جَمَاليّةُ الأسلوبِ الشِّعريّ عِندَ نائل اليعقوبابيّ وفق المقاربة الجماليّة دِيوان "مَهرًا لِعينيها" أنموذجًا

د. أحمد محمد البزور[1] د. لبنى محمود دوينع متروك[2]*

الملخص

يرصدُ هذا البحث جماليّة الشِّعر من النّاحيتين: الأسلوبيّة والفنّية، حيثُ يَدرسُ البَحثُ المَجموعةَ الشِّعريّةَ المَوسُومةَ بِعنوان (مَهْرًا لِعَيْنَيْهَا) لِلشَّاعِرِ السُّودَانِيّ نَائِل اليَعقوبابِيّ؛ **بِهَدفِ** سَبْرِ مُسْتَوَى العَلاقَةِ الشِّعْرِيّةِ بَيْنَ الشَّاعِرِ وَالظَّاهِرةِ الأُسلوبيّةِ، وَاستجلاءِ أبعادها الفنّية والجَمَاليّة، وَصِياغة تَصوّرٍ أدبيّ لِطَبِيعةِ الأُسلوبِ الشِّعريّ.

وتتمثّل **مشكلة البحث** في أنّ شِعر اليعقوبابيّ لم يحظَ بِدراسةٍ بأيّ شكلٍ يمكنُ أن ترسمَ للباحثين طبيعة التّجربة الشّعرية. وأمَّا **مَنهجُ البحث**، فَهو مَنهجٌ فنّيّ تَحليلي؛ يَقومُ عَلى مُعالجةِ النُّصوصِ الشِّعريّةِ مُعَالجةً فنيّةً فِي ضَوءِ المُقاربةِ الجَماليّةِ.

وَمِنْ أَهَمّ مَا توّصّل إليهِ الباحثان من **نتائج**، أَنَّ مَوضوعَ المَرأةِ فِي المَجموعةِ الشِّعريّةِ يُشكِّلُ ظَاهرةً أُسلوبيّةً، حيث كَشفت النَّماذجُ نَوعيّة العَلاقةِ بينَ الشَّاعرِ وَالمَرأةِ، وَقد اتّخذت مَسارًا نفسيًا خاصًّا مُحددًا ببعدٍ شعوري، مرتبطًا بأزمةٍ نفسيةٍ، وأنّ نظرة الشّاعر للمرأة تتجاوز الوصف إلى التّفاعل الحميم، وجعل منها تعبيرًا عن الذّات أكثر مما هي موضوع يوصف.

كما أَنَّ جَمَالِيّةَ الأسلوبِ الشِّعريّ عِنْدَ اليعقوبابيّ، تَجَسَّدتْ فِي المَوْقِفِ العَاطِفِيّ، الصَّادِرِ عَنْ المُحَرِّكَاتِ النَّفسيّةِ وَالشُّعُوريّةِ التي وُظّفت بِبراعةٍ فَنيةٍ، وِفقَ مَا تَقتضِيهِ الصّناعة الشِّعريّة.

هَذَا وَخَلُصَ البَحْثُ مُسْتَعِيْنًا بِالمُعْطِيَاتِ الأسلوبيّة، إلى أَنَّ الخِطَابَ الشِّعْرِيَّ عِنْدَ الشَّاعِرِ اليعقوبابيّ، يَتَّجهُ نَحوَ المَرَأةِ مُسْتَأْثِرًا جَمَالَهَا، وَقَد تَنَاوَلَ اليعقوبابي مَوْضُوعَ المَرَأةِ تَناولًا صَرِيْحًا، نَازِعًا فِيْ شِعْرِهِ نُزُوْعًا حِسّيًّا وَاضِحًا فِيْ تَذَوّقِ الجَمَالِ؛ حَيْثُ يسْتَثِيرُ نموذج المَرأة إِعْجَابَهُ بِجَمَالِهَا، مُضْفِيًا عَلَيْهَا غَزَلًا قُدْسِيًا. والفرضية التي يسعى البحث لإثباتها تتمثل في أنّ المرأة تمثّلُ ثيمة أساسيّة فِي المجموعةِ، وَيسعى البحثُ إلى الإجابةَ عَن الأَسئلة الآتية: إلى أيّ حدّ تمكّن الشّاعر من بناء خطاب للمرأة؟ وَمَا طَبيعة العَلاقة بينَ الشّاعرِ وَالمرأة؟ وَكيف تَمثّلت المَرأة أُسلوبيًا وَفَنيًا؟ وَتتمثلُ **توصيةُ البحث في** الدّعوة إلى رَجعِ النَّظرِ فِي الدّيوان؛ لِبيانِ جَمَاليّة الخِطَابِ الشِّعريّ، وَالكشف عَن المُصَاحباتِ الأُسلوبيّة التي استعملت فِيه.

الكلمات المفتاحيّة: نائل اليعقوبابي، جَمَاليّات، الأسلوب، الخطاب، المرأة.

(1) قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الزرقاء، الزرقاء، الأردن.

(2) مركز اللغات، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن.

* *الباحث المستجيب:* Lubna.M.matrook@ahu.edu.jo

A stylistic study in Nael Al-Yaqoubabi's poetry, the collection "A Dowry for Her Eyes" as an example

Abstract

This research monitors the aesthetic of poetry from both the stylistic and artistic points of view, where study delves into Nael Al-Yaqoubi's poetry collection, "A Dowry for Her Eyes," examining the intricate poetic connection between the poet and stylistic elements. It seeks to elucidate the artistic and aesthetic dimensions, formulating a literary understanding of the poetic style. A challenge lies in the lack of prior exploration of Al-Yaqoubi's poetry, hindering a comprehensive grasp of the poetic experience. The research employs an analytical technical method, treating poetic texts artistically through an aesthetic lens. A key finding highlights the theme of women as a stylistic phenomenon, revealing a unique psychological trajectory in the poet's portrayal. The poet transcends mere description, engaging in an intimate interaction and expressing women as extensions of himself rather than objects. Al-Yaqoubi's poetic aesthetics manifest through emotional attitudes rooted in psychological and emotional drives, skillfully adapted to poetic requirements. The discourse predominantly addresses women, leveraging their beauty, and the explicit treatment of the subject reflects a clear sensual inclination. The hypothesis posits women as a central theme, prompting questions about the poet's discourse construction, the nature of his relationship with women, and stylistic representation. The research advocates for a collective reevaluation to spotlight the aesthetic intricacies and stylistic nuances inherent in the poetic discourse.

Keywords: Nael Al-Yaqoubi., Aesthetics, Style, Discourse, Woman.

المُقدّمة.

إنّ الشِّعرَ صِياغةٌ لُغويّةٌ لِتجربةٍ نَفسيّةٍ شُعوريّةٍ وَانثيالٌ تِلقائيٌّ لِعواطفَ وَمشاعرَ وَأَحاسيس قَويّةٍ[1]، فضلًا عن أنّهُ تَعبيرٌ عَنْ تَجربةٍ شُعوريّةٍ بِصُورةٍ مُوحيةٍ مُثيرةٍ لِلانفعالِ فِي نُفوسِ الآخرين"[2].

إنّ هُناكَ أَسْئلةً كَثِيرةً تَدورُ حَولَ الشِّعرِ الحديث والمعاصر، تَطرحُ نفسَها أمامَ الباحثينَ وَالدَّارسينَ، فَلا تَجدُ لَها فِي النِّهايةِ إِلَّا جَوابًا وَاحدًا، يُؤَكِّدُ أنَّه لَيسَ مِنَ السُّهولةِ بِمكَانٍ أنْ يُحيطَ البَاحثُ وَالدَّارسُ بهذا الشِّعرِ؛ نظرًا لاتساع المجال الذي يتناوله الشعر وتنوعه، لذا فإنّ مُعظمَ الباحثينَ الّذين تَناولُوا الشِّعرَ العربيَّ الحديث والمُعاصرَ، اكتفوا بجزءٍ منهُ لا يتعدّاهُ إلى غيره؛ فَإمّا أنْ يَقفَ البَاحثُ عِندَ شِعْرِ شَاعِرٍ، أوْ يقفَ عِندَ الشِّعرِ في قُطرٍ مِن الأقطارِ العَربيّةِ.

إنَّ إطْلاقَ عُنوانِ البحثِ **(جَمَاليّةُ الأسلوب الشِّعريّ عِندَ نائل اليعقوبابيّ وفق المقاربة الجمالية دِيوان "مَهرًا لِعينيها" أنموذجًا)**، يُعَدُّ ضَربًا مِن التَّجوزِ؛ لتحديدِ مَسارِ الخطاب الشِّعريّ ومصدره وطبيعته.

وَلَعلّ مِثلَ هَذا التّصور كَانَ وَراء اختيار شِعر نَائل اليعقوبابيّ بوصفهِ خِطابًا فنيًا جماليًا مُعبّرًا عَن تَجربةٍ شعوريّةٍ وَعاطفيّةٍ، تقاطعت مَع رُوح وَثابة، وَنزعة رومانسيّة مُتحفزة.

علاوةً على أنّ شِعرَ اليعقوبابيّ، يندرج تحتَ طائلةِ شِعر الغزلِ، وَيُعدُّ شعرُ الغزلِ المكان الذي تظهر فيه انفعالات الشَّاعرِ بالجمالِ؛ حيثُ ظهرَ في شِعرِ نائل اليعقوبابيّ الانفعال الرّومانسي الجماليّ بالصّورة الحسيّة للمرأة.

فَضلًا عَن أَنَّ اليعقوبابيّ لَم يَنل بِوصفهِ شَاعرًا سودانيًا عَربيًا مُواكبًا لِحركةِ الشِّعرِ العربيّ المُعاصرِ، حَظّهُ مِن الدِّراسةِ وَالبحثِ، ولم يلق شعرهُ اهتمامًا فِي الأوساطِ الأدبيّةِ وَالنقديّةِ والأكاديميةِ، رَغم أنّ شعرهُ يوازي غيرهُ مِمن تزامنَ ظهورهُ مَع ثَورةِ الحَداثةِ الرّقميّةِ وَالمعرفيّة، وفي حدود علم الباحثينِ لم يكن هنالك دراسة تناولت شعر الشاعر نائل اليعقوبابي تناولًا أسلوبيًا بوصفه خطابًا فنيًا(*).

وَتأسيسًا عَلى هَذا، تكشف للباحثينِ –من خلالِ المادةِ الشِّعريّةِ المدروسةِ– الأسلوب الشِّعريّ المتمثل بطغيان العاطفة الفرديّة الرُّومانسية في الخطابِ الشِّعريّ عندَ اليعقوبابيّ، ما استدعى إخضاع خطابه الشِّعريّ إلى مقاربةٍ فنيّةٍ في ضوء المنهجِ الجماليّ. والفرضية التي يسعى الباحثان لإثباتها في هذا البحث أنّ المرأة تمثّل ثيمة رئيسة في شعر اليعقوبابيّ، تنطوي تحتها معاني متعددة تكشف عن رؤئ الشاعر ومشاعره إزاء المرأة.

وَبِطَبيعةِ الحَالِ، فَإنّ **الهدفَ** الّذي طَمَحَ إليه الباحثان فِي هَذا البَحثِ صِياغةُ تَصوّرٍ أدبي لطبيعة الأسلوب الشِّعري، وَإخراجُ الشَّاعرِ اليعقوبابيّ مِن دَائرةِ النِّسيانِ، مُقدّمين بَحثًا يُضيء عَالمَهُ الشِّعريّ، هَذا وَلَم يَكن اخْتيارُ هَذا الشَّاعرِ خَاضعًا لِعاملِ المُصادفةِ، وَإنّما لِعدّةِ اعتباراتٍ، مِنها: أنَّه مِنَ الشُّعراءِ المغمورينَ وَالمقلينَ، وَهَذا القليلُ، يُؤكّد شَاعرّيته، وَتفننهُ، لذا لم يحظَ شِعر اليعقوبابيّ بِدراسةٍ بأي شكلٍ يمكنُ أن ترسمَ للباحث طبيعة التّجربة الشَّعرية.

تِبعًا لِذلك، تَتمثلُ **مُشكلةُ** البحثِ فِي شُهرة اليعقوبابيّ بِصفتهِ كَاتبًا صَحفيًا، التي بدورها غَطّتْ عَلى شُهرتهِ بِصفتهِ شَاعِرًا سُودانيًا دُون أنْ يكونَ لاسمهِ حضورٌ ضِمن الأطرِ الشِّعريّةِ العربيّةِ.

مِن هُنا، تكمنُ **أهميةُ** البحثِ فِي إمكانية أنْ يكونَ إضافةً نوعيّةً، وَإسهامًا نَقديًا، وَقد يكون مَرجعًا فِي الدِّراساتِ الأدبيّةِ السُّودانيّةِ.

(*) صدر للشاعر ثلاثية العشق الحزين: (مجموعة قصصية)، والحب على وهج الاحتراق، وجرف الملح: (رواية)، وتقاسيم على نغم النوى، وحتى يطلع الفجر: (شعر).

وَقَد رأى البَاحثان، وَهما بصددِ تحديدِ المادّةِ الشِّعريّةِ المُعالجةِ، اسْتجلاءَ طَبيعةِ الأسلوب الشِّعريّ عِندَ اليعقوبابيّ؛ عَنْ طَريقِ استقراءِ موضوعاتهِ الشِّعريّةِ، وَتشكّلها.

وَأمَّا مَنهجُ البحث، فَهو مَنهجٌ فنّيّ تَحليلي؛ يَقومُ عَلى مُعالجةِ النُّصوصِ الشِّعريّةِ مُعَالجةً فنيّةً فِي ضَوءِ المُقاربةِ الجَمَاليّةِ، مُتخذينِ عَلاقةَ المُفرداتِ أَسَاسًا لِلتفسيرِ وَالتّحليلِ، وَقَد أَمكنهما أنْ يَتلمّسَا حُضورَ المَرأةِ فِي شِعرِهِ بِوصفها مرتكزًا أسلوبيًا ومَوضوعةً شِعْريّةً لِتجربةٍ شُعوريّةٍ، وَسبر مُستوى العَلاقةِ الشِّعريّةِ بينَ الشَّاعرِ وَالمرأةِ وَتحليلها، وبالرّغمِ من ذلك، رأينا أنّه من اللازمِ لنتمكن مِن مُعالجةِ موضوعِ المرأةِ فِي شِعرِ اليعقوبابيّ معالجةً فنيةً وأسلوبيةً أنْ نشيرَ نظريًا إلى الجَمالِ الفني بوصفهِ مصطلحًا فلسفيًا مختلفًا عليه.

المحور الأول: الإطار النّظريّ.

أولاً: فَلسفةُ الجَمَالِ فِي النَّقدِ الأَدبيّ.

قَد يبدو مصطلح (فلسفة الجمال) بَسيطًا لأوّل وهلة، لكنّهُ أَثار قدرًا كبيرًا مِن النقاشِ عَلى مَرّ السّنين، وَفي مختلف الثقافات.

وعلى ضوءِ ذلك، فإنَّ مَوضوعَ الجَمَالِ مُثارُ نِقَاشٍ وَخِلافٍ، وَمَن يَتصدَّى لِموضوعِ عِلمِ الجَمَالِ، يَستلزمُ اِطّلاعًا ثَقافيًّا وَاسِعًا، وَيُعَدُّ البَحثُ فِي الجَمَالِ مِنَ الأَبحاثِ الإنسانيّةِ الفَلسفيّةِ، وَإنَّ مُحَاولاتِ تَعريفِ الجَمَالِ، أوْ وصفِهِ، كَثيرةٌ جِدًا، وَقد حَرَصَ البَاحثُونَ عَلَى تَعريفِ الجَمَالِ تَعْريفًا أَقرب مَا يَكونُ إِلى الفَلسفةِ[3].

لِذَا، فمِنَ البَديهي أَنْ تَعددتْ آراؤهم فِي تَفسيرِ الجَمَالِ، حَيثُ إِنَّ التَّعريفاتِ تَكَادُ لَا تُمثّل أَكثرَ مِن وِجهاتِ النَّظرِ المُختلفةِ فِي فَهمِ الجَمَالِ[4]، لِذَلِك، فَإنَّ مُعظمَ النَّظرياتِ الجَمَاليّةِ، تُقررُ أَنَّ الخَاصيّةَ الجَمَاليّةَ نِسبيّةٌ، وَلَيست شَيئًا ثَابتًا مُطلقًا[5].

وَلَعلَّ مِنَ المُناسبِ أنْ نُشيرَ، إِلَى أَنَّ مَقاييسَ الجَمَالِ، تَختلفُ مِن شَخصٍ لآخر، خُصوصًا عِندَ البَاحثينَ فِي تَحديدِ فلسفةِ الجَمالِ، انطلاقًا مِن تَجاوبهم أَمامَ الجَمَالِ[6]، وَالجَمَال بوصفهِ ذَوقًا قابلًا لِلاختلافِ بينَ النّاسِ، يتحددُ وِفقًا

لِمعايير نَفسيّة، وَثقافيّة، وَمواضعات اجتماعيّة، وَجغرافيّة[7]، وَاستنتاجًا، فَإنَّ إحساسَ الإنسانِ بِالجَمَالِ يُعَدُّ إحساسًا ثقافيًا، وَنفسيًا، وَذَاتيًا، وَاجتماعيًا.

وَعليهِ، تَتفاوتُ دَرجةُ الإحساسِ بِالجَمَالِ وَالذَّوقِ، التي تَتمثّلُ بالمُلاحظةِ، وَالانتباهِ، وَالمَعرفةِ، وَالخبرةِ، وَالمِرانِ[8]، وَإذَا كَانَ هَذَا القَولُ يَستدعِي التّحرّز، فإنَّهُ لَا يَفوتنا أَنْ نُنوّه هُنا بِالتّفريقِ بَينَ الذَّوقِ بِمعنَاهُ العَامّ –وَهو الّذي يَختلفُ بَيْنَ النّاسِ، وَتَتعددُ لِذَلكَ أسبابُ الاختلافِ– وَالذّوق بِمعناهُ الخاصّ، وَهو "الذّوقُ الجماليُّ، الّذي يَحكمُ عَلَى الجَمَالِ البَحتِ فِي العَملِ الفنّيّ، وَيَكَادُ يَظفرُ بِاتفاقٍ بَينَ الجَمِيعِ، تَمَامًا كَمَا تَظفرُ قَواعدُ النَّحو فِي العِبارةِ اللُّغويّةِ بِالاتفاقِ التّام"[9].

ثانيًا: النَّقدُ الجَمَاليُّ.

مِنَ الجَدِيرِ بالذكر أَنْ نُشيرَ إِلَى أَنّ تَحليلَ العَمَلِ الأَدبيّ إجراءٌ ذَوقيٌّ اِجْتهاديّ، إلّا أنَّ الحَقَّ الّذي يَجدرُ للبَاحثِ الاعتراف بهِ، بِأنّهُ لَا يُمكنُ أنْ يَكونَ هُنَاكَ تَحليلٌ قَاطِعٌ، كَمَا لَا يُمكن القَولُ عَلَى سَبيلِ القَطعِ: بِأنَّ مَنهَجًا نَقديًا مُحَددًا فِي النّقدِ يُفنّدُ مَنهجًا آخر؛ بِحيث لا يُمكن الادّعاءُ بإمكانية أَنْ يقدّمَ النَّاقدُ وَالباحثُ الأدبيُّ تَحليلًا لِلعَملِ الأَدبيّ، يَجمعُ الشُّمولَ وَالكمالَ، الّذي لا يتركُ لغيرهِ مَزِيدًا لمُستزيد.

وَإنَّ أوّلَ مَا يَنبغِي الإشارة إِليهِ فِي هَذَا الصَّددِ الاهْتمام الذي لقيه النقد الجمالي، وَتعرّضَه لِجدلٍ طَويلٍ بَينَ النُّقادِ وَالباحثينَ، قديمًا وحديثًا، وَشغله مَسَاحةً كَبيرةً فِي الدَّرسِ النَّقديّ المُعاصِرِ، إلّا أنّهُ عَلَى الرَّغمِ مِن ذَلِك، لَا يَملكُ البَاحثُ مِنَ التَّساؤلِ عن أَساسِ الحُكمِ الجَمَاليّ فِي العَملِ الأَدبيّ؟ وَمَا الّذي يَجعلُ عَمَلًا فَنيًا مَكتوبًا يَحْظى بِإعجاب القَارِئ؟ وَهل هُناكَ عَناصر، وَأُسس جَمَاليّة، يُمكن مِن خِلالها نقد العملَ الأدبيَّ؟ وَكَيف يَتمثّل الجَمالُ فِي النّصّ الشّعريّ؟

وَعَلى مَا سَبقَ ذِكرهُ، يُعَدُّ النّقدُ الجَمَاليُّ اتّجاهًا نَقديًا، وَوَاحدًا مِن مُصطلحاتِ النَّقدِ الأدبيّ، يَتدخّلُ فِي خُصُوصيّةِ العَملِ الفنّيّ، انْطلاقًا مِن طَبيعتهِ، وَتشكّلهِ، عَلَى أَنّ الحقيقةَ تُؤكدُ أَنَّ الشُّعورَ الأديب إزاء العملِ الأدبيّ شُعورٌ ذاتي، وَيُشكّلُ مُحددًا جَمَاليًا أَوليًا، هَذا وَارتبطَ النّقدُ قَديمًا بِالفلسفةِ، وَارتبطَ حَدِيثًا بِعلومِ الجَمَالِ، الّتي هِي فرعٌ مِن فروعِ الفلسفةِ[10].

لذلك لا يمكن إيجاد قراءة موضوعية لأي نصّ شعري، وسيظل النصُّ يقبل تفسيرات مختلفة وآراء متعددة بعدد مرّات قراءته.

وَيَعَدُّ النّقدُ الجَمَاليُّ إحدى الطّرائقِ القرائيّةِ النّقديّةِ، الّتي تَتناولُ دِراسةَ الأَدبِ، وَتحليلَهُ، وِفقًا لِطَبيعتهِ، وَشَكّلِهِ، بَعِيدًا عَن مَضمونه الّذي يحملهُ، وَبِنَاءً عَلَى ذَلِك، فَإنَّ النّقدَ الجَمَاليّ يَدرسُ الأدبَ بِوصفهِ بنيةً شكليّة جَماليّة[11] .

وَمِن الجَديرِ بالمُلاحظةِ، إِلَى أَنَّ النَّقدَ الجَمَاليَّ سُمّي بِهذا الاسم؛ للدّلالةِ عَلَى إضفاءِ الأهمّيةِ عَلَى الجَانبِ الشَّكليّ الخَارجيّ دُون المحتوى[12] ، وَعَلَى هَذا الأساس، فَإنَّ "الفكرةَ السَّاميةَ لا قِيمةَ لَهَا فَنيًا مَا لَم تُعرض فِي قَالبٍ فَنّي جَمِيل[13]، لِذا، فَإنّ الموضوعَ وَالمحتوى فِي العَملِ الأدبيّ فِي ضوءِ المُقاربةِ الجَماليّةِ لَيس لَهُ قِيمة، وَإنّما القيمةُ فِي التّعبيرِ، وَطريقةِ الكَاتبِ فِي المُعَالجةِ، فَليس هُناك مَضمون جميل، وَآخر قبيح، أو مُحتوى ذُو قيمة، وَآخر لا قيمة لهُ.

تِبعًا لِذَلك، فَإنّ النّقدَ الجَماليَّ فِي الأدبِ، يَتمثلُ بِالأثرِ الّذي يَتركهُ فِي النّفسِ، كَمَا أنَّ الجَمَالَ يَتحددُ وِفقًا لِمعاييرِ النّقدِ الجَماليّ بِالوحدةِ، وَالانسجامِ، وَالتّرابطِ، وَالتوازنِ، وَالتّناسبِ، وَالتّناسقِ، وَالتّدرجِ، وَالتّكرارِ، وّالحُريةِ، وَالوضُوحِ، وَهي عناصرُ جوهريّةٌ وَأسَاسيّة مُكوّنة فِي النَّقدِ الجَمَاليّ[14].

عُمومًا، فَإنَّ النَّقدَ الفنّيَّ الجَمَاليَّ، هو مجموعةٌ مِن المبادئ الجَمَاليّة، المُستمدّة مِن القواعدِ الأسلوبيّةِ، وَاللُّغويّةِ، وَالبلاغيّةِ، وَالصّوتيةِ المُوسيقيّة.

وِفقًا لِما تقرر أعلاهُ، فَإنّ النَّقدَ الجَمَاليّ، نَقدٌ نصّيّ، مُجرّد مِن كُلّ غَايةٍ نَفعيّةٍ، وَاضِعًا اهْتمامهُ عَلى الجَانبِ الشَّكليّ للنّصّ الأدبيّ[15]، مُرجّحًا الصّياغةَ اللُّغويّةَ التّعبيريّةَ المتمثلة بالأسلوب، بَديلًا عَن المحتوى وَالمضمون، مُتخذًا الشّكلَ مِعيارًا للتّحليلِ الأدبيّ. وَخلاصة ذَلِك كُلّه، أنّ القيمةَ الفنّيةَ وَالشّعريّةَ فِي الأُسلوبِ، وَلَيسَ فِي الموضُوعِ، وَبكلمةٍ أكثر اخْتصارًا، فَإنَّ التّحليلَ النَّقديَّ الجَمَاليّ يَرتكزُ عَلَى التَّصويرِ الفنّيّ، وَالصِّياغةِ اللُّغويّة الفنّية العالية وَالرَاقية.

ولكي نفهم جيدًا هذه الفرضية، ينبغي أن نضعَ في حسباننا تمييز الأسلوب والتعبير الشِّعري عند الشّاعر نائل اليعقوبابيّ عن أنواع أخرى من الممارسة الكلاميّة.

ثالثًا: جَمَاليّةُ الأسلوب الشِّعريّ عِندَ نائل اليعقوبابيّ.

ربّما كانَ مِن الأفضلِ الوقوف لحظةً مع هذا الموضوع؛ لنلقي قليلًا من الضّوء عليه، ونمهّد الطّريق لما يلي من حديث عن الموضوع الشِّعري عند اليعقوبابيّ. فنقرر أولًا أننا سنقتصر على نموذج المرأة، وعندما نتعرّف على هذا المرتكز المضموني يمكننا بعد ذلك أن نستجلي جمالية الأسلوب الشِّعريّ.

إنّ العتبةَ الفنّيةَ بِوصفها مُعطىً جَمَاليًا فَنيًا، تشكّلُ عَتبةً قرائيّةً، مِن شَأنها أنْ تُسهمَ نَقديًا فِي إِضَاءَةِ السِّمةِ العَامّةِ للخِطَابِ الشِّعريّ.

بِناءً عَلَى ذَلِك، يُشكّلُ غِلافُ المجموعةِ الشِّعريّةِ الموسومةِ بعنوان "**مَهرًا لعينيها**" عتبةً فنيةً، وعَلامةً دَالةً عَلَى أَنَّ المَرأةَ حَاضِرةٌ بقوّةٍ، لِتمثّل المَرأة مِحورَ اهتمامٍ فِي المجموعةِ الشِّعريّةِ عِندَ نائل اليعقوبابيّ، فَضلًا عَن أنَّ الغِلافَ جَاءَ مُنسجمًا تَمامًا مَع عُنوانِ المَجموعةِ وَمضمونها.

وَإذا تَمعّنا جَيدًا فِي صَفْحةِ غِلافِ المَجموعةِ الشِّعريّةِ وَالعُنوانِ جَيّدًا، وَجَدنا الجَمَالَ الفنّيّ؛ المُتمثل فِي أوجهِ التّلاؤمِ وَالانسجامِ وَالتّناسقِ؛ حَيثُ جَمَعَتْ صُورةً غير مُتنافرة بينَ المَكتوبِ وَالمرسومِ[16].

إذ إنَّ المُتأملَ فِي العُنوانِ "**مهرًا لعينيها**"، لا يجدُ ابتكارًا فِي المَعنى، بِقدرِ مَا يَجدُ الجَماليّة، الّتي تكمنُ فِي صِياغةِ العُنوانِ؛ حَيثُ يظهرُ للقارِئِ تفنّنُ الشَّاعرِ اليعقوبابيّ، وَمقدرته عَلى صِياغةِ العِبارةِ، وَنُلاحظ أيضًا بِأننا لا نَجدُ في الألفاظَ المُفردةَ مِن المزيةِ الظّاهرةِ إلّا فِي تركيبها، وَتآلفها.

وبذلك جاءَ العُنوانُ كإشارةٍ جَماليّةٍ دالةٍ عَلى البعدِ النّفسيّ، وَأظنُّ أنّ فِي صِياغة هذا العنوان بهذا الأسلوب معنىً جَماليًا، وَمما يلفتُ الانتباه، إضافةً إلى ذلك، أَنَّ عنوانَ الدّيوانِ، الذي يجمع بين أمرين، هما: المهر والعينيين، مَع أنّ العينيين ليسَ لهما مهر، وَهذا ضربٌ من الاستعمالِ المجازيّ للألفاظ، يقوم على التّفاعلِ الدّلاليّ بينَ اللفظِ والآخرِ، فينتزع الشّاعرُ كلمة (مهر) من سياقها الدّلالي، وهو الصّداقُ المعروفُ وَالمقدَّرُ للمرأة، ويضيفها إلى شيءٍ آخر.

لذا، فإنَّ اللفظةَ المُفردةَ لَا جَمالَ فِيها، وَلا قُبح، وَلكن الجَمالَ فِي عَلاقتها بِغيرها"[17]، فَالتفاضل يكمن فِي العِبارةِ، لا فِي المُفردةِ؛ "لأنّ كلَّ عبارةٍ لُغويّة، سواء أكانت شعريّة أم غير شعريّة، تعدُّ شكلًا لمجموعةٍ من الألفاظ، لكن خصوصيّة

التّشكيل هي التي تجعل للتعبير الشِّعريّ طابعه المميز"[18] وبالنتيجة، فَإنَّ الجَمالَ لا يكون فِي المُفرداتِ، وَإنّما يَتمثّل فِي عَلاقتها فِيما بَينها.

إجمالًا، فإنّ العينين رمزٌ للجمالِ، لهذا فإنّ العنوانَ، يفصح عَن أنَّ الشَّاعرَ واقعٌ تحتَ تأثيرِ الجمالِ الحسّيّ للمرأة، وَبالتّأويلِ الجماليّ النّقديّ، فإنّ الشَّاعرَ، يدركُ تمامًا جمالَ المرأةِ فِي جَمالِ عينيها، وربّما كانَ إدراكهُ لجمالِ العينيينِ، هو الدّافع للكتابة، وَالسّعي خلف المرأة.

المحور الثاني: جَمَاليّةُ التَّعبيرِ في الأسلوب وَالتَّصويرِ الشِّعريّ.

يُدْرِكُ البَاحِثُ مِنَ النَّظرةِ الأُولى فِي دِيوانِ (مَهرًا لِعينيها) لِلشَّاعِرِ نَائل اليعقوبابيّ، أَنَّ القَصائدَ، تَنحُو مَنحىَ القَصيدةِ التّقليديّةِ، وَعَلى الرّغمِ مِن أَنَّ الشّاعِرَ يُقيمُ مِعمارَهُ الفنّيَّ فِي القَصِيدةِ مِنْ خِلالِ انتمائِهِ إِلَى عَمُودِ الشِّعْرِ، مُحَاولًا الالتزامَ بِتَقليديّةِ القَصِيدةِ، إِلّا أَنّهُ يَبدُو مَعْنيًا بِإثباتِ المَضمونِ الشِّعريّ، وَالنَّموذجِ الذَّاتيّ المُعاصِرِ، على أنّ ما يعنينا الحديث عنه في المقامِ، هو إلقاء الضّوء على هذه النماذج؛ لتكوين صورةً واضحةً عن الأسلوبِ الشِّعريّ.

نماذج الأسلوب الشِّعريّ عند نائل اليعقوبابي.

أولاً: نموذج المرأة: النّزوع الحسيّ.

مِن الملاحظِ ابتداءً أَنَّ الشَّاعرَ اليعقوبابيّ اتّخذ من المرأة موضوعًا لازم الحضور في كلّ قصيدةٍ، وَكأنّه يكرّس شعره لهذا الموضوع، ويكاد لا يغادره إلى غيره.

بِناءً عَلَى المعطى الأسلوبي والجمالي، فَإنَّ مَوضُوعَ الحُبِّ وَالهِيامِ بِالمَرأةِ فِي دِيوانِ **"مهرًا لعينيها"** لَيْسَ هُو مَادَةُ الدّيوانِ، وَإنَّما هو شَيءٌ خَارجٌ عَنْهَا، أَمَّا مَادةُ الدّيوانِ، أَوْ المُحْتوى، فَشَيءٌ آخر غَير المَوضُوعِ، فَالصُّورة، وَالخَيَال، وَالعَاطِفةُ كُلُّ هَذَا يُمكنُ أَنْ تُسمَّى مَادةَ القَصِيدةِ.

وَفِي ظلِّ المُؤشِراتِ الجَمَاليّة، فَإنَّ مِحورَ المَزيةِ فِي دِيوانِ **"مهرًا لعينيها"**، يَتمثلُ فِي صِياغَةِ العِبَارةِ الشِّعريّةِ، وَتآزرِ أَلفَاظِها، وَجَمَالِها عَلَى تَأليفِ الصُّورةِ الشِّعريّةِ، تبعًا لِذَلِكَ، فَإنَّ القَصِيدةَ عِندَ اليعقوبابيّ، تَتألفُ مِنْ صُورٍ مُتلاحقةٍ، وَتَمثّل وحدةً نَاميةً، لِتقودنا إلى الغَايةِ، الّتي هِي آخرُ القَصِيدَة، وَحَتّى تَتضحُ الرّؤية أَكثر، يَقولُ فِي قَصِيدةٍ تَحتَ عنوانِ **"رَجاء"**:

أَعِـــــــــيْدِي النِّـــدَاءَ عَلَى مَسْمَعِي	يَـــــذُوبُ غَـــــــــرَامًا عَلَى المَضْجَـعِ
وَخَـــــــــلّي فُـــــؤادِي فِيْ غَمْرَةٍ	مُشــوشـــــةُ الحُـــــــلْمِ وَالمَـــــــتْرَعِ
تَعَالِـــــي اقْطِفِـــــــي ثَمَرَاتِ الهَـــوَى	تَعَالِـــــي فَـــــدَيتُـــــــــكِ لَا تَهْجَعِـي
وَنَامِـــــي عَلَى سَاعِـــــــدِي فَتْـــرَةً	أَرَى الكَـــــوْنَ يَـــــضْحَكُ مِنْ بُرقـــــعِ
أُدَغْـــــــدغُ حُلْمًا حَـــوَاهُ السَّـــرِيْر	عَلَـــى خَفْقَـــــــــةٍ لِلهَـــوَى الطيّـــعِ
أَعِـــــــيْدِي النّداءَ بِصَـــوتٍ أَبَّـــــحّ	فَـــأغفُـــو وَيَغْفُـــو الوجُـــــــودَ مَعِي[19]

ظفرت المرأةُ باهتمامِ الشّاعر، لتغدو المرأة في أقصى صورة لها واهبةً للحياة والسّعادة؛ حيثُ عبّرت الأبيات عن ظمأ روحي يتضح في أنّ الشّاعر دائم البحث عن المرأة.

ويُمعنُ اليعقوبابيّ فِي التّعرّضِ لخصائصِ الأشياءِ تعرّضًا يُخالفُ فِيهِ قوانين الكون وَالطّبيعة، وَمفردات اللُّغة، لنستنتج، بِأنّ الشّاعِرَ، يستخدمُ الألفاظَ استخدامًا فنيًا؛ فيضمّن الكلمةَ معنىً غير المعنى الّذي يرتبطُ بِها فِي الواقعِ وَالمألوفِ، مما يبعثُ لدى الباحث بوصفهِ قارئًا إحساسًا قويًا بالدّهشة.

إنّ من جماليّةَ التعبير عند اليعقوبابيّ تتمثل في استخدام تعبيرات وألفاظ جديدة على طريقةِ أسلوبِ المفارقة اللفظية؛ في مثل قوله: "يذوبُ غرامًا، ومشوشة الحلم، وثمرات الهوى، وأدغدغ حلمًا"، وكلّ هذه التّعبيرات يبدو فيها أثر الرّومانسيّة واضحًا.

كما سنلاحظ تفاعل الشّاعر بالطبيعة وامتزاجه بها وإضفاء صفات الإنسان يُعدّ أسلوبًا مميزًا في التعبير، أو ما يمكن تسميته فنيًا أنسنة الطّبيعة؛ أي يجعل منها أناسًا يحسّون بالفرح والسرور على نحو قوله: "يغفو الوجود"، وهذا هو الأسلوب الرّومانسيّ.

وَبِالتّحليلِ النَّقديّ الفنّيّ، فإنَّ التّعبيرَ وَالتّصويرَ أساسهُ التّلاعب بِاللّغةِ، وَالتّفنن فِي استعمالِ الكلماتِ، لِذلِك، فَإنَّ المَرأةَ فِي شِعْرِ اليعقوبابيّ لَيستْ فِي الواقعِ سِوَى لَحظة شُعوريّةٍ؛ يتخيّلها شَاعرٌ حَالمٌ، يتوقُ إلى رؤيتها في الحُلمِ من واقعٍ يحرمهُ مِن لِقائها، فيقول:

أُهَدْهِـــــدُ فِـيْكِ المُنَى فِي السَّرِيـرِ	وَأَهْفُـــــــو إِلَـــــى وَهْجِهَا لَا أَعِـــي
وَشِـــــبِه اخْتِـلَاجٍ عَلَى الكَـوْنِ رَان	أَكـــــبُّ عَلَى حُـــــلْمنا المُـــمَرعِ[20]

وَعَلى العُمومِ، فَإنَّ اليعقوبابيّ، يَستمدُّ خِطَابهُ الأسلوبي الجَمَاليَّ فِي تَجربتهِ الشِّعريّةِ مِنَ المَرأةِ المُتخيلةِ، لتمثّل القصيدةُ تَعبيرًا أَساسيًا عَن مُشكلاتٍ نَفسيّةٍ عميقةٍ، لذا نرى توسعًا في نقل الألفاظ من مجال استعمالها القريب المألوف إلى مجالات أخرى بعيدة ومبتكرة عن طريق نوع جديد من الانزياح، هذا وتتجلّى السّمة الأسلوبيّة؛ من خلال تكرار الكلمات التي أضفت لونًا من الغنائية: (أعيدي، وتعالي، والهوى، والكون).

لَا تَكادُ تَخلو قصيدةٌ مِن قَصائد اليعقوبابيّ من ذِكرٍ وَترديدٍ للمرأةِ، لتغدُو سِمةً مِن سِماتها، ليبدو الشَّاعِرُ فِي القصيدةِ مُستلبًا نَفسيًا وَوجدانيًا، فِي ظلِّ واقعٍ يُعاني أصلًا منهُ عزلةً، واغترابًا، وملالًا.

وِفقًا لِذلك، فَإنَّ للمرأةِ فِي شِعرِ نائل اليعقوبابيّ حُضورًا لَافتًا؛ حَيثُ يَهجسُ الشَّاعرُ بِالمرأةِ، مُستحوذةً تفكيرهُ، ليواجه استلابًا جَماليًا، وَانسلاخًا عن واقعه.

هَذَا وَمِن الطَّبيعيّ جِدًا، أنْ تشغلَ المرأةُ فراغَ الشَّاعرِ، إذ إنَّ استلابَ الذَّات الشَّاعرةِ عائدٌ إلى اغترابها، وَعزلتها، فتلحُّ عَلى المَرأةِ؛ لتعويضِ النّقصِ، حَيثُ يقولُ فِي قصيدةٍ بعنوان **"بغدادية"**:

رَفَلتْ فِي ثَوْبِـــــها المُخضوضرِ	**فَسَبانِـــــي حُسْـــــنُ ذَاك المَنظرِ**
مَنظرٌ صَيّر مِنّـي شَـــــــــاعِرًا	**عَـــبْقَريًا مَـــعْبَدي الـــوَتـــــرِ**
زَهْـــرةٌ بَيْضَـــــاءُ بَغْدادِيـــــة	**تَتَـــهَادَى فِـــي رِدَاء أخضـــــرِ**
يَا لَهَا مِـنْ خـضرةٍ رَائـــــــعَة	**فَـــوْقَ ذَاك اللؤلـــــؤ المُـزْهِـــرِ**(21)

يمزجُ الشّاعرُ مزجًا جيدًا بينَ شعوره والحالة النّفسيّة المفعمة بالحياة وبين ما يراه في المرأة من جمال؛ حيثُ تغدو المرأة انعكاسًا ومرآةً يرى فيها صورة نفسه.

ومِن الواضحِ جِدًا، أنَّ المرأةَ بالنّسبةِ للشَّاعرِ اليعقوبابيّ صورةٌ جميلةُ، فَهو مُولعٌ بِها، مُبرزًا ذوقهُ؛ مِن خِلالِ عرضهِ لمقاييسِ الجَمالِ الحسيّةِ فِي صُورةِ المرأةِ.

إنَّ المرأةَ تستحيلُ رمزًا، لتغدو وَاهبةً للحياةِ، وَمانحةً لِلأملِ وَالعطاءِ، وَتصبح حُلمًا، يَتمنّى الشَّاعِرُ تَحقيقهُ، وَرؤيتها الأمل الّذي يسعى خلفهُ، وَلمثل هَذا يقول:

وَلَقَدْ أحْيَـــتْ فُـــــؤادي حِيْنَمَا	**بَسَـــمِتْ لِـــــيْ كَابتسَـــــامِ الزّهـر**

أَفْتَدِيْـــــــهَا مِــنْ فَــتَاةٍ غضّـة حُسنها يُـــــــــزري بِحُسْنِ القَمَـر[22]

إنَّ جَماليّةَ الخِطابِ الأسلوبيّ فِي شِعْرِ اليعقوبابيّ، تَظهرُ فِي وصفِ المرأةِ، لتبدو فِي القصيدةِ امرأةً أثيريّةً، تَآلفتْ فِيها، وَاجتمعتْ مَظاهرُ الحسنِ، وَالجمالِ، وَالفتنة، ونستطيع أن نلمحَ ما في أسلوب اليعقوبابيّ وفرة الصُّور الشِّعرية المتخيلة: (زهرة بيضاء، وخضرة رائعة، وابتسام الزهر، وغيرها).

عَلَى أنّ التَّحليلَ الفنّيَّ النّقديَّ، يُشيرُ إلى أنَّ الشّاعرَ يهربُ من الواقعِ، وَالحياة الصّاخبة؛ بحثًا عَن الطّمأنينةِ، وَالأمانِ، والهدوءِ في المرأة.

وَعَلَى ضَوءِ ذَلِك التّحليل، فَإنّ الشِّعرَ يُشكّلُ تَصريفًا للمكبوتاتِ، وَيمثلُ مَكانًا لتحقيقِ وَهمي للرّغباتِ، وَهو تَعبيرٌ عَن أملٍ مكبوتٍ فِي الشُّعورِ، انتقلَ بسببِ الكبتِ، أو بسببِ الرّقابةِ المفروضةِ فِي عالمِ الشُّعورِ إلى اللاشعورِ[23].

والحب بوصفه عاطفة سامية ونبيلة، لا غرو أنْ يتخذَ اليعقوبابيّ مِنه موضوعًا لازمَ الحضورِ فِي قصيدةِ عنوانها **"قصّة حبّ"**، وَاضعًا المَرأةَ فوقَ كُلِّ اعتبارٍ؛ يُلاحقها فِي كُلِّ مَكانٍ، مُتغنيًا بِجمالها، لتمثل جَانبًا مِن استلابِ المَرأةِ، وَاستحواذها عَلى قَلبِ الشَّاعرِ، لتغدو مَطلوبة وَمنشودة، وفي هذه القصيدة يحاول اليعقوبابيّ أن يقدّم تعريفه الخاص للحبّ، وأنّ الحبَّ الحقيقي من النوع الروحي المبني على العفة والطهر، فيقول:

وَأَحْبَبْـتُها قَــبْلَ اللقَــــــــــاء كَمَا حَدّثــوا كَانَتْ كَرائِـــــــعَةِ الزّهرِ

وَحِيْنَ تَــلاقَيْـــنَا شَـــعَرْتُ بِأنني عَثرتُ عَلى مَا كُنْتُ أَنْشدُ مِنْ دَهْـرِي

جَمَالٍ وَطُهْرٍ وَاتْـــــزَانٍ وَرِقَـــــةٍ وَحُسنِ خِصَالٍ تَسْتَبِـــيْك فَتَسْـتَذْرِي[24]

هذه الأبيات تلخص موقف الشّاعر من المرأة، حيث تموج في جوانح الشاعر مشاعر الفرح بلقاء الحبيبة، هذا ونَستنتجُ أنَّ الجَمالَ لَم يتمظهر فِي نظرِ الشّاعرِ جَسدًا، بَل كَانَ رُوحًا وَمعنىً، وَلِهذا فَإنّ المَرأةَ فِي شِعرِهِ، وَمَا تُبديه مِن طُهرٍ وَاتزانٍ، وَرقةٍ، وَحسنِ خِصال، يُعَدُّ مظهرًا من مظاهرِ الجَمالِ، وَمن هنا، استطاعَ اليعقوبابيّ، أنْ يرسمَ فِي شِعرِهِ لوحةً فنيّةً جميلةً مُعبّرةً عَن عالمِ الحُبِّ الّذي عاش فيه؛ مِن خِلالِ إغناءِ الصُّورِ الشِّعريّةِ بالكثيرِ مِن الصُّور.

لقد عَبّرَ اليعقوبابيّ فِي قصائده عَن عشقِهِ للمرأةِ، وَعن الهيامِ بجمالها، ومما يلاحظهُ الباحثُ، أنّ المرأةَ تحتلُّ حيزًا كبيرًا، لتشكّل دورًا هامًا، وعاملًا بارزًا في شِعره، حيثُ تدخلُ كعاملٍ رئيس فِي المعمارِ والبناءِ الشِّعريّ؛ بوصفها مُلهمةً، إذ

اتخذ الشَّاعر من المرأة مادةً يغرف منها صوره، ففي قصيدة بعنوان **"صدى الأعماق"** عبّر عن تجربة مرّ بها، أو تخيّل أنه مرّ بها، كاشفًا بأسلوب صريح عن المشاعر والإحساسات التي تموج في أعماقه، فهو لا يفتأ يقدّم نفسه للمرأة؛ بوصفه جزءًا ذاب وتحلل في كيان هذه المرأة، إذ يقول:

آه مَـا أَحْـــــلاكِ لَحْنًا فِيْ فَمِي ... عَـذْبَـــــًا يُـطفئ نِيْــرَان دَمِـــي

قَـدْ عَرَفْـتُ السّــعدِ فِي أظلالهِ ... بَعْدَما قَاسَـــــــيْتُ مُـــــرَّ الألمِ

وَتَـــــــذوقتُ بِهِ حُـلو الجَنى ... وَتَـنشقتُ نَسِـــــــــيمَ النّـعـــمِ[25]

إنّ الأبياتِ الشّعرية تعبّر عن فيض من الأحاسيس تجاه المرأة، والتّعبيرات الشّعرية بنيت على مفهوم تراسل الحواس وتفاعل الألفاظ؛ ففي الأبيات نجد الشّاعر يمزج بين حاستي الذوق والسّمع؛ فالحلاوة تدرك بالسّمع، والألم أضفى عليه الشّاعر صفة المرارة، فجعل الألم مرًّا.

مِن الجديرِ بالملاحظةِ، أنَّ المرأةَ –تبعًا لما سبق ذكره– قد أخذت مساحةً كبيرةً مِن أحاسيسهِ وَمشاعره، مُستعرضًا مَفاتنها وجمالها، وفِي ضَوءِ تلك المُلاحظة، فَإنَّ المرأةَ تثير مشاعره، وَتُعَدُّ ضَربًا مِن الخَلاصِ، وَمهربًا مِن التّعاسةِ وَالشّقاء، وَهذا يؤكّد مَا آلت إِليهِ رومانسيّته المفرطة تجاه المرأة، فقد تأثّرت بعاملِ الشُّعورِ بالغربةِ، حيثُ يقول في قصيدة **"اقتراب"**:

أزاحَـــتْ عَـنْ مَفَاتِنها الحِجَابَـا ... وَقَـــدْ فَتَـحَتْ مِنَ الفُردوسِ بَابا

رَأَيْـتُ هُنَاكَ سَهْلًا مِـنْ حَرِيْـــر ... كَـــأنّ عَلَى جَوانِبـــــهِ هِـضَابَا

جَعَلْتُ الصّـــدر مُتكئِي، فَقَالَتْ: ... فَدَيْـتُك زِدْ مِـــنَ القَـلبِ اِقْتِرَابَـــا[26]

نُلاحظُ، وِفقًا للأبياتِ الشِّعريّةِ السَّابقةِ، أنَّ اليعقوبابيّ، لا يفتأ يقدِّم نفسهُ للمرأةِ؛ بوصفها جزءًا ذابَ، وَتحللَ، وَاتّحدَ فِي كِيانِ هَذه المَرأة؛ فَهِي المَلجأُ وَالملاذُ مِن ضِيقِ الوقعِ، وَصخبِ الغربةِ، وَهَذا ما دعانا، بالإضافةِ إلى مَا سبق ذكرهُ، أنْ نستنتجَ بالتّأويل الفنّيّ النّقديّ، بِأنَّ الرّغبةَ فِي السّرِ تَمتزجُ في القصيدةِ مُقابل الرّغبةِ فِي العلنِ عَن هيامهِ بالمرأةِ.

وَفِي السِّياقِ ذاته، فَإنَّ قَصيدةً أُخرى قريبة الشَّكلِ مِن القصيدةِ السَّابقةِ، وَهِيَ قَصيدته الموسومة بعنوان **"الفُستان الورديّ"**، حَيثُ تستثيرُ المرأةُ مشاعرَ الشَّاعرِ، وَعواطفهِ، وَتُحرّك الرَّاكد السَّاكن فِي دَاخله، حيثُ يقول:

مُحمَّرةُ الخدّيْـــــــــنِ فَاتِنَـةٌ ... يَا لِلهَوَى مِـنْ حُمْرةِ الخـــــــدِّ

هَـذَا الجَمَالُ أَثَـــــارَ عَاطِفَتِـي ... وَأَهَاجَ أَشَـــوَاقِي بـلا حَـــــــدِّ

قَدْ أَسْفَرتْ عَنْ وَجْهِهَا وَمَشَتْ ... بَيْنَ الأَزْهَارِ مِشْيَةَ النَّـــــــدِّ

يَا لِلفُــؤادِ هَـــفَا لِطَلْعَتِـــهَا ... مُـــــذْ أَشْرَقَتْ كَالبدرِ عَنْ بُعْدِ

حَتّى إِذَا مَـــــــرَّتْ بِحَارتِنَا ... هَيْمَانَـــة اللحظَـــاتِ وَالـــــودِّ

وَإِذَا الصَّـــــباحُ أَطَـلّ مُبْتَسِمًا ... مِنْ حُسْنِهَا وَرَشَاقَـــةِ القَـــــدِّ[27]

نستنتجُ مما سبقَ، أنّ القصيدةَ عندَ اليعقوبابيّ، تتشكّلُ من الدّفقةِ الشُّعوريّةِ، حَيثُ يستطيعُ القارئُ أنْ يلمحَ مَا فِي شِعرِهِ مِن هيامٍ بالمرأة؛ عَن طَريقِ الصُّورةِ الشِّعريّةِ المُتخيلةِ.

جعل اليعقوبابيّ المرأة مادة لشعره، ويرى في الحب شيئًا علويًا، إذ يتماثل موقفه من الحب مع موقف الرومانسيين؛ فالحبُ عنده ضرب من الخلاص الذي ينجو به من مشكلات حياته، فهو مهرب من الشقاء، إذ يقول في قصيدة **"خطرات من مدن العشق"**:

فَقَلَتُ: ذِرِيني.. لَسْتُ بِالحُبِّ تَاجِرًا ... أَبِيْعُ فُؤادِي . إِنْ رَغِـبَتْ . وَأَنــكلُ

فَمَا أنا إِلّا مُدنفٌ صَـــــانَ حُبّهُ ... وَنزّهـــــهُ عَمّا يَشِــيْنُ وَيخجلُ[28]

وَعَلى ذَلِكَ، فَإِنَّ المَرأَةَ اتّخذّتْ فِي شِعْرِ اليعقوبابيّ مَادةً، يَغرفُ مِنها الشَّاعرُ تَعبيراتِهِ، وَصُوره، لتشفّ عَن رُوحٍ رُومانسيّةٍ، تَمتلئ شَوقًا، وَحَنينًا، وَتوقًا لِلمرأةِ، وَفي هَذِه الحَالةِ، يَتضحُ أَنَّ اليعقوبابيّ يُضفِي عَلَى المَرأةِ صِفَاتٍ، تَتَجاوزُ صِفَاتِ الإنسانِ، حَيثُ يَقولُ فِي قَصيدة **"حلوة العينيين"**:

فَتَّانَـــــةُ الأَلحَــاظ لَــوْ خَطَرَ ... النُّسَاكُ مِـنْ أَلْحَاظِهَا سَـــــكرُوا

سَـــمْرَاء مِـــلء شِفَاهِها نَـــغمٌ ... يَــهب الجَمال حَدِيْثُـــــها العِطرُ

عَيْنَـــاكِ مِحْرَابُ الهَـــوَى وَبِـــهِ ... أَحْـيَا وَأَفْنَـــــى، فَالهَوَى قَــدرُ

أَنْتِ الرّجَـــــاءُ لِخَاطِــرِي فَمَتَى ... أَشْـــــفى الصَّبابة مِنكَ يَا قَمَرُ؟[29]

وَعَلى كُلِّ حالٍ، نَستنتجُ، بِالتَّحليلِ الفنّيّ، أَنَّ اليعقوبابيّ يُلحّ كثيرًا عَلَى طَلَبِ المَرأةِ، وَيصرُّ عَلَى الوصولِ إليها، وَالسَّعِي خَلفها، خَاضعًا لسُلطانِ جَمالها، رَاغبًا وَمُتماوتًا فِي وِصالها، مُسبّحًا بِغرامِها في محاريب عينينها.

وَبالمُلاحظةِ، فَإنّ اهْتمامَ الشَّاعرِ بِالجَمالِ الحسّيّ الشّكليّ، يَعكسُ تَمامًا بِناء خِطَابِهِ الشِّعريّ؛ بِحيث يُعنى الشَّاعرُ بِإيقاعِ اللفظةِ الصَّوتيةِ، مُهتمًا بموسيقاها الدّاخليّة، وجرس الكلمة، فَالأبيات السَّابقة مَثلًا يَتجلّى فِيها التّناغم؛ عَنْ طَرِيقِ الإمتدادِ فِي الكَلماتِ وَالعِباراتِ التَّالية: **(ألحاظها، شِفاهها، حَديثها/ أَحيا، وأفنى، وأشقى، الهوى)**.

فَضلًا عَن تِكرارِ الحُروفِ، أَعطى نَوعًا مِن الانسجامِ الصَّوتيّ الشّكليّ، مِما يَدعونا إِلى إثباتِ وَتأكيدِ، بِأَنَّ النّقدَ الجماليَّ، لَا يَهتمُ بالمُحتوى بِقدرِ اهتمامهِ بِالشَّكلِ.

إنَّ الشَّاعرَ يَضعفُ أَمامَ المَرأة، وَيَتَعذّب، وَيتحرَّق شَوقًا لِلقياها، لِتستحوذ قلبهُ، وَتستملكُ تفكيرهُ، فَلا يَملكُ شَيئًا سِوى شِعرهِ، وَمنَ الطَّبيعيّ جِدًا، وَالحَال كَهذِهِ، أَنْ تَحفلَ القَصِيدةُ بِالعَاطِفةِ، وَهَذَا تَمَامًا مَا يَتجلّى فِي قصيدتهِ **"مهرًا لعينيها"**، الّتي حَمَلَ الدّيوانُ عُنوانها، ليلتقِي اليعقوبابيّ بالرُّومانسيينَ، الّذين يَجدونَ فَضاءَ الهُروبِ وَالموتِ خَلاصًا لِشقائِهم، وَتعاستهِم، إذْ يقول:

فِتنـــةُ الحُـــــبِّ أَلهِمِينِـــــي ... قُبلـــــةٌ مِـــــن ذِي الجَبيـــــنِ
هَـــــــامَ قَـــلبِـــي بِهَـــوَاها ... مُـــــــذ رَمَتْنِـــــي بِالحَنِيـــنِ
مَـــــلَكتْ عَقلِـــي فَتَـــــاةٌ ... صَـــــــيّرتنِـــي كَـــالسَّجيـــنِ
بِـــــتُ مَكْتُـــــوف الأَيـــادِي ... ثُـــــــمّ مَكْبُـــــوت الأنِيـــنِ
هَـــــــا أَنا صِـــــرْتُ حُطَامَـــًا ... فِـــيكِ يا أَزْهَـــــــى الغُصـــونِ
أَنْـــــتِ أَحْـــلَامِـــــي وَحُـبّـــي ... أَنْـــــــتِ قِيثَارِي الحَزِيـــــنِ
بِـــتُ لَا أَمْـــلكُ شَـــــــيْئًا ... غيرَ أَشْـــــــعَارِي وَدِينِـــــي
أَرْتَـــــجِي رَبّـــــي خَلاصَـــــًا ... مِـــنْ عَذَابِـــي وَمِـــن ظنُونِـــــي[30]

يَصدرُ شِعْرُ اليعقوبابيّ عَنْ مُحرّكَاتٍ نَفسيّةٍ وَشُعوريّةٍ، حَيثُ نُلاحظُ أَنَّ الشَّاعرَ يهتم بغنائيّة القصيدة، مستخدمًا الوزنَ الخَفيفَ؛ ليعبّر عَنْ شُعورهِ هَذا فِي خُضوعِ مَنشؤهُ صِدق العَاطفةِ، الّتي تَجعلهُ يرقُّ وَيلين أَمامَ حضور المَرأةِ، وهذا يتساوق أسلوبيًا وفنيًا فيما لو أعدنا النّظر في النماذج الشّعرية السَّابقة لوجدنا خضوعًا تامًا لمتطلب القافية.

لِذَا، فَإنَّ المَرأةَ تُمثّل أُمنيةَ الأَماني بِالنسبةِ لِلشَّاعرِ، فيقول إِلى جَانبِ ذَلِك، فِي قَصِيدةٍ بِعنوان **"قصّة حبّ"**، التي تَتجلّى فِيها قُوّة العَاطفةِ وَالتّأثير:

وَأحببتُـــــــهَا قَبْلَ اللقَـاءِ؛ لِأَنّـهَا كَمَا حَدَّثـــوا كَانـتْ كَرَائِعةِ الزَّهــرِ

وَحِيْـــــنَ تَـــلاقَيْنَا شَعَرتُ بِأننِـي عَثَرْتُ عَلَى مَا كُنْتُ أَنْشدُ مِنْ دَهْـرِي[31]

وَجَريًا مَع الرُّومانسيّةِ، نَجِدُ العَاطفةَ الفرديّةَ أَساسًا فِي شِعرِ اليعقوبابيّ؛ فَالإحساس وَالشُّعور هُما مَادةُ الإبداعِ وَمصدرهُ، لِهَذا، يَجدُ القَارِئُ إزاء شعر اليعقوبابيّ اللفظ السَّهل، وَالتَّعابِير اليَسيرة.

لقد باتَ مِنَ الواضحِ جِدًا، أنّ الشَّاعرَ يُقدّسُ شَريعةَ الحُبّ، وَتستحيل المرأةُ فِي شِعرِهِ إلى قُدّاس، ليُذكرنا بِالشُّعراءِ العُذريينَ، حَيثُ تَصدرُ اللُّغةُ الشِّعريّةُ عَن رُوحٍ عَاشقةٍ، مُتأوّهة، وَمتوجّعة، وَمُعذّبة، يقولُ في قصيدة **"الأثر القديم"**:

أحببتُها وَبَـــدأتُ أُكثرُ مِنْ ذِكْـرها وَأَعِيـــــدهُ لِلنّفسِ فِي خلواتِـــــــي

بَعُدتُ وكَانَـــت لا تُفَارِق نَاضِـرِي وَتَكَاثَـــرَت لِفِرَاقـــهَا أنّاتِـــــي

وإذا مَـــــرَرتُ عَلَى مَكَانِ وُقوفِـها نَـــــاجَيْتُها وَتَتَابَـــعتْ آهَاتِـــــي

وإذَا خَرَجتُ وَقَـــدْ سَلَكَتُ طَرِيقَـها سَـــــارَتْ عَلَى خُطْواتِـــها خُطواتِـــي

إنّـــي احْتَفَظْتُ بِعَهدها وَبـــــودِّها وَأنَا عَلَى عَهْدِي بِها وَصِـــــلاتِـــي[32]

إنَّ المرأةَ فِي شِعرِ اليعقوبابيّ، تكتسبُ صفةَ التّمددِ وَالانتشارِ؛ حَيثُ نجدُ الشَّاعرَ بوصفهِ مماثلًا للشُّعراءِ الرّومانسيين، يوغلُ فِي خيالٍ مُجنّحٍ واهمٍ، يخترقُ بهِ أقطار العالم المحسوس إلى دنيا جَدِيدة"[33]، لِذلكَ، فَإنَّ المرأةَ فِي شِعرِ اليعقوبابيّ، هِي المِحورُ الّذي يدورُ حولهُ، وَالفلك الذي يَسيرُ فِيهِ، لِتغدو سَلوى وَعزاء، ليقول فِي قَصِيدة **"هوى"**:

مَعَاذَ الهَوَى أنْ تَنقُضَ العَهدَ حُلْوتِي وَأنْ تَرتَـــدِي غَير الثّيابَ الّتي أَهْوَى

وَقَـــدْ عَلِمَتْ أنّـــي مُصَـابٌ بِحبّـــها وَأنّـــي عَلَى هَجْرِ الحَبِيْبَةِ لَا أَقْـــوَى

أُرِيـــــدُ لِقَـاءً سَاخِنـــــًا مُتواصِـــلًا فَإنْ بَعُدَتْ عَنّي أَعُـــودُ إلى النّجْوَى

فَإنْ كُنتُ غضبانًا وَإنْ كُنتُ رَاضِـــيًا فَمَا لِـــيَ إلّا ذِكْـــرهَا الزّاد وَالسَّـــلْوَى[34]

تَعيشُ المرأةُ فِي خَيَالاتِ الشَّاعرِ، بَعِيدًا عَن الواقعِ، مُستسلمًا لحُلمٍ، مَا يُمكن أنْ نُسمّيه بالحُلمِ الإبداعيّ، وَبهذا، يُعَدُّ الحُلمُ قِناعًا شِعريًا فَنيًا، يسهمُ فِي التّحررِ مِن سُلطةِ الواقعِ، وَقَد اتخذهُ الشَّاعرُ قِناعًا؛ ليمررَ مُعاناته العاطفيّة، وَالوجدانيَة، وَالنّفسيّة مِن المَرأة، حَيثُ يقول فِي قصيدة **"رجاء"**:

أُدَغْدِغُ حُلْمًا حَـــوَاهُ السّريـــــــر عَلَى خَفْقَـــةٍ للهَـــوَى الطيّـــعِ

أُهَدْهِدُ فِيْـــكِ المُنَى فِي السّريـــر وَأَهْفُـــــو إِلَى وَهْجِهَا لَا أَعِـــي[35]

إنّ جمالية التعبير تكمن في إضفاء اليعقوبابيّ على أسلوبه الشِّعري البعد الرّومانسي السَّاعي إلى التحرر والانطلاق، بالإضافة استخدام الكلمة القريبة والمألوفة المتداولة والمتمثلة بـ لفظة (أدغدغ) التي أعطت القارئ تأثيرًا عاطفيًا ووجدانيًا قويًا وعميقًا وأكثر نفاذًا[36]. وبالتحليل الفني، فإنَّ تخيّلات الشَّاعرِ تشبهُ الرُّؤى وَالأحلام، حيثُ يتضحُ مَا فِي البيتينِ السَّابقينِ مِن اتكاءِ الشّاعرِ الواضحِ عَلى الخَيالِ، مُحررًا وجدانهُ من قيود العقل، وصنوف قمع الواقع، مُتوغّلًا بعيدًا في التَّصور، متخذًا من الحلمِ ملجئًا يحررهُ من عجزهِ وقصورهِ.

وَمن جماليّةِ الأسلوبِ الشِّعريّ عند اليعقوبابيّ، أنّه يستعيرُ صوتَ المرأة فِي العديدِ مِن قَصائدهِ، مُقدّمًا مَا يجولُ بخاطرها، مُصوّرًا مَا يتردّدُ فِي أَعماقها، فيقول فِي قصيدة **"الباحثة"**، التي يصفُ فيها إحساس المرأة:

قَدْ افْتَقَدتنِي ثُـــمّ جُـــنّ جُنونـــها وَهيّجتُ مِنْ أحْزانِـــــها كُلّ كَامِـنِ

وَتسـألُ عنّي كُـــلّ من تَلتقي بِـهِ وَتَبْحَثُ عَنِّي فِي جَمِيْـع الأَمَـاكِنِ

وَلَمّا رَأَتْ عَينـــيّ أَفْـرخَ رَوْعُـــها وَحيّتْ بِدَمْـــعٍ دَافِـقٍ غَير سَاخِـنِ

وَقَـالَتْ: فِدَاكَ الأَهلُ لَا تَبْتَعِد فَقَدْ أثــرتَ وَقَــدْ فَارقتنِي كُـلّ سَاكـنِ[37]

وَعَلَى المنوالِ نفسِهِ، يَقولُ فِي قصيدةٍ بعنوان **"خطرات من مدن العشق"**[38]، مُستعيرًا صَوتَ المَرأةِ عَلى شَكلِ حِوارٍ، فيقول عَلى لسانها:

تَقُـولُ: تَغَزّل.. قُلْتُ: فِيْمَ التَّغزّل أَفِيْكِ؟ مَعَاذ اللهِ.. لَا، لَـسْتُ أَفْعَلُ

وَفِي السّياقِ ذاتهِ، يقولُ فِي قصيدةٍ تحتَ عنوانِ **"العمياء"**، مُعبّرًا عَمّا يجولُ فِي خاطرِ امرأةٍ عمياء مِن عواطفَ، وَأحاسيس، ومشاعر حميميّة، وَقد شبّتْ عَلى الحَياةِ دون أنْ تَرى نور النَّهار:

مَا سِـرّ عمري يا ربّي وَمَا خَبري فَقَدْ حُرمـــت بِـهِ مِن نِعمةِ النّظرِ

ربّـــاه قَد شبّ نهدي كيف أقنعهُ بِأنني لَسْـتُ يا رَبّـــي من البشرِ[39]

يسلّط الشَّاعر في البيتين السّابقين الضوء على أشدّ الأسرار عمقًا وأكثر الأحاسيس قوةً في نفس المرأة، وَعَلى ضوءِ مَا سَبق، نُشيرُ إِلى أنّ جَمَاليّةَ الأسلوب الشِّعريّ عندَ اليعقوبابيّ، تَكمنُ فِي براعةِ التّصويرِ وَالتّركيب، فيقول فِي قَصيدةِ **"حَياتها"**:

فَوزّعتُ السَّـــمَاء مَا بَيْنَ عَيْنَيْهَا وُرودَ المُنى وَقُلتُ: اسحقيها
وَاعْتصرتُ الرّبيعَ كَأسَـًا يَذوبُ الفَجر فِي أُفقها وَقلتُ: اِشربيـها
وَانتزعـتُ الجَمَال مِنْ كُـــلّ حَسناءَ لِتختار مِنْهُ مَا يَزدَهِيْـهَا
وَبنيتُ الأَمَانِـــي البيض أَعلى مَا بنَـــاهُ الطّموح كَـــي تعتليـها
وَنَسَجتُ الحَيَاة ثَـوبًا مِنَ الضّوءِ نَـــدَى السّنا وَقُلتُ: اِلْبَسِيْـهَا
وَسكبتُ النَّجوم دنيًا من الأَحْـــلامِ، قلتُ: انشـــرِي خَيالك فِيـها[40]

يتفاعلُ الشَّاعرُ بِالطّبيعةِ مِن **(سماء، وربيع، ونجوم)**، مُمتزجًا بِها، ومستخدمًا تعبيراتٍ جديدة، ذات طَابع جماليّ، مثل: **(وزّعتُ السَّماء بين عينيها، واعتصرت الرَّبيع كأسًا، وبنيتُ الأماني، ونسجتُ الحياة ثوبًا، وسكبتُ النُّجوم دنيًا)**، وَعَلى هَذَا النَّحو، يُغاير اليعقوبابيّ للمألوفِ المخالفِ لِكلّ مَا هو سائدٌ وَمتوقّعٌ.

إنَّ جَمَاليّة الأسلوب فِي شِعْرِ اليعقوبابيّ، تتمثّل فِي وفرةِ الإيقاعِ الموسيقيّ وَالنّفسيّ؛ من خلال إلحاحِ الشاعرِ وتأكيدهِ عَلى بعضِ العِباراتِ، وَالتّراكيب المُستمدة مِن عَالم المَرأة.

هذا وتقومُ النُّصوصُ الشِّعريّةُ عندَ اليعقوبابيّ أسلوبيًا عَلى أنسنة الأشياء؛ فِي إضفاءِ صفاتِ الإنسانِ عَلى الطّبيعةِ، فَيستنطقها، وَيجعلها تمامًا كَالإنسان؛ تضحك، وتبكي، وتتكلم، وتتألم؛ ضِمن رؤية فلسفيّة وجماليّة، حَيثُ يقولُ فِي قصيدة **"رجاء"**، مُخاطبًا المَرأة:

وَنَـــــامِي عَلى سَـــــاعدي فتـــــــرةً أرى الكَـــونَ يضـــــحكُ مِـــــن برقـــــعِ[41]

وِفقًا لِذلك، فَإنّ الشَّاعرَ يؤنسنُ الطّبيعةَ، وَالكونَ، وَالأشياءَ مِن حولهِ؛ عندما يخلعُ صفة **"الضّحك"** عَلى الكَونِ، فَإنّه يربطها بحالتهِ النّفسيّة؛ بما تحملهُ من فرحٍ، وإعجابٍ، وسرورٍ، وجَمالٍ تجاه المرأة.

وَقياسًا عَلى مَا سبق، فَإنّ شِعرَ اليعقوبابيّ، يتميّزُ فِي إحالةِ اللُّغةِ الشِّعريّةِ إِلى التّعبيرِ بالصّورةِ، بدلًا مِن التّعبيرِ بِالمعاني، نَازعًا إلى التشخيصِ، حيثُ يقولُ في قصيدة بعنوان **"هل تذكرين"**:

هَل تذكرينَ وَقد لَمْحتكِ مَـــرّةً عندَ الصّباح فَرأيـــــتُ كَالصّبحِ المنوّر فاكِ يبسمُ أَقــاح[42]

وَبِالنتيجةِ، فَإنَّ عَلاقةَ اليعقوبابيّ بِالمرأةِ لَيستْ عَابرةً، وَهَذا تمامًا مَا نجدهُ فِي البيتِ الشِّعريّ السّابقِ، وغيره، حتّى يَكادُ يعرفها، مما يؤكدُ صدقَ إحساسهِ، وَعمقَ مشاعرهِ، واستنتاجًا لكل ما سبق، فإنّ أهم ما يتميّز به أسلوب اليقوبابيّ هو إحالة اللغة الشِّعرية إلى تعبير بالصّورة بدلًا من التعبير بالمعاني.

ثانياً: نموذج الجَسَدِ فِي شِعْرِ نَائل اليعقوبابيّ.

يُعَدُّ موضوعُ الجَسدِ فِي الأدبيَّاتِ العربيّةِ مِنَ المَواضيعِ الثّقافيّةِ الشديدة في العمقِ والحساسيةِ المَحظورةِ وَالمسكوت عَنها؛ لِاعتباراتٍ أَخلاقيّة، وَمُواضعاتٍ اجتماعيّةٍ؛ مِن حيثُ علاقتها بـ (التّابوهات)؛ ذَلِك مِن خِلالِ خرقِ مَا هو مألوفٌ وَمُعتاد، وَبهذَا المنظور، حَاولَ الباحثان هُنا قدر الإمكانِ اتّخاذ موقف يقترن بالحذرِ تجاه هذا الموضوع؛ لحساسيّته، كما أنّ الخوض فيه يعد مغامرة، كونه سيضعنا في حضرة الكيفية التي يطبّق بها النّص الأخلاقي على النص الجمالي.

وَالجسد إلى جَانبِ كونه ذاتًا مَاديّة، إلاّ أنّهُ فِي البنيةِ العميقةِ، يُمثّل خِطابًا ثقافيًا، وَيؤدّي وظيفةً تَواصليّةً، وَتعبيريّةً، وَانطلاقًا مِن هَذا التّصورِ، يُشكّلُ جسدُ المَرأةِ فِي القصائدِ الشِّعريّةِ عند اليعقوبابيّ بوصفه خطابًا، ظاهرةً باديةً للعيانِ.

وَجَدَ اليعقوبابيّ اتّجاهًا رومانسيًا، لا يتخلّى عن المرأة، وَقد اكتسبَ موضوع المرأة فِي معظمِ قصائده حَرارةً وَعنايةً، وكثيرًا ما تتحوّلُ القصيدةُ إلى احتفالٍ بِالجسدِ، وأغلب الظّنّ أنَّ اليعقوبابيّ لا يخاطب المرأة فِي قصيدتهِ بقدرِ مَا يمتثلُ لنداءِ جسدها الفاتن، وَاللافت عندَ اليعقوبابيّ فِي هذه التّجربةِ الشِّعريّةِ، أنّه يقترب إلى حدّ كبير من شعراءَ هاموا بعالمِ المرأةِ.

لهذا، يُعبّرُ اليعقوبابيّ فِي شِعرهِ عَمّا يمورُ فِي سُويداء قلبه، وَدخيلاء النّفس، وَإلى هَذا المَضمونِ يُشير فِي قَصيدة "**رجاء**"، مُخاطبًا امرأة شاعَ حُبّها فِي قلبهِ:

نَامِـــــي عَـــلَى سَـــاعِدِي فَـثْـرةً أَرَى الكَـــــــوْنَ يَضْـــحَكُ مِنْ بُرْقَـــعِ[43]

والجسد بوصفه معطى أسلوبيًا وجماليًا، فإنّ اليعقوبابيّ يُلحُّ فِي قصائدهِ الشِّعريّةِ عَلى مَدلولِ جَسدِ المَرأةِ الفاتنِ؛ عبرَ استخدامهِ الطَّرحَ المُباشر بَديلًا عَن التَّرميزِ، ضَاربًا عَرضَ الحَائطِ بتقاليدِ المجتمعِ، وأهدافه، غَير مُبالٍ فِي بعضِ الأحيانِ، لإشكالاتِ المُجتمعِ؛ ذَلِك مِن خِلالِ تِكرارِ الأعضاءِ الجسديّةِ، مِن مثلِ: النَّهد، وَالصَّدر، وَالثَّغر، وَالفم، وَالسَّاق، وَالزّند، وَالخصر، وَالقد، وَالشّفاه، وَالخدّ، وَإنّ قارئَ قصيدةِ **"أطياف حالمة"** بشيءٍ مِن النّظرِ وَالتَّمعنِ، يَكتشفُ أنّهُ أمام قصيدةٍ مُفرطة بِالجراءةِ، لِشاعرٍ يُكرّسُ قصيدتهُ للمرأةِ، لَيس إلّا، لا سيّما جسدها، بِما يمثلهُ مِن جَمالٍ وَفتنة، وَتلافيًا للحرج الأخلاقيّ، لَا داعي للتّمثيل عَلَى ذَلك، لِذا، نكتفي بِقولهِ:

سَـــــمَرَاء وَالزّهـــــو بِأعطافِـــها وَالفِتْنَـــة السَّـــــــــاحرة الزّاهيـــةْ(44)

وقريب من هذا المضمون، ما نجدهُ فِي قصيدة **"بغدادية"**، حيثُ يستحضرُ اليعقوبابيّ المرأة بجسدها الفاتن السّاحر، إذ يقولُ:

رَفَـــــــلَتْ فِي ثَـــوْبِهَا المخضوضر فَسَبَانِـــي حُسْـــــــنُ ذَاكَ المَنْـــظَر(45)

وَفِي مَوضعٍ آخر مِن القصيدةِ نفسِها، نجد الشاعر أكثر تصريحًا في التعبير عما يحس ويشعر، حيث يُساوي بينَ خدِّ المرأةِ وَالشّفق الأحمر، الّذي يظهرُ بعدَ غروب الشَّمس بِما يحملهُ مِن جمالٍ، حيثُ يقول:

خَـــــــدّها الأحمر فِي رَوْعَتِـــهِ لَيْسَ إلّا كَالشَّفَـــــــــــيقِ الأَحمر(46)

لَا نعجبُ إذا وَجدنا اليعقوبابيّ يُكرّرُ مُفردة المَرأة كثيرًا، فِي الوقتِ الذي كتبَ دِيوانه الشِّعريّ كَانَ خَارج وَطنهِ السّودان، مُتجوّلا بينَ العواصمِ وَالبلدان، لِهذا، لا غرابةَ فِي ذِكرِ المَرأةِ وَمحاورتها؛ يُفضِي إليها أسرار نفسه، وَإذا أخذنا هَذا فِي الحسبانِ، إلى جانبِ ما سبق، عرفنا إلى أيّ حَدّ كَانَ شِعرهُ رومانسيّ النّزعة والمُحتوى، يقول:

ليتنـــــي كنـــــتُ عَبيرًا عَابـــقًا في الشِّـــــفاه الحمر أو في الشَّعر(47)

عِوضًا عَن ذَلِك، لَا يَفتأ اليعقوبابيّ يُردد ذِكر الأعضاء الجسديّة فِي قصيدتهِ الشِّعريّةِ، مُتمثلة بِالقامةِ الهيفاءِ، وَالأناملِ الملساءِ، وَرشاقةِ القدّ، وَجمالِ العينيين، وَما سِوى ذَلك، مِما يجعلُ شِعرهُ دَائم البحث عَن المَرأة، إذ يقول فِي قصيدة **"أوراق"**:

يَـــــدُكِ الحَنُون وَقلبُكِ المُتَصلدُ هَـــــــذَا يَجُـــوْرُ وَهَذِهِ تَتَـوّددُ(48)

وَنستخلصُ مِن هَذَا كُلّه، أنّ الجسدَ بوصفه خطابًا تعبيريًا ومعطى أسلوبيًا، مَجال اشتغال الهامش فِي القصيدةِ، وَيشكّل مَوضوعًا ثقافيًا، وَاحترازيًّا، إذا أعدنا النّظر فِي بعضِ قصائدِ اليعقوبابيّ الشّعريّة، سنخرجُ بانطباعٍ فِي أنَّ قصيدةَ اليعقوبابيّ قصيدةٌ جَسدانيّة بامتياز؛ لتتنزّل القصيدة تبعًا لِذلك فِي دائرةِ الخروجِ عَلى وقارِ السَّائدِ، وَلعلَّ صِدقَ هَذا التأكيد، يبدُو فِي قصيدةِ **اقتراب**، المُشار إليها سابقًا، وقد عبّرت عمّا لا سبيل للتّعبيرِ عنه، إذ يقول:

جَـعلتُ الصَّـــدر مُتكئي فَقَالَتْ: فَدَيْـــــتُكَ زِدْ مِنَ القلبِ اقْتِرَابَـا[49]

وبالتأويل الأسلوبي الفني للبيت الشعري السابق، فإنّ الشاعر يهرب من الوحدة بحثًا عن السكينة والطمأنينة في صدر المرأة.

إنّ مِن أبرزِ تجلّياتِ الجسدِ فِي شِعرِ اليعقوبابيّ ذِكرَ المرأةِ فِي مواضعَ شَتّى مِن قصائدِهِ الشّعريّة، وَيتمثل بِالجمالِ الفاتنِ والسّاحر، إذ يقولُ في قصيدة **"الفستان الوردي"**:

مَـــرّتْ، فَأَلْهَبَ حسنُهَا وَجْدِي تَخْـــــتَالُ فِي فُسْتَانِـها الوردِي
وَالبَسْمَة العَـــــذْرَاء مُشْرقـةٌ فِي ثَغْرِها المَغْمُورِ بِالشَّـــــــهدِ[50]

ينهضُ موضوعُ الجسدِ لينوبَ عَن الأنا الشّاعرة؛ فِي التّعبيرِ عَن الوجدانِ وَالمشاعرِ الدّفينة، واستدعاء الشّاعر الجسد بوصفه خطابًا، ذلك بما يثيره من غواية، وإغراء، وفتنة، ومن هذا القبيل القصيدة الموسومة بعنوان **"حلوة العينين"**:

سَـــمـراء مِـــــلء شفاها نغمٌ يَهـــبُ الجَمَال حَدِيثُـــها العِـطرُ[51]

لسنا في حاجةٍ إلى دليلٍ آخر على اعتماد الشّاعر فيما يمكن أن نسّميه بـ "شعرية الجسد"، وعلى أيّ حالٍ، إنَّ مثلَ هَذا التّوصيف يوضّح بما لا يدع مجالًا للشّكِ أنَّ الشَّاعرَ يستمدُ مادتهُ الشّعريّة فِي البوحِ وَالتّعبيرِ عَن رؤيته ومكنوناته النّفسيّة تجاه المرأة؛ مِن خلال الاتّكاء على الجسدِ، الذي يُعَدُّ إلى جانب كونه خطابًا جسر التّواصل.

وبكلمةٍ أكثر إيجازًا، يظهرُ من خلالِ الأبياتِ الشّعريّةِ المُنتقاة احتفاءُ الشّاعرِ بالجسدِ، إذ يشكّل الجسدُ مِن منطوقِ القصيدةِ اليعقوبابيّة كوسيلةٍ ناجحة وناجعة لإفراغ المشاعر، والانفعالات المكبوتة، حيثُ يقول في قصيدة **"مهرًا لعينيها"**:

فِتْنَةُ الحُـــــــــبِّ أَلْهِمِيْنِي قُبْـــــــــلَةً مِنْ ذِي الجَبِيْـــنِ
يَتَجَلَّى السِّـــحرُ نُـــــــورًا أي سِـــــــــــحرٍ خبّرينـــي[52]

إنّ الجسد هو المثيرُ الجماليّ فِي شِعرِ اليعقوبابيّ، وَالمقوّم البنائيّ فِي أسلوبه الشِّعريّ، لِذلك، كَثيرًا مَا يصفُ اليعقوبابيّ المرأة وَصفًا حسيًّا؛ ناظرًا إليها بعينِ التخيّل وَالواقع، وَقد صَوّرها تَصويرًا جَسديًا، استطاع من خلاله ترجمة أحاسيسه باندماجها مع أحاسيسِ المرأة.

وَعَلى هَذا كلّه، تُعَدُّ المرأةُ محورَ اهتمامِ اليعقوبابيّ فِي الخطاب الشِّعريّ، إذ كَانت صُورتها واضحة المعالم فِي شِعرِهِ، هَذا وَحفلت المَرأة بصورةِ الجسدِ؛ حيثُ تزخرُ قصائده بالعاطفة الجيّاشة إزاء المرأة، فيقول فِي قصيدة **"الفستان الوردي"**:

رُوحِـي فِداؤكِ وَهِي مَا بَرِحـــت ... تَشْـــكُو الغَرَامَ وَلَوْعَـــــةَ الصَّـــدِّ

فُسْتَانـــكِ الـــــوَرْدِي أَذْهَلَنِـــــي ... وَالسِّحر فِي فُسْتَانِـــــــكِ الوردي(53)

الحب يساوي الخلود، والملاحظ أنّ الشّاعرَ عَلى استعدادِ أنْ يُضحّي بروحِهِ؛ لأجلِ المرأة، وَجمالها، لِذا يتوقُ للقاءِ، وَالوصالِ، وَيتمنّاه، مُعلنًا ذَلك بكلِّ صراحةٍ، وشفافية واضحيين، مِن غير مداورة، وكما تستخدم المرأة إغراء مفاتن جسدها، فإنّها فِي المُقابلِ، تستخدم إغراء عينيها ونظراتها، فيقول فِي قصيدة **"حلوة العينيين"**، واضعًا المرأة قدم المساواة مع العبادة، حيث يضفي عليها صفات تتجاوز صفات الإنسان:

فَتّانـــةُ الألحـــاظِ لَـــو خـــطَرَ ... النُّســاك مِنْ ألحاظها سَكـــــرُوا

سَـــــمْراء مِـــلء شفاهها نَـغمٌ ... يهـــــبُ الجمال حَدِيثُـــها العطرُ

مَا أَنْـــــــتِ إلّا فِتنةٌ وَسَنـــــىً ... يَصبُـــــــو إليـــها الرُّوحُ وَالعُمرُ

عَيْنَاكِ مِحْرابُ الهَـــــوَى وَبِـهِ ... أَحْيَـــا وَأَفْنَـــى، فَالهَـوى قَـــــدَرُ(54)

إنّ الإيقاعَ والجوّ النفسيّ واضح في الأبيات السّابقة؛ من خلال توكيده وإلحاحه على الصور المعبرة عن الجمال والهيام، وبالتأويلِ الأسلوبي الجَماليّ، فَإنّ الشّاعرَ، يَرى فِي العينيينِ جَمالًا حسيًّا، وَنظرات العينيين لا تقل تأثيرًا فِي نفسِ الشَّاعرِ عَن مفاتن جمال جسدها الكامل، فَهي كالسّهام، تنفذ إلى قلبه، فيقول:

رُوحِي فِدَى عَينيكِ نَرْجستي ... أَنْتِ الصّباحُ وَضـــــوعُه العِطرُ(55)

إنّ فِي المرأة جَمالًا مَا يُغري، وعليه تُعدُّ المرأة / الجسد مِن المحفزّات وَالمثيرات فِي التّجربةِ الشِّعريّةِ لدى اليعقوبابيّ، لِذلك، كثيرًا ما يستخدم الشَّاعرُ الطّرحَ المباشر كبديلٍ عن الرَّمز، إذ يقول فِي قصيدة بعنوان **"أطياف حالمة"** المفرطة بالجراءة، واصفًا مَحاسن وَجمال المرأة:

رَقّ نَسِـــيْمُ الشَّوقِ مُذْ أقبلتْ ... مُسْرَعَـــةً تَلْـــهَبُ أَنْفَاسِـــيهْ

سَـــمْرَاءُ وَالزّهـــو بِأعْطَافِـــها ... وَالفِتنـــةُ السَّـــــاحِرة الزّاهِيـــهْ

وَصَـــدْرها الفَتّـــان لَمّا بَـــدَا ... أيقظَ أَحْلامِـــي وَأَشْـــــوَاقِيهْ[56]

وَعَلى طَريقةِ الطّرحِ المباشرِ، تتحوّل القصيدةُ مِن احتفاء بالجسدِ إلى الامتثالِ لهُ، ما يمكن أنْ نسميه بالرّغبة الجائعة؛ وَعَلى ذَلك، فَإنّ الخطابَ الشِّعريَّ يفصح عمّا اتسم صاحبه من طباع بوهيمية، بعيدة عن الحشمة، وخارجة على وقار السائد، راغبًا بِالمرأةِ، وَيكاد فِي هذا يتشابه مع غيره من شعراء الوصف الجسديّ، إذ يقول:

يَا نَفحةَ مَـــرَّتْ عَلَى خَاطِـــري ... فَأَلْهَبَـــتْ بِالشَّـــوقِ أَعْصَابِيَـــهْ

يَا ربّة الحُسنِ اعطِفِـــي وَارحمِي ... قَلْبَاً أَسيـــر اللوعةِ القَاســـيَهْ[57]

لم يكتفِ اليعقوبابيّ بالامتثالِ العاطفيّ المفرطِ حَدّ الجَراءةِ لجسدِ المرأةِ، بل تجاوزَ وَتَعدّى ذَلك إلى الاستجابةِ الصّارخةِ للعاطفةِ المتدفقةِ، وَلنداءات الجسد، حَدّ الاشتهاء والانتشاء، مُستخدمًا التّجسيد الفنّي من مُمكنات الخيال والواقع، وَالطرح المباشر، حيث يُعبّر تعبيرًا واضحًا عَن فتنة المرأة، وهيامه الصّارخ بالجمال، لنجدهُ أكثر تَصريحًا فِي التّعبيرِ عَن نفسِهِ وَعمّا يحسّ به من رغبةٍ ونشوةٍ، ليبدو أنّ اليعقوبابيّ والحال هذه كأنّه صورةٌ من صور شعراء الغزل الصّريح وشعرهُ نسخةٌ من شعرهم، فكثيرًا ما يستخدم مفرداتهم، فيغترف من قصائدهم، ويعبّر عن نفسه والمرأة بمفرداتهم.

باختصار، اتخذ الشّاعرُ اليعقوبابيّ من المرأةِ موضوعًا لازم الحضور فِي كلّ قصيدة، وَيكاد لا يغادره إلى غيره، بحيث تغدو كائنًا مُلهمًا، لهذا، يستوحي الشّاعرُ فِي قصيدة بعنوان **"أديم الورد"**، التي تظهر على شكلِ مُناجاة ومناداة للجسدِ، مُستغرقًا بالخيالِ إلى حدّ الاشتهاء، حيث يقول:

تَشتهي مُهْجَتِـي الكَئيبـــة أَنْ ... تُصْبـــحَ تَرْنِيْمَةً عَلَى شَفَتيْـــكِ[58]

مما يُلاحظ مِن ناحيةِ الخطابِ الشّكليّ، أنّ مظهرَ التقليدِ يغلب على الشَّاعرِ؛ فيصف المرأة على طريقةِ شعراء سابقين، ولا يفتأ يكرر أسلوبهم، غير أنّ مثل هذا الشّكل يضيع في غَمْرِ من الأسلوبِ المأخوذ أخذًا من الشّاعرِ السّابق، مما يطبع شعره بسمة التقليد القوية.

إنَّ مِنَ الواضحِ الجلي، الّذي لَا يَرقى إِليهِ الشّكّ، إدراكَ الشاعر اليعقوبابيّ التام بأنَّ جمالَ المرأةِ في جسدها، وَهذا مَا يُؤكد صحة مَا اعتقدناهُ سَابقًا، فِي أنَّ الشّاعرَ وفّق تمام التّوفيق فِي صِياغةِ عنوان المجموعة، حيثُ يجمعُ الشُّمول وَالعموم، فكم بدت المرأة في ديوان اليعقوبابي حاضرة بوصفها قسيمته في الوجود البشري واللغويّ، وهي الدّال الاجتماعي والهاجس المركزي اللغويّ في معظم قصائد الدّيوان المشار إليه.

ثالثاً: نموذج البوح بين الواقع والخيال.

الشِّعرُ عندَ اليعقوبابيّ تجربةٌ وبوحٌ بِما فِي الدَّاخلِ مِن أحاسيسَ، وَمشاعرَ، وَعواطفَ، فَهو مَا إنْ يَمرُّ بِخاطرهِ طيفُ المرأةِ، أوْ موقفٌ عاطفيّ حتّى يُسارع إِلى نظمِ القصيدةِ.

وَعَلى هَذا الأساسِ، فَإنّ شِعرَ اليعقوبابيّ، يدورُ حولَ موضوعِ الحبِّ، وَالمرأة، وَعلاقة العاشقِ بالمعشوقِ، والشُّعور بالألم، والإحساس بالوحدةِ فِي غيبةِ المحبوبةِ، هَذا وَتتأرجحُ المرأةُ فِي شِعرِ اليعقوبابيّ وِفق ثنائيّة الواقعيّة وَالمتخيلة.

أ – الحقيقة والخيال:

يُطاردُ الشَّاعرُ امرأةً شِعريّةً مُتخيلةً فِي قصائده، مُستعينًا بأسلوب المُراوغةِ فيِ الصُّورةِ الفنّيةِ؛ من أجل "حث المتلقي على مزيد من التفكير والتخيل ولفت الذهن لتحقيق الاندهاش والمفاجأة"[59]، وَبِالتّحليلِ الفنّي، فَإنَّ الذّاتَ الشّاعرة فِي قصائدِ اليعقوبابيّ، تَعيشُ لحظةَ صِراع مَع هَذه المَرأةِ المُتخيلة، المُتجسّدة ذهنيًا فِي صورةِ طيفِ امرأة، لتفضي بهِ ما يُمكن تسميته بـ **"الحرقة اللاذعة"**، فيقول فِي قصيدةٍ تحتَ عنوان **"قصة حب"**:

فَطافتْ بِرُوحِي نَشوة الشَّوق وَالهَوى وَصِرتُ أُمنّي النَّفسَ فِي السّرِّ وَالجَهرِ[60]

لقد امتزجت العاطفةُ الشَّخصيةُ لدى الشاعر بمشاعر الشوق إلى المرأة، حيث إنّ الشوق أحد اللواعج التي يعاني منه الشاعر، لنجده كثيرًا ما يهتم بوصف أحاسيسه، وعمق شعوره بتأثير الجفوة، ويعبّر عن ذلك بألفاظ متقابلة، فالسرّ يقابله الجهر، وتشابك هذه الثنائية معبّر عن توتر نفسي.

يجد الباحثان لشعر اليعقوبابيّ –اعتمادًا على القراءةِ الأسلوبيّة– معاناة لحبٍّ رومانسيّ، لا يملك سوى أحلامه، وتخيلاته، حيثُ يستدعي المرأة في خياله، يتحدّث إليها، ويبث أشواقه وشجونه، يقول في قصيدة "**مهرًا لعينيها**":

زَارَنِـــــــي طَـــــــــيْفُكِ لَيْلاً ... مِـــــنْ أحَاييـــــــنِ لِحِيـــــنِ
أَنْـــــــــتِ ظِـــــــلّ وَخيَال ... لَـــــــكِ رُوحِـــــــي وَحَنِينِـــي
بِـــــــتُّ لَا أَمْـــــــلكُ شَـــيْئًا ... غَـــــيْرَ أَشْـــــعَارِي وَدِينِـــــي
أَرْتَـــــــــجي رَبّـــي خَلاصًـــا ... مِـــنْ عَـــذَابِي.. وَمِنْ ظنُـــونِـي[61]

تدور الأبيات حول المرأة والشُّعور بالألم والإحساس بالغربة في غيبة الحبيبة، لذا يلغي الشَّاعر الواقع، ويستسلم للحلم والخيال، وإن لم يكن متيقنًا من إمكانيةِ تحقيق هذا الحُلم، لذا يجعل الشَّاعر موضوع المرأة طريقًا للخلاص من مشكلاته النفسية في الإحساس بالغربة والوحدة، كما يتضح ما في هذه الأبيات من اتكاء على الخيال، فالشاعر حرر وجدانه من قيود العقل والواقع ليتوغل بعيدًا في التصور.

يهتم الشاعر بالأسلوب الشَّعري الشّكلي؛ من حيث إيقاع اللفظة والموسيقى الداخلية وجرس الكلمة، فالأبيات السّابقة يتجلّى فيها التناغم عن طريق الامتداد: "ليلًا، وشيئًا، وخلاصًا، وأحايينِ لحينِ، وروحي، وحنيني، وأشعاري، وديني، وعذابي، وظنوني".

ب – الممكن واللامحتمل:

إنّ المرأة، تستملكُ وعي الشّاعر، وَقلبه، وَتستولي عَلى تفكيره، حيثُ يقولُ في قصيدة "**انتظار**"، واصفًا مَا يُعانيه، وَيقاسيه، وَيكابده، ويلاقيه من عذاب، مُسطّرًا أحاسيسه ومشاعره في لوحةٍ فنّيةٍ جميلة، غاية في الجمال:

أَتَدْرِيْـــــنَ أنّـي مُـذ رَأيتُكِ صُـــدفةً ... قُبيـــلَ شُهورٍ حَائـــر الفكرِ سادرْ
أُقلّبُ أمـــرِي وَاللواعـــــج تَلتظِي ... بِجنبـــيّ وَالقلب المعـذّب صَـابـرْ[62]

نجد في البيتينِ السابقينِ أسلوبًا في التّعبير عن الذّات، أشبه بخاطرة، تدور حول موضوع ذاتي واحد، يخصّ الشاعر نفسه، فهو إنسان قلق حائر، لا يستطيع الصَبر عَلى البُعد؛ لأنّه يَرى سَعادته وصفاء عيشه فِي قربه ممن يُحبّ، وَعلى ضوءِ ذلك، فإنّ جَماليّةَ الأسلوب في القصيدةِ، تكمنُ في الموسيقا الشِّعريَة الهامسة، والبسيطة، والسّلسة، لا الصّاخبة، لا التواء فِيها، وَلا تعقيد، وتجدرُ الملاحظةُ أنّ الشاعر في الموسيقا الخارجية يؤثر القافية المقيدة على المطلقة: (سادرْ،

صابرْ)، التي تشعر القارئ بوقفة تامة عند نهاية البيت، وَبالنتيجة عندما يقف المُتأمّل على شِعر اليعقوبابيّ، لا يجد فيه، إلّا اللفظ السلس، والتّراكيب اليسيرة.

ج – الصَّوت والصَّدى.

تتضح معالم الرّومانسية في شعر اليعقوبابيّ، ليسير شعره على نهج الرّومانسيين في العاطفة الذاتيّة، والفردية، والتزام الشّكل الشِّعري العضوي، الذي "يقومُ على أساسِ أنّ الجوّ النّفسيّ، الذي يمرّ بهِ الشّاعرُ يصهر مكوّنات القصيدة، ويذيب بعضها في بعض، فتبدو مُفرغة إفراغًا من المضمون"[63]، لهذا يهتم اليعقوبابيّ بوصف أحاسيسه، وعمق شعوره بتأثير الجفوة، ويبرز إحساسه بالخيبة، وبالتّحليل فإنّ نوعية العلاقة التي تربط الشّاعر بالمرأة علاقة قائمة على ثنائية الخفاء والتّجلي، حيثُ يقول:

وَقدّمـــتُ قَلبي وَالأمانِـــي تَهزنِـــي لأمنحها حُبّـــاً يطـــلُّ مَـــدّى العُمرِ
فَـــلاذَتْ بِصمتِ دونـــــه صَـــخرةٍ وَخلّفتِ القلب الحَنـــونِ عَلَى الجَمرِ[64]

إن المظهر الأسلوبي الذي يتجلّى في البيتين الشّعريين السابقين على المستوى الدلالي ظاهرة الانزياح الأسلوبي في الخروج عن المألوف، حيث غدت ذات معنى آخر متجاوزة المعنى الحقيقي، إذ تستوقفنا عباراته: "قدّمت قلبي والأماني تهزني"، "ويطلّ مدى العمر"، وخلّفت القلب الحنون على الجمر" وعمّا فيها من مفارقة لفظية، ليعبّر عن الشّوق والتوق للوصال، هذا بالإضافة ينتزع الشاعر كلمة القلب من سياقها الدلالي ويضيفها إلى شيء آخر صفة غير محسوس وإن كنا ندركها وهي الحنون.

وَنستخلصُ مِما سبق، أنّ الملامح الأسلوبية فِي المجموعة الشّعرية **(مهرًا لعينيها)** لليعقوبابيّ، تتمثلُ في النزوع إلى السرد الشعري في أسلوب قصصي. فضلًا عن إغناءِ الصُّورِ الشِّعريّةِ بالكثيرِ مِن الصُّورِ؛ حيثُ توسّعُ فِي نقلِ الألفاظِ مِن مجالِ دلالتها القريبةِ المألوفةِ إلى دلالةٍ أُخرى فنّية، وَالإفراط فِي انتقاءِ الألفاظِ مِن عالمِ المرأةِ، بحيث تبدو القصيدةُ صورةً مِن صورِ التّفاعلِ والامتزاجِ بينَ الذّاتِ والموضوعِ، وَعلى صعيدِ المفردةِ، جاءت اللُّغةُ بسيطةً جدًا، والألفاظ واضحة الدّلالة.

الخاتمة.

1. اهتمّ البحثُ بجماليّةِ الأسلوبِ الشِّعريّ عندَ الشَّاعرِ السُّوداني نائل اليعقوبابيّ، وتوصّل الباحثان إلى أنَّ المرتكزَ الأسلوبيَّ في الدّيوان الشِّعريّة الموسوم بعنوان (مهرًا لعينيها) مُتمثّلٌ بالمرأة.

2. تعدُّ القصيدة بوحاً بما في الدَّاخل؛ حيث تعبّر عن فيضٍ من الأحاسيس والمشاعر تجاه المرأة.

3. خلص البحثُ إلى أنَّ مفهومَ جماليّةِ الأسلوبِ الشِّعريّ، مِن حيثُ هو خروجُ اللُّغةِ عَلَى وَضعيّةِ المألوفِ والسّائدِ، وظّف فنيًا في شعر نائل اليعقوبابي عَن طريقِ الانفعالِ بالصُّورةِ الحسيّةِ للمرأةِ.

4. انتهى البحثُ إلى أنَّ الشّاعر نائل اليعقوبابيّ ينزع في شِعْرِهِ نُزوعًا حِسيًّا وَاضحًا فِي تَذوّقِ الجَمالِ، وَالانفعالِ بجمالِ المُعبّرِ عنهُ، مُتجاوزًا المألوف، وَمدركات الحواس إلى آفاق نفسيّة بعيدة؛ مِن خلالِ براعةِ أسلوبهِ، ومقدرتهِ الفنّية.

5. وجدَ الباحثان أثر الخيال وأصداء الرُّومانسيّة واضحة تماماً في البناء الشِّعريّ عند اليعقوبابي.

6. تتمثل توصية البحث في الدّعوة إلى رجع النّظر في ديوان مهراً لعينيها للشاعر نائل اليعقوبابي؛ لبيان جماليّة الخطاب الشّعريّ، والكشف عن المصاحبات الأسلوبيّة التي استعملت فيه.

هوامش البحث

(1) عبّاس، إحسان: فنُّ الشِّعر، ط5، عمّان، دار الشُّروق، 1992م، ص 29.

(2) قطب، سيّد: **النَّقد الأدبيّ، أصوله ومناهجه**، ط5، بيروت، دار الشروق، 1983م، ص 15.

(3) لؤلؤة، عبد الواحد: **موسوعة المصطلح النَّقدي**، مج1، بغداد، دار الرّشيد، 1982م، ص 272.

(4) إسماعيل، عزّ الدّين: **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، ط3، بغداد، دار الشُّؤون الثقافيّة العامّة، 1986، ص 32.

(5) عبد الرحمن، منصور: **معايير الحكم الجماليّ في النّقد الأدبيّ**، ط1، القاهرة، المعارف، 1981م، ص 3.

(6) غريّب، روز: **النقد الجماليّ وأثره في النّقد العربيّ**، ط2، بيروت، دار الفكر اللبنانية، 1983م، ص 19-36.

(7) حلمي مطر، أميرة: **فلسفة الجمال**، القاهرة، دار المعارف، ص 5.

(8) الأسس الجماليّة في النقد العربي، مرجع سابق، ص 70.

(9) المرجع نفسه، ص 84.

(10) هلال، محمد غنيمي: **النّقد الأدبيّ الحديث**، ط1، بيروت، دار العودة، 1982، ص 13.

(11) أندرسون إمبرت، إنريك: **مناهج النّقد الأدبي**، تر. أحمد مكّي الطاهر، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 166.

(12) الطاهر، علي جواد: **مقدّمة في النّقد الأدبيّ**، دون . ط، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، 1979، ص 434.

(13) – **النّقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، ص 23–29، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص 68.

(14) **الأسس الجمالية في النقد العربيّ**، مرجع سابق، ص 61.

(15) هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبيّ الحديث**، ط1، بيروت، دار العودة، 1982م، ص 302.

(16) اليعقوبابي، نائل: **ديوان مهراً لعينيها**، ط1، عمّان، دار الكرمل، 1996م.

(17) **الأسس الجمالية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 234.

(18) إسماعيل، عزّ الدين: **الشِّعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط1، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1994م، ص 44.

(19) اليعقوبابي، نائل: ديوان مهراً لعينيها، ط1، عمّان، دار الكرمل، 1996م، ص 7.

(20) المصدر نفسه، ص 8.

(21) نفسه، ص 21.

(22) نفسه، 21.

(23) النقد الأدبيّ الحديث، ص 370.

(24) مهراً لعينيها: مصدر سابق، ص 45.

(25) نفسه، ص 10.

(26) نفسه، ص 23.

(27) ص، 31.

(28) ص، 30.

(29) ص 33.

(30) ص40.

(31) ص 45.

(32) ص 54.

(33) فن الشِّعر: مرجع سابق، ص 38.

(34) مهراً لعينيها: مصدر سابق، ص 70.

(35) نفسه، ص7.

(36) ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبيّ بين النّظرية والتطبيق، تر. محمد يوسف نجم وإحسان عبّاس، بيروت، دار صادر، ط1 – 1967م، ص 143–153.

(37) مهراً لعينيها: مصدر سابق، ص 9.

(38) نفسه، ص 29.

(39) نفسه، ص 17.

(40) نفسه، ص 72.

(41) نفسه، ص 7.

(42) نفسه، ص38.

(43) نفسه، 7.

(44) نفسه، ص 12.

(45) نفسه، ص 21.

(46) نفسه، ص 22.

(47) نفسه، ص 22.

(48) نفسه، ص15.

(49) نفسه، ص 23.

(50) نفسه، ص 31.

(51) نفسه، ص 33.

(52) نفسه، ص 40.

(53) نفسه، ص 32.

(54) نفسه، ص 33.

(55) نفسه، ص 35.

(56) نفسه، ص 12.

(57) نفسه، ص 13

(58) نفسه، ص 44.

(59) أبو سمعان، محمد حاتم: حجاجية الصورة البيانية في ديوان القدس بوابة السماء، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، 2023/164، 2022م، ص 161.

(60) اليعقوبابي، نائل: ديوان مهراً لعينيها، ط1، عمّان، دار الكرمل، 1996م، ص 45.

(61) نفسه، ص 41.

(62) نفسه، ص 36.

(63) خليل، إبراهيم: مدخل لدراسة الشِّعر العربي الحديث، ط1، عمّان، دار المسيرة، 2003م، ص 134.

(64) اليعقوبابي، نائل: ديوان مهراً لعينيها، ص 46.

رومنـة المراجـع

(1) ʻAbbās, iḥsān: fnwu al-šwiʿr, ṭ5, ʿmwān, dār al-šrūq, 1992m.

(2) qṭb, sīwd: al-nwaqd al-ʾadbīw, aṣūlh ūmnāhğh, ṭ5, bīrūt, dār al-šrūq, 1983m.

(3) luʾluʾẗ, ʿbd al-wāḥd: mūsūʿẗ al-mṣṭlḥ al-nwaqdī, mğ1, bġdād, dār al-rwšīd, 1982m.

(4) ismāʿīl, ʿzw al-dwīn: al-ʾass al-ğmālīwẗ fī al-nwqd al-ʿrbīw, ṭ3, bġdād, dār al-šwūʾūn al-ṯqāfīwẗ al-ʿāmwẗ, 1986.

(5) ʿbd al-rḥmn, mnṣūr: mʿāyir al-ḥkm al-ğmālīw fī al-nwqd al-ʾadbīw, ṭ1, al-qāhrẗ, al-mʿārf, 1981m.

(6) ġrīwb, rūz: al-nqd al-ğmālīw ūʾaṯrh fī al-nwqd al-ʿrbīw, ṭ2, bīrūt, dār al-fkr al-lbnānīẗ, 1983m.

(7) ḥlmī mṭr, amīrẗ: flsfẗ al-ğmāl, al-qāhrẗ, dār al-mʿārf.

(8) hlāl, mḥmd ġnīmī: al-nwqd al-ʾadbīw al-ḥdīṯ, ṭ1, bīrūt, dār al-ʿūdẗ, 1982.

(9) andrsūn imbrt, inrīk: mnāhğ al-nwqd al-ʾadbī, tr. aḥmd mkwī al-ṭāhr, al-qāhrẗ, mktbẗ al-ʾādāb.

(10) al-ṭāhr, ʿlī ğwād: mqdwmẗ fī al-nwqd al-ʾadbīw, dūn ṭbʿẗ, bīrūt, al-muʾssẗ al-ʿrbīwẗ lldrāsāt wālnwšr, 1979.

(11) hlāl, mḥmd ġnīmī: al-nqd al-ʾadbīw al-ḥdīṯ, ṭ1, bīrūt, dār al-ʿūdẗ, 1982m.

(12) al-īʿqūbābī, nāʾil: dīwān mhrāʾlʿīnīhā, ṭ1, ʿmwān, dār al-krml, 1996m.

(13) ismāʿīl, ʿzw al-dīn: al-šʿr al-mʿāṣr, qḍāīāh ūẓwāhrh al-fnīẗ wālmʿnwyẗ, ṭ1, al-qāhrẗ, al-mktbẗ al-ʾakādīmīẗ, 1994m.

(14) dītš, dīfīd: mnāhğ al-nqd al-ʾadbī bīn al-nẓrīẗ wāltṭbīq, tr. mḥmd īūsf nğm wiḥsān ʿbwās, bīrūt, dār ṣādr, ṭ1 – 1967m.

(15) abū smʿān, mḥmd ḥātm: ḥğāğīẗ al-ṣūrẗ al-bīānīẗ fī dīwān al-qds bwābẗ al-smāʾ, al-mğlẗ al-ʿrbīẗ llʿlūm al-insānīẗ, 164/2023, 2022m.

(16) ḫlīl, ibrāhīm: mdḫl ldrāsẗ al-šwiʿr al-ʿrbī al-ḥdīṯ, ṭ1, ʿmwān, dār al-msīrẗ, 2003m.