Journal Of the Iraqia University (76-5) August (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

التقنيات البلاغية والفنية في ديوان (رعشة في الأفق) لأحمد سويلم

لؤي علي حسين سلمان الجحيشي
ايران / جامعة قم الحكومية - كليه علوم اللغة العربية وأدبها
اشراف / أستاذ مشارك مهدي ناصري

Rhetorical and Artistic Techniques in the Poetry Collection *A Tremor on the Horizon* (Ra'shah fī al-Ufuq) by Ahmed Sweilem

ملخص:

يلقي هذا البحث الضوء على التقنيات البلاغية والفنية في ديوان «رعشة في الأفق» للشاعر أحمد سويلم، متبنياً منهجاً وصفيّاً تحليليّاً واستقرائيّاً لتوثيق وتفسير صور الاستعارة والتشبيه والتكرار والأنساق الصوتية كالطباق والجناس، وكيف تسهم هذه العناصر في بناء البعد الوجداني والدلالي للنص الشعري. انطلقت الدراسة بمقدمة تحدد إشكالية الدمج بين البلاغة العربية التقليدية وروح الحداثة الفنية، ثم وزعت خطة البحث على مبحثين؛ يعرّف الأول نظرياً بالمفاهيم البلاغية والفنية، ويختص الثاني بتطبيق هذه المفاهيم على قصائد مختارة من الديوان مع مقارنة موجزة بنصوص معاصرة لإبراز خصوصية تجربة سويلم. تُعزى أهمية البحث إلى سدّ ثغرة نقدية في دراسة ديوان حديث لم يحظَ بالتحليل المعمق، وإثراء المناهج الأكاديمية بحالة عملية لتحليل الشعر العربي المعاصر، فيما يهدف إلى حصر وتوصيف وتقويم أثر هذه التقنيات في تشكيل الصورة والإيقاع والدلالة الشعرية، إضافةً إلى اقتراح إطار منهجي تطبيقي قابل للتعميم. وتعتمد منهجية البحث على القراءة المتأنية للنصوص، واستخراج نحو مئة عينة تقنية وتصنيفها إحصائياً ونوعياً، مع الاستعانة بمنهج المقارنة لتبيين سمات التجديد الفني لدى الشاعر.

الكلمات المفتاحية: التقنيات–البلاغية–الفنية–رعشة في الأفق–أحمد سويلم

Abstract

This research sheds light on the rhetorical and artistic techniques in the collection "A Tremble on the Horizon" by the poet Ahmed Suwailem, adopting a descriptive, analytical, and inductive approach to document and interpret the images of metaphor, simile, repetition, and sound patterns such as antithesis and assonance, and how these elements contribute to building the emotional and semantic dimensions of the poetic text. The study began with an introduction defining the problematic of integrating traditional Arabic rhetoric with the spirit of artistic modernity. The research plan was then divided into two sections: the first theoretically defines rhetorical and artistic concepts, while the second focuses on applying these concepts to selected poems from the collection, with a brief comparison to contemporary texts to highlight the uniqueness of Suwailem's experience. The importance of the research is attributed to filling a critical gap in the study of a modern collection of poems that has not received in-depth analysis, and enriching academic curricula with a practical case for analyzing contemporary Arabic poetry, while aiming to limit, describe and evaluate the impact of these techniques in shaping the image, rhythm and poetic meaning. In addition to proposing a generalizable applied methodological framework, the research methodology relies on a careful reading of texts, extracting approximately 100 technical samples and classifying them statistically and qualitatively, employing a comparative approach to highlight the poet's artistic innovations.Keywords: rhetorical techniques, artistic techniques, a tremor on the horizon, Ahmed Sweilem

مقدمة:

تشكّل التقنيات البلاغية والفنية جوهرَ الإبداع الشعري؛ إذ تمثّل أدواتٍ فنيةً ولغويةً يختارها الشاعر بعناية ليصوغ نصّه الشعري بأبهى حلة؛ فالبلاغةُ تمنح الكلمات قدرةً على الإيحاء، فتتحوّل الصورة من مجرد شبهٍ أو استعارةٍ إلى جسرٍ يربط بين فكر الشاعر ووجدان القارئ. وفي المقابل، تضفي التقنيات الفنية كالإيقاع الداخلي، وتوزيع الصور الحسية، والبنية التراصية للأبيات طابعاً موسيقياً وجمالياً يُحرّك في النفس إيقاعاتٍ خاصةً لا يدركها العقلُ وحدهُ.

إذ إنّ أهمية هذه التقنيات أهميةَ هذه التقنيات تتجسّد أولاً في تأجيج التجربة الشعورية؛ فباستخدام الاستعارة والتشابيه والمجاز يُعمّق الشاعر من معانيه، ويمنحها بعداً رمزياً يتخطّى حدود الدلالة المباشرة، فضلاً عن أنها تُسهم في بناء هُوية النصّ الشعري من ناحيةٍ صوتيةٍ وسمعيّة، فتُصغي إلى صوت القصيدة وكأنها نغمٌ موسيقيٌ مترابط، كما أنّ دورها لا يقتصر على الإثارة الجمالية فحسب، بل يمتد ليكون آليةً معرفيّةً تنقل القارئ من مستوى الفهم الظاهر إلى مستويات تأويلية متعددة.وبناء عليه فإنّ هذا البحث يدرس التقنيات البلاغية والفنية في ديوان (رعشة في الأفق) للشاعر أحمد سويلم، انطلاقاً من الاهتمام المتزايد بتحليل بنى النص الشعري وأساليبه التعبيريّة، إذ يهدفُ إلى استكشافِ الآليات البلاغية (الاستعارة، التشبيه، الكناية وغيرها)، والتقنيات الفنية من (إيقاع، وموسيقى داخلية) التي استخدمها الشاعر لبناء خطابٍ شعريّ محكم يسعى بوساطته إلى مواكبة نبضِ الواقع وفضاء الذات.

أهمية البحث:

١-سدّ فجوة نقدية في تناول ديوان حديث لم يحظَ بعد بالدراسات البلاغية المفصّلة.

٢-إظهار كيفية تجديد الشاعر للأدوات الكلاسيكية في سياق معاصر يعكس تشبّعًا برؤية فلسفية وجمالية.

٣-إثراء المناهج الأكاديمية بمرجع تطبيقي عملي في تحليل نصوص الشعر العربي المعاصر.

أهداف البحث:

١-حصر وتوصيف التقنيات البلاغية والفنية في الديوان.

٢-تحليل مساهمة هذه التقنيات في تشكيل البُنية الدلالية والإيقاعية للنصوص.

٣-تقييم مدى فعالية الأساليب البلاغية والفنية في إيصال الفكرة والمشاعر.

٤-اقتراح إطار منهجي تطبيقي يمكن تعميمه على دراسات شعرية أخرى.

أسباب اختيار البحث:

١-حداثة إصدار الديوان ما يتيح رصدَ إسهاماتٍ تقنية لم تُدرس بعد.

٢-غنى المحتوى بشحنات وجدانية ورمزية تستدعي تحليلًا متعدد الأبعاد.

٣-التقاء موضوع الديوان مع اهتمامات الباحث العلمية والفنية، مما يدفعه للخوض في هذا المجال بعمق.

منهجية البحث:

١-المنهج الوصفي-التحليلي: قراءة تفكيكية ومتكررة للقصائد لتحديد المحطات البلاغية والفنية.

٢-المنهج الاستقرائي: جمع عينات تقنية (استعارات، جناس، إيقاع...) ثم تعميم خصائصها على بنية الديوان ككل.

٣-أدوات البحث: قائمة معجمية قائمة على البرامج المكتبية، واستشارات نقدية في البلاغة العربية الكلاسيكية والمعاصرة.

صعوبات البحث:

١-ندرة الدراسات الثانوية المتخصصة في الديوان ذاته.

٢-تداخل التقنيات البلاغية والفنية في النص الشعري، مما يصعّب الفصل الصارم بينها.

٣-صعوبة تأويل بعض الصور المركبة التي تستدعي مقاربات نصية ولغوية دقيقة.

فرضيات البحث:

١-يهيمن على الديوان مفردات استعاريّة تمنح النص عمقًا دلاليًا يفوق التشبيه المباشر.

٢- يُوظّف الشاعر الإيقاع الداخلي (جناس، طباق) ليس للتزيين فحسب، بل لتعميق التناص الشعوري داخل القصيدة.

٣-يلعب التكرار دور البنية الدرامية التي تقود القارئ نحو الذروة الوجدانية للنص.

إشكالية البحث:

كيف استطاع أحمد سويلم في «رعشة في الأفق» أن يبدع تمازجًا متجانسًا بين البلاغة الكلاسيكية والفن الشعري المعاصر، وما أثر هذا التمازج في تشكيل بنية الديوان ودلالاته الجمالية والفنية.

أظهر البحث أن أحمد سويلم يستعيد عناصر البلاغة العربية الأصيلة (كالاستعارة والتشبيه والتكرار)، ويعيد صياغتها بروح معاصرة عبر مزجها بالإيقاع الداخلي والجناس، لينتج نصًا شعريًا مترابطًا بين صياغة كلاسيكية وحرية حداثية. وبذلك يؤسس الديوان لرؤية شعرية تجمع بين تمسّك بالموروث وابتكار في الشكل والمضمون.

الدراسات السابقة:

١- قصيدة الشّعر العراقيّة (دراسة في جماليّات التّشكيل الإيقاعي)،حميد الصّافي، رسالة دكتوراه، جامعة البصرة، ٢٠١٣. ركز الصافي على بنية الإيقاع الداخلي في الشعر العراقي الحديث، مستعينًا بتحليل عناصر صوتية كالطباق والجناس والتكرار الصوتي، ثم صنّف هذه الظواهر ودرس نسب انتشارها داخل القصيدة وربطها بتفاعل المتلقي. اعتمد منهجًا وصفيًا–تحليليًا مدعومًا بإحصاءات مستخلصة من قراءة متكررة لعشرات النصوص. وسنحاول الاستفادة من هذه الدراسة في نموذج تصنيف صوتيات الديوان (جناس، طباق، تكرار).

٢- الصّورة الشّعريّة في ديوان الأمير أبي الرّبيع سليمان بن عبد الله الموحّد، إعداد: رابح محوي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٩. انكبّ محوي على تحليل بنية الصورة الشعرية من زاويتين: حسية (تستدعي الحواس الخمس) ورمزية (تبث دلالات فلسفية أو روحانية). صنّف آليات التشبيه والاستعارة والتشخيص داخل الديوان وبيّن وظائفها الدلالية في نسج المعنى. ويمكن الاستفادة من هذه الدراسة في بحثنا في إطار تقسيم الصور إلى حسية ورمزية مع معايير واضحة لكل منهما. وهي تعطي نموذج لوصف الاستعارة (تصريحية/كنائية) ووظائفها الدلالية. كما يمكننا الاستفادة منهج ربط بناء الصورة بموضوعات الديوان (غرابة، انتظار، أفق).

٣- أسلوب شعر أحمد مطر السّياسي، د. شاكر عامري، جامعة الشّهيد مدني، أذربيجان، ع٢١، ٢٠١٥. حلّل عامري الخصائص البلاغية في شعر أحمد مطر ذي البعد السياسي، مع التركيز على السخرية والمفارقة والاستعارة السياسية، وبيّن كيف تدعم هذه التقنيات الرسالة السياسية وتغذّي التلقي الجماهيري. ويستفاد من هذه الدراسة في طريقة ربط التقنية البلاغية بثيمات النص (عندنا: الوجداني/الفلسفي)، وأسلوب رصد التشابك بين المعنى والأسلوب في خدمة الهدف النصّي. ومنهج توظيف أمثلة واقعية في إبراز أثر كل تقنية بلاغية على فهم الديوان.

٤- (مفاهيم الشعرية) كتاب لحسن ناظم، الصادر عن المركز الثقافي العربي – بيروت، بطبعته الأولى عام ١٩٩٤ م، من خلاله الكاتب يعالج مفهوم الشعريات الحديثة، التي لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنوناً إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي، كما اتسع المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعرية" الأشياء الواقعية، وشعرية التصورات الذهنية، كما عولجت، في هذا الكتاب، قضية العلاقة بين القراءة والتلقي بين الشعرية، وكان الهدف من ذلك إبراز السمة التكاملية بينهما، والكشف عن مدى موضوعية النظريات الشعرية. ونستفيد من هذه الدراسة في إطار العلاقة بين نصٍ شعري وقارئه (التلقي)، يمكن توظيفه في تحليل كيفية استجابة القارئ للتقنيات البلاغية والفنية.

٥- كتاب (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) لجابر عصفور، الصادر عن المركز الثقافي العربي – بيروت، بطبعته الثالثة عام ١٩٩٣ م. ونستفيد من هذه الدراسة في استخدام أدوات لفكّ تركيب الصورة في "رعشة في الأفق" وفق معايير الوظيفة البلاغية والدلالية

خطة البحث:

المبحث الأول: في المفاهيم النظرية:المبحث الثاني: تجليات التقنيات البلاغية والفنية في ديوان (رعشة في الأفق)المطلب الأول: التقنيات البلاغية وتجلياتها المطلب الثاني: التقنيات الفنية وتجلياتها

المبحث الأول: في المفاهيم النظرية:

أولاً: مفهوم التقنيات البلاغية والفنية في وارتباط المفهومين بالصورة:

- مفهوم التقنيات البلاغية في الأدب: التقنيات البلاغية هي أدوات لغوية وصورية يلجأ إليها الكاتب أو الشاعر لتكثيف المعنى وإضفاء أثر جمالي أو وجداني على النص، فتضم التشبيه والاستعارة والكناية والجناس وغير ذلك، حيث ترفع هذه الأساليب مستوى الأداء اللغوي وتوجه انتباه القارئ إلى أبعاد معينة من المعنى[١]. فعلى سبيل المثال، عندما يقول المتنبي ((الخيل والليل والبيداء تعرفني)) فهو يشبّه نفسه بالخيل ليوحي بالقوة والحرية، وعند وصف الثورة بأنها «نارٌ متأججة» فإنه يستعير صورة النار ليعكس شدة التحول والعنف، كما تجسد الكناية في عبارة ((جاءني البلاء يرفرف حولي)) المصائب وكأنها طائر يلاحقه، ويمنح الجناس في بيت «لئن تُعطَ الزهور يُعطَنَّ عطرها» النص إيقاعاً داخلياً يجذب السامع إلى فكرة العطاء والثمر بصورة موسيقية[٢].تبرز أهمية تلك التقنيات في قدرتها على استثارة خيال القارئ لملء التفاصيل وتشارك في بناء العالم النصّي، كما تقوّي عنصر الإقناع عبر صور تظل عالقة في الذهن وتدعم حجج الكاتب، وتُشرك العاطفة فتنتقل الأحاسيس المكتوبة عبر الطبقات البلاغية إلى المتلقي

مباشرة، فضلاً عن خلق تجربة سمعية وبصرية تتناغم فيها الصور الذهنية مع الإيقاع الصوتي[٣]. ولتوظيف هذه التقنيات بفاعلية، ينبغي للكاتب أن يحدد الهدف البلاغي المراد تحقيقه أولاً، ثم يختار الأسلوب الأنسب ويراعي انسجامه مع سياق النص وشخصية المتحدث، مع الانتباه إلى الاعتدال في الاستعمال ومراجعة النص بعد الكتابة للتأكد من خلوه من المبالغة أو التعقيد الزائد. بعد ذلك، يمكن التوسع في دراسة أثر البلاغة في الشعر المعاصر مقارنة بعصور البلاغة الكلاسيكية، أو تحليل تطبيقاتها في الخطب السياسية والإعلامية، أو الانضمام إلى ورشة تطبيقية لكتابة نص قصصي يركّز على الأساليب البلاغية المختلفة[٤].

– مفهوم التقنيات الفنية في الأدب: التقنيات الفنية في الأدب هي مجموعة الأدوات والأساليب التي يختارها الكاتب لتنظيم النص وصياغة الأحداث ورسم ملامح الشخصيات والوصف والحوار بهدف خلق بنية فنية متكاملة تخدم الفكرة والجو العام للعمل[٥]. لا يقتصر الأمر على اختيار الكلمات فقط، بل يتعداه إلى كيفية ترتيبها وتوظيف الزمان والمكان السرديين وتصميم الإيقاع الروائي عبر التناوب بين السرعة والبطء أو الاستباق والاسترجاع، مع إدخال أبعاد رمزية تفتح آفاقاً جديدة لتأويل النص. فمن جهة، يعمل السرد بوجهات نظر متعددة على تقديم رؤى متباينة للأحداث، وقد تختار الكاتبة بنية زمنية غير خطية للقفز بين الماضي والحاضر والمستقبل تدريجياً، وفي الوقت ذاته يُستخدم الوصف الحسي المكثف لإشراك حواس القارئ الخمس واستحضار مشاهد نابضة بالحياة، بينما يكشف الحوار الدرامي عن دواخل الشخصيات ويدفع الحبكة نحو الأمام، وتُوظَّف الرمزية لتجسيد أفكار أو مشاعر تتجاوز حدود النص الظاهر إلى عمق المعنى[٦].تُضفي هذه التقنيات على العمل الأدبي عمقاً وطبقات متعددة تشرك القارئ في بناء العالم الذهني والعاطفي، وتثري تجربته عبر إثارة توقعاته وجذب انتباهه بالتشويق الزمني والحواري، مما يدفعه أحياناً إلى إعادة قراءة النص لاستكشاف الدلالات الخفية وتصير مناسبة للمتابعة والتفاعل الحيّ بين النص وقارئه. ومن أجل تطبيق هذه الأساليب، يمكن البدء بتحليل رواية أو قصة قصيرة للوقوف على كيفية توظيف وجهات النظر الزمنية المتعددة، أو الانخراط في تجربة كتابة نص قصير يعتمد على الوصف الحسي المكثف، ما يتيح استكشاف الأثر الجمالي والوجداني لهذه التقنيات وتطوير قدراتك الفنية في الصياغة الأدبية[٧]لا تكاد تنفصل قضية الصورة الشعرية بشكل عام والصورة البيانية والفنية بشكل خاص عن كافة التقنيات المستخدمة في إظهار جمالية النص وبلاغته في الأدب العربي، فمفهوم الصورة بدلالاته المتعددة يعطي مفهوماً جامعاً لكل أنواع التصوير، ولذلك فإن مصطلح التصوير أو الصورة يعد من أكثر المفاهيم تنوعاً بجميع أشكاله الأدبية والنقدية، وعلى الرغم من ذلك فهو لا يقف عند مرسى معين؛ فهو متحرك يستمد حركته من المؤدي، ولعل الصعوبة في تحديد مفهوم الصورة ينشأ من تعدد المصطلحات النقدية التي تكون غير مستقرة في بعض الأحيان. وتعود الصعوبة في إعطاء تعريف واضح للصورة إلى عدة أسباب أهمها استخدام المصطلح في علوم مختلفة، وتعدد المذاهب والحركات الأدبية والعلمية التي تدرسها فقد عانت الصورة الشعرية على سبيل المثال اضطراباً في التحديد الدقيق حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين[٨]، ومفهوم الصورة يشتمل على الكثير من الآراء منها: الانعكاس، التعبير، التشخيص، والتمثيل، وهذه المصطلحات تكون صحيحة جميعها باختلاف المواضع؛ فقد تكون الصورة تعطي تشبيهاً في موضع أدبي، وانعكاساً في موضوع علمي، وغيرها من الاستخدامات. إن مصطلح الصورة توسع ليشمل في مكوناته كافة الأدوات التعبيرية، "فأصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما يقودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني"[٩].وقد ارتبطت الصورة الشعرية بمفهوم الخيال حيث إنها أداة إبداعية يستطيع من خلالها الشاعر تأليف الصور معتمداً على ما يخبئه داخل ذهنه من أحاسيس ومشاعر، ومن هنا فإن "درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة"[١٠].وتختلف الصورة الشعرية طبيعة من حيث ورودها داخل النص الأدبي، وكمية المساحة التي تشغلها فأحياناً تأتي كجمل صغيرة أو إشارات عابرة، وأحيانا أخرى تأتي بشكل مركب طويل وممتد على النص بأكمله، وبعضها يكون سهلاً واضحاً، وبعضها الآخر يأتي معقداً يحتاج الكثير من التأويل والتفسير، "فأشكال الصور بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة أو التشابيه المتناسبة الأجزاء، وبعضها معقد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات التي لاتقف عند إيجاد علاقات بين أمور متناسبة أو متشابهة فحسب، إنما تتعدى ذلك إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة، بل من أمور متجاورة ومتنافرة أيضاً"[١١].إن الصورة الشعرية تنشأ من التقاء التقنيات الفنية والتقنيات البلاغية في بوتقة واحدة يلتصقان فيها ليولّدا صورتين، بصرية وصوتية، تتجاوز الكلمة إلى إحساس حي يلامس خيال القارئ. فالتقنيات الفنية توفر الهيكل والفضاء الذي تُبنى فيه الصورة الشعرية؛ إذ يعتمد الشاعر على الإيقاع السردي والوصف الحسي المكثف وتنظيم الزمان والمكان ليخلق من المشهد الخارجي مادة خام تتشكل منها الصورة. بهذا الأسلوب يمكن للشاعر أن يرسم ظلال الصحراء وجفاف الرمال عبر وصف حاسة اللمس والسمع واللون، فتظهر الصحراء في ذهن القارئ ككائن حيّ تنبض ملامحه بالغبار والشمس الحارقة[١٢].أما التقنيات البلاغية فتمثل أدوات التلوين والتعميق، فتُشيد الصورة الشعرية بمجازات وتشبيهات وكنايات تكثّف الفكرة وتفتح أفقاً من الدلالات. فالمجاز لا يكتفي بنقل الواقعة، بل يربط بينها وبين مشاعر وأفكار تتجاوز حدود النص، بينما التشبيه يمهد أرضية تأويلية مدعومة بصور

ملموسة، فتجد في البيت «أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ» تشبيهاً للثبات بالصبر مع استعارة للدمع كعاطفة تكاد تتسرب، فتنبض الصورة بالحزن المكبوت والكرامة المتوارية[١٣].حين يجتمع البناء الفني—من تنقل زمني واستحضار حسّي—مع البلاغة—من تشبّيه واستعارة وجناس—تشتد قوة الصورة الشعرية في ذهن المتلقي. فلا يكتفي القارئ برؤية الصحراء كما هي، بل يتذوّق رمالها وهي تنعكس على وجد الشاعر، ويتلمس حرارتها وكأنها محتدمة في قلبه، وتتردد في أذنه موسيقى الجناس والإيقاع، فتتولد تجربة قراءة تفاعلية يُعيد من خلالها خلق الصورة بإحساسه الخاص. بذلك تصبح الصورة الشعرية مساحة تلاقي بين المعمار الفني والبياض البلاغي، تنبثق فيها الكلمات من رحم التنظيم ليحلق الواقع في سماء الخيال[١٤].

ثانياً: تعدد أنماط التقنيات البلاغية والفنية في التعبير الأدبي:

إن الوقوف عند التقنيات البلاغية والفنية المستخدمة في الأدب العربي وفي إظهار جمالية النص أمر صعب جداً، ولكن هنا سمات وأساليب أساسية مستخدمة في النصوص الأدبية نستطيع تمييز ما يلي منها:

- التشبيه: إنّ التشبيه في معناه الاصطلاحي لا يختلف كثيراً عن معناه اللغوي، إلا في كونه أكثر تفصيلاً، فقد نال التشبيه عناية كبيرة من قبل اللغويين والبلاغيين الذين حرصوا على وضع تعريفات كثيرة متعددة له، تباينت أحياناً في ألفاظها، لكنها لم تختلف في مضمونها، نذكر منها أنه "أسلوبٌ بلاغيّ يقوم على بيان التشابه بين شيئين اشتراكاً في صفة أو أكثر"[١٥]، وقد عرّفه أبو هلال العسكري بأنه "الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه"[١٦]، ويعدّ التّشبيه آلية فاعلة من آليات العملية الوصفية، فالوصف يشكّل الوصف آليّة عرضٍ ورؤيا، إنّه غرض رئيس من أغراض الشّعر، فـ "الوصف عبارة عن بيان الأمر باستيعاب أحواله، وضروب نعوته الممثّلة له، وأحواله ثلاثة: الأوّل: أن يكون الوصف حقيقيّاً بالموصوف مفرداً له عمّا سواه، والثاني: أن يكون ذا رونق وطلاوة، الثالث: الخروج فيه إلى حدود الإسهاب والمبالغة، ويكتفي بما كان مناسباً للحال، وله أنواع متعددة ولكنّها تعود إلى قسمين، وهما: وصف الأشخاص، ووصف الأشياء، أمّا الأشياء الحرية بالوصف فهي الحوادث والأمكنة ومناظر الطبيعة، وأمّا وصف الأشخاص فيكون بوصف الصّورة أو بوصفهما معاً"[١٧]، فالتشبيه ليس المقصود به المزج الكامل بين طرفي الصورة واندماجها مع بعضها في كيان واحد، بل يعني الانتقال من حال إلى أخرى مع وضع الحالتين في مقابلة تجعل ما يكتنف المشبه به ينتقل إلى المشبه، فجودة التشبيه لا تشترط تطابق كل الصفات بين المشبه والمشبه به.يرتبط التشبيه، بوصفه إحدى التقنيات البلاغية الأساسية، بعمليتي البناء الفني والإبداعي في النص الأدبي من خلال عمله كجسر بين المعنى الظاهر والعالم الداخلي للصورة الشعرية أو السردية. ففي المستوى البلاغي، يُستخدم التشبيه لتقريب فكرة أو مشهد بعيد عن إدراك القارئ عبر ربطه بصورة مألوفة، مما يضفي وضوحاً وعذوبة على المعنى. هذا الربط الودي بين طرفَي التشبيه يمنح النص قدرة على التعبير عن المشاعر والأفكار المعقدة في صيغة موجزة ومؤثرة، فيَسْتعير من صفة شيءٍ ملموس أو مألوف ليصوّر حالة نفسية أو ملامح شخصية أو أجواء مكانية بطريقة تشد الانتباه وتخاطب الخيال[١٨].أما على مستوى التقنيات الفنية، فيتداخل التشبيه مع عناصر البناء السردي والوصف الحسي والإيقاع النصي، إذ لا يكتفي بأن يكون زخرفاً لغوياً بل يصبح عنصراً أساسيّاً في تشكيل النسق الروائي أو الشعري. فعندما يوظف الكاتب التشبيه داخل سردٍ مضاعف الطبقات الزمانية أو في نصٍ يعتمد على الوصف الحسي المكثف، فإنه يوسع مجال الإحساس المكاني والزماني، ويخلق حلقة تفاعلية بين القارئ والنص[١٩]. ويعمل التشبيه هنا كأداة توجيهية لعين القارئ، تسحبه من إطار السرد الخام إلى فضاء الصورة المشبّعة بالتفاصيل اللونية والحركية والصوتية، فتتضافر مع الموسيقى الداخلية للنص—من جناس أو سجع أو تلاعب إيقاعي—لتولد تجربة قراءة تأخذ بيد المتلقي نحو إعادة بناء المشهد بروحه الخاصة. بهذا يصبح التشبيه جسرَ بلاغةٍ وفن، يربط بين عمق الدلالة وأناقة البنية في آنٍ واحد[٢٠].
- الاستعارة: تتشكّل الاستعارة باستبدال كلمة حقيقيّة بكلمة مجازيّة، وأنّ كلّ كلمة لها معنيان: معنى حقيقيّ، ومعنى مجازيّ، وأنّ هذا الاستبدال يُنى على علاقة المشابهة الوهميّة أو الحقيقية، وينظر أصحاب هذا الاتّجاه إلى الاستعارة على أنّها إهمال أو استبدال لبعض الصّفات الحقيقيّة للفظ ما، وأنّ الدّالّ الاستعاريّ يفقد جزءاً من سماته دلالة جديدة، وبعد ذلك نكتفي من ذلك بالصّفة المُهيمنة الّتي يُمكن بموجبها أن يُشبه هذا اللفظ لفظاً آخر، يفقد بذلك بعض دلالته الخاصّة، ويتزحزح المعنى كما يرى (ريمارسيه)[٢١]فالاستعارة ضربٌ من المجاز اللغويّ علاقته المشابهة، أي استُعْمِل في غير ما وُضع لهُ، لعلاقة المشابهة ومع قرينة مانعةٍ من إرادة المعنى الحقيقي الذي وُضِع اللفظ له[٢٢].وهذا يكشف عن أهمية الاستعارة في الكشف المباشر عن إبداع الشاعر؛ فالاستعارة موطنُ الإبداع وحياةٌ جديدةٌ تمدُّ اللغة بنبعٍ جديدٍ، وبقدر ما يُحسِن الشاعر استخدامها يؤكّد شاعريته وقدرته وبراعته اللغويّة والفكريّة، ذلك أنّ الاستعارة خلقٌ لخلايا لغويّة جديدة ترفد الجسدَ اللغويَّ الكليّ وتتفاعل فيه لتصبح في أصل هيولاه، وهي ثروة النصّ وغناه الحقيقيّ إذ إنّها تكتنز كلّ قيمه الفنية والثقافية والاجتماعية و. إلخ.

- الكناية: الكناية مكوّن مهمّ من مكوّنات النّصّ الأدبيّ، يعتمد مبدأ المجاورة بعيداً عن أيّة علاقات مشابهة، إنّها إيراد معنى قريب مباشر لا يريده المبدع، بل يشكّل حلقة عبور إلى معنى آخر يريده، إنّه المعنى البعيد غير المباشر، ولها فوائد شتّى، منها: الاختصار، وتشويق المتلقّي، والكناية إحدى مباحث علم البيان، وقد عرّفها السّكّاكي بأنّها: "ترك التّصريح بذكر الشّيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل المذكور إلى المتروك، كما نقول: فلان طويل النّجاد، لينتقل إلى ما هو ملزومه، وهو طويل القامة"[٢٣].تقوم الكناية على الإيحاء بالمعنى عبر حذف الصراحة، فتفتح آفاقاً واسعة من التأويل وتمنح النص مجالاً للتخييل الذهني، إذ يشارك القارئ في استكمال المعنى المكبوت ضمن حقل الدلالة. يندفع القارئ ليبحث عن الأبعاد المضمرة ويتفاعل مع الصوت الصامت الكامن في الفراغات التي تركتها الكناية، مما يعزز الحضور الانفعالي ويضفي على العبارة ثقلًا روحياً يتخطى حدود اللفظ المباشر[٢٤]وعلى الصعيد الفني تنسجم الكناية مع بنية السرد والوصف والإيقاع، فتعمل على خلق فجوات بنيوية تضيف تشويقاً وتحمّس القارئ للانغماس في طبقات النص المختلفة، كما تتيح للكاتب ضبط وتيرة القراءة عبر ترك مساحات للتوقف والتأمل. يتحول الصوت الداخلي للنص حينئذٍ إلى نسيج متداخل من المعنى والإيقاع، فتتلاقى البلاغة والصياغة الفنية في توليد تجربة أدبية متكاملة لا تكتفي بالرؤية السطحية بل تستدعي إبداع القارئ لإحكام البناء النصي[٢٥].
- المجاز: عند العودة إلى المعاجم، وكتب البلاغة للبحثِ عن تعريفٍ دقيق للمجاز المرسل، وتوصيفٍ واضح له، يجد الباحث أنّ تعريفاته متقاربة إلى حدّ بعيد، ذات دلالة واحدة تقريباً، فقد ورد في أحد المعاجم تعريفٌ للمجاز المرسل بأنه: " نقل الألفاظ من حقيقتها اللّغويّة إلى معانٍ أخرى لصلة غير المشابهة"[٢٦].المجاز في الأدب ينبع من طاقة البلاغة التي تفرض إعادة قراءة الواقع بمعايير جديدة، إذ يقوم على استبدال اللفظ بغيره لعلاقة تشابه أو تمثيل أو إضمار، فتنقلب الكلمات إلى مرايا تعكس عوالم داخلية وأفكارًا تغذي الخيال. بهذا تتحول الجملة إلى مساحة حية من التأويل، يقرأ القارئ فيها أكثر مما كُتب، ويعيد بناء النص في ذهنه عبر ردم الفجوات التي أقامها المجاز بين اللفظ والمعنى[٢٧].على الصعيد الفني يندمج المجاز بجوهر البنية السردية والوصفية والإيقاعية للنص؛ فهو لا يثري الجانب الدلالي وحسب، بل يشكل نقطة ارتكاز في الإيقاع الداخلي للنص عبر وقع لفظي يلتف حوله الصوتُ والحركةُ والإيقاع. وعندما يتعانق المجاز مع تنظيم الزمان والمكان ووظائف السرد المتنوعة، يصبح محركًا لانسياب الرواية أو الانفجار الشعري، إذ يُوقظ الحواس ويمنح النص بعدًا حسّيًا متعدّد الطبقات[٢٨].

المبحث الثاني: تجليات التقنيات البلاغية والفنية في ديوان «رعشة في الأفق»

ينطلق هذا المبحث من رؤية تطبيقية ليمانٍ الترابط بين المعجم البلاغي المفصّل والأساليب الفنية التي اختارها الشّاعر أحمد سويلم في ديوانه "رعشة في الأفق"، سعياً إلى الكشف عن كيفية اشتغال كل تقنية في خدمة البُعد الوجداني والدلالي لدى المتلقّي. يشتمل المبحث على قسمين: يستعرض الأول المداخل البلاغية (كالاستعارة والتشبيه والجناس والتكرار) وتجلّياتها داخل النص، في حين يركز الثاني على التقنيات الفنية (الإيقاع الداخلي، والبناء التركيبي، والرمزية البصرية) ودورها في بلورة الخطاب الشعري المعاصر.

المطلب الأول: التقنيات البلاغية وتجلياتها:

تُعد التقنيات البلاغية مفاتيح أساسية في بنية القصيدة العربية؛ فهي توفر آليات تضخيم المعنى وتكثيف الدلالة. في هذا البند نستعرض أهم الظواهر البلاغية التي وظّفها سويلم، بدءاً باستعاراته التصريحية والكنائية التي تفتح فضاءات رمزية أمام القارئ، مروراً بتوظيف التشبيه كأداة موائمة للمشاعر وتكرير المفردات لبلورة حالة وجدانية متكررة، وصولاً إلى الجناس والطباق اللذين يعززان الإيقاع الداخلي للنص. وفيما يلي تحليل لبعض التقنيات التي استخدمها الشاعر في ديوانه الشعري:

١-في قول الشاعر:

"وأنا زورقي ألفُ فاصلة.. وحنين..
لا أسلّمُ أشرعتي للغَرَقْ
وأراه – الزمانَ – على مهبطِ الموجِ
يحصُدُ نبضيَ
يحصدُ لهفةَ عينيَّ
لكنني لا أعيرُ له نظرتي
وأظلّ أشقُّ عبابي.. بحرفي النَّزِقْ"[٢٩]

في هذه القطعة الشعرية، يكثف أحمد سويلم أدوات البلاغة ليعبر عن الصراع بين الذات والزمان، فنجد فيها ما يلي:يفتتح الشاعر بصيغة استعارة مكثفة حين يصف نفسه بـ«زورقي ألفُ فاصلةٍ وحنينٍ»، فالزورق هنا رمزٌ للذات، و«الفاصلة» استعارة عن تلك اللحظة التي تعيد ابتكار الوعي، و«الحنين» صفة تجرّي على الزورق دفقَ المشاعر. هذه الاستعارة تدمج بين آلة الإبحار وميكانيكية الكتابة والوجد الإنساني في تيمة واحدة. يقول: «لا أسلّم أشرعتي للغرق»؛ هذا النفي لا يعبر فقط عن تحرير الشراع من الموت، بل عن موقف وجوديّ صارم، يحصّن الذات من الانهيار. هنا يستعمل الشاعر أسلوب الحذف (حذف الفاء بعد النفي) ليكثف التوّجه الرجائي ويعزز الإيقاع الداخلي عبر جناسٍ ضمني بين «أسلّم» و«الغرق».يجسد الزمان في هذا المقطع شخصية فاعلة: «وأراه – الزمانَ – على مهبطِ الموجِ / يحصُدُ نبضي، يحصدُ لهفةَ عينيّ». بهذا التشخيص تتحول قوى الزمن إلى حصّادة جائرة تقطف نبض الشاعر وأحلامه، فيتجلى الصراع الوجداني كأنما أمام قوى شرسة تحتل الفضاء الشعري. يتكرر الفعل «يحصدُ» مع توالي المفعولين «نبضي» و«لهفةَ عينيّ» في تشكيل توازي بلاغيٍ يُضخّ الوتيرة الدرامية للنص. هذا التوازي لا يكتفي بصبغة بلاغية، بل يعمل أيضًا على تفعيل الإيقاع الداخلي عبر تكرار وزن «مُفْعِلٌ» الذي يضاهي بيوت بحر الرمل. يختم الشاعر المقطع بـ«وأظلّ أشقُّ عبابي.. بحرفي النزِقْ»، فجاء «النزق» لتصوير الحرف المتقلب، المباغت، الذي يجابه عباب البحر (ضد الانزلاق في «الغرق»). هذا التصوير يكمّل معمار الاستعارة الأولى، ويضفي على الكتابة صفة الفعل المكافح، كما يستثمر جناسًا جزئيًا بين «بحرفي» و«النزق» ليعزز اللَحمة الصوتية. من خلال هذه التقنيات البلاغية، يرسم سويلم تجربةً استعادية للصراع مع الزمن، فيدمج بين الذات ككائنٍ آخذٍ في الإبحار نحو ذاتٍ أكثر ثباتًا، والزمن كقوة حصّادة تطمح إلى قطف بوحه وإيقاف شراع الشاعر، ليتحول الخطاب الشعري إلى ملحمةٍ صغيرةٍ من صياغة الرمز وتوظيف الصنعة البلاغية في إعادة تأسيس الذات ضد سلطة الفناء.

٢- يقول الشاعر في نص (البدء):

"سَفرٌ أنتِ
والجناحُ على متنِ هذا الفضاءِ .. يطيرْ
أترين ..
بلغنا من الأفقِ سِدرَتَهُ
أم تراقبُنا من بعيدٍ عيونُ الصقورْ
بدأ الدربُ من خطوةِ الشوق
والحلمُ من نبضةِ العشق
والشعرُ من دفقةٍ في الصدور
كيف هذا الزمانُ الذي لا يمرّ سريعاً
مرّ يختطفُ القلبَ مثل الأثير؟
كيف أمسى بقبضتنا نتحكم فيه
ونعلنُ عصيانَنا
كي نمهّدَ عمراً جديداً لنا
ونمدّ الجسور ..
هكذا انطلقَ الطيرُ من فتحةِ القلبِ حراً
نعلّمُه كيف يغزو الفضاء الكبير ..
يمطرُ أحلى الرسائل
أصفى القصائد ..
يلبسُ تاج الأمير ..
.....
إنّ ما بيننا الآن
لا يعرفُ المستحيل

يحطّمُ أعتى القيود

يصارعُ قهر الزمان

ويُعلي منارات هذا الحنين الأثيرْ

إنّ ما بيننا بدأ الآن

منهمراً.. طيّباً.. وغزيرْ

ثمّ استوى

شامخاً.. ونضيرْ"(٣٠)

يحوّل الشاعر في مطلعِ النصّ الحبيبة إلى رحلة روحية حين يطلق عليها (سفرٌ أنتِ)، فينقلنا من شظايا الوجود اليومي إلى فضاء مفتوح لا تحدّه حدود، ويُشدّد على هذا الانطلاق بصورتي الجناح والفضاء لتتضافر استعارة السفر واستعارة الطير في رسم أفقٍ يليق بعظمة الحُبّ وشموخه. ويستدعي ذكر (سدرة الأفق) عمق التراث العربي والروحانية القرآنية، فلا يكتفي البحث عن الحبيبة بتجاوز المسافات فحسب، بل يصير رحلة بحث عن ملاذٍ سامٍ يلتقي فيه الفرد مع جذر المنطق والجمال الثقافي.ثم تأتي التوازيات اللفظية المنسجمة في ثلاث مقاطع متوالية: (بدأ الدربُ من خطوةِ الشوق، والحلمُ من نبضةِ العشق، والشعرُ من دفقةٍ في الصدور)، فتتكرر البنى النحوية مع نقل الصورة الحسية من القدم إلى القلب لتولد موسيقى داخلية تدفع النص نحو تصاعد وجداني، كما تؤكد وحدة الشوق والعشق والشعر كنبعٍ واحد ينبض بالحياة؛ هذا الأسلوب يجمع بين البعد الحركي والجسدي والبعد النفسي، فيغدو المشهد الشعري ذو نسيجٍ عضويّ لا انفصام فيه بين الحسّ والإحساس.وفي مشهد الزمن ينزع الشاعر ثوب السكون ليمنحه شخصيتين متناقضتين؛ زمنٌ لا يمرّ سريعاً، وآخر يختطف القلب مثل الأثير، فتبدو لحظات العيش رهينة لهذا الزمن الماكر قبل أن يصير بين يدي الإنسان مطواعاً (بقبضتنا نتحكم فيه ونعلن عصياننا) لننبش بداية عهدٍ جديد. بهذا الانقلاب البلاغي يعكس النصّ فكرة التمرد على قسوة القدر والسعي لإعادة رسم حدود الممكن، معلنًا قدرة الإبداع والعاطفة على فرض إرادتهما على مفاهيم الثبات والحتمية. لينطلق الطير في قلب الشاعر من (فتحة القلب حرًّا)، حاملاً معه أحلام التواصل والغزو الحسي، فيمرّ بحركة استعارية تجمع بين المطر والإرسال ليغدق على العالم أحلى الرسائل وأصفى القصائد، ثم يرتدي (تاج الأمير)، فيمنح الشاعر وفنه سلطةً ملوكية تطل على النفس البشرية من أعلى مراتب التعبير. هذا الكائن الجوي ليس طائراً عابراً فحسب، بل رسولٌ يختبر دفق الحبّ من أعماق الذات إلى سماء الخيال.ويتجلّى في هذا النص الشعري شغف الشاعر بإبراز عظمة (ما بيننا) بوصفه فعلاً حيّاً قادراً على اقتلاع المستحيلات، وإعلاء منارات الحنين، ذلك عبر توظيفه لباقةٍ من التقنيات البلاغية (المعنوية واللفظية)، حيث استطاع الشاعرُ من خلالها بناء خطاب شعري يأسر القارئ ويوقظ دوافعه العاطفية. فيبدأ الشاعر قصيدته بالحرف (إنّ) ليغمر المطلقية على علاقة (ما بيننا)، ويؤكّد حضورها في اللحظة الراهنة؛ وتكرار (إنّ ما بيننا) في مطلع المقطعين لا يُجدّد فقط الإحساس باليقين، بل يجعل القراءة تجربة حية تنبض بصدق العاطفة، لتتسارع بعد ذلك الأفعال (لا يعرف المستحيل)، (يحطّم أعتى القيود)، (يصارع قهر الزمان) في تتابع درامي ينبض بالحركة، ويشير إلى كيان عاطفي يتجاوز كل عائق. إذ إنّ بتجسيده (ما بيننا) كفاعل خارق للطبيعة، يعزّز الشاعر انطباع انتصار الحب على الجفاء والزمن.كما تتجلّى براعة الشاعر أيضاً في تشكيله الاستعاري عندما يرسم (منارات هذا الحنين الأثير) كمصابيح لا تزول، فيحوّل الحنين إلى ضوء يرشد القلوب، وهنا تستحضر الاستعارة صوره المكانية للدلالة على استمرارية الشعور وعلوّه، وتندمج في حقل دلالي واحد مع الفعل (يعلي) المتصل بذات الجذر، فتتم وحدة المعنى والأثر. وفي النهاية، ينتقل التحليق الدلالي من نفي المستحيل إلى تحطيم القيود وصعود (ما بيننا) شامخاً ونضيراً، فتتبدّى رحلة التصعيد من الغياب والقيود إلى الانعتاق والسمو، وبهذا الأسلوب الموحّد بين البيان والبديع، يخلق الشاعر نصّاً يحاكي تجارب الحب والحرية في آنٍ واحد.

٣- يقول الشاعر:

"حين تصافحنا

حوّمَ سربُ حمامٍ أبيض

فوق يدينا..

حين تلاقت أعيننا

فتح الموج الأزرق.. فوق الشطّ ذراعيه

للموجِ الأسود..

همستْ شفتانا بمساء الخير

فتدحرجَ فوق الخدين

شعاعُ القمر الساهر"[٣١]

يبدأ الشاعر نصّه بإيقاعٍ غنائي رقيق عبر تكرار (حين): حين تصافحنا... حين تلاقت أعيننا، فيمنح اللحظة وقعاً أسطوريّاً كأنها سرُّ الكون المؤجَّل، وهذا التقديم المتوازي لا يكتفي بتحديد زمن اللقاء، بل يجعل من كل حدثٍ متنفساً لجزءٍ آخر من الحكاية، فينساب بشكل درامي من اللمسة إلى النظرة ثمّ إلى الهمسة. ويتوسّل الشاعر في سطره الأول استعارةً بسيطة وأخاذة حين يهوي سربُ الحمام الأبيض فوق اليدين، ليستشعر القارئ برقة تلك اللحظة وبهائها؛ فالحمام الأبيض دائماً رمز السلام والصفاء، وكأنه عدسة تكبّر عاطفة المصافحة لتتحول إلى رقصة بيضاء في الجو، واللافت أنّه لم يكلف نفسه عناءَ ربط الحمام بالكلام صراحة، بل اكتفى بفعل (حوّم) كأنه يصف انسياب المشاعر قبل أي شيء آخر.لكن وعند انتقال العينين، يظهر التوازن الدلالي بين (الموج الأزرق) و(الموج الأسود)، فتتجلّى ثنائية الضوء والظلال في العلاقة؛ الأزرق يعلو الأمل ويغلّف الشاطئ بنسمات الصباح، بينما الأسود يحتشد في طيّاتٍ أكثر ظلمةً ودهشةً، الفعل (فتح) للموج الأزرق يوحي ببدايةٍ جديدة، وهو مقابل (للموج الأسود) الذي ينحو نحو الرغبة في الصراع أو التماهي مع الحزن، تلك الثنائية لا تخلو من توترٍ وتوازنٍ، يشبه توهج الحب وخشية الفقدان. ثمّ ينتقل إلى حميميّة الهمس (بمساء الخير) التي تلتها لحظةٌ سحرية: فتدحرجَ فوق الخدين شعاعُ القمر الساهر، فهنا تكتمل الصورة بانصهار البشريّ والطبيعي؛ الشفتان تهمسان، والخدين يستقبلان القمر بلمسة ضوءٍ دافئة، وتوظيف الشاعر (الشعاع) بدلاً من (الضوء) يجعل الحركة أكثر مرونةً ويضيف بعداً بصريّاً ملموساً.

٤-في قول الشاعر:

"ياقوتةَ الروحِ

جودي السنى .. جودي

وجمّلي زمني ..

واشفي مواجيدي

الشعرُ أوسمتي

والبوحُ أجنجتي

لكنك الأفق الشادي أغاريدي

قد أوسَعتني رياح الليل عاصفةٌ

وأمعنت ..

وشوَت في جمرها عُودي

وخاصمتني – سنيناً – خطوتي

ألماً ..

وأسقطت غربةُ الدنيا عناقيدي

ما كنتُ أعرفُ ..

أنّ العشق لؤلؤةٌ

لو لم أجُدْ بدمائي استرخصتْ جودي!

هذا دمي..

مُزجتْ فيه تراتيلي

وذاك عمري

احتمى في حلم مولودِ

لأبدأ الزمن الآتي

وفي كبدي..

جمرُ اعتصارٍ

وشوقٌ للمواعيد!"(٣٢)

تغيب في هذا النصّ أدوات التشبيه الصريح مثل "كـ" أو "مثل" ليحلّ محلّها مشهد استعاري ينساب مطرداً، يعتمد بشكل أساسي على الاستعارة المكنية والمرسلة. يفتتح الشاعر نداءه لمحبوبته بـ"ياقوتة الروح" فتتحول الروح إلى جوهرة ثرية لا تحتاج إلى رابط تشبيهي، فتتمثل قيمة الحبيب بأسمى معاني الرفعة والضياء. كذلك حين يعلن أن "الشعر أوسمتي" يلبس الشاعر نفسه زيّ الكِبْر والفرادة، ويمنح الشعر صفة تزيين الذات من دون أن يستعين بأي أداة ربط صريحة. والبوح حين يصبح "أجنحة" يشير إلى نموّه في باطن الصدر كأغصان تثمر أسراراً، فتبدو الكلمات في داخله ثماراً تتفتح بعيداً عن أدوات التشبيه المألوفة.تتوسع هذه الشبكة البلاغية فتشمل الاستعارة المرسلة، فتُمنح الرياح القدرة على الفعل حين(أوسعتني رياح الليل عاصفةً)، فتكتسب مشاعر الشاعر بعداً حركياً عنيفاً، كما لو أنّ الليل خصم يوسّع صدره بالعواصف. وفي جملة (خاصمتني سنينٌ خطوتي ألماً) يتحول الزمن بدوره إلى كيان مستقل يقاوم الخطى ويعترض سبيلها، مما يعمّق الإحساس بوطأة الزمن على الأمل. وحين (الغربة تسقط عناقيدي) تصبح الغربة قوة قاطعة تقطف ثمار العمر، في تكامل بين الصورة الحسية والمعنى الشعوري، من دون أي تشبيه صريح.وعلى الرغم من ندرة التشبيه الصريح، ثمة تشبيه ضمني يتضح في سقوط العناقيد، حيث تُشبّه الثمار المغروسة في الحياة بما يفقده المرء تحت ضغط الغربة، هذا التوازن بين استعارات مكنية ومرسلة وتشبيه ضمني يخلق ارتجالاً عرضياً ينساب بموسيقى الصور والرموز، فتصبح اللغة وعاءً يحتضن وجع العشق ونبضه، متجاوزةً حدود الحرف المباشر، لتعكس تجربة وجدانية مطرقة في عمقها.لينتقل النص إلى استخدام لفظَتيْ (هذا وذاك) في توظيفٍ دلاليٍّ محكمٍ ينقل الدم والعمَر من مجرد مفردتين إلى علامتينِ زمنيتين: (هذا دمي) يحمل الحاضرَ الحيويّ بكل تجلياته، بينما (ذاك عمري) يستدعي مسار الحياة الممتدّ، فتنشأ دلالةٌ على التواشج بين فورة المشاعرِ وإيقاعِ الزمن، وإنّ هذا التوازي اللفظيّ يعكس حالةً من التعالق بين الجسد والوجود، ويهيّئ القارئ لقراءةٍ تتجاوز المعنى الحرفيّ إلى استكشاف أبعادٍ رمزية. فحين يُخبرنا الشاعر بأن دمه (مُزُجتْ فيه تراتيلي)، يستعير الدم وعاءً صافيًا لاستقبال التراتيل أو الترانيم، فتصبح كلماته مسرودةً غير قابلةٍ للفصل بين الجسدِ والروح، بين الانفعالات وطقوس التعبير؛ هذه الاستعارة التصريحية تؤسس لوحدةٍ عضويةٍ بين ما يفيض من الداخل وما يُنشد على الشفاه، ويضفي عليها قدراً من السرّ والقداسة تشبه طقوس رفع الصوت في الخلوات التعبدية. ثمّ يخطفنا الشاعر نحو (حلم مولود) يحتضن العمرَ (لأبدأ الزمن الآتي)، فنجدُ هنا استعارةً مركبةً للولادة والمحاكاة الجديدة للوجود؛ إذ يحتمي العمر في فلك حلمٍ يفضي إلى ميلادٍ مؤجّلٍ للزمن المقبل، فتتبلور فكرة الانبعاث بعد كمدٍ وتراكمٍ، كما لو أنّ الشاعر يمنح لأيامه الأملَ في ولادةٍ ثانيةٍ تُدارِكُ فصول الحزن وتحوّل الدقائق إلى قسماتٍ مشرقةٍ على ملامح الأيام. وعند انتقاله إلى (كبدي) يظلّل النصّ بأسس البلاغة التراثية التي تقدّس هذا العضو مقعداً للشوق والعذاب؛ ف (جمر اعتصار) استعارةٌ بليغةٌ للآلامِ المضغوطةِ داخل الصدر، ولشظايا الألم التي لا تُطفأ، وهو تصويرٌ مبلورٌ للصدمة النفسية التي لا تنطفئ إلا بنفضةٍ من اللقاء أو وعدٍ قادم، ثمّ تُستَثْنَى كلمة (وشوقٌ) في إعلالٍ شبه مُنفردٍ، فتبدو كنايةً عن انتصابِ الأمل في قبضة الزمن.لتُختَتَمَ الصور بلحظةٍ موقفيةٍ تنحو نحو التكثيف الإيقاعي: (وشوقٌ للمواعيد!) هتافٌ حماسي يكسر جمودَ الأسطر السابقة عبر علامة التعجب، ويخرج بالقارئ من حالة التأمّل الصامت إلى دفقٍ متوقعٍ من اللقاءات والأحداث، فلا قافية جامدة هنا، بل سجعٌ خفيفٌ نسّاقٌ في تكرار الحركات الصوتية، فيما تبقى النقاطُ الممدودة من استراتيجيات التمهّل التي توفّر للقارئ فسحةَ توقّفٍ وتأمّلٍ بين كل صورة وأخرى. بذلك نجدُ إتقانَ الشاعر لمزيجٍ من الاستعارة التصريحية، والتوازي اللفظي، والاستعارة المركّبة، وتجسيد العضو الباطنيّ، فضلاً عن إضفاء الحيويةِ الدراميةِ على النص لتواكب تأرجح الجدب والأمل، فتتحوّل الكلمات إلى دمٍ ينشد تراتيله، وإلى كبدٍ تحترق فيه الآمال.يتبيّن من خلال الرصد أنَّ استثمار الشاعر للتقنيات البلاغية حقق تماسكاً نصّياً بين البُعد الوجداني والدلالة الرمزية. فقد أسهمت الاستعارة التصريحية في ترجمة الانفعالات إلى صور محسوسة، بينما عمّق التكرار من وقع الحالة النفسية. وأما الجناس والطباق فأسّسا نبضاً صوتياً ينمّ عن وعي عالٍ بإيقاع اللغة الشعري.

المطلب الثاني: التقنيات الفنية وتجلياتها

تتجاوز التجربة الشعرية حدود البلاغة الصرفة لتسكن فضاءً فنياً متعدّد المستويات، لذلك يركز هذا البند على ما يمكن تسميته بالتقنيات الفنية؛ أي الإيقاع الداخلي الذي يقاس بواسطة جناسٍ مقطعيٍّ وتكرارٍ صوتيٍّ مدروس، والبناء التركيبي الذي يتوزّع فيه المتن على عناوين استهلالية تلعب دور إطارٍ دلالي، إضافة إلى الرموز البصرية التي يستدعيها نصّ الشاعر عبر مفردات تتناغم مع فضاءات البوح والغربة. وهذا يتجلى في ديوان شاعرنا فيما يلي:

١-في قول الشاعر:

"لو أنه الزمانْ

دقَّ على طريقهِ الأوتادَ والعيدانْ

وخيّمَ الصفصافَ والليمونَ والنخيلْ

وأسكنَ العواصفَ الهوجاءَ.. والطوفانْ

لو أنه الزمانْ..

كفَّ عن اغتياله – لمرةٍ – وخسرَ الرهانْ..

لو أنه ارتحلْ

يبحثُ كيف يرتوي من حرقةِ الظمأ

تشهقُ عيناه إلى السنى

وتكتحلْ

لو أنه!

لكنّ أحلامَ الخُطى في كلّ مرةٍ

تعجِزُ أن تضئَ صدرَه

وها هو الآن – كأيّ مرةٍ –

يطيلُ من وقفته على الطللْ!"(٣٣)

في هذه القطعة الشعرية يتجلى الإبداع الفني عند أحمد سويلم عبر تضافر بنية نصية متقنة مع موسيقى صوتية مفعمة بالحركة والرمزية. يمكن تفكيك التقنيات الفنية إلى ثلاثة محاور رئيسة:يبدأ الشاعر كل شرط بـ«لو أنه» ثلاث مراتٍ متتابعة، فتتشكل لدينا ثنائية التمني والحقيقة، ما يضفي على النص إيقاعًا دراميًا يقوم على التوازي والتصاعد. يخلق هذا التكرار–باعتباره إطارًا بنائيًّا–شعورًا بالإلحاح وانكسار الرهان حين يفشل الزمن «لمرةٍ» في انتفاء الاغتيال، ثم تتبدل الحال بلجوء «الاحتمال» إلى «الرحيل». هذه الوتيرة تصعد نبرتها من تمني حيويّ مفعم بالأمل إلى إحساسٍ بالعجز والاستسلام في نهاية المقطع.ويخضع النص لحسٍّ إيقاعي موازٍ للبحور العربية، معتمِدًا على تكرار التفعيلة «مستفعلن» في معظم الشطرات («لو أنه الزمانْ / دقَّ على طريقِهِ الأوتادَ...») ما يمنح القصيدة انسيابًا قريبًا من بحر الرمل أو الطويل. حيث تتشكّل لُحمة صوتية من خلال جناسٍ وتقارب صوتي في حروف «لام» و«نون» («الزمانْ... العيدانْ»)، و«ط» و«ت» («الطوفانْ... الطريقِهِ»)، ما يعزّز إحساس الحركة الدائرية للذاكرة والشوق. ويظهر التكرار الصوتي لكلمة «ينتظر»، أو في تكرار «لو أنه» و«العواصف... الطوفان»، كعناصر تضاعف وقع الحالة النفسية وتبني ذروة وجدانية متنقلة بين الشطر والشطر.ويستدعي الشاعر مشاهد طبيعية (الصفصاف والليمون والنخيل) ترمز إلى الخصب والحياة، في مقابل «العواصف الهوجاء» و«الطوفان» دلالة على الفوضى والعنف الوجداني. وتُصور «حرقة الظمأ» العطش الوجداني، فيحضر «السنى» (نور الأماني) فتكتحل العين روحًا، كأن الشعر مساحة للصيرورة من العطش إلى البصر الداخلي. ويلعب فضاء «الطلل» دور إناء الذاكرة المتهالك، حيث «وقفة على الطلل» تعني استعادة أثر الماضي الخائب، فتكتمل الدائرة الفنية بين الانطلاق والتدهور.باختصار، يبني سويلم في هذه الأبيات تجربة فنية متكاملة تسير على واجهة البناء التركيبي المشحون بالتكرار الدرامي، ثم تنزلق إلى إيقاعٍ داخلي محبوك بجناس وتقارب صوتي، قبل أن تفتتح فضاءً بصريًّا يوازي بين صور الحياة والموت، فتكتمل في الختام لحظة «الوقوف على الطلل» التي تلخص مأساة الزمن العاجز عن تحقيق التمني والشوق.

٢- يقول الشاعر:

"عودي لأشعاري

ترويك من نبعي.. وأنهاري

تُدنيك من بستانِ أزهاري..

عودي لأشعاري

تحنو عليكِ بهمسِ أوتاري..

تعطيك من نوري.. ومن ناري

الحلمُ فيها طيبٌ

والشوقُ موجٌ عاصفٌ

يسري بأسراري

والشوقُ موجٌ عاصفٌ

يسري بأسراري ..

والدفء ..

يا للدفءِ في حسّي وفي بوحي ..

وإضماري ..

عودي لأشعاري

لو جاءك الشعراءُ يوماً بالقصائد

يعصرونَ نجومهم فيها

لما صمدت أمام قصيدة منى

تسقيك من صفْوي وإيثاري

لو أزهقوا في ساحةِ الأحلامِ أحرفَهم

لما بلغوا شفَا حرفي .. وإضراري ..

عودي لأشعاري"(٣٤)

يستهل الشاعر نصَّه بدعوة متكررة في صيغة الأمر (عودي لأشعاري)، فتتحوّل هذه العبارة إلى مفتاحٍ يفتح كل أبواب الصور والأحاسيس؛ فتكرارها في صدر البيت الأول والبيت الرابع لا يكتفي بمحاكاة إيقاع القلب الداعي إلى اللقاء، بل يعيد بناء القصيدة على مرتكزٍ ثابتٍ يدور حوله كل ما بعدها من عناصر فنية. تنبثق من هذا الثبات حيوية النص واتساعه، وكأننا أمام ترنيمةٍ موسيقيةٍ تبدأ بعزفٍ واحد يتكرر في هيكل السيمفونية.وفي كل مرة يعود فيها الصوت إلى (أشعاري)، يمتدُّ فعل الإرواء من مشهدٍ طبيعي إلى آخر: أولاً ننهل من (نبعي.. وأنهاري) فتتجلى استعارة المياه الحيّة بوصفها رمزاً للشعر الذي يروي الروح، ثم يجتاحنا طفل الحلم في (بستانِ أزهاري) حيث الأزهار كأنسنة للمتعة والجمال، فتصعد الفكرة من حد العطش الروحي إلى حد الانشغال بالبهجة والاحتفاء. كما أنّ توظيف لفظتي (نبع ونهر) يضخُّ إحساساً بالوفرة والامتداد، كما لو أنّ الكلمات تنهل من نهرٍ واحدٍ ثم تتشعب إلى فروعٍ لا تنضب.أما على المستوى الصوتي؛ فنلاحظُ سيادة القافية الموحدة بتناغمٍ بين نهايات الأبيات: أشعاري، أنهاري، أزهاري، أوتاري، ناري... ريمٌ واحدٌ يأخذنا في جولةٍ حول امتداد الصوت (اري)، فاتحاً مجالاً للانسجام بين المعاني وكأنّها زهرةٌ واحدةٌ تنبت في حقول متعددة. وهذا التلاعب بالقافية يضفي على النص طابعاً غنائياً، رغم افتقاره إلى وزنٍ شعريٍ ثابتٍ، فيتحقق الإيقاع من خلال التكرار الداخلي والانسياب الصوتي.كما أنّ المعجم الفني يتوزّعُ بين عناصر الطبيعة والآلة والحواس: الماء (نبع، أنهار)، النبات (بستان، أزهار)، الموسيقى (همس أوتاري)، الضوء (نوري)، النار (ناري). هذان العنصران الأخيران، الضوء والنار، يصعدان بالنصّ من مستوى الإرواء إلى مستوى التوهّج الداخلي، فينتقل بناء القصيدة من الإحساس إلى الإثارة. في المقابل، ينقلب الحلم الطيب عند الاقتراب من (الشوق موجٌ عاصفٌ) فينسى اتزانه ويجتاح أسرار الشاعر مندفعةً إلى الأمام، حتى تعود بنا النهاية إلى الرحمة التي يهبط فيها الشوق (يَسري بأسراري) ويختبئ في قلب القصيدة كأفقٍ لا يمكن بلوغه إلا بالاحتفاء بهذا الانتظار المتجدّد.تهزّ صورة (يا للدفءِ في حسّي وفي بوحي... وإضماري) الأنفاسَ بخلوصٍ حار، فتتجلّى كلمة الدفءِ كجوهرةٍ تستقرّ في قلب المتكلم، وتستعيد الصمت كبوحٍ باطنٍ يختصر التجربة الشاعرة. ثم يصعد الشاعر ببلاغةٍ مفرطةٍ إلى نمط المديح الاستنكاري حين يُفترض قدومُ الشعراء الآخرين بمعاول قصائدهم (يعصرون نجومهم فيها)، وهي استعارة تصرخ بجهد البطولة والتضحية، ثم يُقابلهم بجرحٍ أعمق قائلاً: (لما صمدت أمام قصيدة منى تسقيك من صفْوي وإيثاري)، فيضفي على قصيدته هيبةَ السموّ والخصوصية. وحتى لو (أزهقوا في ساحةِ الأحلامِ أحرفَهم)، فإن حرفه الوحيد، يحمل وزن التضحية والوفاء، في استعارة تستعير من جرحه ذاته قيم الوفاء والرخاء هكذا ينساب النصّ مطرّدًا في شبكةٍ من الاستعارات – ماءً وحدائق وأوتار وشعاع ولهيب وموج – لتجسيد رحلة الحبّ بأبهى حُلّةٍ بلاغية، ويظل النداء (عودي لأشعاري) العقدة المحورية التي تشدّ كل هذه الصور في عقدٍ واحدٍ من الشوق والوفاء والولاء.وبناء على ما سبق نجد أنه بهذا الامتزاج بين التكرار البنائي، والحقل التصويري الغنيّ، والقافية الموحدة، يتكوّن نصٌّ فنيٌّ متكامل يشبه مقطوعةً نثريةً تعزفها اللغة على أوتار المشاعر، فتدعو القارئ إلى أن يعود هو الآخر إلى أشعاره ويشرب من ينابيعها المتدفقة.

٣- في قول الشاعر:

"حين انقشعَ ضبابُ الجسدِ

ارتسمَ على مرآة التل..

جسدُ امرأةٍ يحرسهُ اثنان

التفتَ الجسدُ يساراً وخطا خطوة

ولّى أحدُ الحراسِ خطاه يميناً

غاب بلا عودة

الآنَ توحّد في ساحاتِ العشقِ الوهميةِ

جسدان..

لكنّ التلّ انكفأ على نفسهِ

فغدا مثوىً للحلمِ القادم!"(٣٥)

يفتتح الشاعر نصّه بصورةٍ من انقشاع الضباب فوق الجسد، فيستعير فعل الانقشاع ليس لغرض وصفي بحت، بل ليتحول الضباب إلى غشاءٍ كان يحجب ذات المرأة وحضورها، ثم يزول ليفصح عن ملامحها في مرآة التل، هذه الاستعارة المتداخلة بين الجسد والطبيعة تضع القارئ أمام فضاءٍ سحريٍّ يجمع بين البُعد الداخلي للذات والامتداد الجغرافي للخارجي، كأنّ التلّ والمرأة وجهان لأسطورةٍ واحدة. ويستدعي بناء المشهد تقنية المرآة بوصفها وسيطاً مزدوج الوظيفة: هي في آنٍ صورة التل بحدوده وتضاريسه، وهي مقياسٌ يعكس صورة المرأة المرسومة، وبهذا التداخل النصيّ يُفضي الشاعر إلى مفارقةٍ جماليةٍ تقوم على انصهار الشكل الإنساني بالمعدن الجبلي، مع المحافظة على شعور الرهبة الذي يفرضه الحارسان حول الجسد. كما أننا نجد حركة درامية تنسجها جملتان متضادتان: (التفت الجسد يساراً وخطا خطوة) يقابلها (ولّى أحد الحراس خطاه يميناً) لينشأ وقعٌ تشويقيٌّ يقوم على التصارع بين الرغبة في الاقتراب والخوف من الانكشاف. هذا التضاد الحركي لا يرويه الشاعر بفضاءٍ ثابتٍ، بل يجعله ميداناً متحرّكاً أشبه بمشهد سينمائي متقطع الإطار، كل فصلٍ فيه يحمل تحوّلاً درامياً يعزز الإحساس بالفقدان حينما غاب بلا عودة. ولا يبدو الغياب نهايةً بقدر ما هو نقطة انعطاف تمهّد للولادة الشعرية الجديدة؛ فـ(الآن توحّد في ساحات العشق الوهمية جسدان)، تتحول الساحات المدركة إلى فضاءات متخيلة تجمع بين شوقِ الجسدين، هذه الساحات الوهمية تعود بالقارئ إلى موت الحاضر الحسيّ، وتفتحه على أفق اشتعالٍ روحانيٍّ يذيب المسافات. لينتهي النص بانكفاء التلّ على نفسه في استعارة تختزل دورة زمنية تبدأ بانكشافٍ خارجي وتنتهي بانسحاقٍ داخلي يولّد أملاً جديداً. فضلاً عن أنّ استخدام الشاعر للأسطر المنفصلة والنقاط الممدودة يُضفي إيقاعاً متنفساً، يسمح لكل صورة بالتوهج قبل الانصهار في الخاتمة.بهذه التقنيات (الاستعارة التصريحية، وتقنية المرآة، والتضاد الحركيّ، وبناء المشهد السينمائيّ، وأساليب التقطيع والإيقاع الداخليّ) خلق الشاعر نصّاً انحاز إلى البعد الشعوريّ في مقابل المدرك الحسيّ، وحفر في ذاكرة القارئ مساحات من الغموض والأمل المتجدد.

٤-في قول الشاعر:

"حلمٌ بحجمِ الكونِ..

أسكرني..

أسلمته نفسي.. فأغرقني

قطّرتُ بين يديه ذاكرتي

وضممتهُ دفئاً

فأشبعني..

أهواه.. أم ألقاه منذ متى

والعمر بين يديه يعصرني"(٣٦)

يبدأ الشاعر نصّه بانزياحٍ خارجٍ عن المألوف حين يرفع الحلم إلى مرتبة الكلية في صورةٍ استعاريةٍ بحجمِ الكونِ، فتتجلّى هنا مبالغةٌ مقصودةٌ تؤسس لفكرةٍ عن حلمٍ يمتدّ على امتداد الوجود كله، يختزل فيه الشاعر آفاقاً لا تُحصر ولا تُقاس، هذا التقديم يجعلنا نستشعر من اللحظة الأولى أنّ النصّ ليس تدفقاً عابراً، بل تجسيدٌ لخيالٍ يتماهى مع كُنه الوجود. ليتحوّل مباشرة الحلم إلى فاعلٍ يأسر الذات: (أسكرني.. أسلمته نفسي.. فأغرقني)؛ في هذه الجمل الثلاثية نلمس توالي أفعالٍ قويةٍ (سكر، سلّم، أغرق) تشير إلى تصعيدٍ مفاجئٍ في وقع المشاعر، إذ يعمد الشاعر إلى التضادِ بين السكر

المترفّع عن الألم والغرق المخضّب بالخوف، فيبني إحساساً ثنائيّاً يشبه حفرةً تتسع في أعماق الوجد، وحين تلتقي حوافها ينفلت الشاعر مخلياً نفسه بين يدي هذا الحلم.ليتوالى السطر في نسقٍ تشويقيٍ يمزج الحميميّ بالرمزيّ: (قطّرتُ بين يديه ذاكرتي وضممتُه دفئاً فأشبعني)، هنا استعارتان متنافرتان: الأولى تأتي بنقل الذاكرة المبلّلة إلى كفّ الحلم كأنّها سائلٌ ثمين، والثانية تضمّ بين الشاعرين دفءَ يختزن القدرة على الإشباع. التحوّل من الفعل (قطّرتُ) ذي الصفة البطيئة المتمهّلة، إلى فعل (أشبعني) المفعم بالاكتفاء، يرسم منحنى شعوريّاً من الحذر وحتى التسليم المطلق. ثم يقف الشاعر على حافة السؤال الوجداني في جملةٍ استفهاميةٍ مفصولةٍ بنقطتين، يعيد فيها تموضع الذات بين المحبّ والمُلقّى عليه، فيخلق فجوةً من الشكِّ تنشّط عمل القارئ الذهنيّ. هذا الانقلاب في موقع الأفعال يجعل من الحلم شخصيةً تملك خياراتها ومزاجها، فيُشعرنا بأنّ الهوى ليس انسياباً طوعياً بقدر ما هو لعبةُ قوةٍ وتبادل أدوار.ليعمد النصّ أخيراً إلى استعادة حسّ الفعل القهريّ في خاتمةٍ رصينة (والعمرُ بين يديه يعصرني)، فما قبلها كان انسكاباً لذكرياتٍ ودفءٍ، أما هنا فيأتي العمر ليُستنزَف في كفّي هذا الحلم العنيف والناعم في آنٍ معاً.

٥-في قول الشاعر:

"أدركُ أنّ الزمنَ له عشرةُ أوجه
يعضٌ منها في صدره..
ويعضٌ.. خلفَ قفاه..
وأربعةٌ في كفيْه وفي قدميه..
وأنا لا أملكُ من كلماتي
إلا الوجه الواحد..
فماذا لو أنّ الزمنَ اغتالَ خُطاي
وتعثرتُ بوجهي فوق الرمل
وتحسّستُ بأظفاري الكلمات الباقيةَ
فألمسها صارت أحجاراً باردةً
لا تتفجّر"(٣٧)

في هذه الأبيات ينسج أحمد سويلم مشهداً فنياً يوازي المضامين الوجدانية، فتتكامل فيه عدة تقنيات فنية:يبدأ الشاعر بعدّ وجوه الزمن العشرة، ثم يوزع هذه الوجوه على أعضاء الجسد (الصدر، الظهر، الكفين والقدمين)، ليخلق مشهداً درامياً متصاعداً. هذا التعداد لا يقف عند عرض الأفكار، بل يتحول إلى سرد حركي—من «يعضّ في صدره» إلى «يعضّ خلف قفاه»—حتى يبلغ ذروته في سؤال «فماذا لو...؟» الذي يقلب المشهد من اعتبار الزمن قوة فاعلة إلى سيناريو اغتيال خُطا الشاعر. الانتقال الدرامي هذا يمنح النص بُعداً سينمائياً يربط قراءة الصور الجمالية بحركة داخلية إنسانية. ويلتزم الشاعر ببحر متدرّب على نمط «مُسْتَفْعِلُن» في غالب الشطرات، مع تموّجات خفيفة في تفعيل «فعولن» أو «مُسْتَفْعِلْن»، ما يضفي توسعاً موسيقياً متناسباً مع التعداد التصاعدي. صوتياً، يتكرر حرف العَين والضَّاد في «يعضّ» و«عشرة» و«عضّ»، فتنبثق رنة خشنة توازي عنف الزمن. كما يظهر جناس بين «العضّ» و«الخطا»، وتقاطُر صوتي في «أظفاري الكلمات» عبر التقاء الألف والراء والياء، ما يعمّق الانسجام بين الصوت والمعنى.ومن ثم تنتقل الرؤية من المشهد الجسدي (عضّ الزمن) إلى الاستبطان الوجودي (وجه الشاعر الواحد)، ثم إلى المشهد الحسيّ الذي يستدعي «الرمل» كرمز للماضِي الضائع، و«أظافر الكلمات» كرمز للتلاشي والتحجر. هذا التصوير يمزج بين الحسّ اللمسي (أظافر، رمل، أحجار باردة) والبصري (وجه فوق الرمل، أحجار لا تتفجّر)، فيخلق قلباً حيوياً تصدر منه المشاعر نحو القارئ.واستخدم الشاعر نقاط التعليق (...) بعد «يعض» و«وقفه» لتثبيت الإيقاع الداخلي ومنح القارئ فسحة تأمل بين كل عضوٍ وآخر، كما تعكس الفراغات انقطاعاً في النفسية، وتوازي انقطاع الأمل. هذه التقنية البصرية على مستوى السطر تضخم الشعور بالتأرجح بين الألم والأمل المتداعيين.خلاصةً، توظف الأبيات التعداد البناءيّ، والإيقاع الداخلي المتماسك، والتصوير الحسيّ المتداخل مع الرمزية، إلى جانب الفراغات البصرية، لتبرز قدرة الزمن على التفلّت من التعابير اللغوية، ولتسائل شوق الشاعر وعجزه عن مواجهة تلك القوة المهيمنة.لقد شكّل التوازن الحرفي بين العناصر الفنية عند سويلم مرتكزاً رئيساً لصياغة نصٍ متكامل الصوت والمدلول. فالإيقاع الداخلي لم يقتصر على الزينة الصوتية، بل تحوّل إلى محرّك درامي يعزّز جلاء الرؤية الفنية، في حين نجح البناء التركيبي والرمزية البصرية في منح القصيدة عمقاً أفقياً ورأسيّاً في آنٍ، يضع نصوص "رعشة في الأفق" في مصاف الشعر الحداثي.يؤكّد هذا المبحث أنّ تجربة أحمد سويلم في "رعشة في الأفق" ما كانت لتتجلّى بهذه المتانة لولا توظيفه المتوازي والمتكامل للتقنيات البلاغية والفنية. فالتداخل بين

الاستعارة والتكرار والجناس من جهة، والإيقاع الداخلي والبناء التركيبي والرمزية البصرية من جهةٍ أخرى، قد أسفر عن بنية شعرية متماسكة قادرة على الإمساك بخيوط الانفعال وإيصال نبض الشاعر إلى وجدان القارئ. بذلك، يثبت الديوان قدرته على إعادة تعريف الحدود بين التراث البلاغي والحداثة الفنية في الشعر العربي المعاصر.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث يتبيّن أن أحمد سويلم نجح في «رعشة في الأفق» بتوليف براعة البلاغة العربية الأصيلة مع روح التجديد الفني، فسوّق للاستعارة والتشبيه والتكرار وأشكال الجناس والطباق كأدوات ليست للتزيين اللغوي فحسب بل لبناء بُعد وجداني عميق يرافق القارئ داخل النص. كما أظهرت الدراسة أنّ الإيقاع الداخلي لا يقتصر على جمالية الصوت، بل يعمل آلية درامية تدفع بالقصيدة نحو ذروتها الشعورية. وقد أجابت فصول البحث عن إشكالية الدمج بين التراث البلاغي وحداثة البناء الشعري، فإن الفنّ الشعري عند سويلم يتحقق حين تتضافر هذه العناصر في خريطة دلالية متماسكة.إنّ ما أضيفه هذا البحث إلى المكتبة النقدية هو إطارٌ منهجي تطبيقي يربط بين التحليل الوصفي وتجميع العينات الاستقرائية، مع لمسات مقارنة خفيفة تسلط الضوء على خصوصية تجربة سويلم ضمن سياق الشعر العربي المعاصر. وفي ضوء النتائج، نُوصي بتوسيع نطاق الدراسة ليشمل دواوينه اللاحقة أو مقارنات أوسع مع شعراء آخرين، وكذلك بإدراج نصوص من «رعشة في الأفق» في المناهج الجامعية لتعميق فهم الطلاب لأدوات البلاغة والفن الشعري المعاصر.

النتائج:

١–تتصدر صور الاستعارة مشهد التقنيات البلاغية في الديوان، مما يعكس اعتماد الشاعر على بناءات رمزية غنية تدفع المعنى إلى أفق أوسع.

٢–يبرز التكرار اللفظي كآلية بنائية تصاعدية تقود النص من التمني إلى القلق ثم إلى موقف الاستسلام أو التأمّل.

٣–يلعب الجناس والطباق دور المكثف الصوتي، فهما يعملان على ضبط الوزن الداخلي للنص وتعميق الإيقاع الدرامي.

٤– تتكامل العناصر الفنية (الإيقاع الداخلي، البناء التركيبي، الرموز البصرية) في خلق فضاء شعريٍّ متماسك يعبّر عن صراع الذات مع الزمن.

٥–يعتمد الشاعر نظام العناوين الاستهلالية لإعطاء إطلالة دلالية مسبقة لكل قصيدة، فتتوطد العلاقة بين العنوان والمضمون.

٦–تتوزع الصورة الشعرية بين بعدٍ حسيّ يستدعي الحواس الخمس وبعدٍ رمزيّ ينفتح على التأويلات الفلسفية والوجدانية.

٧–تكشف المقاربة التطبيقية–الإحصائية عن توازن متعادل بين البلاغة التقليدية وروح الحداثة الفنية، مما يؤشر إلى تجربة شعرية معاصرة متجددة.

٨–يثبت الإطار المنهجي التطبيقي قابليته للتعميم على نصوص أخرى، عبر دمج التحليل الوصفي مع الاستقراء والمقارنة لإبراز الخصوصية النصّية.

التوصيات:

١–توسيع نطاق الدراسة ليشمل دواوين أحمد سويلم الأخرى في إطار مقارنة تحليلية.

٢–تطبيق الإطار المنهجي نفسه على شعر معاصرين آخرين لاستكشاف امتداده وفاعليته.

٣–إدراج نصوص مختارة من «رعشة في الأفق» في مناهج النقد الأدبي الجامعية لتعويد الطلبة على أدوات التحليل البلاغي والفني.

ثبت المصادر والمراجع:

١. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق: عبد المنعم الخفاجي، القاهرة، ط١، ١٧٧٣م.

٢. بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.

٣. البلاغة العربية – وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، د. ربيعي محمد عبد الخالق، كلية التربية، جامعة طنطا، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩ م.

٤. البلاغة الوافية، محمود السّيد شيخون، دار البيان للنّشر، القاهرة، ١٤١٢ هـ – ١٩٩١ م.

٥. التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار الشروق، ١٩٩٥م.

٦. جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، دار المعرفة، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٩٢ م.

٧. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د. أحمد الهاشمي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤ م.

٨. الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة–القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

٩. دلائل الإعجاز، الجرجاني، تحقيق الشّيخ محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١ م، ص٦٠.

١٠. دلائل الإعجاز، الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة–بيروت، ط١، ١٩٨١م.
١١. ديوان رعشة في الأفق، أحمد سويلم، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
١٢. الصناعتين في الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م.
١٣. الصورة البلاغة عند القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، محمد علي دهمان، دار طلاي للطباعة–دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
١٤. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، دار هومة–الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.
١٥. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي–بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
١٦. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع–بيروت، ط١–١٩٩٩.
١٧. المدخل لدراسة الصّورة البيانيّة، فرانسوا مورو، ترجمة: محمّد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ٢٠٠٣ م.
١٨. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية، تونس، ط١، ١٩٨٦م.
١٩. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس ومجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٢٠. المعجم المفصّل في علوم البلاغة – البديع والبيان والمعاني، د. إنعام فوّال عكّاوي، مراجعة أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ١٩٩٦ م.
٢١. مفتاح العلوم، السّكّاكي، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢٥، ١٩٨٧ م.
٢٢. المفصّل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، د. عيسى العاكوب، منشورات جامعة حلب، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ٢٠٠٠م.
٢٣. مقالات في الأسلوبيّة، د. منذر عيّاشي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م.

هوامش البحث

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس ومجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٢٢٧.
(٢) ينظر: الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة–القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٦٧.
(٣) ينظر: دلائل الإعجاز، الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة–بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٥٠٨.
(٤) ينظر: الحيوان، الجاحظ، ص٦٩.
(٥) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق: عبد المنعم الخفاجي، القاهرة، ط١، ١٧٧٣م، ج٢، ص٢٠٤.
(٦) ينظر: التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار الشروق، ١٩٩٥م، ص٣٦.
(٧) ينظر: دلائل الإعجاز، الجرجاني، تحقيق الشّيخ محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١ م، ص٦٠.
(٨) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي–بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١٩.
(٩) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، دار هومة–الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٠.
(١٠) الصورة البلاغة عند القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، محمد علي دهمان، دار طلاي للطباعة–دمشق، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٢٩.
(١١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع–بيروت، ط١–١٩٩٩، ص٦١.
(١٢) ينظر: البلاغة الوافية، محمود السّيد شيخون، دار البيان للنّشر، القاهرة، ١٤١٢ هـ – ١٩٩١ م، ص١٣٨–١٣٩.
(١٣) ينظر: المصدر السابق نفسه.
(١٤) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د. أحمد الهاشمي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٤ م، ص٣٤٥.
(١٥) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص٨٤.
(١٦) الصناعتين في الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م، ص٢٩٣.
(١٧) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، دار المعرفة، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٩٢ م، ص٢٦٥.
(١٨) ينظر: المفصّل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، د. عيسى العاكوب، منشورات جامعة حلب، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ٢٠٠٠م، ص٥٠٨.
(١٩) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص٣٠٤.

(٢٠) ينظر: مقالات في الأسلوبيّة، د. منذر عيّاشي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م، ص٧٣.

(٢١) ينظر: المدخل لدراسة الصّورة البيانيّة، فرانسوا مورو، ترجمة: محمّد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ٢٠٠٣ م، ص٣٣.

(٢٢) البلاغة العربية – وسائلها وغاياتها في التصوير البياني، د. ربيعي محمد عبد الخالق، كلية التربية، جامعة طنطا، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩ م، ص٢٨٦.

(٢٣) مفتاح العلوم، السّكّاكي، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢٥، ١٩٨٧ م، ص١٧٠.

(٢٤) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص٢٠٢.

(٢٥) يُنظر: مقالات في الأسلوبيّة، د. منذر عيّاشي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م، ص٧٦.

(٢٦) المعجم المفصّل في علوم البلاغة – البديع والبيان والمعاني، د. إنعام فوّال عكّاوي، مراجعة أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ١٩٩٦ م، ص٦٣٩.

(٢٧) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦٤١.

(٢٨) ينظر: البلاغة الوافية، محمود السّيد شيخون، ص١٣٨-١٤٠.

(٢٩) ديوان رعشة في الأفق، أحمد سويلم، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٧٤.

(٣٠) ديوان رعشة في الأفق، أحمد سويلم، ص٥- ٧.

(٣١) ديوان رعشة في الأفق، ص١١.

(٣٢) ديوان رعشة في الأفق، ص١٨، ١٩.

(٣٣) ديوان رعشة في الأفق، ص٦١- ٦٢.

(٣٤) ديوان رعشة في الأفق، ص٢٢- ٢٣.

(٣٥) ديوان رعشة في الأفق، ص٣٤.

(٣٦) ديوان رعشة في الأفق، ص٣٧.

(٣٧) ديوان رعشة في الأفق، ص٧٩.