دكتور

ياسر عبد الحسيب رضوان

قصيدة الفاجعة وتحولاتها

سيميائية الدلالة وحجية الأداة

الإهداء

أبي

دكتور عبد الحسيب رضوان

أستاذ الفقه وعلومه بجامعة الأزهر

وجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

أمي

الحاجة أم حارث

أخي محمد

أخي حارث

في رحمة الله ورضوانه

رفقة حبيبكم وحبيبي سيدنا

محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم

مقدمة :

للشعر عند العرب مكانة عظيمة ربما لا توجد عند غيرهم من الأمم ؛فقد أُثِر عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله :" كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه"([1]) وذهب ابن سلام الجمحي إلى مثل ذلك فقال : " كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ،ومنتهى حُكْمهم به يأخذون وإليه يصيرون "([2]) وقد أسهب ابن قتيبة في وصف مكانة الشعر وأهميته عند العرب ،وكان مما قاله : إن " الشعر معدن علم العرب وسِفْر حِكْمتها ،وديوان أخبارها ،ومستودع أيامها ،والسور المضروب على مآثرها ،والخندق المحجوز على مفاخرها ،والشاهد العدل يوم النفار والحجة القاطعة عند الخصام ... "([3]) وقد نتج عن تلك المكانة أنّ العربَ " كانوا لا يُهَنّئون إلا بغلامٍ يولد ،أو شاعر ينبغ فيهم ،أو فرس تُنتج "([4]) وثلاثتها مرتبط بطبيعة البيئة العربية ودور الجدب والجفاف وقلة المياه في العلاقات السائدة بين القبائل العربية .

ولعل في التحدي القرآني للعرب أن يأتوا بمثل القرآن الكريم أو سورة أو عشر سور ([5]) من مثله دليلاً على تأكيد تلك المكانة ؛إذ ما كان للقرآن أن يتحدى العرب إلا في شيء نبغوا فيه ،ومَلَك عليهم حياتهم ؛حتى يتسم التحدي بالموضوعية لا بإعجاز المتحدَّى ،فيبدو لا حول له ولا قوة ،ومن ثم لم يكن غريبًا أن يظهر المتنبئون محاولين الإتيان بمثل القرآن الكريم ،بيد أن محاولاتهم كانت من الوهن والعبث بحيث لك تحفظها

---

[1] – ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء – شرحه محمود محمد شاكر – دار المعارف – القاهرة ١٩٥٢م – ص ٢٢ .

[2] – السابق الموضع نفسه .

[3] – ابن قتيبة : عيون الأخبار – مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة ١٩٩٦م – ١٨٥/٢ .

[4] – ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقد – حققه وفصّله وعلّقَ عليه محمد محيي الدين عبد الحميد – ط١٩٥٥/٢م – مطبعة السعادة – القاهرة – ٦٥/١ .

[5] – انظر القرآن الكريم الآيات : ٨٨من سورة الإسراء ،رقم ٢٣من سورة البقرة، ٣٨من سورة يونس ،ورقم ١٣من سورة هود .

الذواكر ،وإن أتت منها بعض الشواهد ،فإنما للدلالة على سفَهِ المحاولات ، وهباء الجهد المبذول .

وكان من متلازمات هذه المكانة أن يأتي الشعراء في أشعارهم على كل الظواهر الحياتية ، ومن ثمة نشأت فكرة الأغراض الشعرية التي تناولها النقد العربي كاشفًا جوانب متعددة منها النفسي والاجتماعي واللغوي والفني ،وموجهًا في كثير من الأحيان إلى ما ينبغي مراعاته عند النظم في تلك الأغراض التي كثيرًا ما اجتمعت في قصيدة واحدة اجتماعًا قد يصم القصيدة بالتمزق ،وعقلية الشاعر بالتفكك ،ويتسع الأمر إلى وصف العقلية العربية بالسذاجة والسطحية والوقوف عند الظواهر والعوالم الحسية وعدم تجاوزها([1]) .

وفي هذا ما فيه من الغبن للشاعر العربي وعقليته وتفكيره بل والأمة العربية جميعها ؛لأن دراسة الشعر القديم في ضياء المنجز العقلي المعاصر تكشف له عن ثراء هذه الإنتاج الشعري واكتنازه بالكثير من الدلالات التي تبين عمق التفكير العقلي وشموليته وعدم وقوفه عند الظواهر الحسية ،إنها عقلية الناقد والباحث التي تستطيع أن تميط اللثام عن طبيعة الشعر وحقيقة الإبداع الذي لا يغض منه أن تتعدد الأغراض الشعرية ،ولا ينال منه أن تشتمل القصيدة على أكثر من غرض .

ومن بين تلك الأغراض القديمة الحديثة المعاصرة أيضًا الرثاء الذي ارتبط بالموت والبكاء على الموتى ،وما يستدعيه ذلك من تعداد المآثر التي كان يتمتع بها في حياته ،وأثر موته على الشاعر والمجتمع الذي كان يعيش فيه ؛لأن "سبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجُّع ،بيِّنَ الحسرة مخلوطًا بالتلهُّف والأسف والاستعظام"([2]) لموت المرثي .

---

[1] – د/ مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي – ط٢/١٩٨١م – دار الأندلس – بيروت – ص ٢٣٣ .

[2] – ابن رشيق القيرواني : العمدة – سابق – ١٤٧/٢ .

وقد يكون الأسف والاستعظام لحدث الموت الذي حارت أمامه العقول منذ بدء الخليقة ،وانتهت حيرتها إلى يقين بأن الموت ثالث ثلاثة حدود قاسية تَحُدُّ من حريته وهي الزمان والشر والموت ،وكانت محاولاته اليائسة لقهر ثلاثتها ، بيد أنه " لم يلبث أن تحقق من أن صراعه اليائس ضد هذا الثالوث المارد الجبار إنْ هو إلا جهد ضائع لابد من أن يبوء بالفشل "([1]) ومن ثم أدركت أنه لا مفرّ منه ،وأن انتفاء الفرار من الموت سبب رئيس يقضُّ مضاجعهم ،وينفي إحساسهم بأية سعادة ويحرمهم من التمتع بأية لذة في الحياة ،وربما وجدوا في تناسي الموت أو إهمال التفكير فيه علاجًا لهم ،ولعل ذلك ما يُفسِّر حديث النبي صلى الله عليه وسلم: "أكثروا ذِكْر هاذم اللذات" يعني الموت([2]) لأنه لا مفر منه ، وتناسيه لم يكن بالأمر الصائب في حياة المرء .

ولقد عنونّا لبحثنا هذا بقصيدة الفاجعة ؛لارتباط الفاجعة بالوجع والألم الذي تتركه مصيبة الموت على المحيطين بالميت ،يُقال :" فجعته المصيبة أيْ: أوجعتْه ، والفواجع : المصائب المؤلمة التي تفجع الإنسان بما يعز عليه من مالٍ أو حميمٍ ، الواحدة فاجعة "([3]) وهي المصيبة المستدعية للحزن والبكاء ، ومن ثم تعداد محاسن الميت التي بسبب افتقادها تعظم الفاجعة ،وقد ذكر المبرد أن " أحسن الشعر ما خلط مدحًا بتفجع ،واشتكاءً بفضيلة ؛لأنه يجمع التوجع الموجِع تفزُّجًا والمدح البارع اعتذارًا من إفراط التفجع باستحقاق المرثي "([4]).

---

[1] – د/ زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان – مكتبة مصر – الفجالة – القاهرة – د.ت – ص ١٣٥ .

[2] – الترمذي :سنن الترمذي – حكم على أحاديثه وآثاره وعلّق عليه محمد ناصر الدين الألباني – مكتبة المعارف للنشر والتوزيع – الرياض ١٤١٧هـ/١٩٩٦م – ص ٥٢٢ .

[3] – ابن منظور: لسان العرب– وزارة الشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد– السعودية– د.ت– ٢٤٥/٨ مادة فجع .

[4] – المبرد : التعازي والمراثي – وضع حواشيه خليل منصور – ط١/١٩٩٦م – دار الكتب العلمية – بيروت – ص ١٩ .

ولأن الرثاء قد لا يحتمل مثل هذا الوجع وذاك الألم ؛ لأن الرثاء من رثيت الميت إذا مدحته بعد الموت وبكيته ([1]) إذ قد يكون الرثاء مجرد تكريم لمن له حق التكريم ، فيدخل في باب المجاملات الاجتماعية كذلك لم أعنوِن بقصيدة الندب أو الندبة ؛لأن ندب الميت إذا بكى عليه وعدّد محاسنه ، وندب الميت بعد موته من غير أن يُقيّد ببكاء ([2]) وإن استدعى الندب لذعة الحُزن والحرقة التي ربما اقترنت ببعض الأفعال الحسية في المأثور الشعبي من مثل لطم الخدود وشق الجيوب وغير ذلك لكنها لذعة وحرقة غير ملازمة مثلما لا يُقيد الندب بالبكاء .

ولقد تخير البحث ثلاثة من القصائد المنتمية إلى هذا الغرض الشعري الأصيل وعمدت إلى كونها من قصائد تفجع الشعراء على الشعراء ؛لما يتميز به هذا النوع من حرارة العاطفة ؛لأن الشاعر عندما يرثي شاعرًا آخر كانت تربطه به علاقة صداقة ورفقة إبداع كأنما يرثي نفسه ؛إذ يتخيل أن سيكون في موضع المرثي ويقوم برثائه شاعر آخر ؛لذلك كانت مراثي الشعراء لبعضهم أشبه بالمرايا الذاتي تنعكس فيها دخيلة الذات على سطح الكلمات والأبيات ، فتبدو الذات المرثية والراثية وكأنما امتزجتا مزجًا كاشفًا عن حرارة العاطفة ،وأهمية المرثية .

وأول هذه القصائد الفاجعة مرثية أمير الشعراء أحمد شوقي في رفيقه وصديقه شاعر النيل حافظ إبراهيم ،والقصيدة تمثل الاتجاه التقليدي بكل ما يحمل من دلالات التبعية والتقليد للقديم حيث محاولة رسم صورة المرثي برصد مآثره ،وأثر موته على الذات الشاعرة والمجتمع الذي ينتمي إليه ،مع التفكر في الموت وفلسفته والحِكَم المصاحبة لذلك ،ومن ثمة قد يكون فيها شيء من التحول عن النمط التقليدي ،بيد أنه تحول يخفت بريقه بحيث لا يكاد يشعر المتلقي به .

---

[1] – لسان العرب ٢٢/١٩ مادة رثا .

[2] – السابق ٢٥١/٢ مادة ندب .

وثانيها قصيدة إبراهيم ناجي في رثاء أمير الشعراء أحمد شوقي وهي تمثل الاتجاه الرومانسي بكل ما يحمل من نزعة تجديدية في اللغة والإيقاع والرؤية المرتبطة بعاطفة كاشفة عن عمق الفاجعة وقوة أثرها على الذات الشاعرة التي أخذت تستخلص ما في الموت من أفكار وخواطر ومشاعر لا يمكن تجاهلها أو المرور من أمامها مر الكرام .

وأما ثالثها فقصيدة عبد الوهاب البياتي على قبر رفيق دربه الشاعر بدر شاكر السياب ،وهي قصيدة تنتمي إلى المدرسة الواقعية أو مدرسة الشعر الحر ،بكل ماتستدعيه الحرية من تحولات فنية وإبداعية ورؤيوية ،تبدو القصيدة معها وكأنها لا تنتمي إلى الرثاء ،بيد أنها توظف كل ما تملك من إمكانيات فنية وثقافية وإبداعية رامزة لما يريد الشاعر أن يقوله ؛لذلك كانت هذه القصيدة ممثلة لقمة التحولات التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة .

وقد اعتمدنا في إنجاز البحث على المنهج السيميائي وآلياته في تحليل النصوص الشعرية باعتباره علمًا " موضوعه أنظمة العلامات أو الرموز التي بفضلها يتواصل البشر فيما بينهم "([1]) لأن اللغة التي ينبني منها النص الشعري مجموعة من الدوال أو العلامات التي لها أدلة تشير إليها ،ومن ثم فالسيميائية هي علم العلامات أو الدلالات أو هي علم الإشارات ،إنها العلم المعنيّ بدراسة العلامات اللسانية وغير اللسانية مما يعني أنه قد تم توظيفها لدراسة جميع الخطابات النصية والأنشطة البشرية متوسلة بآليات التفكيك والتركيب والتحليل والتأويل التي تعين على تعرّف آليات إنتاج المعاني وإفراز الدلالات .

وإذا كان موضوع السيميائيات مرتبطًا بما تم توظيفها فيه ،فإن هذا الموضوع هو البحث عن المعاني من خلال العلامات المنتجة في

[1] – د/محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا – ط١/١٩٨٧م– دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب –ص ١٥ .

الممارسات الإنسانية ، والشعر نوع من الممارسة ،والعلامات المستخدمة فيه هي علامات لغوية بالدرجة الأولى ،ومن ثم هي التي يتم الاشتغال عليها ، والتي في ضيائها تم دراسة قصيدة الفاجعة في الشعر العربي المعاصر ،دراسة أفادت من أهم مبادئ في تحليل النصوص الشعرية موضوع الدراسة .

ولم يكتف البحث بالإفادة من مبادئ المنهج السيميائي في تحليل النصوص ، وإنما راح يفيد من المناهج الأخرى التي تُعين على دراسة النصوص دراسة تقترب من الكمال البحثي إن لم تحاوله ؛إذ يؤمن الباحث بتحاور المناهج أنه " لا يوجد منهج كامل مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه"([1]) ومن ثم حاولنا الإفادة من اللسانيات النصية وآليات الحجاج والبلاغة الجديدة .

ولقد قسمنا البحث بعد هذا المدخل إلى ثلاثة فصول ، أولها :القصيدة الراصدة وهي مرثية أحمد شوقي لحافظ إبراهيم ، وثانيها القصيدة الكاشفة وهي قصيدة إبراهيم ناجي في رثاء أحمد شوقي ، ثم القصيدة الرامزة ، وهي قصيدة عبد الوهاب البياتي على قبر السياب ،ثم أتبعنا هذه الفصول الثلاثة بخاتمة كاشفة عن أبرز ما توصلت إليه الدراسة ، ثم عرضنا لأهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز البحث ، والله نسأل التوفيق والسداد .

دكتور ياسر عبد الحسيب رضوان

---

[1] – د/ عبد الملك مرتاض : التحليل السيمّائي للخطاب الشعري – تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – سوريا ٢٠٠٥م – ص ٩ .

الفصل الأول

القصيدة الراصدة

مدخل

١ـ١ ـ البنية الإيقاعية

١ـ٢ ـ البنية الدلالية

١ـ٣ ـ البنية المجازية

مدخل :

شوقي في مرمى النقد :

ربما لم يتعرض شاعر معاصر لمثل ما تعرض له أحمد شوقي من هجمة نقدية لاذعة شنها عليه النقاد الديوانيون ،وكان من أبرز موضوعات نقدهم مرثية أحمد شوقي في الزعيم الوطني مصطفى كامل تلك المرثية التي وقف العقاد أمامها وقفة مطولة ،وقد وصفها بقوله :"وماذا عسايَ أنْ أنتقد إنْ لم أنتقد الهُرَاء والزَّيْف والشتات "([1]) ساخرًا من شيعة شوقي وأنصاره الذين يسميهم العقاد سماسرة شوقي الذين يرتفعون بالقصيدة على أنها آية شوقي .

بل إن العقاد ليتجاوز هذا السَّخَر بأنصار شوقي ومحبيه ،ويصل إلى شوقي ذاته متهمًا إياه بالعجز والفهاهة – العِيّ – والحرج ،إلى جانب ما له من عادات سلبية في النظم منها التلفيق والعُقم والزَّغَل – المراد النظم غير المتتابع –([2]) . ثم يفصِّل العقاد العيوب التي يكثر – كما يقول – وقوع شوقي وأضرابه فيها، وأولها التفكك بأنْ "تكون القصيدة مبدَّدًا من أبيات متفرقة لا تؤلِّف بينها وحدة غير الوزن والقافية "([3]) .

والعيب الثاني سمّاه الإحالة التي جعلها ضروبًا " منها الاعتساف والشطط ،ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ،ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه ،وخلُوّ مغزاه "([4]) وقد تخير العقاد ثلاثة عشر بيتًا من أبيات القصيدة رأى فيها ما أسماه الإحالة ،وقد تناولها في شيء كبير من السخرية والاستهزاء الذي يخرج بالنقد عن الموضوعية إلى حيث العصبية الممقوتة التي ينال منها فيئته إلى أسلوب المدح بما يشبه الذم

---

[1] - العقاد والمازني :كتاب الديوان – ط٤/١٩٩٧م – دار الشعب – القاهرة ص ١٢٨ .

[2] – السابق – الموضع نفسه .

[3] – السابق – ص ١٣٠ .

[4] – العقاد والمازني : كتاب الديوان ص ١٤٢ .

،عندما يعلل اجتزاءه لهذه الأبيات بقوله: "لا لأنها كل ما في القصيدة من شواهد الإحالة واعوجاج الطبع ،بل لأنها ذات طعمٍ وإنْ كان رديئًا ممجوجًا ،وما سواها تافه لا طعمَ له ولا مذاقَ فيه ،والحقيقة أنّ القصيدة بجملتها بنت الإحالة والسقط ،فإذا سلِم منها بيتٌ من النقد ،فإنما أكثر سلامته من الخُلُوِّ لا من الإتقان "([1]) .

ومما يلحظ على مصطلح الإحالة أنه من المصطلحات التراثية في النقد العربي ،وتراثيته تدفعنا إلى المساءلة :إذا كان العقاد داعية تجديد وتحديث في الأدب والنقد ،ووصمه القصيدة بانعدام الوحدة ،إنما هو صورة من التجديد النقدي المتأثر بالنقد والأدب الإنجليزي ،أما الإحالة فإن تراثيتها تستدعي القول بأن العقاد قد شُغل بالبحث عن المثالب والمناقص والعيوب دون أن يبحث عن المحاسن – قلت أو كثرت – إنه وصاحبه المازني "لم يجدا للشعراء المنقودين حسنة من الحسنات ،وإنما كل نقداتهم دارت حول السيئات "([2]) مما يؤكد فكرة التعصب وعدم الموضوعية في النقد يؤيد ذلك أسلوب السخر الذي يسيطر على نقد العقاد فيما أتى به من شواهد على هذا العيب الذي وسمه بالإحالة .

والعيب الثالث هو التقليد الذي حصره في التكرار المألوف للقوالب اللفظية والاقتباس والسرقة([3]) ومؤدى هذا العيب سلب شوقي مزيّة الإبداع وما يستدعيه هذا السلب من الضعف العقلي ؛إذ يُقلّد السابقين ،أو يسرق أقوالهم وأشعارهم ويعيد صياغتها ،وإذا كان النقد الحديث قد تجاوز فكرة السرقات الشعرية وما دار في فلكها من مصطلحات ،وأفاء إلى مصطلح التناص بدلالته على المشاركة والتفاعل النصي فإن العقاد يقيس شعر شوقي بمعايير تراثية لم تخل في كثير من الأحيان من الأهواء والأغراض

---

[1] – العقاد والمازني : كتاب الديوان – ص ١٤٧ .

[2] – مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث– مطبعةالمقتطف– القاهرة ١٩٤٨م–ص ١٤٩

[3] – العقاد والمازني :كتاب الديوان ص ١٤٨ .

الذاتية التي بدت في الجانب الشخصي من نقده لأحمد شوقي عامة ولقصيدته في رثاء مصطفى كامل خاصة .

وأما آخر العيوب التي ارتآها العقاد في القصيدة ،فهو ولع شوقي بالأعراض دون الجواهر حيث التمسك بالمظاهر الشكلية والعلاقات الحسية بين الأشياء دون الغوص فيما وراء هذه الأعراض الحسية ، وفيما يمكن أن تحمله من دلالات لا تقف عند حدود السطح أو الظاهر من العلاقات بين الأشياء أو الدوال اللغوية التي تمثل تلك الأشياء ([1]) .

ومما لا شك فيه أن مثل هذه العيوب الأربعة سوف يتم تعميم الحكم بها على مراثي شوقي كلها خاصة ، ومراثي شعراء الاتجاه المحافظ عامة ؛إذ كانت الخطوط العريضة لإبداعهم الشعري واحدة مع تنوع التناول وخصوصية التعبير عند كل واحد منهم ،وتلك نظرة نقدية توقفت عند المناهج النقدية القديمة ،خاصة المنهج النفسي الذي كان مرتكز العقاد في نقده لأحمد شوقي خاصة والمحافظين عامة .

ومع التطور النقدي والتقدم الذي شهدته العلوم الإنسانية المختلفة ،وفي مقدمتها العلوم اللغوية برزت مناهج نقدية جديدة ،وكانت جدتها وحداثتها سببًا في خفوت أصوات القضايا النقدية التي أثيرت مع المناهج النقدية القديمة من مثل قضية الوحدة العضوية التي نادى بها العقاد ، وربما من قبله خليل مطران ،وبدأة النظرة النقدية للوحدة في القصيدة تتحول تحولات مرحلية ما بين الوحدة النفسية والوحدة المعنوية والوحدة الفنية والوحدة الدلالية ،وغير ذلك من مصطلحات كان وجودها تطويرًا وتحديثًا للنظرة النقدية القديمة .

ولا شك أن هذا التطوير والتحديث هو ما دفعنا للمقاربة النقدية لقصيدة الفاجعة في ضياء المناهج النقدية الحداثية ،والإفادة مما أحدثته

---

[1] – العقاد والمازني :كتاب الديوان ص ١٥٠– ١٥١ .

من ثورة نقدية كانت فاتحة خير لقراءات متعددة لشعرنا القديم والمعاصر ،ومن ثمة كان ذلك الثراء الذي عم الساحة النقدية المعاصرة تلك التي فتحت آفاقًا جديدة في النظرة إلى الشعر العربي المعاصر ،وهي آفاق رافقت التحولات التي شهدتها القصيدة المعاصرة في كل بنية من البِنَى المكونة لها ،وهي التي سوف نعول عليها في مقاربتنا لقصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي في رثاء شاعر النيل حافظ إبراهيم ([1]) وقصيدة إبراهيم ناجي في رثاء أحمد شوقي ([2]) وقصيدة عبد الوهاب البياتي في رثاء بدر شاكر السياب ([3]) .

[1] – أحمد شوقي : الشوقيات – المكتبة التجارية الكبرى – مصر ١٩٧٠م – ٣/٢٢– ٢٥ .

[2] – إبراهيم ناجي : شعر إبراهيم ناجي –الأعمال الكاملة – ط٣/١٩٩٦م – دار الشروق – مدينة نصر – القاهرة – ديوان وراء الغمام – ص٨٩–٩٢ .

[3] – عبد الوهاب البياتي : الأعمال الشعرية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٥م– ٢/٢١٩– ٢٢٠ .

١ـ١ ـ البنية الإيقاعية :

الإيقاع الخارجي :

تنتمي القصيدة إلى الشعر التقليدي المتكئ على وحدة الوزن والقافية اللذين يمثلان عنصرًا تكراريا منتظمًا على طول القصيدة ،وهذا الانتظام التكراري يكاد يترادف ومدلول الإيقاع باعتباره "رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"([١]) والتساوي الزمني يستدعي تماثل المدة الزمنية للظواهر الصوتية المُردَّدة ،وأما التجاوب فيستدعي التراوح المنتظم بين الطول والقِصَر للظواهر الصوتية([٢]) وهو التراوح الذي يستدعي إلى الذاكرة فكرة الأوزان الشعرية ،واتكاءها على التكرار المنتظم للوحدات الوزنية التي يُتوقّع تكرارها ،وعليه كان الوزن الشعري هو الصورة الخاصة للإيقاع([٣]) .

ويرادف الدكتور شكري عياد بين الوزن والإيقاع بقوله: "فالوزن أو الإيقاع يُعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة . والْتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام" ([٤]) ولقد وعى تراثنا النقدي هذه العلاقة بين الوزن والإيقاع ،وما يتركانه من الأثر في المتلقي ،وفي ذلك يقول ابن طباطبا:" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حُسْن تركيبه واعتدال أجزائه ،فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ ،فصفا مسموعه

---

[١] – د/محمد مندور : في الميزان الجديد –ط١/١٩٨٨م – نشر وتوزيع مؤسسات ع. عبد الله – تونس – ص ٢٥٧ .

[٢] – د/محمد فتوح أحمد :الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي – ط١/١٩٨٨م – جامعة الكويت – ص١١٩ .

[٣] – إ.ا. رتشاردز :مبادئ النقد الأدبي – ترجمة وتقديم د/محمد مصطفى بدوي – مراجعة د/لويس عوض – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والرجمة والطباعة والنشر– مصر ١٩٦٣م– ص ١٨٨ .

[٤] – د/شكري عياد :موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية – ط٢/١٩٧٨م– دار المعرفة – القاهرة – ص ٥٧ .

ومعقوله من الكدر ،تم قبوله واشتماله عليه"([1]) وإذا نقص شيء من هذه المكملات ،أنكره الفهم ولم يطرب له .

ولقد جاءت القصيدة على بحر الكامل الذي تتكرر وحدته الوزنية ،وهو أوفر البحور الشعرية وأكثرها حركات "وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجِدّ فخمًا جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر ،ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس "([2]) .

ولعل البحر الكامل بتلك الأوصاف مما يتناسب وفن الرثاء وما يستدعيه من الفخامة والجلالة المتساوقة وجلال الموت ،وما له من الهيبة الوقار ،وما للبحر الكامل من " جزالة وحُسْن اطِّراد "([3]) حيث فخامة اللفظ وقوته ،وتتابعه أو اطِّراده ، سواء كان ذلك على المستوى النظري حيث التفاعيل العروضية السداسية التواتر للوحدة **مُتَفاعِلُن** على مستوى البيت وما تدل عليه من المشاركة والتفاعل مع حدث الموت ،وما سبقه من أحداث ،وهو تفاعل لا يُلغي الإحساس بالذاتية المرتبطة باسم الفاعل – **مُتَفاعِلٌ** – أو المستوى الشعري عندما تتحول تلك التفاعيل إلى دوال لغوية معبرة عن الحدث ،ومترجمة لما يعتمل في نفس الشاعر؛ لأنّ " الشعر يتأسس من ثابتَيْن أساسيْن وهما الموسيقى من جهة ،والمعنى من جهة ثانية "([4]).

---

[1] – ابن طباطبا العلوي :عيار الشعر – تحقيق د/عبد العزيز المانع – دار العلوم للطباعة والنشر – الرياض –١٩٨٥م – ص ٢١ .

[2] – د/ عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – ط٣/١٩٨٩م – الكويت – ٣٠٢/١ .

[3] – حازم القرطاجني :منهاج البلغاء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – ط٣/١٩٨٦م – دار الغرب الإسلامي ص ٢٦٨ .

[4] – د/حسن الغرفي :حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر – أفريقيا الشرق – المغرب ٢٠٠١م – ص١٠٧ .

إن الوحدات الوزنية أشبه بوعاء تُصبّ فيه اللغة ،ومن ثمة يغدو المستوى المثالي للوزن غشاءً رتيبًا يُصيب المتلقي بالملل ويزداد شعوره بعقم الإيقاع الوزني كلما زادت الأبيات ،بيد أن المستوى المنحرف للوزن بما يدخله من الترخصات العروضية مما يقضي على الملل والرتابة التي لا يُهتك حجابها إلا بصدع توقع المتلقي ،وذلك في الصورة المنحرفة للنسق العروضي من خلال الترخص العروضي المُعِين على جمالية الإيقاع باحتوائه"على سلسلة من التوترات بين الإشباع وكسر الإشباع ،بين التتابع والانحراف ،بين النظام وصدع النظام "([1]) مما يجعل المتلقي مشدودًا أبدًا إلى النص حيث لا ملل ولا رتابة ،يقول شوقي[٢٣/٣] :

فِي مَحْفَلٍ بَشَّرْتَ آمَالِي بِهِ لَمَّا رَفَعْتَ إِلَى السَّمَاءِ لِوَائِي
o/o/// o//o /// o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/

فإننا نجد الإضمار قد لحق التفعيلات الأربعة الأولى بحيث يظن المتلقي أننا أمام تفعيلة بحر الرجز ،لكن توقعه ينصدع مع عودة التفعيلتين الخامسة والأخيرة إلى تمامهما ،باستثناء ما تم في الضرب من حذف آخر الوتد المجموع – الساكن –وتسكين ما قبله وهو ما يُعرف بالقطع في المصطلح العروضي ،وإذا كان الربط بين الزحافات والعلل والمعنى من المبادئ الصحيحة في المقاربات النقدية ([2]) وكان ارتباط المستوى الصوتي الإيقاعي بالمستوى التركيبي والدلالي مما تتفق عليه معظم الدراسات العربية والغربية ([3]) أمكننا إدراك قيمة البطء الإيقاعي الذي أراده الشاعر من الإضمار في التفعيلات الأربع الأولى حيث الرغبة في التوقف مع المحفل الذي بشّرَ فيه المرثي آمال الراثي .

---

[1] – د/ محمد فتوح أحمد: الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي ص ١٢٠ .

[2] – د/علي يونس:النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد– الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٥م– ص٥٦.

[3] – د/ توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث– الدار العربية للكتاب – طرابلس– ليبيا ١٩٨٤م– ص٧٠.

وأما كونه قد أتى بالتفعيلة الخامسة سالمة من الزحاف والعلل ، كما أنه لم يُضمر التفعيلة السادسة مما أعاد إيقاع البحر الكامل إلى طبيعته السريعة ؛ فذلك ليناسب رفع لوائه في السماء ، رغم ما في عملية الرفع من صعوبة ،لكنها عملية دالة على دور المرثي – حافظ إبراهيم – في الإشادة بخلال الشاعر وإبداعه ورفع لوائه عاليًا في سرعة تناسب علوَّ مكانته ومكانة إبداعه .

وتلازِمُ القافيةُ الوزنَ الشعري في ترسيم الإيقاع الخارجي باعتبارها الشريك الدائم في القصيدة التقليدية للوزن الشعري ، وبهما وبغيرهما من العناصر كان مفهوم الشعر في المأثور العربي ،فكانت القافية قرينة للشعر في تعريف النقاد القدامى لماهية الشعر تلك الماهية التي ارتكزت على نفي مصطلح شعر عن كل ما افتقد الوزن والقافية ،ومن ثمة أخذت القافية أهميتها بوصفها عنصرًا بنائيًّا بالغ الأهمية في النص الشعري ،وكل من الوزن والقافية يعتمد على التكرار ،فإذا كان الوزن الشعري عبارة عن تكرار مجموعة من الوحدات الصوتية المنتظمة على مدار شطريْ البيت والقصيدة كلها ،فإن القافية تتشكل من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ،ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معينٍ من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن " ([1]) ٠

ومن بين مظاهر أهمية القافية في النص الشعري أنها عنصر صوتي ينتسب في وجوده إلى التكرار الموقعي المنتظم في نهاية كل بيتٍ من الأبيات ،فهي في بيتها كالقفلة الموسيقية لما قبلها ،وفي الوقت ذاته تمثل دفعة ذاتية للمبدع كي يواصل عملية الإبداع التي لا تتوقف إلا بانتهاء القصيدة ،ومن ثم كان من بين معاني الدالة قافية : التبعية واقتفاء

[1] – موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ٢٤٦ ٠

الأثر ([1]) وإذا حولت إلى المفعولية فهي مقفوة يقفوها – أي يتبعها –كل بيتٍ تالٍ لها ،وتكون التبعية هنا في البنية الإيقاعية لدالة القافية في كل بيتٍ من الأبيات التالية ،أو أنها تكون فاعلة تابعة لدوال بيتها ،فتكون التبعية آنئذٍ دلالية ؛لأن الوظيفة الحقيقية للقافية " لا تظهر إلا إذا وُضِعَتْ في علاقة مع المعنى " ([2]) ٠

وهذا الأصل اللغوي للقافية يؤكد على أنها " تنتمي وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة ، منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو صوتي ومنها ما هو دلالي " ([3]) ومن ثمة تتحدد لدى الباحث طريقة دراسة القافية من خلال وظائفها الصوتية والإيقاعية والدلالية، وسوف يتكئ الباحث على تعريف الخليل للقافية بأنها " من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن "([4]) .

حرف الرويّ :

حرف الروي هو الذي تُبنى عليه القصيدة ،ومنه تأخذ اسمها،ولابد " أن يكون حرفًا من حروف الهجاء ،لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية، وما له من جرس "([5]) وقد اتخذ شوقي من حرف الهمزة رويًّا ،وهو من أصعب الأصوات نطقًا بسبب طبيعة مخرجه الصوتي ،ومن أبرز الأصوات في اختلاف العلماء حول انتمائه للأصوات المجهورة أو المهموسة والبعض يذهب إلى أنه صوت ليس بالمجهور أو

---

[1] – ابن منظور :لسان العرب ١٥/١٩٤، ١٩٦ مادة قفو ٠

[2] – جون كوين :بناء لغة الشعر ترجمة د/ أحمد درويش – دار المعارف – القاهرة ١٩٩٣م – ص ٩٨ ٠

[3] – لوتمان:تحليل النص الشعري – بنية القصيدة ترجمة د/محمد فتوح أحمد– دار المعارف– القاهرة ١٩٩٥م –ص٩٣ .

[4] – التبريزي: الكافي في العروض والقوافي –تحقيق الحساني حسن عبد الله– ط٣/١٩٩٤م –الخانجي– القاهرة –ص ١٤٩

[5] – د/عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية– الكاتب العربي– ١٩٦٧م– ص١١٣.

المهموس([1]) ولقد تردد هذا الصوت في القصيدة كلها مع موضع الروي في اثنتين وثمانين مرة ،وهو حضور بارز في القصيدة ؛إذ يقترب تواتره من المرتين في كل بيت ،ولعل في صعوبة النطق بالهمزة مع ارتباطها بعملية قطع النَّفَس بسبب الانطباق التام للوترين الصوتيين مما لا يسمح معه بمرور الهواء إلى الحلق ،ثم حدوث انفراجة يخرج معها الهواء منفجرًا بعدما كان حبيسًا خلف الوترين ،ولعل الحبس والانفجار وبينية الهمس والجهر مما يرتبط بالحالة الشعورية الحزينة وكأنه يبوح بها بوحًا بين الهمس والجهر .

وقد أردف الرويّ بحرف الردف وهو الألف المجهورة التي تعين على امتداد الصوت في سياقات الندبة والبكاء المناسب لحالة الرثاء ،ووصل الرويّ بحرف الياء والياء من حروف المد واللين التي يوصل بها حرف الرويّ في الشعر العربي ؛ "لأن الشعر وُضِع للغناء والحُداء والترنُّم ،وأكثر ما يقع ترنُّمهم في آخر البيت "([2]) وياء المد سواء كانت أصلية ،أو من إشباع الكسرة دالة على حالة نفسية حزينة ،وكأنها تحكي كسر النفس لوفاة الصديق .

وانتهاء القافية في القصيدة كلها بالردف– الألف الساكنة– وحرف الوصل وهو الياء الساكنة وبينهما حرف الرويّ وهو الهمزة المكسورة ،يلفتنا إلى طبيعة البنية المقطعية للقافية في القصيدة ،وأنها لا تتسم بالكثافة الصوتية ،لأنها من المتواتر حيث تضم صامتًا متحركًا بين آخر ساكنين ،والنفور من الكثافة الصوتية في القافية يؤكده نزوع الشاعر إلى أن يكون حرف الروي هو آخر حرف في القافية ،ولم يختتمها بالياء إلا في خمسة أبيات من القصيدة كلها .

---

[1] – د/ كمال بشر: علم الأصوات–دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة ٢٠٠٠م– ص١٧٥.

[2] – الأخفش : كتاب القوافي – تحقيق د/عزة حسن – وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي– دمشق ١٩٧٠م –ص ١٢ .

الإيقاع الداخلي :

يرتبط الإيقاع الداخلي بالأصوات اللغوية باعتبارها اللبنة الأولى التي تتكون منها الدوال اللغوية ؛ولابد للصوت أن يكون حاملاً لمعنى يؤديه أو ينقله من الباثّ – المبدع – إلى المتلقي ؛إذ لا يتصور أن يوجد صوت بدون معنًى يعبر عنه .

ولما كانت الأصوات اللبنة الأولى لتكون الكلمات ، فإن " الكلمات نفسها مبنية بناءً مزدوجًا ،إنها أصوات تعتبر رموزًا للمعاني ،وهي– أيضًا– رموز للمعاني تعتبر أصواتًا "([1]) لها في النص الأدبي وظيفة دلالية ،فالعمل الأدبي " سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى "([2]) ووظيفة إيقاعية لا تتشكل " فقط من الوزن ،بل من الطبيعة الفيزيائية لنوعية الأصوات التي تنتظم في المقاطع والكلمات "([3]) داخل البيت والقصيدة ككل ،وهو ما يعني أن الإيحاء الصوتي لا يثبت حضوره ،أو يمارس تأثيره إلا إذا كان موظفًا بصورة لافتة .

وانبعاث المعنى عن الأصوات يحيل إلى جلاء العلاقة بينهما في العمل الأدبي ؛لأن الدور الذي تؤديه الأصوات يبرز من خلال إسهامها في إحداث الإيقاع الداخلي الذي تحكمه القيم الصوتية الخفية ذات الرحابة والسعة إذا ما قورنت بالوزن والنظم المجردين "([4]) وتؤكد هذه القيم الخفية حقيقة مقصدية الصياغة التي برزت من خلال الصورتين التاليتين :

---

[1] – أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة ترجمة سلمى الخضراء – دار اليقظة العربية – بيروت ١٩٦٣م – ص ٣٨ .

[2] – أوستن وارين ،رينيه ويلك : نظرية الأدب – ترجمة محيي الدين صبحي – مراجعة د/ حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٧م – ص ١٦٥ .

[3] – قاسم البريسم :منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري– ط١/٢٠٠٠م– دار الكنوز الأدبية – بيروت– ص٤٣.

[4] – د/ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي– ط١٠/١٩٧٨م– دار المعارف – القاهرة– ص ٧٨ وما بعدها .

أولاً : التكرار النوعي :

١. تكرار الأصوات المهموسة :

تتدخل الطبيعة الفيزيائية للصوت في الشكل الإيقاعي المرتبط به ومرجعية ذلك إلى طبيعته وصفة مخرجه ،والفصيلة الصوتية التي ينتمي إليها ،تلك التي تراوحت بين:الجهر الذي بلغت مساحته ثلثي الأصوات اللغوية والهمس الذي بلغت أصواته ما يقرب من الثلث الباقي.

ولا تعني هذه النسبة الثبات في كل كلام ينشئه الباثّ ،وإنما تعني حقيقة واقعية قد يتغاضى عنها الباثّ فيكثر من كلمات مكونة من أصوات مهموسة في سياق من السياقات ،وتكون الغلبة هنا موقفية يستدعيها الموقف ،أو السياق ،ومن ثمة تبرز القيم الإيحائية التي أشرت من قبل إلى أن توظيفها في النص إنما يكون عن مقصدية ووعي من المبدع ،وهذا ما وجدناه في مرثية شوقي لحافظ إبراهيم ،حيث نجح في توظيف القيم النوعية للأصوات في التعبير عن موضوع القصيدة .

فمن ذلك ما ورد عليه صوت التاء في القصيدة ؛ فقد تواتر حضوره مائة وعشرين مرة ،مما يعني حضوره مرتين ونصف المرة – إن جاز ذلك – في كل بيت من أبيات القصيدة ،والتاء من الأصوات اللغوية التي تتناقض دلالات كلماتها – سواء كانت في البداية أو النهاية – بين الرقة والضعف والتفاهة ،والشدة والغلظة والقساوة والقوة ([1]) وبعض هذه الدلالات مما يمكن التماسه في نصٍّ رثائيٍّ فالرقة والضعف تحكي رقةَ نفس الشاعر وضعفها عن تحمل نبأِ الموت ،وقسوته على الشاعر ،ولأنه من الأصوات التي يرافقها جهد النفس عند النطق به بسبب انفجاريته وانحباس الهواء قبل النطق به كالدمعة المحبوسة ،يستدعي بذلك معنى

[1] – حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٨م –ص٥٦– ٥٩ .

الحزن والبكاء الذي تتضمنه دالة الموت ذات الحضور الواضح في القصيدة – خمس مرات – والتاء أصل أخير من جذرها اللغوي .

ومن الأصوات المهموسة التي سجلت حضورًا واضحًا في القصيدة صوت الفاء الذي ورد إحدى وستين مرة ،وهو صوت له حفيف وبعثرة نفس عند خروجه من بين الأسنان ويوحي بالبعثرة والتشتت ،فضلاً عما له من رقة تضفي على الكلمات التي يجيء فيها شيئًا من الضعف والوهن([1]) وهذه الدلالات الصوتية لا شك تتناسب وسياق الرثاء ،وما في النفس الشاعرة من الضعف والوهن تأثرًا بحدث الوفاة الذي نجد من حقل دواله الفُرقة والفداء في قوله[٣/٢٢]:

إِنْ كَانَتِ الْأُولَى مَنَـازِلَ فُـرْقَـةٍ فَالسَّـمْحَـةُ الْأُخْـرَى دِيَـارُ لِقَـاءِ
وَوَدِدْتُ لَوْ أَنِّي فِدَاكَ مِنَ الرَّدَى وَالْكَـاذِبُـونَ الْمُرْجِفُـونَ فِـدَائِـي

ففي البيت الأول تستدعي كلمة الأولى وهي الحياة الدنيا الفرقة بين الأحباب بالموت أو بالخصام والافتراق والتبعثر والتشتت الذي ينتفي مع الحياة الآخرة ،وفي البيت الثاني نجد أمنية الشاعر في افتداء المرثي من الموت – الردى – والفداء تقديم النفس راضية لصدق صاحبها ،أما المرجفون الخائضون المولدون للأخبار الكاذبة بغية إصابة الناس بالاضطراب والتشتت ،فلعلهم يكونون فداءً له هو من الردى ،وهو ما لن يتم لعدم صدقهم ؛لأنهم أصحاب وقيعة وفتنة .

ومن الأصوات المهموسة التي حققت حضورها في القصيدة نجد صوت الهمزة الذي ورد اثنتين ثمانين مرة مما يعني حضوره ما يقرب من المرتين في كل بيت من أبيات القصيدة ،وقد أشرنا إليه عند حديثنا عن حرف الروي ،وتوصلنا إلى أن هذا الصوت لم يقنع بدلالته الإيقاعية باعتباره رويًّا ممثلا لقفلة إيقاعية يتوقف عندها النغم الموسيقي في البيت

[1] – خصائص الحروف العربية ومعانيها – السابق ص ١٣٢ .

،وإنما أدى دوره الدلاله باعتباره دالاً على بوح هامس بما في النفس الشاعرة من الحزن والألم لوفاة صاحبه ذلك الحزن الذي بدا مع بيته الأول الذي يقول فيه[٣/٢٢]:

قَدْ كُنْتُ أُوثِرُ أَنْ تَقُولَ رِثَائِي يَا مُنْصِفَ الْمَوْتَى مِنَ الْأَحْيَاءِ

٢ـ تكرار الأصوات المجهورة :

لهذه الأصوات حضورها الواضح في أي خطاب لغوي ؛ لما لها من الغلبة على أصواتها ، وذلك على نحو ما سبق ؛ ولذا فقد كان حضورها في الخطاب الشعري على مستوى وحدتيه الصغرى والكبرى تجسيدًا لهذا التفوق الذي تمثله تلك الأصوات في اللغة الطبيعية .

ولا تعني غلبة الأصوات المجهورة انتفاء العلة من توظيفها ،وإنما يمكن التماسها في الإلحاح على حضورها بصورة بارزة أو حضور بعض مجموعاتها كالأصوات الجانبية والأنفية والتكرارية ، أوالليِّنة ، أو بعض أصواتها مما يتسم بدرجة عالية من الوضوح السمعي فقد " وجد أن تجمع الأصوات المجهورة في المقاطع ، واستمرار طول الانفجار في الأصوات ينسق التنغيم ، ويساعد على تداخله مع الصيغ المجهورة الأخرى ، ويعطي بيت القصيدة وجوده الفعلي " ([1]) ذلك الوجود الذي يمكن التماسه من التآزر الطبيعي بين المستويات اللغوية المكونة للنص الشعري في بنيته الكبرى أو الصغرى ، فالإيقاع الصوتي يأتي متآزرًا مع غيره من المستويات الأخرى لخلق الصورة الكلية للنص .

وبالنظر في تردد الأصوات المجهورة في القصيدة نجد صوت الألف الممدود يتواتر مائة وتسعة وتسعين مرة ليقترب من أربع مرات في البيت الواحد ،وهو يتناسب بامتداده وطول مداه ووضوحه السمعي مع أسوقة الحزن والألم كسياق الموت ، ففي البيت الأول نجد: رثائي ،الموتى

[1] – د/ قاسم البريسم : منهج النقد الصوتي . سابق . ص ٤٩ .

،الأحياء، فنستشعر امتداد صوت الشاعر عند النطق بهذه الكلمات ،وكأنما يتلذذ بمدّ صوته المشعر بالألم لسياق الموت ،ولصوت المدّ الياء حضوره في النص سواء كان في حشو الأبيات ثمان وعشرين مرة ،أو في وصل الرويّ اثنتين وخمسين مرة ،وهذا الحضور مع امتداده الصوتي دال على حالة من الانكسار النفسي المتساوق والحزن على المرثي .

كما نجد للأصوات الجانبية: اللام مائة وثمانية وسبعين مرة ،والميم مائة وثمانية وعشرين مرة ،والنون مائة وخمسًا وعشرين مرة مثل هذا الحضور الكبير وهي أصوات تتميز بالوضوح السمعي العالي المناسب لأسوقة البكاء والألم .

ثانيًا : التكرار الموقعي :

يتحكم الموقع الذي تكون به الأصوات ،أو الكلمات في الإيحاءات الإيقاعية والدلالية للصوت أو الكلمة المكررة ،وذلك على النحو التالي:

١. التكرار الموقعي للصوت المفرد :

في هذه الصورة يقوم الشاعر بتكرار صوت ،أو مجموعة من الأصوات في موقعين متناظرين أو أكثر ،بحيث يكون الموقع هو المحدد للإشعاعات الصوتية التي تؤديها الأصوات المتكررة ،ويبرز في هذا النمط موقع القافية من البيت باعتبارها كامنة في موقع صوتي متميز ،ويكون صوت الروي ذا موقع أثير في هذا النمط ؛إذ يكون النسخة الثانية للصوت المكرر الذي يتخذ الموقع ذاته ،ولكن في نهاية الصدر وذلك ما يُعرف بالتصريع ،أو الجناس الختامي ،وله معكوس آخر هو الجناس الاستهلالي المرتبط بالصدر والعجز ،أو بالصدر دون العجز .

التصريع :

التصريع ظاهرة صوتية تجيئ بصورة منتظمة انتظامًا موقعيًّا ساهم في بروز الإيقاع المتكئ على تساوي المسافات الزمنية التي ترد

عليها الأصوات فالتصريع هو" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ،تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "([1]) فهو يجري مجرى القافية ،والفرق بينهما فرق مكاني ؛إذ يقع التصريع " في آخر النصف الأول من البيت ،والقافية في آخر النصف الثاني منه "([2])ولمزيد من التحديد تكلم حازم القرطاحني عن العلاقة الكمية بين الكلمتين الواقعتين في نهاية الصدر والعجز ،فقال :" وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضًا" ([3]) .

وإذا اعتبرنا القافية في القصيدة " تتويجًا لنظام صوتي صار من المستحيل إدراجه بدونها "([4]) وأنها " تقع في جزء مميز من أجزاء بيت الشعر"([5]) فإن التصريع الواقع في نهاية الصدر يأخذ مثل هذه الأهمية ،بل ربما زاد على القافية بالبروز والصدارة المرتبطة بالبيت الأول وهو باب القصيدة ،وقد اشتُق "التصريع من مصراعيْ الباب ؛ولذلك قيل لنصف البيت مصراع ،كأنها باب القصيدة ومدخلها"([6]) ومن تمام التشابه بين نهايتي المقطعين أن " التصريع يقع فيه من الإقواء والإكفاء والسناد والتضمين ما يقع في القافية " ([7]) .

ومما يترتب على هذا التشابه بين نهاية المصراعين أن يؤدي التصريع عددًا من الوظائف ،منها الإيقاع الصوتي المتكئ على التكرار

---

[1] – ابن رشيق القيرواني : العمدة – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – ط٥/١٩٨١م – دار الجيل – بيروت –١٧/١ .

[2] – ابن سنان الخفاجي :سر الفصاحة– شرح عبد المتعال الصعيدي– مكتبة محمد علي صبيح– القاهرة ١٩٦٩م ص ١٨٠.

[3] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٣٨٢، ٣٨٣ .

[4] – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية – ترجمة مبارك حنون ورفيقيه– ط١/١٩٩٦م– دار توبقال– الرباط ص٢٠٦.

[5] – ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية – ط٢/١٩٨٧م– المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت– ص٩١.

[6] – ابن رشيق : العمدة ١٧٤/١ ، وابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٨٠ .

[7] – السابق . ١٧٦/١ .

الموقعي للأصوات، ومنها الوظيفة الدلالية بتحديده الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص ،وهو الشعر ؛لأن "بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية ،فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه ،كان أدخل في باب الشعر،وأخرج له عن باب النثر"([1]) ومنها تأكيد ما في البيت من التلاحم بين جميع أجزائه ،وهو تلاحم يدركه المتلقي منذ لحظة تعامله مع القصيدة التي يؤدي التصريع فيها إلى معرفة قافيتها قبل تمام بيتها الأول ([2]) .

وقد جاء التصريع في موضعين أولهما مفتتح القصيدة حيث ختم المصراع الأول بكلمة رثائي ،بينما ختم المصراع الثاني بكلمة الأحياء ،والعلاقة الدلالية بين الكلمتين هي الطباق لدلالة الأولى على الموت ،ومن ثم كانت الأولى تمهيدًا وإرصادًا لما يمكن أن تكونه كلمة القافية التي ترتبط بما يدل عليه البيت في دلالة على ما بين أجزاء البيت من التماسك والتلاحم ،وهذا ما يؤديه التصريع باعتباره شكلاً من "أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص ؛وذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة ،فهو أول شكل من أشكال السبك يراه قارئ النص "([3]) .

وأما الموضع الثاني ،فقد جاء في بداية خطاب جديد توجه به الشاعر إلى مدينة الإسكندرية التي كان مقيمًا بها وقت نظمه للقصيدة ،وكأنه يشركها معه في البكاء على الفقيد،وذلك قوله[٢٣/٣]:

إِسْكَنْدَرِيَّةُ يَا عَرُوسَ الْمَاءِ وَخَمِيلَةَ الْحُكَمَاءِ وَالشُّعَرَاءِ

ولعل في مجيء التصريع في ثنايا القصيدة مما يعكس رغبة الشاعر في الإفادة من القيمة الإيقاعية التي يمارسها التصريع في النص

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر – تحقيق كمال مصطفى– مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ١٩٦٣م– ص ٦٠ .

[2] – ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر ١٩٣٩م – ٢٤٢/١ .

[3] – إبراهيم جابر علي :المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري – ط١/٢٠٠٩م – العلم والإيمان االنشر والتوزيع – كفر الشيخ – مصر – ص ٦٨٢ .

،إلى جانب دلالته على شروع الشاعر في معنى جديد يؤكد من خلاله المعنى الذي يتحدث عنه وهو الحزن لموت حافظ إبراهيم ؛ولذلك كان من بين ما وجهه أحمد شوقي للإسكندرية من حديث هذا التساؤل الرجائي الذي يقول فيه :

مَاذَا حَشَدْتِ مِنَ الدُّمُوعِ لِحَافِظٍ وَذَخَرْتِ مِنْ حُزْنٍ لَهُ وَبُكَاءِ

وكأنما يريد الإشارة إلى عموم الحزن عليه في كل الربوع ،وليس ببعيد على الإسكندرية أن تسهم في هذا الشعور الحزين وما يستصحبه من الدموع والحزن والبكاء ،وهي التي لم تخيب رجاءه .

٢ . <u>التكرار الموقعي للدوال اللغوية</u> : <u>التصدير</u> :

مَثّل التصريع صورة من صور التكرار الموقعي للأصوات المفردة إذ اتخذ موقعًا ثابتًا في البيت هو نهاية المصراعين ،واختص في أصل استخدامه ببداية القصيدة ،وقد يجيء في ثناياها ،أما هذا اللون من التكرار فإنه يعد أكثر كثافة من التصريع ؛إذ يختص بتكرار مجموعة من الأصوات اللغوية تمثل في مجموعها لفظة ذات دلالة في سياقها .

و هذا التكرار موقعي ؛لأن الموقع الذي يرد فيه هو الذي يحدد القيمة الصوتية والدلالية ،والنمط التكراري الذي ينتمي إليه، وهو ما عُرف برد الأعجاز على الصدور أو التصدير وهو" أن يرد أعجاز الكلام على صدوره "([1]) حيث تتخذ إحدى اللفظتين المكررتين موقع القافية بينما تتحرك الأولى على مساحة البيت ،فينتج بذلك مجموعة من المواقع ([2])

---

[1] – ابن رشيق القيرواني : العمدة . سابق . ٣/٢ .

[2] – ابن المعتز :البديع – نشر وتعليق كراتشقوفسكي– ط١٩٨٢/٣م– دار المسيرة– بيروت– ص ٤٧،٥٢ ،العمدة لابن رشيق ٣/٢، العلوي :الطراز– تحقيق د/عبد الحميد هنداوي– ط٢٠٠٢/١م– المكتبة العصرية – بيروت– ٢/ ٢٠٦، ٢٠٨، أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر تحقيق :عبد آ٠علي مهنا ص ٥٨، ٨٧ ط١٩٨٧/١م دار الكتب العلمية . بيروت. السلجماسي: المنزع البديع–تحقيق علال الفاسي – ط١٩٨٠/١م – مكتبة المعارف – الرباط – ص ٤١٠–٤١١ .

داخل كل بيت ترد فيه. وقد ورد التصدير في القصيدة الشوقية على موقعين من تلك المواقع ،الأول منها قول شوقي[٢٢/٣] :

وَأَتَيْتَ صَحْرَاءَ الْإِمَامِ تَذُوبُ مِنْ طُولِ الْحَنِينِ لِسَاكِنِ الصَّحْرَاءِ

وقوله [٢٤/٣]:

مَا زِلْتَ تَهْتِفُ بِالْقَدِيمِ وَفَضْلِهِ حَتَّى حَمَيْتَ أَمَانَةَ الْقُدَمَاءِ

حيث نجده قد ردّ كلمة القافية ، الصحراء في الأول على ما في حشو الصدر **صحراء** التي خصصها بالإمام الشافعي رحمه الله تعالى حيث قبره ،وفي الثاني القدماء التي ردها على كلمة القديم حشو الصدر ، تصدير العبارة وختمها على هذا النحو ،يحصرها بين طرفين يستقر أحدهما في نهاية البيت ،بينما يتحرك أولهما على المساحة السابقة ،فيكون ما بينهما قد تقيدت دلالته وتقررت بما " لا يقبل نقاشًا أو جدلاً "([1]) ففي البيت الأول حصر دلالة ذوبان المرثي شوقًا بين صحراء الإمام وساكن الصحراء وكأنه يعطي تقريرًا عن حالة الزيارة – أتيتَ – وفي البيت الثاني حصر حماية الأمانة بين الهتاف بالقديم والقدماء ليقرر أن الميت لم يتمسك بالقديم فحسب ،وإنما راح يهتف به ويحميه .وأما الموضع الثاني الذي ورد عليه التصدير ،فهو قول شوقي[٢٣/٣]:

اُنْظُرْهُ فَأَنْتَ كَأَمسِ شَـأنُكَ بـاذِخٌ
في الشَّرْقِ وَاسْمُكَ أَرْفَعُ الْأَسْمَـاءِ

ففي هذه الصورة من التصدير نجد أثر التكثيف الصوتي المحصور في مساحة ضيقة –اسم التفضيل أرفع– ودور التكثيف في الإيقاع ،وقِصَر المسافة والحصر بين الطرفين المردودين يقرر حقيقة المحصور وهو الدلالة على رفعة اسم المرثي – حافظ إبراهيم – بين

[1] – شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة –درسة في بلاغة النص – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م –ص ١٤٤ .

الأسماء ،وهنا نلحظ أثر التعانق الدلالي والموسيقي في تقوية الحجة التي يقررها الشاعر – رفعة اسم الميت– لأن الموسيقى الشعرية تُعدّ "رافدًا من روافد الحجاج من جهة استيلاء ما وقّع على النفوس وامتلاك الأنغام للأسماع ،وما كان أملك للسمع ،كان أفعل باللُّب والنفس "([1]) .

٣ . <u>التكرار الحركي</u>: ١. <u>الترديد</u> :

يتكئ الترديد على التكرار الصوتي ،ويختص بمجيئه" في أضعاف البيت "([2]) فيحركية تشير إلى حرية المبدع في إضاءة بعض أجزاء البيت الشعري بهذه الألفاظ المكررة ،بحيث تتجلى وظيفتها الصوتية من خلال المواقع التي ترد فيها والتي يتخيرها بعناية ،بينما تتجلى وظيفتها الدلالية في ارتباطها بالسياق ؛لأن الترديد هو تعليق " المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ،ثم يردها بعينها بمعنى آخر"([3]) ويلفت هذا المفهوم إلى اختلاط الترديد ببعض الظواهر البلاغية الأخرى كالتعطف الذي" تكون إحدى كلمتيه في مصراع ،والأخرى في المصراع الآخر "([4]) بينما يقتصر الترديد الترديد على وجود الكلمتين في أحد قسميْ البيت ([5]) وقد وجدنا أبا هلال العسكري يحدد للتعطف مدلولاً آخر ،هو " أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف "([6]) وهو بهذا – اختلاف المعنى – قد جعل التعطف صورة من صور الجناس مما يعني اختلافه والترديد الذي هو صورة من صور التكرار .

---

[1] – د/سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي– بنيته وأساليبه– ط٢/٢٠١١م عالم الكتب الحديث – الأردن –ص ١٢٧.

[2] – ابن رشيق : العمدة . سابق . ٣/٢ .

[3] – ابن أبي الإصبع : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم – تقديم وتحقيق د/حفني محمد شرف – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – مصر ١٩٦٣م – ص ٢٥٣ .

[4] – السابق ص ٢٥٧ .

[5] – ابن أبي الإصبع :تحرير التحبير – السابق ص ٢٥٤ .

[6] – أبو هلال العسكري : الصناعتين . سابق . ص ٤٧٤ .

ومن صور الترديد عند أبي هلال العسكري المجاورة وهي " تردد لفظتين من البيت ،ووقوع كلٍّ منهما بجنب الأخرى ،أو قريبًا منها من غير أن تكون إحداهما لغوًا لا يُحتاج إليها "([1]) ولنا أن يقصر الترديد على اللفظتين اللتين تردان في المصراعين وأن يخص المجاورة باللفظتين اللتين تردان في مصراعٍ واحدٍ؛ تحاشيًا لهذا الخلط بين المصطلحات المتعلقة بالظاهرة الواحدة ،يقول شوقي[٢٢/٣]:

لَكِنْ سَبَقْتَ وَكُلُّ طُولِ سَلَامَةٍ قَدَرٌ وَكُلُّ مَنِيَّةٍ بِقَضَاءِ

فقد ذكر كلمة **كل** وعلّقها بطول السلامة في الصدر ،ثم رددها في العجُز وعلّقها بالمنية ،وفي الترديد توازٍ صوتيٌّ وكثافة موسيقية ينتجها تكرير الأصوات في هذه المساحة ،وترديد هنا قيمة إيقاعية وقيمة دلالية حيث الشمول الذي تستدعيه الحكمة في ثنايا البيت وما تؤديه من قيمة حجاجية ،يسلّم بها المتلقي ،إلى جانب وظيفة نصية تقوم بصدع توقع المتلقي الذي يخيب عندما يدرك اختلاف دلالة الدالة المكررة في كل مرة عن سابقتها ،ومن الترديد في القصيدة قول شوقي[٢٤/٣]:

وَوَجَدْتِ مِنْ وَقْعِ الْبَلَاءِ بِفَقْدِهِ
إِنَّ الْبَلَاءَ مَصَارِعُ الْعُظَمَاءِ

إن ترديد كلمة البلاء على هذا النحو يجعلها مركز الدلالة في الموضعين كليهما ،والترديد فيه مخادعة للمتلقي وإيهام بكلية التكرار ،بيد أن تعليق الأولى بدلالة وتعليق الثانية بدلالة أخرى فيه إثارة للمتلقي وتفعيل لدور الإيقاع الصوتي الموسيقي في تأكيد الحجة المرادة من الترديد وهي كون البلاء مصارع العظماء .ومن الترديد كذلك قوله [٢٥/٣]:

اِشْرَحْ حَقَائِقَ مَا رَأَيْتَ وَلَمْ تَزَلْ أَهْلًا لِشَرْحِ حَقَائِقِ الْأَشْيَاءِ
رُتَبُ الشَّجَاعَةِ فِي الرِّجَالِ جَلَائِلٌ وَأَجَلُّهُنَّ شَجَاعَةُ الآراءِ

[1] - أبو هلال العسكري : الصناعتين – السابق – ص ٤٦٦ .

يتجاوز الترديد هنا الكلمات المفردة إلى التراكيب ،فالمركب الفعلي : **اشرح حقائق** في الصدر يرده في العجُز معلقًا إيّاه بدلالة مغايرة ينتجها المركب الإضافي **شرح حقائق الأشياء** ،وفي التركيبين حجة متكئة على التعليل ،فالأمر في ***اشرح*** يستدعي تعليلًا له وهو كونه – الشارح – أهلاً لهذا الشرح ،وفي البيت الثاني نجده يغاير بين الكلمات المرددة ،فالشجاعة في الصدر معهودة بعموميتها ،يردها في العجُز وقد خصصها بالآراء ، وختم الصدر بالمسنَد الخبري ***جلائل*** ،وبدأ العجُز بالمسند إليه **أجلهنّ** ، وبينهما تكرار جزئي ناتج عن اشتقاقهما من جذر لغوي واحد ،ومثل هذا الاشتقاق يُعدّ وسيلة من وسائل السبك المعجمي ؛ لأن اتفاق الطرفين في الجذر اللغوي يُسهم به في السبك المعجمي ، والتكرار الصوتي يُسهم في السبك النحوي([1]) وفي الترديد تخصيص للدلالة وتقريرها.

وإذا كان الترديد مرتبطًا بالمصراعين تتحرك فيهما الدالتان المرددتان مما يعني في النظرة الأولية اتساع المسافة بينهما ،فإن في المجاورة تقصيرًا لتلك المسافة ؛ لارتباطه بأحد المصراعين وليس كليهما ، من ذلك قول شوقي[٣/٢٣]:

قَلَمٌ جَرَى الْحِقَبَ الطِّوَالَ فَمَا جَرَى يَوْمًا بِفَاحِشَةٍ وَلَا بِهِجَاءِ

وقوله[٣/٢٤]:

لُبْنَانُ يَبْكِيهِ وَتَبْكِي الضَّادُ مِنْ حَلَبٍ إِلَى الْفَيْحَاءِ إِلَى صَنْعَاءِ

في البيت الأول نجده يكرر الفعل جرى والمسند إليه واحد ،بيد أن التعلق الدلالي بينهما مختلف من ناحيتين أولاهما العموم والخصوص ،وثانيتهما أنهما متعارضين بدالة النفي التي قد تُدْخلهما في علاقة الطباق السلبي ،بيد أن اختلاف التعلق الدلالي مع دالة النفي دخل بهما في صورة التعطف باعتبارها إحدى صور الترديد المرتبط بالتكثيف الصوتي ،وما

[1] – د/جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية–ص١٠١.

يستدعيه من التوازي الإيقاعي الصوتي في مساحة بلغت من القِصَر والمجاورة أن جاءت في مصراع واحد ،وكأنه يستدرك على الحكم الأول – جرى – بحكم جديد – ما جرى – وبين تناقض الحكمين يأتي التوتر في العبارة ليشد المتلقي إليه ،وليدرك قيمة الترديد في تلك المساحة ،وفي البيت الثاني نجده يأتي بالدالتين المرددتين في حشو الصدر ولا يفصل بينهما سوى دالة العطف – الواو – مع اختلاف التعلق في إسناد البكاء ،وهذا القرب بينهما يلفت إلى قيمة التوازي والتكثيف الصوتي وما يستدعيه من تنويع في الدلالة، ومن ثم تأكيد مكانة الفقيد الذي يبكيه كل شيء ،فليس المكان وحده– لبنان – وليس أهل المكان ، بل اللغة العربية – الضاد – نفسها تبكيه في كل مكان .

وينوع الشاعر في ترديد المجاورة ،فيأتي به في المصراع الثاني بعيدًا من كلمة القافي مما يعني شدة القرب بين الدالتين المرددتين من ذلك قوله[٢٣/٣]:

لَمَّا نَزَلْتَ عَلَى خَمَائِلِهِ ثَوَى نَبْعُ الْبَيَانِ وَرَاءَ نَبْعِ الْمَاءِ

وقوله[٢٥/٣]:

الْيَوْمَ هَادَنْتَ الْحَوَادِثَ فَاطَّرِحْ عِبْءَ السِّنِينِ وَأَلْقِ عِبْءَ الدَّاءِ

ففي البيت الأول كرر كلمة **نبع** مرتين وخالف بينهما في التعلق إذ نسب الأولى إلى البيان ،والثانية إلى الماء في تنويع للدلالة ولفت إلى أثر المرثي على الأشياء ، ومنها نبع البيان ونبع الماء، وفي البيت الثاني يُسلِّم بحقيقة الموت وانفصال المرثي عن حوادث الدنيا ،فلينس عبء السنين وعبء المرض ،فالدالة المرددة اختلف متعلقها بين السنين والداء في إشارة إلى فضاء حياته الجديدة وخلوها مما يشعره بأي عبءٍ .

ويزيد الشاعر من التوازي الصوتي وما يستتبعه من التكيثف الإيقاعي عندما يأتي بالمجاورة والترديد في بيت واحد وذلك قوله[٢٢/٣]:

مَا حَطَّمُوكَ وَإِنَّمَا بِكَ حُطِّمُوا مَنْ ذَا يُحَطِّمُ رَفْرَفَ الْجَوْزَاءِ

فقد جاور بين الماضيين – حطموك،حُطّموا – في الصدر ،وخالف بينهما في النفي والإثبات من ناحية ،وفي التعلق من حيث أسند فاعل الأول إلى الحاقدين الحاسدين الهادمين ،بينما أوقع التحطيم في الثانية عليهم ، فكيدهم مردود عليهم هم وليس عليه هو ،ثم ردد الفعل بصيغة المضارعة في العجُز وأدخله في سياق الاستفهام الدال على النفي ،وكأن المرثي قد بلغ من السمو والعلو والرفعة مكانة لا يستطيع حاقد أو حاسد أو هدام أن ينال منه .

٢ . **الجناس**

يختلف الجناس عمّا سبقه في حضور الدال وغيبة المدلول وهذا ما يدور حوله تعريف البلاغيين ؛فالجناس:" في مصطلح علماء البيان أن يتفق اللفظتان في وجه من الوجوه ،ويختلف معناهما ،فما هذا حاله عامٌّ في التجنيس التام والتجنيس الناقص "([1]) ولكل منهما أضرب وأقسام .

واختلاف المعنى آلية من آليَّات الدلالة التي ينتجها الجناس إيقاعيًّا وجماليًّا؛ لأن ادِّعاء التجانس في الحرف والمعنى يجعل في البنى التكرارية السابقة غناءً عن التجنيس ؛ولذلك يتدخل غياب الدلالة ليعيد إلى الجناس فاعليته في الوصول بالنص إلى علاقة جدلية مع المتلقي قوامها توقعه توحد الدلالة ،وصدعه لهذا التوقع ؛مما يربطه بالكلية إلى النص ؛إذ تُستنفَر حواسه لإذكاء هذه العلاقة الجدلية ؛ فإنه " إذا كانت حاسة السمع تستطيع تتبع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة ،فإن حاسة البصر تستطيع أن تتبع رسم الحروف ، وما بينها من توافق أو تخالف " ([2]) وهذا ما يشير إليه قول الإمام السيوطي: " الميل إلى

---

[1] – العلوي : الطراز . سابق . ١٨٥/٢ .

[2] – د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى – ط٢/٢٠٠٧م – لونجمان – القاهرة – ص ٣٧٢ .

الإصغاء إليه ؛فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلاً وإصغاءً إليها ؛ولأن اللفظ المشترك إذا حُمل على معنى ،ثم جاء والمراد به معنًى آخر كان للنفس تشوق إليه "([1]) لأنها عندما تعايش التجانس الصوتي وتراقبه ،تكون " تحت تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح الصوت مثيرًا للدلالة "([2]) .

وثَم وظيفة ثالثة يؤديها الجناس في النص ،وهي وظيفة السبك المعجمي اللحظي المبني على فكرة المخادعة ،أو التوهم الناتج عن التكرار الصوتي([3]) الذي لا يختص بموقع معين داخل البيت ،وإنما يتوزع طرفاه على مساحته كلها ،وذلك ما أراده البحث من خلال وصف بنية الجناس بالحركية الموقعية .وقد ورد الجناس في قصيدة شوقي في قوله[٣/٢٢]:

الْحَقُّ نَادَى فَاسْتَجَبْتَ وَلَمْ تَزَلْ بِالْحَقِّ تَحْفِلُ عِنْدَ كُلِّ نِدَاءِ

وقوله[٣/٢٤]:

هَتَفَ الرُّوَاةُ الْحَاضِرُونَ بِشِعْرِهِ وَحَدا بِهِ الْبَادُونَ في الْبَيْدَاءِ

وقوله[٣/٢٥]:

وَأَشِرْ إِلَى الدُّنْيَا بِوَجْهٍ ضَاحِكٍ خُلِقَتْ أَسِرَّتُهُ مِنَ السَّرَّاءِ

في الأبيات الثلاثة تصوير للحركية الموقعية لبنية الجناس التي قد تتخذ صورة الجناس التام كما في البيت الأول حيث دلالة كلمة الحق الأولى على الموت، ودلالة الثانية على الحق المضاد للباطل ،هذا ما يدركه المتلقي بعدما أصابه التوهم وخادعه التوحد اللفظي ،وتلك من القيم

---

[1] – الإمام السيوطي : الإتقان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٣/٢٧١ ط٣/١٩٨٥م دار التراث .

[2] – د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢١٠ .

[3] – د/جميل عبد المجيد :البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية – ص١٠٧.

الفنية للجناس حيث إثارة الذهن وجذب المتلقي ،فضلا عن الإيقاع الموسيقي الذي ينتجه التوازي الصوتي ،إلى جانب السبك الدلالي الذي نلحظه في تمكين كلمة الحق في صدر المصراعين ،وكأنها محور تتكئ عليه الدلالة في البيت ،ومن ثم فالحق منادٍ ومنادًى مهتوفٌ ومحفول به في الآن عينه .

وفي البيتين الثاني والثالث نجد التكثيف الصوتي قد اقترب من نهاية البيتين ، وضاقت له المسافة مما يقلل من خديعة التوافق الدلالي الذي ينتجه الجناس الناقص بين كلٍّ من : البادون، البيداء حيث تشير الأولى إلى الإنسان بينما تشير الثانية إلى المكان ،وبين :أسِرَّته ،السَّرَّاء حيث تستدعي الأولى ما في باطن الكف والوجه من الخطوط ، بينما تستدعي الثانية النعمة والفرح والسرور الذي يعضّد من دلالة الوجه الضاحك في نهاية المصراع الأول مما يحدث معه سبك وحبك للدلالة ،إلى جانب ما ينتجه التوازي الصوتي من قيمة إيقاعية يتبعها التجاوب الموسيقي المرتبط بالتجانس بين الكلمات " بقصد اختلاب الأذهان ،وخداع الأفكار حيث يوهِم أنه يعرض على السامع معنًى مكررًا ،أو لفظًا مرددًا لا يجني السامع غير التطويل والسآمة ،فإذا هو يروع ويعجب "([1]) والإعجاب سبيل للإقناع .

ومن ثمة كان الجناس من أساليب البديع التي تؤدي في النص قيمة حجاجية يمكن التماسها في فكرة المخاتلة والوهم والخداع ،ثم المفاجأة بالمعنى الجديد أو صدع التوقع مما يؤثر في المتلقي ويربطه إلى النص بل يدفعه إلى تقبله والاقتناع بما يأتيه به خاصة في الجناس التام أو المستوفي الذي تبلغ فيه فكرة الوهم والمخاتلة غايتها ، عندما يظن المتلقي أن للفظين المتشابهين دلالة واحدة .

---

[1] – د/ عبد الفتاح لاشين : البديع في ضوء أساليب القرآن – دار الفكر العربي – القاهرة ١٩٩٩م– ص ١٧٠ .

١-٢- البنية الدلالية :

ارتكزت القصيدة على مجموعة من المحاور الدلالية التي تصب جميعها في فكرة الموت وأثره على الشاعر وعلاقته بالمرثي ذي الفضل والمكانة العالية التي برزت مع الحزن والبكاء الذي عمّ الكثير من الأماكن في مصر وخارجها ،ويمكننا الوقوف مع هذه المحاور رغبة في استكناه دلالاتها الرمزية ،وتسيُّم عناصرها اللفظية، وعلاقاتها الدلالية ،ودورها في رصد مآثر المرثي.

١-٢-١- سيميائية الاستهلال :

يتعلق الاستهلال بالتصدير والافتتاح ،والبدء ،وأول القول ،يُقال: استهلّت السماء إذا كان أول مطرها ،وهو الهَلَل ،والاستهلال يتنزل من الكتابة منزلة الوجه والغُرَّة ([١])ومن ثمة كانت عناية العرب بأهمية الاستهلالات في الشعر أوالنثر؛" إيمانًا منهم بقوة الأثر الأول في النفس وأنه يدفع السامع إلى التنبُّهِ والإصغاءِ إنْ كان جيدًا آسِرًا ،وإلى النفور والانصراف إنْ كان ضعيفًا فاترًا "([٢]) وقد نقل العسكري عن بعض الكُتّاب :" أحسنوا معاشر الكُتَّاب الابتداءات ؛ فإنهنَّ دلائل البيان "([٣]) .

ومن نصائحهم للكُتَّاب: "وليكن في صدور كتابك دليلٌ على مرادك ،وافتتاح كلامك برهان شاهد على مقصدك حيثما جريت فيه من فنون العلم ونزعتَ نحوه من مذاهب الخُطَب والبلاغات ؛فإن ذلك أجزل لمعناك وأحسن لاتساق كلامك "([٤]) مما يتحقق معه السبك والحبك في اللسانيات النصية ،وهو ما نجده عند أبي طاهر البغدادي الذي يوجِّه

---

[١] – القرطاجني : منهاج البلغاء– ص٣٠٩.

[٢] – د/ أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب – نهضة مصر – ١٩٩٦م .ص٢٩٧.

[٣] – أبو هلال العسكري : الصناعتين– ص٤٣١.

[٤] – الشيباني :الرسالة العذراء– تحقيق د/يوسف محمد فتحي– دار الطلائع – القاهرة ٢٠٠٥م– ص ٤٨ .

الخطيبَ أو الكاتب إلى "أن يكون ابتداء كلامه دالاً على انتهائه ،وأوله ملخصًا بآخره "([1]).

ومع جزالة المعنى وحُسْن اتساق الكلام ،كانت رؤية حازم القرطاجني لجمالية التجويد والتحسين في الاستهلالات ؛بسبب ما يُنتظر لها من الوظيفة التواصلية ؛ فإنّ جودة الاستهلالات والمطالع " تزيد النفس بحُسْنِها ابْتِهاجًا ونشاطًا لتلقي ما بعدها إنْ كان بنسبة من ذلك ، وربما غطَّتْ بحُسْنِها على كثير من التخوُّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحُسْنُ فيما وليها "([2]) من كلام .

وللاستهلال أو المطلع قيمة سيميائية بارزة بروز موقعه ؛فهو المفتاح الذي يفتح مجاهل النص وألغازه ،ويقف المتلقي على المحاور الدلالية للنص ؛لأنه "ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال ،فهو بدء الكلام ووهو بدء التأسيس "([3]) وفي مرثية شوقي نجد براعته في الاستهلال عندما اختزل مضمون القصيدة في بيتيْ الاستهلال حيث قوله[٣/٢٢]:

١ـ قَدْ كُنْتُ أُوثِرُ أَنْ تَقُولَ رِثَائِي
يَا مُنْصِفَ الْمَوْتَى مِنَ الْأَحْيَاءِ
٢ـ لَكِنْ سَبَقْتَ وَكُلُّ طُولِ سَلَامَةٍ
قَدَرٌ وَكُلُّ مَنِيَّةٍ بِقَضَاءِ

وإلى جانب الإشارة إلى مضمون القصيدة نجد ختمه البيت الثاني بالحكمة وما لها من قيمة حجاجية مبنية على عموم الحكم وصحة التسليم به ؛لأنه من البدهيات وعندما نقول إن الاستهلال يقف المتلقي على

---

[1] – البغدادي: قانون البلاغة–تحقيق د/محسن غياض–مؤسسة الرسالة –١٩٨٠–ص١١٧.
[2] – القرطاجني :منهاج البلغاء –ص٣٠٩ .
[3] – د/ ياسين النصير : الاستهلال –فن البدايات في النص الأدبي –دار نينوى –دمشق – سورية ٢٠٠٩م –ص ١٨ .

المحاور الدلالية للنص ،فإننا ننظر في صدر البيت الأول ،فنجده يرصد العلاقة بين الشاعر والمرثي ،من خلال أمنية أمنية الشاعر في تبادُل الأدوار مع المرثي ،هذه الأمنية التي يؤكدها قوله[٢٢/٣]:

٩ ـ وَوَدِدْتُ لَوْ أَنِّي فِـدَاكَ مِنَ الـرَّدَى وَالْكَاذِبُونَ الْمُرْجِفُونَ فِـــدَائِي

١٠ـ النَّاطِقُونَ عَنِ الضَّغِينَةِ وَالْهَوَى الْمُوغِرُو الْمَوْتَى عَلَى الْأَحْيَاءِ

فالأمنية التي يبوح بها صدر البيت الاستهلالي تتحول في البيت التاسع إلى رغبة حقيقية مصحوبة بمزيد من محبة للمرثي في إبعاد الردى عنه ،ولحاقه بالكاذبين المرجفين الذين يفترون على الناس بكذب أحاديثهم وافترائها ،وهو يستعين بوسائل التشكيل اللغوي للتدليل على أحقية هؤلاء المرجفين بالموت ،ومن هذه الوسائل تعدد الوصف المشين لهم ما بين الكذب ،والضغينة والهوى ،ثم يستخدم هذا الوصف العكسي :الموغرو الموتى على الأحياء ،إذ الأصل أن صدور الأحياء هي التي توغر حقدًا على الأموات ،بيد أن لهذا الوصف العكسي إشارة رمزية إلى حجم المقت الذي يحمله لهؤلاء المرجفين .

وفي عجز البيت الأول من الاستهلال نجد تحقق مفهوم الرثاء في ذاكرة التراث العربي من حيث كونه تعدادًا لمآثر الميت ،أو مدحه بما كان فيه من حميد الخصال ،ومن ثم فهذا العجز مفتاح لرصد الشاعر مآثرَ المرثي تلك التي نجدها في اعتراف الشاعر بفضل المرثي عليه ،وعلى غيره ،وذلك في الأبيات من الثالث عشر إلى البيت الحادي والعشرين ،ثم الإشارة إلى فضله ودوره في الحفاظ على اللغة الفصيحة ،والارتباط بالقديم مع المحاولات التجديدية لأساليب الشعراء والأدباء العرب وغيرهم في الأبيات التاسع والثلاثين إلى الثاني والأربعين .

كما حدد صدر البيت الثاني من الاستهلال محورًا دلاليًّا جديدًا ، وهو الموت والتسليم به والإيمان بحقيقته في الأبيات من الثالث إلى الثامن

، والأبيات من الثالث والأربعين إلى نهاية القصيدة ،وفي هذا المحور نجد السيطرة الكبيرة والحضور البارز للموت ودواله اللغوية التي تتوزع على أبيات القصيدة كلها .

١ـ٢ـ٢ـ سيميائية ألفاظ الموت :

وإذا توقفنا مع دالة الرثاء ، وجدناها تستدعي الدلالة اللغوية التي عرضنا لها في المدخل ،وقصرناها على مدح الميت بعد موته ،ومن دلالاتها الحفظ ،عندما يُقال رثيت عنه حديثًا ، والرثْية : الضعف والداء يصيب المفاصل ،ورثا له إذا رقَّ له وتوجَّعَ([1]) وأبرز ما يكون التوجُّع في سياقات الموت ،ودالة الرثاء هذه تعيدنا إلى عتبة العنوان باعتباره المفتاح الدلالي الأول لمضمون النص المقروء ،وهو الذي يقدم المعونة الكبرى "لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ،إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ،وهو الذي يحدد هوية القصيدة"([2]) .

ولأنه ما من شيء يحدث في النص إلا وله صلة بالاستهلال ،فإننا ندرك – من ثم – تلك العلاقة الوثقى بين العنوان والاستهلال ،فالأول جاء موجزًا فلم يتضمن سوى اسم الشاعر " حافظ إبراهيم" وفيه كثير من الإبهام الذي يستدعي وجود قرائن تزيله ،وتكشف مغاليقه ،ويتكفل الاستهلال بذلك الكشف ؛لندرك أن المحذوف من العنوان لابد أن يرتبط بهذا الاستهلال ،صحيح أن طابع ديوان الشوقيات قد خصص هذا الجزء المتضمن للقصيدة بالمراثي ،مما يعني أن كل قصائد هذا الجزء من الشوقيات مخصوصة بفن الرثاء ،بيد أن القارئ الذي لم ينتبه إلى عنوان هذا الجزء الثالث من الشوقيات ،لن يدرك مضمون العنوان سوء بقراءة الاستهلال .

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب – سابق – ١٢/١٩– ٢٣ مادة رثا .

[2] – د/ محمد مفتاح :دينامية النص –ط٢/١٩٩٠م –المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء –ص ٧٢ .

وعلى هذا النحو كان ارتباط دالة الرثاء في عروض البيت الاستهلالي الأول بمضمون العنوان ،وكذلك كانت مرتبطة بمضمون النص وهو موت الشاعر حافظ إبراهيم ،والاتباط الرثاء بالموت ارتباط دلالي أشرنا إليه فيما سبق ،ومن ثم كانت الدوال المرتبطة بحقل الموت من الكثرة بحيث تقفنا على التلاحم والحبك في النص وأول هذه الدوال في البيت الأول دالتا :الأحياء والموتى اللتين ترتبطان بلاغيًّا بعلاقة الطباق التي تفتح أمام المتلقي فضاءً تأويليًّا لا يقف عند حد القيمة البلاغية التي يشير إليها الشاهد البلاغي القديم([1]):

ضِدَّانِ لَمَّا اجْتَمَعَا حَسُنَا والضِّدُّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضِّدُّ

وإنما يفتح الباب واسعًا أمام الأصداء الدلالية التي ينتجها اسم العلم سواء كان ذلك في بنيته اللغوية التي يتكرر نصفها الأول في البيت الثاني والثلاثين الذي يسأل فيه مدينة الإسكندرية [٣/٢٤]:

مَاذَا حَشَدْتِ مِنَ الدُّمُوعِ لِحَافِظٍ وَذَخَرْتِ مِنْ حُزْنٍ لَهُ وَبُكَاءِ

واسم العَلَم هنا يشير إلى شخصية المرثي نفسه ،ولعل سبقه بحرف الجر الدال على الخصوصية يدفعنا لاستكناه دلالة الاستفهام الذي يتوجه به لمدينة الإسكندرية التي يستدعيها في صورة حوارية بدت فيها مستمعة ، ومنتظرًا منها الإجابة على السؤال بما له من قيمة حجاجية تبدو في نزوع "صاحبه إلى تحقيق كشف ،أو يتصور أنه يتوصل من خلاله إلى كشف يشرك المتلقي فيه ،وينتزع منه إقرارًا ضمنًا ولهذا لا يطلب منه جوابًا"([2]) فقد كفلت الصورة الفنية التشخيصية التي زادها ترشيحًا في العجُز تحديد ملامح تلك الإجابة حيث الحزن والبكاء .في حين يتكرر في البيت التاسع والثلاثين حيث قوله[٣/٢٤]:

---

[1] – التنوخي : القاضي علي بن المحسن : القصيدة اليتيمة – نشرها وقدم لها د/ صلاح الدين المنجد – ط٣/١٩٨٣م – دار الكتاب الجديد – بيروت – ص ٣٠ .

[2] – د/ حسني عبد الجليل يوسف : أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي – ص ٦ .

يَا حَافِظَ الْفُصْحَى وَحَارِسَ مَجْدِهَا وَإِمَامَ مَنْ نَجَلَتْ مِنَ الْبُلَغَاءِ

والوصف هنا استدعاء لخصلة من الخصال الفنية للشاعر وأسلوبه ،وهو الحفاظ على اللغة الفصحى .

ومن الدوال المرتبطة بالموت والرثاء دالة المنية التي يأتي بها الشاعر في سياق حكميٍّ يستدعي التسليم والإقرار في قوله[٣/٢٢]:

لَكِنْ سَبَقْتَ وَكُلُّ طُولِ سَلَامَةٍ قَدَرٌ وَكُلُّ مَنِيَّةٍ بِقَضَاءِ

والمنية وإن كانت مرادفة للموت باعتباره قدرًا مقدورًا بوقت مخصوص، فإنها تستدعي البلية والابتلاء المقرب من الموت([1]) الذي يرد في قوله[٣/٢٥]:

مَاذَا وَرَاءَ الْمَوْتِ مِنْ سَلْوَى وَمِنْ دَعَةٍ وَمِنْ كَرَمٍ وَمِنْ إِغْضَاءِ

حيث يأتي هذا الاستفهام الحائر ليدل على أنه لا مفر من الموت الرامز للفناء والحزن وما يستدعيه من البكاء والخوف والأسى ،وليس في وسع المرء إلا السلوى والهدوء في تقبل هذا القدر المحتوم .

١ـ٢ـ٣ـ سيميائية ألفاظ الزمن :

الزمن حقل دلالي ([2]) تدور في فلكه مجموعة من الألفاظ، تستقطب كل واحدة منها عددًا آخر من المفردات اللغوية التي تعبر عن جزء معين من الزمن الذي تعاينه ،أو تشير إليه وهي بدورها تمثل حيزًا زمنيًّا يوظفه الشاعر ؛ليعبر من خلاله عن الزمن الذي يعيشه، ومدى علاقته به ،تلك العلاقة التي ارتبطت في ذاكرة العربي القديم بالخوف منه والقلق إزاءه بسبب ما يراه من أثر واضح للزمن عليه وعلى كل ما حوله ؛ولذلك عُرف الزمن أدبيًّا على أنه " مُعطًى مباشر من معطيات الوجدان

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ٢٠/١٦٠– ١٦١ مادة مني .

[2] – انظر د/أحمد مختار عمر: علم الدلالة – ط٤/١٩٩٣ عالم الكتب– بيروت–ص٧٩ .

– وله – دوره في الحياة والأفعال الإنسانية ([1]) التي دفعت العربي القديم إلى ربط الزمن " بالتحول والصيرورة التي تعني انعدام الثبات والاستقرار"([2]) فكانت هذه النظرة التي تحكم علاقتهم به .

وإذا كانت الدلالة اللغوية للزمن تشير إلى أنه "اسمٌ لقليل الوقت وكثيره"([3]) فثمة دلالات معجمية أخرى لدالة ليست ببعيدة عن مشاعر العربي القديم وأحاسيسه إزاء الزمن ،منها: المرض ،يقال :رجل زمِنٌ أي :مبتلًى بيِّن الزمانة([4]) التي هي آفة تصيب الحيوانات أما إذا ارتبطت بالإنسان فالأصل فيها: الضمانة ،وتكون الزاي مبدلة من الضاد ([5]) وذكر صاحب القاموس المحيط دلالتين أخريين هما :الحب والعاهة ([6]) ولا تخرج تخرج هاتان الدلالتان عن الإطار العام لدالة الزمن .

تمثل قصيدة الفاجعة مفارقة بين اللحظة الآنية التي تقال فيها القصيدة حيث تمثل لحظة التذكر واللحظة الماضية –كان– التي تمثلها فاجعة الموت وما تثيره من ذكريات ارتبطت في القصيدة التقليدية برصد خلال الميت وأفعاله التي يُمدح بها، وبناءً على هذه المفارقة كان طبيعيًّا أن يكون للدوال المرتبطة بالزمن الماضي حضورها في القصيدة ،من ذلك دالة الأمس التي ترد ثلاث مرات ،وهي تدل بدلالتها الماضية على ما كان ،لكن الشاعر يساويها باللحظة الآنية في قوله[٢٣/٣] :

اُنْظُرْهُ فَأَنْتَ كَأَمسِ شَأنُكَ بَاذِخٌ في الشَّرْقِ وَاسْمُكَ أَرْفَعُ الْأَسْمَاءِ

---

[1] – هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ترجمة أسعد رزوق – ١٩٧٢ – ص ١٦ .

[2] – ياسر عبد الحسيب رضوان : شعر حميد بن ثور : دراسة أسلوبية ص ٨٠ رسالة ماجستير منشورة بموقع الألوكة الإلكتروني ٢٠١٧م .

[3] – لسان العرب لابن منظور مادة زمن ٦٠/١٧.

[4] – الجوهري: الصحاح – تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار – ط١٩٧٩/٢م – دار العلم للملايين – بيروت – ٢١٣١/٥.

[5] – ابن فارس: معجم مقاييس اللغة – تحقيق عبد السلام محمد هارون – اتحاد الكتاب العرب – سوريا ٢٠٠٢م – ٢٣/٣ .

[6] – الفيروز آبادي: القاموس المحيط – ط١٩٥٢/١م – البابي الحلبي–مصر –٢٣٤/٤.

فالخطاب الذي يتضمنه الأمر في بداية البيت يستدعي استحضار المخاطب وجهًا لوجه ،وهذا غير متحقق ؛لأن المخاطَب ميتٌ ومن ثمة كان الاستحضار دالاً على الرغبة القلبية في عدم المفارقة ،وإدخال الكاف التشبيهية على الأمس بدلالة الماضي يستدعي عدم تغير الحال بالموت ، وكأن الموت لم يغير الوضع فهو باذخ قبل الموت وبعده ،وتلك صورة وصفية مرتبطة برصد ما كان عليه الشاعر ،هذا الرصد الذي نجده في توظيف دالة الأمس للإشارة إلى فضل الميت على الشاعر المُصِرّ على استحضار الميت بدالة الخطاب في قوله [٣/٢٣]:

بِالْأَمْسِ قَدْ حَلَّيْتَنِي بِقَصِيدَةٍ غَرَّاءَ تُحْفَظُ كَالْيَدِ الْبَيْضَاءِ

فالأمس إشارة ماضية لسنة التكريم التي ألقى فيها حافظ إبراهيم قصيدته في مهرجان تكريم شوقي ،ومنها قوله [طويل]([1]):

أَمِيرَ الْقَوَافِي قَدْ أَتَيْتُ مُبَايِعًا وَهَذِي وُفُودُ الشَّرْقِ قَدْ بَايَعَتْ مَعِي

ومرثية شوقي اعتراف بما لحافظ إبراهيم من يدٍ عليه ؛ولذلك كان رصده لهذه النعمة وذاك الفضل ،ومن ثم لم يكن شوقي بالجاحد أو المنكر فضل الآخرين عليه خاصة صديقه شاعر النيل.

ومن دوال الزمن في القصيدة اليوم ،التي استخدمها العرب القدامى في دلالات مقترنة دائمًا بالشر والهلاك ،وقد وضح ذلك من تسميتهم معاركهم وحروبهم بالأيام، وقد ورد في القصيدة على صورتين ،أولاهما جاءت مجردة من الوصف والإضافة والتعريف بالألف واللام وجاءت منصوبةً على الظرفية الزمانية التي تشير إلى دلالة العموم الزمني بما يعني عدم تحديد الدلالة في قوله [٣/٢٣]:

قَلَمٌ جَرَى الْحِقَبَ الطِّوَالَ فَمَا جَرَى يَوْمًا بِفَاحِشَةٍ وَلَا بِهِجَاءِ

[1] – حافظ إبراهيم :ديوانه –ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين ورفيقيه– المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٤٨م– ص ١١٩.

وعدم تحديد الدلالة الزمنية يؤكده استخدام دالة الحِقَب وهي من دوال الزمن وواحدتها حِقبة والمراد مدة لا وقت لها([1]) .والصورة الثانية لدالة يوم أنها جاءت معرفة بالألف في قوله[٣/٢٥]:

الْيَوْمَ هَادَنْتَ الْحَوَادِثَ فَاطَّرِحْ عِبْءَ السِّنِينِ وَأَلْقِ عِبْءَ الدَّاءِ

وفي التعريف تحديد للدلالة الزمنية الحاضرة التي تشير إلى ما بعد الموت وما استدعاه من الراحة من الحوادث والآلام التي كانت تتعاوره ؛لذلك كان الأمر باطِّراح عبء السنين ،وعبء الداء والمرض ،فليس في الموت أعباء تثقل كاهل المرء ،ونجد في دالة السنين ما يؤكد فكرة الأعباء التي يطالب الشاعر المتوفى باطِّراحها ،فقد أضاف العبء للسنين التي استخدمها العرب في الدلالة على الجدب والقحط ،وبها كانت صورة من صور عقاب الله تعالى لآل فرعون ،ومنها كانت سني يوسف عليه السلام التي وردت في دعاء النبي صلى الله عليه وسلم على مُضَر .

ورغم ما ارتبط بالزمان من دلالات سلبية أشرنا إليها فيما سبق ،وكذلك ما في دالة الدهر من دلالات سلبية كذلك ترتبط بدلالات الزمان بصورة أو بأخرى ،فإذا كان الزمِن هو المريض فإن الدهريَّ هو الرجل المُسِنُّ ،وإذا كان الزمان قد ارتبط بالعضِّ والجور والصروف ،فإن الدهر ارتبط بالنكبات والكوارث والغِيَر ،وجاء في اللغة قولهم :دَهَرَ بهم :أي أصابهم مكروه ،أو نزلت بهم نازلة([2]) وهي الدلالات التي لم يكن العرب ببعيدين عنها عندما أطلقوا على حروبهم الأيام ،ولم يكن ذلك إلا بدافع النظرة السيئة إلى الدهر فقد ذكر ابن الأثير أن العرب كانت " تذم الدهر وتسبه عند النوازل والحوادث ،ويقولون: أبادهم الدهر ،وأصابتهم قوارع الدهر وحوادثه ويكثرون ذكره بذلك في أشعارهم "([3]) ورغم هذه الدلالات

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب – سابق – ٣١٦/١ مادة حقب .
[2] – السابق ٣٨٠/٥ مادة دهر .
[3] – ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر – ١٤٤/٢.

السلبية للزمان والدهر ، نجد الشاعر يأتي بهما في دلالة إيجابية حيث يقول[٣/٢٥]:

وَغَدًا سَيَذْكُرُكَ الزَّمَانُ وَلَمْ يَزَلْ لِلدَّهْرِ إِنْصَافٌ وَحُسْنُ جَزَاءِ

وإذا كانت دلالة الغد على القريب من الزمان ،وما سيأتي من الزمان ،أو هو اليوم المقبل مما يعني الصمت عن الأثر في اللحظة الآنية ،فإن الزمان رغم دلالاته السلبية سيذكر الشاعر المرثي ويُعلي فضله ،وإذا كان الدهر من دلالاته النوازل والمكاره والكوارث والنكبات إلا أنه لما يزل له إنصاف وحُسْن جزاء .

١ـ٢ـ٤ـ سيميائية ألفاظ الأعلام :

يرتبط مفهوم العلَم عند العرب بالاسم الذي يُعيّن صاحبه ،ويُعرف عند النحويين بأنه "الاسم الخاص الذي لا أخصّ منه ،ويُركّب على المُسمَّى ؛لتخليصه من الجنس بالاسمية ،فيفرق بينه وبين مسميات كثيرة بذلك الاسم"([١]) وهذا هو العَلَم الشخصيّ الذي يُطلق على العاقل وغير العاقل ،وله عندهم نوعان :أولهما العَلَم المرتجل الذي وضع أول مرة للعَلَميّة وحدها مثل سعاد الذي لم يسبق له استعمال قبل العَلَميّة ،وثانيهما العَلَم المنقول من غيره مما يعني أنه قد سبق استعماله في غير العَلَميّة كأسماء الأعلام التي أصلها اسم فاعل مثل حافظ ،أو اسم مفعول مثل مسعود ،أو صفة مثل أحمد أو مصدرًا مثل فضْل ،أو اسم جنس مثل أسد ،وغير ذلك مما يكون اسم العَلَم منقولاً منه .

وفي الخطاب الشعري نجد استعمال أسماء الأعلام داخل النص الشعري من القصدية بمكان ؛حيث لا يتم استدعاؤها اعتباطًا أو كيفما اتفق ،وإنما يتم استدعاؤها ؛لأنها "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص

---

[١] – ابن يعيش :شرح المفصّل للزمخشري – قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه د/إميل بديع يعقوب – ط١/٢٠٠١م – دار الكتب العلمية – بيروت – ٩٣/١ .

تاريخية أو أسطورية ،وتشير قليلاً أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان "([1]) ولا يقف أمر استدعاء الأعلام عند حدود هذه الدواعي ؛إذ قد يستدعي الشاعر اسم عَلَمٍ من الأعلام استدعاءً سياقيًّا ربما تنتفي معه فكرة التناص ، بيد أن استدعاء هذا العَلَم يثير من الشجون لمواقف كان يمثلها ما يدفع لاستدعائه ،يقول شوقي موجهًا خطابه إلى الميت –حافظ إبراهيم – وقد سكن قبره[٢٢/٣]:

فَلَقِيتَ فِي الدَّارِ الْإِمَامَ مُحَمَّداً فِي زُمْرَةِ الْأَبْرَارِ وَالْحُنَفَاءِ

إن اسم العَلَم هنا – محمد – جاء بدلاً من الوصف السابق – الإمام – ورغم انصراف المركب – الإمام محمد – إلى أكثر من شخصية ،بيد أن سياق الموقف يحصر الدلالة في الإمام محمد عبده ؛إذ كان حافظ إبراهيم يحضر مجالسه في الفقه والتفسير بين تلامذة الإمام ومريديه حتى لقّب حافظ نفسه فتى الإمام فيما كان يبعث به إلى الإمام من المديح والإطراء ،إلى جانب ما كان يحبوه به الإمام بعطفه وماله ونفوذه خمس سنين ([2]) وذكر اسم العَلَم هنا آلية من آليات استدعاء الشخصيات في الشعر العربي ،وقد أردف الشاعر تلك الآلية بآلية أخرى وهي الإشارة إلى بعض أحداث حياة صاحب اسم العَلَم([3]) وذلك حيث يقول[٢٢/٣]:

أَثَرُ النَّعِيمِ عَلَى كَرِيمِ جَبِينِهِ وَمَرَاشِدُ التَّفْسِيرِ وَالْإِفْتَاءِ

ومن ثمة يكون اسم العَلَم هنا على المستوى السيميولوجي دالاً على ذات مسماه وحده([4]) ومستدعيًا في الآن عينه مجموعة من الأصداء

---

[1] – د/محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص– ط٣/١٩٩٢م– المركز الثقافي العربي–ص ٦٥ .

[2] – أحمد محفوظ : حياة حافظ إبراهيم – تقديم عزيز أباظة – مطابع الناشر العربي – القاهرة ١٩٥٧م –ص ١٠٥– ١٠٨ .

[3] – د/علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي–ص١٩٥ .

[4] – د/ أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري – دراسة في توظيف الشخصيات التراثية – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م –ص٢٣.

الدلالية التي ترتبط بالثقافة ومجالس العلم والشعر والعلاقات الأدبية والاجتماعية التي كانت تربط بين المرثي والإمام محمد عبده .

وإذا كان الإمام محمد عبده – رحمه الله – معاصرًا لشوقي ،فإنه يستدعي بعض الشخصيات التراثية – الأدبية خاصة – تلك التي تربطها بالشاعر رابطة الإبداع ، وذلك ما نجده في قوله[٣/٢٤]:

جَـدَّدْتَ أُسْلُوبَ الْـوَلِيـدِ وَلَفْظَهُ وَأَتَـيْتَ لِلدُّنْيَـا بِسِحْـرِ الطَّائِي

نجده يستدعي عَلَمَيْن من أعلام الشعر العباسي ،أولهما الوليد ،والمراد به البحتري [٢٠٤هـ-٢٨٤هـ] الشاعر العباسي الشهير الذي استدعاه باسمه – الوليد – وقد قرنه بالنبوغ في الأسلوب واللفظ ،ولعلهما آية شعر البحتري ،وما أضافه المرثي أنه جدَّد في الأسلوب واللفظ ،فلم يكن مجرد مقلِّدٍ أو مُعارِضٍ لأشعار السابقين .

وثانيهما الطائي وهو لقب أبي تمام حبيب بن أوس الطائي[١٩٠هـ-٢٣١هـ] وقد استدعاه شوقي باللقب، وأضاف إليه السحر ،وهو سحر الإبداع الشعري خاصة فن البديع الذي امتاز به أبو تمام وشعره ،وفي الاستدعاء إشارة إلى بعض خصائص شعر حافظ إبراهيم في رؤية شاعر غريم شعري له ،والحق ما شهدت به الأعداء إن اعتبرنا التنافس الشعري بين شوقي وحافظ عداوة – رغم ما كان بينهما من مودة وحدب ،وليس يُفسّر ثناء شوقي على شعر حافظ بأنه ثناء الواجب لميت ،وإنما الحقيقة ما شهد بها شوقي ؛فإن شعر حافظ "مشرق الديباجة جزل اللفظ ،صافي القول ،محكم النسج رصين القافية ،ترى معناه في ظاهر لفظه "([1]) .

---

[1] – أحمد عبيد :ذكرى الشاعرين – شاعر النيل وأمير الشعراء – دراسات ومراثٍ ومقارنات – جمع وترتيب – ط١/١٣٥١هـ-١٩٣٣م – ١/١٢، وحول مفهوم الديباجة يمكن مطالعة :د/ ياسر عبد الحسيب رضوان : المصطلح النقدي – سيرة ودلالة – الديباجة نموذجًا – موقع الألوكة الإلكتروني ٢٠٢١م –ص ٧-٨ .

وهذه الخصائص الفنية يجمعها شعر كل من أبي تمام والبحتري ،على أن هذا الاستدعاء لشعر البحتري وأبي تمام في سياق مدحية للمرثي – حافظ إبراهيم – وصاحب الاستدعاء هو أمير الشعراء أحمد شوقي يدفعنا إلى اكتناه الرابطة الإبداعية بين شعر شوقي وشعر الرجلين كليهما ،فالبحتري يقع من شوقي وشعره "موقع مفاتيح البيان ممّن يضرب عليها ؛فهو – البحتري – موسيقار اللغة العربية في أزهى عصورها ،فبديهيٌّ أن يعكف عليه موسيقارنا الجديد – شوقي – وأن يستمد من سُمُوِّهِ الموسيقي ومن نغماته وألحانه"([1]).وقد كلف أمير الشعراء بأبي تمام ،بل إنه سلك في "الحكمة وإرسال المثل مسلك أبي تمام والمتنبي " ([2]) وقدعارض شوقي أبا تمام في بائيته الشهيرة في فتح عمورية التي يقول في مطلعها[بسيط]([3]):

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ

فقد عارضه شوقي وزنًا ورويًّا وبعض المعاني والتشبيهات في قصيدته انتصار الأتراك في الحرب والسياسة التي يقول في مطلعها[بسيط] [الشوقيات ٥٩/١] :

اللهُ أَكْبَرُ كَمْ فِي الْفَتْحِ مِنْ عَجَبِ يَا خَالِدَ التُّرْكِ جَدِّدْ خَالِدَ الْعَرَبِ

ومن ثمة كان التأثر بالشعراء السابقين من القواسم المشتركة في الفن الشعري عند شوقي وحافظ الذي طرق باب التجديد في الشعر المعاصر رغم انتمائه للمدرسة التقليدية ،بل إنه حرص على التجديد متأثرًا في ذلك بالشاعر الروائي الفرنسي فيكتور هيجو الذي ترجم له حافظ رواية **البؤساء** ، وقد قال شوقي في ذلك[٢٤/٣]:

---

[1] – د/ شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث – دار المعارف –١٩٥٣م – ص٧٩ .
[2] – أحمد عبيد : ذكرى الشاعرين – سابق – ٣١٧/٢ .
[3] – أبو تمام : ديوانه بشرح التبريزي – تحقيق محمد عبد عزام – ط٥/١٩٨٧م – دار المعارف – مصر – ٤٠/١ .

وَجَرَيْتَ فِي طَلَبِ الجَدِيدِ إِلَى الْمَدَى حَتّى اقْتَرَنْتَ بِصَاحِبِ الْبُؤَسَاءِ

إن العَلَم المستدعى هنا هو **صاحب البؤساء** الشاعر الروائي الفرنسي **فيكتور هيجو**[١٨٠٢م– ١٨٨٥م] وهو من الشعراء الرومانسيين المجددين في فرنسا ،وكان قد نشب صراع بينه وبين مجموعة من الأدباء المحافظين الذين كانوا يدعون إلى القديم والتمسك به ،بينما هيجو كان يرى غير ذلك ، "فلم يزل يُصابرهم ويُطاولهم ،حتى ظهر عليهم ،ورفع للشعر منارًا أطلّتْ منه الحقيقة بجلالها ،وأشرفتْ منه الطبيعة بجمالها "([١]) والبؤساء هو عنوان الرواية الذي يحمل من الأصداء الدلالية ما يجعل الصلة بينه وبين فيكتور هيجو ممثلة في قولة شوقي :**إِنَّ الْمَصَائِبَ يَجْمَعْنَ الْمُصَابِينَا** ،وقد قال حافظ نفسه في تقديمه لكتاب البؤساء الذي عرّبه :"وضعه صاحبه وهو بائس ،وغرَّبَهُ مُعَرِّبُهُ وهو بائس"([٢]) .

ويستدعي أحمد شوقي في قصيدته هذه مجموعة من الأعلام المكانية يحمل كل منها قيمًا دلالية وسياقية ورمزية تؤكد على دقة الاستدعاء والمناسبة لسياقه .لقد مثلت السودان الشقيقة تجربة حياتية مريرة مرّ بها حافظ إبراهيم ،عندما اشترك في الحملة المصرية على السودان تحت قيادة الإنجليزي اللورد **كتشنر** ،وانتهت إقامته بالسودان حيث تم فصله من الجيش لاشتراكه في حركة التمرد أو الثورة التي قادها بعض الضباط المصريين بالسودان ،وشاركهم فيها بعض من الضباط والجنود السودانيين ،يقول[٢٣/٣]:

يَا مَانِحَ السُّودَانِ شَرْخَ شَبَابِهِ وَوَلِيَّهُ فِي السِّلْمِ وَالْهَيْجَاءِ

وإذا كان استدعاؤه لمدينة الإسكندرية في قوله[٢٣/٣]:

إِسْكَنْدَرِيَّةُ يَا عَرُوسَ الْمَاءِ وَخَمِيلَةَ الْحُكَمَاءِ وَالشُّعَرَاءِ

---

[١] – فيكتور هيجو :البؤساء– عرّبه حافظ إبراهيم–مطبعة التمدن– مصر ١٩٠٣م – ١١/١.

[٢] – السابق ٣/١ .

لأنه أقام فيها فترة نظم فيها هذه المرثية ،فإن فضاءها يستدعي تاريخًا ثقافيًّا وعلميًّا وأدبيًّا وجماليًّا ،فذاك ما يثيره الاستدعاء ،وكل تلك المناحي التي يثيرها الاستدعاء مرتبطة بالمرثي وفنه الشعري ،ومرتبطة بالراثي أمير الشعراء الذي يستدعي من أعلام المدن ما يثير الشجون والدلالات المرتبطة بسياق رثاء شاعر كبير مثل حافظ إبراهيم ،ومن أعلام المدن التي استدعاها شوقي :بابل والأندلس في خطابه مدينة الإسكندرية حيث يقول[٣/٢٤]:

غَرَسُوا رُبَاكِ عَلَى خَمَائِلِ بَابِلٍ وَبَنَوا قُصُورَكِ فِي سَنَا الْحَمْرَاءِ

لقد استدعى بابل باسم العَلَم المخصِّصِ لصاحبه فلا ينصرف إلى غيره وقد أضاف إليها الخمائل وما تستدعيه من النعومة والجمال والخُضرة والظلال ؛فمن معانيها :ريش النعام والقطيفة ،والشجر الكثير المجتمع الملتف الذي لا يُرى ما في وسطه لكثافته ،وهي الأرض السهلة التي تنبت الشجر([1]) وبابل يُنسب إليها الخمر والسحر ،وقصة الملَكيْن هاروت وماروت وارتباطهما ببابل مذكورة في القرآن الكريم([2]) وقيل إن الذي بناها اشتق اسمها من اسم المشتري ؛لأن بابل في اللسان البابلي الأول اسم للمشتري ،وقيل إن بيوراسب الملك الذي بناها استقدم لها ما قدر عليه من العلماء ،وبنى لهم اثنيْ عشر قصرًا على عدد البروج ([3]) .

ويشهد تاريخها على كونها عاصمة علم وثقافة وحضارة ؛فقد أراد الإسكندر الأكبر الذي بناها سنة٣٣١ق.م أن تكون مركز إشعاع للحضارة الإغريقية ،تبث ثقافتها في الشرق ،إلى جانب كونها قاعدة بحرية وميناءً تجاريًّا ،وتشهد مكتبتها على الدور الثقافي الذي قامت به في العالم القديم ،وكذلك في العصر الحديث .

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب – سابق – ١٣/٢٣٤– ٢٣٥ مادة خمل .

[2] – القرآن الكريم – سورة البقرة آية رقم ١٠٢ .

[3] – ياقوت الحموي :معجم البلدان – دار صادر – بيروت ١٩٧٧م – ١/٣٠٨– ٣١١ .

ويستدعي الشاعر قصر الحمراء بمدينة غرناطة الإسبانية ،وهو من المعالم السياحية الإسبانية الشهيرة ،وقد في عهد دولة بني الأحمر المسلمة ،ومن ثمة يستدعي قصر الحمراء تاريخ العرب ببلاد الأندلس وحضارتهم التي تركوها بتلك البلاد ،وعندما يستدعي شوقي بابل والحمراء في سياق خطابه للإسكندرية ،فإنما يوازن بين حضارتها وحضارة تلك الأماكن ذات الحضور التاريخي البارز ،ففي الإسكندرية من تل خمائل بابل وقصور كقصر الحمراء .

ومن أسماء أعلام المدن التي يستدعيها شوقي في سياق حديثه عن الإسكندرية بغداد والفيحاء وهي دمشق ،وقرطبة عاصمة الدولة الأموية في الأندلس في عهد عبد الرحمن الثالث يقول[٣/٢٤]:

بَنَتِ الْحَضَارَةَ مَرَّتَيْنِ وَمَهَّدَتْ لِلْمُلْكِ فِي بَغْدَادَ وَالْفَيْحَاءِ
وَسَمَتْ بِقُرْطُبَةٍ وَمِصْرَ فَحَلَّتَا بَيْنَ الْمَمَالِكِ ذِرْوَةَ الْعَلْيَاءِ

وعند قراءة هذه الأيقونات المكانية ودلالاتها السيميائية في سياقها نجدنا أولاً أمام أيقونة المرثي باعتباره من كبار الشعراء المعاصرين ،فهذا هو المفتاح الذي يستثير الدلالات الكامنة في فضاء بغداد المكان ،وفضاء الفيحاء ،وأول تلك الدلالات التاريخ الأدبي عامة والشعري خاصة الذي تمثله بغداد وتمثله دمشق – الفيحاء – فإنهما تمثلان أزهى عصور الشعر العربي ،تلك التي كان روّاد النهضة الشعرية – ومنهم الراثي والمرثي – موكلين بمعارضة شعراء تلك العصور ،ومن تلك الدلالات الحضارة والثقافة الزاهرة التي تمثلت في الخلافة الأموية ومقرها دمشق ،والخلافة العباسية ومقرها بغداد ،والخلافتان كلتاهما تستدعيان قوة الدولة العربية الإسلامية في الزمن الغابر ، واختفاءها في اللحظة الحاضرة ،حيث سيطرة المستعمر الإنجليزي الغاصب ، وتحكمه في البلاد والعباد .

ولم يكن استدعاء قرطبة الأندلسية بعيدًا من ملامسة كل تلك الدلالات ، فقرطبة تمثل عصرًا من العصور الزاهية للإسلام والمسلمين

عامة والعرب خاصة عندما امتدت حضارتهم لتقر في قلب أوروبا ما يقرب من ثمانية قرون ،صحيح أن هذه الدلالة تستثير من الأحزان ما تستثيره لما انتهت إليه أحوال العرب والمسلمين في تلك البلاد ،والطريقة التي خرجوا بها ،لكن ماذا يُجدي البكاء على الأشباح والصور ؟سوى الرجاء الدفين في الإحساس بعزة النفس وامتلاك العزة كالتي كانوا عليها في أزمانهم .

وعلى هذا النحو كان استدعاء أسماء الأعلام سواءً كانت للعاقل أو غيره ، إنما هو استدعاء لدلالات سياقية ارتبطت شعريا بالراثي والمرثي باعتبارهما عَلَمَيْن من أعلام الشعراء العرب المعاصرين ،ورائدين من رواد النهضة الأدبية الحديثة مثل شعرهما وشعر أقرانهما همزة الوصل بين الشعر العربي المعاصر والشعر في تلك العصور الزاهية أدبيا وثقافيا وعسكريا .

٣ ـ البنية المجازية :

يرتبط المجاز في الذاكرة العربية بالتغير والتحول والسلوك والسيروالعبور من مكان لآخر ،ولم تبعد الدلالة الاصطلاحية عن هذه الدلالات ؛لأنه" كل كلمة جُزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف وضعًا لملاحظة بين ما تُجُوِّزَ بها إليه وبين أصلها الذي وُضِعَتْ له في أصل واضعها "([1]) وفي العدول عن الوضع الأول إلى الوضع الثاني ،وما يستدعيه من الانزياح دلالات جديدة يستدعيها السياق الذي لا يختفي منه التعبير الحقيقي والدلالة الحقيقية التي يستدعيها الوضع الأول في أصل اللغة مما يثير عددًا من التوترات الدلالية والرمزية المرتبطة بالمجاز باعتباره مصدرًا أساسيًا من مصادر الصورة الشعرية .

وقد انتبه النقد العربي إلى قيمة المجاز في لغة العرب ؛فهو من مفاخر كلامهم ورأس بلاغتهم وبانت به على سائر اللغات([2]) بل إن له مزية على غيره من صنوف الكلام ؛لأنه"في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع "([3]) وما ذلك إلا لأن المجاز هو الأصل ، بل إن ابن جني يذهب في الخصائص إلى "أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة "([4]) ومن ثمة يجيء من صور المجاز في البلاغة العربية الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل ،وهي الصور الجزئية التي حفل بها الشعر التقليدي ،وانتبه النقد الحديث إلى ما تكتنز به تلك الصور من دلالات وقيم فنية وسيميائية .

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة – قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر – ط١٩٩١/١م – دار المدني – ص ٣٥٢ .

[2] – ابن رشيق القيرواني :العمدة – سابق – ٢٦٥/١ .

[3] – السابق ٢٦٦/١ .

[4] – ابن جني: الخصائص– تحقيق محمد علي النجار– دار الكتب المصرية – المكتبة العلمية – القاهرة ١٩٥٢م– ٤٤٧/٢.

وإذا كانت الاستعارة تتكئ في إنتاجيتها على رعاية العلاقة بين طرفيْها – المستعار منه والمستعار له– فإنها تستعين التكثيف الدلالي الناتج عن الإيجاز في البنية اللغوية للاستعارة ،فعندما يقول شوقي :الحق نادى [٢٢/٣] نجده يتحرك بالتركيب اللغوي نحو استكناه نداء الحق ،بين التجريد والتشخيص مسلطًا انتباهه وانتباهنا نحن المتلقين عند التشخيص باعتباره أيقونة جمالية تخرج الحق من المجرد وتدخله حيز التشخيص، فالموت حق وملازم للإنسان مثلما يلازمه الكلام – النداء – وفي الملازمة إصرار ؛ لذلك وجدنا شوقي يردف نداء الحق بالاستجابة الفورية التي تنتجها الفاء النسقية في قوله :فاستجبتَ .

وقد يكون في نداء المكان إضفاء شيء من الحيوية عليه ،بيد أن إخراجه إلى حيز التشخيص يفسح أمامه باب الدلالات التي يمكننا التماحها في ندائه مدينة الإسكندرية بقوله[٢٣/٣]:

إِسْكَنْدَرِيَّةُ يَا عَرُوسَ الْمَاءِ وَخَمِيلَةَ الْحُكَمَاءِ وَالشُّعَرَاءِ

فالتشخيص يحيل من المدينة شخصًا يتسمع النداء ويتفاعل معه ،ويستدعي إلى الذاكرة تاريخًا طويلا منذ بنائها في عهد الإسكندر الأكبر ،ويستدعي مكتبتها منارة العلم والثقافة في التاريخ القديم ؛ولذلك يدللها شوقي بعد هذا النداء المحذوف الأداة لقربها من نفسه – أو إقامته عند إنشاد القصيدة – ويأتي لها بلقب يصدره بدالة النداء :يا عروس الماء ،ويعطف عليه خميلة الحكماء والشعراء؛ لأنه يرثي شاعرًا حكيمًا من شعراء العرب المعاصرين المحببين إليه .

وهذا التشخيص للمكان بدلالته على مكانة المرثي ،نجده في تشخيصه للبنان الشقيقة :لبنان يبكيه[٢٤/٣] ويشخص المجرد مرة أخرى عندما يكثف التصوير الاستعاري ما بين التصريح والتكنية :وتبكي الضاد[٢٤/٣] صحيح أنه لا يريد المكان أو اللغة العربية – الضاد – وإنما يريد أهل المكان وأهل الضاد ،والتعبير بالمكان والمجرد فيه ما فيه

من المبالغة التي تنتجها الاستعارة وتضفي بها على الكلام رونقًا وبهاءً ومقبولية لدى المتلقي . وكما قام الشاعر بتشخيص المكان وإعلاء مكانة المرثي ،قام بتشحيص الزمان في قوله[٣/٢٥]:

وَغَدًا سَيَذْكُرُكَ الزَّمَانُ وَلَمْ يَزَلْ لِلدَّهْرِ إِنْصَافٌ وَحُسْنُ جَـزَاءِ

ففي تشخيص الزمان بذكره المرثي استدعاء لخلود ذكره ؛إذ الذكر للمرء عمرٌ ثانٍ كما قال في مرثيته لمصطفى كامل ،وتشخيص الدهر وإسناد الإنصاف وحُسْن الجزاء له تأكيد على استحقاق المرثي لذكر الزمان وتخليد ذكره إلى ما لا نهاية مثل الدهر والزمان .

ولا يقنع شوقي من التصوير بالتشخيص ،وإنما نراه يفيء إلى البتجسيم بما هو إضفاء الحسية المادية على المجرد الذي يتحول آنئذٍ إلى صورة ملموسة مرئية كالذي نراه في قوله عن اللقاء المتخيل خلف غياهب القبر وعوالم الموت في لقاء حافظ إبراهيم بالشيخ الإمام محمد عبده[٣/٢٢]:

فَشَكَوْتُمَا الشَّوْقَ الْقَدِيمَ وَذُقْتُمَا طِيبَ التَّـدَانِي بَـعْـدَ طُولِ تَنَائي

فالشوق يفارق طبيعته التجريدية ويصير متجسدًا في صورة حمل ثقيل يشكو ثقلَه رفيقا الموت : الشاعر والإمام ،ورغم شكوى الشوق القديم ،يتصورهما الشاعر وقد خفتت عندهما حدة الشكوى ؛لأنهما تذوقا طيب التداني ،وهنا يتحول القرب النفسي والمكاني من الدلالة المجردة إلى فاكهة طيبة يتذوقان طيبها ويشعران بجمال طعمها بعد معاناة طول الفراق والتنائي .ومن جماليات التجسيم في القصيدة ما نراه في صورة من صور رصده لمآثر المرثي وفضله عليه في قوله[٣/٢٤]:

يَا حَافِظَ الْفُصْحَى وَحَارِسَ مَجْدِهَا وَإِمَامَ مَنْ نَـجَلَتْ مِنَ الْبُلَغَاءِ

يقيم الشاعر بالنداء في أول البيت توترًا مقصودًا ما بين اسم العلَم حافظ بانصرافه إلى المرثي ،والوصف بالحفظ مأثرة من مآثر المرثي ،وهو

المقصود من خلال آلية التجسيم التي لجأ إليها في نقله الفصحى – اللغة العربية – ومجدها من الإطار التجريدي إلى الإطار التجسيمي الذي يتحول بها إلى درة ثمينة في حاجة إلى الرعاية والحفظ ،والحراسة التي تولاها الفقيد الذي سبق تفضل على الشاعر بقصيدته المدحية في مهرجان التكريم ،ولم ينكر الشاعر هذا الفضل ،فقال[٢٣/٣]:

بِالْأَمْسِ قَدْ حَلَّيْتَنِي بِقَصِيدَةٍ غَـرَّاءَ تُـحْفَظُ كَالْيَدِ الْبَيْضـاءِ

فالقصيدة تخرج من إطارها التجريدي وتتحول إلى جواهر وحُليٍّ يتحلى بها الشاعر ،وهنا نلمح ما يمكن أن يكون في الصورة من تراسل للحواس ،حيث "تُوصف مُعطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى"([1]) إذ القصيدة تستدعي حاسة السمع ؛لأنها من المسموعات ،والتحلية تستدعي الرؤية البصرية التي يؤكدها الوصف اللوني للقصيدة بأنها غرَّاء ،وهذا الوصف المجسِّم للقصيدة يستدعي الحاسة البصرية أيضًا مما يؤكد رغبة الشاعر في الاعتداد بتلك القصيدة والزهو بها من خلال إشراك حواسه المختلفة في ذلك الزهو الذي يُعلي فضل المرثي ؛لأنه صاحب تلك القصيدة .

ولقد تعدّى فضل المرثي على الشاعر إلى الأحياء والأموات على حد سواء وهذا ما يرصده الشاعر من فضائله في قوله[٢٣/٣]:

يَكْسُو بِمِدْحَتِـهِ الْكِـرَامَ جَلَالَـةً وَيُشَيِّعُ الْمَوْتَـى بِحُسْنِ ثَنَـاءِ

فالقصيدة المدحية تتجسّم عنده في صورة أقمشة يصوغ منها المجرد – جلالة – ويكسو بها الكرام ،ومن مثل هذا التجسيم نجد قوله في وصف الإبداع الشعري للمرثي بأنه نبع البيان[٢٣/٣] إذ يتحول هذا البيان بتجريده وسماعه إلى نبع ينبع منه هذا البيان في دلالة على ديمومة

---

[1] – د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – ط٣/١٩٨٤م – دار المعارف – مصر – ص ٢٤٨ .

الجريان واستمرار العطاء ،ونبع البيان من التشبيه البليغ الذي نجده في خطابه مدينة الإسكندرية[٢٣/٣]:

قَدْ جَمَّلُوكِ فَصِرْتِ زَنْبَقَةَ الثَّرَى لِلْوَافِدِينَ وَدُرَّةَ الدَّأْمَاءِ

فقد تحول المرئيّ – الإسكندرية – إلى مشموم مرئي وهو الزنبقة ذلك النبات الزهري الزكيّ الرائحة ؛لتجمع الصورة التشبيهية بين جمال المنظر وزكاء الرائحة ، والطهارة ،ثم شبهها درة البحر– الدَّأْماء – وفي التشبيه تجسيم وتوضيح لمكانة الإسكندرية ،فالدرة تجمع بين عُلُو القيمة ،وجمال الصورة ،وبُعد المنال ،ومن ثم الحصانة والمنعة. وتتحول اللغة العربية بفضل الصورة التشبيهية إلى حجر البناء ، والعدّة التي بها يتم أسلوب الإنشاء[٢٤/٣]:

وَتَقَلَّدِي لُغَةَ الْكِتَابِ فَإِنَّهَا حَجَرُ الْبِنَاءِ وَعُدَّةُ الْإِنْشَاءِ

فقد جاء الخطاب الآمر في الصدر للإسكندرية تشخيصًا وشدًّا للانتباه وتتحول اللغة إلى قلادة تزين العُنق ،والتعليل للأمر في نهاية الصدر وبداية العجز بالفاء السببية حجّة دامغة لا تحوِج المتلقي إلى التردد والتشكك ، فالتعليل آلية حجاجية تدفع المتلقي إلى الإذعان بحقيقة الأمر في أول الصدر ،فاللغة القلادة التي تزين عنق الحسناء – الإسكندرية– هي حجر البناء ،وعُدَّة الإنشاء ،وفي التجسيم تأكيد على عُلُو القيمة ،وشموخ البناء . وبالصورة التشبيهية يتحول الرجاء إلى شعاع [٢٥/٣] يضيء الدرب أمام اليائسين في صورة من صور فضل حافظ إبراهيم رحمه الله بما كان يُشيعُه في الأندية من البشاشة[٢٥/٣] .ويوظف الشاعر المجاز المرسل في علاقته المكانية في قوله[٢٢/٣]:

وَأَتَيْتَ صَحْرَاءَ الْإِمَامِ تَذُوبُ مِنْ طُولِ الْحَنِينِ لِسَاكِنِ الصَّحْرَاءِ

فإن صحراء الإمام مجاز عن المقابر ،وقد نُسبتْ إلى الإمام الشافعي رحمه الله ؛لأن قبره بها ،وهي تستدعي دلالات الخواء والخلاء

والفضاء الواسع والصمت الملازم للقبور والوعورة التي تكون حائلاً دون سهولة السير في ربوعها ،وبين الإمام وساكن الصحراء مقاربة دلالية حيث الإمام الشافعي ودروسه وتلامذته وفقهه ،وساكن الصحراء حيث الإمام محمد عبده الفقيه المجدد صاحب حلقات الدرس والعلم في الفقه والتفسير .وقد صور الشاعر المرثيَّ على أنه الذي أتى ،والإتيان مجازي ؛لأنه كان قد مات ،وأُتِيَ به إلى المكان الذي يستدعي فضاؤه سعةً تتيح لشوقه وحنينه إلى لقيا الإمام محمد عبده أن يتجسد في صورة سائل يذوب ، لعله دمعه الذي يذرفه – تخيلاً شعريًّا – عند لقائه بالإمام المجدد .

ويوظف الشاعر الصورة الكنائية لتوضيح مكانة المرثي في قوله :**مَنْ ذَا يُحَطِّمُ رَفْرَفَ الْجَوْزَاءِ ؟**[٢٢/٣] وهو استفهام تنتفي معه محاولة النيْلِ من هذا المرثي الذي بلغ من عُلُوِّ الشرف وسُمُوّ المكانة مكانة نجم الجوزاء بين نجوم السماء .

وعلى هذا النحو كانت الصورة في القصيدة متوسلة بالأنواع البيانية من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز ،وهي صور تجيء مرتبطة بالسياق العام للنص ،ومن ثمة كانت لها وظيفتان هما :الشرح والتوكيد والتوضيح ، والتزيين الذي يقترب من الزركشة ([1]) والزخرفة التي تشير إلى العناية باللغة والأسلوب والصياغة مع إبراز الجانب البياني "والاعتماد عليه أساسًا كعنصرٍ من أهم عناصر الجمال فيه "([2]) مع توظيف هذا الجانب في التعبير عن التجارب الخاصة والأحاسيس الذاتية التي رأيناها في القصيدة من خلال تصوير الشاعر لمكانة المرثي من نفسه ومن المجتمعات العربية ، وذلك ما بدا في رصده مآثر الشاعر ،وما قدمه من أفضال تعدت الشاعر إلى الوطن العربي ، بل والإنسانية كلها .

---

[1] – د/ نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث – ط١/٢٠٠٨م – صفحات للدراسات والنشر – دمشق – سوريا – ص١٩ .

[2] – د/ أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر – سابق – ص ٦٢ .

الفصل الثاني :

القصيدة الكاشفة

إبراهيم ناجي في رثاء أحمد شوقي

مدخل

٢-١ – البنية الإيقاعية

٢-٢ – البنية الدلالية

٢-٣ – البنية المجازية

مدخل

هذه هي القصيدة الثانية التي تخيرناها لننظر كيف تحولت قصيدة الرثاء عندما تنتقل من مرحلة أدبية إلى مرحلة أخرى ،فإذا مثّل شوقي المدرسة الكلاسيكية بما ارتبط بها من العيش في جلباب الأب وبره وعدم العقوق الشعري ، ومن ثم امتازت قصيدته بالتقليد والحبو في إطار الماضي والتقاليد القديمة للقصيدة العربية المعاصرة ،فإن رائية إبراهيم ناجي تمثل شعر مدرسة شعرية هي المدرسة الرومانسية التي عُرفت بأنها من المدارس التجديدية في الشعر العربي المعاصر ،وهي مدرسة أبولو .

والتجديد عندهم لا ينفصل عن القديم ،وإنما ينطلق منه ،فهو تجديد في إطار القديم ،حيث إمكانية العيش في جلباب الأب مع الإحساس بالذاتية ،والرغبة في الظهور والتفرد والتميز عن السابقين ، وقد بدا كل ذلك في البنية الإيقاعية التي شهدت شيئًا ملحوظًا من التجديد في الأدوات القديمة بإعادة التشكيل لبعضها دون الآخر ، والدلالية التي شهدت استخدامًا جديدًا لكثير من المفردات اللغوية ، وإدخال مفردات أخرى غير عربية عن طريق وسائل النقل اللغوي المعروفة ، ثم البنية المجازية التي شهدت سمتًا جديدًا من التصوير الشعري الذي لم يتقوقع في صومعة الشعر القديم .

وأما القصيدة فقد قالها إبراهيم ناجي على قبر أحمد شوقي كما جاء في مجلة أبولو التي نشرتها بعد ما يقرب من شهرين على وفاة أمير الشعراء([1]) مما يعني أن الشاعر قالها عند وفاة شوقي وعلى قبره ،يقول الشاعر [كامل] ([2]) :

---

[1] – مجلة أبولو – العدد الاربع – المجلد الأول – سابق – ص ٣٣٥ .

[2] – إبراهيم ناجي : ديوانه – دار العودة – بيروت ١٩٨٠م – ص ٦٣-٦٤ .

قُلْ لِلَّذِينَ بَكَوْا عَلَى شَوْقِي ... النَّادِبِينَ مَصَارِعَ الشُّهُبِ
وَالَهْفَتَاهُ لِمِصْرَ وَالشَّرْقِ ... وَلِدَوْلَةِ الأَشْعَارِ وَالأَدَبِ
دُنْيَا تَقَرُّ الْيَوْمَ فِي لَحْدٍ ... وَصَحِيفَةٌ طُوِيَتْ مِنَ الْمَجْدِ
وَمُسَافِرٌ مَاضٍ إِلَى الْخُلْد ... سَبَقَتْهُ آلاءٌ بِلَا عَدِّ
هَذَا ثَرَى مِصْرَ الْكَرِيمُ وَكَمْ ... أَكْرَمْتَهُ وَأَشَدْتَ بِالذِّكْرِ
يَلْقَاكَ فِي عَطْفِ الْحَبِيبِ فَنَمْ ... فِي النُّورِ لَا فِي ظُلْمَةِ الْقَبْرِ
كَمْ مِنْ دَفِينٍ رُحْتَ تُحْيِيهِ ... وبَعَثْتَهُ وَكَفَفْتَ غُرْبَتَهُ
فَاحْلِلْ عَلَيْهِ مُكَرَّمًا فِيهِ ... يَا طَالَمَا قَدَّسْتَ تُرْبَتَهُ
يَا نَازِلَ الصَّحْرَاءِ مُوحِشَةً ... رَيَّانَةً بِالصَّمْتِ وَالْعَدَمِ
سَالَتْ بِهَا الْعَبَرَاتُ مُجْهِشَةً ... وَجَرَتْ بِهَا الأَحْزَانُ مِنْ قِدَمِ
هَذَا طَرِيقٌ قَدْ أَلِفْنَاهُ ... نَمْشِي وَرَاءَ مُشَيَّعٍ غَالِ
كَمْ مِنْ حَبِيبٍ قَدْ بَكَيْنَاهُ ... لَمْ يُمْحَ مِنْ خَلَدٍ وَلا بَالِ
وَكَأَنَّ يَوْمَكَ فِي فَجِيعَتِهِ ... هُوَ أَوَّلُ الأَيَّامِ فِي الشَّجَنِ
وَكَأَنَّمَا الْبَاكِي بِدَمْعَتِهِ ... مَا ذَاقَ قَبْلَكَ لَوْعَةَ الْحَزَنِ
فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَ النَّهَارُ مَضَى ... قَدْ شَيَّعَتْهُ مَدَامِعُ الشَّفَقِ
واغْرُبْ كَمَا غَرَبَ الشُّعَاعُ قَضَى ... رَفَّتْ عَلَيْهِ جَوَانِحُ الْغَسَقِ
مَا كُنْتَ إِلاَّ أُمَّةً ذَهَبَتْ ... وَالْعَبْقَرِيَّةَ أُمَّةُ الأُمَمِ
أَوْ شُعْلَةً أَبْصَارَنَا خَلَبَتْ ... وَمَنَارَةً نُصِبَت عَلَى عَلَمِ
يَا رَاقِدًا قَدْ بَاتَ فِي مَثْوَى ... بَعُدَتْ بِهِ الدُّنْيَا وَمَا بَعُدَا
أَيْنَ النُّجُومُ أَصُوغُ مَا أَهْوَى ... شِعْرًا كَشِعْرِكَ خَالِدًا أَبَدَا
لَكِنَّ حُزْنِيَ لَوْ عَلِمْتَ بِهِ ... لَمْ يُبْقِ لِي صَبْرًا وَلا جُهْدَا
فَاعْذُرْ إِلَى يَوْمٍ نَفِيكَ بِهِ ... حَقَّ النُّبُوغِ وَنَذْكُرُ الْمَجْدَا

٢ـ١ـ البنية الإيقاعية :

٢ـ١ـ١ـ موسيقى الإطار :

تتعلق البنية الإيقاعية بعنصرين ثابتين ارتضهتما المدونة النقدية الحديثة أولهما موسيقى الحشو ،وثانيهما :الموسيقى الخارجية ،أو موسيقى الإطار وهو الوزن والقافية ،وقد أغنانا حديثنا عنهما في الفصل الأول عن تقديم مهادٍ نظريٍّ لهما في هذا الفصل ،وكذا في الفصل الثالث الأخير من هذه الدراسة التي اقتضت خطتها أن تدور حول ثلاث قصائد شعرية كان القاسم المشترك بين ثلاثتها هو الوزن والقافية هذه التي ربما كان حضورها باهتًا في قصيدة الفصل الأخير.

ولعل نظرة أولية للمقارنة بين قصيدة شوقي في رثاء حافظ إبراهيم وقصيدة إبراهيم ناجي في رثاء شوقي تقفنا عند أبرز صورة من صور التحولات التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة في فترة سيطرة المذهب الرومانسي بامتداداته العربية : مدرسة الديوان، مدرسة المهجر، ثم مدرسة أو جماعة أبولو هذه التي ينتمي إليها إبراهيم ناجي ، وهي صورة التحول الإيقاعي الذي بدت معه قصيدة ناجي من المربع الذي ينشطر أربعة أشطر يتفق الأول والثالث في رويّ ،والثاني والرابع في رويّ كالذي نراه في مطلع القصيدة حيث قوله [ص٨٩]:

قُلْ لِلَّذِينَ بَكَوْا عَلَى شَوْقِي النَّادَبِينَ مَصَارِعَ الشُّهُبِ
وَالَهْفَتَاهُ لِمِصْرَ وَالشَّرْقِ وَلِدَوْلَةِ الأَشْعَارِ وَالأَدَبِ

فقافية الشطرة الأولى والثالثة هي القاف المكسورة ،وقافية الثانية والرابعة هي الباء المكسورة "وهذا ما يُسمى بالدوبيت المقفّى داخليًّا" ([1]) ومن ثم نجد هذه الصورة على طول القصيدة تختلف قافية كل بيتين عما

[1] – د/سيد البحراوي :موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو – ط١/١٩٨٦م – دار المعارف – القاهرة – ص ٩٤ ،والدوبيت فن شعري استحدثه العرب متأثرين بالفرس الذين يبنونه بيتين بيتين ،ويسمونه الرباعي أو الرباعيات ؛لتكونه من أربعة أشطر .

يليهما ،سواء كانت القافية الخارجية – الضرب – أو القافية الداخلية – موضع العروض – باستثناء الأبيات الأربعة الأخيرة التي تتفق في حرف الرويّ وهو الدال المفتوحة ،وإن اختلفت تلك الأبيات في بنية تفعيلة الضرب ،وهو ما سنشير إليه في موضع تالٍ ،ومثل هذا الشعر المحتفظ بوحدة الوزن مع تغيير القوافي يُسمى الشعر المرسَل([1]) الذي مثَّل صورة إبداعية لرغبة الشعراء الرومانسيين – ومنهم ناجي – في التجديد والتحرر من النسق التقليدي للقصيدة العربية ،والخروج إلى "شكلٍ جديد تكون فيه الصورة الموسيقية للقصيدة خاضعة خضوعًا مباشرًا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"([2]) الذي يعمد إلى تغيير حرف الروي ،وعدم التزامه بصورة دائمة .

ولا شك أن التنويع في حرف الروي – داخليًّا وحارجيًّا – فيه قضاء على ما يُظن حدوثه من الرتابة أو الملل من تكرار القافية على طول أبيات القصيدة ، كما أن فيه قضاءً على "ما يُرى فيها من تقييد للشاعر ووقوف في سبيل تأدية المعاني والأخيلة والعواطف والأفكار "([3]) مع تنويع للإيقاع الصوتي بالتركيز على أصوات الروي التي تتكرر على مساحات زمنية متساوية ومتوازية .

ولقد جاءت القصيدة – مثل همزية شوقي – على بحر الكامل في صورته التامة ،ولقد ذكرنا من قبل مناسبة البحر الكامل بما له من الفخامة والجزالة لفن الرثاء ،رغم أن اختصاص بحر بعينه لفن من فنون الشعر أمر يُجافي الواقع الذي ترسمه مدونة الشعر العربي الضاربة في أعماق التاريخ ،حيث انتفاء الارتباط بين الوزن الشعري والغرض الشعري الذي

---

[1] – د/ بدوي طبانة :التيارات المعاصرة في النقد الأدبي – ط٣/١٩٨٣م – دار المريخ للنشر – الرياض – ص ٢٥٠ .

[2] – د/ عز الدين إسماعيل :التفسير النفسي للأدب – ط٤/١٩٨٤م – دار غريب للطباعة – القاهرة – ص ٥٣ .

[3] – د/ بدوي طبانة :التيارات المعاصرة في النقد الأدبي– السابق – الموضع نفسه .

يُقال فيه ،وكل ما في الأمر أن "هناك بعض البحور كثر استخدامها في تجارب دون أخرى ،وذلك لتمركز اهتمام الشاعر في التخلص من ذلك الهياج الانفعالي لأحاسيسه ومشاعره ،وليس في نوع البحر الذي ينظم عليه قصيدته "([1]) .

ولقد شهدت مدونة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي استخدام البحر الكامل في تجارب شعرية متباينة ،ومنها الرثاء ولعل في تباين التجارب الشعرية للبحر الكامل ما يتناسب مع "أحاسيس ناجي المتفاوتة والمنفعلة حينًا والهادئة حينًا آخر"([2]) في تحول فني يتناسب وتحولات الذات الشاعرة مع المراحل السياقية التي مرت بها القصيدة ،تلك التحولات التي بدت في تغير النسق الإيقاعي للقافية ،رغم ثبات صورة القصيدة في وحدة الوزن الشعري ، حيث " كان التجديد الرومانتيكي تحررًا داخل الإطار العام للبيت الكلاسيكي " ([3]) ومع ذلك شهدت هذه الصورة تحولاً جديدًا في النسق الإيقاعي وهو التنويع فيما يلحق الضرب من الزحاف حيث جاءت تفعيلة الضرب حذَّاء بحذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة مُتَفَا ///O في اثنتي عشرة مرة ،بينما جاءت تفعيلة الضرب حذَّاء مضمرة مُتْفَا/O/O في عشرة مواضع ،وهو العدد نفسه في تفعيلة العروض مع التنويع في مواضع الحذذ ،والحذذ مع الإضمار .

وإذا كان البحر الكامل يتميز بالسرعة الإيقاعية ،فإنه في حالة الحذذ يزداد سرعة ،وإذا رُكِّب الإضمار مع الحذذ قلَّت السرعة في نهاية البيت ، فعندما يقول إبراهيم ناجي [ص٩٠]:

هَذَا طَرِيقٌ قَدْ أَلِفْنَـــاهُ نَمْشِي وَرَاءَ مُشَيَّعٍ غَـالِ
o/o//o /o/o//o /o/o /o/o//o ///o//o /o/o/

---

[1] – د/ شريف سعد الجيار : شعر إبراهيم ناجي – دراسة أسلوبية بنائية– الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨م – ص٣٩.

[2] – السابق ص ٣٨ .

[3] – د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – سابق – ص ١٢٨ .

نراه يعمد إلى الإضمار في خمس تفعيلات رغبة في تبطئة الإيقاع مستفيدًا من القيمة الصوتية للألف خاصة في موقف الرثاء والندبة في نهاية العروض والضرب ،وكأنه لا يريد للألفة أن تنتهي ،كما لا يريد إنهاء البيت بنهاية المشيَّع فيفيد من صوت الألف في تبطئة الإيقاع مع مد الصوت كسياق الندبة ،مما يؤكد على تعانق القيمة الدلالية مع الإيقاع الوزني للبيت .

٢-١-٢- موسيقى الحشو :

ولعل هذا التنويع في الإيقاع الوزني من خلال توظيف الزحاف المفرد –الإضمار – والزحاف المزدوج – الإضمار والحذذ – قد ساهم في تحول إيقاعي جديد هو قلة الاعتماد على الظواهر الصوتية للبديع الذي عُدَّ الإكثار منه عيبًا وتكلفًا لا طائل من ورائه ؛ فقد نظر البعض إلى أن كثرتها في النص تُشبهه بكفن الميت في كثرة الخطوط والشيات ، ومن مظاهر قلة المحسنات البديعية عند ناجي في قصيدته هذه أن أول توظيف للبديع جاء مع البيت الثالث عشر في قوله [ص٩١]:

وَكَأنَّ يَوْمَكَ فِي فَجِيعَتِه هُوَ أَوَّلُ الأَيَّامِ فِي الشَّجَنِ

حيث نجده يردد ترديد التعطف كلمة الأيام في المصراع الثاني على مفردها في المصراع الأول يوم ،وفي الجمع بينهما على هذا النحو إلى جانب القيمة الإيقاعية من التكرار الصوتي ،والإفادة من صوت الألف الممتد في فراغ الفجيعة إعانة على الندبة ،نجد القيمة الدلالية في الإيحاء بأن كل أيامه قد اصطبغة بصبغة الشجن بفجيعة الفقيد ،ويقول في البيت السابع عشر [ص٩١]:

مَا كُنْتَ إلاَّ أُمَّةً ذَهَبَتْ وَالْعَبْقَرِيَّةُ- أمَّةٌ - الأُمَمِ

فقد ربط كلمة الأمة الأولى بالفقيد ،وأسندها في العجُز إلى العبقرية استدعاء دلاليًّا لعبقرية الفقيد ،والملاحظ على بُعد المسافة بين

اللفظتين المرددتين أن الشاعر بالربط الترديدي بينهما بجعلهما موضع العطف للعجز على الصدر، وهو عطف يُسهم في سبك النص وحبكه .

وقد كثف الشاعر من هذا التكرار الصوتي في مساحة ضيقة عندما جعل الكلمتين المرددتين في مصراعٍ واحدٍ كقوله [ص٩١]:

فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَ النَّهَارُ مَضَى قَدْ شَيَّعَتْهُ مَدَامِعُ الشَّفَقِ
وَاغْرُبْ كَمَا غَرَبَ الشُّعَاعُ قَضَى رَفَّتْ عَلَيْهِ جَوَانِحُ الْغَسَقِ

وقوله[ص٩١] :

أين النجوم أصوغ ما أهوى شعراً كشعرك خالداً أبدَا

فإنه في البيت الأول ذكر الفعل الأمر اذهبْ وعلّقه بالمرثي ،ثم ردده بعد الوتد المجموع – كما //O – وعلَّقه بكلمة النهار ، والأمر نفسه مع البيت الثاني إذ ذكر فعل الأمر اغرب وعلّقه بالمرثي ،ثم ردد بعد الوتد المجموع نفسه وعلقه بالشعاع، وفي البيت الثالث داء بالترديد في أول المصراع الثاني حيث ذكر كلمة شعر وعلقه بمفعوليته هو ،ثم رددها بعد المقطع القصير وهو كاف الجر والتشبيه ،وعلَّقه بالمرثي والملاحظ على الترديد بهذه الصورة الرغبة في تكثيف الإيقاع الصوتي في تلك المساحة الضيقة رغبة في لفت الانتباه إلى الدلالة المرتبطة بمكانية التكثيف الصوتي وهي وصف المرثي وأثر ذهابه وغروبه .

ويوظف الشاعر آلية التصدير في موضع واحدٍ من القصيدة ، وذلك قوله في البيت التاسع عشر[ص٩١]:

يَا رَاقِدًا قَدْ بَاتَ فِي مَثْوًى بَعُدَتْ بِهِ الدُّنْيَا وَمَا بَعُدَا

فقد ذكر كلمة القافية بعُدَ ،ثم ردها على صدر المصراع الثاني ،ومع ضيق المساحة التي تم فيها التصدير ،وما بين الكلمتين من الطباق السلبي نستنتج القيمة الدلالية في الإشارة إلى أن الموت لم يبعد الفقيد عن الشاعر ،وإن غيبه في العالَم الآخَر البعيد عنه .

وعلى هذا النحو يمكننا إدراك حقيقة التحول الإيقاعي الذي وصلت إليه القصيدة الشعرية في مرحلة ما بعد الكلاسيكية التي مثلها في سياقنا هذا أحمد شوقي ومن الحق القول إنه تحول جزئي ؛إذ لما يزل الشعراء المجددون محافظين على النسق الإيقاعي القديم ،بل ظلوا محافظين على الشكل التقليدي للبيت الشعري ذي المصراعين المتساويين، والبحر الواحد والقافية الموحدة([1]) وإذا كان ثم خروج على هذا الشكل فيما عُرف بشكل التوشيح ،فإن هذا الشكل تقليدي بدا في الموشحات الأندلسية مما يعني حفاظ هؤلاء الشعراء على النسق العام للقصيدة العربية ،وما تم من تحول إيقاعي ،فقد تم في إطار النمط الشعري القديم .

وإذا ما حاولنا التماس تفسير للتجديد في إطار النسق التقليدي ،فإننا لن نتغافل عن السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي في الفترة التي ظهر فيها الشعراء المجددون ،وهي فترة استبد فيها الاستعمار الأجنبي بالبلاد ،وحاول بشتى الطرق القضاء على الهوية العربية وثقافتها وتراثها ،بيد أنّ فكرة العروبة الضاربة بجذورها في أعماق الشخصية العربية ظلت محافظة على مكانتها ،رغم ما مرت به من العواصف ،وأخذت تمارس وجودها بسبب اتضاح المشاعر القومية في المجتمع العربي مع ظهور نزعات قومية أخرى مثل الدعوة إلى الجامعة الإسلامية وما يسمى الرابطة الشرقية التي ظهرت بسبب" تسلّط الاستعمار على الشعوب الشرقية مما ولّد في نفوسها شعورًا قويًّا بالتعاطف الذي خلقته محنة الاستعمار"([2]) كما غرس في النفوس قضايا النضال ضد الغرب المغتصب .

وإذا كان إبراهيم ناجي منتميًا إلى الاتجاه الرومانسي حيث جماعة أبولو التي اتسم شعرها بالذاتية المفرطة والوجدانية الخالصة التي ربما

---

[1] – جاءت القافية بروي موحد في ٣٨ قصيدة من إجمالي ٥٤قصيدة في ديوانه الأول وراء الغمام بنسبة تزيد على ٧٠% .

[2] – عمر دقاق : الاتجاه القومي في الشعر المعاصر –ط١/١٩٦١–معهد الدراسات العربية – القاهرة –ص ١٠٣ .

أبعدتهم عن الشعر السياسي والوطني ،فإن ذلك الابتعاد لم يطل زمنه ؛لأنه "بعد سنوات من ظهور هذا الاتجاه أخذ شعراؤه يدنون قليلاً من الموضوعات السياسية والوطنية والقومية ،بل أخذوا يخوضون بشعرهم بعض المناسبات التي كانت من أهم مجالات الشعراء المحافظين "([1]) بل إن لإبراهيم ناجي قصائد وطنية كقصيدته "مصر" وقصيدته" بطل الأبطال" في رثاء الطالب عبد الحكيم الجراحي الذي سقط برصاص الإنجليز في مظاهرات كوبري عباس ١٩٣٥م ،ويقول فيها [رمل] ([2]) :

يَا شَبَابَ النِّيلِ فِتْيَانَ الْحِمَى وَحُمَاةَ الدَّارِ أَشْبَالَ الأَجَمْ
حَطِّمُوا الْقَيْد الَّذِي حَطَّمَكُمْ وَاجْعَلُوا أُمَّتَكُمْ فَوْقَ الأُمَمْ
وَإِذَا اسْتُشْهِدَ مِنْكُمْ بَطَلٌ جَادَهُ الْغَيْثُ وَحَيَّتْهُ الدِّيَمْ
وَلَقَدْ أَدَّى لِمِصْرٍ دَيْنَهُ ذَلِكَ الْفَادِي وَوَفَّى بِالْقَسَمْ

ومثل هذا الشعر الوطني نابع من الظروف التاريخية والسياسية والاستعمارية التي مرت بها مصر في تلك الفترة التي سيطر فيها الاستعمار الإنجليزي على البلاد وكان طبيعيًّا أن ينشأ لدى المصريين " شعور جارف باستقلاق الشخصية المصرية وإحساس غامر بالحرية الفردية ،وتشبع مستغرق بروح الثورة ،وذلك لما تقدم من عوامل كان في مقدمتها روح ثورة ١٩١٩ ،ومشاركة كل القوى الوطنية فيها"([3]) في ملحمة وطنية جسدت وحدة هذا الوطن أمام المستعمر الغاشم .

٢ـ١ـ٣ـ موسيقى الصوت المفرد :

وإذا بحثنا عن القيم للإيقاعية والدلالية للأصوات المفردة ،فإننا لابد أن نتئر النظر إلى الحالة النفسية للشاعر ،والسياق العام للقصيدة

---

[1] – د/ أحمد هيكل :تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية – ط٤/١٩٨٣م – دار المعارف – القاهرة – ص ٣٢٧ .
[2] – إبراهيم ناجي – شعر إبراهيم ناجي – سابق – ديوان ليالي القاهرة – ص ١٦٣ .
[3] – د/ أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر – السابق – ص ٣٠٦ .

،وما تحتمله من دلالات والحضور الذي يمثله الصوت على مساحة النص ؛لأن "تكرار أصوات بعينها دون أخرى في شعر شاعر من الشعراء من الظواهر الأسلوبية التي تساعد المتلقي على تأويل النص الشعري تأويلاً دلاليًّا "([1]) صحيح أن تكرار صوت صوت بعينه تكرارًا لافتًا يستدعي بعض الدلالات الرمزية والسيميائية التي تحتملها الإجابة على السؤال التعليلي :لماذا ذلك الحضور لذاك الصوت دون غيره ؟ .

لقد انتبه اللغويون إلى ما يمكن استشفافه من الدلالات الرمزية المرتبطة ببعض الأصوات دون غيرها من رعايتهم للمخرج الصوتي ونوعية الصوت بين الجهر والهمس والشدة والرخاوة وغيرها من الأوصاف الصوتية ،بيد أنهم لم يتغافلوا عن ارتباط تلك القيم الإيحائية بدلالات الدوال اللغوية التي يرد فيها الصوت الذي لا تكون له قيمة دلالية أو موسيقية إلا " فيما ينتجه من دلالة في موقعه تساعد المتلقي على فهم مضمون النص "([2]) .

وفي هذا الإطار نستطيع أن ندرك سر الحضور الطاغي لصوت مثل ألف المد الذي تكرر على مستوى النص كله في أربع وستين مرة مما يعني حضوره ثلاث مرات تقريبًا في كل بيت ،والألف أحد أصوات اللين ،مجهور شديد الوضوح السمعي ،يستخدم عادة في السياقات التي تستدعي مد الصوت في التعجب والاستغاثة والتأوّه والندبة خاصة في الأجواء الحزينة التي يطغى فيها صوت الفاجعة ،وتظهر معها دوال الحزن مثل :النادبين. مصارع. والَهْفَتَاه . بكيناه. مدامع . راقدًا ، وغيرها من الدوال التي ترتبط دلاليًّا بالموت .

وننظر في ذلك الحضور الكبير الذي يمثله صوت اللام ستين مرة وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ،وصوت النون الذي يتكرر

---

[1] – د/ شريف سعد الجيار : شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية – سابق – ص ١٣٢ .
[2] – السابق ص ١٣٣ .

سبعًا وخمسين مرة ، وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة وصوت الراء الذي يتكرر ثمانيًا وثلاثين مرة ،وهذه الأصوات: اللام ، النون ،الراء ذلقية مخارجها الصوتية متقاربة ،وهي " من أوضح الأصوات الساكنة في السمع ،ولهذا أشبهتْ من هذه الناحية أصوات اللين "([1]) ولا شك أن الوضوح السمعي العالي للصوت اللغوي يتناسب وسياقات الحزن والبكاء ،ونجد لصوت النون ارتباطا واضحًا بالأنين ولصوت الراء حركية تكرارية ،وكأنما تجتر الألم وتستعذب البكاء .

ونجد لصوت الميم الشفوي المجهور المتوسط بين الشدة والرخاوة حضورًا كبيرًا إذ يتكرر خمسًا وخمسين مرة ،وصوت العين المجهور المتوسط بين الشدة والرخاوة يتكرر ستًّا وعشرين مرة وهو يرتبط بمعاني الحزن والفقد في مثل :مصارع .العدم . العبرات. فجيعته. لوعة. مدامع .

وإذا كانت الأصوات السابقة متفقة في صفة الجهر ،فإن من الأصوات المهموسة التي حققت حضورًا لافتًا في النص صوت الشين الذي يتكرر إحدى وعشرين مرة ،وهو صوت رخو مهموس يصحب خروجه من الفم صوت صفير أقل من صفير صوت السين([2]) الذي يتكرر خمس مرات وهي نسبة قليلة بيد أن ما يصحبه من صفير عالٍ يجعله يكون مع أصوات الصفير منظومة موسيقية متنوعة بين العالي والمنخفض ،والدقيق والواسع كالذي نجده مع صوت الصاد الذي يتكرر اثنتيْ عشرة مرة وهو صوت رخو يشبه صوت السين في كل شيء سوى أنه من أصوات الإطباق ([3]) .

ورغم الفارق الحضوري لمثل هذه الأصوات المهموسة مقارنة بالحضور الكبير للأصوات المجهورة ،فإن تلك الأصوات المهموسة التي

---

[1] – د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية – ط٥/١٩٧٥م – الأنجلو المصرية – ص ٦٣ .

[2] – السابق ص ٧٧ .

[3] – الأصوات اللغوية – السابق ص ٧٦

يصاحبها صوت صفير أشبه ما تكون بالموسيقى التصويرية الحزينة التي تصاحب النص ،تعلو في بعض الأحيان وتنخفض في أحيان أخرى وتمتد نغمتها وتتسع ،أو تضيق وتقصر حسب الحالة النفسية والدفق العاطفي عند النطق بالكلمات والجمل التي تكون تلك الأصوات من بين أصوات جذورها اللغوية .

كما أننا إلى جانب ما سبق نلحظ فيما عرضنا له من الحضور الصوتي لبعض الأصوات ،أنّ أكثر تلك الأصوات يشترك في صفة التوسط بين الشدة والرخاوة ،وأنها جميعها تشترك في صفة الرخاوة وهي الضعف والهشاشة ؛إذ لا يُصاحب نطق تلك الأصوات توترٌ عضليٌّ مما يستدعي جوًّا من الهدوء ،لعله انعكاس لطبيعة الشاعر النفسية التي تبتعد عن "الصخب والخطابية العالية "([1]) وربما طعن ذلك في عاطفة الشاعر نحو المرثي ،أو صدقه الشعوري في رثائه ،وهذا أمر يُعدّ الخوض فيه ثرثرة لا طائل من ورائها ،إذ ربما كان الواجب قد أملى على الشاعر أبيات مرثيته في شوقي ،ولم يكن ذلك ما باحت به القصيدة ،وإنما أكدت حزن الشاعر ،بل الأمة كلها لوفاة أمير الشعراء الذي كان أمة ذهبتْ ،وخلّفت وراءها لبنة كبيرة فارغة في جدار الشعر العربي .

وإذا كانت القيم الموسيقية للأصوات السابقة قد ارتبطت بنفسية الشاعر ، وجاءت منثورة في ثنايا النص ، فليس لها موقع ثابت مما يعني توزع تلك القيم في فضاءات النص ولم تتحدد بموقعية ثابتة ،وارتبطت قيمها الموسيقية بخصائصها الصوتية ،فإن في التصريع تكرارًا للصوت المفرد المعزول من دالته – إجرائيا – موقعية ثابتة ،هي نهاية المصراع الأول ونهاية المصراع الثاني ،وارتبط في المدونة الشعرية التراثية بالبيت الأول من القصيدة ،وقد يأتي في ثناياها خاصة عند الانتقال من غرض إلى آخر ،بينما تغافلت النزعة التجديدية التي بدأت مع الرومانسية عن

[1] – د/ شريف الجيار : شعر إبراهيم ناجي – دراسة أسلوبية بنائية – سابق – ص ١٣٣ .

مثل هذه الموقعية ،ولم تعد تحفل بها في كثير من نماذجها ،وإن حافظت في الكثير أيضًا على الصورة التقليدية .

ولأن قصيدة ناجي في رثاء أحمد شوقي من الشعر المرسل الذي يحتفظ بوحدة الوزن دون وحدة القافية ،كان طبيعيًّا ألا يكون للتصريع موضع في مثل هذا الشعر وقد رأينا الشاعر يعتمد تثبيت القافية في كل بيتين ،ويُغَيِّرُها فيما يليهما باستثناء الأبيات الأربعة الأخيرة التي اتفقت قافيتها جميعًا ،مع ملاحظة أنه التزم اتحاد قافية الشطر الأول من كل بيتين مع قافية الشطر الثالث ،واتحاد قافيتيْ الشطر الثاني والرابع وفيهما حرف الروِي ،باستثناء البيتين الثالث والرابع اللذين اتحدت فيها قافية الأشطر الأربعة مما يعني التزامه التصريع فيهما ،فهو يقول[ص٨٩]:

دُنْيَا تَفِرُّ الْيَوْمَ فِي لَحْدٍ وَصَحِيفَةٌ طُوِيَتْ مِنَ الْمَجْدِ
وَمُسَافِرٌ مَاضٍ إِلَى الْخُلْدِ سَبَقَتْـهُ آلاَءٌ بِـــلاَ عَـدِّ

وتبدو وظيفة التصريع في تقوية نبرة الإيقاع ، والإشارة إلى قافية القصيدة التي يتم الإعداد لها منذ صدر الكلام ،والإرصاد لها إرصادًا يجعل من قراءة هذا الإعداد السابق سبيلاً إلى معرفة ما يجيء في قافيتها وما يكون عليه حرف الرويّ الذي تبنى عليه القصيدة القديمة وبه تُسمّى ، وهذا الإرصاد أو ما عُرف بالتسهيم ، أو التوشيح في المصطلح البلاغي العربي القديم([1]) مما يُحمَد عند القدماء في صنعة الشعر ؛لأن " خير الكلام ما دلّ بعضه على بعض"([2]) مما يشيع في النص الحبك والتلاحم بين أجزائه .

---

[1] – تكاد مصطلحات :الإرصاد والتسهيم والتوشيح على دلالة الإعداد للقافية بكلام سابق في صدر البيت بقراءته يتم تخمين القافية أو الروي الذي تبنى عليه القصيدة . حول تعريف الإرصاد ومرادفاته في البلاغة القديمة انظرد/ أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – مطبعة المجمع العلمي العراقي – بغداد ١٩٨٣م –ص ٩٤–٩٧ .

[2] – ابن الأثير :المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر– تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر ١٩٣٩م – ٣٤٨/٢ .

٢ـ٢ـ البنية الدلالية :

إن قراءة مرثية ناجي في أحمد شوقي تقفنا على بعض المحاور الدلالية التي تنتجها القراء الأولى ،وما تشير إليه من معجم شعري وبنية لغوية تُعدّ صدى ومظهرًا من مظاهر تحولات القصيدة المعاصرة في فترة أبولو خاصة ، والاتجاه الرومانسي عامة ،وقد بدت في القصيدة مجموعة من الحقوق الدلالية التي ارتبطت بالمذهب الرومانسي ،وهذه الحقول هي :

٢ـ٢ـ١ـ حقل الموت :

من بين الملامح التي يتشكل بها المعجم الشعري في القصيدة دوران ذلك المعجم حول العاطفة المسيطرة على الشاعر ،وهي عاطفة الحزن الذي تعددت دواعيه في شعر إبراهيم ناجي بصفة عامة ما بين ذاتية واجتماعية وسياسية ووطنية وهذا الحزن من أبرز الموضوعات التي ارتبطت بالرومانتيكيين عامة ؛إذ كانوا يعتقدون" أن الألم يطهر النفس والحزن يسمو بالروح، أو لاعتقادهم أن الألم من سمات الحساسين والحزن من صفات الواعين الشاعرين "([1]) وقد بدا الحزن في قصيدة ناجي من خلال الدوال اللغوية التي عبّرت عن موت أمير الشعراء أحمد شوقي من مثل الثرى والقبر والدفين والبعث والتربة في قول إبراهيم ناجي [ص٩٠]:

هَـذَا ثَـرَى مِصْرَ الْكَرِيـمُ وَكَـمْ أَكْـرَمْـتَـهُ وَأَشَـدْتَ بِـالـذِّكْـرِ
يَلْقَاك فِي عَطْفِ الْحَبِيبِ فَنَمْ فِي النُّـورِ لَا فِي ظُلْمَـةِ الْقَبْرِ
كَـمْ مِـنْ دَفِينٍ رُحْـتَ تُحْيِيـهِ وَبَـعَـثْـتَـهُ وَكَـفَـفْـتَ غُـرْبَـتَـهُ
فَـاحْلُلْ عَـلَيْـهِ مُـكَـرَّمًـا فِيـه يَـا طَـالَـمَـا قَـدَّسْـتَ تُـرْبَـتَـهُ

فالثرى وهو التراب المبلل يستدعي ذرف الدموع على الميت وقد دفن في التراب ؛ليكون التراب ليِّنًا فلا يقض رقدته ، والثرى يستدعي الندى

[1] – د/ أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر – سابق – ص ٣٢٠ .

وهو من الماء الذي يحيي الأرض وينبت الزرع ،وكأن موته بدء حياة جديدة بما يتركه من ذكرى وأثر في غيره ،وفي وصف ثرى مصر بالكريم استدعاء لغنى هذا الثرى وكرمه وحنُوّه على الدفين الذي يكَرَّمُ فيه .

ويحمل القبر دلالة سيميائية لا تخلو من الإشارة إلى الأزمة فمَن يُقبَر يكون مأزومًا محبوسًا بين ستة من الجدران لا منفذ له منها ولا نور فهو ظلمات متراكمة بعضها فوق بعض ، تستدعي النوم العميق والثُّبات الطويل ؛لذلك دعاه الشاعر إلى أن ينام في نور ثرى مصر الكريم وليس في ظلمة القبر الذي يُدفن فيه الميت ،والبعث وإن ارتبط بالموت رباط التناقض والتضاد ،ولا يتم إلا في الآخرة ،إلا أنّ استدعاءه هنا دالٌّ على أثر شعر شوقي في الأحياء والأموات على حدٍّ سواء .

وفي الأبيات استدعاء لقول شوقي في رثاء مصطفى كامل من قصيدته النونية الشهيرة [٣/١٦٠]:

يَا صَبَّ مِصْرَ وَيَا شَهِيدَ غَرَامِهَا هَـذَا ثَـرَى مِصْـرٍ فَنَـمْ بِأَمَانِ

والموت يستدعي البكاء والندب والعبرات يذرفها الباكون على فقيدهم وقد غمرتهم لوعة الأحزان ، وسيطر عليهم الشجن الذي لم يُبق للشاعر صبرًا ولا طاقة على احتمال فراقه .

ومن الدوال اللغوية التي لا تنفصل من أسوقة الموت والحزن الشفق والغسق في قوله [ص٩١]:

فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَ النَّـهَارُ مَضَى قَدْ شَيَّعَتْهُ مَـدَامِـعُ الشَّفَـقِ
واغْرُبْ كَمَا غَرَبَ الشُّعَاعُ قَضَى رَفَّتْ عَلَيْهِ جَوَانِحُ الْغَسَقِ

إن الرغبة في الوصول بالمرثي إلى آفاقٍ من الكمال البشري ،والمثالية التي تعلو به نموذجًا ومثالاً قد استدعت مثل هذا التصوير الذي يجمع بين ذهاب المرثي بموته ،وذهاب النهار مغادرًا يومه ليحل الظلام

محله ،ويتخير لذهابه لحظة الغروب حيث الشفق الذي يستدعي أشعة الشمس الحمراء كأنما هي الدموع الحمراء يذرفها الشفق حزنًا على ذهاب النهار ،وهو مشهد الغروب الذي شُغل به الرومانتيكيون ؛ لما يستدعيه من دلالات الرحيل والفقد والموت والآلام والأحزان .

ومثل مدامع الشفق تأتي خاتمة البيت الثاني جوانح الغسق ،فيُضفي الشاعر على هذا المرئي وهو الغسق أو شدة الظلام التشخيصَ عندما يجعل له جوانح– ضلوع – تجتمع على شعاع الشمس عند الغروب – فيقضي عليه ،وفي البيت تصوير لموت شوقي بمشهد شعاع الشمس عند الغروب – غروب الشعاع – وقد حالت خيوط الظلام – جوانح الغسق – دون استمرار شعاعه ؛ليحل محله الغسق وظلام الليل .

والملاحظ على ألفاظ البيتين السابقين أنها مرتبطة بالطبيعة ،فالنهار والغروب والغسق ألفاظ طبيعية تشير إلى فترات زمنية محددة داخل اليوم الواحد ،وفي القصيدة كلها نجد ألفاظ الثرى والتربة والصحراء والشُّهُب وكلها ألفاظ متصلة بالطبيعة ،وتلك خاصية من خصائص شعراء أبولو عامة([1]) وهي رافد من روافد التجربة الشعرية الرومانسية ، ودائمًا ما كان الشعراء الرومانسيون يمتزجون بها ،ويقيمون معها مشاركة وجدانية ،أو يجعلونها تشاركهم مشاعرهم المختلفة ،إذ كانت مأوى الشاعر الرومانسي الذي "يأوي إليه ليستجم عندما تقسو الحياة "([2]) وهي تحمل دلالات متعلقة بالسياق العام للتجربة الشعرية وموضوعها ،وهو هنا موت أحمد شوقي وما ابتعثه في النفس من مشاعر الحزن ،حتى وصل الأمر إلى أن يكون أول يوم لموته هو أول أيام الشجن كما قال إبراهيم ناجي.

---

[1] – د/ أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر – سابق – ص ٣٤١ .

[2] – د/ محمد مندور : في الأدب والنقد – نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٨٨م – ص ١٠٣ .

وإذا كانت الفردية والنزعة الذاتية مما يسم الشعراء الرومانسيين عامة وشعراء أبولو خاصة ،فإننا لا نجد في القصيدة ما يجسد تلك الذاتية والفردية اللهم إلا قوله في البيت قبل الأخير [ص٩٢]:

لَكِـنَّ حُزْنِيَ لَوْ عَـلِمْـتَ بِـهِ لَمْ يُبْقِ لِي صَبْرًا وَلَا جُهْدَا

حيث نجد ضمير الأنا المتكلمة في البيت مرتين في إشارة إلى تخصيص الدلالة ،بينما نجد للأنا الجمعية حضورًا كبيرًا في مثل: أَلِفْنَاهُ ،نَمْشِي ،بَكَيْنَاهُ ، أَبْصَارَنَا ،نَفِيكَ ،نَذْكُرُ ،مما يشير إلى أنّ "الأنا هنا قد تخطت حدود الفردية إلى الجماعية "([1]) وإن كنا نرى أن الجماعية هنا تئول إلى ذاتية شاعرية ؛لأن "الشعر ظاهرة نفسية لقائله يشدو به حين تفيض نفسه بإحساسٍ من الإحساسات أو بمعنًا من المعاني لا تستطيع أن تكتمه"([2]) وإنْ وظّفَتْ الضمير الجمعي للدلالة على عمومية الأثر الحزني الذي تركه موت الشاعر على الجميع ، فهو كما قال ناجي [ص٩١]:

مَا كُنْتَ إِلاَّ أُمَّةً ذَهَبَتْ وَالْعَبْقَرِيَّةُ ـ أُمَّةٌ ـ الأُمَمِ

فقد كان شوقي صوت الأمة وشاعرها الذي طالما تغنى بتاريخها وأمجادها مثلما تغنى بأمجاد الأشخاص وخلالهم .

ومن الألفاظ المنتمية إلى حقل الموت كذلك **شيَّعَهُ**[ص٩١] بمعنى ودّعه واسم المفعول منه **مشيَّع** الذي نجده في قوله[ص٩٠] :

هَـذَا طَرِيـقٌ قَـدْ أَلِفْنَاهُ نَـمْـشِي وَرَاءَ مُشَـيَّـعٍ غَالِ

ورغم استدعاء التشييع دلالات المتابعة والتقوية إلا أن المشيَّع هنا هو الميت الذي نشيِّعه إلى مثواه مودعين إياه ،أيْ نتبعه إلى قبره ،ومن ثم

---

[1] – نداء الحقباني : جدلية الآنا والآخر في ديوان وراء الغمام لإبراهيم ناجي – مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية – الجامعة الأردنية – المجلد٤٨ – العدد٤/٢٠٢١م – ص ٨٤ .

[2] – د/ محمد حسين هيكل : ثورة الأدب – مطبعة السياسة – القاهرة ١٩٣٣م – ص ٦٤ .

فالمشَيَّع هو المودَّع يُقال : شيَّعَه وشايعه بمعنى خرج معه عند رحيله ؛ ليودعه ويُبَلِّغه منزله ([1]) ومنه تشييع الجنازة : أيْ وداعها لتصل إلى مثواها الأخير .

ويرتبط البكاء بالموت رباط السبب بنتيجة ، وقد ورد في البت الأول بكَوْا على شوقي[٢٣٥/١] وكم من حبيبٍ بكيناه في البيت الثاني عشر ،الباكي في البيت الرابع عشر ،وكلها تشير إلى ترتب البكاء على الموت ،إذ دائمًا ما يكون البكاء على الميت الذي فارق الحياة ،والبكاء مصحوب بالعبرات المجهشة التي أُعدّت للبكاء في البيت العاشر ،ويرادف معها المدامع في البيت الخامس عشر ، والمدامع وإن كانت للمكان ،إلا أن المراد بها الدموع من تسمية الشيء باسم مكانه .

٢ـ٢ـ٢ـ حقل الزمن :

ارتبطت دالة **اليوم** في الذاكرة الجمعية العربية بالشر حيث الحروب التي تسمت باسم الأيام ،وقد وردت الدالة في قصيدة ناجي على صور مختلفة ،تجمعها دلالة الموت وما يدخل في حقله الدلالي ،أما الصورة الأولى ،فقد وردت معرفة بالألف واللام حيث قوله[ص٨٩]:

دُنْيَا تَقَرَّ الْيَوْمَ فِي لَحْدٍ وَصَحِيفَةٌ طُوِيَتْ مِنَ الْمَجْدِ

فاليوم هنا إشارة إلى اللحظة الآنية أو اليوم الذي قيلت فيه القصيدة ؛فهو يوم معروف ومعهود للشاعر ،استخلص فيه الدلالة الحقيقية لموت شوقي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ، فلما مات كأنما ماتت الدنيا وقرّت في لحدٍ ،وقد حقق من المجد ما جعل موته كالصحيفة من المجد التي طُويتَ ؛ولذلك لم تبعد دلالة اليوم عن معنى الشر ،وما يستدعيه من الحزن على الفقيد .

[1] – ابن منظور :لسان العرب ٥٦/١٠ مادة شيع .

وجاءت الصورة الثانية مضافة إلى كاف الخطاب الضمير العائد على المرثي في قول ناجي[ص٩١] :

وَكَأَنَّ يَوْمَكَ فِي فَجِيعَتِهِ هُوَ أَوَّلُ الْأَيَّامِ فِي الشَّجَنِ

فقد أتى به في دلالة لا تخلو من معنى الحزن الذي صرّح به في إضافة لفظة الفجيعة إليه ،بعدما أضافه نفسه إلى كاف الخطاب ،وكأنه يستدعي المرثي إلى مشهد الحوار ؛ليرى بنفسه ما تركه من أثر ؛وليتأكد أن هذا اليوم – الصورة الثالثة – هو أول أيام الحزن على فقده ،ومن ثم جاءت الدلالة مرتبطة بمعاني الحزن والشجن والأسى المسيطر على الشاعر لموت شوقي .

وأما الصورة الرابعة الأخيرة لدالة اليوم ، فقد وردت خالية من التعريف والإضافة ، فهي نكرة لإفادة عموم الدلالة في قوله[ص٩٢]:

فَاعْذُرْ إِلَى يَوْمٍ نَفِيكَ بِهِ حَقَّ النُّبُوغِ وَنَذْكُرُ الْمْجدَا

فهو لم يشأ تحديد اليوم بأية وسيلة تعريفية ؛لأن هذا اليوم مجهول بالنسبة إليه لكنه على يقين من مجيئه ؛ لرغبته – الشاعر – في إيفاء المرثي حقه في النبوغ والمجد الذي طُويتْ صحيفته .

ومن ألفاظ الزمن في القصيدة النهار الذي يبدو في سياقه مأزومًا ،ومن ثم لا يخلو من دلالة حزينة في قوله [ص٩١]:

فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَ النَّهَارُ مَضَى قَدْ شَيَّعَتْهُ مَدَامِعُ الشَّفَقِ

يرتبط النهار بالضوء ؛لأنه ضياء ما بين طلوع الفجر إلى غروب الشمس ، وقيل :من طلوع الشمس إلى غروبها([1]) الذي يمثل لحظة الأزمة التي لا تنقشع إلا مع بروز نهار جديد ،وأزمة النهار مرتبطة بمضيه

[1] – ابن منظور : لسان العرب ٩٦/٧– ٩٧ مادة نهر .

وارتحاله إلى حيث الاختفاء من الكون ؛ تتكفل دموع الشفق بالتعبير عن حزن الطبيعة على غياب النهار .

ولا تخلو دالة الشفق من دلالة زمنية ،فهي تنتمي إلى حقل الزمن بإشارتها إلى بقية ضوء الشمس وحمرتها في أول الليل ([1]) وأنه آخر شيء يتلامس وضوء النهار الغارب ،وقد أشرنا قبلُ إلى ارتباط دالة الشفق بالرومانتيكيين ؛لارتباطها بدلالات الرحيل والألم والحزن ،وهي دلالات لا تبعد من دلالة الخوف المرادفة لدالة الشفق في لسان العرب ([2]) .

ومن الدوال الزمنية التي وردت في القصيدة كذلك النور والظلمة في عجُز البيت السادس[ص٩٠] والجمع بينهما يلفت إلى القيمة الفنية للطباق في تأكيد المعنى ولفت المتلقي إلى الدلالة المرادة ،فالنور يستدعي ضوء النهار والمعاش والحركة والحرية التي تنتفي مع الظلمة التي تستدعي الليل بكل ما له من رهبة وصمت وسكون يناسب صمت القبر وسكونه ، مع أن للرومانسيين مواقف متباينة من الليل ، منها ماهو متوارث من ليل امرئ القيس والنابغة الذبياني حيث الطول والبطء وكثرة الهموم ، ومنها ما هو مرتبط بظلمة الليل التي تغرس في النفس الخوف والقلق والتوتر ، ومنها حب الليل والانشغال به ؛"لأن الليل مليء بالأسرار التي لا تُدرَك ؛لأنه مثار الأحلام" ([3]) ومنها ما هو مرتبط بما بين العاشقين من علاقات ،مما يُشعرهم بأنَّ " في الليل طريقًا لانطلاق أفكارهم وأخيلتهم"([4]).

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب – سابق – ٤٦/١٢–٤٧ مادة شفق .

[2] – السابق : الموضع نفسه .

[3] – د/ محمد غنيمي هلال :الرومانتيكية – نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة– رقم الإيداع ١٦٣٨– ص١٥٧.

[4] – السابق ص ١٥٩ .

٢ـ٢ـ٣ـ حقل المكان :

تتجلى المقدرة الإبداعية للشاعر في توظيف الدوال اللغوية بما يتساوق والحالة النفسية والموقع السياقي الذي ترد فيه الدوال اللغوية ،وللدوال المكانية حضورها في الشعر العربي عامة والرومانسيين المعاصرين خاصة ؛فقد احتفل الشعر الرومانسي بالمكان مثلما احتفل بالزمان ،وارتبطت التجربة المكانية عنده بنزوعه نحو تجسيم وتمديد مشاعره وأحاسيسه التي يعلو فيها صوت الأحزان والتجارب المؤلمة والكآبة والألم ،وأبرز ما تكون تلك العواطف في قصيدة الرثاء ،أو في القصائد التي عبر فيها الرومانسيون عن تجارب العشق ومآسيها ،تلك التي تميل بتجاربهم الشعرية نحو الذاتية والفردية .

ولقد تنوعت الدوال المكانية في قصيدة ناجي ما بين ألفاظ العلم المكاني ، والألفاظ التي لا تنصرف دلالتها إلى على المكان ، ثم الألفاظ التي تجيء بنيتها اللغوية بنية مكانية خالصة وذلك التنويع تابع لطبيعة التجربة الشعرية والسياق الذي ترد فيه تلك الدوال ،فمن العَلَم المكاني نجده يستخدم كلمة مصر في موضعين لم ينفصلا من دلالة الحزن وعلاقتها بالموت ،يقول في البيت الثاني[ص٨٩]:

وَالَهْفَتَاهُ لِمِصْرَ وَالشَّرْقِ وَلِدَوْلَةِ الأَشْعَارِ وَالأَدَبِ

واللهفة هي الحسرة والحزن والأسى يندبها لأنها عمّت وانتشرت في تلك الأماكن :مصر والشرق ،والعطف بينهما عطف الخاص على العام ،والأسى والحزن والحسرة لدولة الأشعار والأدب والمراد مجتمع الشعر والأدب ؛لفقدهما ركنًا ركينًا في هذا المجتمع وهو أمير الشعراء ،وقد ربط اللهفة بتلك الأماكن تأكيدًا لعظم الفاجعة فالبيت مقول القول للفعل قُلْ في البيت الأول .

وفي المضع الثاني الذي يرد فيه العَلَم المكاني مصر قوله في البيت الخامس مخاطبًا الميت[ص٩٠]:

هَذَا ثَرَى مِصْرَ الْكَرِيمُ وَكَمْ أَكْـرَمْتَـهُ وَأَشَـدْتَ بِالذِّكْـرِ

وإذا كان الجزاء من جنس العمل ،فإن إكرام شوقي لثرى مصر وإشادته به في كل المحافل بأشعاره الخالدة ،سوف يرد له الجميل ،ويكون كريمًا معه عند دفنه في هذا الثرى موته موته مثلما أكرمه الشاعر بشعره في كل المحافل عندما كان حيًّا ، وكرم الثرى وصف لأهله فهم كرام أكرموه بحفلات التكريم والندب والتأبين ،ومن ثم فالسياق الذي ورد به العَلَمُ المكاني مصر ،هو سياق الموت ،وما استدعاه من مشاعر اللهفة والحسرة والأذى .

ومن الدوال التي لا تنصرف دلالتها إلا إلى المكان اللحد في البيت الثالث من القصيدة [ص٨٩] والقبر في قافية البيت السادس[ص٩٠] العلاق بين اللحد والقبر علاقة الجزء بالكل ؛إذ اللحد هو الشق يكون في جانب القبر موضع الميت ،وقد سمي لحدًا لأنه أُميل عن وسط القبر إلى جانبه ([1]) وكلاهما من الأماكن المغلقة الكريهة لارتباطها بالموت .

وإذا كان اللحد والقبر من الأماكن المغلقة ،فإن الصحراء في البيت التاسع من القصيدة [ص٩٠] حيث قوله :

يَا نَازِلَ الصَّحْرَاءِ مُوحِشَةً رَيَّـانَـةً بِالصَّمْتِ وَالْعَـدَمِ

وهي مكان مفتوح يستدعي انفتاحه سعة الفضاء ،وامتداد الخلاء إلى مد البصر ،ومن ثمة كان الصمت والعدمية السمت الملازم لها ، وهي

[1] – ابن منظور : لسان العرب – سابق – ٣٩٣/٤ مادة لحد .

هنا القبر ، والتعبير بالصحراء عن القبر ؛هربًا من دلالات القبر على الضيق والحبس والانغلاق الذي لا يحمل سوى دلالات التأزُّم والضيق .

ومن الدوال المكانية نجد منارة ،عَلَم[ص٩١] حيث تستدعي الأولى دلالتَيْ العلوّ المصحوب بالشرف ،والنور الذي يستدعي الهداية وامتداد الفضل في فضاء الأثر على الآخرين ،كما تستدعي الثانية – العَلَم بمعنى الجبل – العُلُو والشموخ والثبات وعُمْق الجذور ،وانتصاب المنارة على العَلَم جمع لكل تلك الدلالات وربطها بالمرثي أمير الشعراء .

ومن الدوالّ التي تدل بالصيغة على المكان كلمة **مثوى** بزنة مفعل من الثلاثي اللفيف المقرون في قوله [ص٩١]:

يَا رَاقِدًا قَدْ بَاتَ فِي مَثْوَى بَعُدَتْ بِهِ الدُّنْيَا وَمَا بَعُدَا

والمثوى من الثواء وهو الإقامة والمراد به القبر ،وفي البيت تعانق بين الزمان والمكان ،حيث نجد دلالة بات على النوم ،وهو هنا النوم العميق الطويل الذي لا يقظة دنيوية معه ؛لذلك كان المثوى قريبًا – ما بعُدَ – بينما كان لقاء الثاوي – الميت – بعيدًا ،وهو استدعاء لقول ابن الرومي في رثاء ولده محمد ([1]) :

طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فَأَضْحَى مَزَارُهُ بَعِيدًا عَلَى قُرْبٍ قَرِيبًا عَلَى بُعْدِ

فإن لقاءه بعيد رغم قرب مكان دفنه – قبره – لأنه في الدار الآخرة ،هكذا كان شوقي بعد موته بالنسبة للشاعر أبعده الموت جسدًا ،بيد أنه قريب من النفس رغم هذا البُعد بالموت وتلك مكاشفة نفسية تصور مكانة الميت من نفس الشاعر خاصة بعدما أبان عن مكانته بالنسبة لمصر والشرق ولمجتمع الشعراء والأدباء كما ورد في مطلع القصيدة .

---

[1] – ابن الرومي :ديوانه – تحقيق د/حسين نصار – مطبعة دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة ٢٠٠٣م – ٦٢٥/٢ .

٢-٣- البنية المجازية :

ترتبط بنية المجاز بالخيال الذي عرفه العرب وحصروا دراسته في علم البيان ، وذلك " في أبواب المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة المبنية عليه ،والكناية وجميعها مبنية على تداعي المعاني "([١])

وهي الأنواع المجازية التي وردت عند بعض النقاد الغربيين مثل جون مدلتون مري ،بول ريفردي ،سيسل دي لويس ،ثم الآنسة كارولين سيبرجن([٢]) ولم يكن العرب القدامى ببعيدين من هذه النظرة الغربية للمجاز ؛لأنهم عندما سلكوا تلك الظواهر البيانية في باب المجاز ؛إنما كان عمدتهم في ذلك التعريف اللغوي الذي أشرنا إليه من قبل بدورانه حول العبور والسلوك والسيْر ،وكذلك التعريف الاصطلاحي للمجاز ، وكُمون العلاقة بين التعريفين في فكرة الجواز والنقل والعبور من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي .

وفكرة الجواز والنقل هذه نجدها في مفهوم المجاز المرسل والاستعارة التي عُرِفَت منذ أرسطو " على أنها الإظهار الرئيس للغة المجازية "([٣]) والتشبيه والكناية في البلاغة العربية التي انتبه بعض أعلامها إلى طبيعة المجاز وحقيقته كأبي القاسم السلجماسي الذي ربط المجاز بالشعر ،وجعل منه " أداة فنية وليس مجرد نمط من أنماط التغير الدلالي في اللغة ،قريبة مما استخدمه النقاد في العصر الحديث باسم الصورة الشعرية التي يتجاوز إطارها المجازَ البلاغيَّ بنوعيه المرسَل والاستعارة ،ليشمل التشبيه مفردًا أو مركبًا صريحًا وضمنيًّا "([٤]) .

---

[١] – د/ أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب –ص ٥٠٩

[٢] – د/ أحمد عبد السيد الصاوي : فن الاستعارة – دراسة تحليلية مع التطبيق على الأدب الجاهلي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الإسكندرية ١٩٧٩م –ص ٢٥٧– ٢٦٢ .

[٣] – فرانكلين ر. روجرز :الشعر والرسم –ص ١٢٧ .

[٤] – د/ شفيع السيد :فن القول – مقدمة إلى دراسة البلاغة والنقد الأدبي –ص٢٥٧ .

ولقد وعت البلاغة العربية منذ مراحلها الأولى علاقة التصوير بالشعر ، وأن الصورة تُعتبر خاصية من خصائص الشعر الملازمة له ،وذلك عند الجاحظ الذي قال عنه :" إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"([1]) وهو تعريف يقترب من مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث ،من حيث إنها " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيٍّ خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ،مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "([2]) .

وتمثل الصورة ووظيفتها عند الرومانسيين صورة من صور التحول الذي شهدته القصيدة المعاصرة ،حيث كانت الصورة فيما سبق – الشعر المحافظ – مرتبطة بالفكرة العامة للقصيدة ، ومن ثم كانت لها وظيفتان رئيستان هما : تقرير المعنى ،شرحًا وتوكيدًا وتوضيحا ، الوظيفة الجمالية المرتبطة بالتزيين والتزويق والتحلية والزركشة ([3]) أما عند الرومانسيين ،فقد قامت الصورة الفنية بأداء ثلاث وظائف أولها: التأثير بها والبوح للنفس ،وبث الشكاة إلى الغير ،وثانيها الإيحاء الذي لم يقنع باستخدام الكلمة كعلامة ،وإنما وسع من استعمالها عندما مال بها إلى الدلالة الرمزية باستنطاق دلالاتها الهامشية ،وظلال المعنى ،وثالثها :الإضافة التي لا تقنع معها بالمعنى المركزي ،وإنما تضيف إليه ظلال الدلالات المصاحبة له ،مع التأثير في المعنى الأصلي بإضافة معاني أخرى ([4]) .

---

[1] – الجاحظ : كتاب الحيوان – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – ط٢/١٩٦٥م – مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر ١٣٢/٣ .

[2] – د/عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – ط١/١٩٨٨م – مكتبة الشباب – القاهرة – ص ٣٩١ .

[3] – د/ نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث – سابق – ص ١٩ .

[4] – تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث – السابق ص ٨٣– ٨٩ .

وهذا ما يشير إلى أن الصورة في الشعر الرومانسي تجيء محملة بمجموعة من الدلالات الإيحائية متوسلة بالاستخدام الرمزي للغة ،حيث تُستخدم "الكلمة في غير ما تشير إليه ،نتيجة الرغبة في توصيل الفكرة بسبيل غير مباشر ،ونقل الخبرة بطريقة رامزة مركزة ،تبعد عن الجزئية وتميل إلى الشمولية وتعبر عن الإحساس بوحدة الوجود ،وتداخل العوالم ،وعدم الفصل الكامل بين عناصر الكون"([1]) في صورة من صور المشاركة الوجداني التي قيمها الشاعر مع الطبيعة .

ومن هنا برز دور المجاز في النص الأدبي ،وغدا أكثر عُمقًا من أن يكون مجرد زينة بلاغية([2]) بتفجيره طاقات اللغة ،وإنتاجه دلالات جديدة ،وسيلة تعبير شعرية أثيرة عند الرومانتيكيين ،بل تعدى الأمر إلى أن "الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصور المجازية جزء ضروريٌّ من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"([3]) لأنه يعطي "الكلام رونقًا وبهاء ،وهو وسيلة من وسائل التواصل بين النص والمتلقي ، بل إنه من الروابط القوية التي تربط المتلقي إلى النص ،فلا يصيبه الملل ،ولا تنفره السآمة "([4]) بما يرسمه من الصور الفنية الآسرة وما تقدمه من علاقات ومشاهد جمالية ماتعة .

وإذا كانت الصور الفنية المتوسلة بالمجاز وأدواته الفنية الخلاّقة وسيلة تعبير أثيرة عند الرومانسيين عامة ،فإنها عند ناجي – شأنه شأن الرومانسيين – أيقونة إبداعية ذاتية ،وخلق فني تبدعه عين لا ترى الكون

---

[1] – د/ طه وادي : شعر ناجي – الموقف والأداة – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – ١٩٧٦م – ص ١١٥–١١٦ .

[2] – فرانكلين ر. روجرز :الشعر والرسم – سابق – ص ١٢٧ .

[3] – إليزابث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ترجمة د/ محمد إبراهيم الشوس– مكتبة منيمنة – بيروت١٩٦١م– ص٥٩.

[4] – د/ ياسر عبد الحسيب رضوان :جدلية الخطاب المجازي في القرآن الكريم – ط١/٢٠١٨م – دار غيداء للنشر والتوزيع – عَمَّان – الأردن – ص ٧٦ .

إلا بمرآة الذات المبدعة المتفاعلة بالوجدان([1]) وربما يكون ذلك النمط التصويري في شعر الغزل ،وتجارب العشق الجامعة بين النجاح والفشل ،بيد أننا في شعر الرثاء حيث فداحة الفاجعة نجد ارتباط الصورة الشعرية بوجدان الشاعر ،وانطلاق تعابيره وأساليبه من تشابك تمازج العلاقة بين الذات والآخر – المرثي – ،يقول ناجي[ص٩٠-٩١]:

هَـذَا طَـرِيـقٌ قَـدْ أَلِـفْنَـاهُ نَمْشِي وَرَاءَ مُشَيَّـعٍ غَـالِ
كَمْ مِـنْ حَبِيبٍ قَـدْ بَكَيْنَـاهُ لَمْ يُمْحَ مِنْ خَلَدٍ وَلا بَـالِ
وَكَـأَنَّ يَـوْمَـكَ فِي فَـجِيـعَـتِـهِ هُـوَ أَوَّلُ الأَيَّامِ فِي الشَّجَـنِ
وَكَـأَنَّمَـا الْبَـاكِـي بِـدَمْـعـتِـهِ مَا ذَاقَ قَبْلَكَ لَوْعَـةَ الْحَـزَنِ
فَاذْهَبْ كَمَا ذَهَبَ النَّهَارُ مَضَى قَدْ شَيَّعَتْهُ مَدَامِعُ الشَّفَـقِ
وَاغْرُبْ كَمَا غَرَبَ الشُّعَاعُ قَضَى رَفَّتْ عَلَيْـهِ جَوَانِـحُ الْغَسَـقِ

نلحظ التشابك والتمازج الوجداني بين الذات والآخر في ذلك التناوب بين ضمير الذات الجمعية الذي يؤول في التحليل الأخير إلى الذات الشاعرة : ألفناه. نمشي .بكيناه ،وضمير الآخر المرثي الذي غادر الدنيا ،بيد أنه يستحضره كأنما يقف أمامه أو يجالسه يحاوره مخاطبًا : يومك ، قبلك ، فاذهبْ واغرُبْ ،وهذا التناوب يجيء في لغة تصويرية نلمحها في التصوير الاستعاري الذي يُحيل المجرد :الخلَد والبال إلى كتابٍ يسطر على صفحاته هذا الحبيب المبكي ،فيخرج المجرد من عالم الخيال إلى عالم الحس ،كأنما يُرى بالعين المجردة .ويُحوّلُ لوعة الحزن إلى مطعوم أو مشروب لم يتذوقه الباكي إلا مع وفاة المرثي ،ويتحرك النهار على قدميْن ماضيًا إلى حيث نهايته في مشهد تقف فيه مدامع الشفق متراصة لتشيعه مودعة إياه إلى مثواه الأخير في مشهد من التصوير الرمزي المستخدم للغة استخدامًا جديدًا ،فتبدو تعبيرات جديدة ربما لم تألفها

[1] – د/ طه وادي :شعر ناجي – الموقف والأداة – سابق – ص ١١٧ .

لغة الشعر التراثية ،أن يكون للشفق دموعًا يودع بها النهار الذي يختفي شعاعه بميلان جوانح الغسق عليه .

وإذا دققنا في هذا المشهد الطبيعي ،وجدناه تصويرًا رمزيًّا يستدعي فيه الشاعر النهار ليكون معادلاً موضوعيا للمرثي ، والشفق الباكي معادلاً للشاعر الراثي ، والغسق وجوانحه معادلاً موضوعيا للموت ،وإذا كان النهار مفارقًا ،وقد مالت عليه جوانب الليل – الغسق – لتذهب بشعاعه ، وتشيعه مدامع الشفق ،وكلها ظواهر طبيعية ،فإن في الصورة مشاركة وجدانية تقيمها الطبيعة مع الشاعر الحزين على موت أمير الشعراء حزنًا لم يُبقِ له صبرًا ولا جهدًا[ص٩٢] وهو حزن يتجاوب معه الشفق بمدامعه ،والنهار يفارق الكون مثلما فارق الشاعر الحياة ،والغسق يلف شعاع النهار بظلمته مثلما ينطوي القبر بصمته وسكونه وظلمته على جسد الشاعر ،ومن ثمة وسمنا هذا القصيدة بأنها القصيدة الكاشفة ؛لكشفها عن مشاعر الشاعر نحو المرثي وتأثره بموته .

ويميل الشاعر في صوره إلى توظيف تقنية التشخيص بمنح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان في مثل قوله [ص٩٠] :

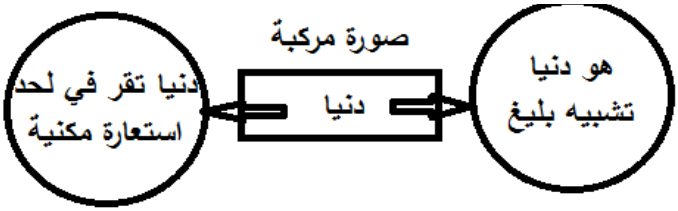
هَـذَا ثَـرَى مِـصْـرَ الْكَرِيمُ وَكَمْ أَكْـرَمْـتَـهُ وَأَشَـدْتَ بِالـذِّكْـرِ
يَلْقَاكَ فِي عَطْفِ الْحَبِيبِ فَنَمْ فِي النُّورِ لَا فِي ظُلْمَةِ الْقَبْرِ

فالثرى يتحول بريشة الفنان إلى إنسان كريم يردّ جميلاً لشوقي الذي أكرمه وأشاد بذكره من قبل ، وردُّ الجميلِ من الثرى الكريم – القبر – ماثل في حُسْن اللقاء والعطف الشبيه بعطف الحبيب على حبيبه ،ولعله بعطف الحبيب يستدعي حنان القبر – الثرى – وعطفه على الشاعر بحُنُوّه عليه في ضمة القبر الحانية في صورة من صور الجزاء من جنس العمل ،ورد الجميل بمثله ،ورغبة الشاعر في حُسْن جزاء المرثي في حياته الجديدة بعد الموت .

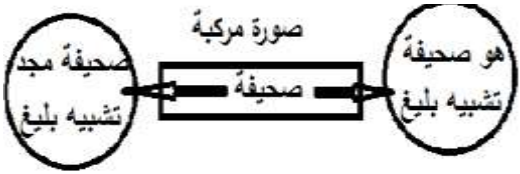
ويلجأ شوقي إلى التشخيص – على نحو ما سبق – وكذلك إلى خاصية التجسيم عندما يقوم بنقل المعنوي من مجاله التجريدي إلى المجال الحسي في مثل قوله [ص٨٩] :

دُنْيَا تَقَرَّ الْيَوْمَ فِي لَحْدٍ وَصَحِيفَةٌ طُوِيَتْ مِنَ الْمَجْدِ

فالذي يستقرّ في اللحد هو الإنسان ،وقرار الدنيا في اللحد إخراج لهذا المجرّد ومنحه خاصة إنسانية تشخيصية ،وفي الصورة بيان لقيمة شوقي ،وأنه يعدل الدنيا وفي المصراع الثاني نجده يُحول المجد بدلالته التجريدية إلى التجسيم الحسّي : صحيفة طُويتْ ،وكلتا الصورتين من الخيال المركب الذي يغذي الصورة ويُعمّق من دلالتها ، إن كلمة دنيا في صدر البيت مشبه به لمشبَّهٍ محذوف يعود على شوقي المذكور في البيت الأول ،ثم أدخل دالة دنيا في التصوير الاستعاري بالتشخيص والدفن في اللحد ،فهي مشبَّهٌ به في صورة وفي الوقت عينه مشبه في صورة أخرى ويمكن تصور هذا التركيب التصويري في الخطاطة التالية :



وكذلك الأمر في المصراع الثاني الذي يصور فيه المجد صحيفة تُطوى ، والصحيفة تشبيه لشوقي ، فكأنه صحيفة مجد طويت في القبر أو اللحد ،وهو خيال مركب أيضًا من صورتين متحدتين توضحهما الخطاطة التالية :



ومثل هذا الخيال المركب في الصورتين جميعًا يكشف عن مكانة الشاعر المرثي ،وما سيتركه موته من أثر على الباكين النادبين ، وعلى مصر والشرق ومجتمع الشعراء والأدباء .

ويُخاطب الشاعر المرثي بعدما دُفنَ خطاب مَن لا يريد التسليم بحدث الموت فيستحضر الميت في الخطاب والنداء قائلاً [ص٩٠] :

يَا نَـازِلَ الصَّحْرَاءِ مُوحِشَةً رِيَّـانَـةً بِالصَّـمْـتِ وَالْـعَـدَمِ
سَالَتْ بِهَا الْعَبَرَاتُ مُجْهِشَةً وَجَرَتْ بِهَا الأَحْزَانُ مِنْ قِدَمِ

لقد غادر شوقي الدنيا بالموت ونزل الصحراء ذلك المجاز المرسَل الكلي أو العام ؛ لأنه أراد القبر باعتباره جزءًا من الصحراء ،وفي الانتقال من العموم إلى الخصوص ، أو من الكل إلى الجزء قيمة حجاجية تتكئ على صدع توقع المتلقي ؛ ذلك أن المرثي لم ينزل الصحراء وإنما نزل القبر الذي هو جزء من الصحراء ، ومن ثم كان ما يحمله الكل من دلالات الصمت والوحشة والقفر والجدب منصرفًا إلى جزئه وهو القبر وتلك هي الوظيفة الحجاجية التي أداها المجاز المرسَل في هذا السياق ،كما أن التعبير بالصحراء وما تحمله من تلك الدلالات جالبٌ للموت ، أو مسبِّبٌ له وتلك دلالة جديدة للتعبير بالعموم وإرادة الخصوص .

وتلك الصحراء الخالية – موحشة – التي تتحول بالتصوير المجازي الاستعاري إلى إناء ممتلئٍ بالصمت والعدم ،هذان المجردان اللذان يصيران بالاستعارة التجسيمية سائلاً يملأ ذاك الإناء الموحش – الصحراء/القبر – وبمثل هذا التصوير في هذا المكان الخالي الموحش الممتلئ صمتًا وعدمًا تسيل الدموع وهي باكية – مجهشة – أو هامَّة بالبكاء في تشخيص لتلك العبرات ،وكما يقوم بتشخيص الأحزان عندما يجعلهما قدمين تجري بهما من قديم الزمان . وفي النداء : يا نازل الصحراء ،استدعاء لقول أحمد شوقي في رثائه حافظ إبراهيم [٢٢/٣] :

وَأَتَيْتَ صَحْرَاءَ الإِمَامِ تَذُوبُ مِنْ طُولِ الْحَنِينِ لِسَاكِنِ الصَّحْرَاءِ

فالمراد بالصحراء هنا المقبرة التي دُفن بها الإمام محمد عبده ،وهو ساكن الصحراء – المقبرة – في نهاية البيت .

وإذا كانت الصورة الفنية في المشهد السابق قد توسلت بالاستعارة الرمزية وما تضمنته من المعادلات الموضوعية ،فإنه يتوسل بالتشبيه البليغ واصفًا قيمة شوقي ومكانته [ص٩١] :

مَـا كُنْتَ إِلاَّ أُمَّــةً ذَهَبَتْ وَالْعَبْقَـرِيَّــةُ أُمَّــةُ الْأُمَـمِ
أَوْ شُعْلَةً أَبْصَارَنَا خَلَبَتْ وَمَنَارَةً نُصِبَتْ عَلَى عَلَمِ

ففي البيت الأول نجده يشبه شوقي بالأُمَّة متوسلاً بأسلوب القصر الدال على توكيد الدلالة وإثباتها وتخصيصها ،وهنا تكمن القيمة الحجاجية لأسلوب القصر بالنفي والاستثناء ؛إذ يريد الشاعر إنتاج دلالة – شوقي أمة – ويريد إقناع المتلقي والتسليم بها في سياق تواصلي يستدعي قصر صفة الأمة أو الإمامة في الشعر والأدب على موصوف محدد لا أحد غيره وهو المخاطَب المتضمن في قوله :كنْتَ فإننا إذا جردنا الأسلوب من النفي والاستثناء بقيت جملة إسنادية مثبتة مؤكدة ومخصصة في الآن عينه :ما كُنْتَ إلاّ أمةً ← أنتَ أمةٌ ،وهنا نجدنا نتساءل :إذا كان التركيب الخبري الموجب الأخير دالاً بنفسه على المعنى المراد ،فلم أتى به الشاعر في سياق القصر؟! إلا إذا كان القصر دلالة زائدة عن التركيب الموجب وهي دلالة التخصيص والتوكيد الذي يستدعي الإقناع والمحاججة .

فإذا ما أضفنا إلى هذا التخصيص وذاك التوكيد وما يستدعيانه من الإقناع والمحاججة دلالةَ الحضور التي يحققها ضمير الخطاب المستدعي للمخاطَب لحظة الخطاب ،أحسسنا أن الشاعر قد يكون غير مسلِّم بحدث الموت ،أو يشك في أن الموت قد اخترم المرثي ؛ومن ثمة

استحضره الشاعر إلى ساحة الخطاب ، وكأنه متردد في قبول نبأ الموت أو كأنه يستبعده وذلك أنجع للحُجّة وأثبت للدلالة .

وشبه العبقرية بالأُمَّة ،وهو تعبير حكمي يتمتع بالشيوع والذيوع والسيرورة ، وقد قال أبو هلال العسكري :" ما رأيت حاجة الشريف إلى شيء من أدب اللسان بعد سلامته من اللحن، كحاجته إلى الشاهد والمَثَل، والشذرة والكلمة السائرة، فإن ذلك يزيد المنطق تفخيما، ويكسبه قبولاً، ويجعل له قدراً في النفوس، وحلاوةً في الصدور، ويدعو القلوب إلى وعيه، ويبعثها على حفظه"([1]) و لذلك وجدنا إبراهيم ناجي يتخذ منه حجة على ما كان يتمتع به شوقي من عبقرية إبداعية شهد له بها الشعراء وغيرهم وفي البيت الثاني يشبهه بالشعلة باهرة الضياء حتى إنها من جمال ضيائها وشدته قد خلبت أبصارهم ،ويضيف إلى التشبيه بالشعلة مشبَّهًا به آخر هو المنارة التي تتضمن مع دلالة الضياء دلالات العُلُوّ والسُّمُوّ.

وإذا نظرنا في الصور الأربعة للتشبيه في البيتين وجدناها من صور التشبيه البليغ الذي يُعدُّ أجمل وأبلغ أنواع التشبيه ؛لأن حذف الأداة يُذيب الحدود بين طرفيْ التشبيه مما يصل بهما إلى درجة التمازج والاتحاد ؛إذ إنّ أداة التشبيه حاجز يحول دون هذا الاتحاد وذاك التمازج ،ومن ثمة أشبهه حذف الأداة بالاستعارة ،وربما كان لقوة هذا التشبيه دور فيما ذهب إليه بعض البلاغيين من أنه "يمكن عده من صور المجاز "([2]) خاصة وأن المشبَّه به في الصور السابقة كلها جاء نكرة لا يُستساغ إدخال حرف التشبيه عليها ،وتلك من صور التشبيه البليغ التي ارتأى بعض البلاغيين انتماءها إلى باب المجاز بما يحمله من طاقة دلالية قادرة على صدع توقع المتلقي ، ومن ثمة محاججته وإقناعه .

---

[1] – أبو هلال العسكري : جمهرة الأمثال– ٤/١ .

[2] – د/عبد العظيم المطعني: التشبيه البليغ– هل يرقى إلى درجة المجاز – ص ٧ .

الفصل الثالث :

القصيدة الرامزة

مدخل

٣ـ١ ـ التحول الإيقاعي

٣ـ١ـ١ـ لن أعيش في جلباب أبي

– الإيقاع الخارجي

٣ـ١ـ٢ـ الإيقاع الداخلي

مدخل :

هل كان عبد الوهاب البياتي شاعر الموت ؟! سؤال يفرض نفسه عندما تطالع شعر البياتي ،وتقف وقفة مستأنية عند فهرس أعماله الشعرية في مجلديها الأول والثاني ، سيلفت أنظارنا أن عناوين الدواوين تضم من بينها ثلاثة تمثل دالة الموت إحدى مفرداتها :كلمات لا تموت ،عيون الكلاب الميتة ، الموت في الحياة ،في حين تتواتر دالة الموت وتصاريفها ومرادفاتها ما يقرب من أربعين مرة ،إلى جانب القصائد الكثيرة التي يدور مضمونها حول الموت دون أن يشير عنوانها إلى الموت الذي مثّل المنظر المألوف لدى الشاعر([1]) .

ولعل شيوع الموت عند الشاعر مما يرتبط بتجربته الحياتية الطويلة وثقافته نحو الذات والمجتمع العراقي والعربي خاصة والإنساني عامة ،فموضوع الموت من أبرز ما يسم ديوانه " أباريق مهشمة ،فالأباريق المهشمة هي الأمة العربية المهشمة الميتة ،فالموت من أجل الحرية ،أي إنّ الموت قد أصبح ثمنًا للحرية ،وأصبحت هي ثمنًا له "([2]) والموت والحرية ترتبطان بالنضال وما يستدعيه من الدلالات التي تبدو مع استدعائه كثيرًا من الشخصيات الممثلة للنضال بصورة أو بأخرى سواء كانت شخصيات عربية قديمة مثل ديك الجن والمعري ومن المعاصرين مثل السياب ونظم حكمت وصلاح جاهين ، ومن الشخصيات الغربية نجد جاليليو ولوركا وألبير كامو وماكسيم جوركي وغيرهم .

ولقد توقفنا أمام مرثية عبد الوهاب البياتي في الشاعر الرائد من رواد الشعر الحر بدر شاكر السياب ؛ للوقوف على أوجه التحول التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة مستفيدين من المنجز السيميائي

---

[1] – عبد الوهاب البياتي : ينابيع الشمس – السيرة الشعرية – ص ١٤ .

[2] – د/ميشال خليل جحا : الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش – ط٢/٢٠٠٣م – دار العودة – بيروت – ص ٣٧٢ .

والحجاجي في الكشف عن مظاهر تلك التحولات الجديدة ، فلم تعد القصيدة مجرد رصد لصورة الميت وومكانته ،وخلاله على المستوى الذاتي أو الجماعي المجتمعي ، ولم تعد القصيدة الكاشفة عن أثر الوفاة على الشاعر ،وإنما صارت القصيدة ترميزًا لدلالات متعددة تتجاوز حالتَيْ الرصد والكشف .

٣-١- التحول الإيقاعي :

البياتي أحد رواد مدرسة الشعر الحر تلك المدرسة التي تشكَّل على يد روادها أبرز تحوُّلٍ في بنية القصيدة العربية المعاصرة ،وهو تحول لم يقف عند حدِّ الشكل وحده ،وإنما شمل المضمون والرؤية ووسائل التشكيل ،حيث تمثّل الجوهر الحقيقي للشعر في قدرته على " النفاذ من خلال الموسيقى والصورة والرؤية إلى وجدان الإنسان المعاصر "([1]) لذلك كانت الإطلالة الجديدة التي برزت فيها القصيدة العربية المعاصرة منذ أربعينات القرن العشرين تلك التي شهدت جدلاً واسعًا حول ريادة هذا الشكل الشعري الجديد بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعلي أحمد باكثير ونقولا فياض الذي يراه س. موريه "أول شاعر عربي كتب نموذجًا له أهميته في هذا الشكل ،وذلك عام١٩٢٤م"([2]) .

وإذا كانت ريادة هذا الشعر متنازعة بين الأقطار العربية – العراق ومصر خاصة – فإن كثيرًا من الدارسين يذهبون إلى أن " الشعر الحر بشكله المعروف نشأ في العراق " ([3]) الذي شهد مجموعة من الروّاد الأساسيين الذين مثلوا الموجة الأولى لهذا الشعر الحر وهم :نازك الملائكة

---

[1] – عبد الوهاب البياتي – ينابيع الشمس – السيرة الشعرية – ص ٢٧ .

[2] – س.موريه : الشعر العربي الحديث ١٨٠٠–١٩٧٠م – تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي – ترجمه وعلّق عليه د/شفيع السيد ،ود/سعد مصلوح – دار الفكر العربي – القاهرة ١٩٨٦م –ص ٢٩٦ .

[3] – د/ أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق – معهد البحوث والدراسات العربية – القاهرة ١٩٦٨م –ص ٢٣٧ .

وبدر شاكر السياب ، وقد نشرا أول إنتاجهما من الشعر الحر في عام ١٩٤٧م ،ثم جاء من بعدهما عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وكاظم جواد ،وكلهم حذا حذو السياب في تجاربه الشعرية ([1]) .

واحتذاء البياتي تجارب السياب يستدعي علاقتهما ببعضهما ،فإنه رغم هذا الاحتذاء كانت بينهما مساجلات وآراء نقدية ربما أظهرت حقيقة العلاقة بينهما من حيث التنافس الذي يُراد منه الوصول بالإنتاج الشعري إلى أقصى غايات الإجادة ، وذلك ما ألمح إليه السياب في قوله عن االبياتي :" الذي بِتُّ أخشى عليه كثيرًا بعد أن قرأتُ ديوانه ***المجد للأطفال والزيتون*** ،فقد كان تكرارًا مملاً لديوانه السابق ***أباريق مُهشّمة***"([2]) .

ولم ينج السياب من نقد البياتي له ؛إذ اتهمه في قصيدته ***أغنية في شهر آب*** التي نشرتها مجلة الآداب البيروتية في العدد الخامس مايو ١٩٥٦م بأنه قد سرق فكرتها من قصيدة ***أغنية العاشق*** لإليوت ،وغير ذلك من المواجهات النقدية التي دارت بين هذين الرائدين من رُوّاد مدرسة الشعر الحر ،ولا شك أن هذه الريادة قد قرّبت ما بينهما – رغم المنافسة – ولعلها كانت وراء مرثية البياتي لصديقه السياب وهي القصيدة التي نتوقف أمامها نرقب عن كثب صورة التحولات التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة ،وعنوانها كتابة على قبر السياب التي ننقلها بصورتها التي وردتْ عليها في أعماله الشعرية ([3]) :

أَصْعَدُ أَسْوَارَكِ، بَغْدَادُ وَأَهْوِي مَيِّتًا فِي اللَّيْلْ
أَمُدُّ لِلْبُيُوتِ عَيْنِي وَأَشُمُّ زَهْرَةَ الْمَابَيْنْ
أَبْكِي عَلَى الْحُسَيْنْ

---

[1] – س. موريه : الشعر العربي الحديث ١٨٠٠–١٩٧٠م – سابق – ص ٣٠٢–٣٠٣ .

[2] – حسن الغرفي : كتاب السياب النثري – جمع وإعداد وتقديم – منشورات مجلة الجواهر – فاس – الرباط – المغرب ١٩٨٦م – ص ١٩٤ .

[3] – عبد الوهاب البياتي : الأعمال الشعرية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٥م– ٢/٢١٩– ٢٢٠ .

وَسَوْفَ أَبْكِيهِ إِلَى أَنْ يَجْمَعَ اللهُ الشَّتِيتَيْنِ وَأَنْ يَسْقُطَ سُورُ الْبَيْنْ
وَنَلْتَقِي طِفْلَيْنْ
نَبْدَأُ حَيْثُ تَبْدَأُ الأَشْيَاءْ
نَسْقِي الْفَرَاشَاتِ الْعِطَاشَ الْمَاءْ
نَصْنَعُ مِنْ أَوْرَاقِ كُرَّاسَاتِنَا حَرَائِقْ
نَهْرَبُ لِلْحَدَائِقْ
نَكْتُبُ أَشْعَارَ الْمُحِبِّينَ عَلَى الْجِدَارْ
نَرْسُمُ غِزْلاَنًا وَحُورِيَّاتْ
يَرْقُصْنَ عَارِيَاتْ
تَحْتَ ضِيَاءِ قَمَرِ الْعِرَاقْ
نَصِيحُ تَحْتَ الطَّاقْ
بَغْدَادُ ! يَا بَغْدَادُ يَا بَغْدَاد
جِئْنَاكِ مِنْ مَنَازِلِ الطِّينِ وَمِنْ مَقَابِرِ الرَّمَادْ
نَهْدِمُ أَسْوَارَكِ بَعْدَ الْمَوْتْ
نَقْتُلُ هَذَا اللَّيْل
بِصَرَخَاتِ حُبِّنَا الْمَصْلُوبِ تَحْتَ الشَّمْسْ

وتلك تسعة عشر سطرًا شعريًّا حسب كتابة القصيدة في ديوان الشاعر ،حرصنا على نقلها بصورتها الطباعية ؛لأن الشعراء الجدد لم يقنعوا بالخروج على الشكل القليدي جملة ،وإنما وظفوا في خروجهم البياض والفضاء الكتابي بما له من دلالات رمزية وسيميائية لم تكن لتنفصل عن رؤية الشاعر ، وما يريد البوح به في ثنايا القصيدة .

٣-١-١- لن أعيش في جلباب أبي :

الإيقاع الخارجي :

إن قراءة هذه الكتابة التي يكتبها الشاعر على قبر السياب تقفنا أمام تحول جديد في النسق الإيقاعي ،يخالف النسق الذي رأيناه عند شوقي وناجي ،دون أن يفارقه أو يهجره ،فالتجديد دائمًا ما يرتبط بالقديم يتخذ منه طاقة تدفعه للأمام ،وهذا ما نجده في مظاهر حياتية متعددة ،فلاعب كرة القدم عندما يُسدد ضربة الجزاء أو الضربة الثابتة ، لا يُسددها من النقطة التي يقف فيها ، وإنما يتراجع إلى الخلف بضع خطوات، ثم ينطلق للأمام ليضرب الكرة ،والفلاح عندما يعبر قناة الماء يتراجع بضع خطوات ثم ينطلق للأمام عابرًا القناة دون أن يسقط فيها ، فبقدر الرجوع للخلف تكون سِعة الانطلاق للأمام أو قوته وهو ما نسميه التجديد أو الجديد .

والرجعة إلى الخلف بقدر ما هي قوة الدفع إلى الأمام حيث الرغبة في التجديد هي في حقيقتها محافظة على القديم أو التراث " بعناصره الحيوية التي تستحق البقاء لأنه– التجديد – هو الذي يجدد حيويتها باستمرار بتمكينها من اتخاذ أشكال جديدة تلائم تغيُّر طرائق التفكير وأساليب الاستجابة الفنية "([1]) التي تعكس تلك الحوارية الأبدية بين التراث والمعاصرة ،بين القديم والجديد ،بين الثبات والتحول الذي يعيد رسم الصورة التقليدية في ثياب جديدة ، تنطلق من القديم متحولة عنه ، لا تُكبِّل نفسها بقيوده ولا تعيش فيه .

وأول ما يبدو من هذا التحول هو شكل القصيدة المعاصرة ؛إذ لم يعد ذلك الشكل المعهود للقصيدة التقليدية ،وهذا طبيعي ؛لأن الشعر الحر "تحرر من الأنساق الثابتة في الشعر التقليدي"([2]) وقد شمل ذلك التحررَ

---

[1] – د/ محمد النويهي : قضية الشعر الجديد –ص ٢٥٥ .

[2] – د/ سلمى الخضراء الجيوسي : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث – ترجمة د/ عبد الواحد لؤلؤة –ط٢/٢٠٠٣م –مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت –ص ٥٧٣ .

من عدد التفعيلات المشكلة للبيت ،والتحرر من النظام الدقيق والنماذج الشعرية الثابتة التي بدت في شكل الموشحات ،بيد أن ذلك التحرر لا يعني الخروج على أصول الشعر ؛لأن " الشعر الحر شكل من أشكال الشعر العربي الحديث ،وليس خارجًا على أصوله أو مُطلقًا عن أصوله كل الانطلاق ،فهو موزون والقافية ركن مهم في موسيقيته "([1]) .

وانتماءة الشعر الحر إلى أشكال الشعر العربي الحديث ،وارتباطه بالوزن الموروث ،واشتماله على القافية أمور نجدها في مرثية البياتي التي كتبها على قبر رفيقه السياب ؛ فقد اتكأ البياتي على وزن شعري تقليدي هو بحر الرجز الذي يمثل أعلى نسبة حضور للأوزان التقليدية في شعره ،حيث كانت نسبة حضوره ٤٢,٦%([2]) وقد شمل هذا العُلُوّ عدد النصوص وعدد الأسطر ،ومن ثمة متوسط طول القصيدة ، ولا شك أن هذا الحضور يؤكد طول نفس الشاعر من وزن الرجز لما له من سهولة على السمع ،ولما له من حلاوة في النغم وخفَّةً في الإنشاد([3]) وربما لخفته وُسِمَ بالوزن الشعبي حتى عدّه أبو العلاء المعري "من سفساف القريض "([4]) وقد أكثر منه شعراء الشعر الحر ،حتى غدا هذا البحر حمار الشعراء الجدد ووسيلتهم المفضلة لنظم شعرهم الحر بسبب سهولته وعذوبته واتساع التصرف فيه لرحابة الترخصات العروضية التي تصاحبه ([5]) .

وربما كانت نسبة الحضور العالية لبحر الرجز في شعر البياتي انتصارًا له ؛ لما وُصِمَ به من المثالب التي ربما أخرجته من باب الشعر ،

---

[1] – د/ أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق – سابق – ص ٢٤٠ .

[2] – د/محمد مصطفى علي حسانين : خطاب البياتي الشعري – دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص – ط١/٢٠٠٩م – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – ص ٦٦ .

[3] – د/ عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب – سابق – ٢٩٨/١ .

[4] – أبو العلاء المعري : رسالة الغفران – تحقيق وشرح د/عائشة عبد الرحمن – بنت الشاطئ – ط٩/١٩٩٣م – دار المعارف – القاهرة – ص ٣٧٥ .

[5] – د/ محمود علي السمان : العروض الجديد – أوزان الشعر الحر وقوافيه – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٣م – ص ٥٤ .

وجعلته من العامية بمكان ، ومع ذلك فإن قدرة الشاعر على النظم وبراعته وملكته الشعرية تستطيع أن تفيد مما لهذا البحر من جماليات إيقاعية متزامنة مع الجماليات التعبيرية والدلالية والسياقية والنفسية ،وذلك ما يبدو من التنويع في عدد التفاعيل في السطر الشعري باعتباره "تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ،ولا بأيّ شكل خارجيٍّ ثابت "([1]) ،فقد يصل طول السطر إلى أربع تفعيلات وجزء من التفعيلة في قصيدة البياتي كما في قوله :

أَصْعَدُ أَسْوَارَكِ، بَغْدَادُ وَأَهْوِي مَيِّتًا فِي اللَّيْلْ
oo/o/ o//o/o/ o///o/ o///o/ o///o/

وقد يكون تفعيلة وبعض تفعيلة في مثل قوله :

أَبْكِي عَلَى الْحُسَيْنْ
oo// o/o//o/

وقد يطول السطر فيشمل ست تفعيلات وبعض تفعيلة فيها ،وذلك أكبر عدد من التفعيلات وقد ورد ذلك في سطر واحد هو قوله :

وَسَوْفَ أَبْكِيهِ إِلَى أَنْ يَجْمَعَ اللهُ الشَّتِيتَيْنِ وَأَنْ يَسْقُطَ سُورُ الْبَيْنْ
oo/o/ o///o/ o///o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/ o//o//

فتلك ست تفعيلات ،وإذا اعتبرنا الأخيرة تفعيلة رغم ما تم فيها من التحوير والتبديل ،بحيث بدت كأنها بعض تفعيلة ، كان أكبر سطر في القصيدة مكونًا من سبع تفعيلات هي أقصى ما جاء عليه أطول سطر في قصيدة البياتي ،وإن كان عدد التفعيلات قد يزيد عن ذلك في الشعر الحر عامة لأن "السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرًا من القصيدة ،يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات

[1] – د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٧م –ص ٨٣ .

إلى تسع تفعيلات "([1]) وذلك حسب الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر من خلال سياقه الشعري الذي يستدعي ذلك الطول .

ولا شك أن هذا التنويع في طول السطر وقصره مرتبط بالدلالة السياقية والحالة العاطفية ،ومدى تدفقها أو تباطئها ،ورغبة الشاعر في تسليط ضيائه الشعري عند دلالة بعينها ،كالسطر الذي يبكي فيه على الحسين ،فرغم قِصَر الجملة نحويًّا – فعل+فاعل مُضمر+ جر ومجرور– نجدها قد شكّلت تفعيلة وبعض تفعيلة في سطر كامل ؛لما للبكاء على الحسين من دلالات تستدعي تفردها في السطر الشعري وعدم مشاركة غيرها لها في سطرها .

واختتام السطر ببعض تفعيلة نجده في كل الأسطر التسعة عشر وتلفتنا هذه البعضية إلى طبيعة استخدام الشاعر للترخصات العروضية التي يستوعبها بحر الرجز ،فنجده يستخدم تلك الترخصات في واحد وثلاثين موضعًا من حشو الأسطر في نسبة ٦٨,٨% ،ويستخدم تفعيلة الرجز سالمة من الترخصات في أربعة عشر موضعًا بنسبة ٣١,٢% ،أي أنه يستخدم الرخص العروضية فيما يزيد على ضعف عدم استخدامها ،مما يستدعي حفاظه على الثوابت العروضية .

استخدم الشاعر تفعيلة الرجز مطوية بحذف الرابع الساكن في تسعة عشر موضعًا ،في حين استخدمها مخبونة بحذف الثاني الساكن في عشرة مواضع، واستخدمها مخبولة في موضعين ، والخَبَل هو الجمع بين الخبن والطي في تفعيلة الرجز وهي عندئذ تتكون من أربعة متحركات ثم ساكن ،وقد قلنا إن تلك الترخصات العروضية جائزة في الرجز ،ولعل ذلك تعليل لوصفه بحمار الشعر ،لكننا في التحليل الأخير نرى أن الشاعر قد حافظ على الثوابت العروضية فيما يتعلق بالزحافات والرخص المباح

[1] – د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر – السابق ص ١٠٨ .

للشعراء التزامها فيما يخص الزحافات والعلل ، وإن لم يحافظ على الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة .

ومما يجدر ذكره ها هنا أن الحضور الواسع لبحر الرجز في شعر البياتي وعند غيره من الشعراء المعاصرين ،يلفتنا إلى طبيعة تفعيلة هذا البحر ،وانتمائها إلى البحور الصافية وحيدة التفعيلة التي يُعدّ النظم عليها في الشعر الحر " أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة ؛لأنّ وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر "([1]) إلى جانب أنها تيسر للشاعر فرص اختيار الألفاظ المناسبة للتفعيلة مما يتسع أمامه أفق الاختيار من المعجم اللغوي بما يتناسب وأحادية التفعيلة ،ومن ثمة يفسر لنا هذا الاتساع ثراء الإبداع الشعري عند شعراء التفعيلة .

وأما القافية ومكانتها الإيقاعية باعتبارها فواصل موسيقية ([2]) فإننا نجد الشاعر قد استخدم القافية المقيدة في كل أسطر القصيدة ، وهذه القافية المقيدة تجعل المدى اللغوي منفسحًا أمام الشاعر ،فلا تدفعه حركة القافية نحو البحث عما يلائم حركتها من الوظائف النحوية للكلمات التي يختم بها سطره الشعري ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تمثل القافية المقيدة نهاية صارمة للسطر الشعري ،وكأن الشاعر لا يريد أن يقول شيئًا جديدًا على المدى الأفقي مفسحًا المجال للفضاء الكتابي حيث البياض الممتد على نهاية ؛كي يناوش عقل المتلقي بحثًا عن تعليل أو تفسير لمثل تلك الوقفات الصارمة ،فعندما يقول البياتي :

نَصْنَعُ مِنْ أَوْرَاقِ كُرَّاسَاتِنَا حَرَائِقْ

نَـهْرَبُ لِلْحَدَائِقْ

---

[1] – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر –ط٢/١٩٦٥م –مكتبة النهضة –بغداد –ص ٦٤ .

[2] – د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر – سابق –ص ٢٤٦ .

نراه يتوقف عند القاف مقيدًا إياها بالسكون الإعرابي – للوقف العروضي – تاركًا المتلقي يبحث عن طريقة يلم بها ما تناثر من رماد تلك الكراسات ،بعد أن أضرم فيها نيران الحرائق، وما عساها تلك الحرائق أن تقدم من دلالات ينفسح مداها افساح فضاء البياض الممتد إلى نهاية السطر الأول ،وفعل الأمر نفسه في السطر الثاني الأقل طولاً من سابقه فاتسعت معه رقعة البياض ، وانفسح معها المدى الكتابي مع المدى الدلالي حيث الهروب إلى الحدائق .

وقراءة البنية العروضية لنهاية السطرين السابقين تلفتنا إلى الحرية الكبيرة في الإفادة من الترخصات العروضية ؛ فقد أجرى الشاعر على تفعيلة بحر الرجز تغييرين أولهما الخبن بحذف الثاني الساكن وهو زحاف لا يلزم تكراره ،وثانيهما القطع بحذف الساكن الأخير من الوتد المجموع وتسكين ما قبله ،وهذا مما يراعى التزامه في الأعاريض والضروب التقليدية ،بيد أن الشاعر لم يستخدمه إلا في هذين الموضعين .

أما نهاية الأسطر الأخرى من القصيدة ،فقد بدا عليها أولاً انتهاء كل سطر بساكنين ربما رغبة منه في التأكيد على حتمية السكون المناسب للسكون الأبدي للموت باعتباره موضوع القصيدة ،أو الاستعانة بما في الساكنَيْن من انفساح في مدى الوقف ليتعانق مع البياض السطري ،وما ينتجه من خواء يتعانق مع ازدواجية التسكين في مثل قوله من نهاية السطر الأول : **وَأَهْوِي مَيِّتًا فِي اللَّيْلْ** ،فازدواجية التسكين تعانق أبدية سكون الموت وصمت الليل ليحاكي خيبة الأمل في الإفادة من صعود أسوار بغداد .

ومرة أخرى يلجأ الشاعر إلى الترخص العروضي ،بيد أنه هنا يخالف مسنون العروض التقليدي تحررًا من ربقته ، ورغبة في حرية التصرف في نهايات الأسطر بما يتناسب والدلالة المرادة والحالة النفسية ،فالكلمة الأخيرة من السطر الأول هي الليل بتسكين اللام الأخيرة وهي

بهذا الشكل العروضي /O /OO حيث قام الشاعر بحذف السبب الخفيف من آخر مستفعلن ،ثم سكّن الحرف الخامس المتحرك – أول الوتد المجموع – فصارت التفعيلة مُسْتَفْعْ وتُقلب إلى مفعولْ التي استخدمها الشاعر ثلاث عشرة مرة في نهاية الأسطر لتمثل نسبة ٦٨,٤% .

ويزداد تمادِي البياتي في التحرر من الصورة التقليدية عندما يعمد إلى الخبن بحذف الثاني الساكن ، والطيّ بحذف الرابع الساكن لتصير التفعيلة مُتَفْعِلُن ،منتهية بوتد مجموع لم يتركه وشأنه بل عمد إلى حذف السبب الأخير وتسكين الرابع المتحرك ،فتحولت التفعيلة بعد كل ذلك إلى فَعُولْ//OO ،في أربعة مواضع من القصيدة في نسبة ٢١% من إجمالي الأسطر التسعة عشر ،وقد وسمنا مثل هذه الصورة وسابقتها بأنها بعض تفعيلة يختم بها السطر، والبعضية هذه متعلقة بكثرة التحويرات التي قام بها الشاعر ،سواء قنَّنتها التقاليد العروضية أم لم تقنِّنْ .

٣-١-٢- الإيقاع الداخلي :

إذا كان التحول الكبير الذي شهدته قصيدة التفعيلة قد ارتكز على مخالفة الصورة التقليدية للبيت الشعري ،والاستعاضة عنها بالسطر الذي لا يتقيد بعدد من التفاعيل العروضية على النحو الذي مر ،فإن ثمة تحول كبير أيضًا التجأت إليه القصيدة المعاصرة وهو عدم الاعتداد بإيقاع البديع وظواهره باعتباره منتجًا للموسيقى الصوتية الداخلية من خلال التجانس الصوتي بين الدوال اللغوية ،وهو ما بدا في التصدير والترديد والتجنيس والتصريع ،وغيرها من الظواهر البديعية في التراث البلاغي العربي .

ولا يعني عدم الاعتداد بالبديع إهمالَه على الجملة ،وإنما قلّ الاعتماد عليه بصورة كبيرة ،فقصيدة البياتي السابقة لا نجد من ظواهر البديع التراثية إلا الترديد الذي يرد مرة واحدة في قول البياتي :

نَبْدَأُ حَيْثُ تَبْدَأُ الأَشْيَاءْ

فقد ذكر الفعل نبدأ وعلّقه بالذات الجمعية ،ثم ردده في مساحة قصيرة لا تجاوز مقطعين أولهما متوسط مغلق – حَيْ /O– وثانيهما قصير – ثُ /– وقد علّقه بالأشياء ،واختلاف التعلق من شأنه لفت المتلقي إلى الدلالة العامة للتعلق في كلا التركيبين ،مع التركيز على ما للتكرار الصوتي من دلالة .

ويستعيض الشاعر بالقيم الصوتية التي تبدو في بعض الظواهر التشكيلية التي لجأت إليها الصيدة المعاصرة ، ومنها التجانس الرأسي الذي نجده في نهايات الأسطر في مثل قوله :

أَمُدُّ لِلْبُيُوتِ عَيْنِي وَأَشُمُّ زَهْرَةَ الْمَابَيْنْ
أَبْكِي عَلَى الْحُسَيْنْ
وَسَوْفَ أَبْكِيهِ إِلَى أَنْ يَجْمَعَ اللهُ الشَّتِيتَيْنِ وَأَنْ يَسْقُطَ سُورُ الْبَيْنْ

فنهاية الأسطر الثلاثة تتفق في حرفَيْ الياء والنون ،بينما يتفق السطران الأول والثالث في الأحرف الثلاثة الأخيرة ،وربما زاد الشاعر في التجانس الصوتي الرأسي حتى تدخل الكلمات المتوالية رأسيًّا في سياق التجنيس ،وذلك في مثل قوله:

نَصْنَعُ مِنْ أَوْرَاقِ كُرَّاسَاتِنَا حَرَائِقْ
نَهْرَبُ لِلْحَدَائِقْ

وقوله :

نَرْسُمُ غِزْلاَنًا وَحُورِيَّاتْ
يَرْقُصْنَ عَارِيَاتْ

حيث نجد كلمتي النهاية في السطرين الأولين تختلفان في حرفٍ هو الراء في الأولى والدال في الثانية ،بينما تختلف كلمتا نهاية السطرين الأخيرين في حرفٍ هو الحاء في الأولى والعين في الثانية ،بينما تزيد الكلمة الأولى على الثانية في حرف الياء ،ومثل هذا التجانس الرأسي من

شأنه إثارة انتباه المتلقي إلى التشابه بين الدوال اللغوية مع الانتباه إلى القيمة الدلالية والصوتية الماثلة في التكرار الصوتي .

الإيقاع الصوتي :

وإذا كانت مفارقة البنية البديعية سمةً من سمات القصيدة المعاصرة سواء كان ذلك بالقلة المتبدية في استخدامها داخل القصيدة ،أو في التنويع المكاني لشواهدها – على قلّتها – كالذي بدا في التجانس الرأسي ،رغم ما لهذه الظواهر البديعية من إمكانيات صوتية ودلالية ،فإن الشعراء المعاصرية قد أفادوا أيما إفادة من القيم الإيحائية للأصوات ، حتى بدا التكثيف الحضوري للصوت اللغوي لافتًا للمتلقي ،ومؤكدًا في الآن عينه على رغبة الشاعر في مد حبال الوصل مع متلقيه بما يحمله الصوت من دلالة لا تنفصل منه وكذلك " لا يمكن أن يوجد معنًى بلا صوتٍ يعبر عنه "([1]) .

الأصوات المجهورة :

إنّ صوت الألف مما يتميز بالوضوح السمعي العالي ، والمدى الصوتي الطويل الذي أفاد منه القدامى في سياقات شعرية متنوعة ،فكان استخدامه في الرثاء صورة من صور الندبة ، وفي الاستغاثة وسيلة للفت المستغاث به ، وفي المدح والفخر استدلالا لمعاني تضخيم الذات الفردية والجماعية ،بيد أننا مع مرثية البياتي نجد للحضور الكبير لصوت الألف [أربع وثلاثون مرة] مقارنة بغيره من الأصوات دلالات غير تلك التي نجدها لتوظيفه في سياق الرثاء والندبة ،رغم انتماءة القصيدة إلى فن الرثاء الشعراء لشخصية شعرية رائدة كان لها الأثر الكبير في حركة الشعرية العربية المعاصرة .

---

[1] – كلود ليفي شتراوس : الأسطورة والمعنى – ترجمة وتقديم د/ شاكر عبد الحميد – مراجعة د/ عزيزة حمزة – ط١/١٩٨٦م – دار الشئون الثقافية – بغداد – ص ٧٥ .

ففي قول الشاعر **أَصْعَدُ أَسْوَارَكِ، بَغْدَادُ** نجد لصوت الألف حضورًا في الدلالة على ارتفاع المكان واتساعه ،مما يبدو معه القلق والتعب والإرهاق ،وما عساه أن يصيبه بالوحشة ،فيصير المكان وهو المحبب وموطن الميلاد موحشًا ،باعث حزن وأرق وقلق ينتهي بسقوط الشاعر الصاعد الأسوار **وَأَهْوِي مَيِّتًا فِي اللَّيْلْ** ومن ثمة كان الوضوح السمعي وطول المدى الصوتي للألف محاكيًا فضاءَ ما بعد الموت فضاء المسافة العكسية بين الصعود والهُوِيّ ،ويزداد فضاء المكان اتساعًا مع التكثيف الصوتي الذي بدا في قوله :

نَصِيحُ تَحْتَ الطَّاقْ
بَغْدَادُ ! يَا بَغْدَادُ يَا بَغْدَاد

فصياح الشاعر وأقرانه في الصِّبا تحت ذلك الطاق وهو إيوان كسرى ببغداد ، أو ما تبقى منه ، وصدى الصوت الذي يرجعه خواء المكان التراثي يستدعي ذلك كله جوًّا من الحنين إلى الماضي الذي يمثله الطاق ،وصوت الألف فيه حكاية لامتداد الصوت في فضائه ،ثم إن مضمون الصياح الذي تتكرر فيه دالة المكان بغداد ثلاث مرات ،ودالة النداء يا مرتين باشتمالها على ألف مد الصوت ؛لتشغل الفراغ المكاني التذاذًا برجع الصوت الدال على الرغبة في استدعاء المنادَى واستحضاره فلا يغيب كلها دلالات على الارتباط بالمكان والتمسُّح به ،وربما كان في النداء وتكراره بالدالة نفسها استغاثة بالمكان " بما يتوافق مع خروج الصوت من هاوية نفسية عميقة، لمأزق أو ضائقة أو شدة قد وقع فيها المستغيث "([1]) .

ويأتي صوت اللام ثانيًا من حيث مرات التواتر في القصيدة ؛فقد بلغ اثنتين وثلاثين مرة ،والملاحظ أن نصف هذا العدد مرتبط بدالة التعريف (ال) حيث ورد ست عشرة مرة ،وارتباط صوت اللام بالتعريف لما

[1] – حسن عباس : حروف المعاني بين الأصالة والحداثة – سابق – ص ٣٠ .

له من خصائص صوتية توحي بالليونة والمرونة ،ويكثر استعمالها مدغمة مما لا يتوفر في غيرها من الحروف العربية ،مما دل على خفتها ،وفي كثرة استعمالها مدغمة إيحاء بالتماسك والالتصاق ،وتلك الدلالات يمكننا التماحها داخل النص ،إذ يمكن ربط الطفولة – طفلين – بالمرونة والليونة للمرحلة العمرية حيث النعومة والطراوة ، وفي الغزلان الراقصات ،لارتباط الغزال بالأنوثة حيث المرأة العربية القديمة التي يكثر تشبيهها بالغزالة ، ويمكن التماح التماسك والالتصاق في منازل الطين .

ويأتي صوت النون في المكانة الثالثة حيث يبرز حضوره في ثلاثين موضعًا من القصيدة ،وهو من الأصوات المجهورة المتوسطة الشدة ،ويحمل دلالات المعاناة والحزن والشجن والأنين والكآبة ، ولعلها دلالات ترتبط بوجود النون في أحد مواضع الجذر اللغوي للفظة .

ويأتي صوت الراء في المكانة الرابعة بعد النون ، حيث بلغت مرات حضوره إحدى وعشرين مرة ،وهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة ،وله دلالات متعددتمن استعماله في أول الجذر اللغوي أو وسطه أو نهايته ، ومن هذه الدلالات التحرك والتكرار والترجيع مما يتوافق والطبيعة التكرارية للراء يقول البياتي :

نَسْقِي الْفَرَاشَاتِ الْعِطَاشَ الْمَاءْ
نَصْنَعُ مِنْ أَوْرَاقِ كُرَّاسَاتِنَا حَرَائِقْ
نَهْرَبُ لِلْحَدَائِقْ
نَكْتُبُ أَشْعَارَ الْمُحِبِّينَ عَلَى الْجِدَارْ
نَرْسُمُ غِزْلاَنًا وَحُورِيَّاتْ
يَرْقُصْنَ عَارِيَاتْ

فقد تكرر حرف الراء في هذه الأسطر الستة إحدى عشرة مرة وهو حضور لافت إلى إصرار الشاعر ورفاق دربه على سقيا الفراشات وصنع الحرائق والهرب للحدائق وكتابة الأشعار على الجدار ورسم الغزلان

الراقصات العاريات ،ورغم أن الكتابة على الجدار تستدعي ثبات المكتوب وليس حركيته وتكراريته إلا أن حضور الذات الجماعية واشتراكها في الفعل يدل على لا نهائية الكتابة واستمرارية الرسم وحركية الصورة التي تعكس الرغبة في الثورة على الوضع الكئيب ،والرغبة في التغيير وإعادة التشكيل الذي تقوم به الحرائق التي جاءت مادتها الإشعالية من الكراسات وما تستدعيه من دلالات التثقيف والتعليم ،مع الدلالة على عنف الثورة التي يقوم بها أصحاب الكراسات وهم تلاميذ المدارس وطلاب الجامعات بكثرتهم وعنفوان شبابهم .

الأصوات المهموسة :

من الملاحظ على الأصوات المهموسة في القصيدة أنّ تكرارها لم يكن بالكثافة نفسها التي وجدناها مع الأصوات المجهورة ،باستثناء صوت التاء المهموس الذي بلغ تواتره إحدى وعشرين مرة مساويًا لصوت الراء المجهور ،والتاء من الأصوات اللغوية التي تتناقض دلالات كلماتها – سواء كانت في البداية أو النهاية – بين الرقة والضعف والتفاهة ،والشدة والغلظة والقساوة والقوة ([1]) .

وهذا بالنسبة إلى التاء كحرف من الجذر اللغوي ،بيد أن التاء في قصيدة البياتي إلى جانب تجذرها نجد معها تاء الافتعال – نلتقي– والتاء المربوطة–زهرة – وتاء الجمع المؤنث –فراشات –كراسات – حوريات – عاريات – وتاء المضارعة – تبدأ – مما لا ينطبق عليها مثل تلك الدلالات ،ومع ذلك فإن صوت التاء المشبه قرع الكف بقوة على باطن اليد يوحي بإيحاءات متنوعة مثل الاضطراب الذي نلمحه في الشتيتين والضعف الذي نجده في : ميتًا ،الموت ، بينما نجد الإيحاء بالقوة والقساوة في مثل نقتل هذا الليل .

[1] – حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها – سابق –ص٥٦– ٥٩ .

ويأتي صوت القاف المهموس بعد التاء مع فارق كبير ،حيث يتواتر اثنتي عشرة مرة منتجًا من الدلالات ما يتوافق وطبيعته الصوتية ، فمن الدلالات المصاحبة له الشدة والقوة التي نجدها مع :يسقط حيث دلالة السقوط من الأعلى إلى الأسفل وما تحمله من قوة نجدها كذلك مع الفعل :نقتل ، والفعالية التي نجدها في :نسقي ، الحرائق ،يرقصن،واليباس والجفاف الذي يصاحب الورق والمقابر .

وأما صوت الحاء ،فإنه يتواتر إحدى عشرة مرة ،وهو من الأصوات المرتبطة بالمشاعر الإنسانية ،فهو " أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته "([1]) وقد رأينا الحاء صوتًا يتكرر مع دالة الحب في موضعين من النص ، ورأيناه مع الحدائق دالاً على البوح بما في النفس من مشاعر وأحاسيس في جو الحدائق الغنَّاء ،ومع الحرائق نراه دالاً على اشتعال الرغبة في الثورة على الأوضاع القائمة ،ورأيناه مع الصياح دالاً على مشاعر الطفولة قبالة المآسي التي تمر بها البلاد .

ويتواتر صوت السين عشر مرات ،وهو صوت صفير يقوم مقام الموسيقى التصويرية في النص الشعري ،ونلمح تكراره اللافت في الأسطر الأربعة الأولى من القصيدة حيث يرد فيها خمس مرات ،وكأن الشاعر يريد أن يصاحب تعلقه الشديد ببغداد وأسوارها تلك الموسيقى الصوتية الحزينة حزن الناي في نغمته الثابتة التي لا ينتج معها الإحساس بالرتابة بقدر ما يصاحبها من الحزن والألم الذي يتساوق والجو العام لقصيدة عبد الوهاب البياتي .

وإذا توقفنا أخيرًا عند صوت الهاء المهموس المصحوب نطقه باهتزازات عميقة في باطن الحلق ،وهو بتلك الاهتزازات يحاكي حالات

[1] – السابق ص ١٨٢ .

التوتر النفسي والقلق والاضطراب ومشاعر الحزن واليأس والشجى ،وهي المشاعر المصاحبة لمواقف الهجران ،وفواجع الموت والبؤس ،ورغم أن قصيدة البياتي رثائية ،إلا أن حضور الهاء بهذه الأوصاف الصوتية والدلالية حضور خافت ،فقد تكرر سبع مرات ارتبط في بعضها بالموت وما ينتمي إلى حقله الدلالي – أهوي ميتًا، أبكيه – وفي بعضها بالاضطراب النفسي الذي يدفعه نحو الحدائق – نهرب – وارتبط في بعضها بما ينتج عن اليأس من ردة فعل ماثلة في : نهدم أسوارك .

وعلى هذا النحو وجدنا الارتباط بين الصوت والدلالة ، وأثر التكرار الصوتي أو التواتر التكراري للأصوات في السياق العام للنص ،فصوت الألف بانفساحه وامتداد مداه السمعي العالي يناسب أسوقة الحزن والرثاء ،ولصوت اللام الجانبي المجهور دلالات الالتصاق والتمتسك مع الليونة والمرونة وفي صوت السين موسيقى تصويرية تجيء مصاحبة للنصوص الأدبية إلى جانب ما يثيره صوت السين من دلالات الححركة والخفاء والاستقرار والرقة والضعف ،ولصوت الحاء حفيف سمعي آسر يلتقي مع ارتباط صوت الحاء ببعض المشاعر الإنسانية تلك التي نجد لها حضورًا مع صوت الهاء المهموس ،ومن ثمة تتعانق الدلالة الصوتية مع نظيرتها الإيقاعية لتشكيل جو من الموسيقى المصاحبة للنص .

٣-٢- البنية الدلالية والتحول اللغوي :

مدخل :

نستطيع من خلال هذا المدخل الولوج إلى عالم القصيدة ، وكيف استطاع الشاعر الإفادة من كل العناصر الممكنة لرسم صورة الحزن المرتبطة بالواقع الذي يعيشه وطنه العراق خاصة ، والعالم العربي والإنساني عامة ،ومن ثمة ندرك التحول الكبير الذي شهدته القصيدة المعاصرة في مفارقة بائنة لنظيرتها التقليدية .

لقد وقفنا شوقي في قصيدته على دلالة مباشرة للرثاء ،واستدعاء المرثي ورسم صورة وصفية له ذاتية كانت أو اجتماعية ؛رغبة في رصد أثر المرثي ذاتيًّا واجتماعيًّا ،وكذلك فعل إبراهيم ناجي في مرثيته لأمير الشعراء أحمد شوقي ،وإن تمايز عن شوقي باستبطان حادثة الموت والتفكر فيها مع إلماعة إلى الأثر المباشر لموت شوقي على الشاعر .

وأما في قصيدة البياتي ،فإننا نلمح تحولاً كبيرًا في لغة القصيدة وبنيتها الدلالية وأسلوب تناول الموضوع الذي تعالجه القصيدة معالجة يسمها الترميز بميسمه ، ويُقنّعها القناع بغلاف شفيف يحمل من كثافة الدلالة ما قد يناقض شفافيته ،ويعمق التناص من دلالة استدعاء الآخر قديمًا كان أم حديثًا مع موازنة سياقية بين ذينك النقيضين ،ويمكننا التماح تلك التحولات فيما يلي :

إن أول ما يلفت من تحول لغوي في القصيدة هو عنوانها " كتابة على قبر السياب " لأن القصيدة تنتمي إلى غرض الرثاء ،ولم يعنون لها الشاعر باسم المرثي مثلما فعل شوقي في رثاء حافظ ، ولم يأت بمثل عنوان إبراهيم ناجي "رثاء شوقي " وإنما سمى ما فعله كتابة ،ولم يقل مرثية ؛لأن الكتابة تستدعي فضاءً زاخرًا من الدلالات التي لا تقيّد الشاعر بالواجب تجاه السياب ، وإنما تعطيه الكتابة فضاءً رحبًا يستطيع أن يشحنه بكل الدلالات التي تتوارد على ذهنه .

وقد حدد الكتابة بأنها على قبر السيّاب ،وهذه الموقعية المكانية من شأنها أن تحصر توقع المتلقي في غرض الرثاء ؛لما يستدعيه القبر من دلالات الموت والأزمة والسجن والقيد والظلام ، وغيرها من الدلالات ،بيد أن الشاعر يفيد من تلك الدلالات ليواجه الاستعمار والاستبداد والاستعباد والقهر الذي تتعرض له البلاد وأهلها .

وقد أضاف القبر إلى السياب إضافة تخصيص ،وإن استدعى التخصيص تعميمًا ؛إذ يبدو أن البلاد كلها قد تحولت إلى مقبرة قاسية الظلمة بسبب القهر والاستعباد ، وما السياب رفيق الكفاح والنضال ضد القهر والاستعباد والاستعمار إلا رمزًا لأولئك الوطنيين الذي يجب أن يهدموا الأسوار ، ويقتلوا الليل الجاثم فوق صدور العباد ،ومن ثمة حمل عنوان القصيدة توجهًا جديدًا وتحولاً في اللغة التي تمخضت عن دلالات واسعة الثراء ، ولم تنقبع خلف دلالة الرثاء غير الموجودة ، كما لم يستخدم الشاعر اسم السياب الرمز إلا في هذا العنوان ،مما يفسح المجال أمام المتلقي لتأويل العنوان وربطه بالقصيدة كلها .

كما شهدت القصيدة مجموعة من التراكيب الإضافية التي تستدعي وقفة نقدية من ورائها يتم استكناه الدلالات المنوطة بتلك التراكيب اللغوية ،وأولها **زهرة المابين** ، حيث نجد المضاف إليه **المابين** مصطلحًا عثمانيًّا يستدعي قَصْر السلطنة العثمانية، ويشير إلى ما يُعرف بالحرملك أو جناح الحريم في قصر السلطان العثماني حيث يقضي السلطان فيه يومه ،ويباشر منه شئون رعاياه إذا لم يخرج من القصر في يومه ،وهو جناح مصون لا تُنتهك فيه الحرمات ،وقد سُمي المابين لأنه يقع في القصر السلطاني ما بين الحرملك أو جناح الحريم ، والدوائر الخارجية([1]) ولعل مراده من **زهرة المابين** التي يشمها بكارة وطنه وصيانة حرماته فلا يقربها إلا أبناؤه .

---

[1] – د/ سهيل صابان : المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية – مراجعة د/ عبد الرازق محمد حسن بركات – مكتبة الملك فهد– الرياض ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م –ص١٩٨.

ومن هذه التراكيب الإضافية الجديدة **منازل الطين ،مقابر الرماد** ،حيث يستدعي أولهما دلالات البكارة والعفوية والحنين إلى الأصول حيث العشق الأبديّ بين الإنسان والمكان ،ذلك العشق الذي يتحول إلى ثورة جائحة تجتاح سور المدينة الذي يحول بين أبنائها وبين الامتزاج بالمكان ؛لذا كان مجيء البياتي وصديقه السياب من **منازل الطين ومقابر الرماد** ،وعودة الموتى الذين تحوَّلَ رفاتهم إلى الرماد ودُفن في **مقابر الرماد** ،وكأنهم يؤازرون أصحاب منازل الطين في الثورة على المستعمر بقتله ودخول المدينة المحرمة على أبنائها بهدم أسوارها :

نَـهْدِمُ أَسْوَارَكِ بَعْدَ الْمَوْتْ
نَقْتُلُ هَذَا اللَّيْل
بِصَرَخَاتِ حُبِّنَا الْمَصْلُوبِ تَحْتَ الشَّمْسْ

وتقفنا لغة السطر الأخير على التحول في التصوير الشعري من خلال هذا المركب الوصفي – حبنا المصلوب – حيث يتحول الحبّ إلى رمز الفداء والتضحية فيغدو المخلِّص الذي يخلص المدينة من أعباء هذا الليل الجاثم على صدور الناس ومن ثم فالتحول اللغوي في مثل هذا التركيب الجديد يتمثل فيما ينتجه من دلالات رمزية سيميائية ، لا تقف عند حدود الدلالة اللغوية وحدها ، وإنما تستدعي أمثال تلك الدلالات الرامزة .

وفي التركيب الوصف السابق نجد معانقة الشاعر التراث المسيحي بالتراث الصوفي الإسلامي ،عندما يجمع بين شخصيتيى المسيح عليه السلام ودعوته للمحبة التي تتجاوز العلاقة بالله تعالى إلى حب الإنسان لزميله ومن ثم لكل الناس ،ففي إنجيل يوحنا " فما أوصيكم به أن يحب بعضكم بعضًا "([1]) وشخصية الحلاج الإمام الصوفي في تمرده على القيم الدينية والأفكار الاجتماعية مع مواقفه من الدولة العباسية ،تلك التي

[1] – الكتاب المقدس – العهد الجديد – نقله عن اليونانية وعلق عليه الأب جورج فاخوري البولسي – ط٢٠٠٧/٣٤م – المكتبة البولسية – بيروت – لبنان – ص ٤٦٧ .

على إثرها اتُّهِمَ بالزندقة ،وقد قُطعت يداه ورجلاه وصُلب([1]) مثلما صُلِب السيد المسيح عليه السلام في التراث المسيحي ، فالحلاج يُعد رمزًا للتمرد والثورة على الأوضاع السلبية ، ولعله من هذا الجانب يتشابه وشخصية السياب المرثي ،وشخصية الشاعر الراثي ، فكلاهما رمز للثورة والجهاد والنضال .

بينما يستدعي ثانيهما – مقابر الرماد – دلالات متنوعة وإن دارت حول الخوف والرهبة والعزلة والانطوائية باعتبار المقابر من الأماكن المغلقة الباعثة على الوحشة والسجون وذلك في الرؤيا المنامية([2]) كما تستدعي دلالات الانطوائية وكراهة الاختلاط والسلبية ،وهي دلالات ينفيها المجيء من مقابر الرماد ،ذلك المجيء الراغب في التغيير – قتل الليل – ومن ثم تغدو المقابر منطلق الثورة ومجمع الثائرين ،ومكانًا حميميًّا بعدما كان معاديًا باعثًا على الرهبة والوحشة ، مصاحبًا للعجز والكسل والانطوائية والسلبية .

وفي التعبير بمقابر الرماد استدعاء لهشاشة تلك القبور أمام رياح الثورة وحركة الثائرين التي ستذرو الرماد ،وتقذف به في أعين المستعمر الغاصب والحاكم المستبد بالشعب ومقدراته ،لتتحول تلك المقابر إلى سلاح جديد يُعين الثوَّار على نجاح ثورتهم ، عندما يخرج المقهورون من مقابرهم ويذرون الرماد في أعين الظالمين ؛ ليحرروا البلاد من سطوتهم .

وإذا كانت المقابر قد أنتجت مثل هذه الدلالات ،فإن في السور والجدار دلالات قد تكون متناقضة ، رغم أن بينهما ترادفًا دلاليًّا ،فالجدار هو الحائط ،والسور عند العرب هو حائط المدينة([3]) كما يشتركان في

---

[1] – الذهبي : سِيَر أعلام النبلاء – الجزء ١٤– تحقيق أكرم البوشي وإشراف شُعيْب الأرنؤوط – ط١/١٩٨٣م – مؤسسة الرسالة – بيروت – ص ٣٥٠– ٣٥١ .

[2] – ابن سيرين ،عبد الغني النابلسي : معجم تفسير الأحلام –رتبه معجميًّا وأعدّه باسل البريدي – ط١/٢٠٠٨م –مكتبة الصفا – أبو ظبي – ٨٧٢– ٨٧٣ .

[3] – ابن منظور: لسان العرب – سابق– ٥/١٩٠– ١٩١مادة جدر ، ٦/٥٢– ٥٣ مادة سور

الدلالة على الارتفاع والعلُوّ ،ومن ثم يكونان كالحاجز ،قال الله عز وجلّ :﴿ **فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ**﴾[سورة الحديد١٣] والسور الحاجز بين أهل الجنة وأهل النار ،وفي القصيدة يقف السور حاجزًا عاليًا بين الشاعر وتحقيق أهدافه ،ومن ثمة يغدو السور مكانًا قبيحًا يهوي الشاعر من فوقه ميتًا:

أَصْعَدُ أَسْوَارَكِ، بَغْدَادُ وَأَهْوِي مَيِّتًا

ويمتد القبح المكاني للسور ،فيغدو مكانًا معاديًا ينتظر الشاعر سقوطه ؛لأنه سور الفراق : **أَنْ يَسْقُطَ سُورُ البَيْنِ** ،بل تتجاوز الرغبة هدم أسوار المدينة حتى بعد أن يصيبه ورفاقه الموت : **نَهْدِمُ أَسْوَارَكِ بَعْدَ الْمَوْتْ** ،وأما الجدار فرغم اشتراكه فيما سبق من دلالات مع السور ،إلا أنه مع الشاعر يغدو مكانًا أليفًا يُسَجِّل عليه المحبون أشعارهم في استدعاء لجسر العشاق المشهور في كثير من المدن الأوروبية حيث يلتقي العشاق على ظهره يتبادلون آيات العشق ويغلقونها بأقفالهم التي يلقونها في النهر : **نَكْتُبُ أَشْعَارَ الْمُحِبِّينَ عَلَى الْجِدَارْ** .ومن مظاهر التحول اللغوي في القصيدة استخدامه دالة الطفل استخدامًا جديدًا في بنيته التركيبية داخل النص في قوله [٢١٩/٢] :

وَسَوْفَ أَبْكِيهِ إِلَى أَنْ يَجْمَعَ اللهُ الشَّتِيتَيْنِ وَأَنْ يَسْقُطَ سُورُ الْبَيْنْ وَنَلْتَقِي طِفْلَيْنْ

يستدعي الوصف بالطفولة النعومة والليونة والرِّقَّة ،بيد أننا نجد الوصف بالطفل هنا قد جاء على صيغة المثنَّى في إشارة إلى الراثي والمرثي الذي يُقَنِّعُه الشاعر بقناع الإمام الحسين بن عليٍّ – رضي الله عنهما – بكل ما يستدعيه من وقفة في وجه السلطة الغاشمة – سلطة الأمويين تراثيًّا – حيث راح الحسين شهيد سطوتها وبأسها ،والحكومة العراقية المستبدة مع المستعمر الإنجليزي حديثًا ،حيث كان السياب عضوًا في الحزب الشيوعي – أحد الأحزاب العراقية المناضلة – وناله ما نال المناضلين المجاهدين من بطش السلطة واستبدادها .

والإشارة إلى الطفلين تستدعي التجدد والانبعاث من جديد ،فقد هوى ميتًا في الليل بعدما صعد أسوار بغداد ،وعندما يلتقي ورفيقه طفلين ،إنما هو استدعاء لدلالات الانبعاث والتجدد والمستقبل الواعد الذي يخرج من رحم المعاناة ،وينبعث من جديد حيث تبدأ الأشياء ،وعندها تملك الذات الجمعية حرية التصرف وحرية الفعل التي تبدو مع الأفعال : نبدأ، نسقي ، نصنع ،نهرب ، نكتب ، نصيح ، نهدم ، نقتل إلى جانب بداية الالتقاء الطفولي : نلتقي طفلين .

ويمكن أن نستشف رمزية الحضور اللافت للذات الجمعية في هذه الدوال الفعلية ،تلك الرمزية التي تشير إلى انتماء الذات الشاعرة إلى هذا المجتمع المقهور المضطهد ؛لأنه جزء من الجماعة ينصهر خيطًا فاعلاً في نسيجها الاجتماعي ،فالكل يجاهد ويناضل ويكافح القهر والاستعباد والاستبداد الذي تتعرض له البلاد .

ولا تبعد الدلالة السيميائية لتلك الأفعال عن الدلالة العامة للقصيدة التي بدت معها الذات الجمعية متلاحمة متماسكة ،فالكل يبدأ ، والبدء يستدعي الإصرار على الفعل ،كما يستدعي البدأ عدمية ما قبل ،حيث القضاء على آثار القهر والاستبداد والاستعباد ، والبدأ حيث تبدأ الأشياء طاهرة منزهة عن المنغصات ،وتستدعي السقاية الماء ، والماء حياة جديدة تناسب البدأ حيث تبدأ الأشياء .

ويرتبط الفعل الجمعي نصنع بإعادة التشكل ، تشكل الحياة الجديدة المبرأة من مخازي القهر والاستعباد هذه الحياة التي يسمها ما يسم علاقات العشاق من الحب الطاهر المبرّأ من الأدناس ،وقد خُلِّدت علاقة الحب بكتابة سطورها على الجدار الذي يتحول إلى مكان أليف محبوب ، ولعل في رسم الغزلان والحوريات العاريات يرقصن ما يستدعي جو البهجة والفرحة التي ستغمر البلاد بعد التخلص من مخازي القهر والظلم والطغيان والرقص تحت ضياء قمر العراق يستدعي النور المزيح لظلام القهر والاستعباد الذي عاناه الشعب العراقي .

٣-٣- البنية المجازية والتحول التصويري :

اتسمت القصيدة المعاصرة في تحولها التصويري بثراء التجربة وعمق التناول وسعة التأويل الذي استقطب كل الدلالات الممكنة مما يمكن أن يريدها الشاعر ،أو تدور في خلد المتلقي ،والجامع بين الشاعر والمتلقي هو القدرة على التأويل والتواصل الذي يثري التجربة ،ويعمق من الرؤية الشعرية ،وفي سبيل ذلك التعميق ألفينا الشاعر المعاصر في تجريبياته من أجل التجديد والتحديث والتطوير يستعين بالتصوير الرمزي وذاتيته الفلسفية التي " ترد الوجود إلى الذات وتراه فيها"([1]) فهي صورة ذاتية ،بيد أنها لا تنقبع داخل حدود الذات ، بل تتماهى مع الوجود جميعه ، فتخرج الدلالة من حيز الذات الإنسانية بضيقها ومحدوديتها إلى فضاء العالَم والإنسانية كلها ؛لأن الشاعر المعاصر أخذ على عاتقه معالجة القضايا الذاتية برداء إنساني يسم تجربته بالإنسانية العامة ؛ لذلك كان التجاؤه إلى وسائل تصويرية منها التصوير الرمزي ، وموظفًا كل إمكانات الرمز وما يحمل من فضاء فني رحيب يُعين على شحن القصيدة الشعرية عامة والتعبير الشعري بصفة خاصة بكل الدلالات التي تخرج به الحيز الذاتي الضيق .

ووفي سبيل ذلك وجدنا الشاعر المعاصر يوظف تقنية تداخل الفنون مع بعضها ،ومن ثم أخذ يفيد من الفنون الأخرى ؛لإثراء تجربته ، ومنح قصيدته ثراءً دلاليًّا وقدرة إقناعية ، ما كان له أن يحققها دون ذلك التداخل بين الفنون ، فمن فن المسرح يستعير تقنية القناع باعتبارها وسيلة فنية يتقمص فيها الفنانون المسرحيون أدوارًا لشخصيات أسطورية أو دينية أو تاريخية، والتخفي وراء القناع من أجل إنتاج بعض المواقف الدرامية أو الرموز الفنية التي تتناسب وتجربته المعاصرة .

---

[1] – د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – سابق – ص٣٣١ .

ومن الفن السينمائي يستعير بعض التقنيات التصويرية ،والمعالجة الدرامية وتقنيات الفلاش باك ،وغيرها من التقنيات التي تشير إلى ذوبان الفوارق والحدود بين الفنون والآداب ،وهذا أمر طبيعي في ظل التداخل الكبير بين العلوم والفنون ،وأسوقة الاتصال التي اتسعت من خلالها زاوية الرؤية التي عالج به الشاعر المعاصر قضايا مجتمعه الخاص والعام .

قناع الحسين :

إن العراق الموطن والملاذ للبياتي وغيره من الشعراء العراقيين المعاصرين قد احتاز مساحة كبيرة في ديوان الشعر العربي الحديث عامة ،وديوان الشعر العراقي خاصة ،وانفرد البياتي من بين الشعراء المعاصرين لمعالجة قضايا الاستبداد السلطوي الذي تمارسه السلطة الاستعمارية الحاكمة في العراق ،تلك السلطة التي استدعى لها الليل معادلاً فنيًّا يُجسد من خلاله وطأة هذا الليل الجاثم على صدور الأهالي وجنبات البلاد ،وتلك تقنية ترميزية أدى فيها الليل دور الرمز مؤازرًا الطبيعة الخاصة للشعر ؛فإنه " في أصول أغراضه لا يُنوّهُ عن الأشياء مباشرة ،بل يعبر عنها بطريقة صورية إشارية "([1]) .

وهذا التنويه الإشاري نجده في استدعائه شخصية الحسين بن علي –رضي الله عنهما – ونتساءل بدورنا :لِمَ استدعى شخصية الحسين ، ولِمَ يبكي عليه؟ ولِمَ سيستمرُّ في البكاء عليه **أَبْكِي عَلَى الْحُسَيْنْ** .... **وَسَوْفَ أَبْكِي عَلَيْهِ** ،إن الحسين يمثل في التاريخ الإسلامي الرمز المناهض للسلطة الغاشمة المستبدة بالأمر دون مستحقيه ،يمثل صوت الثورة وسيْفَها الذي يقاتل حتى الرمق الأخير بعدما سقط دونه الأهل والأتباع والمريدون .

[1] – أنطون غطاس كرم :الرمزية والأدب العربي الحديث – دار الكشاف للنشر والطباعة– بيروت –لبنان ١٩٤٩م –ص ٨ .

ولم يبح الشاعر بكل تلك الدلالات التي مثّلها الحسين ،ولم يُصرّحْ بعلة استدعائه ،وإنما تقنَّع به ،وارتدى مسوح البكاء عليه كما يبكيه الكثيرون من الأتباع في مواسم عاشوراء حتى يومنا هذا ،لقد تحول هذا القناع إلى رمزٍ موّار بدلالاتٍ خلّدَتْ اسمه ،ليس لكونه حفيد النبي صلى الله عليه وسلم ،أو أحد سيدَيْ شباب أهل الجنة في الحديث الصحيح ،وإنما لكونه صار رمزًا لكل القيم في الاستشهاد من أجل ما تؤمن به الشخصية من مبادئ وقيم ومعانٍ سامية ،لقد صار الإمام الحسين رمزًا للتضحية والفداء والإيثار من أجل المبدأ ،وقد اتخذ منه الشاعر قناعًا يمارس " دوره في التعبير عن حلم الجماعة بتحقيق الماضي في مستقبلٍ قادمٍ ،وذلك بمعاناة التحول والتجسد عبر شعائر الصراع في التضحية والانبعاث" ([1]) .

وهنا نجد التقاء الماضي بالحاضر التقاءً سببه الظاهر هو وحدة الهمّ ووحدة الهزيمة ؛ فالمصائب يجمعن المصابين في قول أحمد شوقي من نونيته يا نائح الطلح ، وقد انهزم الإمام الحسين وأتباعه المتوجهين إلى العرق ،واستشهد الحسين هو ومعظم أهل بيته كما انهزم العراق المعاصر أمام قبضة الاستعمار الحديدية وسيطرة الاستعباد الغاشم ،ومن ثم " يكتسب الرمز عُمقًا تاريخيًّا ،وتتكثف نكبة الحاضر باتحادها بنكبة الماضي "([2]) وكأن الشاعر باستدعائه الرمز القناعي يوائم بين الماضي والحاضر في خطين متوازيين لا يلتقيان بسبب البعد الزمني وفارقة الماضي/الحاضر ،بيد أنهما يتقاربان ، بل يجتمعان اجتماع المصائب التي توحد بين المصابين .

---

[1] – محيي الدين صبحي : الرؤيا في شعر البياتي – ط١/١٩٨٧م – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ص ١٠ .

[2] – ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر – رسالة ماجستير – الجامعة الأمريكية – بيروت ١٩٧٤م – ص ١١٨ .

ولعلنا ننظر في التحليل الأخير إلى شخصية الحسين رضي الله عنه على أنه المعادل التراثي لشخصية السياب الشاعر الثائر على الظلم والاستبداد والقهر الذي أصاب البلاد بالأوصاب والآلام ،والوطنيّ الذي ناضل من أجل تحرير البلاد من المستعمر الإنجليزي ،واغتاله الموت بعد صراع مع المرض ،مثلما اغتال رجال يزيد بن معاوية الخليفة الأموي الحسينَ بنَ علي – رضي الله عنهما – ،ومن ثم إذا بكى البياتي الإمام الحسينَ ،فإنما يبكي بدر شاكر السيّاب رفيق الصبا والجهاد والنضال ، معاهدًا إياه على مواصلة السير في طريق جهاد الاستعمار والاستبداد والقهر الذي سارا فيه كلاهما ([1]) حيث كان البياتي علامة من علامات الكفاح والنضال الوطني الذي حمل على كاهله قضايا وطنه العراق .

رمزية الطاق :

ربما مثل الطاق صورة من صور التحول اللغوي من حيث إنه من المفردات التراثية التي تستثير مجموعة من الدلالات الثقافية والحضارية والتاريخية التي يستدعيها قوله :

نَصِيحُ تَحْتَ الطَّاقْ
بَغْدَادُ يَا بَغْدَادُ يَا بَغْدَاد

إن أصل الطاق فيما ورد عند ياقوت الحموي هو البناء المعقود وجمعه الطاقات ،وقد ذكر ياقوت مجموعة من الطاقات المتمركزة في بلاد فارس والعراق والطاق حصن بطبرستان وهو موضع في الجبل([2]) ،يستدعي ذكرُهُ فتْحَ أبي جعفر المنصور لبلاد فارس حيث الزمن الماضي بما كان يحمله من دلالات القوة العربية وأنفتها التي تختفي في العصر الحاضر ،نتيجة الاستعمار والاستعباد الجاثم فوق صدور البلاد ،يكمم

[1] – محيي الدين صبحي : الرؤيا في شعر البياتي – السابق ص ٢٥٠ .
[2] – ياقوت الحموي : معجم البلدان – سابق – ٤/٤– ٥ .

الأفواه ويئد غرائز القوة والعزة والأنفة العربية ؛ولذلك نجد الصياح تحت الطاق من الأطفال مستدعيًا دلالات الفراغ ،إنهم يصيحون تحت الطاق وهو إيوان كسرى الواقع بالقرب من بغداد ،وكان البياتي ورفاقه من الأطفال يذهبون إليه يلعبون ويصيحون وهو يردد بصدى الصوت ما يقولونه([1]) فيستمتعون – الأطفال – بصدى الصوت الذي لا يُسمن ولا يغني من جوع .

وهنا نستطيع أن ندرك السر في استدعاء الطاق والصياح تحته ،إنه يوازن بين خطّيْ التراث والحاضر ؛ليخرج من المفارقة الكبيرة بينهما بمزيد من الحزن واليأس من تغيير الواقع الكئيب ؛فإن ما تُقدمه الشعوب ضد الاستعمار والاستبداد لا يعدو أن يكون صدى صوت ،دون أن يرقى إلى حد الفعل وما يتمخض عنه من أثر ،ولذا كان مضمون صياح الأطفال تحت الطاق هو : بغداد يا بغداد يا بغداد ، والتكرار هنا يتآزر وصدى الصوت في صورة ترديد المقول ،وإن كانت ملامح المردَّد غير واضحة المعالم مما يزيد من حالة الهراء الذي هو خلاصة الحال المعاصرة للشعوب الواقعة تحت نير الاستعمار والاستبداد .

واستدعاء الطاق أو إيوان كسرى الماثل بناءً عاليًا بفضائه وخوائه الحسي المدرك بالعيان والحواس البشرية ،إنما تم للوقوف على ما يحمله من دلالات تتأطر برجاء استمرار دلالات العظمة والإحساس بالذات والنخوة والعزة العربية ،وكلها أماني معنوية لا ترقى إلى حد المادية المحسوسة ،بيد أنها مباحة أمنية ورجاء ، وبذا تتشكل القيمة الرمزية للطاق ،أو تتخلق ملامح الرمز/ الطاق في انطلاقه من الحسي المعايَن – الإيوان – إلى المعنوي حيث أمنيات استعادة العزة والنخوة العربية ؛لأن

[1] – البياتي : الأعمال الشعرية ٢/٢١٩ – هامش الصفحة .

الرمز يستدعي تلازم "مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية – نصيح تحت الطاق – التي تؤخذ قالبًا للرمز ،ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها – أمنيات النخوة والعزة – وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز "([1]) وقد بدا الاندماج في التقاء الماضي بالحاضر ، وهو اندماج في مخيلة الشاعر ؛بغية استدعاء كل الدلالات المرتبطة بهذا الاندماج .

ويستعين البياتي بتقنية الرمزية الأسطورية للإشارة إلى هؤلاء المناضلين المجاهدين الذين فنيَت أرواحهم في سبيل الكفاح والنضال الوطني العراقي ،وهي تقنية تتكئ على " اتخاذ الأسطورة قالبًا رمزيًّا يمكن فيه ردّ الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات ومواقف عصرية "([2]) من خلال الإسقاط الشعري الذي تنفسح معه دلالة الرمز الأسطوري ،وتستبين معه علة الاستدعاء ؛لأنّ " الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها ،ويمثلان نوعًا واحدًا من البنية الرمزية "([3]) التي يفيء إليها الشاعر تعبيرًا عن تجربته الشعرية .

يستدعي البياتي من الأساطير العربية القديمة والتي يشاركهم فيها المصريون القدماء وغيرهم من الشعوب ،أسطورة الهامة أو الفراشة أو ذلك الطائر الذي " يزعمون أنه يخرج من رأس القتيل الذي لم يؤخذْ بثأره ،فيزقو عند قبره ويقول :اسقوني من دم قاتلي "([4]) وقد استمرت هذه الأسطورة إلى ما بعد الإسلام ورددها كثير من الشعراء العرب في الجاهلية وبعد الإسلام

---

[1] – د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – سابق – ص ٤٠ .

[2] – د/ محمد فتوح أحمد : السابق – ص ٢٨٨ .

[3] – د/ محيي الدين صبحي : النقد الأدبي الحديث بين العلم والأسطورة – دراسات مترجمة – الدار العربية للكتاب – ليبيا ١٩٨٨م– ص ١٠٦ .

[4] – د/ محمد عجيبة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها – ط١/١٩٩٤م– دار الفارابي – بيروت – ٣٣٤/١ .

،وتلك من الأساطير التي يشترك فيها كثير من الشعوب لارتباطها بتصور الروح على أنه "يطير في صورة طائر"([1]) .

ونجد قريبًا من هذا التصور، ولكن بدلالة دينية ما جاء في الحديث النبوي الكاشف عن مكانة الشهداء ومنزلتهم في الجنة " **إنَّ أرواحَ الشُّهداءِ في طَيرٍ خُضرٍ تَعلقُ من ثمرةِ الجنَّةِ ،أو شَجرِ الجنَّةِ** "([2]) ودلالة هذا الأثر الديني مفارقة للتصور الأسطوري بجعل الروح طائرًا يطير وذلك عند الكنعانيين والبابليين والمصريين القدماء والفينيقيين واليونانيين ([3]) ومفارقة الرؤية الإسلامية للمعتقد الأسطوري من ناحيتين أولاهما أنها تجعل الطير الأخضر يحمل أرواح الشهداء ، فليست الأرواح طيرًا في التجسيد الأسطوري للمطالبة بثأر القتيل وثانيهما نفي السُّنَّة النبوية للطيرة في الحديث الصحيح الذي رواه أبو هريرة حيث قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " لا عدوى ولا هامةَ ولا نَوْءَ ولا صفَرَ "([4]) .

وهذه الأسطورة ترتبط بالموت عمومًا ،فقد جاء في المثل : " هامةٌ اليومَ أوْ غدًا – أيْ هو ميت اليوم أو غدا "([5]) سواء كان الموت طبيعيا أم قتلا واغتيالاً وغير ذلك من صور الموت التي أولاها البياتي في شعره حضورًا كبيرًا ،ولعل مواقف الثورة والجهاد والنضال ضد الاستبداد

---

[1] – فريدريش فون دير لاين : الحكاية الخرافية – نشأتها،مناهج دراستها، فنيتها – ترجمة د/ نبيلة إبراهيم– مراجعة د/عز الدين إسماعيل– ط١/١٩٧٣م– دار القلم – بيروت– ص٧٦.

[2] – الترمذي : سنن الترمذي – حكم على أحاديثه وعلّق عليها الشيخ محمد ناصر الدين الألباني –ط١/١٤١٧هـ –مكتبة المعارف –الرياض –ص ٣٨٥– الحديث رقم ١٦٤١ وهو حديث حسن صحيح .

[3] – د/ إحسان يعقوب الديك : والهامة والصدى ،صدى الروح في الشعر الجاهلي – مجلة جامعة النجاح الوطنية – نابلس – فلسطين – مج١٣– ع ٢ – ١٩٩٩م –ص ٧٦ .

[4] – أبو داود : سنن أبي داود – إشراف ومراجعة الشيخ صالح بن عبد العزيز آل الشيخ – ط١/١٩٩٩م –وزارة االشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد – السعودية –ص ٥٥٥ .

[5] – الميداني : مجمع الأمثال – سابق – ٤٠٥/٢ .

والاستعمار ،وسقوط كثير من أبناء الشعب ضحية ذلك قد كان وراء استدعاء الأسطورة في قول البياتي :

نَسْقِي الْفَرَاشَاتِ الْعِطَاشَ الْمَاءْ

ونلحظ هنا قدرة الشاعر على المزج بين مرادفات الأسطورة ،حيث الربط بين الروح والطير والفراشة ؛فقد اعتقد " كثير من المجتمعات الأولى بأنّ روح الميت تتحول إلى طائر يظل هائمًا بين الأحياء "([1]) ومن ثم تلتقي الفراشة مع الهامة التي تصيح على رأس الميت قائلة : اسقوني اسقوني دم القاتل ، فهي نذير شؤم وموت وهلاك وظلام ،بيد أن الفراشات لا تُسقى دم القتلى وإنما يسقيها الشاعر المجاهد ورفاقه الماء ، وإذا كان العطش رمزًا لكل معاني الحاجة والعوز والفقر والمعاناة والاضطهاد والقهر الذي يتعرض له الشعب ، فإن الماء الذي يسقيه تلك الفراشات / المناضلين ، رمز لدلالات الخصب والنماء والانبعاث والغضب والتضحية والفداء ، إنه رمز الحياة ،ومن ثم الخلود لهؤلاء المناضلين الذي استشهدوا في سبيل الكفاح والنضال الوطني .

وفي هذه الصورة الرمزية نجد المفارقة بين الواقع – فعل السقاية – والمتخيل وهو وقوع فعل السقاية المسندة إلى الذات الجمعية على الفراشات التي تتخذ موقع المفعولية ،وتستقطب هذه المفارقة دلالات الرغبة في تحقيق الصعب أو المستحيل الرغبة في تغيير الواقع الكئيب إلى صورة حية نابضة بكل مظاهر الحياة التي يُسهم الماء في تشكُّلها .

ومن الوسائل التصويرية عند البياتي نجد توسله بالتناص الأدبي ليؤازر من فكرة البكاء على الحسين/السياب ويعطيها بُعدًا زمنيًّا يستدعي

---

[1] – د/أحمد إسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام– ط١/١٩٩٥م – سينا للنشر – القاهرة – ص١٩٨.

التدخل الإلهي في تحديد الزمن الذي يريد أن يجعله غاية يقف عندها [٢١٩/٢]:

وَسَوْفَ أَبْكِيهِ إِلَى أَنْ يَجْمَعَ اللهُ الشَّتِيتيْن

وهو يتناص مع قول قيس بن الملوّح [طويل] ([١]) :

وَقَدْ يَجْمَعُ اللهُ الشَّتِيتَيْنِ بَعْدَمَا يَظُنَّانِ كُلَّ الظَّنِّ أَنْ لاَ تَلاَقِيَا

وفي هذا الاستدعاء ما يوحي بدقة الشاعر في اختيار تناصاته الأدبية ،إن المجنون مشوق إلى لقاء ليلاه ،وقد فرقتهما التفاريق والتقاليد والأعراف التي يرفضها المجنون ،وقد استمرت الفرقة حتى لقي حتفه ،والبياتي مشوق إلى السياب رفيق الدرب والكفاح ،الذي كان " يحمل آمالاً عريضة لبني وطنه ،ولكل مَنْ يُناضل مثلهم من أجل حياة فُضْلى في العالم ،ومن أجل حياة خالية من العوز والاستغلال ، مفعمة بالحرية والخير " ([٢]) بيد أن الموت قد فرق بينهما ،ومن ثم كانت أمنية البياتي – **أن يجمع الله الشتيتين**– باللقيا التي لا يعرف موعدها إلا الله عز وجلّ.

رمزية القمر :

للقمر في الميثولوجيا العراقية القديمة أو بلاد الرافدين حضور كبير ،فهو أحد الآلهة القديمة ويُطلق عليه في اللغة السومرية **ناناً** وفي الأكادية **سن** أو **سو إين** في النصوص الأكادية الأقدم عهدًا([٣]) وقد يُطلق عليه عند السومريين **سوين** ،وعند الأكاديين **سين** ،وقد حرف الأكاديون

---

[١] – مجنون ليلي : قيس بن الملوح : ديوان مجنون ليلى – جمع وتقديم وشرح عبد الستار أحمد فراج – مطبوعات مكتبة مصر – القاهرة ١٩٧٩م – ص ٢٢٧ .

[٢] – عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب – حياته وشعره – دار النهار للنشر – بيروت ١٩٧١م – ص ٧٦ .

[٣] – د.إدزارد وم.خ.بوب و ف. رولينج : قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين – السومرية والبابلية – دار الشرق العربي – بيروت – لبنان – د.ت – ص ٨١ .

اسم **نانّا** السومري إلى **نانار** التي تعني في لغتهم المُنير ([1]) وهو عند المصريين القدماء يسمى تحوت بالإغريقية ، وبالقبطية يسمونه توت ،والإله القمر عند المصريين القدماء هو إله " التقويم وحساب السنين والحكمة والفلك والحساب والكتابة واللغة ،وعُدّ حاميًا للكُتّاب ومسئولاً عن التقويم وحساب الزمن "([2]) .

وقد جعلت طائفة من العرب القدامى للقمر صنمًا على هيئة عجل وبيده جوهرة ،وأخذوا يعبدونه ويقيمون له الأفراح ويسجدون له ويصومون ويرجعون إليه تدبير العالم السفلي ، ولعل فيما ورد في القرآن من قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام ما يؤكد أن عبادة القمر قد كانت شائعة في تلك الأزمنة السحيقة في القِدَم ، فقد قال الله تعالى عن سيدنا إبراهيم عليه السلام : ﴿ **فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ**﴾[الأنعام٧٧] فإن كونه يفكر في جعل القمر ربًّا يختصه بالعبادة دليل على شيوع عبادته ضمن ما يُعبدُ آنئذٍ من الظواهر الطبيعية ،لذلك كان نهي الله سبحانه وتعالى عن السجود للشمس أوللقمر **في قوله سبحانه :**﴿ **وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ**﴾[فصلت٣٧] دليلاً على تلك العبادة .

ويبدو من الأساطير القديمة أسبقية عبادة القمر على عبادة الشمس ،وهي نظرة مرتبطة بتفكر الإنسان القديم في السماء أثناء الليل ،وما راعه من منظر النجوم والشهب والمُذَنّبات ،ووقر في خلَده من هذا المشهد المهيب أن الليل هو الأصل والنهار هو الفرع ،وأن النشأة الأولى كانت من لجة الظلمة الأزلية وذلك عند معظم أساطير الخلق والتكوين

---

[1] – رينيه لابات ورفاقه : سلسلة الأساطير السورية – ديانات الشرق الأوسط – ترجمة مفيد عرنوق – ط٢/٢٠٠٦م – دار علاء الدين – دمشق – ص ٣٢٩ .

[2] – د/ عيد مرعي : معجم الآلهة والكائنات الأسطورية في الشرق الأدنى القديم – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٨م – ص ٢٠٤ .

عند البابليين والكنعانيين والسومريين ،وأساطير التكوين التوراتية ،وكانت خلاصة تلك المعتقدات الأسطورية إجماعها على أولوية الليل على النهار تلك الأولوية التي تستدعي أولوية القمر – سيد الليل – على الشمس – سيد النهار – ومن ثم أسبقية الديانات القمرية على الديانات الشمسية ([1]) ولهذا ما يؤيده في بعض الثقافات القديمة ، فـ " في هيكل ما بين النهرين يحتل القمر مركزًا أسمى من مركز شمس ،أو عشتار ؛ إذ يعتبرون شمس هو ابن القمر ، ونجمة الزهرة – عشتار – ابنته "([2]) وفي الأساطير المصرية القديمة ما يشير إلى أن الإله رع وهو إله الشمس قد القمر تحوت إلهًا نائبًا عنه ، يحل محله في السماء في الفترة التي يضيء فيها الإله رع الدنيا السفلية ([3]) .

وإذا كان دارسو الميثولوجيا مجمعين على أن الديانة القمرية أسبق من الديانة الشمسية ،فإن ثمة إجماعًا مماثلاً حول " ارتباط العبادات القمرية بالمرأة ،وسيادة الإلوهية المؤنثة ، بينما يرتبط الانقلاب الشمسي وديانته بالسيادة الذكورية "([4]) وتلك مرجعية أسطورية ربما عللت – في جانب من جوانبها – ارتباط صورة المرأة في الشعر العربي القديم بالقمر الذي أنزلت مكانته للمرتبة الثانية في الثقافات التي جاء فيها القمر تجسيدًا لإلهة أنثى ([5]) ارتبطت صورتها الجمالية في المخيلة العربية القديمة بجمال المرأة ، فإن التحول والتطور الذي يطرأ على القمر ،خاصة عندما

---

[1] – فراس السواح: لغز عشتار – الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة– ط٨/٢٠٠٢م–دار علاء الدين – دمشق–ص٧٨–٧٩.

[2] – رينيه لابات ورفاقه – سلسلة الأساطير السورية – سابق ص ٣٢٩ .

[3] – أدولف إرمان : ديانة مصر القديمة – نشأتها وتطورها ونهايتها في أربعة آلاف سنة – ترجمة د/ عبد المنعم أبو بكر ، د/ محمد أنور شكري – مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر – د.ت – ص ٧٧ .

[4] – د/ خزعل الماجدي : أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ – ط١/١٩٩٧م – دار الشروق – عَمَّان – الأردن – ص ١٢٤ .

[5] – فراس السواح : لغز عشتار – السابق – ص ٩٨ .

يكون بدرًا جامعً لدلالات الجمال والبياض ،ومع ذلك فإن الصورة الشعرية للمرأة العربية القديمة قد ارتبطت في جزء كبير منها بالشمس ([1]) .

ولم يكن البياتي ببعيد عن هذه المرجعية الدينية أو الأسطورية للقمر الذي يربطه بسياق رسمه ورفاقه الغزلان والحوريات الراقصات عاريات تحت ضياء قمر العراق[٢/٢١٩]:

نَرْسُمُ غِزْلانًا وحُوريات
يَرْقُصْنَ عَارِيَات
تَحْتَ ضِيَاءِ قَمَرِ الْعِرَاقْ

وهذا السطر الشعري الأخير يستثير الذاكرة التاريخية باحثة عن مدلول قمر العراق ،وتقفنا تلك الذاكرة عند العصر الأموي ،لنجد أن هذا المركب الإضافي قد ارتبط بشخصية مسعود بن عمرو العتكي الذي كان يُلقّب قمر العراق ،وهو أحد المغتالين من الأشراف الذين ذكرهم ابن حبيب ،وكان من خبر مسعود بن عمرو العتكي أن عامل البصرة استشاره في شأن نافع ابن الأزرق وعطية بن الأسود وكانت من الخارجين ، وكانت إشارة مسعود العتكي هي حبسهما ،وهما رؤوس الأزارقة الذين ثارت ثورتهم ،وانتهز أتباعهم الفرصة فاغتالوه وهو على المنبر يعظ الناس ،وقال شعراؤهم الشعر افتخارًا بقتله([2]) .

ولا شك أن قمر العراق قد قام بدور الحكَم وقضى بما قضى به ،وترتب على ذلك تلك الحرب الطويلة بين بني تميم وربيعة والأزد ،وما

---

[1] – د/ياسر عبد الحسيب رضوان : الشمس في الشعر الأموي – الرؤية الميثولوجية والدينية – ط١/٢٠٢١م – مؤسسة الانتشار العربي – بيروت – ص ٤١ وما بعدها ، وانظر للمؤلف نفسه : الرؤى المتجاورة في الشعر العباسي – الشمس نموذجًا – موقع ديوان العرب الإلكتروني ص ١٣ وما بعدها .

[2] – ابن حبيب : أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام ، ويليه كُنى الشعراء ، ومن غلبت كنيته على اسمه – تحقيق سيد كسروي حسن – ط١/٢٠٠١م – دار الكتب العلمية – بيروت .

استدعته تلك الحرب من المنازعات والدماء المراقة ،ولعلها أحداث شبيهة بحالة العراق في تلك الفترة التي سيطر فيها الأتراك العثمانيون في نهايات القرن الثامن عشر إلى العقود الأولى من القرن الحادي والعشرين ،مع الوجود الإنجليزي ،وما أشاعه من الانقسامات والمشاحنات بين العراقيين أنفُسِهِمْ ،ومن ثم كان استدعاء قمر العراق في النص تصويرًا رمزيًّا يستدعي فيه الشاعر التراث ويُسقطه على الحاضر ؛رغبة في الإفادة من أحداث التاريخ .

وتقفنا رمزية الصورة عند رسم الغزلان والحوريات تحت ضياء قمر العراق ؛ لنحاول الربط بين هذه الصورة التي تبدو تراثية ،إذ الغزلان تحكي تراثًا عربيًّا أصيلاً ارتكز حول صورة المرأة الغزالة وأصدائها الأسطورية ،والحوريات يستدعين الصورة المثالية للجمال الأنثوي ،ذلك الذي لا يوجد إلا في جنة الخُلْد ، والربط الذي نحاوله هو استدعاء الدور النضالي الذي قام به بدر شاكر السياب باعتباره عضوًا من الحزب الشيوعي العراقي الذي ادعى لنفسه النجاحات التي حققتها وثبة كانون الثاني ١٩٤٨م تلك الوثبة الشعبية التي حالت دون إتمام مفاوضات معاهدة بورتسموث بين الحكومة العراقية وإنجلترا في يناير ١٩٤٨م .

لقد كان دور الشيوعيين – كما قال السياب وهو واحد منهم آنذاك – " أتفه الأدوار ، ولكنهم بعد النصر الساحق الذي حازه الشعب نسبوا إلى أنفسهم كل أمجاد الوثبة وبطولاتها "([1]) وبعد استقالة صالح جبر رئيس الوزراء آنذاك وحكومته التي كانت تجري وراء إبرام المعاهدة ،واستخدامه كل أساليب العنف وسفك الدماء لكثير من المتظاهرين دون أن تتوقف المظاهرات ، تقدم الأمير عبد الإله الوصي على البلاد بإعلان استقالة حكومة صالح جبر ، وتكليف السيد محمد الصدر بتشكيل الوزارة والتأكيد

[1] – بدر شاكر السياب : كنت شيوعيًّا – أعدها للنشر وليد خالد أحمد حسن – ط١/٢٠٠٧م – منشورات الجمل – كولونيا ألماني – بغداد – ص ٨٣ .

على رفض المعاهدة ، ونتج عن ذلك هدوء المظاهرات وعودة الصحف والحريات ،وفي هذا الجو أراد الحزب الشيوعي أن يعرض قوته على الشعب ،وأنه صاحب اليد الطولى في تحقيق تلك الانتصارات ، يقول بدر شاكر السياب : " كنا نجتذب الكنّاسين والحمّالين والمجرمين من نشالين وسواهم إلى صفوفنا بوعود معسولة نبذلها لهم ، كنا نُمنّيهم بالقصور والآنسات الحور ، ونجحنا في ذلك أيما نجاح " ([1]) .

وبهذا ندرك سر توظيف الغزلان والحوريات الراقصات عاريات تحت قمر العراق ، إنها استدعاء لموقف الحزب الشيوعي الذي كان السياب ينتمي إليه ،وكأن هذه الحوريات والغزلان وُعُودًا معسولة قدمها الشيوعيون للكناسين والحمالين والمجرمين لاستمالتهم واجتذابهم إلى الحزب الشيوعي ، ومن ثم يكون السياب المعادل الموضوعي لقمر العراق الذي أراد القضاء على خطر الأزارقة على الدولة الأموية بالوصاية بحبسهم ، مثلما أراد السياب باعترافاته تلك أن يُظهر حقيقة الحزب الشيوعي وأعوانه ،بل إنه أراد أن يجعل الباب الذي يحرره " مخصصًا لمكافحة الشيوعية والشيوعيين وفضح جرائمهم أو مخازيهم "([2]) وخطرهم على الوطن العراقي ووحدته .

رمزية الليل :

يتجاوز الليل عند الشعراء الواقعيين مدلوله اللغوي ،بإشارته إلى الفترة الزمنية التي تردف غياب الشمس وشروقها ،ايتعلق بمجموعة من الدلالات الرمزية المرتبطة بالحالة النفسية للشاعر ،وللسياق الذي يعرض له ،وهو في القصيدة مرتبط برثاء السياب ،هذا الرثاء الذي يستدعي معه تاريخًا مريرًا من النضال والكفاح الوطني ، ومن ثم يغدو الليل رمزًا وقناعًا يُسقط عليه الشاعر أفكاره وعواطفه ،وقد ورد الليل مرتين في القصيدة يبدو

---

[1] – السابق ص ٨٤ .

[2] – بدر شاكر السياب : كنت شيوعيًّا – السابق – ص٩٠ .

فيهما شبحًا مخيفًا تبدو معه الذات الشاعرة مأزومة مستسلمة لهذا الوحش المميت في أولهما حيث قوله في السطر الأول [٢/٢١٩]:

أَصْعَدُ أَسْوَارَكِ بَغْدَادُ وأَهْوِي مَيِّتًا في اللَّيْلْ

فالليل هنا ظرفٌ ووعاء للموت ،صحيح أن الدلالة الزمنية ها هنا مطروحة بيد أن تأويلها يستدرك الوعاء والظرف ، إذ يتحول الليل إلى مكان يتم فيه الموت بدلالة السور على الحرمان والحبس والعلو الذي يستدعي شرف المحاولة رغم فشلها ونهايتها الكئيبة .

وفي المرة الثانية يبدو بعد صراع طويل من الأحداث يستغرق القصيدة كلها يقتنع الشاعر بأنه لا مفر من التخلص من هذا الليل ،هذا ما يخلص إليه في السطر قبل الأخير من القصيدة حيث قوله [٢/٢٢٠]:

نَقْتُلُ هَذَا اللَّيْلْ

إننا هنا أمام صورة فنية مركبة تستدعيها البنية السطحية والعميقة لهذا المركب الفعلي ،فالدلالة الزمنية لليل مع فعل القتل تستدعي الاستعارة المكنية بدلالتها على تجسيد هذا المراد قتله باعتباره وحشًا كاسرًا أو عدوًّا غادرًا ليس له من علاج سوى القتل ، في حين تستدعي بنيته العميقة رمزية الليل باعتباره مشبَّهًا به للظلم والطغيان والاستبداد والقهر والقمع الذي يعانيه الشعب الذي لا يجد وسيلة للتخلص من تلك المخازي إلا بقتله .

وعلى هذا النحو من التصوير الموظِّف للرمز وتقنياته ، والتناص ودلالاته رأينا كيف كان التحول التصويري الذي شهدته قصيدة الشعر الحر عامة وقصيدة عبد الوهاب البياتي على قبر السياب خاصة ، فقد عمد الشاعر فيها إلى الترميز وابتعد عن التصريح ، لم يقم برصد خلال رفيق كفاحه وزميل التوجه الأدبي والإبداعي الشاعر بدر شاكر السياب وأخلاقه ومآثره وأثره في مجتمعات الأدب والنقد والإبداع كالذي رأيناه من

مرثية أمير الشعراء شوقي في شاعر النيل حافظ إبراهيم ، ولم تكن قصيدة كاشفة عن عمق العلاقة بين المرثي والشاعر – نمشي وراء مشيَّعٍ غالٍ – كالذي رأيناه في مرثية إبراهيم ناجي لأمير الشعراء التي لم ينس فيها الشاعر الإشارة إلى مكانة المرثي ذي الشعر الخالد على الأبد .

وإنما كانت قصيدة البياتي رامزة جاعلة من الرموز وقيمها تقنيات إبداعية وإسقاطات جمالية ، وأقنعة فنية تحلق بشخصية المرثي في آفاق إنسانية رحيبة ، فلم يعد شاعر الذات أو شاعر الأمير والحاكم – عمومًا – أو شاعر طائفة من الطوائف الاجتماعية ،وإنما شاعر الإنسانية كلها ، هذا الذي يحاوله من قديم الزمان وتلك رسالة الشعر في الحياة .

ولم ينس الشاعر كفاح المرثي ونضاله ،وأثره الإبداعي والاجتماعي ،وإنما تناول ذلك تحت عباءة رمزية وأقنعة فنية تعبّر عمّا يريد دون الاصطدام بسلطة حاكمة ،أو غيرها ،ومن ثم كانت القصيدة من الثراء برمزيتها وتقنياتها الإبداعية .

الخاتمة

قدمنا في الفصول الثلاثة التي ضمتها دراستنا هذه ثلاث قصائد تنتمي إلى فن الرثاء في الشعر العربي المعاصر ، وقد عنونا للدراسة بـ قصيدة الفاجعة ، رغبة في مطابقة الدال للمدلول دون أن نفارق مأثور موروثنا القديم الذي وَسَمَ أمثال هذه القصائد بوَسْم الرثاء المرتبط بمدح الميت بما كان له من طيب الخلال ، أما الفاجعة فإنها المصيبة نفسها ، وقصيدة الفاجعة تستدعي ما يستدعيه الرثاء ، لكنه لا يعني في اللغة المصيبة ،وإنما يعني مدحه بعد الموت ، أو البكاء عليه بعد موته ، على نحو ما مر في المدخل .

وقد اشتملت الدراسة على ثلاثة فصول ، عنونّا لأولها بـ القصيدة الراصدة التي ترصد أوصاف الميت وتشدو بخلاله الطيبة وآثاره على المجتمع المحيط به ،مع استشفاف عاطفة الشاعر نحو الميت ، واخترنا لهذا الفصل قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي في رثاء شاعر النيل حافظ إبراهيم ،وقد دار هذا الفصل حول ثلاثة مباحث درس أولها البنية الإيقاعية التي كشفت دراستها عن الرضا بالعيش في جلباب الأب ،حيث البنية التقليدية للإيقاع الشعري شكلاً ومضمونًا ،فلم يفارق شوقي القدماء في البنية الإيقاعية خارجية كانت أو داخلية .

وفي المبحث الثاني درس البحث البنية الدلالية من خلال سيميائية ألفاظ الموت والزمن والأعلام ،وخلص الشاعر إلى دور التلقي النقدي في استكناه الدلالات السيميائية المرتبطة بتلك الحقول الدلالية ،وأن توظيف الشاعر لتلك المفردات إنما تم عن قصدية واضحة مسايرة لفكرة الرصد التي اتكأت عليها تلك القصيدة التقليدية في إيقاعها وبنيتها الدلالية .

وأما المبحث الثالث ،فقد تناول فيه البحث البنية المجازية التي اتكأت على الصور التقليدية الجزئية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز ، ولم تكن تقليديتها تعني مجرد الاتباع بقدر ما كانت تعني خصوصية

التصوير وارتباطه بموضوع القصيدة وبالشخصية التي يقوم الشاعر برثائها مع الرؤية الشعرية التي يتبناها الشاعر .

وقد جعل البحث عنوان الفصل الثاني القصيدة الكاشفة ؛لأن القصيدة قد كشفت عن عاطفة الشاعر نحو المرثي ، وكانت القصيدة المختارة هي قصيدة إبراهيم ناجي في رثاء أمير الشعراء أحمد شوقي ،وربما كان الكشف عن العاطفة مرتبطًا بانتماءة الشاعر الراثي إلى المدرسة الرومانسية المعروفة بتغليب الجانب العاطفي في بنية القصيدة الشعرية .

وقد دار هذا الفصل حول ثلاثة مباحث درس أولها البنية الإيقاعية حيث كشفت دراستها عن مرونة الشاعر في قضية الانتماء الإيقاعي ، فهو لم يتخلص من الإطار العام للإيقاع الشعري الموروث ، ولم يتقوقع فيه ،وإنما عمد إلى شيء من التجديد الذي يشير إلى قد أعيش في جلباب أبي ،حيث يطيب له أن يبدع شعره من خلال الصورة التقليدية للإيقاع الشعري ؛ حتى لا يدخل في دائرة العقوق الإبداعي ومرة أخرى يستشعر ذاتيته وخصوصيته ،فيأتي بشكل إيقاعيٍّ جديد ،بيد أنه ليس خالص الجدة ؛ إذ لما يزل متعلقًا بحبال القديم .

وفي المبحث الثاني تناول البحث ألفاظ الموت والزمان والمكان مستفيدًا من أصدائها الرمزية والسيميائية المؤطرة بإطار التقنيات والأدوات الحجاجية التي تكشف عن طبيعة الإبداع وعِلِّيَّة توظيف مفردات بعينها ومنتمية إلى حقوق دلالية لا تبتعد عن موضوع القصيدة .

وأما المبحث الثالث ،فقد درس فيه البنية المجازية التي عالجت الصورة الشعرية التقليدية في القصيدة من خلال أصدائها السيميائية وآلياتها الحجاجية التي وظفها الشاعر ؛ ليقف المتلقي على حقيقة المرثي – أحمد شوقي – وأثره في الآخرين وتأثره هو كشاعر بأمير الشعراء وموته .

وأما الفصل الأخير ،فقد جعلنا عنوانه القصيدة الرامزة ، وهي القصيدة التي ترمز ولا تُصرّح ، تُكنِّي ولا توضِّح ، وفيها يوظف الشعراء تقنيات فنية من خلال ثقافة واسعة شملت مجالات علمية مختلفة ،فكان توظيف الرمز وإمكاناته ،والمعادل الموضوعي وفلسفته والتناص وجمالياته ،والإفادة من الفنون الأخرى وتقنياتها المتعددة ،كل ذلك لأن الشعراء المعاصرين قد أخذوا على عواتقهم هموم أوطانهم ،وقضاياها ومشاكلها التي كان لابد فيها من الاصطدام بالسلطات الحاكمة ،ومن ثم كان التعبير بالرمز والقناع والتناص والإسقاطات التي أشرنا إليها في ثنايا هذا الفصل الأخير .

ولقد عالجنا في هذا الفصل الأخير البنى الشعرية الثلاثة ،وأولها الإيقاع الذي عنونا لمبحثه باسم إحدى روايات الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس ، وهي رواية لن أعيش في جلباب أبي ، تلك التي عولجت تليفزيونيًّا من خلال مسلسل يحمل الاسم نفسه من بطولة نور الشريف وعبلة كامل وغيرهما في سنة ١٩٩٦م وقد لقي نجاحًا واسعًا في مصر وغيرها من الدول العربية .

وكانت استعارتنا اسم الرواية وجعلناه عنوانًا لمبحث الإيقاع ؛لأن قصيدة الشعر الحر أبت إلا الاستقلال التام عن البنية الإيقاعية التقليدية ، وإن كان بها شيء منها كاستخدام البحور الشعرية التقليدية ، لكن الصورة التي استخدمت عليها تلك البحور سواء في قصيدة البياتي وغيرها تشير إلى البينونة الكبيرة للتراث العربي القديم في كيفية استخدام البحور الشعرية والترخصات العروضية .

وكالقافية التي بدت موجودة في بعض الأحيان ،بيد أنها لا يُقال عليها بحال من الأحوال إنها من بقايا الشكل الشعري القديم ؛لأن القافية التقليدية اتخذت سمتًا محدَّدًا في بنيتها وصورتها التي لم تشهدها القصيدة الحرة بسبب نظام الأسطر الشعرية التي تطول وتقصر حسب رؤية

الشاعر . كما عالجنا في البنية الإيقاعية القيم الإيحائية والموسيقية للأصوات الدوال اللغوية من خلال الظواهر الإيقاعية الداخلية التقليدية .

وفي المبحث الثاني كان التأكيد على عدم الرغبة في العيش في جلباب الأب من خلال استخدام الألفاظ استخدامًا جديدًا من خلال تحميلها بالأصداء الدلالية التي لم ينتبه إليها الشاعر القديم ،إلى جانب بعض الألفاظ الجديدة التي لم يشهدها الشعر العربي القديم مثل المابين ،منازل الطين ، مقابر الرماد ، تلك الألفاظ التي لا يقف التحول اللغوي عندها وحدها ،وإنما عندما يصاحبها من دلالات .

وأما المبحث الثالث ، وهو المبحث الأخير من هذا الفصل ، فقد دار حول البنية المجازية والتحول التصويري الذي عالج الصورة الرمزية في القصيدة ،وآلياتها مثل توظيف الأقنعة ، والرموز : الطاق ، القمر ، الليل، ثم التناص الأدبي مع شعر مجنون ليلى ، حول التقاء الشتيتين ، وإن كان التناص في سياق فراق المحبوبة ، فإن البياتي باستدعائه ، يستدعي إمكانية التلاقي الذي يتحقق معه نجاح الكفاح والنضال ضد حكومات القهر والاستبداد .

المراجع

أولا : الكتب المقدسة :

١ – القرآن الكريم

٢ – الكتاب المقدس – العهد الجديد – نقله عن اليونانية وعلق عليه الأب جورج فاخوري البولسي – ط٢٠٠٧/٣٤م – بيروت – لبنان .

ثانيًا : المراجع القديمة :

ابن الأثير : ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم

٣ – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر ١٩٣٩م .

ابن الأثير: أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري

٤ – النهاية في غريب الحديث والأثر تحقيق طاهر الزاوي ورفيقه – ط١٩٦٣/١م – المكتبة الإسلامية.

ابن الأثير: نجم الدين أحمد بن إسماعيل

٥ – جوهر الكنز – تحقيق د/ محمد زغلول سلام – منشأة المعارف – الإسكندرية – ٢٠٠٩م .

الأخفش : أبو الحسن سعيد بن مسعدة

٦ – القوافي – تحقيق د/عزة حسن – وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي – دمشق ١٩٧٠م .

ابن أبي الإصبع : أبو محمد زكي الدين

٧ – بديع القرآن – تحقيق حفني محمد شرف – نهضة مصر – القاهرة ١٩٥٧م .

البغدادي: أبو طاهر محمد بن حيدر

٨ – قانون البلاغة –تحقيق د/محسن غياض– مؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٨٠م .

الترمذي : الإمام محمد بن عيسى بن سورة

٩ – سنن الترمذي – حكم على أحاديثه وعلّق عليها الشيخ محمد ناصر الدين الألباني – ط١/١٤١٧هـ – مكتبة المعارف – الرياض .

أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي

١٠ – ديوانه بشرح التبريزي – تحقيق محمد عبد عزام – ط٥/١٩٨٧م – دار المعارف – مصر .

التنوخي :القاضي علي بن المحسن

١١ – القصيدة اليتيمة – نشرها وقدم لها د/ صلاح الدين المنجد – ط٣/١٩٨٣م – دار الكتاب الجديد – بيروت .

ابن جعفر ، أبو الفرج قدامة:

١٢ – نقد الشعر – تحقيق كمال مصطفى – مكتبة الخانجي – مصر ١٩٦٣م .

ابن جني : أبو الفتح عثمان

١٣ – الفسر – تحقيق د/رضا رجب – ط١/٢٠٠٤م – دار الينابيع – دمشق.

الجوهري: أبو نصر إسماعيل بن حماد

١٤ – الصحاح – تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار– ط٢/١٩٧٩م – دار العلم للملايين– بيروت .

الحاتمي : أبو علي محمد بن الحسن

١٥ – حلية المحاضرة في صناعة الشعر – تحقيق د/ جعفر الكتاني – وزارة الثقافة والإعلام – دار الرشيد للنشر – العراق ١٩٧٩م .

ابن حبيب : أبو جعفر محمد

١٦ – أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام ، ويليه كُنى الشعراء ، ومن غلبت كنيته على اسمه – تحقيق سيد كسروي حسن – ط١/٢٠٠١م – دار الكتب العلمية – بيروت .

الحموي :أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله

١٧ – معجم البلدان – دار صادر – بيروت ١٩٧٧م .

أبو داود : الإمام سليمان بن الأشعث بن إسحاق

١٨ – سنن أبي داود – إشراف ومراجعة الشيخ صالح بن عبد العزيز آل الشيخ – ط١/١٩٩٩م – وزارة االشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد – السعودية .

الذهبي : شمس الدين محمد بن أحمد

١٩ – سِيَر أعلام النبلاء – الجزء ١٤– تحقيق أكرم البوشي– ط١/١٩٨٣م – مؤسسة الرسالة – بيروت .

ابن الرومي : أبو الحسن علي بن العباس

٢٠ – ديوانه – تحقيق د/حسين نصار – مطبعة دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة ٢٠٠٣م .

ابن سيرين : محمد ،وعبد الغني النابلسي

٢١ – معجم تفسير الأحلام – رتبه معجميًّا وأعدّه باسل البريدي – ط١/٢٠٠٨م – مكتبة الصفا – أبو ظبي .

السيوطي: جلال الدين عبد الرحمن

٢٢ – الإتقان في علوم القرآن –تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – ط٣/١٩٨٥م دار التراث – القاهرة .

الشيباني :أبو اليسر إبراهيم بن محمد

٢٣ – الرسالة العذراء– تحقيق د/يوسف محمد فتحي عبد الوهاب– دار الطلائع – القاهرة ٢٠٠٥م .

العسكري ، أبو هلال الحسن بن سهل:

٢٤ – الصناعتين– الكتابة والشعر– تحقيق علي محمد البجاوي ،محمد أبو الفضل إبراهيم – ط١/١٩٥٢م –إحياء الكتب العربية – عيسى البابي الحلبي – مصر.

٢٥ – جمهرة الأمثال – حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه محمد أبو الفضل إبراهيم ، عبد المجيد قطامش – ط٢/١٩٨٨م – دار الفكر ودار الجيل بيروت .

العلوي :ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد

٢٦ – عيار الشعر – تحقيق د/عبد العزيز بن ناصر المانع – دار العلوم للطباعة والنشر – الرياض – السعودية ١٩٨٥م .

العلوي : يحيى بن حمزة

٢٧ – الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق علوم الإعجاز – تحقيق د/عبد الحميد هنداوي – ط١/٢٠٠٢م – المكتبة العصرية – بيروت .

ابن فارس: أبو الحسين أحمد

٢٨ – معجم مقاييس اللغة – تحقيق عبد السلام محمد هارون – اتحاد الكتاب العرب – سوريا ٢٠٠٢م.

القرطاجني : أبو الحسن حازم

٢٩ – منهاج البلغاء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – ط٣/١٩٨٦م – دار الغرب الإسلامي – بيروت .

القيرواني : أبو علي الحسن بن رشيق

٣٠ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – ط٢/١٩٥٥م – مطبعة السعادة – مصر .

الكفوي : أبو البقاء أيوب بن موسى

٣١ – الكليات– إعداد وفهرسة د/ عدنان درويش ومحمد المصري – ط٢/١٩٩٨م – مؤسسة الرسالة – بيروت .

المالقي : الإمام أحمد بن عبد النور

٣٢ – رصف المباني في شرح حروف المعاني– تحقيق د/أحمد الخراط – ط٣/٢٠٠٢م– دار القلم–دمشق .

المبرد : أبو العباس محمد بن يزيد

٣٣ – التعازي والمراثي – وضع حواشيه خليل منصور – ط١/١٩٩٦م – دار الكتب العلمية – بيروت .

المتنبي :أحمد بن الحسين

٣٤ – ديوانه بشرح العكبري – طبعه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي – مطبعة مصطفى البابي الحلبي –مصر ١٩٣٦م.

مجنون ليلي :قيس بن الملوح

٣٥ – ديوان مجنون ليلى – جمع وتقديم وشرح عبد الستار أحمد فراج – مطبوعات مكتبة مصر – القاهرة ١٩٧٩م .

ابن المعتز : عبد الله

٣٦ – كتاب البديع – نشر وتعليق كراتشقوفسكي – ط٣/١٩٨٢م – دار المسيرة – بيروت .

المعري : أبو العلاء أحمد بن الحسين

٣٧ – رسالة الغفران – تحقيق وشرح د/عائشة عبد الرحمن – ط٩/١٩٩٣م – دار المعارف – القاهرة .

ابن منظور :أبو الفضل جمال الدين محمد

٣٨ – لسان العرب – وزارة الشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد – السعودية – د.ت.

الميداني ،أبو الفضل أحمد بن محمد:

٣٩ – مجمع الأمثال – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – مطبعة السنة المحمدية – القاهرة ١٩٥٥م .

ثانيًا : المراجع الحديثة :

أحمد : د/محمد فتوح

٤٠ – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – ط٣/١٩٨٤م – دار المعارف – القاهرة

٤١ – الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي – ط١/١٩٩٨م – مطبوعات جامعة الكويت .

٤٢ – شعر المتنبي – قراءة أخرى – ط٢/١٩٨٨م – دار المعارف – القاهرة .

إسماعيل : د/ عز الدين

٤٣ – التفسير النفسي للأدب – ط٤/١٩٨٤م – دار غريب للطباعة – القاهرة .

٤٤ – الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٧م .

أنيس : د/ إبراهيم

٤٥ – الأصوات اللغوية – ط٥/١٩٧٥م – الأنجلو المصرية .

٤٦ – موسيقى الشعر – ط٦/١٩٨٨م – الأنجلو المصرية .

أوكان :عمر

٤٧ – اللغة والخطاب – أفريقيا الشرق – المغرب ٢٠٠١م .

البحراوي : د/ سيد

٤٨ – موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو – ط١/١٩٨٦م – دار المعارف – القاهرة .

بدوي : د/ أحمد أحمد

٤٩ – أسس النقد الأدبي عند العرب – دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٩٦م .

البريسم :د/ قاسم

٥٠ – منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري– ط١/٢٠٠٠م– دار الكنوز الأدبية – بيروت.

بشر : د/ كمال محمد

٥١ – علم الأصوات – دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة ٢٠٠٠م .

بلاطة : عيسى

٥٢ – بدر شاكر السياب – حياته وشعره – دار النهار للنشر – بيروت ١٩٧١م .

البهلول : عبد الله

٥٣ – المبالغة بين اللغة والخطاب – ديوان الخنساء أنموذجًا – ط١/٢٠٠٩م – كلية الآداب والعلوم الإنسانية– مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع – تونس .

البياتي : عبد الوهاب

٥٤ – الأعمال الشعرية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٥م .

٥٥ – ينابيع الشمس – السيرة الشعرية – ط١/١٩٩٩م – دار الفرقد – دمشق .

جحا : د/ميشال خليل

٥٦ – الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش – ط٢/٢٠٠٣م – دار العودة – بيروت .

حسانين : د/محمد مصطفى علي

٥٧ – خطاب البياتي الشعري – دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص – ط١/٢٠٠٩م – سلسلة كتابات نقدية رقم١٨١ – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة .

حسين : د/طه

٥٨ – حديث الأربعاء – دار المعارف – مصر ١٩٥٤م .

الحوفي : د/أحمد محمد

٥٩ – الإسلام في شعر شوقي – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة التعريف بالإسلام – مصر – ١٩٧٢م .

٦٠ – وطنية شوقي – دراسة أدبية تاريخية مقارنة – مكتبة نهضة مصر ١٩٥٥م .

الدريدي : د/ سامية

٦١ – الحجاج في الشعر العربي – بنيته وأساليبه – ط٢/٢٠١١م عالم الكتب الحديث – إربد – الأردن .

الدسوقي : د/عمر

٦٢ – في الأدب الحديث – ط٦/١٩٦٤م – دار الفكر العربي – مصر .

دقاق : عمر

٦٣ – الاتجاه القومي في الشعر المعاصر – ط١/١٩٦١– معهد الدراسات العربية – القاهرة .

رضوان : د/ ياسر عبد الحسيب

٦٤ – جدلية الخطاب المجازي في القرآن الكريم – ط١/٢٠١٨م – دار غيداء للنشر والتوزيع – عَمَّان – الأردن.

٦٥ – الرؤى المتجاورة في الشعر العباسي – الشمس نموذجًا – موقع ديوان العرب الإلكتروني .

٦٦ – شعر حميد بن ثور : دراسة أسلوبية – مخطوطة بكلية دار العلوم ٢٠٠٣ م .

٦٧ – الشمس في الشعر الأموي – الرؤية الميثولوجية والدينية – ط١/٢٠٢١م – مؤسسة الانتشار العربي .

٦٨ – المصطلح النقدي – سيرة ودلالة – الديباجة نموذجًا – موقع الألوكة الإلكتروني ٢٠٢١م .

زايد: د/ علي عشري

٦٩ – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي– دار الفكر العربي– القاهرة ١٩٩٧م .

السحرتي : مصطفى عبد اللطيف

٧٠ – الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث – مطبعة المقتطف– القاهرة ١٩٤٨م .

سلطان : د/ منير

٧١ – البديع في شعر شوقي – ط١/١٩٨٦م – منشأة المعارف – الإسكندرية .

السمان : د/محمود علي

٧٢ – العروض الجديد – أوزان الشعر الحر وقوافيه – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٣م .

أبو سنة : محمد إبراهيم

٧٣ – قصائد لا تموت – العربي للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٨١م .

السواح : فراس

٧٤ – لغز عشتار– الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة – ط٨/٢٠٠٢م – دار علاء الدين – دمشق.

السياب : بدر شاكر

٧٥ – كنت شيوعيًّا – أعدها للنشر وليد خالد أحمد حسن – ط١/٢٠٠٧م – منشورات الجمل – كولونيا ألماني – بغداد .

السيد : د/ محمد شفيع الدين

٧٦ – فن القول – مقدمة إلى دراسة البلاغة والنقد الأدبي – ط١/٢٠٠٣م – مكتبة النصر – القاهرة .

الشهري : عبد الهادي بن ظافر

٧٧ – استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – ط١/٢٠٠٤م – دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت .

شوقي ، أمير الشعراء أحمد :

٧٨ – الشوقيات – المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة ١٩٧٠م .

صابان: د/ سهيل

٧٩ – المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية – مراجعة د/ عبد الرازق محمد حسن بركات – مكتبة الملك فهد الوطنية – الرياض ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م .

الصاوي : د/ أحمد عبد السيد

٨٠ – فن الاستعارة – دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي – الهيئة المصرية العامة للكتاب –بالإسكندرية ١٩٧٩م .

صبحي : د/ محيي الدين

٨١ – الرؤيا في شعر البياتي – ط١/١٩٨٧م – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد

٨٢ – النقد الأدبي الحديث بين العلم والأسطورة – دراسات مترجمة – الدار العربية للكتاب – ليبيا ١٩٨٨م .

ضيف : د/شوقي

٨٣ – الأدب العربي المعاصر في مصر – ط١٠/١٩٩٢م – دار المعارف – مصر .

٨٤ – شوقي شاعر العصر الحديث – دار المعارف – مصر ١٩٥٣م .

٨٥ – الفن ومذاهبه في الشعر العربي – ط١٠/١٩٧٨م – دار المعارف – القاهرة .

طبانة :د/بدوي أحمد

٨٦ – التيارات المعاصرة في النقد الأدبي – ط٣/١٩٨٣م – دار المريخ للنشر – الرياض .

الطرابلسي :د/محمد الهادي

٨٧ – خصائص الأسلوب في الشوقيات – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – ١٩٩٦م .

الطناحي : طاهر

٨٨ – شوقي وحافظ – كتاب الهلال –العدد١٩٤مايو١٩٦٧م – دار الهلال – مصر.

عباس : حسن

٨٩ – حروف المعاني بين الأصالة والحداثة –اتحاد الكتاب العرب – دمشة ٢٠٠٠م .

٩٠ – خصائص الحروف العربية ومعانيها –اتحاد الكُتّاب العرب – دمشق ١٩٩٨م

عبد المجيد : د/جميل

٩١ – البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية –الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٩٨م .

عبد المطلب : د/ محمد

٩٢ – البلاغة العربية : قراءة أخرى – ط٢/٢٠٠٧م – لونجمان – القاهرة

عجيبة : د/ محمد

٩٣ – موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها – ط١/١٩٩٤م – دار الفارابي – بيروت – لبنان .

العزاوي : د/أبو بكر

٩٤ – اللغة والحجاج – ط١/٢٠٠٦م – العمدة في الطبع – الدار البيضاء – المغرب .

العقاد والمازني :

٩٥ – كتاب الديوان – ط٤/١٩٩٧م – مؤسة دار الشعب – القاهرة .

العمري : د/ محمد

٩٦ – تحليل الخطاب الشعري– البنية الصوتية في الشعر – ط١/١٩٩٠م – الدار العالمية للكتاب – الدار البيضاء .

عياد : د/ شكري محمود

٩٧ – موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية – ط٢/١٩٧٨م – دار المعرفة – القاهرة .

الغرفي : د/حسن

٩٨ – حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر – أفريقيا الشرق – الدار البيضاء –٢٠٠١م .

٩٩ – كتاب السياب النثري – جمع وإعداد وتقديم – منشورات مجلة الجواهر – فاس – الرباط – ١٩٨٦م .

فضل : د/ صلاح

١٠٠ – بلاغة الخطاب وعلم النص –عالم المعرفة – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – الكويت – العدد١٦٤/١٩٩٢م .

قطوس : د/بسام

١٠١ – وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث – دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين – ط١/٢٠١٤م – مكتبة الكندي – الأردن .

كرم : أنطون غطاس

١٠٢ – الرمزية والأدب العربي الحديث – دار الكشاف– بيروت – لبنان ١٩٤٩م .

كنوان: د/ عبد الرحيم

١٠٣ – من جماليات إيقاع الشعر العربي – ط١/٢٠٠٢م – دار أبي رقراق – الرباط

لاشين : د/ عبد الفتاح

١٠٤ – البديع في ضوء أساليب القرآن – دار الفكر العربي – القاهرة ١٩٩٩م.

المجذوب : د/ عبد الله الطيب

١٠٥ – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – ط٣/١٩٨٩م – الكويت .

محفوظ : أحمد

١٠٦ – حياة شوقي – مطبعة مصر ١٩٥٥م .

مرعي : د/ عيد

١٠٧ – معجم الآلهة والكائنات الأسطورية في الشرق الأدنى القديم – منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٨م .

المطعني: د/ عبد العظيم

١٠٨ – التشبيه البليغ– هل يرقى إلى درجة المجاز – ط١/٢٠٠٢م– مكتبة وهبة – القاهرة .

مطلوب : د/أحمد

١٠٩ – معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – مطبعة المجمع العلمي العراقي – بغداد ١٩٨٣م .

مفتاح: د/محمد :

١١٠ – تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – ط٣/١٩٩٢م – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء .

١١١ – دينامية النص – ط٢/١٩٩٠م – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء .

الملائكة : نازك

١١٢ – قضايا الشعر المعاصر – ط٢/١٩٦٥م– مكتبة النهضة– بغداد .

مندور : د/محمد

١١٣ – الشعر المصري بعد شوقي – نهضة مصر ومطبعتها – القاهرة ١٩٥٥م .

١١٤ – في الأدب والنقد – نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٨٨م

١١٥ – في الميزان الجديد – ط١/١٩٨٨م – نشر وتوزيع مؤسسات ع. عبد الله – تونس .

١١٦ – النقد والنقاد المعاصرون – نهضمة مصر – القاهرة ١٩٩٧م .

ناجي : إبراهيم

١١٧ – شعر إبراهيم ناجي –الأعمال الكاملة – ط٣/١٩٩٦م – دار الشروق – مدينة نصر – القاهرة .

النصير :د/ ياسين

١١٨ – الاستهلال – فن البدايات في النص الأدبي – دار نينوى – دمشق – سورية ٢٠٠٩م

النعيمي: د/ أحمد إسماعيل

١١٩ – الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام– ط١/١٩٩٥م – سينا للنشر – القاهرة .

النويهي : د/ محمد

١٢٠ – قضية الشعر الجديد – معهد الدراسات العربية العالية – القاهرة ١٩٦٤م .

هلال :د/ محمد غنيمي

١٢١ – الرومانتيكية – نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة– رقم الإيداع ١٦٣٨.

هيكل : د/ أحمد

١٢٢ – تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية – ط٤/١٩٨٣م – دار المعارف – القاهرة .

يوسف : د/ حسني عبد الجليل

١٢٣ – أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي – ط١/٢٠٠١م – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة .

ثالثًا : المراجع المترجمة :

إدزارد : د. وم.خ.بوب و ف. رولينج

١٢٤ – قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين – السومرية والبابلية – دار الشرق العربي – بيروت – لبنان – د.ت .

١٢٥ – الجيوسي : د/ سلمى الخضراء

الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث – ترجمة د/ عبد الواحد لؤلؤة – ط٢/٢٠٠٣م – مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت .

درو : إليزابيث

١٢٦ – الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ترجمة د/ محمد إبراهيم الشوس – مكتبة منيمنة – بيروت ١٩٦١م .

رتشاردز : أيفور آرمسترونج

١٢٧ – مبادئ النقد الأدبي – ترجمة وتقديم د/محمد مصطفى بدوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والرجمة والطباعة والنشر – مصر ١٩٦٣م .

روجرز : فرانكلين ر.

١٢٨ – الشعر والرسم – ترجمة ميّ مظفر – دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد ١٩٩٠م .

شتراوس : كلود ليفي

١٢٩ – الأسطورة والمعنى – ترجمة وتقديم د/ شاكر عبد الحميد – مراجعة د/ عزيزة حمزة – ط١/١٩٨٦م – دار الشئون الثقافية – بغداد .

فندريس: جوزيف

١٣٠ – اللغة – تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص – مطبعة لجنة البيان العربي – مصر ١٩٥٠م .

فيشر : إرنست

١٣١ – ضرورة الفن – ترجمة د/ميشال سليمان – دار الحقيقة للطباعة والنشر – بيروت ١٩٦٥م .

كوين : جون

١٣٢ – بناء لغة الشعر– ترجمة وتقديم وتعليق د/أحمد درويش– ط٣/١٩٩٣م– دار المعارف– القاهرة .

لابات : رينيه وموريس استايزر ، موريس فيبرا ،وأندره كاكو

١٣٣ – سلسلة الأساطير السورية – ديانات الشرق الأوسط – ترجمة مفيد عرنوق – ط٢/٢٠٠٦م – دار علاء الدين – دمشق .

لاين : فريدريش فون دير

١٣٤ – الحكاية الخرافية – نشأتها،مناهج دراستها، فنيتها – ترجمة د/ نبيلة إبراهيم – مراجعة د/عز الدين إسماعيل – ط١/١٩٧٣م – دار القلم – بيروت .

ماكليش: أرشيبالد

١٣٥ – الشعر والتجربة ترجمة سلمى الخضراء – دار اليقظة العربية – بيروت ١٩٦٣م .

موريه: س.

١٣٦ – الشعر العربي الحديث – ١٨٠٠–١٩٧٠م – تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي – ترجمه وعلّق عليه د/شفيع السيد ،ود/سعد مصلوح – دار الفكر العربي – القاهرة ١٩٨٦م .

ميرهوف : هانز

١٣٧ – الزمن في الأدب ترجمة أسعد رزوق مؤسسة سجل العرب – القاهرة ١٩٧٢

هيجو : فيكتور

١٣٨ – البؤساء – عرّبه حافظ إبراهيم – مطبعة التمدن – مصر ١٩٠٣م

وارين: رينيه ويليك وأوستن

١٣٩ – نظرية الأدب – ترجمة محيي الدين صبحي – مراجعة د/ حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٨٧م .

رابعًا : الدوريات :

١٤٠ – مجلة أبولو – العدد الرابع – المجلد الأول – ديسمبر ١٩٣٢م – المطرية – مصر .

١٤١ – مجلة جامعة النجاح الوطنية – نابلس – فلسطين – المجلد١٣– العدد ٢ – ١٩٩٩م .

١٤٢ – مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية – الجامعة الأردنية – المجلد٤٨– العدد٤/٢٠٢١م .

١٤٣ – مجلة عالم الفكر – المجلد٣٠ – العدد١/٢٠٠١م – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب – الكويت .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٣
مدخل	٥
١. الفصل الأول :مرثية شوقي في حافظ إبراهيم	١١
مدخل : شوقي في مرمى النقد	١٣
١.١. البنية الإيقاعية – الإيقاع الخارجي	١٧
الإيقاع الداخلي	٢٣
أولاً : التكرار النوعي للصوت المفرد	٢٤
١. تكرار الأصوات المهموسة	
٢. تكرار الأصوات المجهورة	٢٣
ثانيًا : التكرار الموقعي	٢٧
١. التكرار الموقعي للصوت المفرد – التصريع	
٢. التكرار الموقعي للدوال اللغوية – التصدير	٣٠
٣. التكرار الحركي للدوال اللغوية – أ ـ الترديد	٣٢
ب ـ الجناس	٣٦
١.٢. البنية الدلالية	٣٩
١.٢.١. سيميائية الاستهلال	
١.٢.٢. سيميائية ألفاظ الموت	٤٢
١.٢.٣. سيميائية ألفاظ الزمن	٤٤
١.٢.٤. سيميائية ألفاظ الأعلام	٤٨
١.٣. البنية المجازية	٥٦
٢. الفصل الثاني : القصيدة الكاشفة –مرثية ناجي في شوقي	٦٣
مدخل	٦٥
١.٢. البنية الإيقاعية – ١.١.٢. موسيقى الإطار	٦٧
٢.١.٢. موسيقى الحشو	٧٠

٢.١.٣. موسيقى الصوت المفرد	٧٣
٢.٢. البنية الدلالية	٧٨
٢.٢.١. حقل الموت	
٢.٢.٢. حقل الزمن	٨٢
٢.٢.٣. حقل المكان	٨٥
٢.٣. البنية المجازية	٨٨
٣. الفصل الثالث : القصيدة الرامزة	٩٧
مدخل	٩٩
٣.١ ـ التحول الإيقاعي	١٠٠
٣.١.٢. لن أعيش في جلباب أبي :الإيقاع الخارجي	١٠٣
٣.١.٣. الإيقاع الداخلي	١٠٩
الإيقاع الصوتي – الأصوات المجهورة	١١١
الأصوات المهموسة	١١٤
٣.٢. البنية الدلالية والتحول اللغوي	١١٧
٣.٣. البنية المجازية والتحول التصويري	١٢٣
قناع الحسين	١٢٤
رمزية الطاق	١٢٦
رمزية القمر	١٣١
رمزية الليل	١٣٦
الخاتمة	١٣٩
المصادر والمراجع	١٤٥
الفهرس	١٦٥