اللغة شيئًا من الحيوية التي مزجت بين الصوت والحركة، والتي تعكس الجانب النفسي للشاعر.

وهذه الأفعال تظهر في قوله: (تمد، تمطر، ينبت، ترقص، يدق، وتدق، ويفجر، سيولد)، فهي أفعال مضارعة، تجمع بين الحاضر والمستقبل القريب، وحين نقف عند الفعلين (يدق)، وهو فعل من "أفعال الحركة الموضعية القوية" (داوود، 2002، ص 384)، و(يرقص)، وهو فعل من "أفعال الحركة الموضعية الترددية" (داوود، 2002، ص 416)، نجد أن الحركة في (يدق) تبث قوة في الألفاظ المستخدمة، وكذلك الفعل (يرقص)، الذي يوحي بدلالة التشخيص، في تراقص الأرض ككائن حي، وهو ما ساعد الشاعر في إبراز اللغة الشعرية، وتوظيف طاقاتها لبث الحركة والحيوية في الجمادات.

وقد يوظف الشاعر مظاهر الطبيعة الجامدة، والأمكنة المصنوعة، عن طريق وصف درامي، حيث يقول:

عِنْدَ السَّدِّ رَأَيْتُ رِجَالاً تَعْلُوهُمْ هَالَاتٌ بِيْضٌ،
وَنِسَاءً فِي كَتْفِ الْجَبَلِ يُغَنِّينَ،
انْتَظَمَ الْجَيْشُ..

تَعَالَتْ أصْوَاتُ الرِّيحِ
كَانَتْ أَحْجَارٌتَعْلو أَحْجَارَاً تَعْلو،
كَانَ الصَّخْرُيَئِنُّ، النَّارُاِتَّقَدَتْ فِي الْعَيْنيْنِ، وَصَوْتُ النِّسْوَةِ بَيْنَ
الصَّرَخَاتِ، الْأَيْدِي، السَّدِّ، النَّارِ، الصَّرَخَاتِ، الْهَالاتِ الْبِيضِ
الْتَحَمَتْ أَعْضَاءُ السَّدْ (الحربي، 2020، ص 229-230).

فالبؤرة الدرامية تظهر في مكان محدد وهو السد، وهذه الصورة الحركية تدور أحداثها في هذا المكان، فالشاعر يصف كل ما فيه من مظاهر مختلفة، يمكن إدراكها بالحواس، من خلال توظيفها جملة من الأفعال من مثل (رأيت، يغنين، انتظم الجيش، تعالت أصوات، تعلو، يئن، وغيرها)، وتبدو الحركة أكثر حيوية وتنوعًا في توظيف فعل الحركة "(علا: يعلو)"، وهو من "أفعال الحركة الانتقالية المتجهة إلى أعلى" (داوود، 2002، ص 172)، وقد وظّفه الشاعر في صيغ صرفية مختلفة تتناسب مع الألفاظ المستخدمة (تَعْلُوهُمْ، تَعَالَتْ، تَعْلو).

وقد كرر الفعل في أربعة مواضع مختلفة، فالأول من خلال صورة بصرية متحركة (تَعْلُوهُمْ هَالَاتٌ بِيْضٌ)، والثاني صورة سمعية متحركة (تَعَالَتْ أصْوَاتُ الرِّيحِ)، ثم تعود صورة بصرية في الأخير (كَانَتْ أَحْجَارٌ تَعْلو أَحْجَارَاً تَعْلو)، فحركة الريح، وحركة الأحجار، وكذلك الصرخات، كلها ساعدت في دعم الحركة وجعلها أكثر حيوية، فهي تبرز القوة الصادرة عن ذلك المكان المصنوع/السد.

النتائج:

في نهاية هذه الدراسة التي تناولت توظيف اللغة والحركة في شعر محمد جبر الحربي، يمكننا أن نشير إلى عدد من النتائج، ربما كان من أهمها ما يأتي:

أولاً: يتبيّن من خلال دراسة الصورة الحركية في شعر محمد بن جبر الحربي أنه يوظف عنصر الحركة عن طريقين: الأول طريق الحركة المستمدة من أفعال اللغة، والثاني طريق الحركة الممزوجة بالصوت الصادر عن بعض مكونات الطبيعة كالرقص، والغناء، والتصفيق، وصوت البكاء، ونزول المطر، وحركة الرياح، وتلاطم الأمواج، وحفيف الأشجار، وتغريد العصافير، وغيرها.

ثانيًا: زاوجت أفعال الحركة عند الشاعر بين الصور الحسية والصور المعنوية، لكن الحضور الأغلب كان للمحسوسات على حساب المعنويات.

ثالثًا: تنوّعت دلالات الأفعال الحركية في نصوص الحربي، بين أفعال تتصل بالانتقال والتحوّل، وأفعال تتصل بالاستمرار والمواصلة، وأخرى ترتبط بالقوة والشدة، ونحو ذلك.

رابعًا: تتباين مكونات الصورة الحركية عند الحربي في جانبها اللغوي، بين جمل فعلية وأخرى اسمية، وبين جمل خبرية وأخرى إنشائية، لكن صفة الغموض والرمزية تكاد تكون السمة العابرة لجميع نصوص الشاعر.

خامسًا: اهتم الشاعر في صوره الحركية بالتكرار، وبالأخص تكرار الأصوات، وكذلك توازن الجمل، كما اهتم بالمحسنات البديعية كالطباق والجناس والترصيع، ونحوها.

المراجع

أحمد، محمد رفعت. (2010). *ديناميكية القرآن الكريم وجه من وجوه إعجازه*. دار اقرأ للنشر.

انيس، إبراهيم، ومنتصر، عبد الحليم، والصوالحي، عطية، وأحمد، محمد خلف الله. (2004). *المعجم الوسيط* (ط.4). مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الولية.

البستاني، صبحي. (1986). *الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع* (ط.1). دار الفكر اللبناني للنشر والتوزيع.

بودوخة، عيسى. (2016). الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث عيسى. *مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية*، (36)، 493-533.

البيطار، هدية. (2010). *الصورة الشعرية عند خليل حاوي*. دار الكتب الوطنية.

الحربي، محمد بن جبر. (2020). *الأعمال الشعرية الكاملة* (ط.1). النادي الأدبي بالرياض.

داوود، محمد. (2002). *الدلالة والحركة: دراسة لأفعال الحركة العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة* (ط.1). دار غريب للطباعة والنشر.

صالح، بشرى موسى. (1994). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث* (ط.1). المركز الثقافي العربي.

الصباح، عصام لطفي. (2016). *الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي* (ط.1). دار زهدي للنشر والتوزيع.

فضل الله، محمد عبد الله. (2001). *الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد* [رسالة ماجستير غير منشورة]، جامعة أم درمان الإسلامية.

محمد، خديجة أدري، وهندي رشدي طلال لطيف. (2019). الثنائيات الضدية الحركية في شعر حمد الدوخي. *مجلة آداب الفراهيدي*، (36)، 1- 27.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (2003). *لسان العرب* (عامر أحمد حيدر، تحقيق؛ ط.1). دار الكتب العلمية.

الورقي، السعيد. (1983). *لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية* (ط.2). دار المعارف.

References

Aḥmad, Muḥammad Rifʿat. (2010). *Dīnāmīkīyat al-Qurʾān al-Karīm wajh min Wujūh iʿjāzihi.* Dār Iqraʾ lil-Nashr.

Anīs, Ibrāhīm, wmntṣr, ʿAbd al-Ḥalīm, wālṣwālḥy, ʿAṭīyah, wa-Aḥmad, Muḥammad Khalaf Allāh. (2004). *al-Muʿjam al-Wasīṭ* (4th ed.). Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah, Maktabat al-Shurūq alwlyh.

al-Bustānī, Ṣubḥī. (1986). *al-Ṣūrah al-shiʿrīyah fī al-kitābah al-fannīyah al-uṣūl wa-al-furūʿ* (1st ed.). Dār al-Fikr al-Lubnānī lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Būdūkhah, ʿĪsá. (2016). al-Ṣūrah al-fannīyah fī al-naqd al-ʿArabī bayna al-qadīm wa-al-ḥadīth ʿĪsá. *Majallat Jāmiʿat al-Amīr ʿAbd al-Qādir lil-ʿUlūm al-Islāmīyah,* (36), 493-533.

al-Bayṭār, Hadīyah. (2010). *al-Ṣūrah al-shiʿrīyah ʿinda Khalīl Ḥāwī.* Dār al-Kutub al-Waṭanīyah.

al-Ḥarbī, Muḥammad ibn Jabr. (2020). *al-Aʿmāl al-shiʿrīyah al-kāmilah* (1st ed.). al-Nādī al-Adabī bi-al-Riyāḍ.

Dāwūd, Muḥammad. (2002). *al-dalālah wa-al-ḥarakah : dirāsah li-afʿāl al-Ḥarakah al-ʿArabīyah al-muʿāṣirah fī iṭār al-Manāhij al-ḥadīthah* (1st ed.). Dār Gharīb lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr.

Ṣāliḥ, Bushrá Mūsá. (1994). *al-Ṣūrah al-shiʿrīyah fī al-naqd al-ʿArabī al-ḥadīth* (1st ed.). al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī.

al-Ṣabāḥ, ʿIṣām Luṭfī. (2016). *al-Ṣūrah al-fannīyah fī shiʿr alw'wā' al-Dimashqī* (1st ed.). Dār Zuhdī lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Faḍl Allāh, Muḥammad ʿAbd Allāh. (2001). *al-Ṣūrah al-shiʿrīyah fī shiʿr Ṭarafah ibn al-ʿAbd* [Risālat mājistīr ghayr manshūrah], Jāmiʿat Umm Durmān al-Islāmīyah.

Muḥammad, Khadījah adry, wa-Hindī Rushdī Ṭalāl Laṭīf. (2019). al-Thunā'īyāt al-ḍiddīyah al-ḥarakīyah fī shiʿr Ḥamad al-Dūkhī. *Majallat ādāb al-Farāhīdī*, (36), 1-27.

Ibn mnẓwr, Muḥammad ibn Mukarram. (2003). *Lisān al-ʿArab* (ʿĀmir Aḥmad Ḥaydar, taḥqīq; 1st ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

al-Waraqī, al-Saʿīd. (1983). *Lughat al-shiʿr al-ʿArabī al-ḥadīth muqawwimātuhā al-fannīyah wṭāqāthā al-ibdāʿīyah* (2nd ed.). Dār al-Maʿārif.