قراءة أسلوبية نصية لقصيدة : محمود غنيم " مالي وللنجم "

د . أحمد قاسم الزمر كلية اللغات جامعة صنعاء

مدخل :

المناهج النقدية الحديثة التي شغلت نفسها بفك رموز العمل الأدبي ؛ ربما ستضل لغزا محيرا في استنباط الدلالات المختلفة فيها بشكل أفضل، وبصورة أكثر إقناعاً وموضوعية ، ومن هذا المنطلق استقل كل منهج بطريقة قراءته وتحليله للنص الأدبي ومن هذه المناهج الأسلوبية والبنيوية والتناص وغيرها، حيث اتخذت من مبادئ سوسير اللغوية أساساً لها للاقتراب من كنه العمل الأدبي، والابتعاد عن النزعات الذاتية والانطباعية التي اصطبغ بها النقد الأدبي قرونا طويلة .

واعتماد الأسس اللغوية في التحليل ، يكاد يكون أقرب إلى فهم النص الأدبي ، وكشف بنياته المختلفة من أي قراءات أخرى سابقة ؛ لأنه – أي النص الأدبي – عبارة عن نظام من الرموز اللغوية تقوم بينها علاقات متشابكة معقدة ، وتخضع لقوانين صارمة تتحكم في تفاعلاتها وروابطها اللغوية . وللكشف عن هذه الرموز وعلاقاتها المتقاطعة ، تكون المادة اللغوية أقرب الطرق وأسلمها في الوصول إلى النتاج الدلالي للتراكيب والأساليب اللغوية ‘ وهو ما نريد الوصول إليه في هذه القراءة لهذا النص الشعري الذي يمثل ركيزة هذا البحث ولما كان لكل نص أدبي خصوصيته واستقلاله اللغوي ، وأدواته الخاصة التي تساهم في بنائه أخذت الأسلوبية تنظر إلى النص بصفته كيانا ماديا مستقلا قائما بذاته ؛ فمنهج الأسلوبية يقوم بتتبع ما في النص من قيم تعبيرية وخصائص لغوية وإبرازها والوصول منها إلى أعماق فكر المبدع ، ورؤيته الخاصة للعالم ، وقد اكتشفنا في كل زاوية من زوايا النص خصوصية لغوية وأسلوبية وبنائية ورؤية عميقة الجذور واضحة المعالم الفكرية تلائم موضوع النص .(١)

هذا وتعني أسلوبية النص أن لكل نص خصائصه من التشكيل اللغوي تختلف عن خصائص نص آخر عند الشاعر نفسه ، وبناء على ما سبق فإن لكل قصيدة أسلوبها ، ويجب تأمله فيها من خلال خصائصه المختلفة ، وموازنتها مع أشباه ونظائر أخرى في نصوص مختلفة ؛ ليتشكل من تجمعها – من بعد – خصائص أسلوبية للنص ، أو الجنس الأدبي، أو العصر.

وتهدف هذه الدراسة إلى بيان خصائص النص الأسلوبية في المجال التطبيقي ولست معنيا

هنا بالتنظير للأسلوبية المنهجية فقد نظرتُ لها في دراسة أخرى مطولة ونظر لها آخرون .

والذي أرمي إليه في هذا البحث هو إثراء الدراسة التطبيقية التي يعاني منها الباحثون .بيد أني قبل القراءة الأسلوبية للنص سوف أبين بعض المعالم أو الموجهات العامة للأسلوبية للاستضاءة بهاعند قراءة النص .

فالأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب الهادف إلى التأثير في المتلقي والتعرف على خصائصه، غير أن المسألة لا تقف عند هذه التعريفات فحسب، بل يمكن توسيع المسألة إلى أبعد من هذا ، فالأسلوب انطلاقاً من النموذج التواصلي يمكن تحديده بأربع عناصر أو موجهات هي :

١- الأسلوب بوصفه تعبيراً عن شخصية كاتبه، وعقليته، وتوجهه الفكري، وهو المفهوم التعبيري أو التكويني للأسلوب، وتلخصه مقولة بيفون الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل نفسه".

٢- الأسلوب بوصفه أثراً في المتلقي ناتجاً عن الخصائص اللسانية للنص، ويسمى بالمفهوم التأثري، أو العاطفي للأسلوب.

٣- الأسلوب بوصفه تقليداً (لواقع ما في نص ما، وهو المفهوم المحاكاتي أو الانعكاسي للأسلوب).

٤- الأسلوب بوصفه تأليفاً خاصاً للغة ، ويتعلق الأمر هنا بالتصور الذي يعالج الأسلوب بوصفه اختياراً أو تنظيماً دالاً على العناصر اللسانية.

ولست معنيا بالمنهج لأن البحث سيتجه إلى الى قراءة النص قراءة أسلوبية تطبيقية وأكتفي بالمحددات السابقة لأضبط بها إيقاع القراءة التطبيقية لهذا النص .

وقد اقتصرت على تلك الموجهات لأن موضوع البحث تحليل قصيدة محمود غنيم (مالي وللنجم) تحليلاً أسلوبياً ، وهي محاولة لاستنطاق الظواهر اللغوية المختلفة، استنطاقاً دلاليا وبنائيا وصوتيا وجماليا في مستوياتها الثلاثة :

(البناء الصوتي " الإيقاع " – البناء التركيبي – البناء التصوري) ومناقشة تلك الظواهر اللغوية بمنهج أسلوبي تطبيقي شامل للمستويات الأسلوبية المختلفة . .

" مالي وللنجم..."

للشاعر العربي المصري (محمود غنيم ..) (٢)

القصيدة من الشعر العربي المعاصر المنتمي إلى عصر النهضة ، وتتناول الآلام التي يكتنزها الشاعر في نفسه ، وهي آلام مشتركة بين كل عربي ومسلم قرأ تاريخ الأمة وكيف كانت عزيزة منيعة مترامية الأطراف ؟ وما آلت إليه من تفرق ووهن وانحسار ؛ إنها تحكي تاريخاً ناصعا مقارناً بواقع غادر عابث، وشتان ما بين الطرفين ! فهي ماضٍ مشرق ، وشعور موحد ، إنها الأمة العربية .. التي أراد الشاعر في هذه القصيدة أن يقارن ماضيها بحاضرها ، كيف كانت وما المآل الذي آلت إليه ؟ والصيرورة التي غدت واقعا مألوفا وهذا هو موضوع بحثنا العملي ولكن بآلية جديدة ومنهج موضوعي معاصر بعيد عن المؤثرات النفسية والمبالغات التاريخية والتعصبات العرقية .

وقبل البدأ بقراءة النص يحسن الإشارة إلى ما يلي :

١ – القصيدة تتكون من اثنتين وثلاثين بيتا من بحر البسيط

٢ – موضوع القصيدة مقارنة حاضر الأمة العربية بماضيها

٣– القصيدة أنشأت في أوج الاحتلال الأجنبي للأمة وفرض السيطرة الغربية عليها .

٤– تنقسم الأبيات إلى الموضوعات الآتية :

أولا : الأبيات من ١ – ٣ تحمل مقدمة هي أشبه ما تكون بالمقدمة الاستفهامية الحزينة .

إن الشاعر لا يحكي قصة حب، إنما يتنفث آهات طويلة تحكي توجعا ومعاناة وشكوى .

ثانيا : المقطع الثاني الذي يحمل الأبيات من ٤ حتى ١٠، حيث كان البيت الرابع تعليلاً لحالة الحزن التي ذكرها في المقطع الأول، وأنه ما كان يبكي عن حب أو صبابة ، وإنما في ذكرى مجد تليد كنا السبب في ضياعه .

ثالثا : ثم يبدأ في الأبيات من ١١ وحتى ١٨ بسرد بطاقة تعريف بالدين الذي كانت العروبة عنوانا له ، حيث يذكر مجموعة من خصائص هذا الدين، والصفات التي ميزته

عن غيره ، وكيف أنه بنى حضارة كبيرة برعاية الله ، وقيادة محمد بن عبدالله ! الذي وحد الأمة ، وجعل من العرب يداً واحدة ، في السلم والحرب .

رابعا : الأبيات من ١٩ وحتى ٢٤ تتضمن الأخلاق التي قام عليها هذا الدين من عدل وإخاء ومساواة بين الرعية والخليفة ، فها هو ذا عمر – رضي الله عنه – يلبس الثياب نفسها التي تلبسها الرعية ، ويأكل الزيت ، ويسكن الكوخ البسيط كغيره من الناس ، ورغم كل هذه البساطة ، إلا أن ملوك الروم ، والفرس ، ترتعد فرائصها هيبة ، وتقف له إجلالاً.

خامسا : الأبيات من ٢٥ وحتى النهاية يبدأ بسرد أسباب الضعف التي تعرضت لها الأمة من قبل خصومها مما لم تتعرض له من قبلُ أمةٌ أخرى.

عقب هذا الإشارات ومن قبلها الموجهات الأسلوبية ستعتمد الدراسة على إيضاح البنية الصوتية والفكرية واللغوية والتصورية للقصيدة بمنهج أسلوبي ومعالجة موضوعية فنية مقسمة البحث إلى المباحث الآتية :

– المبحث الأول : البناء الصوتي

- المبحث الثاني : البناء التركيبي

- المبحث الثالث : البناء التصويري

المبحث الأول البناء الصوتي

للصوت أو للإيقاع في النص الشعري أهميته التي تفرض وجودها ؛ حيث لا يكتمل كيان ذلك النص إلا به ، ولا تكتمل بقية العناصر الأسلوبية إلا بتوفر هذا العنصر ، وقد اهتم القدماء ، بهذه البنية اهتماما كبيرا ولم يعدوها عنصرا زائدا يمكن الاستغناء عنه ، لذلك أصبحت ركناً أساسياً لا تستغني عنه دراسة بعينها ، خاصة الدراسات الأسلوبية إذ يعد الصوت بكافة عناصره مستوى أساسا من مستويات الأسلوبية .

١– الإيقاع وأثره في المعنى

وسأبدأ بتناول أولى عناصر الصوت وهو الإيقاع العروضي ، الذي بنيت عليه القصيدة . والعروض علم مهمته الكشف عن صحيح الشعر من منكسره ، وهذا التعريف قد

يجرده من كونه أداة للنقد تسهم في جلاء التجربة ، وهو ما نسعى إليه . وهناك رأي آخر ينظر إلى العروض على أنه وسيلة لاستدعاء صيغ الكلام لاغير، وينفي عنه صفته النقدية ، مع أن النقاد يطالبونهه بأن يحتفظ بدوره بصفته أداة فاعلة في عملية النقد وتنظر إليه الأسلوبية على أنه عنصر تقييمي من عناصر شعرية القصيدة .

وقصيدة "محمود غنيم" صيغت على البحر "البسيط" وتفعيلاته وفقاً لدائرة الخليل العروضية وهي : مستفعلن فاعلن ، مستفعلن فاعلن .. مستفعلن فاعلن ، مستفعلن فاعلن

على أننا لا نستخدمه كما ورد في الدائرة ؛ إذ إن تفعيلات العروض والضرب تتعرض لتغيرات مختلفة تعد أساسية في الاستخدام ؛ فينتج عنها ما يسمى بالبسيط (المخبون، والمقطوع، إضافة إلى مخلع البسيط).

القصيدة تتألف من اثنتين وثلاثين بيتاً أي أنها تتكون من "اثنتين وثلاثين سلسلة عروضية"، تتكرر تفعيلاتها (٢٥٦) مرة بنسبة ثمان تفعيلات في البيت الواحد ، منها ما جاء على الأصل ، ومنها ما تعرض لبعض العلل ، والزحافات حشواً ، وعروضاً، وضرباً على النحو التالي:

١- مستفعلن: وكان العدد الذي تكررت فيه هذه التفعيلات (١٢٨) مرة، بنسبة أربع وستون تفعيلة في كل شطر، وقد جاء على الأصل (١٠٥) مرة . أما بقية الأبيات فقد تعرضت لعلل وزحافات على النحو التالي:

أ. مفاعلن: وقد تعرضت مستفعلن هنا لزحاف الخبن ، وهو حذف الثاني الساكن، فتحولت إلى متفعلن، وقلبت إلى مفاعلن، وقد تكررت في النص (٢٤) مرة، أحياناً في شطر واحد، وأحياناً في الشطرين.

ب. فاعلن: وحسب الدائرة العروضية نجدها تكررت أيضاً (١٢٨) مرة، بنسبة (٦٤) تفعيلة في كل شطر، أما بحسب المستخدم منها فتسير على النحو التالي:

١. ما جرى استخدامها وفقاً للتفعيلة الأصل "فاعلن"، وقد تكررت بنسبة ثلاث وثلاين مرة، منتشرة بين الأشطر المختلفة.

٢. ما تعرضت منها لزحاف الخبن، وهي "فاعلن"، وقد تكررت بنسبة ثلاث وتسعين مرة، أيضاً تتوزع ما بين الأشطر المختلفة .

هذا وقد جاءت الأبيات (١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٢٦) على نفس السلسلة، أي أن تفعيلاتها موحدة، وكأن المعنى قد وحد بينها، فهي تدور في فلك الفكرة ، فهذه الأبيات تشكل بكائية تُخْتَم في البيت الرابع بالذكرى، وماهية هذه الذكرى التي سيحكيها ، فهي المجد التليد، بينما في البيت السادس والعشرين نتذكر معه عرب الماضي الفاتحين الذين أدركهم الضياع أيضاً.

وننتقل إلى سلاسل أخرى متحدة في تفعيلاتها، وما تعرضت له من تغييرات، وهي الأبيات :

(٥ – ٨ – ١٠ – ٣٢)، حيث تعرضت التفعيلة الثانية في كلا الشطرين، إضافة إلى العروض والضرب لزحاف الخبن ، وهي أبيات تحمل معنى واحدا، وفكرة واحدة، وشعورا واحدا ، يتمثل ذلك في الحديث عن الحسرة.

الأبيات (١٣ – ٢٢) تتوحد فيهما السلسلة العروضية؛ لتبرز معنى القوة من خلالها ؛ حيث يتوحد فيها البيتان في ذكر مصدر القوة التي كان العرب يتسلحون بها ، فهي الحنيفة، وهي البحث عن المجد وعدم الانهزام أمام العدو مهما تكن سطوته .

والأبيات (١٤ – ٢٠ – ٣٠) تشكل عالماً قائماً بذاته ، موحداً، ومختصراً لفكرة القصيدة كاملة ؛ حيث تحمل استنكاراً من خلال الاستفهام ، وتجسد خلقاً مرئيا رأي العين ، وذكرى تثبت من خلالها حقيقة صادقة ، كما ستظهر سلسلة جديدة توحد الأبيات (١٥ – ٢٤ – ٢٥)، لتتفق في سلسلتها الإيقاعية ، وتتضاد في معانيها تضاداً تاماً ، فهي تذكر أولاً قصة القوة التي كان العرب يتمتعون بها، ويظهر معها بشكل ضدي مباشر علاقات الضعف وأسبابه .

الأبيات (١٨– ٢١) تكوِّن سلسلة أخرى تحكي علاقة السبب والنتيجة ؛ فبسبب أخلاق الإسلام ، دان كل الأقوياء للمسلمين !.

الأبيات (١٧ – ٢٣) تحدث علاقة تفصيل وإجمال ، فهي تذكر مبادئ المسلمين وأخلاقهم ، التي قادتهم إلى التوحد الصادق !

أما بقية أبيات القصيدة ؛ فقد اتفقت في بعض الأجزاء، وبعض التفعيلات ، واختلفت في بعضها الآخر، وكلها كانت تصب في محور الفكرة التي تدور حولها القصيدة .

وهكذا.. نرى أن تحليل الإيقاع إلى سلاسل مختلفة كوَّن لدينا مجموعة من العلاقات، والدلالات كلها تتألق ؛ لتدور في فلك واحد هو فكرة القصيدة وموضوعها . وكان لهذا الأمر دوره الكبير في إبراز الموسيقى التي قادنا إليها الإيقاع ؛ فتنوع التفعيلات يتناسب مع الدفقة الشعورية التي تسيطر على الشاعر، وهي دفقة حزينة، تتناسب مع تفعيلات البسيط المتكسرة إن جاز لنا أن نسميها ، أو بمعنى آخر "المتموجة" ، فتارة تطول التفعيلة، وتارة تقصر، وتارة تكون عنيفة، وتارة أشد عنفاً ؛ لذلك نجد تناسباً بين الوزن والشعور.

٢- القافية وأثرها في المعنى

تعد القافية عنصراً مهماً في القصيدة، ولم تتخل عن أهميتها عبر امتداد وتاريخ تطور القصيدة العربية ، فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يكون شعراً حتى يكون له وزن وقافية ، وهي أي القافية بكونها لازمة إيقاعية ' تتمثل في تكرار صوت معين، تعد عاملَ تنغيمٍ ، وعنصرَ تطريبٍ ، وصلةً رابطةً بين الأبيات ، ومؤلفة بينها في نسيج شعري ذي نظام خاص.

وليست القافية سوى عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، مما يجعلها جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها وتكرارها، بعد فترات منتظمة، ومحددة ، على أن أهميتها في الشعر لا تقتصر على ما تثيره لدى المتلقي من انتشاء موسيقي وتوقع نغمي، ولكنها تشكل بالنسبة إليه علامات موسيقية دالة على الأبعاد، والمسافات التي تفصل بين كل لحظة وأخرى داخل القصيدة (٣).

والقافية من خلال هذه الرؤية تعبر عن الوقفة الشاعرية التي يقفها الشاعر في استراحة تطول أو تقصر ؛ لالتقاط الأنفاس وللتخلص من التدفق العاطفي، ثم إنها فرصة ضرورية لمعاودة النظر في الأشياء في ذلك العالم الغريب والمدهش ، عالم الرؤيا أو عالم القصيدة من حيث هي عمل إبداعي تتلاحم فيه جميع مكونات العمل الشعري : من لغة وإيقاع وصور وغيرها؛ لتترجم رؤيا الشاعر ؛ ولتبلغَ رسالته ، التي هي – أساسا– رسالة شعرية إلى الملتقى.

ثم إن القافية باعتبارها نهاية للرسم الهندسي الإيقاعي للبيت ، لا يعني أنها ترتبط بها صوتياً فقط ، ولكنها كذلك ترتبط به دالالياً، إذ القيم الصوتية، والدلالية في الشعر متشابكة ، من هنا لا يمكن الحديث عن الجانب الصوتي منفصلاً عن قيمتها الدلالية ؛ لأن الشعر

بصفته بناء متكاملا منسجما ، لا ينفصل فيه ما هو صوتي عما هو دلالي ، كما ينتفي من عالمه ما هو داخلي وما هو خارجي ، ومن هنا فإن الرؤيا، أو مرحلة الكشف التي يتطلع إلى استشرافها كل شاعر مبدع، لا تتحدد بالكلمة وحدها، ولا بالوزن وحده، وإنما بالكلمة، والوزن، والقافية، أي بمكونات العملية الشعرية .

وإذا كانت القافية لازمة إيقاعية متمثلة في تكرار صوت معين، فإن أقل ما يمكن أن يراعى تكراره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ، ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ، ويسميه أهل العروض بالروي، فلا يكون الشعر مقفى ، إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وقد نال الروي عناية فائقة من قبل النقاد والدارسين الذين قسموا حروف الهجاء التي تقع روياً إلى أقسام . (٤) وذلك حسب شيوعها في الشعر العربي، وحسب موقف الذوق منها ؛ إذ منها المستساغ المطرب، كما أن منها النافر الذي يمجه الذوق وتستثقله الأذن.

وبالانتقال إلى النص نجد أن القافية علم تتنازعها الكثير من الآراء ، إلا أن الرأي الذي يسير عليه العلماء هو رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي القائل بأنها الساكن الأخير في البيت، والساكن الذي يليه قبلاً، مع الحرف الذي يسبقه ، ووفقاً لهذا ستكون القافية في البيت الأول هي: "جفناه" من البيت، وهكذا تتبعها بقية الأبيات، فتكون قوافيها هي: (أواه – ألقاه – أضعناه – ...)، وذلك بعد إشباع حركة الروي ، وبالعودة إلى البيت الأول نرى اشتراكاً حاصلاً بين عروضه وضربه في القافية نفسها ، فقافية العروض هي "عاهو" وذلك من "أرعاه" مع إشباع الهاء، وهذا ما تسميه العرب "التصريع"، وقد صدَّر الشاعر أبياته به على غرار ما فعل العرب في أشعارهم ، فهذا أمر يشكل مصدراً مهماً من مصادر الموسيقى في القصيدة العربية، وربما كان له هنا دور في تشكيل صوت موحد الأثر في موسيقاه النفسية ، والصوتية ، والفكرية .

أما الإيقاع الناتج عن القافية ، فنرى أن القافية تشكل جزءاً مهما من الوزن الشعري، وتصبح ثقلاً موسيقياً بمفردها تَتَابع في كل أبيات القصيدة ؛ لتشكل مخرجاً صوتياً، ونفسياً، وفكرياً، ويتمثل ذلك في الفكرة التي قد تتجسد في كلمة ترمز إليها، وما تحمله من أثر على السمع والأذن بين المتلقي وبين الشاعر، وما تجسده من تركيب صوتي مسموع ومرئي في آن واحد معاً.

٣- **حروف القافية وأثرها في المعنى :**

١- **حرف الروي:** وهو آخر حرف في البيت، وعليه تبنى القصيدة، فنقول: ميمية، لامية، سينية، ..إلخ، والروي هنا هو حرف الألف، وقد تكرر في كل أبيات القصيدة مطلقاً لم يتقيد بالسكون، من هنا كان يحمل كل أصوات الحزن التي تحملها الأبيات، ونستشعر هذا بعد قراءة كل بيت، حيث نجد التدفق الحزين للأحداث والآلام ، لا ينتهي فيصب على الحرف الأخير من القصيدة، وهو الهاء، والهاء لها خمسة صفات هي: الهمس ، والرخاوة ، والاستفال ، والإصمات، والانفتاح .

وكل هذه الصفات تحمل معنى الهدوء التام، واختفاء الصوت، وهذا يتناسب مع حالتي الحزن والهم اللتين تدوران حولها الأبيات، فالشاعر حزين ويصرخ بصوت هادئ متوجع، تمثل في حرف الألف التي غالباً ما تلتصق بالألم آآآه .

٢- **الوصل:** وهو إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة بحرف مد من جنسها، أو بحرف الهاء، وقد ظهرت القوافي هاهنا كلها مختومة بالهاء ، وهي هاء الوصل.

٣- وكل هذه الحروف أسهمت بدورها في إعطاء الإيقاع دوره ومهمته، وذلك من خلال ما تتصنعه من وقع صوتي متحد على الأذن والعقل معاً، فقد تمكن الشاعر من التعامل مع الحواس جميعها ليأخذ الإيقاع مساره الصحيح ، هذا وقد كانت القافية متنفساً حزيناً للشاعر، نسمع منها الحزن الذي يعيشه.

٤- **التفعيلات والوحدات الصوتية ومدى تأثيرها في المعنى:**

١- نرى أن هذه الأصوات " التفعيلات " قد توزعت على الكلمات المختلفة في القصيدة، بحيث تشترك أكثر من كلمة في صناعة التفعيلة الواحدة، وهذا هو الوضع الطبيعي في صناعة التفعيلة.

٢- استقلال بعض الأشطر بالمعنى فتصبح تامة بنفسها، لا تنتظر الشطر الثاني حتى يتم معناها، وعلى العكس من ذلك فإن أبياتا أخرى تتطلب إتمام المعنى في الشطر الثاني وذلك مثل قوله:

إني تذكرت والذكرى مؤرقة مجداً تليداً بأيدينا أضعناه

هي العروبة لفظ إن نطقت به فالشرق، والضاد، والإسلام معناه

فالشطر الأول يرتبط دلالياً مع الثاني، بحيث يأتي متمماً له، أو مفصلاً، أو موضحاً، وهذا الأمر لعب دوره الجميل في تحقيق موسيقى معينة للأبيات وذلك بتسليط الفعل (تذكرت) على المفعول به مجدا في البيت الأول وفي البيت الثاني جاء الشطر الثاني توضيحا للشطر الأول فارتبط به موسيقا ودلاليا .

٣- الطباق بين "ماضيها – وحاضرها"، وحين نجمع بين الكلمتين المتضادتين ، نكون قد شكلنا نوعاً من الإيقاع الذي سيتناغم مع أوتار الأذن المختلفة ، وهذا هو ما نريده من موسيقى المطابقة ، على أن من المطابقة ما جاءت متضادة في المعنى لا في اللفظ ، وذلك مثل التضاد بين معنى القوة ومعنى والضعف في قوله:

كم صرفتنا يدٌ كنا نصرفها ** وبات يحكمنا شعب ملكناه

كذلك التضاد بين النور والهداية، وبين الظلام والجهل ، كما في قوله :

هل كان دين ابن عدنانٍ سوى فلق شق الوجودَ وليل الجهل يغشاه

كما نجد بيتاً آخر تتكون فيه أيضاً حركة ضدية في معناها ، حيث يحدث تضاد على مستوى الواقع ، والفعل في قوله:

استرشد الغرب بالماضي فأرشده ونحن كان لنا ماضٍ نسيناه

ففعل الغرب ، وواقعه على عكس فعلنا وواقعنا ، هم قد أخذوا الجيد والناجح من سيرتنا، ونحن تركناه ، فالتضاد هنا على مستوى الفعل تجلى في الأخذ والترك وهو واقع الحال .

كذلك على مستوى التمدد والانحسار والوجود والعدم، في قوله:

بالله سل خلف بحر الروم عن عرب بالأمس كانوا هنا ، ما بالهم تاهوا

فهنا تطابق بين معنى التمدد العربي بالأمس والانحسار العربي المعاصر .

وهي روابط لفظية اقتضتها الروابط الدلالية والموسيقية

ومن مظاهر الموسيقى الناتجة عن البديع :

الإرصاد، وهو أن يدل ما تقدم من الكلام على ما تأخر عنه، وقد جاء في أكثر من بيت في القصيدة من مثل قوله:

إني تذكرت والذكرى مؤرقة مجدا تليدا بأيدينا أضعناه
ويح العروبة كان الكون مسرحها فأصبحت تتوارى في واياه
بني العروبة إن القرح مسكم ومسنا نحن في الإسلام أشباه

فكل بيت من الأبيات السابقة قبل القافية ما يدل عليها وهو ما يسمى في البديع الإرصاد.

٥- العلاقة بين الوزن والمعنى:

تناول النقد القديم الوزن بالدراسة والبحث ، باعتباره معياراً للقصيدة، وإطاراً موسيقياً لها، ووقف عند علاقة الوزن بالمعنى ، وصلة البحر بالموضوع الذي يعالجه الشاعر، ويشكل همه الإبداعي وهاجسه الشعري ، والحديث عن هذه العلاقة قد خلف العديد من الآراء ، وأحدث العديد من المواقف والاتجاهات ، لعل أبرزها موقف حازم القرطاجني الذي يؤمن فيه بالصلة الوثيقة بين الوزن والقافية من جهة والمعنى الشعري من جهة أخرى فيقول ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريه من الأوزان ؛ فعروض الطويل تجد فيه بهاء وقوة ،، والبسيط بساطة وطلاوة ‘وللكامل جزالة وحسن اطراد ،، وللخفيف جزالة ورشاقة . (٦) أما بن طباطبا فيرى أن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول (٧) ووافق هؤلاء من المحدثين أحمد الشائب في أصول النقد وخلاصة رأيه أن خير الأوزان ما كان ملازما لموضوع القصيدة وعاطفتها العامة ، وعلى الناقد أو القارئ أن ينظر في الصلة بين المعنى والوزن لعله يجد تناسبا يكسب النظم قوة وجمالا ، أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه (٨)

ولما كانت الأغراض الشعرية شتى ، وكان منها ما يناسب الجد والرصانة، ومنها ما يناسب الهزل والضحك..إلخ، وجب أن تحاكى كل قصيدة بما يناسبها من أوزان ومؤثرات نفسية ، وهذا الرأي يلخص آراء كثيرة، ومختلفة في هذه القضية، وهذا يترتب عليه آراء تختص بالبحر الشعري . فهناك من يرى تخصيص البحور بسمات معينة ؛ مما يجعلها تختص بمواضع معينة، وهناك من لا يرى هذا، وهناك أيضاً من يتأرجح بين الرؤيتين،

ومن المحدثين من لا يرى ضرورة التناسب بين الوزن والمعنى ومن هؤلاء إبراهيم أنيس ومحمد غنيمي هلال وغيرهم إذ يرون أنه من الصعوبة بمكان أن نزعم ما إذا كان الشاعر الجاهلي يحدد أوزاناً معينة ينظم عليها بما يتلاءم مع موضوعه وعاطفته ، وقد نجد تناقضا عند بعض هؤلاء النقاد فمنهم من يرى أن هناك ارتباطا وثيقا بين الوزن، والمعنى ، فالشاعر بطبيعة الحال يعبر عن ألمه، وحزنه بالبحور الطويلة (٩)

وقد نضيف رأيا آخر وهو أن الوزن يفرض نفسه لا من خلال السياق، بل من خلال الأوضاع المختلفة للمرسل والمرسل إليه والنص ، والظروف التي تحيط بكل منها ، وكانت تفرض على الشاعر استخدام لغة بعينها، وأدوات، ومعجم..إلخ، ومن هنا تمايز الشعراء في استخدام الوزن الواحد بتمايز التجارب عن بعضها، وبحسب اختلاف درجة الحرارة والمشاعر، والعاطفة التي هزت الشاعر من داخله.

٦- الموسيقى الداخلية:

إن البناء الموسيقي في الشعر لا يقتصر على الوزن، والقافية فقط، بل يمتد إلى مكونات تمس كل عناصر العمل الشعري، ولهذا يمكن القول : إن الموسيقى في الشعر لا تتولد ، فقط من الأوزان المعروفة، أو في وزن ما معين، بل تجد ذلك – وربما بشكل أفضل – في تقطيعات، وفي توازنات لامتناهية تجده في التقابل، والتكرار على أنواعه، كما تجده في غير هذا من الوسائل الفنية التي تخلق موسيقى داخلية يحسها متلقي الخطاب الشعري ويتفاعل معها، كما تعمل الفسيفساء الموسيقية، التي تنسجها كل مكونات القصيدة الداخلية.

وإذا كان الوزن بمثابة الإطار العام للشعر الذي لا يستغني عنه شاعر وهو رهينة قدراته الإبداعية ، وطاقاته الفنية، ولعل الموسيقى الداخلية هي أول ما يميز بين الشعر والنظم قبل الموسيقى الخارجية ، وهي التي تسمح بالحديث عن إبداعية النص أو لا إبداعيته من الناحية الموسيقية، ففي الأعمال الإبداعية ينتفي كل فرق في معيارية الموسيقى بين ما هو داخلي وما هو خارجي، بل تعد كل الإيقاعات في النص الشعري داخلية، فهي ليست جزءاً مفروضاً يأتي من الخارج وجزءاً آخر تلقائياً من الداخل، بل كل ما لا يقبل التفتيت والتجزئة يعد داخليا ؛ حيث إن الموسيقى الخارجية وحدها لا تكفي لخلق شعرية النص مالم تعضدها الموسيقى الداخلية .

وتتكون الموسيقى الداخلية في القصيدة من خلال عدة قيم فنية لعلى من أهمها :

١. **التصريع:** وهو اتفاق القافية في البيت الأول مع العروض في البيت نفسه من مثل قوله :

مالي وللنجم يرعاني وأرعاه أمسى كلانا يعاف الغمض جفناه

فالقافية كما سبق هي "ناهو" من قوله "جفناه"، والتصريع من الأمور المحببة عند الشعراء القدامى لما يلعبه من دور كبير في موسيقى النص، قال ابن قدامة: "فمن نعت القوافي، أن تكون عذبة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء يتوخون ذلك"، وقد كان مُلْتَزَماً في القصائد الطوال لطلاوته ، ودلالته على بداية النص، وإعلامه بالقافية، فهو بهذا يشد انتباه المتلقي، ويضعه في صميم الحدث الشعري. (١٠)

٢- **التكرار:** وهو من أهم العناصر الموسيقية في العمل الأدبي فبالنظر إلى المكونات الموسيقية للعمل الشعري، يمكن القول بأنها جميعاً تدخل في خانة التكرار، ويعد التكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد، فهو ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية ، أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جواً نغمياً ممتعاً، يوحي بأجواء القصيدة ويكشف عن معانيها، وقد يشرك المتلقي في طقوسها وذلك بما يثيره فيه عن طريق التوقع والانتظار؛ ولهذا يرى النقاد أن الإيقاع يعتمد ، كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع ؛ فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا، سواءً حدث هذا التوقع أو لم يحدث ، ويأتي التكرير لمعان متعددة كالتأكيد والتمكين في النفس والتوجع والتحسر والفخر والتطريب والتهويل وغيرها (١١).

ويصبح التكرار على المستوى اللغوي ذا فائدة معنوية، إذ إن إعادة لفظة معينة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات، مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة، ومؤشراً على الطرق المؤدية إلى معناها ودلالتها.

ويستمد التكرار – بصفته ظاهرة موسيقية – أهميته من قوة تواجده في العمل الشعري، ومن أشكال حضوره التي تتوزع عبر تكرار الحروف أو الكلمات ، وهو تكرار الأصوات والمسافات زمنية ولغوية ، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات وفاصلتها.

إن التكرار بهذا المعنى يسري في كل أوصال النص الشعري، ويمتد من المبنى إلى المعنى، كما أنه يتحكم في كل النسيج الموسيقي للنص الشعري ، ومن هذا المنطلق يعده الأسلوبيون ظاهرة أسلوبية لها أبعادها الدلالية والموسيقية ويشمل ذلك :

١-تكرار الحرف:

إن الخطاب الشعري بمثابة نظام صوتي مشكل من الحرف كوحدة صوتية صغرى ؛ ولذلك فإن الملاحظ هو عدم تساوي الحروف التي يعتمدها النص الشعري في نسيجه الصوتي، من حيث درجة ترددها وكثافتها ؛ إذ إنها تتباين من حيث الكثرة والقلة ، ومن حيث الحضور والغياب، سواء على صعيد البيت الواحد، أم على صعيد القصيدة كاملة .

وإذا كان تكرار الأصوات في العمل الشعري يتسم بنوع من الحرية والاختيار، بمعنى أن الشاعر ليس ملزماً بإعادتها في ثنايا البيت، لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة للروي ؛ إذ تقاليد الشعر العربي القديم تفرض أن تبنى القصيدة على روي واحد، ووزن واحد، وقافية واحدة.

* وأول الحروف تكراراً في النص موضوع البحث هو الألف، وهو حرف صائت، وقد ورد تكراره في النص مائة مرة وعشر، في حين تكررت الألف مرتين في خمس عشرة كلمة، وتركز وجود هذه الألف كصائت طويل في آخر الكلمات في القصيدة أي قبل حرف الروي .

وذلك في كل القصيدة، فهي هنا تحمل صوتاً طويلاً من الهم والحزن، وتعبر عنه بصوت يتألم، وتناسب أن يكون هذا الصوت تنفيسا وتفريجا عن كل ما يدور في نفس الشاعر مما عبرت عنه الأبيات وقراءتنا المتأنية ، والفاحصة ، والتطبيقية ، تثبت ما قلنا : تتوارى في زواياه ، مقصوصا جناحاه ، وبات يحكمنا شعب ملكناه ، شكا فرددت الأهرام شكواه .

كذلك تكرر هذا الصوت مرتين في بعض الكلمات ، وكلها كانت أكثر جرحاً ونزيفاً، وما هي إلا كلمات تدور بين الذل، والحزن ، والاستسلام .

وهذا بدوره يعد من أهم المظاهر الموسيقية في النص، كما نجد تكراراً لصائت آخر، ولكن بنسبة أقل، ذلك هو الواو، حيث تكررت في ثمان كلمات، وقل إيراد الياء، فما ظهرت سوى مرتين، وتوحي لنا الواو بإطالة الأوضاع التي تعبر عنها القصيدة، واستمرارها، في حين تعطي الياء فرصة اتخاذ الموقف الحاسم القوي .

إن الواو والياء قد تتكرر في النص. إلا أن حضورها يمثل دلالات صوتية خاصة ، فالألم يستمر في الواو، في حين أنه في الياء صوت يوحي باتخاذ القرار الحاسم :أواه لـو أجـدت المحـزون أواه .

لا تحسبني محبا يشتكي وصبا .

وفي المقابل سيتطرق البحث إلى الحروف (الصوامت) ونلاحظ في القصيدة تكراراً لبعض الأحرف وقد تمكنت بإتقان في صناعة موسيقى النص، فالميم يتكرر بشكل تقابلي جميل في قولـه: (مـالي – للـنجم،) حيث شكلت بدايـة نطقيـة صـوتية حُصـر فيمـا بينهـا مستهل القصيدة ، ثم يبدأ بها الشطر الثاني ، فتأتي مقترنة بالسين في أمسى لتحدث صوتاً من الخفوت الذي يأخذنا إلى الاستسلام، في حين يشكل صوت الراء تقابلاً آخر بين يرعاني وأرعاه ، كما يشكل أداة في جلاء تجربة النص الموسيقية

وفي تكرار الياء في قوله: لي فيك يا ليل آهات أرددها، وتكرار السين الموسيقي في قولـه: بنـي العروبـة إن القرح مسكم، ومسنا نحـن فـي الإسـلام أشباه، وهكذا لـو تتبعنـا بقيـة الأحـرف فـي القصـيدة سـنجدها تعطينـا هيكلـة موسـيقية معينـة .. تتـحد فيهـا الحـروف مـع الخيوط الدلالية للمعنى.

وفي القصيدة أيضا تكرار ، ولكن لحروف من نوع آخر، ألا وهي حروف المعاني، وحـروف المعـاني هـي الحـروف التـي تعطـي معنـى فـي الـنص كحـروف الجـر، والعطـف، وغيرها..، وقد تخلل النص عدد من تلك الحروف .

الواو في" يرعاني وأرعاه " وفي هذا يتوحد الحال بين الشاعر، وبين النجم، وتزداد حدة هذا التوكيد حين تعطف الواو جملة "الذكرى مؤرقة" على جملة "إني تذكرت" لتؤكد لنا بأن أسباب الحزن مشتركة ، ومتماثلة بينهما .

*** حروف الجر، وقد وظفت في القصيدة على النحو الآتي :**

– **اللام:** ومن أشهر معاني اللام التي وردت في النص (الملك والاختصاص) كما في قوله: "مالي وللنجم"، وقوله "لي فيك"، وقوله "لامريء" وقوله "له" "لك" ، فهو يحكي عن المشاعر

التي تجول بداخله، في تجربته الخاصة ، وقد تم هذا التخصيص في إضافة الحرف إلى الضمير في أكثر حالاته . ونترك اللام إلى حرف آخر من حروف الجر وهو " في"، ونعرف جميعاً أن هذا الحرف له العديد من الدلالات في اللغة منها: (الظرفية – المصاحبة – التعليل) .

وقد أدت هنا معنى الظرفية الزمانية، والمكانية ؛ حيث كانت سببا في تنويع الأمكنة المختلفة التي تدور فيها الأحداث، فالمكان إما أن يكون ذات الشاعر، أو ذات المخاطب، أو أركان مقصودة في ذهن الشاعر . وقد يتغير المكان فيصبح البلد، أو المقابر، أو الزوايا، فالمكان هنا محسوس كما في قوله في الأمس ؛ فهناك اتحاد زماني، ومكاني، قادنا إليه الحرف " في : وبناءً على هذا ستدور في ذاكرتنا كل آلام الأمة في زمانها الماضي والحاضر، وفي كل بقاعها المختلفة، وقد أثبت الشاعر بواسطة هذا الحرف أنه في الأمة ومع الأمة يعيش بدناً ونفساً عقلاً وقلباً.

ومن هذه الحروف (الباء) ، إنه رغم معانيه المختلفة التي يؤديها ، إلا أنه هنا يفيد الإلصاق الحقيقي كما في قوله: "بأيدينا أضعناه"، وقوله "بما – بالله – به" ، **أما الحرف** "إلى " فمن أجلِّ معانيه، وأشهرها: (انتهاء الغائية والمصاحبة والمعية – بمعنى عند – وبمعنى اللام)، وهنا قد جاء ليدلل على المعنى الأول حيث الغائية والانتهاء من النظرة وهي النظر إلى الإسلام، في حين أن هذه الغائية كانت بداية لحديث طويل تحكيه الأبيات.

حرف آخر تكرر بكثرة في الأبيات "**مِنْ**" ولها عدة وظائف في الكلام، وهي هنا بيانية كما في "هل تطلبون من المختار معجزة"، و "من بأسه" ..إلخ، وقد تأتي تبعيضية كما في قوله "علَّ امرأ من بني العباس تلقاه " وقوله " من وحي ذكراه " ومن هذه الحروف ما ورد ليدلل على معنى التشبيه مثل قوله : "كالطير"، ولانتهاء الغاية "حتى صار" ..إلخ، وبسبب هذا التكرار تنوعت الموسيقى الحرفية في الأبيات.

* حروف الاستفهام: وليس للاستفهام سوى حرفان هما الهمزة، وهل، وقد استخدم منها الشاعر "هل" فقط.

وقد استخدمها بمعنى السؤال عن أشياء معينة تدور في ذهنه، على كل، لقد تكرر الحرف "هل" أربع مرات في النص، وفي كل مرة يحمل شحنة شعورية معينة، تختلف أحياناً، وتتحد أحياناً مع بعضها.

تكرار الكلمة :

ولا نقف بالتكرار عند حد الحروف فقط، بل نتجاوزها إل تكرار الكلمات الذي يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه، إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتداده، أو قصره، أو عن الحركة بأشكالها، أو يعبر عن القلة أو الكثرة، ولكنه يعبر حتماً عن هاجس الشاعر، وبؤرة خطابه.

إن التكرار إذن، وإلى جانب قدراته الموسيقية ، وإمكاناته الإيقاعية، يعمل على الكشف عن المعاني والإبانة عنه، كما يعمل على الإشارة إلى أبواب القصيدة ومفاتيحها، ولهذا فكلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة ، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة .

تقول نازك الملائكة: "**إن أبسط قاعدة نستطيع أن نسوقها بالاستقراء ، ونستفيد منها، هي أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة عامة في العبارة يُعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها،** (١٢).. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وحرصه على تأكيده ، وإثارة المتلقي إلى الانتباه إليها وتتبع مسارها ، وأكثر ما يقع التكرار – كما قال ابن رشيق – **في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل (١٣).**

ولا شك أن هذا المفهوم الواسع والمرن للتكرار سيتيح لنا تتبع الذبذبات الموسيقية التي يحدثها في النسيج الموسيقي للعمل الشعري، كما سيمكننا من النظر عبر النوافذ التي يشرعها باتجاه الحقول الدلالية للنص الشعري.

إن التكرار إذن يحدث نوعاً من التماثل الصوتي والدلالي ، ويعمل على إغناء التجربة الشعرية موسيقياً، ودلالياً ؛ ولهذا سنحاول اقتطاع مواضع التكرار في الكلمات كما وجدت في النص.

ومن خلال الإحصاء توفر التكرار في الأبيات الآتية :

يرعاني وأرعاه / أواه لو أجدت المحزون أواه . في الكلمة الأولى نجد تكرار الفعل المضارع ، مع فارق بسيط في طريقة تركيب الحروف، تسبب فيه انتقال الفعل في الكلام من الوقوع على الشاعر تارة، إلى الوقوع على النجم تارة أخرى، كما نجد اسم الفعل "أواه" يتكرر بصيغته ليشارك بدوره في موسيقى التكرار.

تكرار الجملة :

كما قد يلجأ الشاعر إلى تكرار جملة بعينها ، أو عبارة ، مرتين أو أكثر في القصيدة ، لأنه يدرك الأثر الصوتي الذي تحدثه في نفس المستمع، وأذنه ، وإن كان تكرار الجملة قليلاً بالنسبة للكلمة، والحرف، لأنه يكاد يقتصر على غرض شعري واحد، ويقترن بتجربة دون سواها.

وهذا هو المسيطر على التجربة الشعرية العربية في كل تاريخها، خاصة في الرثاء، والتأبين، ويكتسي التكرار في الرثاء قيمة دلالية بالأساس ؛ إذ يبين عن قوة أثر الصوت في نفس الشاعر من جهة، كما يكشف عن مكانة الميت، ومنزلته من جهة أخرى .

وقد يكون التكرار تغطية لعجز في التعبير، ووهن في الخيال، وقصور عن استحضار الإلهام في لحظة فرضت القول على الشاعر فرضاً، والتكرار الذي سأشير إليه في المرثية التي بين يدي، يختلف عن المألوف، إذ سأشير إلى الشكل الخارجي للجمل، لا للمضمون ؛ لأن ما يلفت أنظارنا هو تكراره استخدام صيغة الجمل الإسمية، والجملة الفعلية، مع أنه كان يمكنه الخروج عن هذا الإطار إلى أشباه الجمل، والكلمات المفردة، أما عن هذه الجملة وما يدور بداخلها من أحلام مختلفة ، فقد سبق الحديث عنه في فقرة سابقة .

على كلٍ فهذا النوع من التكرار الذي يكثر في حالة الرثاء أو التأبين، يعد من تقاليد القصيدة العربية التي اعتمدت على الترجيع، والترديد للإبانة عن شدة المصاب، وفداحة الخطب، وقوة وقع الخسارة على الشاعر .

وبهذا يكتسب التكرار في هذا النوع من التجارب قيمة دلالية، وتركيبية أكثر منها موسيقية، ولا شك أن استخدام التكرار بصفته تقنية موسيقية يعمل على تحقيق ارتباط معنوي، ونفسي بين أجزاء القصيدة.

****

المبحث الثاني البناء التركيبي

النص نسيج لغوي من مجموعة من الجمل الإسمية والفعلية، التي تؤدي دوراً كبيراً في عملية سير الحركة وجمودها داخل القصيدة، وكأنها مرآة تعكس نفسية الشاعر، والحالة التي يعبر عنها، إلا أن نسبة الجمل الفعلية تغلب كثيراً على الجمل الاسمية ، فقد بلغ عددها " أربعاً وسبعين " جملة، في حين بلغ عدد الجمل الإسمية " تسعا وعشرين " جملة .

وهذا تفاوت كبير بين العددين تتبين دلالته من خلال قراءة الأبيات ولو لمرة واحدة، فالمعروف أن الجملة الإسمية تفيد الثبوت والستمرار ، وأن الجملة الفعلية تفيد الحركة والتجدد، وهذا ما لمسته في الجمل المختلفة ودلالتها، فالجمل الإسمية استخدمت للحديث عن حقائق مؤكدة لم يشكك الواقع أو التاريخ في صحتها، في حين يظهر الجمود الزمني واضحاً في محمولاتها ودلالاتها، وعلى العكس من ذلك ما يحصل في الجملة الفعلية ؛ إذ تحمل أحداثاً مختلفة، وحركة متجددة تتنقل ما بين أفعال الماضي، والمضارع ، والأمر

ومن ثم فإن أذهاننا ستنصرف عبر هذه الأزمنه ، وتتحرك بسلاسة بين دلالاتها المتعددة ، جاعلة من الزمن سفينتها التي تبحر عليها لتصل إلى الغرض، والمعنى، والدلالة التي تحملها القصيدة، على كل حال، فإنني عندما قمت بتحليل الجملة في هذه الأبيات وجدت أنها ليست تلك الجملة البسيطة الساذجة التي تدخل معترك النص دون سلاح ، ولكنها جملة ذكية، تتلوى كما يتلوى الثعبان إن صح لي أن أمثلها.

وذلك لتصل إلى هدفها المنشود منها، فتوصل الفكرة إيصالاً حياً يتناول القلب و الفكر معاً، فها هي الجمل تدور ما بين اسمية وفعلية، وبعضها يتقدم ويتأخر، والبعض الآخر يتعرض للحذف، .. وغير ذلك من أشكال التعبير المتعددة، التي سأتناولها بالشرح والتحليل في الفقرات الآتية :

١- من بدهيات الدراسات النحوية أن الجملة الفعلية تبدأ بفعل ، وأن الفاعل فيها هو من يسند إليه الفعل ، سواءً أكان ظاهراً أو مضمراً وأن الفاعل لا يتقدم على الفعل أياً كانت الأسباب، وبتتبع الجمل في النص الشعري موضوع البحث سيتضح لنا ما يلي .

١- الجمل التي اتبع فيها الشاعر الترتيب المعياري المعروف للجملة الفعلية، لقد بدأت بالفعل، ثم الفاعل، ثم المفعول به.

يرعاني – أرعاه – أرددها – أجدت المحزون – تحسبني – يشتكي وصبا – أهون – ألقاه تذكرت – أضعناه – تجده – صرفتنا يدُ – رددت الأهرامُ شكواه – مسكم – مسنا – نمد – قضيناه – شق الوجودُ – يغشاه – سل الحضارة – باع دنياه– قد طاف الغمامُ به – جاوز بغداد – تحداه. إلخ

فكل الجمل السابقة وماشابهها مضت على منوال الترتيب الذي تسير عليه الجملة العربية في شقها المعياري ، مع وجود بعض الاختلافات الدقيقة بين عناصرها.

وبهذا البناء أوصل الشاعر أفكاره بسلاسة وبساطة ؛ وذلك أن المتلقي أو المقام يقتضي هذا النوع من الجمل لقد بدأت الجمل بأفعال مختلفة البناء، والزمان، فمنها ما هو ماضي، ومضارع ، وأمر، وقد استطاع الشاعر أن يتجول بنا في الحاضر، والتاريخ، فالتاريخ هو الجذور الممتدة في أعماق الزمن، وهي لا تزال تحمل الصورة الجميلة بكل إشراقاتها ، إذ كانت قوة الإسلام هي المسيطرة على العالم .

وكل الأفعال السابقة تحمل طابع الحزن، والأسى، مع استتار الضمير أو ظهوره، والذي يقوم بدور بارز في تقريب صور الأحداث أو تضليلها.

٢– وفي القصيدة نوع آخر من الجمل الفعلية وهي قوله : "يعاف الغمض جفناه"، كم صرفتنا يد ، تكسوه بردته ، فأصابتنا شظاياه .

لنلاحظ بعض التغيير الذي يصيب مثل هذه الجمل وهو تقديم المفعول على الفاعل أو الفعل وهذه الصياغة الأسلوبية لم تأتِ إلا لغرض بلاغي كالاهتمام والتخصيص ونحوه من أغراض التقديم . وهذه الظاهرة أسلوبية تدخل على اللسان اللغوي العربي من نافذة الانزياح .

وهذه الظاهرة لقيت الكثير من الاهتمام من قبل البلاغيين والنحويين، قال سيبويه: "كأنهم (العرب) إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم".

ووصف عبدالقاهر الجرجاني التقديم والتأخير بقوله: "وهو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة ،

ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان آخر. (١٤)

وقد سبقت الإشارة إلى نماذج من الجمل التركيبية بنوعيها المعياري والانزياحي وأكتفي بذلك لدراسة اسلوب القصيدة ، في حين تقابلنا جملة أخرى "ومسنا نحن في الإسلام أشباه" فهي عبارة عن جملتين، متداخلتين، إحداهما فعلية، والأخرى اسمية، لكنها معترضة بين الفعل وفاعله، فهي جملة اعتراضية، أدت هذه الجملة دورها في عملية تأخير الفاعل عن فعله، ومع أنها معترضة إلا أنها وضحت موضع المس ومكانه، وهو مكان معنوي، وما ذلك إلا ليوضح الشاعر مكان الجرح وموضعه.

جملة أخرى يتراءى فيها تقديم متعلقات الجملة، أي: الجار والمجرور، وهي: "فإن تراءت لك الحمراء عن كثب" حيث تقدم شبه الجملة "لك" على الفاعل "الحمراء"، ولأنه هاهنا سيحمل دلالة كبيرة من حيث تعظيم شأن الحمراء وإظهار مكانتها الكبيرة ، فهي أكبر من الإنسان المشار إليه عن بعد، وفي هذا إشارة إلى عظم الأثر والمكانة التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية، ممثلة بالحمراء. يلحق بالتقديم والتأخير قوله : (أين الرشيد) وقد قدم الاستفهام لأن له الصدارة ، ولنا ماض وقد قدم الخبر لأنه شبه جملة .

وفي النص ظاهرة أخرى يقود إليها الحديث عن الأسلوب وللإمساك بزمام أطرافها ، كونها تمثل ركناً من أركان الجملة وتسهم في تشكيلها ألا وهي ظاهرة الحذف.

والحذف من الأساليب القديمة التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون لاستغلال إمكاناتهم الإيجابية، وكما يقول الجرجاني: "ترك الذكر أفصح من الذكر" "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما يكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بياناً إذا لم تبن". (١٥)

ولاشك أن الحذف لا يرقى إلى هذه المرتبة من التأثير والبلاغة إلا حين يطابق سياق الموقف، فضلاً عن وضوح المعنى المراد من خلال الدلائل السياقية ، فإذا غابت هذه الدلائل اختل المعنى وذهب الجمال عن العبارة ، وقد أكد علماء اللغة على أهمية القرائن السياقية في تسويغ الحذف .

وقال الزركشي: "الحذف إسقاط جزء من الكلام أو كله لدليل"، (١٦) فلا بد أن تكون في المذكور دلالة على المحذوف، إما في لفظه أو من سياقه، حتى لا يكون اللفظ مخلاً بالفهم.

كما يعد من أهم القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية، والنحوية، والبلاغية، بوصفها انحرافاً عن المستوى التعبيري العادي.

ولأن الحذف عملية عزل، فإن ما يهمنا منه هو البحث عن العناصر المحذوفة ولماذا حذفت ، ومن البدهي أن يسلك المحدثون من الشعراء هذا المسلك بعد أن أصبح لأسلوب الحذف والإضمار فلسفته الجمالية وغاياته الفنية في الاتجاهات الشعرية الحديثة، وأن يتبوأ هذا الأسلوب مكانة بارزة بين الأدوات الإيحائية في الشعر المعاصر

والبناء الحديث للقصيدة يتطلب من الشاعر عدم التصريح بكل شيء، بل ويلجأ أحياناً إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي ليقويَ أسلوب الإيحاء ، وتزداد جماليته من ناحية ، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى.

كما أن هناك فلسفة أخرى للحذف هي كما يسميها بعض النقاد ثنائية الحضور والغياب، أو النطق والصمت، فالمباينة في كليهما تعمل على استدعاء الغائب للحاضر، كما يستدعي الحاضرُ الغائبَ وفي النص إشارات متعددة إلى ذلك منها :

– "فأصبحت تتوارى في زواياه" حيث غابت العروبة عن الكون وأصبح حضورها متخفيا في بعض زواياه وقد ورد ما يدل على هذا الحضور في الشطر السابق ، وهو قوله "مسرحها" .

– ومن ذلك أيضاً حذف أداة النداء "يا" والاكتفاء بالمنادى "بني"، وهو حذف تتضح دلالته مما بعده، حذف أراد به التعميم بأن القرح قد مس جميع العرب، فهو لا يقتصر على مجموعة معينة يقصدها الشاعر، وهذا دلالته أعمق في تصوير أثر الضرر الذي أصاب الأمة حتى إنه ليشترك فيه الجميع.

– ومن أمثلته كذلك حذف فعل الشرط وجوابه في قوله: "هل كان يتصل العهدان لولاه" وما ذلك إلا لكونه مفهوماً من السياق، فلا داعي للإسهاب بذكره، فكلمة " لولاه" شملت المبتدأ والخبر المحذوفان لولا وجوده لما اتصل العهدان وغير ذلك من المواطن المختلفة في النص.

المبحث الثالث البناء التصويري

الشعر في حد ذاته لغة، ولكنها ليست اللغة العادية.. إنها اللغة المبدعة.. اللغة التي تحمل التعبير الحسي التقديري، والعمق الدلالي، وما يعنينا هنا هو الحديث عن الصورة كتركيب مجازي باعتبارها أحد العناصر الفاعلة في تركيب النص الشعري، وباعتبار تشكيلها المغاير في النص الحداثي، ربما كان مفهوم الصورة الشعرية غير واضح في الدراسات النقدية القديمة ؛ حيث كانت تقتصر على الصورة التقليدية المفردة ولكن وبعد تطور الصورة المنهجية الحديثة التي أصبحت تعني النص كله أي أن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس وجودها كصورة بقدر ما هو كونها تجسيداً لمعالم إنسانية تخترق الذهن وتلتصق به، فالحسيات أقرب إلى الذهن الإنساني من المجردات، وذلك لما لها من تشكيل بصري وحركي ملموس، وتأتي فاعلية الصورة من كونها "تمثيلاً" للإحاسيس والمشاعر الإنسانية وللمعاني والأفكار العقلية .

وللصورة في اللغة عدة معانٍ قد تختلف من قريب أو بعيد مع الصور بمعناها الفني على أنها تصور ذهني.

وقد شغلت الصورة حيزاً غير قليل من البحث النقدي، والبلاغي، وتعددت التعريفات التي تحاول تحديدها وتحليل عناصرها، فعرفها البعض من الجهة اللغوية، وعرفها آخرون من الجهة الإيحائية، وقسمها البعض إلى صورة مفردة وصورة مركبة ، البعض الآخر إلى تصوير جزئي وتصوير كلي، ووضعت الحدود التي تفصل بينهما، وتحليل العناصر والأدوات في كل، ولعل أقدم حديث عن العلاقة بين الشعر والتصوير هو تلك المقولة التي قالها اليوناني "سيونيدس الكيوسي" يقول فيها: "إن الشعر صورة ناطقة ، أو رسم ناطق، أو التصوير شعر صامت". (١٧)

وإذا كان أبسط تعريف للصورة الشعرية هو "أنها تمثيل مرسوم أو عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن، وهي توحيد الأفكار المتفاوتة" . وفي تعريف آخر الصورة الشعرية قدرة المبدع على نقل مجموعة من المشاعر الإنسانية في تجربة حسية أو حالة عاطفية إلى المتلقي(١٨). إلا أنه مما لا شك فيه أن الصورة مرتبطة بالخيال في تكوينها، وهذا ما فطن إليه الوعي النقدي العربي منذ القدم، وإن كانت دلالة الكلمة في التراث العربي القديم لا تشير إلى الهيئة والظل، كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في أحلام النوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، وهذه الدلالات التي يستخدمها التراث ليست هي ما تشير إليه الكلمة في المصطلح النقدي المعاصر.

فالخيال في استخدامنا اللغوي يعني القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس ، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه ، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فهي تجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام ، والوحدة .

وهناك مادة لغوية أخرى في التراث العربي ظهرت مع المراحل المتقدمة له، تلك هي مادة "التخيل" وتعد أقرب إلى المصطلح المعاصر التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها، ولكلمة التخيل بهذا المعنى شواهد في الاستعمال التراثي النقدي والبلاغي والفلسفي أمثال: الجاحظ ، والقرطاجني ، وعبدالقاهر الجرجاني ، والكندي ، والفارابي وغيرهم، ومن هنا تعددت الدراسات التي تبحث في الأنواع البلاغية للصورة، وإن كانت هذه الأنواع عديدة ومتنوعة من كناية وتشبيه واستعارة ومجاز.

وبهذا حظيت الصورة الشعرية بمنزلة لم ترق إليها أية أداة من أدوات التعبير الأخرى ؛ ولهذا نقول : إن الصورة الشعرية كيان يتعالى على التاريخ ، وإن كان التفكير النقدي القديم قد اهتم بالصورة فإن التفكير النقدي الحديث جعلها الخاصية الأساسية للغة الشعرية في بناء لغة الشعر.

وقد اختلف مفهوم الصورة ضيقاً واتساعاً في النقد القديم فاتسع المفهوم ليشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية من بيان وبديع ومعاني وعروض وقافية وضاق ليقتصر على الاستعارة وما فيها من تركيبات، أو التشبيه فقط بما في هذه المصطلحات من تداخل وتشابك، ولكن ظلت الآراء متفقة حول الصورة، وما لها من دلالات وتأثيرات شعرية ، وحول أنواعها من تشبيه وكناية واستعارة ومجاز وللمحدثين مصطلحات أخرى كالتشخيص وتراسل الحواس وتجسيد المعاني ونحوها .

أ – الصورة التشبيهية :

وفي البلاغة العربية القديمة يعد التشبيه هو الأصل في التصوير الأدبي ، ومن خلاله تأتي التحولات الأخرى من استعارة ومجاز، ولهذا فهم يقسمون مستويات التشبيه إلى مستويين: "مستوى أحادي مفرد، ومستوى ثنائي يرتبط بداخل الحكاية".

بيد أن النقاد المحدثين لهم رأي آخر فصلاح فضل يرى أن التشبيه لا يمكن أن يعد صورة "إلا إذا عبر عن خواص محددة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء (١٩) ، ويبدو أن التشبيه شيء عقلي مجرد بآخر نظير له لا ينهض عادة بهذه الوظيفة مهما يكن نافذاً ولماحاً، كما يبدو أن التشبيه البليغ الذي لا يرد فيه وجه الشبه، ولا الأداة هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى"، ومن هنا يتبين أن الصورة هي : الكلمة الوحيدة الصالحة لتشتمل على كل نوع من أنواع التشبيه، وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف، أي الاستعارة .

فالصورة تساوي التشبيه زائداً الاستعارة".

مواضع التشبيه في القصيدة:

وربما آمن الشاعر بمقولة القدماء "التشبيه أول مراتب التصوير، وأدناها منزلة"، فقام يرفرف بقصيدته محلقاً بعيداً عن التشبيه وحالاته، لذلك لم يلجأ إليه سوى مرة واحدة في البيت السادس الذي يقول فيه:

أني نظرت إلى الإسلام في بلد تجده كالطير مقصوصاً جناحاه

فالصورة كما نرى جاءت في بنية واضحة خالية من كل تعقيد، ومن كل لغز، فالمشبه هو الإسلام ، والمشبه به هو الطير، والأداة هي الكاف. أما وجه الشبه فيتضح من خلال قوله "مقصوصاً جناحاه" ، توفرت الأركان الأربعة وظهرت الصورة واضحة بسيطة، وربما تعمد الشاعر هذه البساطة لتصل الصورة إلى أذهان الناس جميعاً، العامة والخاصة، لأن الأوجاع والمصائب متوحدة، ومشتركة بين أفراد الأمة ، وإمعانه في تبسيط هذه الصورة ليس نوعاً من السذاجة، أو الاستخفاف بالآخر، أي: المتلقين، بدليل أنه كان يستخدم الاستعارة في بقية القصيدة، مع ذلك فقد أجاد في رسم هذه الصورة رسماً متحركاً، فالإسلام وهو دين معنوي حسي يتجسد في الكتاب والسنة، وتطبيقنا السيء لهما في حياتنا، يعد غدرا به ، فهو كالطير الذي أحاط به الغدر فاغتاله، وغدا كسيحا لا يستطيع الطير لأنه بلا أجنحة.

ب.الصورة الاستعارية :

أولاً: تعد الاستعارة خطوة أولى في طريق التحول الداخلي في بنية التشبيه، حيث يتم حذف أحد الطرفين، ولكنه ليس تحولاً مطلقاً، وإنما هو تحول محسوب، وهذا التحول يعني انتقال الصورة من الاكتمال إلى الالتزام، ويقدم أرسطو تعريفاً عن الاستعارة، فيقول: "والاستعارة هي

نقل اسم شيء إلى آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس بطريق المناسبة"، وإن كان هذا التعريف من قبل أرسطو مقتضباً لا يوضح الاستعارة وما فيها من قيم جمالية، إلا أنه يبقى له فضل السبق وتوجيه النظر إلى ما للاستعارة من أهمية على مستوى البناء الشعري، وتأخذ الاستعارة دلالة الصورة ومسماها عند بعض النقاد خاصة من الأسلوبيين المحدثين، فهم يرون "الصورة تساوي " الاستعارة".

ويلح الجرجاني على تأكيد الاستعارة باعتبارها عمدة التصوير والتشكيل للمعنى، فهو في كل أقواله عن التصوير الشعري كان يستحضر الاستعارة دائماً مع أنه قد يغفل التشبيه أو الكناية أو التمثيل أو الإيجاز، وكان في كثير من الأحيان يخصها وحدها بالتقدير والتشريف، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على المكانة المرموقة التي تتمتع بها الاستعارة في هذا الصرح الذي أقامه عبدالقاهر .

وهكذا تستحوذ الاستعارة على كتاب الجرجاني أسرار البلاغة حيث يعدها الأداة الأساسية التي تنقل المعنى من لحظة المادة العقلية إلى لحظة مادة أخرى وهي الصورة ، وبهذا تكون الاستعارة عنده بمثابة الأداة الفعالة التي تحول المعاني النثرية إلى معانٍ شعرية، وإن كانت الاستعارة لا تقوم وحدها بهذا الدور ولكن دورها – يظل – هو الدور الذي لا يقارن بأي وسيلة أخرى من وسائل التصوير .. وهكذا فإن الاستعارة تقوم على الالتحام بين طرفيها حتى تمحو الحدود، وتوحد الموجودات، ، ولا يعني هذا أن أية صورة استعارية تتشكل بهذا المستوى الصياغي، ففي الاستعارة نفسها يكمن ما يسمى "الفجوة البلاغية"، وهذا هو معنى الاكتمال في الاستعارة مثال ذلك أن يقال: "الوردة تكلمت" فهذا القول يحمل :

أولاً – ادعاء أن الوردة إنسان

ثانياً: – نقل الوردة من طبيعتها الدلالية إلى طبيعتها البلاغية ،

وهنا ينشغل الفراغ وتملأ الفجوة، وعند التحول فإن البنية الأصل حاضرة بالقوة ، والبنية الجديدة حاضرة ولكن بالفعل ، وبذلك يظل التشبيه فاعلا سواء أكانت الصور صريحة أم ضمنية بالتشبيه أم بالاستعارة، أم بدونهما فإنها تنبع في نهاية الأمر من الحدث نفسه ، ومن ثم يمكن أن يتم التعبير عن هذا القياس الذي تشتمل عليه في النص بالتشبيه أو الاستعارة ، ولكن الفصل المنظم بينهما هو ما يصر عليه كثير من الباحثين وهو الفصل بين الصورتين .

مواضع الاستعارة في القصيدة :

وقد تعددت المواقع التي ذكرت فيها الاستعارة في هذه القصيدة ، منها ما جاء على نمط الاستعارة المكنية، فمن ذلك قوله:

١- "يرعاني وأرعاه"، حيث أنسن النجم وأضفى عليه حاسة الشعور مثله مثل الإنسان فالرعاية متبادلة من الطرفين وهذا نوع جديد داخلَ فيه الشاعر بين هاتين الاستعارتين في تركيب واحد.

٢- في الشطر الثاني من البيت نفسه نتلمس استعارة أخرى هي قوله: "يعاف الغمض جفناه"، حيث جعل من الأجفان إنسانا يرفض، بقوة، فهي استعارة متحركة وناطقة.

٣- "فأصبحت تتوارى في زواياه" العروبة هنا إنسان يتوارى، ويختفي، في أشد الأماكن ضيقاً، وهي الزوايا الدقيقة ، الضيقة، ومن هنا سيقودنا التركيب إلى ما سنذكره لاحقاً عن الكناية.

٤- "كم صرفتنا يد كنا نصرفها" اليد هنا هي الفاعل، وهي التي تقوم بفعل التصريف نيابة عن الإنسان، فهي تشبه هذا الإنسان الذي يقوم بفعل التصريف ، وهو غير مذكور، مما هيأ لها أن تدخل تحت هذا النوع من الاستعارة . .

٥- "شكا فرددت الأهرام شكواه" يشبه الأهرام بمحذوف لم يذكر منه سوى الشكوى ، والجميل أن الصورة تحمل صوتاً يتكرر باستمرار من خلال الترديد، فهي صورة مسموعة باستمرار.

٦- "إن القرح مسكم" استعارة مكنية ، يحول الشاعر فيها القرح إلى إنسان يمس، مع أن المس ليس من صفات القرح، وإنما من صفات إنسان غائب، وما هذا إلا من فعل الاستعارة ، وفنية التصوير.

٧- قوله: "ومسنا نحن في الإسلام أشباه " هذه الأشباه هي مجموعة من الآلام – أي القروح – وتقوم بالفعل نفسه – أي المس – فالجماد هنا قد تأنسن وقام بعملية المس التي هي من خصائص الإنسان ، فالاستعارة متبادلة بين شطري البيت ، وهنا نجد الاستعارة تتكرر في البيت نفسه، لكن تختلف تركيبا ودلالة فالأولى جملة اسمية مؤكدة (بإنَّ) للدلالة على استهداف العرب بصورة ممنهجة ثابتة ، والثانية

جملة فعلية (مسنا) للدلالة أن غير المسلمين يأتي استهدافهم بصورة أقل وفي فترات متقطعة حتى كلمة (أشباه)لا ترقى في دلالتها إلى دلالة كلمة (قرح) .

٨- ويتكون البيت الحادي عشر من مجموعة أخرى من الاستعارات تتمثل في كون الفلق إنساناً يمارس عملية الشق ، والليل يقوم بعملية الغشيان، وكلتا العمليتين من أفعال إنسان لم يذكر، لكنه هنا استخدم مكونات الكون وأشياءه ليرسم بها هذه الصورة الرائعة، ومزجها مع العديد من الأمور المعنوية.

٩- قوله: "هل كان يتصل العهدان لولاه" صورة جديدة يجعل الشاعر فيها العهدان بمثابة إنسان غير موجود، وإنما توجد صفة من صفاته وهي الاتصال.

١٠- "سل المعالي" ، "المجد يهوانا" جملتان استعاريتان تكمنان في البيت على أن الأولى منهما تقع في أوله، والثانية على مسافة منه في الشطر الثاني، في الأولى يجعل من المعالي إنسانا يسأل، وفي الثانية يجعل من المجد إنسانا يهوى.

١١- قوله "فأصابتنا شظاياه" "فإن تراءت لك الحمراء" "فسائل الصرح" "وانزل دمشق" "وخاطب صخر" "لعل الصخر ينعاه" "هذي معالم خرس كل واحدة منهن قامت خطيباً فاغراً فاه" "وأخطأ دمع العين مجراه" "وقد طاف الغمام به". كلها استعارت وردت في بقية الأبيات، لكن الملاحظ على الاستعارة هنا أمور عدة تتمثل في:

أ- الوضوح والبساطة في التركيب، والعمق في الدلالة.

ب- تتكرر الاستعارة في البيت الواحد أكثر من مرة وفي كل مرة تعطي صورة ودلالة ومعنى متجددا .

ج- الاستعارات رغم كثرتها إلا أنها كانت صوراً تحتوي الكثير من الحركة، مما كان له أثره الواضح في حيوية النص الحزينة.

ج - الصورة الكنائية :

أولاً : هناك تحول ثالث في بنية التشبيه وهو الكناية ، وإن كانت لا تتحلى بأصالة الاستعارة، وبقوتها التعبيرية، ولكن هذا لا يعني أن الكناية تفتقر إلى القدرة التعبيرية ، وتعجز عن خلق الصورة، فهي تُحدث تأثيراً جمالياً مثلما تُحدث الاستعارة ، ولكن الكناية لا يمكن

إدراكها بالطريقة المباشرة التي تدرك بها الاستعارة ، بل إنها قد تمر دون أن يلحظها القارئ ، وفي بعض الأحيان تأتي الكناية فيما وراء الصورة الاستعارية نفسها.

والكناية في مفهومها تختصر التعبير وتكثفه فهي تعني أن هناك صفة حاضرة هي الرماد، وصفة غائبة هي "الكرم"، والكناية هي أن تذكر صفة وتوريد غيرها، والطرفان حاضران.

والوصول إلى النتاج الدلالي للكناية يحتاج إلى وسائط متعددة كما هو معلوم في علم البيان

وعليه فالكناية صورة مركبة لا تنتج معناها إلا بتحولات متعددة ، والبلاغيون القدماء ومنهم ابن الأثير أدركوا أن كل كناية استعارة ومن مجموع هذه الصور يتشكل ما يسمى بالصورة الأدبية.

<u>مواضع الكناية في القصيدة منها :</u>

١- "لي فيك – يا ليل – "آهات أرددها "، حيث كنى بالآهات عن الآلام المختلفة التي يحيا فيها ، أو تحيا فيها الأمة ، وفي البيت نفسه تواجهنا كلمة " أواه"، وهي كلمة تحمل أصواتاً تعبيرية عن آلام كبيرة يعيشها هذا الشاعر، وتسكن في أعماق قلبه ؛ لذلك جاء الصوت حاداً في التعبير عنها، فهي كناية صوتية عن الصوت المتألم ، وفي الليل كناية عن ظلمة التاريخ المعاصر للأمة العربية .

٢- قوله "مجداً تليداً" ، كناية عن التاريخ الإسلامي .

٣- قوله: "كان الكون مسرحها" كناية عن العزة، وسعة انتشار الإسلام ، قوله : "تتوارى في زواياه" جملة تحمل كناية أخرى، وهي كناية الضعف والانحسار ،

٤- "لسنا نمد لكم أيماننا صلة" ، فالأيمان هنا كناية عن الأواصر القوية التي تربط الناس ببعضهم ، فتتبعها الأفعال .

٥- "الزيت أدم له، والكوخ مأواه" كناية عن الفقر، لكنه فقر الأقوياء ، فهو ليس فقر عجز أو ضعف، ولكن فقر القادر المتواضع الزاهد.

٦- قوله "يهتز كسترى على كرسيه فرقا - كناية عما كان عليه حكام الفرس من الخوف والهلع من الخليفة عمر ولذلك كان اغتياله قرارا فارسيا بأيدٍ فارسية .

٧- قوله "وحين جاوز بغدادا "تحداه" كناية عن سعة الدولة الإسلامية في العصر العباسي .

الصورة الحرة:

ومن مجموع هذه الصور يتشكل ما يسمى الصورة الأدبية، وهذا هو الطرح الذي يقدمه النقد الحديث، حيث يحدد عناصر الصورة الفنية (أنها تتمثل في "اللغة والتقديم الحسي للمعنى، أو الأنواع البلاغية للصورة وما تتضمنه هذه العناصر من تفصيلات وما تتفرع إليه من محاور، ويمكن أن نضيف الرمز والأسطورة إلى العناصر السابقة).

والرمز والأسطورة اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة ، حيث أصبحتا عنصرين فنيين متميزين من عناصرها، هذا على الرغم مما يقتضيه تشكيلها، وتوصيفها من براعة فائقة من قبل المبدع، وحسه الشعوري تؤازره حصيلة ثقافية متجاورة الرؤى والمنافذ .

وقد تمخض الطرح النقدي المعاصر عن تشكيل جديد، إضافة إلى عناصر الصورة السابقة، فخرج لنا بتقسيمه المشهور للصورة إلى صورة كلية، وصورة جزئية، ولا يعني هذا الفصل بينهما فليس معنى وجود أو رصد صورة كلية أن الجزئية منفصلة عنها ، ولكن ذلك يعني أن الصورة الجزئية تأتي ضمن السياق العام للصورة الكلية.

وقد حدد النقد الحديث الصورة الكلية بأنها تلك الصورة التي تقدم مشهداً سينمائياً يمتد عبر النص أوعدد من أبياته ؛ ليجسد لنا المعنى من خلال عناصر ثلاث هي :

- الصوت ، -اللون - الحركة .

وهذا ما حققه البناء الحداثي للشعر حين اعتمد مفهوم الوحدة العضوية في بنية القصيدة .

اما الصور الجزئية فهي تلك الصور التي تتناثر في النص الشعري في مفردة أو جملة أو بيت أو أكثر ، وهي ما حددها النقد بـ: التشبيه – الكناية – الاستعارة – ويعطينا هذا مؤشر من الطرح البلاغي المعاصر وعلاقته بالطرح التراثي العربي القديم، فقد بدأ الطرح المعاصر من حيث انتهى التفكير القديم ، ولعل هذا يمثل تجربة تستحق النظر إليها، والاستفادة منها ، ويضاف إلى هذه التجربة ما يسمى بالصورة الكلية وتشكيلاتها، على مستوى فروع المعرفة الأخرى باعتبار هذا التكامل وما يؤدي إليه من نتاج إيجابي على مستوى قاعدة الأدب العربي ونقده .

الصورة وشعرية الكلمات في القصيدة :

نرى في القصيدة قدرة هائلة للشاعر على جعل كلماته شعرية وإعطائها دورا مهما في تكوين شبكة مفردات مشعة شعرياً ؛ حيث كونت الخلايا الأساسية للصور الشعرية وهي مناطق تلألإ واضحة تميز لغة الشاعر من غيرها من الصور الشعرية .

وفي سَوق الأمثلة ما يرضي ذوق المتلقي حيث نرى كيف أسهمت تلك المفردات في تكوين صور لها خصوصية شعرية ومكانة فنية خاصة باختيار المكان الذي وضعت فيه ونعلم مكانتها في الدراسات الاسلوبية ومن هذه المواضع الاختيارية :

١- "كم صرفتنا يد كنا نصرفها " أضفى على اليد سمات الإنسان، وهذا ما نسميه بالأنسنة.

٢- كذلك إضفاء صفة الكلام على الأهرام فهو أمر جميل أن يضفي صفات الحياة والحركة على الجماد .

٣- كذلك هو يضيفها على القرح، فهو الذي يقوم بعملية المس.

٤- كذلك حين يجعل من البردة هي التي تقوم بعملية الكساء .

الخاتمـــة

عقب هذه القراءة الأسلوبية التطبيقية المتأنية في القصيدة التي كشفنا فيها عن فكر الشاعر ومعالم أسلوبيته وطريقة تعبيره عن عواطفه والبحث في أعماق لغته الشعرية وطريقة اختياره لكلماته .. أقول بعد هذه الجولة في أفكار الشاعر ولغته وأسلوبيته توصلت إلى القيم النتائج الآتية :

١- النص يدور حول فكرة واحدة ويجيب على سؤال واحد كيف كانت الأمة ؟ وكيف أصبحت ؟ وهو ما يعنى الفخر بماضيها المشرق والأسف على حاضرها وما آلت إليه .

٢ – الشاعر محمود غنيم لديه قدرة تعبيرية مكنته من شحن جمله بالشحنة العاطفية المؤثرة في تحريك المشاعر نحو احترام الماضي وتمثله !.

٣- الشعور بالحزن القاتم الذي تملك الشاعر وانبثق بوضوح من كافة عناصره الشعرية ألفاظا

وموسيقى وتراكيبا .

٤- قد يفهم من القراءة الأولى للقصيدة الشعور بمرارة الهزيمة المتمثلة في الأفكار والأحداث والمدلولات التي أشار إليها الشاعر في الأبيات المختلفة ؛ بيد أن القراءة المتأنية تظهر بوضوح مدى حرص الشاعر على بعث روح الأمة لاستعادة حقها في العزة والكرامة والتاريخ .

٥- الإيقاع يمثل قوة المشاعر الإنسانية التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي ، و قد وفق بينها وبين

تموجات البحر المتكسرة ! ..

٦- القافية حملت الصوت الحزين وجسدت الآهات التي أراد الشاعر تغليف أفكاره بها وتعبر

عنه بصوت مسموع عن هموم وأشجان لا حدود لها – (أواه – أضعناه – شكواه) إلخ

٧- غلبت الجمل الفعلية على الاسمية مما يوحى بحركة الأحداث المتتابعة وتوحي باستمرار الصراع بين الأمة وأعدائها .

٨- كل الأفكار التي رسمتها الجمل الاسمية تعد مقاربة نحو القوة والمجد والتاريخ الناصع ! .

٩ – تنوع التركيب في مختلف الجمل الاسمية والفعلية من التقديم والتأخير والإسناد ولاسيما الاستفهام الذي يعد أكثر الأساليب حضورا وإثارة للمشاعر وتهييجا للعواطف .

١٠- استخدم الشاعر أنواعاً مختلفة من الصور باعتبارها العنصر الأهم في تشخيص القضايا

الفكرية والإنسانية التي أثارها الشاعر . .

١١- غلبة الصورة الاستعارية على غيرها من الصور البيانية في النص تجسد تأثر الشاعر بجيل عصره ، عصر

النهضة والإحياء والإحياء بداية القرن العشرين .

١٢- ليست الاستعارة وسيلة لتجميل الخطاب بل هي مفهوم ذو قوة معرفية يؤسسها الخطاب ؛ لأنها جزء من بنية تصويرية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه .

المصادر والهوامش

١- الشاعر محمود غنيم من جيل الرواد في الشعر العربي المعاصر

عاش مابين سنتي (١٩٠٢ -١٩٧٢م) في الريف المصري، محافظة المنوفية بمصر.

وقد عاش الشاعر سبعين عاماً قضاها كلها في كفاح طويل: فقد عاش أليفاً للمحن وخطوب الأيام التي هيأته ليكون في طليعة شعراء العربية وأدبائها فحولة وأصالة وصدقاً والتزاماً. وفي عام ١٩٢٥م التحق بدار العلوم وتخرج منها سنة ١٩٢٩م، فعين مدرساً حيث مارس هذه المهنة تسع سنوات نظم خلالها أعذب قصائده وأجملها ، وفي سنة ١٩٣٨م انتقل إلى القاهرة، وفيها وجد الفرصة للاتصال بالشعراء والأدباء ودور النشر والصحف والمجلات الأدبية، ونظراً لمجهوده الثقافي عُين مفتشاً أول للغة العربية، ثم عميد اللغة العربية. توفي عام ١٩٧٢م

٢- سعيد الحنصال - الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص ٢٧ دار تبقال الدار البيضاء ، المغرب ط الأولى ٢٠٠٥م

٣ - انظر إبراهيم أنيس موسيقى الشعر- ص ٢٧٣ بتصرف دار القلم بيروت

٤ - انظر شعبان صلاح موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ص ٢٥٤ ط ٢ سنة ١٩٨٩م

٥- المرجع نفسه ص ٢٦١

٦ - حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٦٩ دار الغرب الإسلامي تونس ١٩٨١م

٧ - ابن طباطبا عيار الشعر تحقيق عباس عبد الساتر ص١١ ط٢ دار الكتب العلمية بيروت ٢٠٠٥ م

٨ - أحمد الشايب أصول النقد الأدبي ص ٤٠ ط١٠ مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٩٤م .

٩ - انظر. محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص ٤٤١ نهضة مصر القاهرة ١٩٩٧م .

١٠- نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٦٠ ، تحقيق كمال مصطفى مكتبة الخانجي القاهرة .

١١- نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤٢منشورات مكتبة النهضة ط ٣ - ١٩٦٧م .

١٢ - ابن رشيق القيرواني العمدة في محسن الشعر ونقده تح عبد القادر عطا - دار الكتب العلمية بيروت

١٣ – عبدالقاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ص ١٠٦ تح شاكر مكتبة الخانجي القاهرة ط الثانية ١٩٨٩م .

١٤ – المصدر نفسه ١٤٦ .

١٥– بدر الدين الزركشي البرهان في علوم القرآن ٦٨٥ تح أبي الفضل الدمياطي دار الحديث القاهرة سنة ٢٠٠٦م

١٦ – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ١٩٩٢م ١٨٤ – ١٨٥

١٧– انظر: محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش ص ١٧٦ ط الأولى سنة ٢٠٠٠ كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة.

١٨– . أحمد الزمر. ظواهر أسلوبية في شعر اليمن الحديث ص ٢١٥ ط الأولى وزارة الثقافة الجمهورية اليمنية ٢٠٠٤م

١٩– صلاح فضل بلاغة الخطاب ص ١٢١ مرجع سابق .