جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

البناء اللغوي لمرثية "ناجيت قبرك" (للشاعر مهدي الجواهري) وأثره في الدلالة الشعرية

الأستاذ الدكتور

أحمد جمال الدين أحمد عبد المجيد القاضي

أستاذ النحو والصرف والعروض

كلية اللغة العربية ـ جامعة أم القرى ـ المملكة العربية السعودية

العدد الخامس والعشرون

للعام ١٤٤٣هـ / ٢٠٢١م

الجزء الثاني عشر

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

البناء اللغوي لمرثية "ناجيت قبرك"

(للشاعر مهدي الجواهري) وأثره في الدلالة الشعرية

أحمد جمال الدين أحمد عبد المجيد القاضي

قسم النحو والصرف والعروض ـ كلية اللغة العربية ـ جامعة أم القرى ـ المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني : dahmedgamal@hotmail.com

الملخص

لم تعدْ قراءةُ النصِّ الشعريِّ مستراحَ المنهكين من مشاقِّ الحياة ، ولا وسيلةً لملء فراغ العاطلين عن العمل والإنتاج ، بل صارت قراءته في ذاتها عملاً شاقًّا يتجشم القارئ خلاله مهمة سبر أغواره لاكتشاف دلالاته المختبئة وراء تشكلات بنائه اللغوي المتشابكة ، وصار القارئ بهذا الصنيع بمثابة منتج للدلالة الشعرية التي قد تتطابق مع دلالة الشاعر نفسها ، وقد تزيد عليها، وقد تنشئ دلالات لم تدر بخَلَدِ الشاعر ، ولكنَّ لغتَه كشفَتْ عنها .

وعلى هذا فإنه ما من سبيل أمام القارئ في رحلته البحثية للولوج إلى عالم النص سوى المرور على بناه اللغوية المتتابعة بل المتشابكة ، يستنطقها حتى تودِعَه أسرارها أو لنقل أسرار صاحبها .

وهذه البنى اللغوية صوتية وصرفية ومعجمية وتركيبية تشي بحقيقة مشاعر الشاعر حتى وإن خالفت ظاهر معناه ، ومن ثم يمكن لهذه البنى أن تكون شاهد صدق على الدلالة الشعرية التي يتبنى الشاعر تسجيلها في شعره، ومن الممكن أن تكون فاضحةً لعدم صدق مشاعره .

الكلمات المفتاحية : البناء اللغوي ،مرثية "ناجيت قبرك" ، مهدي الجواهري، الدلالة الشعرية.

ISSN 2356-9050 الترقيم الدولي
ISSN 2636 - 316X الترقيم الدولي الإلكتروني

حولية كلية اللغة العربية بجرجا
مجلة علمية محكمة

Linguistic construction of the epitaph 'Nugget your grave' by the poet (Mahdi Al-Jawahiri) and its impact on the poetic significance

Ahmed Jamal Al-Din Ahmed Abdel Majid Al-Qadi
Department of Grammar, Morphology and Presentations, College of Arabic Language, Umm Al-Qura University, Kingdom of Saudi Arabia .
Email: dahmedgamal@hotmail.com

Abstract

Reading a poetic text is no longer a rest for the exhausted from the hardships of life, nor is it a means to fill the void of the unemployed and productive. Rather, reading it has become in itself a hard work during which the reader undertakes the task of probing its depths to discover its hidden meanings behind the intertwined formations of its linguistic structure, and the reader has become with this deed a product of poetic significance. Which may coincide with the poet's own sign, or may increase it, and it may create connotations that did not occur in the poet's immortality, but his language revealed them.

Accordingly, there is no way for the reader, in his research journey, to enter the world of the text, but to pass through its sequential or even intertwined linguistic structures, interrogating them until they deposit their secrets with him, or to convey the secrets of their author.

These linguistic structures are phonetic, morphological, lexical and syntactic, which indicate the reality of the poet's feelings, even if they contradict the apparent meaning of it. Hence, these structures can be a true witness to the poetic significance that the poet adopts to record in his poetry, and it may be scandalous for the lack of sincerity of his feelings.

Keywords: Linguistic structure, the elegy of 'Najit your grave', Mahdi Al-Jawahiri, poetic significance.

بسم الله الرحمن الرحيم

الإطار النظري

لم تعدْ قراءةُ النصِّ الشعريِّ مستراحَ المنهكين من مشاقِّ الحياة ، ولا وسيلةً لملء فراغ العاطلين عن العمل والإنتاج ، بل صارت قراءته في ذاتها عملاً شاقًّا يتجشم القارئ خلاله مهمة سبر أغواره لاكتشاف دلالاته المختبئة وراء تشكلات بنائه اللغوي المتشابكة ، وصار القارئ بهذا الصنيع بمثابة منتج للدلالة الشعرية التي قد تتطابق مع دلالة الشاعر نفسها ، وقد تزيد عليها، وقد تنشئ دلالات لم تدر بخَلَدِ الشاعر ، ولكنَّ لغتَه كشفَتْ عنها ، بل "إن القارئ الكفء هو من يكتشف نصوصًا ممتازة أخرى ، ضمن ما تصوَّرَه الشاعر و كتبه ، ومن يمنحها دلالات وأوجهًا أكثر غنًى" ، على حد تعبير الفيلسوف الألماني شلاير ماخر"(١).

وعلى هذا فإنه ما من سبيل أمام القارئ في رحلته البحثية للولوج إلى عالم النص سوى المرور على بناه اللغوية المتتابعة بل المتشابكة ، يستنطقها حتى تودِعَه أسرارها أو لنقل أسرار صاحبها .

وهذه البنى اللغوية صوتية وصرفية ومعجمية وتركيبية تشي بحقيقة مشاعر الشاعر حتى وإن خالفت ظاهر معناه ، ومن ثم يمكن لهذه البنى أن تكون شاهد صدق على الدلالة الشعرية التي يتبنى الشاعر تسجيلها في شعره، ومن الممكن أن تكون فاضحةً لعدم صدق مشاعره .

وهل كشف زيفَ حبِّ المتنبي كافورًا الإخشيدي غيرُ البناء اللغوي لبيته، الذي افتتح به قصيدته المدحية حيث يقول :

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا(٢)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

حيث عبرت المفردات (داء ، الموت ، المنايا) عن معان لا تتناسب مع معاني الحب والمديح اللذين هما مراد الشاعر الظاهر ، وكشفت عن حقيقة مشاعر المتنبي تجاه كافور ؛ إنها مشاعر الكره والاحتقار المخبوءة في قرار نفسه .

وكأن الشاعر قد استودع بناءه اللغوي سريرة نفسه وخبيئة شعوره ، عامدًا أو غير عامد .

قد أردنا في هذا البحث الولوج إلى عالم نص من النصوص التي تتناول معنى إنسانيًا عميقًا هو أحزان شاعر فقد زوجته التي كان يراها الحياة كلها .

وقد اخترنا هذا المعنى خاصة ؛ لأنه من المعاني التي يصعب تزييفها مقارنةً بمعاني المديح والوصف التي يمكن تزييفها وتجميلها ؛ لأغراض عند أصحابها .

إنها قصيدة ناجيت قبرك للشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري الملقب بشاعر العرب .

نبذة عن الشاعر(٣) :

ولد الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري في النجف عام ١٨٩٩م ، كان والده عالمًا فأدرك ما حباه الله به ولده من ميزات الذكاء والقدرة الفائقة على الحفظ ، فرأى إعداده ليكون عالماً ، فسعى إلى تحفيظه القرآن ، ودفعه إلى حفظ خطبة من نهج البلاغة وقصيدة من ديوان المتنبي في كل يوم ، وبادر بإلباسه عباءة العلماء وعمامتهم وهو في سن العاشرة .

كان والده يرغب في أن يكون عالماً لا شاعراً ، لكن ميله للشعر غلب عليه فكان يقرأ كل شعر جديد عربياً كان أو غربيًّا مترجمًا .

أصدر مجموعة من الصحف منها جريدة (الفرات) و جريدة (الرأي العام) وانتخب عدة مرات رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين .

نشر أول مجموعة له باسم "حلبة الأدب" عارض فيها عدداً من الشعراء القدامى والمعاصرين .

أصدر في عام ١٩٢٨ ديواناً أسماه "بين الشعور والعاطفة" نشر فيه ما استجد من شعره .

في عام ١٩٣٥ أصدر ديوانه الثاني باسم "ديوان الجواهري" .

في عام ١٩٤٤ شارك في مهرجان أبي العلاء المعري في دمشق .

أصدر في عامي ١٩٤٩ و ١٩٥٠ الجزء الأول والثاني من ديوانه في طبعة جديدة ضم فيها قصائده التي نظمها في الأربعينيات والتي برز فيها شاعرًا كبيرًا .

شارك في عام ١٩٥٠ في المؤتمر الثقافي للجامعة العربية الذي عُقد في الإسكندرية ، وانتخب رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين ونقيباً للصحفيين .

واجه مضايقات مختلفة فغادر العراق عام ١٩٦١ إلى لبنان ومن هناك استقر في براغ ضيفاً على اتحاد الأدباء التشيكوسلوفاكيين .

أقام في براغ سبع سنوات ، وصدر له فيها في عام ١٩٦٥ ديوان جديد سمّاه " بريد الغربة " وعاد إلى العراق في عام ١٩٦٨ ، وفي عام ١٩٦٩ صدر له في بغداد ديوان "بريد العودة" ، وفي عام ١٩٧١ أصدرت له وزارة الإعلام ديوان " أيها الأرق" . وفي العام نفسه رأس الوفد العراقي الذي مثّل العراق في مؤتمر الأدباء العرب الثامن المنعقد في دمشق . وفي العام نفسه

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أصدرت له وزارة الإعلام ديوان "خلجات" ، وفي عام ١٩٧٣ رأس الوفد العراقي إلى مؤتمر الأدباء التاسع الذي عقد في تونس .

مما ذكرنا يتضح أن ثمة بلداناً عديدة فتحت أبوابها للجواهري مثل مصر، المغرب ، والأردن ، وهذا دليل على مدى الاحترام الذي حظي به ولكنه اختار دمشق واستقر فيها واطمأن إليها واستراح .

لقب الجواهري بشاعر الجمهورية و بشاعر العرب الأكبر ، وقد حظِيَ بإجماع الشعراء على شاعريته وتشبيهه بالمتنبي .

يقول الشاعر فالح الحجية الكيلاني في كتابه الموجز في الشعر العربي – شعراء معاصرون[٤] : "إن الجواهري لهو متنبي العصر الحديث لتشابه أسلوبه بأسلوبه وقوة قصائده ومتانة شعره" ، وقيل : "لم يأتِ بعد المتنبي شاعر كالجواهري" ؛ وذلك لما يتسم به شعره من صدق في التعبير عن عاطفته الجياشة وقوة في البيان المنحوت من رصانة أسلوب القدماء ، وقد اتسم الكثير من شعره بمسحة من الحزن الممزوج بالتشاؤم . توفي الجواهري عام ١٩٩٧ .

نبذة عن القصيدة[٥]:

في عام ١٩٣٦ توفيت زوجة الشاعر محمد مهدي الجواهري "أم فرات" وهو خارج وطنه "العراق" ؛ حيث كان في بيروت يشارك في أحد المؤتمرات ، ولم يحضر مراسم الدفن ، وعندما عاد كتب هذه القصيدة أثناء زيارته قبرها .

وقد نشرت ، لأول مرة ، في جريدة "الرأي العام" (العدد١٧٨) ، بتاريخ (١٩٣٩/٣/١٨) .

١. في ذِمَّةِ اللهِ ما ألقَى وما أَجِـدُ ... أهذهِ صَخرةٌ أم هذهِ كَبِـــــدُ

٢. قدْ يقتلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا ... عنه فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِـــدوا

٣. تَجري على رَسْلِها الدنيا ويَتْبَعُه ... رأْيٌ بتعليـلِ مَجْراهـا ومُعْتَقَـدُ

٤. أَعْيَا الفلاسفةَ الأحرارَ جَهْلُهـمُ ... ماذا يُخَبِّـي لهم في دَفَّتَيْـهِ غَـدُ

٥. طالَ التَّمَحُّلُ واعتاصتْ حُلولُهم ... ولا تَزالُ على ما كانتِ العُقَـدُ

٦. ليتَ الحياةَ وليتَ الموتَ مَرْحَمَةٌ ... فلا الشبابُ ابنُ عشرينٍ ولا لَبِدُ

٧. ولا الفتاةُ بريعانِ الصِّبا قُصِفَتْ ... ولا العجوزُ على الكَـفَّيْنِ تَعْتَمِدُ

٨. وليتَ أنَّ النسورَ اسْتُنْزِفَتْ نَصَفاً ... أعمارُهُنَّ ولم يُخْصَصْ بها أحدُ

٩. حُيِّيتِ (أمَّ فُـرَاتٍ) إنَّ والـدةً ... بمثلِ ما انجبتْ تُـكْنى بما تَلِـدُ

١٠. تحيَّةً لم أجِدْ من بـثٍّ لاعِجِهَـا ... بُدًّا، وإنْ قامَ سَـدّاً بيننا اللَّحـدُ

١١. بالرُوحِ رُدَّي عليها إنّها صِلَـةٌ ... بينَ المحِبينَ ماذا ينفعُ الجَـسـدُ

١٢. عَزَّتْ دموعيَ لو لمْ تبعثي شَجناً ... رَجعتُ منهُ لحرَّ الدمعِ أَبْـتَـرِدُ

١٣. خلعتُ ثوبَ اصطبارٍ كانَ يسترُني ... وبانَ كِذْبُ ادَّعائي أنني جَلِـدُ

١٤. بَكَيْتُ حتى بكى مَنْ ليسَ يعرفُني ... ونُحْتُ حتىَّ حكاني طائرٌ غَـرِدُ

١٥. كما تَفجَّر عيناً ثـرةً حَجَـــرٌ ... قاسٍ تفجَّرَ دمعاً قلبيَ الصَّلِـــدُ

١٦. إنَّا إلى اللهِ! قولٌ يَستريحُ بـــهِ ... ويَستوي فيهِ مَن دانوا ومَن جَحَدُوا

١٧. مُدي إليَّ يَداً تـُمْدَدْ إليكِ يَـدُ ... لا بُدَّ في العيشِ أوفي الموتِ نَتَّحِـدُ

١٨. كُنَّا كشِقَّيْنِ وافى واحِداً قَـدَرٌ ... وأمرُ ثانيهما مِن أمـــرهِ صَـدَدُ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٩.ناجيتُ قَبْرَكِ أستوحي غياهِبَهُ عنْ حالِ ضَيْفٍ عليه مُعْجَلاً يَفِدُ

٢٠.وردَّدَتْ قَفْرَةٌ في القلبِ قاحِلةٌ صَدى الذي يَبتغي وِرْدَاً فلا يَجِدُ

٢١.ولفَّني شَبَحٌ ما كانَ أشبهَهُ بِجَعْدِ شَعْرِكِ حولَ الوجهِ يَنْعَقِدُ

٢٢.ألقيتُ رأسيَ في طَيَّاتِهِ فَزِعَاً نَظِير صُنْعيَ إذ آسى وأُفْتَأدُ

٢٣.أيّامَ إنْ ضاقَ صدري أستريحُ إلى صَدْرٍ هو الدهرُ ما وفّى وما يَعِدُ

٢٤.لا يُوحِشُ اللهُ رَبْعَاً تَنْزِلينَ بهِ أظُنُّ قبركِ رَوْضَاً نورُهُ يَقِدُ

٢٥.وأنَّ رَوْحَكِ رُوحٌ تأنَسِينَ بها إذا تململَ مَيْتٌ رُوحُهُ نَكَدُ

٢٦.كُنَّا كنَبْتَةِ رَيْحَانٍ تَخَطَّمَها صِرٌّ فأوراقُها مَنْزُوعَةٌ بَدَدُ

٢٧.غَطَّى جناحاكِ أطفالي فكُنْتِ لَهُمْ ثَغْرَاً إذا استيقظوا عَيْنَاً إذا رَقَدوا

٢٨.شَتَّى حقوقٍ لها ضاقَ الوفاءُ بها فهل يكونُ وفاءً أنّني كَمِدُ

٢٩.لم يَلْقَ في قلبِها غِلٌّ ولا دَنَسٌ لهُ مَحلاً ، ولا خُبْثٌ ولا حَسَدُ

٣٠.ولم تَكُنْ ضرَّةً غَيْرَى لجارتِها تُلوى لخيرٍ يُواتيها وتُضْطَهَدُ

٣١.ولا تَذِلُّ لِخَطْبٍ حُمَّ نازِلُهُ ولا يُصَعِّرُ منها المالُ والوَلَدُ

٣٢.قالوا أتى البرقُ عَجلاناً فقلتُ لهمْ واللهِ لو كانَ خيرٌ أبْطَأَتْ بُرُدُ

٣٣.ضاقتْ مرابِعُ لُبنان بما رَحُبَتْ عليَّ والتفَّتِ الآكامُ والنُجُدُ

٣٤.تلكَ التي رَقَصَتْ للعينِ بَهْجَتُها أيامَ كُنّا وكانتْ عِيشَةٌ رَغَدُ

٣٥.سوداءُ تَنْفُخُ عن ذكرى تُحَرِّقُني حتَّى كأنّي على رَيْعَانِهَا حَرِدُ

٣٦.واللهِ لم يَحْلُ لي مَغْدَىً ومُنْتَقَلٌ لما نُعِيتِ ولا شخصٌ ولا بَلَدُ

٣٧.أين المَفَــرُّ وما فيها يُطَارِدُنـــي والذكرياتُ ، طَرِيًّا عُودُها، جُــدُدُ

٣٨.أألظــلالُ التي كانَــتْ تُفَيِّئُنَــا أمِ الهِضَابُ أمِ الماءُ الذي نَـــرِدُ

٣٩.أمْ أنتِ ماثِلَةٌ ؟ مِن ثَمَّ مُطَّــرَحٌ لنا ومِنْ ثَــمَّ مُرْتَاحٌ ومُتَّــسَــدُ

٤٠.سُرْعَانَ ماحالَتِ الرؤيا ومااختلفتْ رُؤَىً ، ولا طالَ إلا ساعة أَمَــدُ

٤١.مَرَرْتُ بالحَوْر والأعراسُ تملأه وعُدْتُ وهو كمَثْوَى الجانِّ يَرْتَعِدُ

٤٢.مُنَىً وأتْعِسْ بها أن لا يكونَ على توديعِهَا وهي في تابوتِــها رَصَدُ

٤٣.لعلنِي قَــارِئٌ في حُــرِّ صَفْحَتِهَا أيَّ العواطِفِ والأهــواءِ تَحْتَشِدُ

٤٤.وسَامِعٌ لَفْظَــةً منها تُقَرِّظُــني أمْ أنَّهَا – ومعــاذَ اللهِ – تَنْتَقِــدُ

٤٥.ولاقِطٌ نَظْرَةً عَجْلَى يكــونُ بها لي في الحَيَاةِ وما أَلْقَى بِهَا ، سَنَــدُ

الدلالة الشعرية :

عرّف الأصفهاني دلالة اللفظ بوجهٍ عام بكونه بحيث إذا سُمِع أو تُخُيِّــل لاحظَتِ النفسُ معناه(٦).

فالدلالة إذن هي المعنى الذي يقع في النفس بمجرد استقبال المتلقي للفظ، وهذا المعنى في اللغة العادية التواصلية النفعية هو الدلالة الوضعية الأوليــة التي لا يُرتجى من ورائها أيُّ إمتاع أو تأثير في المتلقي .

أما الدلالة الشعرية بوجهٍ خاص ، فشأنها مختلف ، وإن كان مبنيًّا على سابقتها ؛ إذ هي تلك الدلالة التي تحمل رؤية الشاعر وإحساسه إلى المتلقي ؛ ليس بوصفها معنًى جافًّا مجردًا ، ولكن بوصفه معنًى يحمل في ثناياه تــأثيرًا

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وجمالاً يدفعان المتلقي إلى مشاركة الشاعر في تبني هذا المعنى والإحساس به.

وأدوات الشاعر في الكشف عن معناه أو رؤيته المصحوبة بالتأثير والجمال المطلوبين لمشاركة المتلقي للمبدع في النص ، إنما هي اللغة بمختلف مستوياتها بدءًا من الصوت ، مرورًا بالكلمة صيغةً ومعنى ، انتهاءً بالتركيب شكلاً ودلالة .

ومن أجل تحقيق هذه اللغة لوهجها الفني الأخَّاذ للمتلقي ، فإن الشاعر يسعى إلى الخروج عما تواضعت عليه اللغة في مفرداتها ، وما تواترت عليه التراكيب في استعمالاتها ؛ فتأتي مفرداتُه وتراكيبُه خارجةً عن المألوف ، كاسرةً للمتوقع ، معبرةً عن إحساسه الخاص في تجربته الخاصة ؛ وبذلك تكون الدلالةُ الناتجة دلالةً تتجاوز مستوى الدلالة الحرفية المألوفة ، إلى مستوى الدلالة الفنية المبتكرة ذات الإيحاء المستلهم من روح الشاعر وإحساسه أو لنقل : "الدلالة الشعرية" .

وسوف نسعى جاهدين في هذا البحث إلى محاولة الإجابة عن السؤال الآتي :

هل كانت البنى اللغوية للقصيدة معبرة عن دلالتها الشعرية أو أن الشاعر لم يوفق في المناسبة بين بناه اللغوية ودلالاتها الشعرية من جهة ، وبين عاطفة الشاعر وأفكاره في النص من جهة أخرى ؟

وذلك بالتدرج في دراسة المستويات اللغوية المتتابعة للنص : الصوتي منها ، والصرفي والمعجمي ، والتركيبي والدلالي وما يستتبع كل مستوى من دلالة شعرية ومدى توافقها مع عاطفة الشاعر وأفكاره .

وسوف نقدِّم بدراسة عنوان النص قبل النص نفسه ؛ نظرًا لما نراه فيه من كاشف سريع لعاطفة الشاعر وحالته الشعورية ، التي يُتَوَقَّعُ أن ينصبغ النصُّ بها ، وتُختار كلُّ عناصر المستويات اللغوية وفقًا لها .

عنوان النص :

عنوان النص هو واجهته التي بها يستشرف المتلقي النص الأدبي(٧)، ومن خلاله يمكن له أن يُدرك مسارَ النص ووجهته ، وعلى هذا فإن الباحث في تحليل النص الأدبي إذا ما ظفر بمراد العنوان ودلالته ، التي هي دلالة محورية يدور حولها النص ، فقد ظفر بلبِّ فكرة الشاعر ، وأمسك بتلابيب مشاعره التي ستتسرب لا محالة في ثنايا النص ذاته ، ولم يبق أمام الباحث حينئذ سوى أن ينظر في مدى انسجام البناء اللغوي للنص بمستوياته المتكاملة مع هذا العنوان .

وإذا أنعمنا النظر في عنوان النص الذي بين أيدينا استرعى انتباهنا الآتي :

أ- لفظ "ناجى" مسندًا إلى ضمير الشاعر :

وهذا اللفظ يعني في اللغة(٨): الحديث سرًّا . "يقال : نجوته نجوًا ، أي سارررته ، وكذلك : ناجيته ، وناجى الرجل مناجاة ونجاءً : سارَّه" .

فمن الذي يسارُّه الشاعر ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى التركيبة النحويَّة :

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ب- "ناجيتُ قبركِ" :

تلك التركيبة الفعلية التي تُفْصحُ عن المناجَى ، إنه "قبر" امرأة لم يُصرِّحُ بها العنوان ولم يصرح بعلاقته بها ، ولكن دلَّ على كونها امرأة كافُ الخطاب المؤنث ، التي تُحيل على ما لم يسبق له ذكر ؛ وبهذا يكون العنوان قد اشتمل على غموضٍ ، يتحقق به عنصر التشويق والإثارة و من ثم جذب المتلقي للنص .

إن هذه الأبنية اللغوية التي أمدنا بها المعنى المعجمي والتركيبة اللغوية، تُدْخِلُ المتلقي في عالم النص ، من أول وهلة ، أو من عتبته الأولى ؛ فالنصُّ يدور حول محور الحزن على فقيدة مقبورة ، ذلك الحزن الذي أطاش عقل الشاعر حتى جعله يتسارُّ همسًا مع قبر تلك الفقيدة ، والتعبير بالجملة الفعلية عن تلك المناجاة مع القبر يدلُّ على أن هذه المناجاة صارت عادةً متجددة ، وهو ما يعمِّق الإحساس بأحزان الشاعر وآلامه .

هذه وقفة سريعة أمام عتبة النص أو عنوانه ، لنتجاوز هذه العتبة للولوج إلى عالم النص منعمين النظر في بناه اللغوية المتتابعة .

أولاً ــ المستوى الصوتي :

الصوت هو أصغر وحدة لغوية ينطق بها المتكلم ، ومع أن هذا الصوت في ذاته لا معنى له ، ولا أثر ، على مستوى الدلالة ، إلا أنه يستمد أهميته بما يُشِعُّ من إيحاءات خاصة عند تراكُبِه في سياق نصي متصل ، بحيث يصير وسيلةً مساعدة للشاعر في إبراز حالته النفسية أو الجو النفسي العام للنص .

ومن جهةٍ أخرى يستمد الصوتُ أهميتَه ، في الشعر خاصة ، من كون الشعر في الأساس وُضِعَ للغناء والترنم[٩] ، وليس للكتابة التي يعدَّ الاكتفاء بها في الشعر إماتةً له وخنقًا لأصواته بين السطور الصمَّاء .

ومرثيتنا تشتمل على العديد من الأصوات التي وظَّفها الشاعر في التعبير عن حالته النفسية الحزينة نذكر منها :

(أ) أصوات المد :

يفاجئنا الشاعر في بيتيه الأولين ، اللذين يعدَّان مدخلاً يبث خلالهما الشاعر رسالته الحزينة الممزوجة بأسى الفراق ، بمدود صوتية كثيرة من خلال المدود اللغوية المعروفة (الألف ، والواو ، والياء) ، فيقول :

في ذِمَّةِ اللهِ ما ألقَى وما أَجِدُ أهذهِ صَخرةٌ أم هذهِ كَبِدُ
قدْ يقتلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا عنه فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

حيث نجد أن (الألف المدية) تكررت ثماني مرات ، في الكلمات : (ما) مرتان ، و (الله) و (ألقى) و (هذه "وفق النطق الشعري") مرتان ، و (أحبابه) مرتان .

ونجد أن (الياء المدية) تكررت ثلاث مرات ، في الكلمات : (في) و (هذه "المشبعة الهاء") مرتان .

ونجد أن (الواو المدية) تكررت سبع مرات ، في الكلمات : (أجد "بإشباع الدال") و (كبدُ "بإشباع الروي") و (أحبابه "بإشباع الهاء") مرتان ، و (بعدوا) و(عنهُ "بإشباع الهاء") و (فقدوا) .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وهذا التكرار البالغ ثماني عشرة مرَّة للمدود الثلاثة يتسق ، فيما نرى ، مع تلك الأحزان وذلك الأسى المغلِّفَيْنِ للقصيدة من أول بيتين فيها ؛ فهذه الحروف هي "أخفى الحروف لاتساع مخرجها ، وأخفاهنَّ وأوسعهنَّ مخرجًا : الألف ثم الياء ثم الواو"(١٠) ؛ مما أمدَّهنَّ بوضوح سمعي ليس في غيرهنَّ من الأصوات ؛ لذا فإن الخليل بن أحمد يسميهنَّ : الأصوات "الهاوية في الهواء، حيث لا حيِّزَ تُنْسَبُ إليه إلا الجوف"(١١).

وهذا الوضوح السمعي يصاحبه لين واضح ؛ حتى سمِّيَتْ بحروف اللين، فهي أصوات تناسب الأحزان ، وربما كان هذا هو سبب خروج هذه الأصوات وانبعاثها فطرةً من كلِّ متأوِّه مكلوم في بدنه أو نفسه ، وكأن مَنْ هذه حاله يرى في هذه الأصوات نفثةً يُفْرِغُ بها ما ضاق بها صدره من أوجاع .

ويعينه على ذلك طبيعةُ صدور هذه الأصوات ؛ حيث يتدفق الهواء بدءًا من الرئتين مرورًا بالحنجرة فالحلق والفم في مجرًى منسابٍ متصلٍ لا يعرضُ له ما يحبسُه أو يضيقُ مجراه ، كما يحدث مع غيرها من الأصوات .

(ب) تكرار أصوات بعينها :

التكرار الصوتي وسيلة من وسائل تحقيق الإيقاع الداخلي في القصيدة ، فضلاً عن الكلام بوجه عام ، ومن ثم جَذْب المتلقي إلى المضمون بفضل ما يصنعه ذلك التكرار من انسجام سمعي يربط المتلقي بالقصيدة ، ويشعره بجمال أخَّاذ قد يخفى سببه لأول وهلة ، قبل أن ينعم المتلقي نظره في أسباب تلكم الأخذة الجمالية التي استلبت مشاعره وأسرت عقله .

"فتردد بعض الحروف (أو الكلمات) قد يكسب الشطر لونًا من الموسيقا تستريح إليه الآذان وتقبل عليه[١٢].

وتتجلى شاعرية القصيدة عندما لا يكتفي صاحبها باستمالة المتلقي واستدراجه إلى القصيدة بهذا الجرس الصوتي المتكرر ، حتى إذا ما فتَّش وراء هذا الركام المكرور من الأصوات لم يجد وراءه شيئًا من معنى يتناغم مع الموقف النفسي للشاعر .

وهذا الربط بين الأصوات والمواقف التي قيلت "بابٌ عظيمٌ واسع ونهجٌ متلئب عند عارفيه مأموم ؛ وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبَّر بها عنها ، فيعدِّلونها بها ، ويحتذونها عليها . وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره"[١٣] .

وفي قصيدتنا تكررت عدة أصوات بشكلٍ آخذٍ للسمع لافتٍ للنظر ، نذكر أبرزها وهي :

(١) صوت التاء :

صوت التاء صوتٌ مهموسٌ يتسم "بالطراوة واللين"[١٤] ، ترددت أصداؤه في البيت التاسع :

حُيِّيتِ (أمَّ فُرَاتٍ) إنَّ والدةً بمثلِ ما انجبتْ تُكْنى بما تَلِدُ

حيث تكرر ست مرات ، وهو بطبيعته يتسق مع معنى البيت الدال على توجيه تحية زوج مكلوم في زوجته الراحلة التي يحبها ويعظمها ، فيكنِّيها على عادة العرب في التعظيم والاحترام .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وصفات الهمس واللين والطراوة من الصفات التي تلازم هذه المشـــاعر من زوج حزين ضعيف يتفطَّر قلبُه لفقد زوجته ، فوجدت هذه المشاعر مُكْنَتَها في صوت التاء ، فجرى على لسان الشاعر عفْو الشاعرية المطبوعة .

(٢) صوت الحاء :

صوت مهموس كذلك "فيه رقَّة"[١٥] ، وهو " أغنى الأصـــوات عاطفـــةً وأكثرُها حرارةً وأقدرها على التعبير خلجات النفس ورعَشَاتِه" .

وقد تكرر هذا الصوت أربع مرات في البيت الرابع عشر :

بَكَيْتُ حتى بكى مَنْ ليسَ يعرفُني ونُحْتُ حتىَّ حكاني طائرٌ غَـــرِدُ

فالشاعر في هذا البيت يحكي لنا عن حاله وأحزانه بعد رحيل زوجته ، وكيف أن بكاءه استحثَّ الدمع من مآقي من ليس يعرفه ، ونواحـــه الحـــزين صبغ الكون كله ، حتى إن الطيور المغردة بطبيعتها تركت أغاريدها لتنـــوح كما ينوح الشاعر .

وقد أعان ترداد هذا الصوت ، بما فيه من عاطفة وحرارة وأثر رقيـــق في النفس ، على شيوع جوٍّ من الشجن وهسيس من النحيب يسري معبرًا عن قلب مرتعش ومهجة ملتاعة ، وهذا ما يظهر جليًّا في مفتتح الشطرة الثانية : "ونحت حتى حكاني..." التي ظهر فيها صوت الحاء ثلاث مرات في ثـــلاث مفردات .

(٣) صوت القاف :

وهو صوت يختلف عن سابقَيْه ، فهو صوتٌ مجهورٌ شديدٌ يستدعي جرسُه شعورًا "بالصلابة والشدة"[١٦]وقد تردد في البيت العشرين ثلاث مرات:

ورددت قفرة في القلب قاحلة صدى الذي يبتغي وردًا فلا يجد

ولولا تقاربُه في البيت بشكل بارزٍ في النطق ، لافتٍ للنظر ، آخذٍ للسمع، ما ذكرناه ؛ حيث إننا نرى أن التكرار الصوتي في البيت إذا كان قليلاً، ثلاث مراتٍ أو أربع ، فإنه لا يُحْدِثُ صداه ، الذي يجذب المتلقي إلى إيحائه ويدفعه إلى تذوق إحساسِه والشعور به ، إلا إذا كان متقاربًا وليس متناثرًا متباعدًا يضيع تأثيرُه في زخم الأصوات الأخرى في البيت ، وهذا ما تحقق في صوت الحاء في النقطة السابقة ، وفي صوت القاف في هذا البيت من هذه النقطة .

وفيه يصف الشاعرُ حالَه ، بعد أن ناجى قبر زوجته ، يسأله عن حال الضيف الوافد عليه متعجلاً فراق الدنيا ليسكن غياهبه .

ناجيت قبرك أستوحي غياهبه عن حال ضيف عليه معجلاً يفد

فأعقبه بوصف حالِه هو في بيتنا :

ورددت قفرة في القلب قاحلة .....

وتكرار القاف ثلاث مرات ، على حد ما نرى في البيت ، يشير إلى رغبة الشاعر في إبراز التماسك والصلابة ، إزاء خيبة الأمل التي يشعر بها بعد أن أجابه الصمت ، وصار حاله كحال مَن يبتغي "وِرْدًا فلا يجد" ؛ الجامع بينهما هو الشعور بالحسرة وخيبة الأمل ، إلا أن الشاعر لم يكن له صدًى

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بصوته ، كحال من لا يجد الورْد ، وإنما كتم أصداء حسرته بقلبه في قفرةٍ قاحلة .

والقفرة القاحلة ، كما هو معلوم ، "كل أرضٍ خلاء من الماء والكلأ والناس" ، وكأن الشاعر يريد أن يظهر قويًّا شديدًا متماسكًا أمام الناس ، أما أحزانه وحدَها فإنها في أرضٍ بعيدة بداخل قلبه لن يراها ولن يسمع بها أحد ، وقد أسهم صوت القاف ، بما يُشِعُّه من إحساس بالقوة والصلابة ، في دعم هذه الأحاسيس وتقويتها ، بالإضافة إلى حقيقة المعاني المعجمية للكلمتين (قفرة وقاحلة) وما فيهما من إيحاء بالشظف والقسوة .

(٤) صوت الدال :

صوت الدال كالقاف مهجور شديد ، يوحي بالصلابة والشدة والفعَّالية المادیتین[١٧] ، وهو بذلك يشترك كثيرًا في إيحائه مع صوت القاف في النقطة السابقة ، بيد أن الدال تمثلت في القصيدة رويًّا واضح الجرْس على مدار القصيدة كلِّها ؛ وذلك بحكم موضعه في القافية ، وهو موضعٌ غايةٌ في الأهمية؛ لأن به يُعْقَدُ المعنى فيه تكتنز المشاعر والأحاسيس ؛ لذا عَقَدَ المرزوقي للقافية بابًا أسماه "مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرةَ بينهما" يقول فيه : "أما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظُ بقسطه ، وإلا كانت قلقةً في مقرِّها مجتلبةً لمستغنٍ عنها[١٨]".

فالقافية "ليست مجرد كلمة ختامية أو إيقاع ختامي للبيت يتكرر مع نهايته من أول القصيدة إلى نهايتها ، بل الأمر أعمق من ذلك ؛ فالقافية ببروزها الظاهر في القصيدة يحاول الشاعر أن يبُثَّها رسالته التي يسعى إلى

إيصالها للقارئ ، ومن ثم تأتي قوافي الشاعر المُجيد مشحونةً بالمعاني المتوافقة مع غرض القصيدة"(١٩) .

وقد كان لهذا البروز الطاغي لصوت الدال في القافية أثرٌ ملحوظٌ في التعبير عن محاولة الشاعر إبراز قوته وصلابته أمام هذا المُصابِ الجلل ، وهي محاولةٌ ظاهرةٌ للتماسك أمام الناس لم تنجح بشكلٍ كبيرٍ ؛ لأن سطوة الأحزان على الشاعر أكبر بكثير من محاولاته الظاهرة .

وقد وَرَدَ صوت الدال صانعًا صدًى أخَّاذًا لسمع القارئ في البيت السابع عشر ، مخاطبًا روحَ زوجتِه الفقيدة بقوله :

مُدِّي إليَّ يدًا تُمْدَدْ إليكِ يدٌ لابدَّ في العيش أو في الموت نتحدُ

وهنا يتأكد معنى القوة والصلابة التي يوحي بها صوت الدال ؛ حيث إن الشاعر ، في هذا البيت ، يطلب لنفسه مزيدًا من العون على القوة والصلابة بأن تمدَّ له زوجتُه يدها ، وأن تتحد معه في الموت كما كانا متحدين في الحياة ، فيتوسل إليها أن تمدَّ إليه يدها ؛ حتى يقْدِر أن يمدَّ إليها يدًا .

وقد كان لوقع صوت الدال القوي ، الذي تكرر تسع مرات ، أثرٌ إيحائيٌّ واضحٌ في دعْم معنى : رغبة الشاعر في الاتحاد والتقوِّي بزوجته بعد موتها كما كان يتقوَّى بها وقت حياتها .

(ج) النغمة العروضية :

تشكل النغمة العروضية أو البحر العروضي الإطار الموسيقي الذي يحوط العمل الشعري ، وهو بمنزلة الخلفية الموسيقية التي تصاحب المعنى الشعري ، والتي نرى أنها **يحْسُنُ** أن تكون موائمةً لعاطفة الشاعر ، إن لم تكن مسهمةً في التعبير عن مشاعره ، مثْلُها في ذلك مثلُ الكلمات تمامًا بتمام.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وهذا الرأي الاستحساني الذي نميل إليه يتخذ موقفًا معتدلاً بين فريقين : أحدهما يبالغ في الربط بين نغمةِ القصيدة العروضية ، والغرضِ الشعري من غزلٍ ورثاءٍ ومديحٍ ....، ويرى أن كلَّ وزنٍ عروضيٍّ له غرضٌ يناسبه . والآخر ينفي أيَّ علاقةٍ بين النغمة العروضية والمعنى الشعري .

فالربط بين الوزن العروضيّ والغرض الظاهر للقصيدة من غزلٍ ورثاءٍ ومديحٍ ونحوهنَّ[٢٠] ، يدحضه ما كان من شأن المعلقات التي تعددت الأغراض الشعرية بداخلها من نسيبٍ ووصفٍ وفخرٍ ومدحٍ ، وقد نُسِجَتْ جميعُها بخيطٍ عروضيٍّ واحدٍ ، ولو كان ثمَّةَ ارتباطٌ تلازميٌّ بين الغرض والوزن العروضي لتعددت الأوزان بداخل القصيدة المعلقة الواحدة .

وفي الوقت نفسه لا نرى انفصامًا تامًّا في العلاقة بين الوزن والمعنى الشعري ، وكأن الوزنَ قالبٌ صلدٌ يُصَبُّ فيه المعنى الشعري صبًّا دون أن يؤثرَ فيه أو يتأثرَ به ؛ فالوزنُ العروضيُّ ، بما يشكله من إيقاعٍ نغمي ، يتأثر بعاطفة الشاعر من حزنٍ وفرحٍ ، أو يأسٍ ورجاءٍ ، أو جزعٍ وجَلَدٍ ... ، ويبدو ذلك جليًّا عند إنشاد الشعر من قَبَلِ الشاعر ، أو غيرِه ممن تسرَّبَت معاني القصيدة في نفسه ، وكذلك العاطفة تدفع الشاعر ، في الغالب ، إلى اختيار وزن بعينه طواعيةً دون تكلُّفٍ ، مثَلُه في ذلك مثلُ أيِّ إنسان تدفعه حالتُه العاطفيةُ إلى استدعاء ألحانٍ تناسب هذه الحالة .

وفي سياق توكيد تأثير العاطفة على الوزن المختار يقول الدكتور إبراهيم أنيس : "على أننا نستطيع ــ ونحن مطمئنون ــ أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادةً وزنًا طويلاً كثير المقاطع ..."[٢١] .

ويذهب الدكتور يوسف حسين بكار مذهب الدكتور أنيس في الربط بين الوزن والعاطفة ، يقول : "ولعل من الأقرب للصواب إن لم يكن الصوابُ نفسُه أن نربط بين العاطفة والوزن ، وهو مذهبُ عددٍ من النقاد الأجانب ، يرى (هازلت) أن ثمةَ علاقةً قريبةً بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر ، ويرى (ريتشاردز) استحالة فصل الإيقاع أو الوزن عند التأثيرات العاطفية ، ويرى (ديلاكروا) أن الشعر لا يكون شعرًا إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية وتنسيق القالب الشعري"(٢٢) .

لكن ينبغي علينا قبل أن ندلف إلى عالم النص الذي بين أيدينا أن نؤكد أن هذا التناغم والملاءمة بين الوزن ونغمته من جهة ، وبين عاطفة الشاعر من جهة أخرى ، يأتي طواعيةً ؛ إذ يمتاح الشاعر من فيض مخزونه النغمي تلقائيًا ما يعبر عن حالته الشعورية ، فإذا كان مبتهجًا يتقافز قلبُه فرحةً استدعى من مخزونه النغمي نغمًا قصيرًا سريعًا متقافزًا تقافز قلبِه الفَرِح ، وإذا كان مكتئبًا حزينًا متأملاً في صروف الحياة حوادثها استدعى نغمًا طويلاً متباطئًا .

تجري قصيدة "ناجيت قبرك" على بحر البسيط التام ، وهو من البحور الطويلة ؛ حيث يتألف من ثماني تفعيلات وثمانية وعشرين مقطعًا ، في كل شطر أربع تفعيلات وأربعة عشر مقطعًا :

مس ــ تف ــ ع ــ لن ــ فا ــ ع ــ لن ــ مس ــ تف ــ ع ــ لن ــ ف ــ ع ــ لن

وهو بذلك يُعَدُّ من أنسب البحور لمشاعر الحزن ، لما فيه من طول وتباطؤ . فطول البحر مكَّن الشاعر من بثِّ لواعجه واسترسال آهاته في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تراكيبَ متعددةٍ بمعانٍ متنوعة أو متقاربة أو متوازية تدور جميعُها في أفلاك أحزانه .

ففي الشطر الأول من البيت الأول ، لم يكتفِ الشاعر باستيداع الله ما يلقاه فحسْب ، وإنما استودعه أيضًا ما يجد من كلِّ شيءٍ في الحياة بعدما صار وحيدًا .

في ذمة الله ما ألقى وما أجد .....

وقد جاء التركيبان : (ما ألقى) (وما أجد) متوازيين ، وكان يمكن للشاعر الاستغناء عن أحدهما ؛ نظرًا لتقاربهما في المعنى السياقي ، ولكنَّ طول البحر أعان الشاعرَ على تلوين التعبير بالعطف ؛ إمعانًا في إبراز صورة العذاب والمعاناة التي يعيشها ، فهي صورةٌ متعددة الألوان متنوعة الروافد ، وكأنه يصور ذاته كمن يتقلب يمْنةً (ماألقى) ويسْرةً (ماأجد) على جمرٍ من عذاب العيش .

وقد صنع الصنيع ذاته في الشطر الثاني من ذات البيت ؛ حيث عَقَدَ توازيًا تركيبيًّا بين الجملتين : (هذه صخرة) و (هذه كبد) في قوله :

..... أهذه صخرةٌ أم هذه كَبِدُ

وكان يمكن له أن يستغنيَ عن تكرار اسم الإشارة ، لكنه أراد أن يضع كبده (ويقصد مهجته وحُشاشة نفسه) في صورةٍ تقابليةٍ متشابهةٍ كلَّ التشابه مع صخرة (ويكني بها عن الجمود والغلظ) وكأنهما بهذا التوازي بلغا مبلغًا من الالتباس والتشابه يسوِّغ له الاستفهام عن حقيقة ما يملكه : (أهذه صخرةٌ أم هذه كَبِدُ؟) .

وغيرُ خفيٍّ ما لهذا التوازي بين الجملتين من أثر في إبراز هذا التداخل والالتباس بين الصخرة والكبد ، وهو بذلك يستنكر على نفسه أن يكون مالكًا لـ (كبدٍ) مع كلِّ ما يتحمله من آلام ؛ إذ كبده لا تتحمل كلَّ هذه الألوان من العذاب . فلربما كان ما يمتلكه صخرةً لا كبدًا !

ومن الأمثلة الأخرى على استيعاب البحر ، بما يتسم به من طولٍ وكثرةٍ في التفعيلات والمقاطع ، للعديد من الجملِ المتوازية والمتنوعة في البيت الواحد ما رأيناه في البيتين السادس والسابع بعد العشرين ، وهو يجترُّ بعضًا من ذكرياته مع زوجته "أم فرات" :

كُنَّا كنَبْتَةِ رَيْحَانٍ تَخَطَّمَها صِرٌّ فأوراقُها مَنْزُوعَةٌ بَدَدُ

غَطَّى جناحاكِ أطفالي فكُنْتِ لَهُمْ ثَغْرَاً إذا استيقظواعَيْنَاً إذا رَقَدوا

فالبيت الأول من البيتين المذكورين يشتمل على ثلاث جملٍ متنوعةٍ :

(كنا كنبتة ريحان) ــ (تخطَّمَها صرٌّ) ــ (أورقها منزوعةٌ بددُ)

ومن الواضح أن هذا الصورة التمثيلية المتنوعة الجمل ، ما كان لها لتتحقق في بيتٍ واحدٍ خلال بحرٍ من البحور القصيرة .

ثم في البيت الثاني من البيتين السابقين يتمكن الشاعر من وضع تركيبين متوازيين : (ثغرًا إذا استيقظوا) (عينًا إذا رقدوا)

ليُصَوِّر لنا صورةَ أمٍّ نموذجيةٍ هي كلُّ شيءٍ لبنيها ؛ فهي لسانهم المتحدث عنهم في يقظتهم ، وهي عينهم الساهرة لأجلهم في نومهم . وهذه الصورة الشمولية التأملية للأم وردت في بيت واحد على هذا النحو بعونٍ من طبيعة البحر الكثيرة تفعيلاته ومقاطعه .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ولولا خشية الإطالة وما يستتبعها من ملالة ، لاستطردت من ذكر الأمثلة والشواهد على أثر طول البحر في تعدد الجمل وتنوعها وتوازيها في أبيات القصيدة . وسوف نفصِّل القول في نحوٍ من هذه الجمل عند حديثنا عن المستوى التركيبي في القصيدة .

ثانيًا ــ المستوى الصرفي والمعجمي :

يُعَدُّ الشكل الصرفي والمعنى المعجمي وجهان لعملة الكلمة الواحدة ، تلك التي تُتَدَاوَلُ في فضاء النص الأدبي ؛ آخذة من الصوت تأثيرَه ومانحةً للتركيب أثره الفني الذي يسهم في بناء النص وتلوينِه بمشاعر الشاعر وأحاسيس الفنان .

فالصيغة الصرفية لا يقتصر أثرُها على بناء المعنى الأساس ، من تعبيرٍ عن زمنٍ أو نوعٍ أو دلالاتٍ صرفية بالسوابق واللواحق التي تتصل بأصل الصيغة ... ، بل إنها تُشِعُّ في النص دلالاتٍ فنيَّةً تأثيريةً ؛ بفضل تقاطع تأثيرات عدَّة : كالتأثير المستمد من أصوات المفردة المعجمية المتقولبة في الصيغة ، وتأثير معنى المفردة المعجمية نفسها ، وتقاطع المفردة المعجمية التي تُجسِّدُ الصيغة مع التركيب ، ذلك الذي يُلْقي بدوره ظلالاً خاصةً بسياقه على الكلمة ؛ صيغةً ومفردةً .

وهذا الصَّهْرُ للكلمة ، بوجهيها الصرفي والمعجمي ، في فضاء النص بكل عناصره اللغوية آخذةً تأثيرها من بعضِها مانحةً أثرها بعضها الآخر ، على حدِّ ما بيَّنا آنفًا ، هو ما يُطلَقُ عليه مصطلح "(تسييق الصيغة اللغوية) وهو المنفذ المهم لتجديد مجالها الدلالي"[٢٣] .

فالكلمة تستمد معناها الحاسم من نظمها مع رُصَفَائها من الكلمات ، وهذا ما حدا (مارتيني) إلى تقرير عبارته : "خارج السياق لا تتوفر الكلمة على معنى"(٢٤) ، وهو ما يمكن أن نعدَّه انتصارًا كبيرًا للسياق ، وفاعلية أثره في الكلام . بيد أن لي رأيًا في مقولة (مارتيني) هذه ، وهي أن الكلمة خارج السياق تكتنز بكلِّ المعاني التي اكتسبتها عبر تاريخها السياقي ، وليست خاليةً من المعنى مطلقًا كما أشار في عبارته السابقة ، كل ما هنالك من أمر السياق أنه يجتذب من معاني الكلمة المكتنزة بها ما يلائم خصوصيته في النص اللغوي .

وفي النص تضافرت الصيغُ الصرفيةُ ، والمفرداتُ المعجميةُ المُسْقَطَةُ فيها، في الدلالة على أحزان الشاعر ونفسه المكلومة ؛ وذلك من وجوه منها:

(أ) تنوع الصيغ الفعلية :

يفتتح الشاعر القصيدة باستعمال الفعل المضارع مرتين مسنَدًا إلى ذاته من خلال الفعلين : (ألقى) و (أجد) والشاعر بذلك يبرز ذاته محورًا لموضوع القصيدة ، يبرز ذاته في حالةٍ آنيَّةٍ ومستقبليةٍ من المعاناة والألم . وفي المقابل يبرز الحزنَ ديدنُه قتلُ الأحبابِ ، على الدوام ، الآن ومستقبَلاً .

وفي هذا الافتتاح بصيغ المضارع (ألقى) و (أجد) و (يقتل) من قِبَلِ الشاعر ؛ تثبيتًا لصورته وصورة الحزن ضدين في تقابلية تشير إلى أنهما طرفا الموضوع .

في ذمة الله ما ألقى وما أجد أهذه صخرةٌ أم هذه كبد؟
قدْ يقتلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا عنه فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومع هذا الافتتاح المستحضر لصورة الصراع بين الشاعر الذي يَلقى ما يلقاه ويجد ما يجده من جهةٍ ، وبين الحزن الذي يبدو قاتلاً مستمرًا في قتله (من أحبابه بعدوا عنه) من جهةٍ أخرى ، يبْرُزُ الفعل الماضي (بعدوا) ، وبعده الفعل الماضي (فُقدوا) وصفين للأحباب ؛ والتعبير بهاتين الصيغتين يعمِّق شعور الشاعر بالهزيمة أمام الحزن ، ففي حين لا يتوقف الحزن عن قتل (من أحبابه بعدوا) ولا ينقطع عن مزاولته في الحال والمستقبل ، ينقطع الأحباب أنفسهم بالبعد أو الفقد انقطاعًا لا رجعة بعده ، انقطاعًا يلقي بهم في غياهب الماضي .

فإذا تركنا مفتتح القصيدة للنظر في متنها الذي يبدأ من البيت التاسع ، بيت تحية زوجته "أم فرات" ، وجدنا الشاعر يسير على نفس النهج في تنوع الصيغ ، وإن كان بشكلٍ أوسع حيث وردت الصيغ الفعلية الثلاث (الماضي والمضارع والأمر) جميعًا في النص ، ولكن بتفاوتٍ واضح ؛ حيث غلبت الأفعال ذات الصيغة الماضية أو المنقلبة إلى ماضية بفعل السياق في المرتبة الأولى بعدد ثلاث وخمسين صيغةً ، تلتها الأفعال المضارعة بعدد ثمانٍ وأربعين صيغةً ، ثم صيغة الأمر بعدد صيغتين فقط .

وشيوع الماضي في النص يرجع إلى شيوع مشاعر الحسرة وعمق الشعور بالألم ؛ لما في الماضي من دلالةٍ على انقطاع الحدث عن الوجود وانتهائه انتهاءً لا رجعة فيه ، فإذا كانت المفردات المُسْقَطَةُ في تلك الصيغ الماضية دالةً على معانٍ وقيمٍ وأحداثٍ كريمةٍ محببةٍ إلى النفس ؛ كالجلدِ والصبرِ والسعادةِ مع الحبيب والتلاحمِ معه في كلِّ شيء ، أقول : إذا كانت المفردات المُسْقَطَةُ في صيغ الماضي تعبر عن هذه المعاني ، كانت الحسرةُ على انقطاعها عن الوجود وانتهائها من حياة الشاعر أشدَّ وأكثرَ إيلامًا من أي

شيءٍ آخر . مع ملاحظة أن أغلب هذه الأفعال الماضية مسندةً إلى الشـــاعر نفسِه أو إلى ما هو منه بصلة .

فالشاعر يصف دموعه بأنها عزيزةٌ لا تُبْتَذَلُ ولا ترى بسهولة ، ولكـــن هذا الوصف جعله الشاعرُ من الماضي قبل أن ترحلَ زوجتُه وتبعَثَ برحيلها شجنًا جعل حرَّ الدمع عنده بَرَدًا .

عَزَّتْ دموعيَ لو لمْ تبعثي شَجَناً رَجعتُ منهُ لحرَّ الدمعِ أَبْـتَـــــرِدُ

والشاعر يتسم بالصبر والجلَد ، ولكن صار اتسامه بهما من الماضي ...

خلعتُ ثوبَ اصطبارٍ كانَ يستُرُنـــي وبانَ كِذْبُ ادَّعائي أنني جَلِـدُ

ويُقِرُّ الشاعر ويؤكد أن قدرتَه على حبس دمعه قد ولَّتْ ، وصبرَه على المصائب قد نفد ، بعد مصابه في رحيل زوجته ، وذلك بقوله صراحةً :

بَكَيْتُ حتى بكى مَنْ ليسَ يعرفُني ونُحْتُ حتىَّ حكاني طائرٌ غَرِدُ

كما تَفجَّر عيناً ثـــرةً حَجَـــرٌ قاسٍ تفجَّرَ دمعاً قلبيَ الصَّلِـدُ

فالشاعر جعل من مصابه بفقد زوجته نقطةً فاصلةً بين ما كان عليه وما آل إليه ؛ فقد كان عزيز الدمع صار باذلاً له بفقدها ، و قد كان صبورًا جلـدًا صار جزعًا خائرًا لفقدها ، وهذه الصيغ الماضية يحكيها الشاعر عن نفسه ، ولكنه أراد أن يوسع من دائرة الحكي عن نفسه منفردًا ؛ ليحكي عن نفسه مع زوجته مستخدمًا صيغة الماضي المشعة حُرْقَةً و ألمًا فيقول :

كُنَّا كشِقَّيْنِ وافى واحِـداً قَـدَرٌ وأمرُ ثانيهما مِن أمـــرهِ صَـــدَدُ

"كنَّا" ، والآن صار وحيدًا ينتظر المصير إلى شِـــــقِّهِ الآخر ولا يجده !

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثم يستخدم الشاعر صيغة الماضي أيضًا في بيت القصيدة :

ناجيت قبرك أستوحي غياهبه عن حال ضيف عليه معجلاً يفد

وهو ماضٍ يفيد التوكيد والتحقيق وأن هذا ليس ضربًا من الخيال ، ثم تتوالى الصيغ الماضية الدالة على وقوع الفعل وتحققه .

وردَّدَتْ قَفْرَةٌ في القلبِ قاحِلةٌ صَدى الذي يَبتغي وِرْدَاً فلا يَجِدُ

ولفَّني شَبَحٌ ما كانَ أشبهَهُ بِجَعْدِ شَعْرِكِ حولَ الوجهِ يَنْعَقِدُ

ألقيتُ رأسيَ في طَيَّاتِهِ فَزِعَاً نَظِير صُنْعيَ إذ آسى وأُفْتَأدُ

أيّامَ إنْ ضاقَ صدري أستريحُ إلى صَدْرٍ هو الدهرُ ما وفّى وما يَعِدُ

إن هذا الزخم من صيغ الماضي التي يحكي الشاعرُ أحداثَها ، فضلاً عن انبثاقها عن مجالٍ دلاليٍّ ، عنوانه الرئيس هو : (الحزن والحسرة والألم) ... فضلاً عن هذا ، فإن هذا الزخم في حكاية هذه الصيغ الماضية عن ذاته تُشْعرُنا أن حياة الشاعر قد توقفت في الماضي ، وأنه منذ فقده زوجته فقد معها الحاضرَ والمستقبلَ ، فصار يحكي عن نفسه في الماضي ، حتى إن استعمل أفعالاً مضارعة فإنه يستعملها بحيث تكون حكايةً لأحداث في الماضي.

ولا تتحرك الصيغة الفعلية من المضي إلى الاستمرار في الحضور والاستقبال بالمضارع ، إلا إذا كانت حكايةً عن زوجته أو إخبارًا عنها ، كما يتضح من البيتين الآتيين :

لا يُوحِشُ اللهُ رَبْعَاً تَنْزِلينَ بهِ أظُنُّ قبرَكِ رَوْضَاً نورُهُ يَقِدُ

وأنَّ رَوْحَكِ رُوحٌ تأنَسِينَ بها إذا تململَ مَيْتٌ رُوحُهُ نَكَدُ

فهو يدعو لزوجته الفقيدة بصيغة المضارع الدالة على الحضور والاستمرار ، ويصف ربْعَها بصيغة المضارع ، ويُخبر عن اعتقاده في كون قبرها روضًا منيرًا بصيغة المضارع ، ويصف هذا النور كذلك بصيغة المضارع ، ويصف روحها بصيغة المضارع أيضًا .

إن هذا الشاعر المكلوم الذي أطال الإخبار عن نفسه أو عما يتعلق بنفسه بصيغة الماضي التي أشعرتنا أنه قابعٌ في دهاليزَ بعيدةٍ من دهاليزِ الماضي ، لا علاقةَ له بالحاضر أو المستقبل .

ها هو ذا يستدعي الحضور والاستقبال بصيغة المضارع عندما أوردَ عن زوجته حديثًا . إنه يسترد الشعور بالحاضر والمستقبل ثانيةً ، ويعود من دهاليز الماضي التي حصر نفسه فيها ، بمجرد استحضارِه ذكْرَ زوجته ، دعاءً لها وحديثًا عنها .

ثم ما إنْ تظهر ذاتُه مرةً ثانيةً حتى ينسحبَ مرة ثانيةً إلى الماضي ؛ لينصهر في مشاعر الحسرة ملتاعًا بآلام الحرمان ، فيقول :

كُنَّا كنَبْتَةِ رَيْحَانٍ تَخَطَّمَها صِرٌّ فأوراقُها مَنْزُوعَةٌ بَدَدُ

ويقول في موضعٍ آخر :

ضاقتْ مرابِعُ لُبنان بما رَحُبَتْ عليَّ والتفَّتِ الآكامُ والنُجُدُ

تلكَ التي رَقَصَتْ للعينِ بَهْجَتُها أيامَ كُنّا وكانتْ عِيشَةٌ رَغَدُ

فالشاعر يصوِّرُ لنا كيف أن المكان الذي تتسم أقطارُه وحدودُه بالثبات قد "ضاقت بما رحبت عليه" ، ومع إدراك الشاعر أن المكان لا يضيق حقيقةً ، إلا أنه يعبِّر عن شعورِه ، بصيغة الماضي التي تُنَزِّلُ الأمر منزلة المحقَّق

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المؤكَّدِ ، الذي لا نقاشَ أو جدال فيه ، ثم يعقد مقارنةً بين هذا المكان "مرابع لبنان" الذي ضاق في عينيه بعد رحيل زوجته ، وبينه قبل الرحيل ؛ حيث كان هذا المكان نفسُه ذا بهجةٍ ترقصُ في عينيه "أيامَ كُنّا وكانتْ عِيشَةٌ رَغَدُ" ، فتبرز ذاتُ الشاعرِ مرةً أخرى بلفظةِ المضي المشبعة بالحسرة والألم .

ولا تقف حركة الأفعال في النص عند صيغتي الماضي المحقق لضياع الشاعر في دهاليز الماضي من جهة ، والمضارع الذي لا يستحضره إلا بحضور الحديث عن زوجته الراحلة التي يستدعي الحديثُ عنها يقظةَ الإحساس لديه بالحضور والمستقبل .

لم تقف حركة الصيغ الفعلية في النص عند هاتين الصيغتين ودلالاتيهما ، وإنما شملت حركة الأفعال في النص صيغة الأمر التي كان لها نصيبٌ قليلٌ في النص ، حيث وردت صيغة الأمر مرتين ، وذلك في البيتين الحادي عشر والسابع عشر :

ــ بالرُوحِ رُدَّي عليها إنّها صِلَةٌ بينَ المحِبينَ ماذا ينفعُ الجَسدُ

ــ مُدي إليَّ يَداً تُمْدَدْ إليكِ يدُ لا بُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نَتَّحِدُ

وصيغة الأمر ، كما هو معلوم ، تقتضي مخاطبًا حاضرًا أمام الآمر ، وهذا ما ليس حاصلاً في حالةِ الشاعر وزوجته الراحلة ، وذلك يشير إلى حالةٍ من إطباق الأحزان على قلب الشاعر ، جعلته بمنزلة من طاش عقلُه وفقد صوابَه ، فصار يخاطب غائبًا لا يعود ، إما لتوهُّمه أنه قد عاد ماثلاً نصب عينيه في عالم الأحياء ، أو لتمنيه أن يكون ماثلاً هو أمامه في عالم الأموات!

فهو كما أوجب على نفسه وعليها .

..... لا بُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نَتَّحِدُ

(ب) المشتقات :

الاشتقاق هو : "أخذُ صيغة من أخرى ، مع اتفاقهما معنًى ، ومادة أصلية ، وهيئة تركيب ؛ ليدل بالثانية على معنى الأصل ، بزيادة مفيدة ، لأجلها اختلفا حروفًا أو هيئة ؛ كضاربٍ مِن ضرب ، وحَذِر مِن حذر"(٢٥).

والمشتقات منها ما هو صفات محضة كصفات الفاعل والمفعول والصفة المشبهة والتفضيل ، ومنها ما يغلب عليه الاسمية كأسماء الزمان والمكان والآلة(٢٦).

وقد وظَّف النص بعض هذه المشتقات ، مما كان له إسهام في الكشف عن دلالاته الشعرية ، ويتضح ذلك من خلال النقاط الآتية .

(١)صفات الشاعر بين الثبوت والحدوث :

راوح الشاعر بين استعماله أوصافًا يصف بها نفسه على سبيل الثبوت ، وأوصاف يصف بها نفسه على سبيل الحدوث والتجدد ، وقد كانت وسيلتُه للتعبير عن أوصاف ذاته بصفات ثبوتية استعمالَ الصفات المشبهة ؛ فالشاعر يصف نفسه بأنه "جلد" ، وهي صفةٌ كريمةٌ ، وهي من خصال الأقوياء من الرجال ، ويحِقُّ لكلِّ امرئٍ أن يفخرَ بهذه الصفة ...

ولكن مما يزيد من إحساس الشاعر بالحزن والحسرة وانهزام النفس أن هذه الصفة اتضح له أنها مجرد ادعاء كاذب ...

خلعتُ ثوبَ اصطبارٍ كانَ يستُرُني وبانَ كِذْبُ ادَّعائي أنني جَلِدُ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فما أخيبَ آمالَه في ذاته ، وما أبشعَ شعورَه بعد تعرِّيه أمام ذاته بسقوط خصلة من أهم خصال الرجال ، كان يظنها سجيَّةً من سجاياه وصفة من لوازم ذاته .

وكذلك قلْبُ الشاعر وصفه بأنه "صَلِدٌ" كالحجر ، لكنه فاجأنا بأنه انهار وتصدَّع متفجرًا بالدمع ...

كما تَفجَّر عيناً ثـرةً حَجَـرٌ قاسٍ تفجَّرَ دمعاً قلبيَ الصَّلِـدُ

وحصول ذلك دليلٌ على أن صفة الصلادة التي كان يظنها الشاعر جِبِلةً ثابتةً لقلبه، صارت هي الأخرى وهمًا ، وظنًّا ، كذَّبه الواقعُ برحيل زوجته .

هاتان صفتان كان يُظهر الشاعرُ ثباتهما الراسخ في أصل نفسه ، وكشف رحيلُ الزوجةِ وطوفانُ الأحزانِ ، اللذَيْن أتيا عليه ، زيفَ هذا الثبات وانهدامَ هذا الرسوخ .

وفي الوقت نفسه كَشَفَ النصُّ عن أن الصفات الثابتة التي لا تتبدَّل عند الشاعر صفاتٌ أخرى ، إنها صفات الفزع والحرد ؛ فالفزع صفة لازمة للشاعر تحصُلُ له كلما زار زوجته وناجى قبرها ، حيث يلفُّه شبح ، يشبه شعرها الفاحم الجعد ، يُلقي في طياته رأسَه فَزِعًا ملتاعًا مما يحدث له من تبارح الفراق .

ولفَّني شَبَحٌ ما كانَ أشبهَـهُ بِجَعْدِ شَـعْرِكِ حولَ الوجهِ يَنْعَقِدُ

ألقيتُ رأسيَ في طَّياتِهِ فَزِعَاً ..نَظِير صُنْعيَ إذ آسـى وأُفْتَأدُ

وكذلك صفة "الحرد" ، وهي الغضب والغيظ ، وصف الشاعر بها نفسه مستخدمًا الصفة المشبهة "حَرِد" ، وذلك في معرِض حديثه عن ذكرياته في

مرابع لبنان ، وكيف كانت بهجةً للعين ، حيث كانت زوجته برفقته ، وكيف صارت بعد الرحيل ... .

لقد صارت سوداءَ تمثُلُ فيها الذكريات أمام الشاعر فيتحرَّق لها مغتاظًا مُغضبًا .

سوداءُ تَنْفُخُ عن ذكرى تُحَرِّقُني حتَّى كأنّي على رَيْعَانِهَا حَرِدُ

هاتان هما الصفتان اللتان صارتا ملازمتين للشاعر كلما وقع باعثُهما .

وفي المقابل استخدم الشاعر صفات الفاعل التي تدل على تجدد حدوثها بعد انقطاع ، وذلك عند حديثه عن مجموعة من المُنَى التي يُمنِّي نفسَه بها ، ولأن هذه المُنَى محالة ، استعمل لها الشاعر صفاتٍ لا تتسم بالثبوت ، وكيف يصف نفسه بصفات ثبوتية في أمور هي مجرد أمنيات بعيدة المنال ؟؟!!

يقول في ذلك :

مُنَىً وأتْعِسْ بها أن لا يكونَ على توديعِهَا وهي في تابوتِها رَصَدُ

لعلنِي قَارِئٌ في حُرِّ صَفْحَتِهَا أيَّ العواطِفِ والأهواءِ تَحْتَشِدُ

وسَامِعٌ لَفْظَةً منها تُقَرِّظُني أمْ أنَّهَا – ومعاذَ اللهِ – تَنْتَقِدُ

ولاقِطٌ نَظْرَةً عَجْلَى يكونُ بها لي في الحَيَاةِ وما أَلْقَى بِهَا، سَنَدُ

فالشاعر يتمنى أن يكون قارئًا حقيقة عواطف زوجتها في تابوتها ، وسامعًا لفظةَ مدحٍ أو انتقادٍ منها ، ولاقطًا نظرةً عجلى تكون له سندًا على الحياة ... كلُّ هذه الأمنيات المحالة التحقق !!! يناسبها استعمال صفات الفاعل العارضة السريعة الخاطفة .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

خلاصة القول أن الشاعر استعمل الصفات المشبهة الدالة على الثبوت في الوصف، حين أراد إبراز عمق حسرته على ما فقد من جلدٍ وصلادةِ قلب، وحين أراد تعظيم أمرٍ ما لحِق به من فزعٍ دائمٍ وحرَدٍ عظيم بعد الرحيل.

في حين استعمل الشاعر صفات الفاعل الدالة على عَرَضِيَّةِ الوصف حين أراد تقرير الشك في تحقق أمنياته ، التي إن تخيلنا تحققها ، وهذا محال، فإن تحققها لا يرقى إلى حدِّ الوصف الثابت اللازم .

(٢)أسماء المكان والدلالة على المثول والاستقرار .

استعمل الشاعر ثلاثةً من أسماء المكان متواليةً في بيتٍ واحدٍ ، وذلك في معرض حديثه عن ذكرياته مع زوجته ، تلك الذكريات التي صارت تطارده في كل مكان ، حيث صارت زوجتُه ماثلةً له في كل مكان ، نصب عينيه في :"المطَّرح" و "المرتاح" و "المتَّسد" .

أين المَفَرُّ وما فيها يُطَارِدُني والذكرياتُ ، طَرِيًّاً عُودُها، جُدُدُ
أألظلالُ التي كانَتْ تُفَيِّئُنَا أمِ الهِضَابُ أمِ الماءُ الذي نَرِدُ
أمْ أنتِ ماثِلَةٌ ؟ مِن ثَمَّ مُطَّرَحٌ لنا ومِنْ ثَمَّ مُرْتَاحٌ ومُتَّسَدُ

وقد استعمل الشاعر أسماء مواضع أخرى في الأبيات السابقة مثل : الظلال والهضاب وموارد الماء ، إلا أنها ليست مشتقة .

وهي على أية حال تدل على معاناة الشاعر وما يلقاه من عذاب ؛ حيث تمثل له الذكريات في كل الأماكن، حتى مواضع الاطراح والارتياح والاتساد؛ لذلك حُقَّ للشاعر أن يقسم بانتفاء السعادة من حياته بعد رحيل الزوجة .

واللهِ لم يَحْلُ لي مَغْدَىً ومُنْتَقَلٌ لما نُعِيتِ ولا شخصٌ ولا بَلَدُ

وهذا البيت كذلك يشتمل على اسمى مكان هما (مغدى ومنتقل) وهما دالان على المستقر الذي كان يزاول الشاعر فيه مع زوجته الغداء والانتقال ، وقد زالت حلاوة هذه المواضع بسماع نعي الزوجة .

فأسماء المكان التي ذكرها الشاعر تعبر عن مواضعَ ، كان الحبيبان يستقران فيها على سبيل من السُّبُلِ المذكورة آنفًا (الاطراح ، والارتياح ، والاتساد ، والغداء ، والتنقل) . وكل هذه المواضع مازالت تشخُصُ فيها زوجته الحبيبة بعد رحيلها ، ومن ثم صار يعانى زوالَ الأمن والاستقرار فزوالَ السعادة كلِّها من حياته .

(جـ) كلمات معجمية خادمة للنص وجوه النفسي :

إذا نظرنا الى النص الذي بين أيدينا ، وجدناه ينقسم إلى مجموعة من الأفكار الجزئية ، استطاع الشاعر أن يسلسلها في حلقاتٍ متصلةٍ للتعبير عن عاطفته . هذه الأفكار هي :

١. تمهيد ألمح فيه إلى (أن ثمة فقدًا ألمَّ به) .

(البيتان الأول والثاني) .

٢. مقدمة فلسفية تتناول قُصُورَ الفلاسفة عن إدراك قانون للموت .

(الأبيات من الثالث إلى الثامن)

٣. التصريح بمصابه في "أم فرات" ومناجاتُه قبرها .

(الأبيات من التاسع إلى السابع والعشرين)

٤. ذكريات الشاعر العامة والخاصة مع زوجته "أم فرات" .

(الأبيات من الثامن والعشرين إلى الحادي والأربعين)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٥. منًى يمنِّيها الشاعر نفسه .

(الأبيات من الثاني والأربعين إلى الخامس والأربعين)

وقد كان للمفردات المعجمية ، وما تنتهي إليه من حقول دلاليـــة ، أثـــرٌ كبيرٌ في تماهي متلقي النص وتجاوبِه مع عاطفة الشاعر وأفكاره .

فإشارة الشاعر أن ثمَّةَ فقدًا ألمَّ به ، دون التصريح بحقيقته وتفصـــيله ، تعاونت على إبرازها كلمات مثل :

(صخرة ، كبد ، يقتل ، الحزن ، بعُد ، فُقِدْ)

مع مراعاة توظيف هذه الكلمات في سياقاتها التركيبية الدالة على الحزنِ والألمِ لما ألَمَّ به من مصاب .

ثم انتقل الشاعر إلى الحديث عن قصور الفلاسفة عـــن إدراك حقيقـــة الموت التي صارت عُقْدَةً مستعصية ، طال تمحُّلُهم لتفسيرها ، دون جدوى ، وقد دلَّل الشاعر على قصورهم عن إدراك قانون للموت ، بوقوع المفارقـــات بين الضدين : الموت والحياة ؛ فالشاب يموت والعجوز يعيش ، والنسر يعاني ويتألم أشدَّ الألم في منتصف العمر ولكنه لا يموت بل يؤلم نفسه بنفســـه مـــن أجل أن يعيش .

كلُّ هذه الإشارات التي بثَّها الشاعر في هذه الفكرة ، تشي بأن المصاب الذي ألمَّ بالشاعر هو الموت !!

واستخدم الشاعر للتعبير عن هذه الفكرة الكلمات :

(رأي ، تعليل ، معتقد ، الفلاسفة ، جهل ، غد ، التمحل ، اعتاص ، حلول ، العُقَد ، الحياة ، الموت ، الشباب ، العجوز ، الفتاة ، ريعان ، الصبا ، النسور ، استنزف ، أعمار) .

ثم يتصاعد الشاعر في مدارج الكشف عن حقيقة مصابه بالتصريح بمحور مصيبته ، وهو فقده "أم فرات" التي يتحدث عنها ، وعن أحزانه التي ألمَّت به بعد فقدها ، في فكرةٍ تُعَدُّ هي الفكرة المحورية في النص (الأبيات من التاسع إلى السابع والعشرين) ، حيث امتلأت بالتعبير عن حالته النفسية المنهارة ، وروحه الملتاعة ، واستبداد الألم والفزع به والتباين الحاد بين حاله قبل رحيلها وبعده .

واستخدم للتعبير عن هذه الفكرة الكلمات :

(حُييت ، بث ، لاعج ، اللحد ، الروح ، الجسد ، دموع ، شجن ، اصطبار ، بكى ، بكيت ، نحْت ، حجر ، قاس ، قلب ، صلد ، دمع ، العيش، الموت ، قدر ، قبر، غياهب ، قفرة ، فزع ، آسى ، ضاق ، روح ، تململ ، ميت ، نكد ، منزوعة ، بدد) .

إن هذه الكلمات بمعانيها الحقيقية ومعانيها الإيحائية لتلقي بالقارئ في دائرة من الأحزان المستمدة من الحديث عن الموت ، وفراق الروح للجسد ، وما يستتبع ذلك من تذارف الدمع وتفطر القلب ، مهما كان صلدًا كالحجر القاسي .

والإلحاحُ على هذه الألفاظ وتكرارُه بعضَها كالكلمات : (قبر وموت وميت وبكى وروح ودمع ودموع) ، يدفعُ القارئَ دفعًا إلى مشاركةِ الشاعرِ أحزانَه ، وشعورَه بما يشعرُ به من اضطرابٍ وقلقٍ وفزعٍ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وعلى دأْبِ كلِّ من يستسلم لقبضة الأحزان ، تكاد روحُه تفارقُ الجسدَ ، وفي أثناء ذلك تتداعى أمام عينيه صورٌ من الماضي ، وذكرياتٌ مع "أم فرات" التي كان رحيلها سببًا في وقوعه فريسةً في يد الأحزان ، وهذا ما حصل للشاعر في الأبيات التالية لتصريحه بسبب أحزانه .

إنها الأبيات من البيت الثامن والعشرين إلى البيت الحادي والأربعين حيث بدأ الشاعر ، وهو يُسلمُ روحَه كمدًا مما يلاقيه من أحزان ، في استدعاء أو مشاهدة أطياف من الذكريات مع زوجته ، وقد استعان بكلمات من حقل : الذكريات ، والوفاء لمن يتذكره ، وذكر محاسنه ومواقف مما كانت معه .

هذه الكلمات نحو : (وفاء ، مرابع ، لبنان ، عيشة ، رغد ، ذكرى ، يطارد ، الذكريات ، جُدُد ، الظلال ، الهضاب ، مطَّرح ، مرتاح ، متَّسد ، مررت ، الحور) .

وهذه الكلمات التي كانت في سياقات ذكرى حبيبته لم تخل من الشعور بالألم والحزن والحسرة ؛ برز ذلك من خلال استعمال كلمة (تحرِّقني) صفةً لكلمة (ذكرى) واستعمال كلمة (الجان) مضافةً إلى كلمة (مثوى) ، الذي هو مكان (الحوْر) ، ذلك الذي مرَّ عليه الشاعر وكان مليئًا بالأعراس ، ثم عاد منه ، بعد الذكريات ، على هذه الحال المخيفة (مثوى الجان) ، وكأن الذكريات قد ألقت بظلالها السوداء على مكان الأعراس فصار في عين الشاعر (كمثوى الجان يرتعد) .

ثم يختم الشاعر القصيدة بمجموعة من الأمنيات التي على رأسها تمنيه أن يكون على توديعها وهي في تابوتها من يرصدها وينظر إليها النظرة الأخيرة ويرى نفسه أحقَّ من غيره بهذه النظرة الأخيرة ؛ حتي يقرأ عواطفها

وأهواءها تجاهه ، وحتى يسمع كلمة مديح منها أو حتى انتقاد ، ولعله يحظى بنظرة تكون سندًا له في الحياة .

وقد استعمل الشاعر الكلمتين (مُنًى ، لعلَّ) ، في مفتتح أول بيتين من الأبيات الأربعة التي تتناول أمنيات الشاعر ، وهما البيتان الثاني والأربعون والثالث والأربعون .

وهما لفظتان صغيرتان تعبِّران تعبيرًا مباشرًا عن حديث الشاعر عن أمانِّيه وإن كانت مصبوغة بإيحاءات الاستحالة .

إذن نلاحظ أن الألفاظ التي استعملهما الشاعر قد وظفها توظيفًا مساعدًا على إبراز أفكاره من تلميحٍ بمصاب الموت الذي يعايشه ، إلى التصريح بحقيقته وتفاصيله ، فذكرياته مع الراحلة (أم فرات) ، فأمانيُّه المحالة التحقيق ؛ حيث كانت الكلمات تدور في مجال دلالي هو مجال الحزن المشبوب بنيران الألم والحسرة ، إلا أن هذه المفردات ليست كلماتٍ متناثرةً في الهواء وإنما كانت منظومةً في سلك تركيبي تتعانق فيها مع بعضها البعض ؛ لإبراز أحاسيس الشاعر وعالمه النفسي ؛ فتعانقُ الكلمات هو الذي يُقوِّي قدرتَها على الإشعاع الفني المفعم بالأحاسيس و المعبر عن الأفكار .

ثالثًا ــ المستوى التركيبي والمعنى الدلالي :

يُعدُّ النصُّ "أيُّ نصٍ" ، مجموعةً متتالية من التراكيب التي ترتبط فيما بينهما بوسائلَ لفظيةٍ ودلاليةٍ في إطارٍ مقامٍ محدَّدٍ .

وقد تحددت مقامية نصِّ : "ناجيت قبرك" في إطار :"نفث الأحزان من نفس ملتاعة لموت الحبيبة".

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وقد تنوعت التراكيب في هذا الإطار بما يعبر عنه . وهي مع تنوعها جاءت متسقةً ومنسجمةً مع غيرها من الجمل ، ومع مشاعر الحزن الضافي التي تسربل بها النص من بدئه إلى منتهاه .

وسوف نسرد مجموعةً من هذه الجمل المتنوعة في النص مبيِّنين مدى اتساقهما وانسجامهما .

(أ) التراكيب الاستفهامية :

تضمَّن النصُّ كثيرًا من الجمل الاستفهامية بلغ عددها تحديدًا ثماني جمل، افتُتح النصُّ بإحداها ، وذلك في قول الشاعر :

في ذمة الله ما ألقى وما أجد أهذه صخرةٌ أم هذه كبد؟

وقد وقعت هذه الجملة الاستفهامية المصدَّرة بالهمزة موقعها ؛ وذلك بعد أن احتسب الشاعرُ ما يلقاه ، في هذه الدنيا في ذمة الله ؛ بما يدل على أن الشاعر يريد أن يبدوَ متحلِّيًا بالصبر والإيمان إزاء ما ألمَّ به من أحزان ؛ إلا أنه يتساءل وهو في هذه الأحزان ،(التي لم يصرح بسببها إلى الآن) : كيف صمدت كبدي أمام هذه الأحزان ، ولم تتفتت ، ولم تذب ؟؟

"أهذه صخرةٌ أم هذه كبدُ؟" ، ويبدأ الشاعر في الكشف عن عِظَمِ المصاب وجسامته بهذا التساؤل ، الذي يحمل دلالة الشك في بقاء كبده على حقيقتها ....، فلربما كانت صخرةً ؛ فالشاعر يشك أن تكون للكبد الإنسانية قدرةٌ على تحمُّل هذه الأحزان مع عِظَمِ هذا المصاب وجسامته !!!

ويفاجئنا الشاعر في البيت الثاني باستفهام آخر :

قدْ يقتلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا عنه فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

وهو استفهام يعبِّر عن أولوية هلاك من فقد الأحبة ، فهوى الأحرى بأن يقتله الحزن من ذلك الذي بعُد عنه أحبابه . وهذا الاستفهام يُعَدُّ تلميحًا قويًّا عم حقيقة أحزان الشاعر ؛ إذ هو فَقْدُ الأحباب ، ومع أن الشاعر لم يصرح أنه المَعْنِيُّ بهذا الحديث ، إلا أن الاستفهام السابق في البيت الأول ، عُقَيْبَ احتسابه في ذمة الله ما يلقاه ويجده ، يشير بشكل كبير إلى أنه المَعْنِيَّ بهذا الاستفهام ، وكأنه يقول : قد يقتل الحزن من أحبابه بعُدوا عنه ، فكيف بي وأنا الذي أحبابه فُقِدوا ؟!

ثم يلح الشاعر على استخدام الاستفهام على مسافة قريبة من الاستفهامين السابقين ، وذلك في البيت الرابع :

أَعْيَا الفلاسفةَ الأحرارَ جَهْلُهمُ ماذا يُخَبِّي لهم في دِفَّتَيْهِ غَدُ

وهو استفهام يحمل معنى الحيرة والخوف من المستقبل ، ويعكس الإذعانَ والتسليمَ التامَّيْنِ من الشاعر للمستقبل ، ولقدرته على ستْر أحداثه عن الخلائق ، وكيف لا يُذْعن ولا يُسَلِّم للمستقبل ، وقد أعجز الفلاسفة وأعياهم بقدرته المُحكمة على إخفاء الأحداث عنهم ؟!

ويأتي الاستفهام في البيت الحادي عشر بعد انجلاء حقيقة المصاب الذي ألمَّ بالشاعر وهو فَقْدُه "أم فرات" ، وذلك بعد أن وجه إليها وهي في قبرها تحيةً ملتمسًا منها أن تردَّها عليه بروحها ؛ إذ إنها صلةٌ بين المحبين الذين لا يعنيهم الجسد

بالرُوحِ رُدَّي عليها إنّها صِلَةٌ بينَ المحِبينَ ماذا ينفعُ الجَسَدُ

حيث يأتي الاستفهام معبرًا عن الاستهانة بالجسد ونفعه عند المحبين ؛ إذ هم لا يرون أهمية ولا نفعًا في عالم الحب بين المحبين سوى للروح ، ومن

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثم فإن الشاعر يريد أن يصور للقارئ أنه يعيش مع "الراحلة" من خلال الروح، لا الجسد ؛ حيث فرَّق الموت بين جسديهما ، ولكنه لم يستطع أن يفرق بين روحيهما ، فلا زال الحبيبان ، أو هكذا يتصور الشاعر ، بإمكانهما التواصلُ وردُّ التحايا بواسطة الروح بينهما .

وتغيب الجمل الاستفهامية عن النص ، بعد البيت الرابع ، ليلقاها القارئ في البيت الثامن والعشرين :

شَتَّى حقوقٍ لها ضاقَ الوفاءُ بها فهل يكونُ وفاءً أنّني كَمِدُ

حيث بيَّن الشاعر في الشطر الأول أن للراحلة حقوقًا كثيرةً لم يبرَّ بالوفاء بها ، وتساءل في الثاني مستنكرًا : هل يفي كمدُه وحزنُه المهلكُ بحقها عليه ؟ وكأنه يريد استنكارَ حصول الوفاء بحقوقها عليه مهما بلغ كمده عليها وحزنه لرحيلها .

ثم تتوالى الاستفهامات مرة ثانية بدءًا من البيت السابع والثلاثين ، ويليه استفهام في البيت الثامن والثلاثين ، يمتد حتى البيت التاسع والثلاثين .

أين المَفَرُّ وما فيها يُطَارِدُني والذكرياتُ ، طَرِيًّا عُودُها، جُدُدُ

أألظلالُ التي كانَتْ تُفَيِّئُنَا أمِ الهِضَابُ أمِ الماءُ الذي نَرِدُ

أمْ أنتِ ماثِلَةٌ ؟ مِن ثَمَّ مُطَّرَحٌ لنا ومِنْ ثَمَّ مُرْتَاحٌ ومُتَّسَدُ

وهي استفهامات تدل على حالة من الضغط النفسي على الشاعر ؛ بسبب مطاردة ذكرياته مع "أم فرات"، في كل مكان ، حتي صار يتساءل في حزن وحسرة :"أين المفر؟" ، فكلُّ مكانٍ حلَّا فيه كان مصدرَ سعادةٍ للشاعر ، وقد

استحالت هذه الأماكن مبعثَ أحزانه ، ومهيج حسرةٍ تفري الروح على ما فات ولن يعود .

ويطول الاستفهام في البيت الثاني من الأبيات السابقة ؛ ليبينَ الشاعرُ كثرةَ الأماكن التي كان لهما فيها ذكريات ، ويبينَ في الوقت نفسه أن الأرض بأماكنها الكثيرة قد ضاقت عليه الآن ، بعد رحيل زوجته ، فحُقَّ له أن يتساءل: أين المفرُّ وما فيها يطاردني ؟؟.

ويأتي الاستفهام في البيت الثاني والأربعين في معرض أمنيته أن يكون على تابوتها رَصَد ؛ فيبين لماذا يتمنى ذلك قائلاً :

لعلني قارئٌ في حُرِّ صفحتها أيَّ العواطف والأهواء تحتشد

يستمر الشاعر في هذا البيت في الشعور بالحيرة والقلق ؛ حيث يريد أن يعرف حقيقة ما يحتشد في الراحلة من عواطف وأهواء ، يريد أن يطمئن على حبها له ، يريد أن يطمئن على رضاها عنه .

إن كثرة التراكيب الاستفهامية في مجمل النص تشعر بحيرة الشاعر وقلقه المستمرين تجاه الموت وسره والمستقبل والمجهول فيه ومدى وفائه لحبيبته الراحلة ؛ والأماكن وما آلت إليه في عينيه بعدما صارت الأحداث فيها مع زوجته مجرد ذكرى ، وكذلك حيرته وقلقه تجاه مدى رضا الفقيدة عنه من عدمه .

وعلى هذا فإن الشاعر استطاع عن طريق تراكيب الاستفهام المتسقة مع النص أن يُبْرزَ مشاعره الحائرة وروحه القلقة وهو ما يخدمُ السياق العام للنص .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(ب) تكرار التراكيب :

غيرُ خفيٍّ ما للتكرار بوجهٍ عامٍّ من وظيفة توكيدية تعمل على ترسيخِ الفكرة في ذهن القارئ ، ودفعه دفعًا إلى مشاركةِ منشئ النص في الشعور بما يشعر به .

وقد تكررت مجموعة من التراكيب في النص منسجمة مع الدلالة العام التي يسعى الشاعر إلى إيصالها ، وهي ، كما ذكرنا ، مشاعر الألم والحزن والحسرة ، من هذه التراكيب ما يأتي :

(١) تراكيب مصدَّرة بـ "كان" الماضية :

الفعل الماضي (كان) من شأنه أن ينقُلَ التركيب الاسمى من حال الثبوت والاستقرار إلى حال الانقطاع عن الحاضر والمستقبل بإزاحته في الزمان إلى الماضي .

وقد وردت هذه التراكيب المصدرة بالفعل (كان) في النص تسع مرات ، مرة واحدة أفادت مع الفعل (لا تزال) معنى الاستمرار ، وذلك في قوله

طال التمحل واعتاصت حلولهم ولا تزال على ما كانت العقد

حيث شكلت كان مع الفعل "لاتزال" خطًا متصلاً مستمرًا من العُقَد التي تُحْكِمُ إخفاءَ المستقبل ، الذي أعيا الفلاسفة لأحرار . وما عدا هذا الموضع ، جاءت التراكيب المصدرة بـ(كان) خادمةً لإبراز عاطفة الشاعر ، كعاطفة الحسرة على ما فات في البيت الثالث عشر :

خلعت ثوب اصطبار كان يسترنى

وتستبد الحسرة بالشاعر في البيت الثامن عشر

كنا كشقين وافى واحدًا قدرٌ وأمر ثانيهما من أمره صدد

وتتأكد مشاعر الحسرة لدى الشاعر في قوله في البيت الحادي والعشرين مستخدمًا كان الزائدة :

ولفَّني شَبَــحٌ ما كانَ أشبهَـــــهُ بِجَعْدِ شَــعْرِكِ حولَ الوجهِ يَنْعَــقِدُ

وكذلك في البيت السادس والعشرين :

كنا كنبتة ريحان تخطمها صرٌّ فأوراقها منزوعة بدر

ثم تتجلى الحسرة في أعمق صورها في معرض حديثه عــن "مرابــع لبنان" وكيف ضاقت بما رحبت عليه والتفت الآكام والنجد من حوله ، بعد أن كانت البهجةُ ترقصُ في جنباتِها قبل رحيل زوجته .

تلك التي رقصت للعين بهجتها أيام كنا وكانت عيشةٌ رغد

وقد تعاضدت لفظتا (كنا) و(كانت) على صــبغ الأحاســيس بمشــاعر الحسرة والحزن ، رغم أن الأولى منهما هي كان الناقصة محذوفة الخبر (كنا معًا) ، والثانية هي كان التامة .

وأخيرًا تُذكر (كان) في مقام الحسرة على عدم وجود أيِّ مفرٍّ للشــاعر يمكن أن ينتشله من دوامة الذكريات السحيقة ، فيتساءل لأين المفر؟

أألظلال التي كانت تفيئنا

في إشارة إلى حالةٍ من التمتع والراحة اللتين كان الشــاعر وزوجتــه يعيشانهما تحت الظلال ، ولكن هذا "كان" في الماضي!

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٢) الموصول الاسمى (ما) والفعل المضارع "ألقى" :

الموصول الاسمي (ما) بمعنى الاسم الموصول "(الذي) إلا أن بينهما فرقًا تركيبيا ودلاليًّا ؛ فالتركيبي هو أن "الذي" تتركب مع المفرد المذكر خاصة ، و"ما" مشتركة ؛ بحيث يصح أن تتركب مع المفرد بنوعيه ، والمثنى بنوعيه ، والجمع بنوعيه . أما الدلالي فهو أن "الذي"أعرف من "ما" مع أن كليهما معرفة ؛ وذلك لأن "الذي" مختصة ؛ والمختص أعرف من غير المختص"[٢٧] .

وعلى هذا فإن استعمال "ما" يفيد عمومًا وشيوعًا لا تفيده "الذي" ، وقد وظف النص هذا المعنى الدلالي في تكرار التركيب : " ما ألقى" في مفتتح النص وفي خاتمته .

في ذمة الله ما ألقى وما أجد أهذه صخرة أم هذه كبدُ

وفي ختام النص في معرض أمنيته بأن يرصد الراحلة بنظرة أخيرة يقول :

ولاقطٌ نظرةً عجلى يكون بها لي في الحياة وما ألقى بها سند

وفي هذا توكيد لكون ما يلقاه بعد رحيل زوجته كثيرًا وعامًا يأتيه من حيث لا يحتسب ، من كلِّ صوبٍ وحدب ، فسهام المصائب تشتمله من كل اتجاه ، دون تحديد جهة ، ودون تخصيص موقفٍ بعينه تكون منه المصيبة ؛ حيث صارت كلُّ المواقف وكلُّ الاتجاهات مصبوغةً بسواد مشاعره البائسة ؛ ولذا فهو يحتسب ما يلقاه من كل موقفٍ واتجاه في ذمة الله ابتداءً ، ثم يرجو في الختام أن تكون نظرتُه العجلى ، التي لم يحظ بها لزوجته ، وهي في تابوتها ، سندًا له في الحياة وما يلقاه بها ؛ فما يلقاه بها كثيرٌ كثيرٌ كثير !!

(٣) تراكيب التمني :

استعمل الشاعر تراكيب التمني بـ "ليت" التي هي حرفٌ "يتعلق بالمستحيل غالبًا"[٢٨] ، وقد تكررت ثلاث مرات في معرض حديث الشاعر عن غموض حقيقة الموت وكونه سرًّا من الأسرار التي يخبئها المستقبل عصيًّا على فهم الفلاسفة الأحرار . فيقول في البيت السادس :

ليت الحياة وليت الموت مرحمةٌ فلا الشباب ابن عشرين ولا لَبدُ

ويقول في البيت الثامن :

وليت أنَّ النسور استنزفت نصفًا أعمارهن لم يخصص بها أحدُ

وهي جميعا أمانيُّ محالة التحقق في نظر الشاعر ، فلن تكون الحياة مرحمةً له بعد فقد زوجته ، ولن يكون الموت مرحمةً له بفقد زوجته ، ولن تموت النسور في منتصف أعمارهن ، رغم ما تعانيه من ضعف وعجز ، بل إنها ستعرِّض أنفسها للألم والمعاناة من أجل أن تطول أعمارها وتتجاوز بها منتصف العمر وكأنها وُلِدَت من جديد ، وذلك رغبةً منها في الحياة .

وهذا الألم وهذه المعاناة التي يشعر بها النسر لن يثنياه عن الرغبة في إطالة عمره . إن هذه الأمنيات المحالة تعكس شعورًا بانسداد أفق التفاؤل والأمل في حياته .

(٤) تراكيب التعجب :

تكررت تراكيب التعجب في النص مرتين، بصيغتي التعجب القياسيتين.

الأولى : صيغة (ما أفعله) ، في قوله :

ولفني شبح ما كان أشبهه .....بجعد شعرك حول الوجه ينعقد

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والثانية : صيغة (أفعِلْ به) ، في قوله :

منًى وأتْعِسْ بها أن لا يكون على توديعها وهي في تابوتها رصد

وطبيعة التعجب تتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر الذي تسيطر عليه دهشةُ غياب زوجته ، بعد أن كانت تملأ عليه حياته ، مما يجعله في حالة من الذهول الدائم ؛ حيث يشعر بمشاعر وأحاسيس لا يملك لها تفسيرًا ؛ وهو ما أجرى أسلوب التعجب في النص مرتين .

فالشاعر يخفى عليه سر المشابهة التي تمثلت أمام عينيه بين الشبح وجعد شعر زوجته ، فاستخدم أسلوب التعجب ؛ وربما يدفع ذلك المتلقي إلى أن يذهب بتفسيره كلَّ مذهب ، فربما كان سرُّ المشابهة يكمن في رجائه أن تكون زوجته هي الماثلة أمامه ، وهو يناجي قبرها لا الشبح ، وربما كان يستدعيها في مخيلته ويُقْنِع نفسه بوجودها ؛ ليُخفف عنه فزعَ الحقيقةِ المتمثلةِ في أن الذي أمامه شبحٌ وليس زوجته ، ويدعم هذا التفسير البيت التالي لهذا البيت وهو قوله :

ألقيتُ رأسي في طياته فزعًا نظير صنعي إذ آسي وأُفتأد

فقد ألقى رأسه في طيات الشبح ، وهو فزع ، مثلما كان يصنع في الماضي مع زوجته حين تواسيه أو تداوي فؤاده المكلوم .

وكذلك يخفى على الشاعر سبب شعوره ، أو هكذا يتوهم ، بتعس أمانيه المتمثلة في شوقه لرؤيتها قبل رحيلها ، وسبب شعوره بتعس هذه الأماني يرجع إلي يقينه بعدم تحققها ؛ لذا فسبب رؤيته هذه الأماني تعسة ، على سبيل التعجب ، ليس خافيًا عليه حقيقةً ولكنه ينزلها منزلة الخفية ؛ لأنه لا يريد أن يواجه ذاته بهذه الحقيقةِ المُرَّة ، حقيقةِ استحالةِ تحقق هذه الأماني فمعنى

التعجب ، "الذي هو انفعالٌ شعوري إزاء ما خَفِيَ سببُه"[٢٩] ، يناسب هذه الحيرة وهذا الذهول اللذين يسيطران على الشاعر .

ج ــ الإسناد المجازي :

رغم أن لغة الشعر بوجهٍ عامٍّ تعتمد على المجاز ، مما يجعل هذا العنوان غير آتٍ بجديد ، إلا أن اللافت للنظر في هذا النص أن الشاعر استطاع من خلال أربعة تراكيب ذات إسنادٍ مجازي رسمَ حالةِ الصراع بينه وبين الحزن ، واعترافَه بانتصار الحزن عليه ، والسبب في هزيمة الأحزان له ، وما آل إليه أمره .

وهذه التركيب الأربعة هي :

(يقتل الحزن ، يخبِّئ غدُ ، قام سدًا بيننا اللحد ، حكاني طائر غردُ)

فالجملة الأولى هي بمثابة واجهة عامة للقصيدة تعبر عن عاطفة الشاعر وحالته الشعورية ، التي فاقت الحزن ذلك الذي يقتل من أحبابه بعدوا ، فكيف بمن أحبابه فقدوا كالشاعر؟

والجملة الثانية تعبر عن سطوة الغد الذي يخفي أحداثه عن البشر فيزيد من صدمتهم في المصائب التي تعتريهم .

والجملة الثالثة تعبر عن السبب في هذه الحالة التي فاقت حالة الحزن القاتل ، وهو الموت ؛ حيث قام اللحد بينه وبين فقيدته "أم فرات" .

والجملة الرابعة تبين ما آل إليه أمره من أن حالته قد شاركه فيها الكون من حوله ؛ فصار يحاكيه الطائر الغرد في أحزانه .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إن الجديد الذي نراه في هذه الجمل الأربع أنها اختزلت حالةَ الشاعر وسببَها وما آل إليه أمرها ، بشكلٍ يكشف أثر الإسناد المجازي ، وما يحمله من تفاعل بين المفردات في تعالُقٍ نحوي يكسر قانون الاختيار والمناسبة بين تلك المفردات وفق نظرية الحقول الدلالية ؛ فالقتل من حقل دلالي يستدعي صاحب قدرة حقيقة على القتل كإنسان أو حيوان مفترس ، أو طائر كاسر ، ولكنِ استدعاؤه لشعورٍ معنوي كالحزن يُعَدَّ خروجًا عن قانون الاختيار والمناسبة بين المفردات ، وهو ما يكسب التركيب تكثيفًا دلاليًا وزخمًا شعوريًا لا يكون باستعمال التراكيب ذات الإسناد الحقيقي ومثل ذلك يقال عن سائر التراكيب ذات الإسناد المجازي في النص .

د ــ التوازي التركيبي(٣٠) :

يقصد به تماثلُ تركيبين ، أو أكثر ، في العناصر النحوية والصرفية ترتيبًا ووظيفةً وصيغًا ، مع اختلاف المفردات المعجمية التي تؤدي نفس الوظائف النحوية . وقد تعددت التراكيب المتوازية في النص وتعدد دلالات كل منها

(١) التركيب : (فعل + فاعل) .

وردت في الأبيات : الثاني عشر وتالييه أربعُ تراكيب توازت نحويًا على صورة فعل وفاعل ، وكان الفاعل ضمير المتكلم (الشاعر) وهي التراكيب : (رجعت ، خلعت ، بكيت ، نحت)

وذلك في قوله :

عَزَّتْ دموعيَ لو لمْ تبعثي شَجناً رجعتُ منهُ لحرَّ الدمعِ أَبْتَرِدُ
خلعتُ ثوبَ اصطبارٍ كانَ يستُرُني وبانَ كِذْبُ ادَّعائي أنني جَلِدُ

بكَيْتُ حتى بكى مَنْ ليسَ يعرفُني ونُحْتُ حتىَّ حكاني طائرٌ غَـــرِدُ

وهذه التراكيب مع توحد الضمير : تجعل الأبياتَ أشبهَ بجملـــةٍ واحـــدة هي: "رجعت لحر الدمع خالعًا ثوب اصطبار باكيًا نائحًا" .

وقد أراد الشاعر بذلك أن يجعل من نفسه محورًا لمشـــاعر الحـــزن ، مرمًى لسهامه ، مدفوعًا للتجرد من شتى مظاهر التجلد والتصابر . وهو مـــا يجسد أمام الملتقي ثقل المعاناة التي يكابدها الشاعر

(٢) التركيب : (فعل + تمييز + فاعل موصوف)

وذلك في البيت الخامس عشر :

كما تَفجَّر عيناً ثـــرةً حَجَـــــرٌ قاسٍ تفجَّرَ دمعاً قلبيَ الصَّلِـــــدُ

حيث أراد الشاعر أن يعقد مقابلة بين صورتين متطابقتين في نظـــره ؛ صورة قلبه الصلد ، المتفطر والمتفجر بالدموع ، وصورة الحجر الصُّـــلب ، المتفجر بعين ماء .

فالقلب صلد ، والحجر صُلب ، والقلب تفجر ، والحجر كذلك تفجـــر ، هذا تفجر دمعًا وذاك تفجر ماءً !

إن هذه المقاربة بين الحجر القاسي وما آل إليه ، والقلب الصلد وما آل إليه ، تعكس عنف ما لَقِيَه الشاعر من أحزان دمرت قلبه الحجري وخـــوَّرت جموده فذرف دمعًا .

وقد كان للتوازي بين التركيبين المعبرين عن الصورتين أثرٌ لا يخفـــى على إبراز هذه التقابلية المعبرة عن عمق أحزان الشاعر وعنف ما لَقِيَه .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٣) إذا الظرفية ، مضافة إلى الجملة الفعلية ، وصفًا لخبر كان :

وذلك في البيت السابع والعشرين :

غَطَّى جناحاكِ أطفالي فكُنْتِ لَهُمْ ثَغْرَاً إذا استيقظوا ، عَيْنَاً إذا رَقَدوا

وهذا التوازي شبه الجمليّ بين : (إذا استيقظوا) و (إذا رقدوا) وصفين لخبري (كان) : (ثغرًا) و (عينًا) على الترتيب ، فضلاً عن المطابقة بين اليقظة والرقود ، من شأن هذا التوازي الإشارة إلى عظمة هذه الأم وحنانها الجم ؛ ذلك الذي جعلها تشمل أطفالها بالرعاية في كل أحوالهم ؛ حال اليقظة وحال الرقود ؛ فهي لهم لسان وهي لهم عينان . وقد أسهم ذلك التوازي بين عناصر التركيب في تجسيد هذا المعنى الشمولي وإبرازه عند القارئ .

هـ التحول الضميري :

الأصل في الضمائر ذات المرجعية الواحدة أن تكون على نسَقٍ واحد ، تكلمًا وخطابًا وغيبةً ، إلا أنه في بعض الأساليب يتصرف المبدع فيتحول من ضمير التكلم إلى ضمير الخطاب ، أو من الخطاب إلى الغيبة ، والعكس ، مما يشكل خروجًا عن الأصل ومألوف الكلام ، وهذا الخروج هو ما تناوله القدماء تحت ظاهرة الالتفات . وقالوا في تعريفها : "هي التعبير عن المعنى بالطرق الثلاثة – أعنى التكلم والمخاطب والغيبة – بعد التعبير عنه بطريق آخر منها"(٣١) .

وغاية هذه الظاهرةُ بوجهٍ عامٍّ استثارةَ المتلقي ولَفْتَ انتباهه بالخروج عن مألوف الكلام ، الذي قد يترتب عليه رتابة تفتر معها يقظةُ الفكر وحدَّتُه

إلا أنه مع هذه الغاية العامة تتجلى بعض الغايات الفنية المرتبطة بخصوصية سياق ما في نص معين .

وقد بينا من قبل أن البداية الحقيقية للنص تلك التي يصرح فيها الشاعر باسم الراحلة (أم فرات) ، وذلك تحديدًا في البيت التاسع ، ومن هذا الموضع والشاعر يتحدث عن الراحلة بضمير الخطاب . فيستعمل تاء المخاطبة ، مثل:

٩ . حُيِّيتِ (أمَّ فُرَاتٍ) إنَّ والدةً بمثلِ ما انجبتْ تُــكْنى بما تَــلِــدُ

وياء المخاطبة ، مثل :

١١ . بالرُوحِ رُدَّي عليها إنّها صِلَةٌ بينَ المحِبينَ ماذا ينفعُ الجَــسدُ

١٢. عَزَّتْ دموعيَ لو لمْ تبعثي شَجناً رَجعتُ منهُ لحرَّ الدمعِ أَبْــتَــرِدُ

١٧. مُدي إليَّ يَداً تــمُدَدْ إليكِ يَــدُ لا بُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نَتَّحِدُ

و كاف المخاطبة ، مثل :

١٩ . ناجيتُ قَبْرَكِ أستوحــي غياهِبَهُ عنْ حالِ ضَيْفٍ عليه مُعْجَلاً يَفِــدُ

٢١ . ولفَّني شَبَــحٌ ما كانَ أشبهَــــهُ بِجَعْدِ شَــعْرِكِ حولَ الوجهِ يَنْعَــقِدُ

٢٧ . غَطَّى جناحاكِ أطفالي فكُنْتِ لَهُمْ ثَغْرَاً إذا استيقظوا ، عَيْنَاً إذا رَقَدوا

ويعد هذا البيت الأخير (البيت السابع والعشرين) خاتمة حديث الشــاعر عن الراحلة بضمير الخطاب ، إذ يتحول بدءًا من البيت الثامن والعشرين :

٢٨ . شَتَّى حقوقٍ لها ضاقَ الوفاءُ بها فهل يكونُ وفــاءً أنّــني كَمِــدُ

بالحديث عنها بضمير الغيبة ويستمر على هذا النهج :

٢٩ . لم يَلْقَ في قلبِها غِلٌّ ولا دَنَسٌ لهُ مَحلاً ، ولا خُبْــثٌ ولا حَسَدُ

٣٠ . ولم تَكُنْ ضرَّةً غَيْرَى لجارتها تُلوى لخيــرٍ يُواتيها وتُضْطَهَــدُ

٣١ . ولا تَذِلُّ لِخَطْبٍ حُــمَّ نازِلُــهُ ولا يُصَعِّرُ منها المالُ والوَلَــدُ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثم يعود الشاعر أدراجه مرة ثانية للحديث عن الراحلة بضمير المخاطب (تاء المخاطبة) ، وذلك في البيت السادس والثلاثين :

٣٦. واللهِ لم يَحْلُ لي مَغْــدَىً ومُنْتَقَلٌ لما نُــعِيتِ ولا شخصٌ ولا بَلَــدُ

و(الضمير "أنتِ") في البيت التاسع والثلاثين :

٣٩.أمْ أنتِ ماثِلَةٌ ؟ مِن ثَمَّ مُطَّــرَحٌ لنا ومِنْ ثَــمَّ مُرْتَاحٌ ومُتَّــسَــدُ

ثم يختم بالحديث عن الفقيدة بضمير الغيبة ؛ وذلك كما في البيت الثاني والأربعين وما يليه :

٤٢. مُنَىً وأتْعِسْ بها ألايكونَ على توديعِهَا وهْيَ في تابوتِــها رَصَدُ

٤٣. لعلنِي قَارِئٌ في حُرِّ صَفْحَتِهَا أيَّ العواطِفِ والأهــواءِ تَحْتَشِدُ

٤٤. وسَامِعٌ لَفْظَــةً منها تُقَرِّظُني أمْ أنَّهَا – ومعــاذَ اللهِ – تَنْتَقِــدُ

٤٥. ولاقِطٌ نَظْرَةً عَجْلَى يكونُ بها لي في الحَيَاةِ وما أَلْقَى بِهَا، سَنَدُ

وهذه المراوحة بين ضميري الخطاب والغيبة تتوافقُ مع أفكار النص ؛ فاستخدام ضمير الخطاب تَوافقَ مع الفكرة المحورية الأولى وهي : (التصريح بمصاب الشاعر ، وهو موتُ زوجته "أم فرات" ، ومناجاتُه قبرهــا) . وهــذه الفكرة احتلت الأبيات من البيت التاسع إلى البيت السابع والعشــرين . وهــي أبيات بدأت بمناجاة الراحلة ، وإخباره إياها بأنه يقف على قبرهــا يناجيــه ؛ والقارئ يلمس بذلك أنه أمام صاحب مصاب جلل لا يريد أن يُسَلِّمَ ، بيقــين ، برحيل زوجته ، وأنها صارت في عالم الغيب ؛ فهو لايزال يحادثها بضــمير الحضور .

ثم يستعمل الشاعر ضميري الغيبة فالخطاب في معرض حديثه عن الذكريات العامة والخاصة ؛ ونقصد بالعامة تلك التي كانت للراحلة مع عموم الناس ، والتي تكشف عن نبل خصالها ، ونقصد بالخاصة تلك التي كانت تجمعهما معًا .

ففي هذه الفكرة ، التي احتلت الأبيات من البيت الثامن والعشرين إلى البيت الحادي والأربعين ، استعمل الشاعر الضميرين : الغيبة فالخطاب ؛ وهذه المزاوجة تعكس محاولة الشاعر التسليمَ بحقيقة رحيل زوجته ، فهي غائبة عن مشهد حياته التي يجسدها النص ، ولكن مع ذلك لا تلبث الراحلةُ تطغى ، من حينٍ لآخر ، بحضورها بين يدي حبيبها ؛ ليكلمها كما لو كانت ماثلةً أمامه ، وقد ظهر ذلك في البيتين : السادس والثلاثين ، والتاسع والثلاثين كما بيَّنا قبل قليل .

وأخيراً ، تأتي فكرة النص الأخيرة ، تلك التي تتناول أمانيَّه . وعلى رأسها ، أمنيَّته أن يكون حاضرًا مشهد وداعها وهي في تابوتها . لقد سلَّم الشاعر برحيلها وباءت كلُّ محاولاته استحضارها بالفشل ، فلم يملك سوى استخدام ضمير الغائب ، وضمير الغائب وحده دون شريك ؛ إيذانًا منه بإدراك الحقيقة المُرَّة التي طالما تجنَّب مواجهة نفسه بها وتسليمَه بوقوعها ، باستعمال ضمائر الحضور والخطاب منفردةً أو مشارِكةً لضمير الغائب .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الخاتمة والنتائج

يعدُّ الصدق التعبيري من أبرز لوازم مشاعر الأحزان خاصَّة ؛ وذلك لصعوبة تزييف هذه المشاعر ؛ نظرًا لكونها من أمسِّ المشاعر بذاتية الإنسان ، وليس من ورائها مغنم بل هي مغرمٌ وعبءٌ نفسيٌ على صاحبها . ومن ثم فإن أيَّ محاولة لتكلفها أو اصطناعها تبوء لا محالة بالانكشاف من خلال الأدوات اللغوية المستعملة في التعبير عنها ؛ حيث تُمِدُّ تلك الأدوات المتلقي بشفرة خفيَّةٍ تكشف زيف هذه المشاعر وعدم صدقها .

فإذا ما كانت الأحزان على فقد حبيبٍ جمعت بينه وبين الحزين ذكرياتٌ عِذابٌ تعِزُّ على النسيان ، كان العَذابُ في هذه الأحزان أشد ، وكانت لغة ذلك الحزين المكلوم في التعبير عن أحزانه أصدق .

وقد كان البناء اللغوي لقصيدة (ناجيت قبرك للشاعر محمد مهدي الجواهري) شاهدًا على هذه التلازمية بين صدق التعبير ومشاعر الحزن عند الإنسان .

فقد فاضت أعاصير الألم من بين أصوات القصيدة ، وفاحت رائحة الأنين من بين كلماتها ، وباحت تراكيبها بما أودعها الشاعرُ من أسرار وجده ، وتباريح جراحه .

ويمكننا أن نُجملَ شواهد ذلك في النتائج الآتية :

١. وظَّف النصُّ أصواتَ المدِّ ، بما لها من وضوحٍ صوتيٍّ ، واسترسالٍ هوائيٍّ منطلقٍ من قرارِ الصدر ، في التعبير عن آهاته الحزينة وقلبه المكلوم .
٢. كان للتكرار الصوتي ، لأصواتٍ بعينها بداخل النص ، دلالةٌ كاشفةٌ عن السياقات الجزئية في إطار السياق الكلي للنص . كلُّ صوتٍ مكرور في موضعه .
٣. كشف البحث عن إفادة الشاعر من بحر البسيط ، بما له من طولٍ وتباطؤٍ نغْميٍّ ، في إطالة الكثير من التراكيب وتوازي بعضها ، بحيث صار أشبه بقالبٍ مطاطيٍّ ، استوعب التعبير عن أحزان الشاعر المترامية ، وتأملاته الهادئة المتراخية في حقيقة الموت والحياة وتذكاراته الماضية .
٤. تنوعت بالنص الصيغُ الفعليةُ ، بتفاوت فيما بينها ؛ حيث تصدرت صيغةُ الماضي ؛ أو ما تحوَّل للماضي بفعل السياق ، الاستعمالَ في النص . وهذه الصيغ في أغلبها مسندةٌ إلى الشاعر منفردًا أو هو مع زوجته الراحلة . وهذا أدلُّ على انقطاع الحكي

عن الشاعر في الماضي ، وكأن حياة الشاعر توقفت بعد رحيل الزوجة ، ويؤكد هذا استعمال المضارع مسندًا إلى الزوجة بصيغة المضارع بمجرد الحكي عن زوجته حديثًا عنها أو دعاء لها ، وكأن الشاعر لايسترد الشعور بالحضور أو الاستقبال إلا بدل ، جرْيِ اسم زوجته في كلامه .

ولا تأتي صيغة الأمر إلا مرتين مخاطبًا بهما زوجته ؛ مما يدلُّ على حالة من عدم التصديق لأمر فراق الزوجة .

٥. تنوَّع بالنص أيضًا استعمال المشتقات ؛ فغلب على استعمال صفات اسم الفاعل الدالَّة على الحدوث والتجدد وصفًا لنفسه في سياق الأمانيِّ الكِذَاب المُحالة التحقق ، وهذا يناسب الصفات العارضة السريعة الخاطفة التي يُرْجَى من ورائها الحدوث والتجدد مرَّةً بعد مرَّةٍ ، ولكن هيهات أن تتحقق ولو مرَّةً واحدة .

وفي المقابل يصف الشاعر نفسه بصفاتٍ مشبهةٍ دالَّةٍ على الثبوت في أوصافٍ محبَّبَةٍ إلى النفس ولكنها دائمًا ما تأتي في الماضي ؛ ليكون ذلك أدعى إلى ضيق الصدر واتساع الحسرة فيه .

٦. وقع بالنص العديد من أسماء المكان إما بصيغ قياسية أو بأماكن بعينها ، وقد جاءت هذه الأماكن في سياق تذكارات الشاعر لصحبته زوجتَه الحبيبة ؛ مما أشاع روحًا من الإحساس بمطاردة الذكريات للشاعر في كل مكان ، وهو ما يصب في خدمة الجو النفسي العام للنص وهو سيطرة الأحزان واحتراق قلبه .

٧. حفل النص بالمفردات المعجمية المعبرة عن جو النص والخادمة لأفكاره الجزئية ؛ حيث استطاع الشاعر أن ينتقيَ من الألفاظ اللغوية ما يعبِّرُ عن تمهيده للتعبير عن أحزانه ، وإلغاز سر الموت والحياة على البشر عامة ، والفلاسفة المفكرين خاصة ، وتصريحه بمصابه ، وذكرياته وأمانيِّه . ولا يخفى على أحدٍ أثرُ التعالق بين الألفاظ اللغوية ، في إطار التركيب ، في تحريك اللفظة من مواتها المعجمي إلى حيتها النصية لخدمة غرضه .

٨. تعددت تراكيب الاستفهام في النص ، حاملةً تأملَ الشاعر في الحياة والموت وجدواهما ، وحاملةً ، كذلك ، حيرتَه التي تشير إلى اقترابه من درجة أشبه بانفلات العقل .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٩. كما كان للتكرار الصوتي أثره في التعبير عن الشاعر ، كان للتكرار التركيبي أثره في توكيد أحزان الشاعر وآلامه ؛ فقد تكررت التراكيب المصدَّرة بـ(كان) في عدة مواضع من النص ؛ معبرة في أغلبها عن معنى قرار الشاعر في الماضي وهروبه من حاضره ومستقبله ، كما تكرر الموصول الاسمي (ما) ، بما يحمل من معنى العموم والشيوع ، وجملته (ألقى) ، في مطلع النص وخاتمته ؛ إشارةً إلى كثرة ما يلقاه من مصائب بعد حلول مصابه الأكبر والأبرز في حياته ، ألا وهو فقد الحبيبة . وتكررت تراكيب التمني ؛ معبرةً عن نفسٍ محرومةٍ من تحقق الآمال والأمنيات . وكذلك تكررت تراكيب التعجب ؛ حاملةً دهشةَ مصدومٍ بما أصابَه ؛ مستعظمًا إياه . وتكرر أيضًا بشكل لافت التراكيب ذات الإسناد المجازي التي تحمل إيجازًا معبرًا عن الكثير من المعاني في القليل المباني ، وهي خصيصة وإن كانت عامةً في لغة الشعر ، إلا أن الشاعر وظَّفها توظيفًا بارعًا لاختزال الكثير مما يعبِّر عن حالته الشعورية .

١٠. كان للتوازي التركيبي أثره البارز في التعبير عن مشاعر إطباق الأحزان على الشاعر وعنفوان آلام قلبه من جهة ، وعظمة زوجته الراحلة وشمول رعايتها أطفاله من جهةٍ أخرى .

١١. استخدم النص التحول الضميري من ضمائر خطاب الراحلة (من البيت التاسع إلى البيت السابع والعشرين) ، ثم استخدم ضميري الغيبة بغَلَبَة والخطاب بِقِلَّة (من البيت الثامن والعشرين إلى البيت الحادي والأربعين) ، ثم ينفرد ضمير الغيبة (من البيت الثاني والأربعين إلى البيت الخامس والأربعين) ؛ وقد وازى البحث بين هذا التحول الضميري والتدرُّج في مشاعر الشاعر ؛ ففي بدء تصريحه برحيل زوجته أخذ يخاطبها كما لو كانت أمامه ؛ إلماحًا منه بعدم تصديقه غيبة زوجته ومواراة الثرى لها ، ثم لم يلبث أن أفاق وألمح إلى حقيقة غيابها وإن كانت تطغى بحضورها في ذكرياته فيخاطبها بقلة ، ثم أخيرًا يذعن الشاعر ويُسلِّم برحيل زوجته وغيبتها ، فلا يتحدث عنها إلا بما يتحدث به الناس عن الراحلين المغيَّبين تحت الثرى .

الهوامش

(١) جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) ، تأليف هانس روبيرت ياوس ، ترجمة رشيد بنحدو ، ص٨٧ .

(٢) انظر على سبيل المثال : شرح مشكل شعر المتنبي لابن سيدة ص٢٧٧ ، وكذلك خزانة الأدب للبغدادي ٣١١/٢ .

(٣) الموجز في الشعر العربي ٤/ ٧٢٢ بتصرف.

(٤) السابق ٤/ ٧٢٥ .

(٥) انظر نص القصيدة في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد مهدي الجواهري ٣٦٦/١ ، .

(٦) شرح مختصر ابن الحاجب ١٢٠/١ .

(٧) انظر النص الشعري وآليات القراءة د. فوزي عيسى ص١١ بتصرف .

(٨) انظر لسان العرب مادة (نجو) .

(٩) انظر الكتاب: ٤/ ٢٠٦.

(١٠) السابق ٤٣٦/٤ .

(١١) العين ٥٧/١ ..

(١٢) موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ص٣٩.

(١٣) الخصائص ١٥٧/٢ .

(١٤) خصائص الحروف العربية ومعانيها ، الأستاذ حسن عباس ص٥٤ بتصرف .

(١٥) السابق ص ٤٠ .

(١٦) السابق ص١٤٢ .

(١٧) السابق ص٦٦ .

(١٨) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ١١/١ .

(١٩)) القافية في قصيدة (فتاة الجبل الأسود) لخليل مطران – دراسة لغوية – د. أحمد جمال الدين .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٢٠) من أبرز رواد هذا الاتجاه قديمًا حازم القرطاجني (انظر المنهاج ص٢٦٠ – ٢٦٦) وحديثًا عبد الله الطيب المجدوب (انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب ٧٤/١ ، ٧٥) .

(٢١) موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ص١٧٧ .

(٢٢) بناء القصيدة في النقد الأدبي القديم ، د. يوسف حسين بكار ، ص١٦٦ .

(٢٣) توظيف البناء الصرفي في الشعر الجاهلي د. طارق شلبي ص٤٩ .

(٢٤) مدخل إلى علم الدلالة د. سالم شاكر ص٣١ ، ترجمة محمد يحياتن ..

(٢٥) انظر المزهر للسيوطي ٣٤٦/١ .

(٢٦) المحكُّ في الحكم على المشتق بالوصفية المحضة من عدمه هو درجة المشابهة بينه وبين المضارع ؛ فكلما قَوِيَ الشبه بين المشتق والمضارع حُكِم على المشتق بكونه صفةً محضةً ، كما في صفتي الفاعل والمفعول ، ومن بعدهما الصفة المشبهة واسم التفضيل ، وأخيرًا تأتي أسماء الزمان والمكان والآلة فلا نكاد نرى شبهًا بين كلٍّ منها والمضارع ، اللهم إلا في المعنى العام ، فلا شبه بين تلكم الأسماء والمضارع ، بله الأفعال كلها ، في الدلالة على الزمن أو العمل أو التحمل بالضمير ... انظر في ذلك التفصيل : النحو الوافي ٣٨٧/١ (هامش ٢) .

(٢٧) انظر معاني النحو د. فاضل السامرائي ١٣٨/١ وما بعدها .

(٢٨) انظر مغني اللبيب لابن هشام ٥١١/٣ ، تحقيق عبد اللطيف الخطيب .

(٢٩) انظر أوضح المسالك لابن هشام هامش ٢٥٠/٣ . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد .

(٣٠) عرّف محمد كنوني التوازي التركيبي بقوله :" سلسلتان متواليتان أو أكثر لنفس النظام الصرفي والنحوي ، المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية و معجمية دلالية" .انظر اللغة الشعرية ص١١٨ .

(٣١) انظر البرهان للزركشى ٣١٤/٣ ــ ٣١٥ .

المصادر والمراجع

١. الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد مهدي الجواهري ، دراسة وتقديم عصام عبد الفتاح ، مكتبة جزيرة الورد ، ط ١ ، ٢٠١١ .
٢. أوضح المسالك لابن هشام ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، بلا تاريخ .
٣. البرهان للزركشى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، بلا تاريخ .
٤. بناء القصيدة في النقد الأدبي القديم ، د. يوسف حسين بكار ، دار الأندلس، بيروت ، ط ١٩٨٢ .
٥. توظيف البناء الصرفي في الشعر الجاهلي د. طارق شلبي .
٦. جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) ، تأليف هانس روبيرت ياوس ، ترجمة رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ،٢٠٠٤ .
٧. خزانة الأدب للبغدادي ، تحقيق محمد نبيل الطريفي وإميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٩ .
٨. الخصائص ، لأبي الفتح ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة .
٩. خصائص الحروف العربية ومعانيها ، الأستاذ حسن عباس بتصرف، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨ .
١٠. دور الصوائت العربية في وضوح المعنى وأمن اللبس . د. مطير المالكي .
١١. شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ، نشرة أحمد امين وعبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٢. شرح مختصر ابن الحاجب للأصبهاني. تحقيق د. علي جمعة. ، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع.، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
١٣. شرح مشكل شعر المتنبي لابن سيدة ، تحقيق د. محمد رضوان الداية ، دار مأموت للتراث ، دمشق ، ١٩٧٥ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٤. العين ، الخليل بن أحمد ، تحقيق د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي .
١٥. القافية في قصيدة (فتاة الجبل الأسود) لخليل مطران – دراسة لغوية – د. أحمد جمال الدين ، مجلة كلية الآداب جامعة بنها ، ٢٠١٠ .
١٦. الكتاب لسيبويه ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٨ .
١٧. لسان العرب لابن منظور ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٩م
١٨. اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٧.
١٩. مدخل إلى علم الدلالة د. سالم شاكر ، ترجمة محمد يحياتن ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر سنة ١٩٩٢ .
٢٠. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب المجدوب ،. ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، بدون تاريخ .
٢١. معاني النحو د. فاضل السامرائي ، دار الفكر ، عمَّان ، ط١ ، سنة٢٠٠٠
٢٢. مغني اللبيب لابن هشام ، تحقيق د. عبد اللطيف الخطيب ، الكويت ، سنة ٢٠٠٠ .
٢٣. منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس1966 .
٢٤. الموجز في الشعر العربي ، فالح الكيلاني ، ط١ ، عمان ، الأردن ، ٢٠١٦ .
٢٥. موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٩٥٢.
٢٦. النحو الوافي أ. عباس حسن ، دار المعارف ، الطبعة الخامسة عشرة .
٢٧. النص الشعري وآليات القراءة د. فوزي عيسى ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ٢٠٠٦ .

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	١٢٤٣٩
٢-	Abstract	١٢٤٤٠
٣-	الإطار النظري	١٢٤٤١
٤-	الخاتمة والنتائج	١٢٤٩٤
٥-	الهوامش	١٢٤٩٧
٦-	المصادر والمراجع :	١٢٤٩٩
٧-	فهرس الموضوعات	١٢٥٠١

تم بحمد الله