المقدمـــــــــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد النبي الأمي، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. وبعـــــد

– فيعدُ التأثير في المتلقي هدفًا ساميًا لدى المبدعين الذين يوظفون أقصى طاقاتهم الفنية للوصول إلى هذا التأثير، ويعملون بمنتهى جهدهم لخلق المشاركة الإيجابية المتفاعلة، وللتأكد من استيعابهم الكامل للمضامين التي تحملها نصوصهم، ولأجل تحقيق المبدعين لهذا الهدف ؛ فإنهم يتلمسون الأسباب والوسائل، ويبحثون عن الأنماط والأساليب التي تمكنهم من تحقيقه، وفي هذا الإطار يبدو السرد من أنجع الأنماط التي توصلهم إلى بغيتهم ؛ فهو بعناصره وتقنياته، وبما فيه من ترابط عضوي بين محتوياته، وتلازم سببي بين أجزائه، وبما فيه من حدث متصاعد نحو النهاية والحل، يمثل أداة جاذبة للمتلقين، تجعلهم ينزعون إلى متابعته في لهفة وتشوق

– وتعتبر البلاغة من أبرز الفنون القادرة على تشكيل أنماط القول لدى المبدعين، وإخراجها في صورة تستقطب المتلقين نحوهم في قوة وتفاعل، وذلك بما لها من القدرة التي لا تدانى على الجمع بين غايتي الإقناع والامتاع، إذ تخاطب العقل والوجدان، وتخلع على المعاني من العمق الإيحائي، والجمال التصويري، والتشويق الفني، بما لا ينهض به فن سواها.

– ومن ثم فإن نزوع المبدعين إلى إيثار السرد كنمط فني يصبون من خلاله تجاربهم، واستعانتهم بالأدوات البلاغية في التعبير عن هذه الأنماط الفنية، يعد رغبة منهم في السيطرة على أقطار نفوس المتلقين، والاستحواذ على مكامن أحاسيسهم، وشدهم نحوهم ليبثوهم معانيهم، ويلقون إليهم مضامينهم، وهم في يقظة تامة، وتفاعل متصاعد، فلا شك أن البنية البلاغية حين يتشكل السرد من خلالها، وحين يمتزجان ويتداخلان مع بعضهما البعض، فإن ذلك يضاعف من تفاعل المتلقي، ويجعله في ذروة الانجذاب للخطاب الموجه إليه.

– ومن هنا يتسنى لنا أن نميط اللثام عن الهدف من هذه الدراسة، ونكشف النقاب عن المغزى من ورائها، ونحدده بأنه بيان الأثر الفني للبنية البلاغية في التشكيل السردي على المتلقي، والكشف عن القيم الجمالية والمعنوية التي تضفيها هذه البنية على السرد حين يتشكل بها، ويظهر من خلالها، وذلك من خلال التحليل الفني لهذه البنية.

– وهذا الهدف يعد نافذة من النوافذ التي تطل منها البلاغة صادحةً بدورها الحيوي في النصوص المختلفة، ومدى نهوضها بالتعبير عن كافة الأشكال الإبداعية من ناحية، ودورها حين تتلاقى مع السرد من ناحية أخرى، خصوصاً وأن السرد أضحى علمًـــا فاعلا، وعنصرًا مؤثرًا في حركة الإبداع المعاصر بما يستوجب علينا أن نتناوله بالدراسة خصوصاً في علاقته بالبنية البلاغية كعلمٍ له أدوات وأساليب.

- ولأن هذه الدراسة تركز بالدرجة الأولى على الوقوف على أثر البنية البلاغية في التشكيل السردي على المتلقي، فقد آثرت أن تكون في قصيدة ذات غرض اجتماعي ؛ ليكون التناسب بين هدف الدراسة والقصيدة على أتم شكل وأكمله ؛ لأن هدف المبدع سيكون منصباً بالدرجة الأولى على التأثير في المتلقي، ومن ثم سيوظف كل طاقاته، ويحشد كل إمكاناته الفنية من أجل هذا التأثير ؛ ولذا كانت قصيدة (حكاية حال) لإيليا أبي ماضي، والتي يهدف من ورائها إلى بيان أثر النساء في المجتمع، والتدليل على عظيم فعالهن، بقيامهن بأعمال البر والإحسان، وذلك من خلال قصة تحكي حلول الفقر، ودوران الدوائر بشخصٍ واسع الثراء، كريم الأصل، مما جعله يعزم على الانتحار، ثم كان خلاصه على يد فتاة محسنة قدمت له المواساة المعنوية، والمساعدة المالية.

- وقد درست هذه القصيدة من خلال المنهج التحليلي الفني، الذي يحلل البنية البلاغية بطريقة فنية تكشف عن فاعليتها في التشكيل السردي، وتبرز أثرها على المتلقي.

- وقد اقتضت طبيعة هذه القصيدة أن تتكون الدراسة من مقدمة وتمهيد وستة مقاطع، وخاتمة، وفهرسين للمصادر والمراجع والموضوعات.

المقدمة : وفيها أهمية الموضوع، ودوافع اختياره، والمنهج الموظف، والخطة المتبعة

التمهيـــد : ويتكون من خمس نقاط هي :

أولاً : مفهوم البنية البلاغية.

ثانياً : مفهوم التشكيل السردي ومكوناته.

ثالثاً : أهمية السرد وعلاقته بالشعر.

رابعاً : التعريف بإيليا أبي ماضي ودور السرد في شعره.

خامساً : بين يدي القصيدة.

ثم المقطع الأول بعنوان :

(بلاغة العنوان وبراعة التمهيد للقصة المسرودة وأثرهما على المتلقي)

والمقطع الثاني بعنوان :

(البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن شرف الفتى وعزه وثرائه).

والمقطع الثالث بعنوان :

(البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن ضعف الفتى وفقره وانكساره).

والمقطع الرابع بعنوان :

(البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن انزواء الفتى وبؤسه ومحاولة انتحاره).

والمقطع الخامس بعنوان :

(البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن انفراج أزمة الفتى وفرحته على يد الفتاة).

والمقطع السادس بعنوان :

براعة التعليق من السارد على القصة المسرودة وأثره على المتلقي.

ثم الخاتمـــة : وفيها أهم نتائج البحث.

ثم فهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات. والله ولي التوفيق

التمهـــيـــــد

ويتكون من خمس نقاط :

أولاً : مفهوم البنية البلاغيـــة.

ثانياً : مفهوم التشكيل السردي ومكوناته.

ثالثاً : أهمية السرد وعلاقته بالشعر.

رابعاً : التعريف بإيليا أبي ماضي ودور السرد في شعره.

خامساً : بين يدي القصيـــدة.

أولاً : مفهوم البنية البلاغيـــة :

– تطلق البنية على (مجموعة العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النص والتي تتفاعل فيما بينها على أساس تكاملي)[١]، ومن ثم فهي (تتمثل في النظام الذي تتراتب وتتعالق به تلك العناصر بشكل دال)[٢]، وعلى هذا فإن مفهوم البنية يرتبط (بمفهوم العلاقة داخل نسق معين[٣].

فالبنية البلاغية على هذا النحو يقصد بها العناصر البلاغية التي هي موضوع علم البلاغة والتي يوظفها المبدع في خطابه توظيفاً متفاعلاً يتكامل بمجموعها مدلول خطابه.

وتتكون البنية البلاغية من ميادين علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع؛ فميدان علم المعاني يعنى بـــ (أحـــــوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحـــال)[٤].

وميدان علم البيان يعنى بـــ (إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه) [٥]، وميدان علم البديع يهتم بـــ(وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة)[٦].

وكل ميدان من هذه الميادين الثلاثة يندرج تحته العناصر البلاغية المختلفة التي يتحقق بتحققها المستوى الراقي من اللغة، والفعال في إيصال الخطاب إلى المتلقي بطريقة فنية جمالية تحقق الإقناع والإمتاع، وحينئذٍ يوصف الكلام بالبلاغة والتي اصطلحوا عليها بأنها (مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته)[٧].

ولأن (مقامات الكلام متفاوتة فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام

---

(١) المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقاً من التراث العربي، ومن الدراسات الحديثة، إعداد مجموعة من المؤلفين، إشراف / محمد عبد الهادي بوطارن صـــ ٣٥٤، ٣٥٥، دار الكتاب الحديث، ١٤٢٨هـــ – ٢٠٠٨م .

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، د/ صلاح فضل صـــ ٣١٤، عالم المعرفة الكويت أغسطس ١٩٩٢م .

(٣) البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم صـــ ١٥١، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١م .

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة، تأليف الخطيب القزويني، صـــ ٩، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٨٤ هـــ – ١٩٦٤م).

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة صـــ ١٢٠ .

(٦) السابق صـــ ١٩١

(٧) السابق صـــ ٧ .

الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه..)[1]، فإن البنية البلاغية تتنوع عناصرها داخل الكلام البليغ بفضل الموهبة الفنية للمبدع، والتي يستدعيها الحال (الموضوع أو المعنى) أن تأتي بعنصر دون سواه من عناصر البنية البلاغية، وهذا ما يفسر لنا نزوع المبدع في تعبيره إلى عنصر دون سواه، وكذلك إكثاره من عنصر، وإقلاله من آخر، على أن هذه العناصر حين تتداخل لا يكون هذا التداخل منها عن طريق التزاحم والتنافر، بل عن طريق التضافر والتكامل.

❁ ❁ ❁

ثانياً : مفهوم التشكيل السردي ومكوناته :

يقصد بالتشكيل السردي طريقة التعبير التي يتشكل بها العمل السردي، ويفصح بواسطتها من مضمونه وعناصره وتقنياته.

ويطلق السرد في اللغة على (تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض متتابعاً)[2] وهذه الدلالة تشير إلى (تقدم شيء على أشياء تأتي بعده، ويأخذ بعضها بالتداعي إثر بعض حال حصول الشيء المتقدم عليها، فكل حركة تشتمل على مجموعة من الحركات المتناوبة من الممكن أن نقول عنها أنها في حالة سرد)[3].

وأما السرد في الاصطلاح فيشير إلى (عملية تواصل تتضمن قصًّا قابلاً للنقل يترتب على وجوده قيام بناء زمني، تتعاقب فيه أحداث)[4].

– ويتكون السرد من عناصر يقوم عليها، تتمثل في (الحدث، الشخصية، الزمان، المكان) وهذه العناصر تتلاقى وتتفاعل داخل العمل السردي القصة المروية أو الخبر المسرود الذي يرويه الراوي (السارد) إلى المروي له

---

(١) السابق الصفحة نفسها .

(٢) لسان العرب، مادة (سرد) .

(٣) السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، د/ ميلاد عادل جمال المولى، صـ ١٥، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١ ١٤٣٤هـ – ٢٠١٣م .

(٤) بحث الشعر والسرد والنص بصفته كتلة، د/ علاء عبد الهادي، صـ ٢٥، مجلة، مجلة الشعر، العدد ١٣٤، صيف ٢٠٠٩م .

(المسرود له).

– فالحدث هو (سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية) [١]، وهو بهذا المفهوم يعد (حاضنة تحتوي عناصر السرد، والبؤرة التي تتلاقح وتتواشج فيها هذه العناصر بعلائق من التأثير والتأثر المتبادل، فبواسطته يأخذ كل منها شكله وهيأته ودوره داخل فضاء الحكي، وبغيابه تتحول إلى مادة جوفاء خالية من أية قيمة وظيفية أو جمالية)[٢].

والشخصية هي : (تشكيل لغوي، تشترك اللغة والمخيلة في رسم ملامحها وتشكيل أبعادها، بوساطة أنساق تعبيرية تكسبها هيئتها الفنية والإنسانية)[٣]. ومن ثم فهي (مكون سردي مهم، يتضافر مع المكونات أو العناصر الأخرى للسرد لإظهار فاعليته وما يوحي به من دلالات وما يحمله من رؤى وأفكار، فالشخصيات تتحرك في الزمان ويجري عليها، وتتحيز في أماكن معينة، وتنشأ بينها علاقات صراع وفعاليات فيتشكل بذلك قوام أو لب الأحداث التي تجري في الفضاء النصي فبينهما علاقة تأثير وتأثر متبادل)[٤].

والزمـــان هو (التي تحدث في أثنائه المواقف والوقائع) [٥]، وتبدو أهميته في العمل السردي بوضوح حين نعلم أنه (لا يمكن أن نتصور حدثًا سواء أكان واقعًا أم تخيليًا خارج الزمن)[٦].

والمكـــــان هو (الذي تقدم فيه الوقائع والمواقف) [٧]، وللمكان دور عظيم في العمل السردي فـــ (لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد)[٨].

كما أن للسرد تقنيات كثيرة متعددة، قد تظهر كلها في العمل السردي، أو قد يظهر

---

(١) المصطلح الســـردي، (معجم المصطلحات)، تأليف : جير الدبرنس صـــ ١٩، ترجمة : عابد خزندار، مراجعة وتقديم : محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة ط١، ٢٠٠٣م .

(٢) الســـرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، د/ ميلاد عادل جمال عبد المولى، صـــ١٧٦، سابق .

(٣) السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، د/ ميلاد عادل جمال المولى، صـــ ١٢٤.

(٤) السابق صـــ ١٢٣ .

(٥) المصطلح السردي معجم المصطلحات، صـــ ٢٣٤، سابق بتصرف يسير .

(٦) سردية الشعر وشعرية السرد، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، د/ طارق محمد أحمد عبد المجيد، صـــ ٢٠٩، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١ ١٤٣٦هـــ – ٢٠١٥م .

(٧) المصطلح السردي، معجم المصطلحات، صـــ ٢١٤، سابق بتصرف يسير .

(٨) سردية الشعر وشعرية السرد، د/ طارق محمد أحمد عبد المجيد، صـــ ٢٠٠، سابق .

بعضها، ومن أمثلة هذه التقنيات مصطلح التلخيص، والفقرات المتناظرة، والسببية، وعقدة التدهور، والتتابع الميقاتي، وانحياز السارد، والذروة، وخاتمة السرد، وتدخل المؤلف [١].

ثالثـــــــا : أهمية السرد وعلاقته بالشعـــر :

للسرد تأثيره القوي على نفوس المبدعين والمتلقين على السواء إذ إنه (يلامس الحياة ويلتحم بفضائها، وهو حاضنة لتلاقح الثقافات، ودائرة من التأثير المتبادل)[٢]، كما أن له دورًا دورًا بارعًا في التعبير عن المضامين بطريقة فنية فيها ما فيها من تشويق وإثارة إذ (يقدم النص السردي للباحث مادة جلية في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي العام، تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد، فيبدأ في نسجها مع تقدم النص دون اقتطاع مبتسر، أو توقف متعسف، فلا يغيب عنه أولوية الكل على الأجزاء، ولا مرحلية المواقف والعناصر المكونة للنص، ولا يلبث حين يتمثل بنيته الكلية أن يشرع في تأمل دلالته الشاملة مدركاً مغايرتها لمعاني الوحدات المتفرقة، إن النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافقٍ مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة، حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة في الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب)[٣].

– وأما عن علاقة السرد بالشعر، وبناء الشعر على السرد، وظهور السرد من خلال الشعر ؛ فهي علاقة تداخل وتكامل، وليست علاقة تجاوز أو تباين، إذ (قد تبدو دراسة السرد في الشعر على أنها تجاوز للأنواع الأدبية، فالسرد نثر، وهو خلاف الشعر الذي ينماز بالوزن والإيقاع واللغة المكثفة، ولعل هذا القول لا ينهض لأن تعدد الأنواع الأدبية لا يعني بالضرورة وجود حدود صارمة تفضي إلى عدم التداخل بين الأعمال المنجزة، فالقصة قد تكتب بلغة شعرية، كما أن الشعر قد يتضمن السرد)[٤]، وهذا الحكم ينطبق على الشعر العربي قديمه وحديثه مثلما ينطبق على أشعار الأمم الأخرى، فالشعر نمط مخصوص من استعمال الكلام وهو باعتباره كذلك لا يتعارض مبدئيًا مع احتضان أي نمط من الخطاب، وفي المقابل فإن السرد قابل للاندساس في مختلف أشكال التعبير الفنية اللغوية منها وغير اللغوية مثلما هو قابل للاندساس في أشكال التعبير غير الفنية، وإذا كان ذلك كذلك فإن حضور السرد

---

(١) سوف نُعرِّف بهذه التقنيات عند ظهورها في النص المدروس ؛ حتى يكون مفهوم كل واحد منها واضحًا لدى القارئ من خلال التطبيق .

(٢) السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال صـــ ٢٥، سابق .

(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص، صـــ ٢٧٥، سابق.

(٤) البنية السردية في شعر امرئ القيس، د/ جميل علوان مقراض صـــ٢١، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١ ١٤٣٤هـــ – ٢٠١٣م .

في الشعر العربي أمر مفروغ منه، ثابت من الوجهة المبدئية، وقد أكدته الممارسة النقدية)[١].

* * *

رابعًا : التعريف بإيليا أبي ماضي ودور السرد في شعره :

هو إيليا ضاهر إيليا طانيوس أبو ماضي، ولد سنة ١٨٨٩م في بلدة المحيدثة بجبل لبنان، وقد تلقى علومه الابتدائية في مدرسة بلدته (المحيدثة)، ثم اضطرته الظروف الاجتماعية والاقتصادية للهجرة إلى مصر عام ١٩٠٠م، وظل فيها إلى ١٩١١م، وقد أمضى هذه الفترة في الإسكندرية مع عمه (نعوم)، يعمل نهارًا في دكان لبيع السجائر، وليلاً في المطالعة والدرس متناولاً الكتب والدواوين الشعرية والصحف والمجلات، وكانت هذه المطالعة سببًا في تنمية ثقافته ومعارفه الأدبية واللغوية، وهذا ما سمح له بإطلاق موهبته الشعرية، إنما على الطريقة التقليدية المعروفة في ذلك الحين، والمتأثرة بالثقافة التي اقتبسها، وكانت باكورة شاعريته، الديوان الذي أصدره هناك باسم (تذكار الماضي).

ثم هاجر عام ١٩١٢م إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث أقام مع أخيه (مراد) في مدينة سنسناتي، يعمل معه في التجارة، ويواظب في الوقت عينه على الدراسة والمطالعة ونظم الشعر، وفي عام ١٩١٦ انتقل إلى نيويورك حيث بدأ حياته في الصحافة والأدب، فعهد إليه بتحرير (المجلة العربية)، ثم في عام ١٩١٨م راح يحرر في مجلة (مرآة الغرب)، واستمر في ذلك حتى عام ١٩٢٩م حين استقل بعمله في مجلة (السمير)، وكان في سنة ١٩٢٠م قد اشترك في الرابطة القلمية، وكانت هذه أهم خطوة في حياة إيليا أبي ماضي الأدبية، إذ

---

(١) السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، د/ فتحي النصري، صـــ٦١، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٦م .

استطاع خلالها الإفلات من قيود التقليد، وسمحت له بالاختلاط بهذا اللفيف الأدبي المتميز، المثقف بالثقافتين العربية والغربية الحديثة، فاطلع على نثرهم ونظمهم، ولمس الحداثة في الأسلوب، والصدق في الموضوع، والبساطة في التعبير، والعمق في المعنى، فتاقت نفسه للحرية في التفكير والقول محاكاة لوجدانه وروحه، وانطلق يشدو على هواه في عالم الخيال الرحب، زاده الوجدان، وغايته الإنسان.

وهكذا أتحف قراءه بأروع شعره، فذاع صيته وشهرته، وأصبح شاعر الرابطة القلمية الفذ، والمدافع عن مبادئها، إلى أن توفاه (الله) تعالى عام ١٩٥٧م، مخلفاً وراءه خمسة دواوين هي (تذكار الماضي) وديوان (إيليا أبي ماضي) الجزء الثاني، و(الجداول)، و(الخمائل)، و(تبروتراب) [١].

– وعن دور السرد في شعر إيليا، فإن شاعرنا يعد من أبرز شعراء المهجر الذين وظفوا السرد في أشعارهم بصورة كبيرة، إذ استعان بالسرد في العديد من الأغراض الشعرية، فقد (تنوعت أساليبه القصصية ما بين رمزية وواقعية وأسطورية)[٢]، واستطاع أن يقدم تجارب متنوعة استوعبت عناصر السرد وتقنياته، ونهض هذا السرد بجذب المتلقي، وتمكين المضامين المختلفة في ذهنه.

– ومن ثم فإن النص الذي سنختاره لنقيم عليه هذه الدراسة، إنما هو نصٌ لشاعر متمرس على المعالجة السردية، والبناء القصصي، بما يؤكد لنا جدارته بالدراسة.

❁ ❁ ❁

(١) شرح ديوان إيليا أبي ماضي، تقديم ودراسة حجر عاصي، صـــ١٧– ٢١، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م بتصرف، وانظر في التعريف بالشاعر رسالة التصوير البياني في شعر إيليا أبي ماضي، للباحث من صـــ ١– ٨، مخطوطة كلية اللغة العربية بالمنصورة .

(٢) الاتجاهات الفنية في شعر إيليا أبي ماضي، رسالة دكتوراه للباحث / محمد سيد أحمد داوود، صـــ ١٩٣، مخطوطة كلية اللغة العربية بالمنصورة، بدون .

خامسًا : بين يدي القصيدة :

القصيدة محل الدراسة هي قصيدة (حكاية حال)[١]، وهي من القصص الواقعية[٢]، الواردة في ديوان الشاعر، وتدور أحداثها حول فتى يتمتع بالمروءة والشرف، والسخاء والعطاء، والغنى وكرم الأصل، قضى زمانه في تشييد المكرمات، وابتناء الفضائل، وكسب المحامد، ثم سرعان ما انقلب عليه الدهر فدك أركان عزه، وزلزل مباني مجده، وجعله يهوي في لجج الذل، وسراديب الخذلان والبؤس، فتفرق عنه أصحابه، وتنكر له أقرب الأقربين إليه، فأصبح شريدًا تائهًا، فقيرًا معدومًا، حتى كاد أن يمد كفه، وما كان منه إلا أن زوى نفسه في دار خربة بعيدة عن الناس ؛ حتى لا يراه شامت، أو يفرح فيه عذول، ومكث فيها حسيرًا مذهولًا، يراقب النجوم كُلَّ ليلةٍ في كآبة وحزن، ثم أخذ يتفكر في المصائب التي حلت به، والنوازل التي تكاتفت عليه، فهانت الحياة عليه، واحتُقِرت الدنيا في عينيه، فعزم على الانتحار والتخلص من حياته، فمد يده إلى سكينٍ، وما إن قربها نحو قلبه، حتى سمع أقدام شبح تسرع الخطى نحوه، وصوت لطيف يواسيه ويبشره بقرب زوال ضنكه، ثم ينكشف هذا الصوت على أنثى، وقد أردفت مواساتها المعنوية، بمساعدة مالية.

– وغرض الشاعر من هذه القصة غرض اجتماعي يتمثل في إبراز قيمة النساء في المجتمع، وإظهار فضائلهن، ورقة عاطفتهن، بإسراعهن إلى إغاثة الملهوفين، من خلال هذه الفتاة الواردة في القصة والتي تم على يديها نجدة الفتى، وإنقاذه من الانتحار بعد أن انقلب عليه الدهر، وتنكر له أقرب الأقربين إليه.

– وتقع هذه القصيدة في ثلاثة وأربعين (٤٣) بيتًا، صور الشاعر هذه الأحداث من البيت الثامن (٨) إلى البيت الخامس والثلاثين (٣٥)، أما الأبيات من الأول (١) إلى السابع (٧)، فهي تمهيد من الشاعر قدم به لقصته، والأبيات من السادس والثلاثين (٣٦) إلى نهاية القصيدة فهي تعليق من الشاعر عليها.

– ولذا فإن الدراسة البلاغية التحليلية الكاشفة عن أثر البنية البلاغية في التشكيل السردي على المتلقي، ستكون من خلال القصة المروية من الشاعر (السارد)، باعتبارها المحور الجامع للوقائع والأحداث منذ بدايتها، ثم تصاعدها، وحتى انتهائها، أي أنها ستكون من البيت الثامن (٨) إلى البيت الخامس والثلاثين (٣٥) وقد قسمت هذه القصة المروية من الشاعر (السارد) إلى أربعة مقاطع، وهي المقطع الثاني وتمت دراسته من خلال البيتين الثامن والتاسع (٨، ٩)، والمقطع الثالث وتم دراسته من البيت العاشر (١٠) إلى البيت السابع عشر (١٧)، والمقطع الرابع ودُرِسَ من

---

(١) شرح ديوان إيليا أبو ماضي، تقديم ودراسة حجر عاصي، صـ ٢٨٦، دار الفكر العربي، بيروت، ط١ ١٩٩٩م .

(٢) البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، د/ أحمد يوسف خليفة، تقديم دكتور عبدالرحيم الكردي، صـ ٤٣، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ط١ ٢٠٠٤م .

البيت الثامن عشر (١٨) إلى البيت التاسع والعشرين (٢٩)، والمقطع الخامس وقد دُرِسَ من البيت الثلاثين (٣٠) إلى البيت الخامس والثلاثين (٣٥)، معتمدا في هذا التقسيم على اختلاف الوقائع، وتطور الأحداث، وتصاعدها نحو النهاية والحل.

- وعلى ذلك فقد جاء التقسيم الكلي للقصيدة في ستة مقاطع، وذلك على النحو المبين في مقدمة البحث.

- وتجدر الإشارة إلى أن البحث سوف يطلق على الشاعر اسم السارد أثناء دراسة أثر البنية البلاغية على المتلقي في التشكيل السردي، وذلك باعتباره (الشخص الذي يقوم بالسرد) [١]، والذي يسرد لنا القصة التي سمعها من غيره من الرواة على حد قوله، كما سيأتي في المقطع الأول.

❁ ❁ ❁

المقطع الأول

بلاغة العنوان وبراعة التمهيد للقصة المسرودة

وأثرهما على المتلقي

(حكاية حال)

يقول الشاعر :

١- هجرتُ القوافي ما بنَفسي مَلَالةً
سِواي، إذا اشْتَدَّ الزَّمَانُ مَلُولُ

٢- ولَكنْ عَدَتني أن أقُولَ حَوادثٌ
إذا نَزَلَتْ بالطودِ كادَ يَزولُ

٣- وبَغَّضَنَي الأشعارَ أن دُعَاتها
كثيرٌ وأن الصادقين قليلُ

٤- وأن الفتى في ذي الرَّبوع عَقَارُهُ
وأموالهُ والباقيات فُضُولُ

٥- سَكَتُّ سكُوت الطَّير في الرَّوضِ بعدما
ذوى الرَّوضُ واجتاحَ النباتَ ذبولُ

٦- فما هَزَّني إلا حديثٌ سمِعْتُهُ
عَن الغيدِ كالغيدِ الحسَانِ جَميلُ

٧- فما أنا في هذي الحِكايَةِ شاعِرٌ
ولَكنْ كما قالَ الرُّواةُ أقولُ

أولاً : بلاغة العنوان وأثره على المتلقي :

يعد عنوان النص بمنزلة البؤرة المشعة التي تلقي بأشعتها عليه، وتسلطها نحوه، وعلى المتلقي أن يتماهى مع هذه الأشعة، ليتمكن من الوقوف على الوشائج والعلاقات بين هذه الأشعة والنص ؛ وهذه الوظيفة الحيوية للعنوان تعمق من تفاعل المتلقي مع النص، وتدفعه إلى تأمله بتأنٍ وتدبر، ومن ثم تجعل دلالاته وإشاراته مترسبة في نفسه حتى بعد ولوجه عالم النص.

---

[١] المصطلح السردي، معجم المصطلحات، صـ ١٥٨، سابق .

– كما أن العنوان يمثل العتبة النصية الأولى (التي يقع عليها المتلقي سيكلوجيًا ومعرفيًا)[١]، وهو إما أن يحقق للمتلقي الإثارة فينجذب نحوه، ويندفع إلى استقبال النص في لهفةٍ وتشوق، وإما أن يسبب له الرتابة فيقبل على النص في سلبية وفتور.

– إذن فالعنوان بهذه المعطيات التي يمنحها للنص يتخطى الوظيفة الأدائية والتوصيلية إلى الوظيفة الجمالية التي هي من سمات الأدب العالي الرفيع.

– وإذا نظرنا إلى العنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته نجد أنه قد استطاع أن يحقق من خلاله للمتلقي الإثارة والدهشة وأن ينتزع منه الانجذاب والتفاعل، فعندما نقترب من الدلالة اللغوية للعنوان نجد أنه يتكون من لفظتين هما (حكاية حال).

فاللفظة الأولى هي (حكاية) والحكاية هي (ما يحكى ويقص وقع أو تخيل)[٢]، فهي من هذا المنطلق (تدل على الخطاب المنطوق به من الجهة التركيبية والدلالية، فهي تطلعنا على الأحداث التي ترويها من خلال السرد الذي أنتجها)[٣]، كما أنها (لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة)[٤]، ومن ثم فلفظة الحكاية تفتح أفق المتلقي، وتدفعه إلى الانجذاب نحو المبدع ليسمع منه الحكاية، وتجعله يتأهب لمعرفة القصة التي يرويها، وكيفية بناء سردها، وأحوال شخوصها، وتطور أحداثها، وعقدتها، وأزمتها، وكيفية الحل والخلاص وتلهف وتشوق.

واللفظة الثانية (حال) تزيد العنوان بلاغة وتشويقاً، فالحال هو : (كِينَةُ الإنسان وهو ما كان عليه من خير أو شر)[٥]، وهو (ما يختص به من أموره الحسية والمعنوية)[٦]، ومن ثم فهذه اللفظة تختزل مشاعر إنسانية عميقة وعامة تلامس وجدان كل إنسان، وتداعب نفس كل قارئ، فالإنسان ينقلب في هذه الدنيا بين أحوال مختلفة، وشؤون متعددة، بين فرح أو حزن، ونجاح أو إخفاق، وإقبال أو إدبار، إلى غير ذلك، ومن ثم يجد المتلقي نفسه أشد انجذابًا إلى هذا العنوان لمعرفة شأن هذا الحال الذي يروي حكايته الشاعر.

وهكذا نجحت اللفظتان المشكلتان للعنوان في استقطاب التفاعل والمشاركة والإيجابية من المتلقي.

---

(١) أشكال التناص، وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص، د/ حافظ المغربي، صـ ٢٤٦، النادي الأدبي بحائل، ط ١، ٢٠١٠م .

(٢) المعجم الوجيز، مادة (حكى) .

(٣) البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة / ميساء سليمان الإبراهيم، صـ١٩، سابق .

(٤) البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث د/ موفق رياض مقدادي، صـ١٤، عالم المعرفة، سبتمبر، سنة ٢٠١٢م .

(٥) لسان العرب، مادة (حال) .

(٦) المعجم الوجيز، مادة (حال) .

وإذا كانت الدلالة اللغوية للعنوان قد نجحت في استقطاب المتلقي، فإنها كانت أشد فاعلية في هذا الاستقطاب من جهتين أخريين :

الجهة الأولى : الإفراد فدلالة الإفراد التي تشكل بها العنوان، توحي بأنها حكاية واحدة خاصة بإنسان واحد، وهذا ما يدفع القارئ إلى المشاركة في قراءة هذه القصة للتعرف على كنه الحادثة التي حدثت لهذا الإنسان، وموقفه منها، ونهايته معها، والإنسان بطبعه مشوق إلى قراءة ومعرفة القصص الفردية الخاصة ليستقي منها العبرة والعظة.

الجهة الثانية : الإبهام، فرغم التحديد الآتي من وضوح دلالة اللفظتين، ومن إفراديتهما، إلا أنهما يتسمان بالإبهام، فلم يحملا أي إشارة تشير إلى كنه هذه الحكاية، وهذا ما يجعل المتلقي في قمة التشوق والشغف لمتابعة النص المقدم له بهذا العنوان المبهم.

ثانيًا : براعة التمهيد للقصة المسرودة وأثره على المتلقي :

بعد أن استدعى الشاعر متلقيه نحو نصه، وشَوَّقه إلى متابعته باختياره الرائع للعنوان، عَمِلَ على مضاعفة انجذابه وتفاعله، إذ كسر أفق توقعه، وصدم تلقيه، من خلال عتبة نَصِّيةٍ أخرى مهد بها لحكايته، إذ لم يهجم على قصته مباشرة، ولم يتوجه مسرعاً لسرد أحداثها، والكشف عن شخوصها، وإنما مهد لها بمقطع مكون من سبعة أبيات.

– والمتأمل في هذا المقطع يجد أن الشاعر قد استطاع من خلاله أن يرتقي بمضمون قصته من ناحية، وأن يجعل قلب المتلقي بها أعلق من ناحية أخرى ؛ إذ يؤكد من خلال هذا المقطع أن هذه القصة التي يحكيها هي السبب الذي حرك شاعريته، وأشعل قريحته، بعد أن هجر القوافي، وترك القريض.

– ويحرص الشاعر على أن يُفَصل الأسباب التي دفعته إلى هجر القوافي، وبغض نظمها، وهو في هذا التفصيل يضع يد المتلقي على فداحة الدافع إلى المنع ؛ ليستشف المتلقي من ناحية أخرى عظم الدافع إلى القول، ومن ثم يقف في رسوخ على أهمية القصة المسرودة.

– وإذا نظرنا في هذا التفصيل نجد أن الشاعر في البيت الأول ينفي أن يكون سبب هجره للقوافي هو الملل من نظمها، أو السآمة منها، فهو لا يمل مهما اشتد الزمان عليه، وإن كان غيره يمل عند حدوث ذلك، وهذا ما أكده الشاعر من خلال توظيف (إذا).

– وفي البيت الثاني يؤكد أن الحوادث الجسام – والتي لو نزلت بالجبل كاد يزول – هي التي أسكتته، وعقدت لسانه، ومنعته من القول.

– وفي البيت الثالث يذكر سببًا ثانيًا لإحجامه عن قول الشعر، وهو كثرة الذين يزعمون قول الشعر، ويتغنون بما لا يطابق اعتقادهم، بينما لا يصدق إلا قليلٌ منهم، وقد بدا هذا المعنى أكثر وضوحًا من خلال تكرار (أن)، وكذلك من خلال الطباق بين كثير وقليل

– وفي البيت الرابع يسوق سببًا ثالثًا زهده في قول الشعر، وهو أنه ليس للفتى في هذه المنازل والأوطان إلا عقاره الذي يملكه

وأمواله، وما عدا ذلك فهو زائد وفضول، وقول الشعر يدخل في هذا الفضول، ومن ثم فلا داعي لتكلف مؤونة إبداعه، وتحمل عنت البحث عن المعاني، وتأليف التراكيب، ونظم الجمل.

– وبعد أن فَصَّل الشاعر الأسباب التي دفعته إلى هجر القوافي، يصور حالة السكوت التي انتابته، وسيطرت عليه في صورة بليغة مؤثرة، وذلك من خلال البيت الخامس، إذ يشبه سكوته بسكوت الطير في الروض بعد أن فَنِيَ الروضُ، وحل الذبول بنباته، فلا باعث على التغريد، ولا مشجع على القول.

– ويجيء البيت السادس ليمثل التحول الكبير في نفسية الشاعر، وانتقالها من الأفول والسكوت عن قول الشعر، إلى الإقبال والإقدام على قرضه، إذ سمع حديثاً جميلاً من غيدٍ حسانٍ أطرب نفسه، وأسعد فؤاده، فحرك أعماقه، وهز وجدانه، واستجاش مشاعره، ودفعه في قوةٍ وطلاقةٍ إلى العودة إلى نظم الشعر، وقد أكد الشاعر فاعلية هذا الحديث من خلال أسلوب القصر بطريق النفي والاستثناء، إذ قصر سبب اهتزاز نفسه على الحديث قصر صفة على موصوف.

– وتوحي لفظة (حديث) الواردة في هذا البيت بأن القصة التي سيسردها الشاعر مصدرها السماع، كما أنها من ناحية أخرى تمعن في تشويق المتلقي، وتحفيزه لمتابعة هذا الحديث.

– كما أن جعل (الغيد) مصدرًا للسماع، ومنبعاً للحديث الذي أخرجه من الوجوم والسكوت إلى الإقبال والكلام، براعة استهلال من الشاعر، إذ تهدف هذه القصة إلى ذكر بعض محاسن النساء، المتمثلة في إغاثة الملهوفين، ومساعدة المكروبين، من خلال تقديم يد العون، وإعطاء المال لفتى انقلب به الحال، وأمسى فقيرًا معدمًا بعد غنى ونعمة، وكأن النساء لا يأتين إلا بما يسعد ويفرح، فقد حولن الشاعر من الكآبة والسكوت إلى السعادة والكلام، كما حولن الفتى التعيس المقدم على الانتحار إلى الرضا والطمأنينة.

– ويأتي البيت الأخير في هذا المقطع ليكشف الشاعر عن عمله في القصة المسرودة، فهو ليس شاعرًا يسبح بخياله، ويؤلف أحداثها من بنات أفكاره، ولكنه سيكون راوياً جديدًا تقتصر مهمته على نقل ما سمعه من الرواة (الغيد)، فدوره يتمثل في الرصد لأحداث القصة، وتصوير تصرفات شخوصها، وهو بذلك يضع يد المتلقي على أول عنصر من عناصر عمله السردي، وهو (الزمان) فهذه القصة التي سمعها من الغيد تؤكد أن زمن السرد، هو الزمن الماضي، ومن ثم يتأهب المتلقي لسماع قصة تَمتْ وانتهت، وعليه أن يستشرف الأفعال الماضية التي ستنهال عليه بدلالاتها المختلفة.

– وبعد أن تبين لنا براعة الشاعر في مضاعفة انجذاب المتلقي من خلال هذا التمهيد، علينا أن نتوجه إلى سرده القصصي لنقف على أثر البنية البلاغية في تشكيله على المتلقي.

المقطع الثاني

البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي

في الإفصاح عن شرف الفتى وعزه وثرائه

يقول السارد :

٨-فَتىً مِن سَراةِ الناس كلُّ جُدودِهِ سَرِيٌّ كريمُ النَّبعَتَينِ نَبيلُ

٩-قَضَى في ابتِناء الـمَكْرُمَاتِ زَمَانَهُ يَنالُ ويَرجُوُه السِّوَى فيُنيلُ

يبتدأ السارد قصته بحذف المسند إليه، إذ التقدير : (هو فتى)، وهذا الحذف يضطلع بدورٍ مهم في إبراز الشخصية الرئيسة في هذه القصة، وهي شخصية (الفتى)، إذ وضعها في بؤرة الضوء أمام المتلقي، لتنطبع صورتها بكامل ظلالها في ذهنه، ومن ثم يسهل عليه إدراك الأفعال التي سيسندها إليه السارد بعد ذلك، كما أن هذا الحذف كعنصر بلاغي رسم في عقل المتلقي صورة (الفتى) الذي ما زال في أول شبابه، وعنفوان نشاطه، والمليء بالانطلاق والحركة، والقادر على الإقبال على الدنيا، وتشييد مباني العز والشرف.

- وبعد أن ارتسم البعد الأول للشخصية الرئيسة في ذهن المتلقي، يتقدم المتلقي خطوة أخرى في البيت ليقابله الوصف (من سراة الناس)، ليقف على بعد آخر من أبعاد شخصية الفتى فهو من المعدودين بين الناس بالمروءة والشرف، والسخاء والكرم، ومن ثم فهو يتمتع بصفاتٍ حميدة تجلب له الثناء والإعجاب، وتخلع عليه حُلل السيادة والفخر.

- ولا يتوقف السارد بشرف ومروءة الفتى عند هذا الحد، بل يحرص على أن يجعل قدمه راسخة في هذا الباب، لا دخيلاً عليه، ولا حديث عهد به، إذ يجعل (كل جدوده سرى)، فـــ (كل) التي تفيد العموم والشمول، تؤذن بشمولية هذه الصفة لجميع أجداده، ومن ثم فهو من نسلٍ متأصلٍ في الغنى والشرف، والعطاء والكرم.

- ويعمق السارد من التدليل على أصالة جدوده، ليعمق في المقابل من التدليل على شرف (الفتى) وأصالته إذ يصف كل جد من جدوده بأنه كريم النبعتين، وبأنه نبيل، فكل واحد منهم ماجد الأصل، كريم الحسب، حميد الشمائل، ومن ثم استطاع (السارد) أن يرفع (الفتى) من خلال هذه الأوصاف التي خلعها على أجداده إلى ذروة المجد، ومنتهى العزة والشرف.

- وقد جعل السارد هذه الصفات الثلاث (سرى، كريم النبعتين، نبيل)، شديدة التحقق في جدوده، وقوية اللصوق من خلال الفصل بينها، وعدم الوصل بالواو، وهذا يؤذن بأن هذه الصفات كأنها تلاقت من داخلها، وصارت كأنها صفة واحدة، ملتصقة بهم تمام اللصوق، وملازمة لهم على الدوام، كما أن هذا الفصل قد سرع من وتيرة السرد، وساعد على اختصار زمنه، وهذا مطلب فني للسارد في هذا المقطع.

- وقوله : (كريم النبعتين) كناية عن عزة الأصل، ونفاسة الحسب، وهذه الكناية متولدة من الاستعارة، ومنبثقة منها، فالنبع هو : (شجر ينبتُ من قلَّةِ الجبل تتخذ منه القسى

والسهام)[١]، ومن ثم فقد شبه السارد شرف الأصل بالنبع بجامع النفاسة والتميز، ثم حذف المشبه (شرف الأصل)، وأبقى المشبه به (النبع)، وأشار إلى المشبه بقوله : (كريم) على سبيل الاستعارة التصريحية، واستعارة (النبع) المحسوس لـــ (شرف الأصل) المعقول، عمل على إضفاء الحيوية على البيت، بإظهار شرف الأصل في صورة جديدة مما عمق من تفاعل المتلقي معه .

– ومن ثم فقد استطاعت هذه الاستعارة أن تعلي من قيمة الكناية، وتعمق من معناها، وتضاعف من تفاعل المتلقي معها، رغم أنها أصبحت من الكنايات الشائعة إذ يقال : (هو من نبعة كريمة : ماجد الأصل)[٢].

– ويجيء التكرار – كعنصر بلاغي– بين (سراة، وسرى) ليعمل على طبع صورة العز والشرف، والسخاء والكرم التي يتمتع بها الفتى، وجدوده، في ذهن المتلقي، وتعميق معناها في عقله، بالإضافة إلى الأثر الصوتي المتناسق الذي ضاعف من انجذاب المتلقي نحو البيت.

– وفي البيت الثاني– من هذا المقطع– يرصد السارد للمتلقي مظاهر أخرى من مظاهر شرف (الفتى)، وجوده، وكرمه، فقد قضى زمانه في تشييد المكرمات، وابتناء الفضائل، وكسب المفاخر والمحامد.

– وقوله : (ابتناء المكرمات) استعارة مكنية جسدت المكرمات وهي شيء معنوي، في صورة بناء يؤسس الباني قواعده، ويرفع أعمدته، ويعلي طوابقه في إحكامٍ وتناسق، وقوة وتماسك، ثم حُذِف المشبه به (البناء)، ودل على حذفه لفظة ابتناء.

– والاستعارة – كعنصر بلاغي – في تجسيدها للمكرمات في صورة بناء يُبنى قد أثارت المتلقي، وبعثت في نفسه اليقظة لإدراك الأبعاد الخيالية لهذه الصورة المجازية، وهكذا فـــ (المعنى البياني الصادر عن لغة المجاز هو نمط من الأداء يكون الكلام فيه باعثًا إيـــحائيًّا فاعلاً في استشراف معانٍ ومقاصد إضافية متجددة بحسب وعي المتلقي ؛ لأن العلاقة بين لغة المجاز والمتلقي حوارية يستشف منها المعنى، وتبعث في مخيلته معاني جديدة، أو تحيله إلى استقبال معانٍ متعددة، وطبيعة اللغة الحركية تكون في المجاز أثرى في أخيلتها، وأغزر في إيحاءاتها، وأعمق فيما تدل عليه)[٣]، ومن ثم فقد ارتسم في ذهن المتلقي – بفضل هذه الاستعارة– صلابة المكرمات التي شيدها الفتى، وقوة ثباتها، وشموخ بنائها، مما يؤكد تمكن الفتى من هذه الصناعة.

– واختيار صيغة (ابتناء) بما فيها من قوة وزيادة، واشتقاقها من (ابتنى)، يعكس الشدة والقوة التي أخذ بها الفتى نفسه في تشييده

---

[١] الوجيز : (نبع) .

[٢] السابق، المادة نفسها .

[٣] مناهج النقد البلاغي، قراءة وتطبيقات، د/ رحمن غركان، صـــ ٣٢٠، ٣٢١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط ١، ٢٠١٦م .

للمكرمات التي صنعها بكرمه وجوده وفضائله، ومن ثم أصالة هذه المكرمات ورسوخها، كما أن مجيء المكرمات بالجمع يؤكد تعددها، وكثرتا.

– ويأتي تقديم الجار والمجرور والمضاف إليه (في ابتناء المكرمات) على المفعول (زمانه) ليعمق من طبع هذه المفاخر من أول الأمر في ذهن المتلقي ؛ إمعاناً في التدليل على أصالة (الفتى)، وعظيم صنعه.

– كما يجيء حذف مفعول الفعل (ينال) – إذ التقدير (ينال المحامد أو المفاخر) – ليفتح للمتلقي آفاقًا من المشاركة الفعالة في النص، وليقف بنفسه على المحامد والمفاخر التي يدركها (الفتى)، ويبلغها بفضل صنائعه النجيبة، ومن ثم تنطبع في نفسه، فالحذف يثير النفس، وينشط الذهن لمعرفة المحذوف، فإذا عرف بعد البحث عنه كانت معرفته بالعقل ألصق.

ويختم السارد بيته بالإيغال الذي يعمق من خلاله المعاني السابقة، إذ يرجوه الغير، ويأملون خيره وعطاءه، فيعطيهم ما أملوه، ومن ثم فقد أكد الإيغال معاني كرم (الفتى)، وسعة عطائه، في ذهن المتلقي.

– وتوظيف الأفعال المضارعة (ينال، يرجوه، ينيل) بما تدل عليه من الاستمرار والتجدد، تضاعف من التدليل على أصالة نيل الفتى للمحامد، واستمرار رجاء الناس له، وفي المقابل استمرار عطائه وتجدده.

– كما أن رد الإعجاز على الصدور بين (ينال وينيل) زاد من تعانق أجزاء البيت وتلاحم عناصره، وفي الوقت نفسه خلع عليه موسيقى صوتية متناسقة جعلت مكارم الفتى الراسخة فيه، أشد عمقاً وتأكيدًا في ذهن المتلقي.

– وفي نهاية هذا المقطع يلحظ المتلقي أن السارد قد وظف تقنية (التلخيص)[1] إذ كثف من صفات الفتى المشرقة، وأسرع في عرضها – مستعيناً على ذلك بالبنية البلاغية – من خلال بيتين فقط ؛ لهدف الوصول بسرعة إلى تصوير الوجه القاتم للفتى بعد أن انقلب الدهر عليه، وتصوير الأحداث المؤلمة التي حدثت له، تركيزًا منه عليها ؛ ليستقطب التعاطف من المتلقي ليجعل نجدته بعد ذلك على يد الفتاة المحسنة أمعن في تصوير أثر النساء المحسنات، وآكد في إبراز عظيم فعالهن، بما ينبئ عن قيمتهن في المجتمع، وهذا هو غرضه من هذا النص، ولعل هذا هو السبب الذي جعل المقطع الثالث المصور لمأساة الفتى هو أطول مقاطع القصة.

– وبذا فقد ظهر منذ بداية هذه القصة كيف كانت البنية البلاغية ناهضة بعناصرها بتقديم الوجه المشرق للفتى، وطبع معالمه في ذهن المتلقي من خلال التشكيل السردي، كما ساعدت هذه البنية السارد على توظيف تقنية (التلخيص) كأفضل ما يكون التوظيف، إذ

---

[1] التلخيص تقنية (تقوم على انحسار السيولة الزمنية للأحداث وتكثيف حلقات السرد بغية دفع عجلة الحكي إلى الأمام للوصول إلى أحداث مهمة) انظر السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، صـ ٦٧ .

اختصرت له المسافة الزمنية، وكثفت له المعنى، واسرعت في عرضه، وأوجزته، في دقة وبراعة.

المقطع الثالث

البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي

في الإفصاح عن ضعف الفتى وفقره وانكســـــــــاره

يقول السارد :

١٠- فَدَكَّ مَباني عزِّهِ الدَّهرُ بَغتَةً
وَقَلَّمَ مِنهُ الظُّفرَ فهو كَلِيلُ

١١-هوى مِثلما يَهوي إلى الأرضِ كوكَبٌ
كَذاكَ اللَّيالي بالأنـــــــــامِ تدولُ

١٢-وكانَ لهُ في الدَّهرِ بَطشٌ وَصولةٌ
فأمسَتْ عَلَيهِ الحادِثاتُ تَصُولُ

١٣- وكانَ لهُ ألفا خَلِيلٍ وَصَاحِبٍ
فأَعْوَزَهُ، عِنْدَ البَـــــلاءِ، خَلِيلُ

١٤-تَفَرَّقَ عَـنهُ صَحبُهُ فكأَنَّـمـــــا
بِهِ مَرَضٌ، أَعيا الأُساةَ، وَبِيلُ

١٥- وَأَنكَرَهُ مَن كانَ يَـحلِفُ باسمِهِ
كمـــا يُنْـــكر الدَّينَ القَديمَ عَمِيلُ

١٦- فأصْبَحَ مِثلَ الفُلكِ في البَحر ضائعًا
يَميلُ مَعَ الأمواجِ حَيْثُ تميلُ

١٧- يَكادُ يمدُّ الكفَّ لولا بَـــقِيَّةٌ
مِن الصَّبرِ في ذاكَ الرِّداءِ تجولُ

بعد أن رسم السارد لـــــ (الفتى) من خلال المقطع السابق، الصورة المضيئة المشرقة المليئة بمعاني العزة والمجد والجود، يشرع في هذا المقطع في تصوير الصورة الكآبية القاتمة له، والمكتظة بمعاني الذل والضنك، وذلك بعد أن انقلب الدهر عليه، فيقول – في البيت العاشر – :

فَـــدَكَّ مَباني عزِّهِ الدَّهرُ بَغتَـــةً
وَقَلَّـــمَ مِنهُ الظُّفـــرَ فهو كَلِيلُ

– فالدهر قد توجه بجبروته وقسوته إلى الفتى فزلزل أركان عزه، وحطم أوتاد مُلْكِه، وجعله يهوي في سراديب الذل والبؤس.

– والمتأمل في العناصر البلاغية التي تشكل منها السرد في هذه الصورة الجزئية يجد أنها قد نهضت بتصوير هذه الصورة القاتمة للفتى كأحسن ما يكون التصوير، مما دفعت المتلقي إلى تفاعله معها، ومن ثم إدراكه الحالة المتناقضة التي آل إليها (الفتى) في وضوح.

– فتتصدر الصورة بالفعل الماضي (فدك) والمسبوق بالفاء المفيدة للسرعة والتي تصور الدك السريع من الدهر لمباني عز (الفتى)، والهدم المباغت لأركان ملكه، وهذا أنكى وأبشع في التحطيم والتدبير، والفعل (دك) بوقعه القوي، وإيقاعه الحاد، يصور القوة الغاشمة التي ضعضع بها الدهر دعائم عزه، فالدال بما فيها من جهر وشدة[١]، والكاف بما فيها من شدة[٢]، وبما جاءت عليه من تضعيف

---

(١) أصوات اللغة العربية، دراسة نظرية وتطبيقية، د/ محمد حسن جبل، صـــ٩٧، التركي للطباعة، طنطا – بدون تاريخ .

(٢) السابق، صـــ ٦٥ .

كل ذلك قد خَلَّف إيقاعاً مصورًا جعل معنى الفعل يصل بكافة ظلاله إلى بؤرة شعور (المتلقي)، ومن ثم فقد أجاد (السارد) حين اتخذ هذا الفعل بدايةً للانطلاق نحو الحوادث الضارية التي أصابت الفتى، كما أن هذا الفعل يعطي للسرد عنصرًا زمنياً يؤكد ماضوية الحدث، وحصوله في الزمن المنصرم.

هذا وإسناد الفعل (دك) إلى الدهر استعارة مكنية، شخص الشاعر من خلالها الدهر وشبهه بإنسان لديه القدرة على الدك والتحطيم، وهذا التشخيص عمل على خلع الحيوية والحركة والصفات الإنسانية على الدهر، وإخراجه من دائرته المعنوية المجردة، وهذا يسبب إدهاشاً للمتلقي يجذبه نحو المعنى.

– وعلى طريقة التشبيه بين المتضايفين يشبه الشاعر العز بالمباني بجامع القوة والرسوخ، والعظمة والضخامة، وهذه الصورة جسدت مظاهر العز، ومعالم المجد التي كان يتمتع بها الفتى في صورة حسية مشاهدة، وهذا ما جعل المتلقي (المسرور له) يشعر بالمفارقة المريرة التي أمسى يرزح فيها الفتى بعد أن دك الدهر هذه الحصون من العز، وحول حاله من النعمة والرخاء إلى البؤس والشقاء.

– ويصاعد (السارد) بحسه الفني من التدليل على فداحة صورة (الفتى) من خلال الإتيان بلفظة (بغتة)، والتي تصور المفاجأة والمباغتة والانقضاض الخاطف من الدهر على حصون (الفتى)، ودعائم عزه، وكيف أنه أخذه على غرة منه، وعلى غير استعدادٍ منه أو توقع، وفي حين كان (الفتى) يستشعر الأمن والطمأنينة، ويتكئ على ملكه الكبيرة، ومجده التالد، وهذا أقسى على (الفتى) وأشنع، وتتآزر دلالة المفاجأة والمباغتة المتبادرة من لفظة (بغتة) مع دلالة السرعة المفادة من (الفاء) في بداية الصورة، في التأكيد على سرعة وقسوة ما حل بساحة مجد(الفتى)، وحصون عزه، من بوارٍ ساحق، وخراب شامل مزلل.

– ويأتي الشطر الثاني على الوتيرة نفسها من القوة التصويرية التي ترسم قوة الخطب، وفداحته على كاهل الفتى، فيأتي متصدرًا بالواو العاطفة إيذاناً بذكر صورة أخرى من الصور القاتـــمة البائسة التي حلت بساحة (الفتى)، وفيه يرشح (السارد) الاستعارة السابقة، ويجعلها أعمق مبالغة، وأوغل خيالاً، فنرى الدهر بعد أن دك حصون مجد (الفتى)، ونسف أركان عزه، يتوجه إلى شخصه هو فيقلم أظافره، ويجرده منها، وهذه كناية عن منتهى ضعفه، وقمة عجزه.

– ولفظة (قلَّم) بأصواتها المجهورة، وبما فيها من تضعيف، تطبع في ذهن المتلقي صورة القوة الغاشمة التي اتسم الدهر بها، وهو يقلم أظافر الفتى، ويسلبه حتى أقل مظاهر القوة التي يدافع بها عن نفسه.

– والمتلقي يجد أن (السارد) قد صدر شطريه بالفعلين الماضيين (دك)، و(قلَّم)، وهذان الفعلان بدلالتيهما على التحطيم والتدمير، والإنهاك والإضعاف، وبما فيهما من تمثيل صوتي لمعنييهما يصنعان توازيًا دلاليًّا وموسيقيًا نشطًا وفعالًا يعمق المعنى ويطبع ظلاله في عقله.

– ويأتي تقديم الجار والمجرور (منه) على المفعول (الظفر) ؛ ليخص (الفتى) بهذا التقليم من الدهر، وهذا يؤكد شدة اندحاره وإنهاكه.

– ويحرص (السارد) على أن يصور حالة (الفتى) بعد أن دك الدهر أركان ملكه، فيسوق جملته الأخيرة في نهاية البيت (فهو كليل)، والفاء الاستئنافية في بدايتها تلفت المتلقي بقوة إلى ما يأتي بعدها، وهذا ما يجعل مضمون الجملة ألصق بذهنه وأعلق.

– وهذه الجملة وصف بها (السارد) (الفتى) على إيجازها إلا أنها صورت ببراعة حالة (الفتى) المنهك البائس، وذلك بفضل هذه اللفظة المصورة (كليل) فالمتأمل فيها يجد أنها ترصد بدقة حالة (الفتى)، إذ تعطي صورة لونية قاتمة، فوجه الكليل يكون شاحب اللون، غائر العينين، جاف البشرة، تبدو منه كل أمارات الإرهاق والتعب.

– كما أنها بأصواتها تصور الوجوم والعبوس الذي يبدو عليه (الفتى) خير تصوير، فالكاف بما فيها من شدة، وتكرار اللام المجهورة، ووجود المد الذي يصور امتداد التعب بالفتى، كل ذلك ساعد في تمثيل هذه اللفظة لمعناها في قوة وحيوية، والصوت هو (العنصر الأساسي الذي يمنح اللفظة الحيوية وينقل دلالاتها المختلفة إلى المتلقي)[1].

– وكانت شخصية (الفتى) أكثر حضورًا في هذه الصورة أمام المتلقي من خلال ذكره ثلاث مرات بضمير الغيبة (عزه، منه، فهو)، وهذا جعل الصفات التي خلعها (السارد) على (الفتى) قريبة من (المتلقي)، كما أنه بمنزلة نص وتأكيد على ما لحق بـــ (الفتى)، وهذا بدوره ينفي أي استغراب أو اندهاش من (المتلقي) جراء هذا التحول المقيت الذي نزل به (الفتى) الماجد الأصل.

هذا والبيت بأسره كناية عن انتزاع سلطانه، واستلاب ملكه، واستئصال مجده، وحلول ضعفه وقهره.

* * *

– وفي البيت الحادي عشر يرسم (السارد) صورة أخرى، يرصد من خلالها تهاوي الفتى، وسقوطه، معتمدًا في ذلك على العناصر البلاغية، قائلاً :

هوى مِثلما يَهوي إلى الأرضِ كوكَبٌ
كَذاكَ الليَّالي بالأنـــــــــامِ تدولُ

تأتي الصورة التشبيهية في الشطر الأول لتشبه هيئة سقوط (الفتى) من أعالي العز والرفعة إلى مهاوي الذي والهوان، بهيئة سقوط وتهاوي الكوكب الكائن في السماء إلى الأرض، بجامع الهيئة الحاصلة من هبوط وتساقط شيء نفيس يقطن أعلى مكان، إلى أدنى منزلة، وأسفل مكان، وهو تشبيه مركب الغرض منه بيان حال المشبه، كما أنه تشبيه تخييلي، إذا الكوكب لا يهوي إلى الأرض، ولا يتنزل من عليائه، لكن الشاعر فتش في الوجود عن نظير لهذا الفتى في العز والرفعة، فلم يجد مثيلاً له إلا الكوكب الدري، فشبهه به، ثم تخيل

---

(١) ذو الرمة، شمولية الرؤية، وبراعة التصوير، د/ خالد ناجي السامرائي، صـــ٢٠٧، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م، بتصرف يسير .

سقوطه وتهاويه إلى الأرض، فشبه به حالة (الفتى) بعد أن وجه إليه ضرباته القاسمة، ومن ثم فقد استطاعت هذه الصورة التشبيهية أن تصور فداحة الخطب الذي حل بالفتى، وأن تحمل (المتلقي) على التعاطف معه، والرقة لحالته.

– وقد عمل (التكرار) بين (هوى ويهوي) بما له من أثر دلالي وموسيقي على طبع معنى الصورة بكامل ظلالها في وجدان المتلقي.

– ويأتي الشطر الثاني (كذاك الليالي بالأنام تدول)، ليقرر مضمون الصورة التشبيهية السابقة، ويجعله أكثر مثولاً في ذهن المتلقي، وتأكدًا لديه، وهو تأكيد جاء من خلال الإطناب الذي طريقه التذييل الجار مجرى المثل، وقد ضاعف (السارد) من جمالية هذا التذييل، وتحسين أثر وقعه، عندما بناه على الاقتباس القرآني المناسب تماماً للجو والموقف الشعوري والنفسي الذي يدور حوله المعنى في هذه الصورة.

– فالشطر اقتباس من قوله تعالى : إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ ٱلْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُۥ ۚ وَتِلْكَ ٱلْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ ٱلنَّاسِ »[1]، وهذا القول الكريم (تسليةٌ عما أصاب المسلمين يوم أحد من الهزيمة بأن ذلك غير عجيب في الحرب، إذ لا يخلو جيش من أن يغلب في بعض مواقع الحرب)[2]، (والمعنى إن هزمتم يوم أحد فقد هزم المشركون يوم بدر وكنتم كفافاً)[3].

– فالقول الكريم مساق لمواساة المسلمين بعد هزيمتهم في غزوة (أحد) ورفع معنوياتهم، ودفع الإحباط والحزن عن قلوبهم بتذكيرهم بنصرهم يوم (بدر) على المشركين، فما ذاقوا من الضر، فقد ذاقه القوم قبل ذلك، ولكن هكذا طبع الأيام، تدور وتتقلب بين الناس، ولكن الغلبة ستكون في النهاية للحق ممثلاً في المسلمين حين تصدق نواياهم، وتحسن فعالهم.

– وحينما نسقط هذه المعاني المستوحاة من هذا القول الكريم، ومن سبب نزوله، على حالة (الفتى) في هذه الصورة وفي هذا السياق، نجد أن (السارد) كان بارعًا في توظيف هذا الاقتباس، إذ إنه مسوق للتعبير عن تبدل الحال، وتقلب الأيام، فالفتى كان بالأمس عزيزًا قرير العين، واليوم أمسى مقهورًا ذليل النفس، وكذلك كان المسلمون يوم بدر منتصرين تملأ قلوبهم الفرحة، ويوم أحد مهزومين تملأ قلوبهم الحسرة.

– وهكذا جاء الاقتباس القرآني الذي وظفه (السارد) متلائما مع الصورة التشبيهية، ومقررًا مضمونها، ومتآزرًا مع الجو الشعوري والنفسي لها، وهذا أمعن في إشراك المتلقي

---

(1) جزء من الآية رقم ١٤٠، سورة آل عمران .

(2) التحرير والتنوير، للشيخ الطاهر بن عاشور، ج٣، صـــ٩٩، الدار التونسية للنشر، بدون تاريخ .

(3) السابق، الصفحة نفسها .

وتفاعله مع الصورة، وتعاطفه مع (الفتى) حينما دَلَّلَ له بأن ما حدث له خارج عن إرادته، ولا دخل له فيه، بل هذا هو حكم الدهر الذي نعيش فيه، ومن الطبعي أن يحدث هذا لأي شخص في أي وقت، وبذلك خلع هذا الاقتباس على معاني (السارد) مزيدًا من الإقناع والتأثير، وجعل صورته التشبيهية في غاية الأصالة والجودة.

– ويجيء المجاز العقلي الحاصل من إسناد الفعل (تدول) إلى ضمير (الليالي) لعلاقة الزمانية مضفيًا الحيوية والإثارة على هذا البيت، إذ جعل (السارد) بواسطته (الليالي) ذاتًا قادرة على تبديل حال الناس، وتغيير أوضاعهم.

ويتآزر هذا المجاز العقلي مع الصورة التشبيهية، ويتعانق معها في رسم الجو الكئيب العابس الذي يعيشه (الفتى)، إذ إن (الليالي) بوحشتها وسوداويتها حين تدور بالناس، ويسند إليها الأمر في ذلك، فإنها تنضح بما في داخلها من وحشة وسوداوية وظلام، وهذا هو حال (الفتى) الذي انحط من عليائه، وأخذ يرسف في أغلال الظلام والوحشة.

– وفي البيت الثاني عشر يأتي (السارد) بمفارقة تصويرية[1] تصور ما حل بساحة (الفتى) من ضعفٍ وانهزام، بعد قوةٍ وانتصار، فيقول :

وكانَ لهُ في الدَّهرِ بَطشٌ وَصولةٌ
فأمسَتْ عَلَيهِ الحادِثاتُ تَصُولُ

– الشطر الأول هنا يرصد ملمحاً آخرًا من ملامح شخصية (الفتى) قبل أن تدور عليه الدوائر، وهذا الملمح يكمن في امتلاكه القدرة على البطش والصولة، فهو يأخذ ما يريده بقوة وشدة، ويسطو ويقهر ببأسه وقوته.

والشطر الثاني يحمل الصورة المقابلة لهذا الملمح، إذ يرصد حالة (الفتى) بعد أن دارت عليه الدوائر، إذ أمسى ذليلاً منكسرًا، تبطش به النوائب، وتقهره النوازل.

– ويأتي الفعلان (كان)، و(أمسى) في بداية كل شطر ليعطيا بعدًا زمنيًّا ماضويًّا، يؤكد وقوع الحدث المحكي، ويقرر وقوعه بالشخصية، ورغم ماضويتهما إلا أن المتلقي يدرك أن الفعل (أمسى) وما تعلق به من معنى مرتب في الحدوث على الفعل (كان)، وما تعلق به من معنى، وهنا تظهر المقدرة الفنية للسارد في توظيف أفعاله الزمنية، فالفعل (أمسى) بدلالته على السوداوية والظلام والوحشة أكثر مواءمة لمعاني البؤس والانكسار والانهزام من الفعل (كان)، ومن ثم كان أكثر تناسبًا مع الشطر الثاني المصور لتلك المعاني منه من الشطر الأول.

– ويؤدي التقديم – كعنصر بلاغي – دورًا حيويا في هذه الصورة، إذ يقوم بتعميق

---

(١) المفارقة التصويرية هي وسيلة فنية تقوم على (إبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وهذا التناقض يقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، صـ ١٣٠، مكتبة الآداب، ط٥، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، بتصرف .

المفارقة المريرة التي يشتمل عليها شطرا البيت؛ فقد قدم السارد – في الشطر الأول – خبر كان (له) مع شبه الجملة (في الدهر) على اسم (كان) (بطشٌ وصولةٌ)، كما قدم في الشطر الثاني الجار والمجرور (عليه) المتعلق بخبر (أمسى) (تصول) على اسم (أمسى)(الحادثات).

– وإذا سايرنا السارد الهادف إلى الوصول بحالة (الفتى) إلى نهاية المفارقة، وذروة الانقلاب الفادح، فإن التقديم في شطري البيت يحمل دلالة التخصيص على سبيل المبالغة والادعاء، ففي الشطر الأول يقصر السارد البطش والصولة على (الفتى) قصرًا حقيقيًّا ادعائيًّا قصر صفة على موصوف.

وفي الشطر الثاني يقصر السارد سطوة الحادثات وصولتها على (الفتى) قصرًا حقيقيًّا ادعائيًّا قصر صفة على موصوف.

والغرض من هذين القصرين هنا الارتقاء بصورة (الفتى) في حالتي القوة والضعف، ورفع حالة القوة إلى الذروة التي لا تداني، والانحطاط بصورة الضعف إلى الهوة التي لا يدرك منتهاها، فالسارد في حالة القوة تجاهل بطش وصولة كل الأبطال القادرين، ولم يعتد بها، ونزلها منزلة العدم مبالغةً وادعاءً جراء ما بلغه (الفتى) في ذلك من النهاية في قوة البطش، وشدة الصولة، وكأن لا بطش ولا صولة إلا له.

وفي حالة الضعف تجاهل سطوة الحادثات على كل أحد دونه، ولم يعتد بها، ونزلها منزلة العدم مبالغة وادعاءً، جراء فداحة التنكيل الذي ناله (الفتى) من هذه الحادثات، وكأنها لم تتكل إلا به.

– وهكذا جاء أسلوب القصر من خلال عنصر التقديم ناهضًا بتصوير المبالغة التي أراد أن يخلعها السارد على (الفتى)، وهذه المبالغة ساعدت المتلقي على أن يسبر غور الشخصية، وأن يقف على فداحة التمزق الذي يلفها، وهذاما انتزع منه التعاطف معها، والحزن لما حل بها، ومن ناحية أخرى عمقت من انجذاب المتلقي نحو القصة المسوقة، وغذت لديه الرغبة في متابعتها.

– وتجيء الاستعارة المكنية في قوله : (فأمست عليه الحادثات تصول)، لتضاعف من جو المبالغة السائدة في البيت، إذ شخص السارد الحادثات، وشبهها بإنسان لديه القدرة على السطو، ثم حذف المشبه به، وأشار إليه بلازمة، وهو قوله : (تصول)، وهي استعارة تقوم على المبالغة عن طريق الادعاء والتخييل، بتصويرها للمعنوي في صورة حسية مشاهدة، فقد خلعت على الحادثات الحياة والقوة والحركة وجعلتها تصول، وتسطو، وتفتك، وتدمر، وهذا ما جعل المتلقي أكثر إحساسًا بصنيع الحادثات، وشنيع فعلها بالفتى، كما أن هذه الاستعارة– من ناحية أخرى– أضفت جوًّا من الإثارة على الصورة، جعلتها أشد حيوية وجمالاً.

– وقد عمل جناس الاشتقاق بين (صولة، وتصول) على تعميق إحساس المتلقي بفداحة التحول الذي حل بالفتى، إذ جاء المصدر (صولة) في الشطر الأول مسندًا إلى الفتى، ومُبْرزًا له في صورة القوى القاهر، وجاء المضارع (تصول) في الشطر الثاني مسندًا إلى

الحادثات ومسلطاً على الفتى، وهو ما يظهره في صورة الضعيف المقهور، لاسيما وأن الفاء المفيدة للسرعة والتعقيب، والداخلة على الفعل أمست قد صبغت هذا التحول بالسرعة الخاطفة، وهو ما يجعل وقع هذا التحول بالفتى أقسى وأبشع، ومن ثم قلب المتلقي أرق وأرحم، ومن المؤكد أن رقة المتلقي لحال الفتى قد تضاعفت أكثر بمجيء الفعل (تصول) مسلطاً عليه، إذ يوحي باستمراريته وتجدده إلى استمرار وتجدد صولة الحادثات، وسطوتها عليه في ضراوة وعنف، ودون فتور أو توقف.

* * *

– ولا يزال السارد يعزف على نفس وتر المفارقة المريرة التي يرزح تحتها الفتى بعد أن زال مجده، وحلت نكبته، فيقول في البيت الثالث عشر :

وكانَ لهُ ألفا خَليلٍ وَصَاحِبٍ
فأَعْوَزَهُ، عِنْدَ البَـــــلاءِ، خَليلُ

تكمن المفارقة التصويرية – التي تلف البيت بأكمله– هنا في كثرة الخلان والأصحاب في الزمن الماضي السعيد المفعم بالثراء والعز، وانعدامهم بعد أن أمسى يرسف في أغلال الفقر والذل، (ولاشك أن المفارقة تقترن بنوع من الدهشة، والتعجب والحيرة، وإدراك التناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون)[1]، وهذا يثير القارئ، ويضاعف من تفاعله.

– وقد احتشد هذا البيت بالعناصر البلاغية التي ضاعفت من إحساس المتلقي بالمفارقة، وجعلت إحساسه بها أشد وأوقع.

ففي مفتتح البيت يجد المتلقي تركيبًا مكررًا طرق أذنيه في صدر البيت السابق، وهذا التركيب المكرر هو [الواو العاطفة، والفعل كان، وخبرها المقدم (له)] وهذا التكرار ببنيته التركيبية، وبمدلول عناصره اللغوية، وباستدعاء صورته السابقة التي ارتسمت في الذهن، يوحي للمتلقي بأن السارد يشرع في تصوير مفارقة جديدة يرزح فيها الفتى، وهذا ما يجعله أشد شغفًا بمتابعة البيت، وأحد رغبةً في استقبال ما يترتب عليه من معنى.

– هذا فضلاً في أن هذا التكرار على هذا النحو قد أحدث بين البيتين توافقًا نغميًّا، وتناسبًا إيقاعيًّا، أثرى المعنى، وجعله أشد انطباعًا في ذهن المتلقي.

– وبعد أن يفيق المتلقي من أسر تأثير الوقفة التي استوقفه بها التكرار في المفتتح، يسرع بعينه في متابعة البيت لإتمام الجملة بمعرفة اسم (كان) المؤخر، ولمعرفة المعنى المتعلق بالتكرار المتقدم (مضمون المفارقة)، وبقراءته لقول السارد (ألفا خليلٍ وصاحبٍ) تكون الجملة قد تمت له بعد أن عرف الاسم المؤخر، ويكون المعنى المتعلق بالتكرار قد اكتمل بعضه، وظل بعضه الآخر معلقاً، وهذا يعني أنه سيظل منتظرًا إلى الشطر الثاني، وهذا ما يجعله أعلق بالبيت وألصق، وبعد أن يكون قد استوقفه اسم (كان) المؤخر (ألفا خليلٍ وصاحب) كذلك بفنيته، إذ هو كناية عن كثرة

---

(١) المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دراسة نظرية تطبيقية، د/ حسني عبدالجليل، صـــ٣، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م .

الخلان والأصحاب، وهي كناية مصورة أكدت بهذا العدد الكبير، كثرة الخلان والأصحاب الذين كان يصطفيهم الفتى، ويبادلهم ويبادلونه الحب والود.

ويعكس اصطفاء السارد للفظتي (خليل، وصاحب) وإيثارهما على غيرهما، حرصه على الارتقاء بشدة الحب، ووثاقة العلاقة بين (الفتى) وصحبه، ليجعل المفارقة بعد أنكى وأعظم، فالخليل هو (من تخللت مودته قلبك، وهو فوق الصديق)[1]، والصاحب (أصله في العربية الحفظ، ومنه يقال صحبك الله، وسر مصاحبًا أي محفوظًا) [2]، كما أن الصحبة (تفيد انتفاع أحد الصاحبين بالآخر، ولهذا يستعمل في الآدميين خاصةً، فيقال صحب زيدٌ عمرًا، وصحبه عمرو، ولا يقال صحب النجم النجم)[3].

– وتقديم خبر كان (له) على اسمها (ألفا خليل وصاحبٍ) يعطي تخصيصًا للفتى بتمتعه بمرافقة ألفي خليلٍ وصاحب، وهذا يضفي على هذه الشخصية المثيرة هالة من المجد، والجود، والثراء، وكرم الشمائل، ما يجعله يستقطب هذا العدد الوافر من البطانة التي يسيطر الحب والصفاء على علاقته بهم، وعلاقتهم به، وهذا ما يجعل تنكرهم له بعد ذلك في غاية البشاعة والقسوة.

– وبعد أن تأكد للمتلقي شدة الحب والقرب بين (الفتى)، والكثرة الكاثرة من خلانه وأصحابه من خلال الكناية السابقة، يأتي الشطر الثاني حاملاً المفارقة المريرة، فعندما حل به البلاء، ونزلت به النوازل، لم يجد خلّاً واحدًا، ولا صاحبًا واحدًا يقف بجواره، (فأعوزه عند البلاء خليل).

– وتصدير هذا الشطر بالفاء العاطفة تفيد سرعة لجوئه إليهم، ولوذانه بهم، كما تفيد في الوقت ذاته سرعة الانفضاض عنه من خلانه وأصحابه بمجرد وقوع البلاء به، ومن ثم فقد أعجزه أن يجد واحدًا منهم على شدة حاجة منه

– وتظهر براعة (السارد) هنا في إيثاره التعبير بلفظة (أعوزه) إذ إنها بأصواتها الحادة القوية تحاكي الثقل النفسي والعناء المضني الذي يعانيه الفتى بسبب حسرته على انعدام الناصر والمساعد عن الكثرة الكاثرة من خلانه وأصحابه، فالهمزة (صوت صامت حنجري انفجاري، ولكنها أعنف الأصوات الانفجارية)[4]، والعين (أعسر ما يكون النطق به من أصوات الحروف العربية)[5]، والواو

---

(١) قراءة في الأدب القديم، د/ محمد أبو موسى، صـ٥٩، مكتبة وهبة، ط٢، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.

(٢) الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، صـ ٢٣٥، ضبطه وحققه حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م .

(٣) السابق، الصفحة نفسها .

(٤) في عالم المتنبي، د/ عبد العزيز الدسوقي، صـ١٩٩، دار الشروق، ط٢، ١٩٩٨م.

(٥) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس،

(للانفعال المؤثر في الظواهر)[١]، والزاي (توحي حدة صوته بالشدة والفعالية)[٢] كما أن حضور شخصية الفتى ما خلال الضمير العائد عليه في مختتم هذا الفعل (أعوزه) يعد بمنزلة التنصيص عليه، وتأكيد عجزه هو في العثور على خليلٍ واحدٍ، أو صاحبٍ واحد.

– وتقديم الجار والمجرور (عند البلاء) على الفاعل (خليل) ؛ للمسارعة بإبراز الفجيعة التي ألمت بالفتى، وجعلته يستنجد بهم، وهذا أمعن في استجلاب التعاطف من المتلقي.

– ولفظة (البلاء) لفظة كريهة بائسة تختزل بقوة ما حل بالفتى من محنٍ ونوازل، وتجسد بوضوح ما يسيطر عليه من انكسار ووجوم.

– وتنكير لفظة (خليل) في نهاية البيت يفيد التقليل، فالفتى لم يجد خليلاً واحدًا ممن كانوا حوله، وهذا نهاية في الدلالة على شدة تضعضعه، كما أنها تعطي البيت ردًّا للأعجاز على الصدور يجعله أكثر ترابطًا وإحكامًا، ويضفي عليه موسيقى صوتية متناسقة تؤدي إلى طبع معناه في ذهن المتلقي.

– ويعمق السارد من صورة تنكر الخلان والأصحاب للفتى من خلال صورة أخرى يقول فيها:

تَفَــرَّقَ عَــنهُ صَحبُـــــهُ فكأَنَـــــمَّـــا
بِهِ مَرَضٌ، أَعيا الأُساة[٣]، وَبيلُ[٤]

– فصل السارد هذا البيت عن سابقه لما بينهما من كمال اتصال لنزوله منه منزلة التأكيد اللفظي، لاتفاقه معه في تقرير معنى واحد وهو تفرق الصحب، وتنكرهم له.

– ويأتي المعنى مسوقاً من خلال صورة تشبيهية تمثيلية معبرة، تبرز شدة انفضاض صحبه، وتشتتهم عنه، في سرعة ممزوجة بضيق واشمئزاز، إذ يشبهه في تفرقهم وابتعادهم عنه، وكأن مصاب بمرضٍ شديد عجز الأساة عن شفائه، بجامع الهيئة الحاصلة من شدة الاجتناب والانفضاض لشدة الكراهية والنفور.

وقد جاءت الدلالة اللغوية لهذه الصورة التشبيهية مساعدة لها في التدليل على انتكاس الفتى في غياهب الوحدة، واصطلائه بالعذاب النفسي الطاحن، والألم الوجداني الممض، جراء هذا التفرق الشديد عنه من أصحابه مما جعل (سعة تأثيرها في المتلقي أبعد، ودرجة تأثيرها فيه أعمق)[٥].

– فقد تصدرت بالفعل الماضي (تفرَّق)، والذي باستناده إلى صحبه يدل على تعمد صحبه للفراق، وتنفيذهم لهذا الفعل في سرعة وحسم، كما أنه بما ضويته يؤكد حصول

صـــ٢٠٧، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م .

(١) السابق، صـــ ٩٧ .

(٢) السابق، صـــ ١٣٩، بتصرف .

(٣) الآسي : الطبيب، (اللسان : أسا) .

(٤) الوبيل : الشديد، (اللسان : وبل) .

(٥) مناهج النقد البلاغي، قراءة وتطبيقات، د/ رحمن غركان صـــ٣١١، سابق .

التفرق، وحدوث التباعد، وقد عمقت (الرَّاء) المُضَعفة في هذا الفعل من انطباع صورة ذلك الحدث، وتمكينه في ذهن المتلقي، ذلك أن حرف (الراء) (مكرر فإذا ضُعِّفَ كان ذلك أظهر له وأوضح)[1].

– وتقديم الجار والمجرور (عنه) للتخصيص، وللتأكيد على أنه من تفرق الصحب بعد نكبته.

– وإيثار السارد للصحب فيه تشنيع من صنيعهم، وتهويل من أثر ذلك التفرق على الفتى، لأن الصحب هم أحق الناس بالحفاظ عليه في محنته، ووقوفهم بجواره في نكبته، ومن ثم فخذلانهم أقسى وأشد، كما أن هذا الخذلان يعم غيرهم، ممن هم أقل منهم علاقة بالفتى، وهذا تأكيد على توحده في محنته، وتفرده فيها.

– وإيثار أداة التشبيه (كأن) تعطي للصورة قوة في الشبه بين طرفيها، وجلجلةً في الصوت، يتلاءم مع وقعها الصاخب المجلجل على الفتى.

– وتقديم الجار والمجرور (به) في الشطر الثاني، لتخصيص الفتى بهذا المرض الغامض الشديد، كما أن ذكر ضمير الفتى فيه تعميق من حضوره في الصورة، كما أن حرف الجر (الباء) يفيد ملاصقة هذا المرض للفتى، ومصاحبته له.

– ويأتي تنكير (مرض) ليدل على أنه غريبٌ غامض، وذلك أمعن في التأكيد على شدة فتكه، وشراسة أثره.

– ولإمعان السارد في تصوير شدة نفور الأصحاب وابتعادهم عن الفتى، يصف (المرض) بوصفين يجعلانه في غاية الفتك والضراوة.

– فيجيء الوصف الأول (أعيا الأساة) متصدرًا بقوله : (أعيا) الذي يوحي بكثرة المحاولات المستميتة التي بذلها (الأساة) في سبيل السيطرة على هذا المرض الغامض، ولكن هيهات فقد أعجزهم جميعًا، وفي إيثار لفظة (الأساة) مما يزيد من التدليل على ضراوة المرض، (إذ إن الآسي هو الذي يداوي الجراح برفقٍ وهوادة)[2]، ومن ثم فهؤلاء الأساة لديهم من الحذق والمهارة التي تمكنهم من التعامل الهادئ مع هذا المرض، والوقوف على أسبابه، وكيفية مداواته، وبذلهم الطاقة والصبر على ذلك، ولاشك أن عجزهم بعد ذلك يجعل هذا المرض أغمض وأفتك، كما أن مجيء (الأساة) بالجمع يؤكد كثرتهم وتعددهم، ولكن دون جدوى.

ويجيء الوصف الثاني (وبيل) أي شديد ليجعل هذا المرض في غاية الحدة والشدة، ومن ثم فقد بلغ مرحلة الكمال والنضج، والتمكن من صاحبه غاية التمكن، ولذا فهو

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، عباس بيومي عجلان، صـــ ١٢٦، دار المعارف، ١٩٨١م .

(٢) التجربة الشعرية بين النظرية والتطبيق، د/ ناجي بدوي صـــ ٥٤، دار الأرقم بالزقازيق، ط١، ١٤١٤هـــ – ١٩٩٣م .

يؤلم ويوجع في استمرارٍ وتجدد.

ولاشك أن هذا المرض بصفاته هذه يجعل الناس يخافون الاقتراب من صاحبه، وينفرون منه، ويمنعون في البعد عنه، وصورة المشبه به تنعكس بظلالها على صورة المشبه (الفتى) لتصور مدى افتراق صحبه عنه في محنته، وشدة بعدهم عنه، وتركهم له، ومن ثم فقد استطاعت هذه الصورة التشبيهية أن تؤثر في المتلقي، وأن توقفه على هذا التفرق الحثيث، والابتعاد التام من أصحابه عنه.

– ويلجأ السارد إلى الإلحاح على صورة تفرق أقرب الأقربين له، وابتعادهم عنه، وإنمائها طوليًّا ؛ ليضاعف من تعميق ظلالها في وجدان المتلقي، ليجعل تعاطفه مع شخصية الفتى هنا على الوجه الأكمل، فيقول في البيت الخامس عشر :

وَأَنكَرَهُ مَن كانَ يَــحلِفَ باسمِه

كمــا يُنْــــكر الدَّينَ القَديمَ عَميلُ

ففي هذا البيت القائم على المفارقة التصويرية يشبه السارد إنكار من كان يحلف باسم الفتى له، بإنكار العميل للدين القديم، بجامع الهيئة الحاصلة من صورة إنسان يتذكر شيئًا ويتيقن معرفته، ولكنه يتجاهله، وينكر معرفته، وينفي تذكره في شدة وصرامة.

– وهي صورة تشبيهية تمثيلية ضمنها الشاعر– كما في الصورتين السابقتين– التأكيد على أن الإنكار للفتى، والتجاهل له من محنته، كان من أقرب الأقربين، وأشد الأحباء له، وهذا أمعن في التأكيد على شدة المفارقة التي يئن تحت وطأتها الفتى بعد أن انقلب عليه الدهر، ومن ثم كانت الصورة التشبيهية ناهضة بالتأثير في المتلقي، وبارعة في تصوير هذه الشخصية المنكوبة.

– ولاشك أن صورة المشبه به العميل الذي ينكر الدَّين القديم تتضح بظلالها على صورة المشبه لتؤكد شدة الإنكار.

– ذلك أن العميل الذي يخشى من سداد دينه، ويعزم على عدم إرجاع ما عليه من مالٍ، لقلة ذات يده، أو لتطبعه على عدم السداد، يكون أشد تصميمًــا على إنكار وجوده، وأدوم ثباتا على نفيه وتجاهله.

– وقد جاءت الدلالات اللغوية لهذه الصورة معاونة في تأكيد شدة الإنكار الواقع على الفتى.

– فقد تصدرت بالواو العاطفة التي عطفت بين هذا البيت وسابقه لتعلقهما بموصوفٍ واحد، وهذا مما يعمق من وقع مرارة المفارقة على الفتى، إذ تتتابع عليه الأوصاف القاتمة، ويتسارع أثر تسلطها المضني عليه.

– ثم يجيء الفعل (أنكره) بدلالته على الإنكار والتخلي والتجاهل، وبوقوعه على الفتى، ليؤكد منذ بداية الصورة فداحة ما حل به، كما أنه بقوته الصوتية، وبوقعه الغليظ يطبع دلالاته التي يحملها في ذهن المتلقي، وقد عمق السارد من وقع هذه الدلالات من خلال إعادته في الشطر الثاني (ينكر)، فضلاً عما أضفاه هذا التكرار على الصورة من موسيقى صوتية متناسقة جعل مضمونها للمتلقي أسهل إدراكًا.

– ويجيء التعريف بالاسم الموصول في قوله : (من) ليدل على شهرة هؤلاء الذين

كانوا يحلفون باسمه، وبلوغ صيتهم في ولائهم وحبهم للفتى مبلغًا عظيمًا، وصلة الموصول (من كان يحلف باسمه) كناية عن عظم الحب الذي يكنه المتنكرون للفتى، ومدى نفاسته عندهم، وارتقائه لديهم إلى أعلى درجات الود والإخلاص.

وهي كناية تسهم في إبراز شدة المفارقة التي يرزح فيها الفتى، جراء تنكر هؤلاء، وتخليهم عنه.

– والناظر في الصور الأربع السابقة يجد أنها قد اعتمدت على تقنية (الفقرات المتناظرة)[1]، إذ جعل فيها السارد الحادثات والأخلاء والأصحاب والمقربين من الفتى، يتواكبون ويتحركون تجاهه بالصولان من الحادثات، وبالتنكر من الآخرين في تزامن موحد، إمعانًا في التدليل على شدة بلائه، وقد صاعدت البنية البلاغية التي عبرت عن هذا التواكب والتحرك من إثارة المتلقي، وضاعفت من تمكين إدراكه لأثر هذا التحرك على الفتى.

– كما أن الناظر في الصور الأربع السابقة يجد أن فيها ظهورًا للشخصيات الثانوية ممثلة في قول السارد : (ألفا خليلٍ وصاحبٍ، وصحبه، ومن كان يحلف باسمه)، ومن المؤكد أن البنية البلاغية التي احتضنت هذه الشخصيات قد عمقت من مدلولاتها في ذهن المتلقي، إذ صورت اشتراك هذه الشخصيات في التنكر البغيض للفتى، والغدر الشنيع به، بعد أن حطت عليه النوازل.

– وفي البيت السادس عشر يصور السارد ما آل إليه الفتى من ضياع وتشرد، مستعينًا على ذلك بالصورة التشبيهية أيضاً، قائلاً :–

فأصْبحَ مِثل الفُلكِ في البَحر ضائعًا
يَميلُ مَعَ الأمواجِ حَيْثُ تميلُ

– تأتي هذه الصورة متصدرة بالفاء العاطفة لتجسد سرعة التيه والتخبط الذي حل بالفتى، كما أن هذه الفاء تحمل معنى السببية على اعتبار أن ما قبلها سبب فيما بعدها، فالضربات القاسية، والنكبات المذهلة غير المتوقعة التي لاقاها الفتى من الدهر، ومن الحادثات، ومن تنكر الأصحاب، كل ذلك تسبَّب في مشابهته للفلك الضائع في البحر، والفاء بهذا الاعتبار أيضًا قد حققت للسرد تقنية (السببية) [2] بدقة ومهارة، كما أنها قد ساعدت في تقوية الربط بين عناصر القصة، وتوطيد التماسك بين أجزائها.

– والسارد هنا يشبه حال الفتى الضائع المتخبط الخائف الفاقد السيطرة على نفسه، الذي تسيره الأحداث، وتجعله يهيم على وجهه، سالكًا طرقًا غير ما يريد في جبرية واستسلام، بحال الفُلك التي ضلت طريقها في البحر، وتقاذفتها الأمواج المتلاطمة التي تضربها الرياح العاتية فأفقدتها السيطرة على زمامها،

---

(١) تقنية الفقرات المتناظرة هي : الحالات التي تتواكب فيها تحرك الكائنات والأشياء، المصطلح السردي، صـ ٥٤، سابق .

(٢) تقنية السببية هي : علاقة سبب ونتيجة بين مجموعة من المواقف والأحداث، المصطلح السردي، صـ ٤١، سابق .

وأخذت تتمايل مع الأمواج في كل اتجاه جاهلة مصيرها، بجامع الهيئة الحاصلة من صورة شيء يصيبه الضياع وفقدان السيطرة بسبب محاصرته بما هو أشد منه.

– وهي صورة تشبيهية تمثيلية بصرية حركت نفس المتلقي، ومثلت له بدقة حالة الضياع والاضطراب والفزع التي ألمت بالفتى (وذلك الذي تفعل المشاهدة من التحريك للنفس، والذي يجب بها من تمكن المعنى في القلب، إذا كانت مستفادة من العيان، ومتصرفة حيث تتصرف العينان)[١]، ومن ثم فقد استطاعت هذه الصورة التشبيهية أن توقف المتلقي على عقدة التدهور[٢] التي حلت بالفتى – بعد أن عصفت به الحادثات، وتنكر له الأصحاب– وترسمها له في براعة ودقة.

– واسم الفاعل (ضائعًا) (بتأرجحه بين الاسمية والفعلية)[٣]في الصورة يلعب دورًا كبيرًا في تصوير حالة التأرجح والاضطراب، والضياع التي تسيطر على الفلك، والتي تنعكس بظلالها على صورة المشبه (الفتى).

– ورد الأعجاز على الصدور في قوله : (يميل) بدلالة هذا الفعل على الوهن المزري، والضعف الشديد، يمعن في تصوير حالة الاستسلام القهري التي حلت بالفلك، كما أنه بمضارعيته يدل على تجدد الميلان واستمراره، بالإضافة إلى ما يخلفه هذا التكرار للفعل من موسيقى صوتية متناسقة، وكل هذا في النهاية يوضح ما آلت إليه صورة الفتى من شدة ضياع وتخبط وتشتت.

– وفي البيت السابع عشر يرسم السارد للفتى صورة قاتمة أخرى، مستعيناً فيها بالعناصر البلاغية التي عمقت من إدراك المتلقي لمضمونها، فيقول :

يَكادُ يمدُّ الكفَّ لولا بَقيةٌ
مِن الصَّبرِ في ذاكَ الرِّداءِ تجولُ

جملة (يكاد يمد الكف) كناية عن شدة حاجة (الفتى) وفقره المدقع، وإفلاسه المذل، وهي كناية قريبة المفهوم، سهلة الإدراك، تنعدم فيها الوسائط، ذلك أن اللزوم بين مد الكف وشدة الفاقة والحاجة قريبٌ واضح، ومن ناحية أخرى فهي صورة حركية يتخيل فيها المتلقي كف الفتى، وقد أوشكت أن تمد وتبسط لتنتظر العطاء، ومن ثم فقد أدرك المتلقي دلالاتها، ووقف بالدليل المؤكد، والحجة الدامغة، والبرهان الساطع على شدة الإملاق، والشظف، والعُدْم، والبؤس، الذي يعيشه الفتى في وضوح ودقة، وهذا من أهم فاعليات الكناية لأنها (تأدية المعنى بذكر لازم من لوازمه واللازم يستدعي وجود الملزوم حتمًا، فإذا عدلت عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عند فقد أديته

---

(١) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، صـ١٧٨، شرح وتعليق، د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان بالمنصورة .

(٢) تقنية عقدة التدهور هي : بطل جذاب تسوء حالته بعد مروره بأزمة قوية، المصطلح السردي صـ١٧٧، سابق .

(٣) النص الشعري وآليات القراءة، د/ فوزي عيسى، صـ ٤٥٧، منشأة المعارف، بالإسكندرية، بدون تاريخ .

مصحوبًا بدليله، وعرضته مقرونًا بحجته وذكر الشيء بصحبة برهانه أوقع في النفس، وآكد لإثباته وهذا سر بلاغته)[1].

– ورغم اقتراب الفتى من مد كفه، إلا أنه أحجم ولم ينفذ، والسبب في ذلك وجود بقية من الصبر لديه، وهذا ما أوضحه السارد بقوله : (لولا بقية من الصبر في ذاك الرداء تجول).

– وقد جسد السارد الصبر في صورة شيء مادي ملموس تتحرك البقية الباقية منه في رداء الفتى، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التجسيد للصبر، وإخراجه من دائرته المعنوية المجردة إلى دائرة حسية جديدة عمل على إضفاء الحيوية والإثارة على البيت، ومن ثم الانجذاب من المتلقي، وقد ضاعف السارد من جمال هذه الاستعارة من خلال المجاز المرسل الوارد في لفظة (الرداء) فقد عبر بالرداء، وأراد الجسد أو القلب لعلاقة المجاورة، إذ يتآزر هذا المجاز المرسل مع الاستعارة السابقة، ويصاعد من خيالها، فيؤكد حسية الصبر، ويجعله شيئاً مشاهدًا يتحرك ويدور في رداء الفتى، لاسيما وأن السارد قد أشار إلى الرداء باسم الإشارة (ذاك) وكأنه على مقربة من المتلقي، وما عليه إلا أن ينظر إليه ، وكل هذه العناصر البيانية واللغوية تشترك لتجعل المتلقي أشد تفاعلاً مع الصورة.

– ولفظة (بقية) توحي بأن الفتى قد استنفذ كثيرًا من صبره من مواجهته للخطوب التي تكالبت عليه، ولم يبق لديه إلا بقية منه منعته من مد كفه، كما أن وجود هذه البقية الباقية من الصبر لدى الفتى، يؤكد أنه لم يفقد كامل تجلده وتماسكه، وهذا يعكس أصالة الفتى، ونفاسة معدنه، وشدة مقاومته رغم ضراوة النكبات التي حلت به، وهذا يتعانق مع ما ذكره السارد في البيت السابع من أنه.

فَتىً مِن سَراةِ الناس كلُّ جُدودِهِ
سَرِيٌّ كريمُ النَّبعَتَينِ نَبيلُ

وهذا ما يُشعر المتلقي بتحقق الصدق الفني في هذا النص وإحكـــــــام سرده.

❁ ❁ ❁

---

[1] البيان فن الصورة، د/ مصطفى الصاوي الجويني، صـــ٥٤، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٣م .

المقطع الرابع

البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي

في الإفصاح عن انزواء الفتى وبؤسه ومحاولة انتحاره

يقول السارد :

١٨-زَوَى نَــفسَهُ كي لا يَرى النَّاسُ ضُرَّهُ
فَيْشمَتَ قالٍ أو يُسَرَّ عَذولُ

١٩- بدارٍ.. أناخَ البُؤسُ فيها ركابَه
وَجُرَّتْ عَليهَا للخَرَابِ ذُيولُ

٢٠- مُهَدَّمَةِ الــجُدرانِ مِثلَ ضُلُوعِهِ
بها اليَــــأْسُ صَمتٌ والسَّقام مجولُ

٢١- تَــمرُّ عليها الرِّيحُ ولَهى حَزِينَةً
ويَرنو إليها النَّجمُ وهو ضَئِيلُ

٢٢- إِذَا مَا تجلَّى البَدْر في الأُفقِ طالعًا
رَعَاه إلى أن يَعتريهِ أُفولُ

٢٣- حِبالُ الأَمَاني عِنْدَ قومٍ شُعَاعُه
ولكنَّه فــي مُقلَتَيــهِ نُصُولُ

٢٤- فَيَا عَجَبًا حَتَّى النَّجُومُ تُضَلِّلُهُ
وَفِــي نُورِها للمُدْلجينَ دليلُ

٢٥- وَهَل تَهْتَدِي بِالبدرِ عينٌ قَرِيحَةٌ
عَليهَا مِن الدَّمعِ السَّخينِ سُدولُ

٢٦- غَفَا الناسُ، واستولتْ عَليهم سكينةٌ
فَمَــا بالُه استولَى عَلَيْهِ ذُهُولُ

٢٧- تَأَمَّل فِــي أحزانِهِ وشَقَائِهِ
فَهَانَ عَلَيهِ العَيشُ وَهُو جَمِيلُ

٢٨- فَمَدَّ إلى السِّكِّينِ كفًّا نَقِيَّةً
أَبَتْ أَنْ يَرَاهَا تَسْتَغِيثُ بَخِيلُ

٢٩-وَقَرَّبها مِنْ صَدره ثمَّ هَزَّها
وَكَادَ بِهَا نَحْوَ الفُؤَادِ يَمِيلُ

لا يجد الفتى بعد أن ساءت حالته سوى الانزواء، والاختباء من الناس، والابتعاد عنهم، وهذا ما يرصده السارد من خلال البيتين الثامن عشر والتاسع عشر قائلاً :

زَوَى نَــــفسَهُ كي لا يَرى النَّاسُ ضُرَّهُ
فَيْشمَتَ قالٍ أو يُسَرَّ عَذولُ[١]

بدارٍ.. أناخَ البُؤسُ فيها ركابَهُ
وَجُرَّتْ عَليهَا للخَرَابِ ذُيولُ[٢]

- فالفتى قد زوى نفسه عن الناس بدارٍ بائسة خربة، وهذا الصنيع يعد تناميًا مرتبًا على ما سبق من أحداث، وتطورًا جديدًا في مسيرتها، وهو ما يسمى بـــ (التتابع الميقاتي)[٣]، كما أن مضمون هذا الصنيع في حد ذاته يكشف من ناحية عن أصالة الفتى، إذ يأبى أن يراه شامت أو عذول في محنته، ومن ناحية أخرى من شدة تضعضعه جراء لجوئه إلى هذه الدار التي يسيطر عليها البؤس والخراب.

- ويطالعنا في البداية جملة (زوى نفسه) التي تصور الفتى وقد أخذ نفسه بعيدًا عن الناس كي يحجبها عنهم، ويمنعهم من رؤيته،

---

(١) زوى : الزَّيُّ مصدر زوى الشيء يزويه زيًّا وزُوِيًّا فانزوى : نحاهُ فتنحَّى، وزاوية البيت رُكْنُهُ (اللسان: زوى)، والمعنى هنا نحى نفسه وأبعدها، وأخفاها وحجبها.

(٢) أناخ بالمكان فأقام به (الوجيز : أناخ) (الوجيز : أناخ) .

(٣) تقنية التتابع الميقاتي تعني : تراتب المواقف والوقائع وقفًا لحدوثها، المصطلح السردي، صـــ ٤٤، سابق .

وهو على حالته البائسة، وهذا كناية عن شدة ذله وهوانه.

– وتأتي الجملة الاعتراضية (كي لا يرى الناس ضُرَّهُ، فيشمت قالٍ أو يسر عذول) ليعلل من خلالها السارد لانزواء الفتى واحتجابه، فقد أبى أن يرى الناس بؤسه فيشمت القالون، ويسر العاذلون.

– وهذه الجملة الاعتراضية التي استطرد بها الشاعر ليعلل بها صنيع الفتى فضلاً عن أنها قد قدمت للمتلقي التعليل المقنع والمناسب لأصالة الفتى، فإنها قد أثارت فضول المتلقي، وعمقت من تفاعله مع الصورة، بتشوقه لمعرفة مكان انزواء الفتى، ذلك أن الاعتراض (يفصل بين طرفين من طبيعتهما لا التلازم وحسب، بل التجاور أيضاً، فإذا ما غاب الطرف الآخر من عيون القراء وأذهانهم فإنهم سرعان ما يتحرونه، وهم يعملون أذهانهم في العنصر المعترض به وقد ضمن التركيب كله الاستحواذ على انتباه القراء، وضمنت وحداته كلها مزيدًا من تفكيرهم حال بحثهم عن عنصر جوهري فيه لا ينعقد بدونه)[1].

– وهذه الجملة الاعتراضية تتضمن في داخلها إطناباً آخر، وهو ذكر الخاص بعد العام، فقد ذكر القالي والعاذل بعد الناس، وهذا التخصيص لهما على هذا النحو يعكس شناعة شماتتهم، وفداحة سرورهم ؛ لذا فقد حرص الفتى جاهدًا على الاختفاء والانزواء بنفسه.

– وتظهر هذه الشناعة والفداحة من خلال الصيغتين اللتين جاءا عليها، فـــ(قال) اسم فاعل يفيد الثبوت والملازمة، فهو ملازم لكره الفتى، وبغضه، وبانتظار الفرصة ليشمت به، وليشفيَ غليل بغضه، و(عذول) صيغة مبالغة تفيد الكثرة، فهو مكثر من اللوم الكاشف عن سواد قلبه، ويتمنى لو فرح بضرره، وأطفأ نار حقده.

– هذا، وانتظار القالين والعاذلين فرصة الشماتة والسرور من ضرر الفتى، يؤكد أنه كان سليل مجدٍ، ونبلٍ، وشرفٍ، وكرم، وأنه طالما أغاظهم، وأتعبهم، وأرهق قلوبهم بحسدهم له، وحنقهم عليه، وهذا ما يؤكد للمتلقي المتابع تحقق الصدق الفني بين عناصر العمل القصصي.

– وقد ظهر على مسرح الحدث في هذا البيت شخصيات ثانوية تمثلت في الناس والقالي والعذول، وقد تمكنت العناصر البلاغية ممثلة في الإطناب المحقق في ذكر الخاص بعد العام، من إظهار هذه الشخصيات وتعميق دلالاتها في ذهن المتلقي.

– ويزداد مشهد انسحاب الفتى، واحتجابه قتامة بذكر المكان الذي زوى نفسه به، وهنا يظهر المكان عنصر سردي يبرز بوضوح الموضع الذي أقام فيه الفتى واختفى بداخله، وقد قامت البنية البلاغية بالرصد الدقيق، والتصوير البارع لهذه الدار مما أدى إلى انطباعها بكافة ظلالها وأبعادها داخل وجدان المتلقي.

– وقد جاء تصوير السارد لهذه الدار من

---

[1] في صحبة النص، د/ طارق شلبي، صـ ٢٤٦، دار البراق، القاهرة، بدون .

خلال ثلاثة أبيات متعاقبة خلع فيها من الصفات الكآبية المعتمة عليها ما جعلها في نهاية الخراب والدمار؛ فيصفها أولاً : بأنها :

دارٍ أنـــــاخَ البُــؤسُ فيهـــــــا ركابَه
وَجُرَّتْ عَليهَا للخَــرَابِ ذُيولُ

– أدرك المتلقي ما يسيطر على هذه الدار من قتامةٍ ووحشـــــــةٍ بفضل الاستعارتين المكنيتين اللتين قام عليها هذا البيت، وما تولد عنهما من كنايتين معبرتين، وكذلك ما تضمنه من تقديم وتأخير، وصيغ لفظية، ودلالات صوتية.

– ففي الشطر الأول يشخص السارد (البؤس) عن الاستعارة المكنية ويشبهه بإنسان قد أبرك إبله التي يركبها ويحمل عليها أمتعته في هذه الدار، حذف المشبه به، وأشار إليه بلازمة، وهو قوله : (أناخ فيها ركابه).

– وهذه الاستعارة يتولد منها كناية عن توطن البؤس في هذه الدار، وعزمه على الإقامة والاستقرار فيها بعد أن أناخ ركابه، وألقى رحله فيها.

– وتكرار المد في هذه الاستعارة (أناخ البؤس فيها ركابه) أكد للمتلقي طول إقامة البؤس في هذه الدار، ودوام إقامته فيها.

– وفي الشطر الثاني يشخص السارد الخراب ويشبهه بإنسان يلبس ثيابًا له ذيل يُــجَر، حذف المشبه به وأشار إليه بلازمه وهو قوله : (جرت ذيول عليها)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

– وهذه الاستعارة يتولد منها – أيضًا – كناية عن كثرة تتابع الخراب على هذه الدار، ومروره عليها مرة بعد مرة، حتى تمكن منها، وشملها وغطاها بأكملها.

– وبناء الفعل (جرت) للمجهول يوحي بتنوع من قام يجر ذيول الخراب على هذه الدار، وهذا ما يتناغم مع مجيء (ذيول) بصيغة الجمع، إذ تؤكد كثرة الذيول التي جرت عليها.

– وهاتان الاستعارتان وما تولد عنهما من كناية تفتحان باب الخيال على مصراعيه أمام المتلقي ليتأمل هيئة ومنظر وحالة هذه الدار التي خيم عليها البؤس، وتوطن فيها بكل ظلاله السوداوية، وأبعاده الكآبية المزرية، والتي جرت عليها ذيول الخراب بدماره وخوائه ووحشته.

– كما أن تشخيص الشاعر للبؤس والخراب، وإخراجهما من حيزهما المعنوي المجرد إلى صورة جديدة حية نابضة مليئة بالحس والحركة قد عمق من تفاعل خيال المتلقي وشدة نشاطه، وكمال إدراكه لهاتين الصورتين القاتمتين، وذلك لوضوح معالمهما، وإصابتهما في الدلالة على المعنى المراد، وأيضاً لإزالتهما للحواجز بين الألفاظ، وتحطيم القيود بينها، وإظهار الأشياء في صورة جديدة غير مألوفة من المتلقي مما انتزع منه الإثارة والدهشة.

– هذا وتصدير هاتين الاستعارتين بالفعلين الماضيين (أناخ) و(جرت) كان له أكبر الأثر في تعميق وتأكيد ما اشتملتا عليه من دلالات قاتـــمة، فالأفعال الماضية لها (قيمة تأكيدية بارزة مردها الإشعار بتحقق هذه الصفات فعليًّا

بما لا يجعلها عرضة للظن والارتياب، ويضعها في أذهان المتلقين موضعًا لا يعوزها إلى البرهان والدليل)[1]، كما أن في هذين الفعلين من القوة الصوتية ما يجعلهما – منذ بداية كل صورة – أكثر تناسبًا مع وقعهما الغليظ البائس.

– وكذلك فإن تقديم الجار والمجرور (فيها) على المفعول(ركابه) في الاستعارة الأولى، وتقديم الجار والمجرور (عليها) على الجار والمجرور ونائب الفاعل (للخراب ذيول) في الاستعارة الثانية، يمعن في التأكيد على اختصاص هذه الدار، وتفردها بإناخة البؤس ركابه فيها، وجر ذيول الخراب عليها، وهذا أظهر في تصوير بشاعة حالها، وشناعة منظرها.

– ويصف السارد الدار ثانيًا من خلال البيت التاسع عشر قائلاً :

مُهَدَّمَةِ الـــجُدرانِ مِثـــلِ ضُلُوعِـــهِ
بها اليَأْسُ صَمتٌ والسَّقام مجولُ[2]

ففي الشطر الأول يشبه جدران الدار المهدمة بضلوع الفتى المتحطمة بجامع شكلي وهو شدة التحطم والتهدم في كل.

– وقد جاء هذا التشبيه على طريقة التشبيه المقلوب، حيث شبه الأكبر بالأصغر، والأعلى بالأدنى، فجدران الدار أكبر وأظهر في التحطم من ضلوع الفتى الضئيلة، وهذا إن دل فإنما يدل على فداحة ما أصاب ضلوع الفتى من التحطيم والتهدم (حتى صارت كأنها أصل يقاس عليه في ذلك)[3]، والتشبيه المقلوب لون من التشبيه (له وقعٌ عظيمٌ في إفادة البلاغة)[4] إذ ينطوي على معانٍ نفسية، وحالات وجدانية، تستدعي أن يقلب التشبيه ويجعل الأدنى أعلى.

– وإذا كانت الضلوع هي الهيكل الذي يقيم الجسم، ويحفظ تماسكه، فإن تصدعها وتهدمها يدل على شدة هلاك الفتى واندحاره، وفي المقابل فإن تهدم جدران البيت وهي القوام الذي يقيمه، يؤكد شدة خراب ودمار هذه الدار، وهذا ما يظهرها في غاية البلى والوحشة، وهذا ما يجعل التناسب بين مدلول طرفي التشبيه في غاية القوة، ولهذا ظهرت أداة التشبيه (مثل) التي تستخدم حين يقوى التماثل بين الطرفين.

– والملاحظ هنا أن شخصية الفتى المنكوبة قد أخذت تطل على المتلقي بقوة من جديد، إذ برزت واضحة أثناء تصوير صورة الدار، وكأنها لقوة حضورها، وتربعها على مسرح الحدث، تأبى أن تختفي قليلاً، فأخذت تزاحم خيال السارد وتجبره على أن يعرضها في

---

(١) في صحبة النص، د/ طارق شلبي، صـــ ٨٤، سابق .

(٢) الـــمَجْلُ : أثر العمل في الكف يعالج بها الإنسان الشيء حتى يغلظ جلدها، (اللسان : مجل) .

(٣) التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، د/ شفيع السيد، صـــ٦٦، مكتبة الشباب، بدون تاريخ .

(٤) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، ج١، صـــ ٣٠٩، تقديم د/ إبراهيم الخولي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م .

معرض حديثه عن الدار، بل ويجعلها المصدر الذي يُشبه به، ومن ثم زادت حالة الشخصية انطباعًا في ذهن المتلقي.

– وتصدير هذا الشطر باسم المفعول (مُهدَّمة) يمعن في تصوير حالة التهدم التي تلف الدار، فاسم المفعول يدل على أن هناك فاعلاً قد قام بالتحطيم والهدم، وهذا أمعن في تأكيد قوة الهدم، بالإضافة إلى أنه يفتح باب الخيال أمام المتلقي لتخيل فاعل الهدم، وكيفيته، وصورته، وكل هذا يساعد في النهاية على طبع الصورة في ذهنه، بالإضافة إلى أن اشتمال هذه اللفظة على التضعيف التي يزيدها قوة في المبنى، جعلها تدل في وضوح على قوة الهدم، وفداحته.

– ويجيء الشطر الثاني (بها اليأس صمتٌ والسقام مجول) مشتملاً على صورتين كنائيتين تخلعان على الدار مزيدًا من البؤس والقتامة. فقوله : (اليأس صمت) كناية عن الاستسلام القاتل، والعجز الكامل، المستلزم للسكوت المطبق، والصمت المهيب.

– وهي كناية تكشف عن انقطاع كل حبال الأمل أمام من يُتخيل وجوده في هذه الدار، حتى هدَّهُ اليأس، وأقعده واجمًا عابسًا يسيطر عليه السكون والهمود.

– وقوله : (السقام مجول) كناية عن شدة ظهور الأمراض ووضوحها على من يُتخيل وجوده فيها، وإيثار السارد للمجول تكشف عن الرصد الدقيق للحالة المزرية التي عليها قاطن هذه الدار، إذ إن منظر الجلد المتقرح الخشن المليء بالنتوءات والعُقَد، ونفاخات الصديد، والبقع، يعطي في النهاية منظرًا قاتماً يؤكد للرائي تغير جلد صاحبه عن طبيعته، وتحوله إلى حالةٍ مَرَضِيَّـــــةٍ ظاهرة تنقبض النفس منها عند رؤيته.

– كما أن تسليط السارد الضوء على تغير الجلد وإصابته ما ينسجم مع حالة الفتى الذي حل به الفقر المدقع، والذي أوشك أن يمد كفه، فالفقراء الذين يسكنون الدور الخربة غير المهيأة للحياة، عادةً ما يصابون بالأمراض الجلدية ثم هم يعجزون لشدة فقرهم عن مداواتها.

– وإن كان السارد قد أوقع هاتين الكنايتين على الدار من خلال الجار والمجرور (بها) والذي قدمه عليهما، إلا أنه من المؤكد أنه قد رمز بهما إلى الفتى، وصور بهما حالته فيها.

– ويصف السارد الدار ثالثاً من خلال البيت العشرين قائلاً :

تَـمرُّ عليها الرِّيحُ ولْـهَـى حَزينَـةً
ويَرنو إليها النَّجمُ وهو ضَئِيلُ[1]

استطاع السارد أن يرتقي بدلالة خراب الدار في هذا البيت إلى درجة كبيرة، حينما خلع التأثر بخرابها ودمارها على عناصر الطبيعة الصامتة التي لا تعي ولا تدرك، وأحاله عليها، وكأن شدة خراب هذه الدار قد بلغ من الشهرة والذيوع، والقتامة والوحشة مبلغًا تخطى إحساس البشر إلى الكائنات الجامدة.

---

[1] رنا إلى الشيء : أدام النظر إليه في سكونٍ طرف (الوجيز : رنا) .

– وقد جاء هذا التأثر من الطبيعة بخراب الدار من خلال صورتين استعارتين، جاءت الصورة الأولى في الشطر الأول : (تمر عليها الريح ولهي حزينة) إذ يشخص السارد الريح عبر الاستعارة المكنية ويشبهها بإنسان يجتاز هذه الدار ويمر عليها، حذف المشبه به، وأشار إليه بلازمة وهو الفعل (تمر)، ثم يمعن في ترشيح هذه الاستعارة من خلال الحالين (ولهى، وحزينة)، ودلالة الأول على ذهاب العقل من شدة الحزن، والثاني على الهم والكدر والكرب، يرصد في وضوح هيئة الريح وقت مرورها على الدار المنكوبة، وهذه الحالة تدلل في قوة على بشاعة منظر هذه الدار، والتي تحولت إلى طللٍ متهدم الجدران، تفوح منها رائحة الخراب والدمار.

هذا، وتعدية الفعل (تمر) بـــ (على) دون (الباء) أكد تمكن مرور الريح وقرره ؛ لأن تعدية الفعل (مر) بـــ (على) (تفيد تمكن المرور أشد من تعديته بالباء)[1].

– وجاءت الصورة الثانية من خلال الشطر الثاني (ويرنو إليها النجم وهو ضئيل) إذ شخص السارد النجم عبر الاستعارة المكنية وشبهها بإنسانٍ يديم النظر في سكون إلى هذه الدار، حذف المشبه به، وأشار إليه بلازمه وهو الفعل (يرنو)، ويمتد السارد بهذه الاستعارة ويرشحها من خلال الجملة الحالية (وهو ضئيل) ليصور حالة النجم وقد تصاغر وانقبض وانكمش بعضه في بعض من شدة الغم الذي سيطر عليه جراء رؤيته للدار المدمرة.

– ولاشك أن هاتين الاستعارتين المرشحتين يتولد منهما كنايتين عن شدة خراب الدار ودمارها، وقمة حالتها المأسوية التي تدمي القلوب، وتستذرف الدموع، وتستجلب الشفقة لحالها.

– وهكذا استطاع السارد من خلال الصور البيانية التي وظفها هنا أن (يرفع مستوى التوتر في النص، ويشكل بؤرة جذبٍ للقارئ مَكَّنَتْه من التفاعل) [2]، فقد ارتقى بدلالة خراب الدار إلى الذروة التي لا تدانى، وهذا الارتقاء قد قابله ارتقاء مماثل في التفاعل من المتلقي الذي يسلم بضراوة الدمار الذي حَلَّ بهذا المكان، وانطبعت صورته الموحشة في عقله.

– وبعد أن سلط السارد الضوء على حالة الدار الخربة التي انزوى فيها الفتى يتوجه إلى تسليط الضوء عليه، والكشف عن حالته وهو مقيمٌ بمفرده فيها – قائلاً– في البيت الثاني والعشرين :

إِذَا مَا تجلَّى البَدْر في الأُفقِ طالعًا
رَعَاه إِلى أن يَعتريهِ أُفولُ[3]

فالفتى يظلُّ مراقبًا للبدر، وملاحظاً له في

---

(1) التحرير والتنوير، الجزء الثاني والعشرون، صـــ ١٧١، سابق .

(2) السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، صـــ ٢٣٦، سابق، بتصرف يسير .

(3) تجلى : انكشف، طالعًا : ظاهرًا، وباديًا من علوه، رعاه : لاحظه وراقبه، أفول : أفل النجم : غاب .

سكون ووجوم منذ انكشافه في الأفق، إلى أن يغيب ويذهب من السماء، وهذه كناية صورت بالدليل المقنع، والشاهد المؤكد، طول سهده، ودوام سهره وأرقه، كما رصدت حالة التوحد الحزين، والانكسار النفسي الحاد المؤرق الذي يكابده الفتى.

– وقد أَكَّد السارد للمتلقي سهر الفتى ودوام سهده بتوظيف (إذا) الظرفية المتضمن معنى الشرط والتي تدل على تحقق الأمر، وتيقن حدوثه، كما أن استخدام (إذا) عمل على انطباع هذه الصورة بأكملها في ذهنه، إذ إنها بتطلبها للشرط ومن بعده الجواب، تـــهيئ المتلقي وتدفعه لمتابعة الصورة بأكملها للوقوف عليهما، ومن ثم فقد تأكد له أن انكشاف البدر وظهوره في السماء يترتب عليه الملاحظة والمراقبة من الفتى إلى أفوله وغيابه.

– والإطناب بزيادة (ما) في الصورة أعطاها امتدادًا صوتيًا طبع في ذهن المتلقي صورة امتداد سهر الفتى، وطول أرقه.

– كما تجيء (إلى) بما تدل عليه من انتهاء الغاية لتؤكد للمتلقي مداومة الفتى على مراقبة البدر منذ طلوعه حتى غيابه وزواله.

– وهذه الكناية الواردة هنا من الكنايات المألوفة المتداولة منذ العصر الجاهلي فقد قال الأعشى– على سبيل المثال لا الحصر– :

نامَ الـــخَـــليُّ وبتُ اللَّيْلَ مُرْتـــفِـــقًـــا
أَرْعَى النُّجُومَ عميدًا مُثْـــــبتًـــــا أَرِقَا[1]

– وهذا التناص له دورٌ كبير في تنشيط ذهن المتلقي، إذ سرعان ما يُذكِّرُه بالصورة القديمة التي وعاها قبل ذلك، وهو ما يدفعه إلى التوقف إلى استدعائها من جديد، معولاً في هذا التذكر وفي هذا الاستدعاء على ذاكرته، ومن هنا يحدث التفاعل الإيجابي.

– ودلالة البدر هنا تعطي مفارقة مريرة تعمق من مأساة الفتى، فالمفترض أن يكون البدر– بنوره الدقيق وأشعته الحانية، التي تملأ الأنحاء بجمالها وروعتها، وتهدي السائرين وترشدهم في لين ورفق – عونًا للفتى في محنته هذه، ولكن غابت هذه المعاني المفرحة جميعا، وتحولت عن الفتى إذ نظر الفتى إليه نظرةً أسيرةً لكمده وحزنه، وانكساره وذهوله، فلم يرَ فيه المعاني الجميلة، ولم ينفعه شيءٌ منها، بل انقلبت عليه، وصارت مصدرًا جديدًا من أسباب معاناته وألمه، وهذا ما أوضحه السارد في البيت الثالث والعشرين بقوله :

حِبالُ الأَمَاني عِنْدَ قومٍ شُعَاعهُ
ولكنَّه فـــي مُقْلَتَيـــــهِ نُضُولُ

– يشتمل هذا البيت على مفارقة مدبرة تجسدت من خلال أثر شعاع البدر، ونتيجة وقعه، فبينما يكون بردًا وسلامًا على قوم، وعوناً لهم على تحقيق آمالهم السعيدة، وأمانيهم المشرقة، ومبعثا لهم على البهجة والتفاؤل، نجده في الوقت ذاته يتحول إلى سهامٍ نافذة، ونصال حامية تؤلمه، وتعمق من كمده وجرحه.

---

(١) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق د/ محمد محمد حسيني = = صـــ٤١٥، مؤسسة الرسالة .

– وقد نهضت هذه المفارقة من خلال العناصر البلاغية ممثلةً في الصور التشبيهية التي أبرزت هذه الحالة المتناقضة، وصورتها في براعة ودقة، مما أثار المتلقي، وعمق من تفاعله معها، وإدراكه لمدلولاتها، فالشطر الأول: (حبال الأماني عند قومٍ شعاعه) يشتمل على تشبيه أثر شعاع البدر على هؤلاء القوم بأثر حبال الأماني بجامع الأثر النفسي السعيد الذي يستشعره كل من ينظر إلى الشعاع، وكل من يتعلق بحبال الأماني، فشعاع البدر يحقق الغبطة والتفاؤل، وكذلك حبال الأماني تنعش النفس، وتبعث على الطرب والتفاؤل.

– وهو تشبيه وجداني يكشف عن الحالة النفسية السعيدة التي يخلعها شعاع البدر على هؤلاء القوم عند رؤيتهم له، وعندما يغمرهم بنوره الحاني الرقيق.

– وصورة المشبه به هنا (حبال الأماني) تشتمل داخلها على تشبيه آخر بين المتضايفين، إذ شبهت الأماني بالحبال بجامع أن كليهما يتعلق به، فالحبل يُتعلق به حتى يصل الإنسان إلى المطلوب، والأمنية يتعلق بها الإنسان حتى يحققها.

– ويلاحظ المتلقي أن هناك تبايناً بين طرفي هذه الصورة، فالحبل وسيلة تتخذ من أجل تحقيق هدف معين، والأمنية غاية تبتغى، ويتخذ من الوسائل ما يحققها، وهذه هي طبيعة العلاقة بين الطرفين في التشبيه إذ (هي علاقة مقارنة أساسًا، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل، بمعنى أنه لا يحدث – داخل التشبيه– تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر، ولو على سبيل الإيهام، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة، هي محصلة لهذا التفاعل، كما قد يحدث في الاستعارة)[1].

– وهذه الصورة التشبيهية قد استطاعت أن تلبس المعاني المعنوية المجردة ثوبًا مشاهدًا محسوسًا، وهو ما أضفى عليها جاذبية وجمالاً، عمقت من معناها، وطبعته في ذهن المتلقي.

– ويأتي الوجه الآخر لهذه المفارقة من خلال الشطر الثاني : (ولكنه في مقلتيه نصول) إذ يشبه السارد أثر شعاع البدر في مقلتي الفتى بأثر النصول بجامع الحدة والصلابة.

– وهو تشبيه يكشف عن القسوة المريرة التي يستشعرها الفتى من أشعة البدر، إذ أمسى يستشعر أشعة البدر سهامًا حادةً توخز عينيه في ضراوة، وبالمقابلة بين الشطرين، وبين مدلول المفارقة في الصورتين، يتضح للمتلقي شناعة حال الفتى، وشدة ضنكه وبؤسه، وكيف أنه التمس– وهو محاط بالهواجس والوساوس التي تؤرق كيانه في وحدته – من أشعة البدر – المضيئة في الظلام الدامس– العون والنصرة، فكان التنكيل والخذلان.

– وتقديم الجار والمجرور (في مقلتيه) على المشبه به (نصول) أثار في نفس المتلقي اللهفة والشوق لمعرفة المشبه به، ومن ثم كان وقوعه عليه بعد ذلك، أمكن في النفس، وأشد

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د/ جابر عصفور، صـ ١٨٨، دار المعارف، بدون تاريخ .

انطباعاً ووضوحاً لديه، كما أن مجيء المشبه به (نصول) بالجمع، عمق من مرارة المفارقة على الفتى، فهي نصول متعددة مستمرة.

هذا وصورة أشعة البدر الحادة الحامية في مقلتي الفتى تحرك داخل المتلقي مشاعرًا من التصادم والتناقض.

إذ أكد السارد في البيت السابق أن الفتى يلاحظ ويراقب البدر من بداية طلوعه إلى نهاية أفوله في تركيز وقوة، ويؤكد هنا أن أشعة البدر كالنصال الحامية في مقلتيه.

– فكيف يُوَفِق المتلقي بين شدة ملاحظته للبدر مع امتداد الليل، مع أن أشعته حادة حامية في مقلتيه ؟

– وكيف يستطيع الفتى المراقبة والملاحظة وفتح عينيه، مع أن هذه الأشعة تخز عينيه، وتؤلمها بحدتها وصلابتها ؟

– وإزاء هذه الصدمة التي اعترضت المتلقي، وغيرت أفق توقعه، وباينت سير المعنى أمامه، ومنعته من الاسترسال في استقبال المعنى، وأجبرته على التوقف لمحاولة الفهم والتوفيق بين هذا التناقض، يكون تفاعله مع النص قد بلغ إلى درجة كبيرة من النشاط والاحتدام.

– ويستطيع المتلقي أن يفسر هذا التناقض بأن صورة الأشعة التي كالنصول في مقلتي الفتى هي عملية نفسية يستشعرها الفتى في نفسه، فقد بلغ به النكد والهم مبلغًا أحال لديه أشعة البدر الرقيقة الحانية إلى نصالٍ حادة صلبة قاسية.

– ومن ثم فقد ظل الفتى يراقب البدر طوال الليل، ويلحظ أشعته دون أن تبعث فيه هذه الأشعة أي بارقة أمل، أو تبث في قلبه الراحة والطمأنينة، بل تحولت إلى ما يشبه النصال، فلم تزده إلا ضيقًا وضجرًا، بعد أن تظللت بظلال نفسه الكآبية المعتمة.

ويأتي البيت الرابع والعشرون :

فَيَا عَجَبًا حَتَّى النَّجُومُ تُضِلُّهُ

وَفِـــي نُورِها للمُدْلجينَ دليلُ

– ليكشف فيه السارد عن تعجبه واستغرابه من إضلال النجوم للفتى مع أنها المصدر لهداية المدلجين.

– وهذا البيت يقوم على مفارقة جديدة مريرة تعضد في ذهن المتلقي الحالة المأسوية، والظروف القاسية التي يعيشها الفتى، والتنكيل الذي يعانيه حتى من النجوم رمز الهداية والنور.

– وقد انجذب المتلقي نحو هذه الصورة، وانطبع معناها في عقله بفاعلية العناصر البلاغية التي وظفها السارد فيها، فقد تصدرت بالفاء الاستئنافية التي تلفت المتلقي، وتنبهه بقوة إلى المعنى المعبر عنه، ثم يأتي حرف النداء (يا) بما فيه من امتداد للصوت، ليبرز حالة التأوه والتألم التي عليها السارد، والتي انتقلت بفاعليتها وحدتها إلى المتلقي بعد أن استشعرها من هذا المد.

– وفي نداء العجب تعظيم لهول الفاجعة التي يراها السارد، وتبشيع لفداحة التنكيل الذي أصاب الفتى، كما أن نداء العجب وهو ما لا يعقل أعطى البيت استعارة مكنية، إذ شخص السارد العجب، وشبهه بإنسان يسمع النداء، حذف المشبه به، وأشار إليه بلازمه، وهو أداة

النداء (يا)، وهذه الاستعارة التي أظهرت العجب في صورة حسية مشاهدة استثارت المتلقي، وجذبته نحوها، ونبهته بقوة إلى أن هناك أمرًا غريبًا، استدعى من الشاعر أن ينادي عجبه، ويحضره ليشاهد ويرى.

– وتأتي (حتى) بما تدل عليه من انتهاء الغاية ؛ لتؤكد حدوث الفعل المستغرب منه، ممن لا يتوقع حدوثه منه، وهذا آكد في تصوير فداحة وقعه، وأمعن في جذب المتلقي، وإدامة تشوقه.

– وتجيء جملة (النجوم تضله) لتفصح عن مكمن الغرابة، فقد وقع الضلال ممن لا يتأتى منه الضلال، وحصل الخذلان بالفتى ممن لا يتوقع حصوله منه.

– وقد جعلت البنية البلاغية هذا الأمر المستغرب أكثر انطباعًا في ذهن متلقيه من خلال تقديم المسند إليه (النجوم) على خبره الفعلي (تضله)، كما أن هذا التقديم فضلاً عن إفادته تأكيد الحكم وتقويته، يعطي في هذا السياق دلالة التخصيص، فالنجوم لا تضل إلا الفتى، ولا تعبث به، وهذا التخصيص ينسجم مع جو المبالغة التي يتضح بها المعنى، والذي يتسفل بالفتى إلى حضيض الذل، وقاع الشقاء.

– ويأتي الشطر الثاني : (وفي نورها للمدلجين دليل) ليعمق من المفارقة البشعة التي يعانيها الفتى من النجوم، فحال هذه النجوم أن نورها يهدي المدلجين، ويرشدهم إلى طريقهم في طمأنينة وسلام، ولكنها تضله هو، وتضنيه هو.

– وتصدير هذه الجملة بواو الحال أضفى خصوصية عليها، وأكد أهمية ما تتضمنه من معنى، وذلك لأن وجود الواو في جملة الحال يشير إلى (أنك مستأنِفٌ بها خبرًا، وغير قاصدٍ إلى أن تضمها إلى الفعل الأول في الإثبات)[1].

وهذا ما يثير المتلقي ويدفعه لمتابعة جملتها في لهفة وتشوق.

– وقد ضاعف السارد من إثارة المتلقي، وتأكيد المعنى في ذهنه بما أعمله في جملته من تقديم وتأخير، فقد قدم المسند (في نورها) على المسند إليه (دليل)، فهذا التقديم – لاشك – يديم تيقظه لمعرفة المسند إليه، فإذا جاء بعد ذلك انطبع في ذهنه في تمكنٍ وقوة، وقد أطال السارد فترة تيقظه وترقبه، وزاد من تأكيد المعنى في ذهنه من خلال تقديم الجار والمجرور (للمدلجين) على المسند إليه (دليل) كذلك.

– كما أن تقديم المسند (في نورها)، وجعله في مفتتح الجملة الحالية عمل هو الآخر على طبع صورة المفارقة في ذهن القارئ، فالنور ملازم للنجوم ومنبثـــقٌ منها على الدوام، فكونها تضله مع ملازمة النور لها، يؤكد ضراوة المفارقة، وبشاعة حالة الفتى.

– والسارد في تعاطفه مع الفتى، واستغرابه من إضلال النجوم له، يكون موظفًا بذلك تقنية

---

(1) دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، صـــ ٢١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م .

(انحياز السارد)[١]، وقد عاونته العناصر البلاغية على إظهار هذا التعاطف والاستغراب ببراعة ومهارة، الأمر الذي جعل المتلقي يتفاعل مع السارد، ويشاركه تعاطفه واستغرابه في قوة وشدة.

ويختم السارد مشهد معاناة الفتى البدر باستعارة تمثيلية تؤكد استبعاد استفادته منه، أو اهتدائه به قائلاً :

وَهَل تَهْتَدِي بِالبدرِ عينٌ قَرِيحَةٌ
عَليهَا مِن الدَّمعِ السَّخينِ سُدولُ؟

فيشبه استحالة اهتداء الفتى بالبدر لشدة الهموم التي استولت عليه، باستحالة اهتداء العين القريحة التي عليها أستار من الدمع السخين بالبدر، بجامع الهيئة الحاصلة من صورة استحالة الاستفادة من شيء لفقدان الوسائل المهيئة والمؤدية إلى تلك الاستفادة، حذف السارد صورة المشبه ثم استعار لها صورة المشبه به على سبيل الاستعارة التمثيلية.

– ورغم أن السارد قد استطاع أن يستقطب متلقيه نحوه بقوة من خلال هذه الاستعارة التمثيلية، والتي تتطلب أصالة فنية، ومهارة عقلية، يستطيع من خلالها أن يعادل بين الهيئات والحالات المتشابهة، ويوفق بينها في كلامه، بصورة بليغة آسرة، وفي المقابل تحتاج من المتلقي أن يقدح زناد فكره، ويعمل عقله ؛ ليتمكن من استيعابها، وإدراك مفهومها، والكشف عن جمالياتها، فإن السارد لم يكتف بهذه الوسيلة البلاغية في جذب متلقيه، إلا أنه قد ضاعف من شده نحو صورته بإلباس هذه الصورة الاستعارية ثوبًا بلاغيًا آخر أمكن في جذبه، إذ استعان بالاستفهام الخارج عن معناه الحقيقي إلى معنى النفي والاستبعاد، ومن ثم فالمتلقي لهذه الصورة يُسلِّم – مع السارد – في ثباتٍ وثقةٍ بأن العين القريحة التي عليها أسدال من الدمع السخين لم ولن تهتدي بالبدر.

وهكذا جاء توظيف السارد للاستفهام المفيد للنفي – والذي مكَّنَهُ من التعبير بالنفي عن طريق الاستفهام بدلاً من النفي الصريح– لاعباً دورًا كبيرًا في استقطاب المتلقي، وتمكين المعنى في ذهنه (وذلك لما يتطلبه هذا الأسلوب من إثارةٍ للذهن، وتحريك للعقل، ولما يتطلبه من مشاركة المخاطب في الوصول إلى هذه الحقيقة، ومن ثم الاقتناع بمضمون الجملة الاستفهامية)[٢].

– ولم تقف هذه الصورة الجزئية عند هذا الحد من إثارة المتلقي، بل شدته نحوها بقوة أيضاً بما وظفته من عناصر بلاغية أخرى تمثلت في صورتين كنائيتين بارعتين، وتقديمٍ مشوق.

---

(١) تقنية انحياز السارد يقصد بها : موقف السارد نحو المسرود أو الوقائع والمواقف المعروضة، المصطلح السردي، صـ ٢٣٤، سابق .

(٢) الاستفهام في الصحيحين، خصائصه التركيبية، ومعانيه البلاغية، د/ عبد العزيز بن صالح العمار، ص٢٠٣، جامعة الإمام محمد بن سعود ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م .

فقوله : (عليها من الدمع السخين سدول) كناية عن كثافة هذا الدمع وكثرته، وقوة حجبه للعين، وعدم تمكينها من الرؤية والمشاهدة، وقد استطاع السارد من خلال هذه الكناية أن يوقف المتلقي على كثافة الغشاوة التي على العين، وشدة تراكمها، بما لا يترك مجالاً للشك لدى المتلقي باستحالة استفادة هذه العين القريحة من نور البدر، وهذا ما ينعكس بظلاله على صورة الفتى.

وهذه الكناية تتضمن كناية أخرى ناتجة عن وصف الدمع بالسخين، فهذا الوصف يعطي كناية عن شدة الحزن، وكثرة البكاء الذي ينتاب صاحب هذه العين، مما يؤكد كثافة هذه الدموع وغزارتها، وانهمارها دون فتورٍ أو توقف، ومجيء هذا الوصف على صيغة (اسم الفاعل) يدل على ملازمة هذه الدموع للعين، ودوام لصوقها بها.

– وتقديم المسند (عليها) على المسند إليه (سدول)، والفصل بينهما بقوله: (من الدمع السخين) قد أثار ذهن المتلقي، وبث في عقله الشوق واللهفة لمعرفة المسند إليه، فإذا جاء بعد ذلك تمكن في ذهنه في رسوخ وتمكن، وهذا ما عمق من تفاعل المتلقي مع هذه الصورة.

– ويستمر السارد في سرد المفارقات التي تكشف عن توحد الفتى في الهم المقيم النازل به، واكتوائه بنار شقائه، مستعيناً على ذلك بالعناصر البلاغية التي جذبت المتلقي، وعمقت من تفاعله، فنراه يقول في البيت السادس والعشرين :

غَفَا الناسُ، واستولتْ عَليهِم سكينةٌ
فَمَــا بالُه استَولَى عَلَيْهِ ذُهُولُ؟

– فإذا كان الناس قد غفوا، واستولت السكينة عليهم، ورفرفت بظلالها الوارفة عليهم في هدوء ودعة، فإنه قد استولى عليه الذهول والأرق، واستبد به الشرود والتيه.

– وفي الشطر الأول تأتي صورة الناس المقابلة لصورة الفتى حاملة للمتلقي كل معاني الطمأنينة والاستقرار التي ينعم بها الناس سوى الفتى.

– وقد حرك السارد خيال المتلقي وداعبه من خلال صورتين بيانيتين تفاعلتا، وصورا في براعة حالة الاستقرار وهدوء البال التي تهيمن على هؤلاء الناس المقابلين لصورة الفتى، وذلك من خلال استعارة مكنية انبجست وتولدت منها كناية معبرة.

فقد شخص السارد السكينة وخلع عليها صفات إنسانية، وشبهها بإنسان يستولي على الناس، ويظهر عليهم، حذف المشبه به، وأسند لازمه (استولى) للمشبه السكينة على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة يتولد منها كناية عن تمكن السكينة منهم، وبلوغها الغاية في سيطرتها عليهم، وامتلائهم بها.

– وإذا كان كل الناس قد أصبحوا طرفاً مقابلاً للفتى، فإن تقديم الجار والمجرور (عليهم) على الفاعل (سكينة) هنا يفيد التخصيص، فكل الناس سوى الفتى قد استولت السكينة عليهم، وهذا التقديم يقوي من دلالة المبالغة التي يهدف السارد من ورائها إلى إبراز توحد الفتى في الأرق والشرود دون غيره من الناس قاطبةً، فضلاً عن أن هذا التقديم قد عمق من تفاعل المتلقي مع الصورة بتشويقه إلى معرفة المتأخر.

– وفي الشطر الثاني – (فما باله استولى عليه ذهول) – تأتي صورة الفتى المقابلة لصورة الناس حاملة للمتلقي كل معاني الاضطراب والأرق.

– وكما حرك السارد خيال المتلقي في الشطر الأول وداعبه من خلال صورتين بيانيتين متفاعلتين هما الاستعارة والكناية فإنه قد فعل هنا أيضاً، ووظفهما لتصوير حالة التيه والتخبط التي تسيطر على الفتى في شدة وتمكن، فقد شخص الذهول وشبهه بإنسان يستولي على الفتن، ويظهر عليه، حذف المشبه به، وأسند لازمه (استولى) للمشبه (الذهول) على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة يتولد منها كناية عن تمكن الذهول منها، وبلوغه الغاية في سيطرته عليه، وشموله له.

– وتقديم الجار والمجرور (عليه) على الفاعل (ذهول) يحصر الفتى باستيلاء الذهول عليه، ويؤكد توحده به، وهذا مما يعمق من شناعة حالته، وشدة مأساته، وهذه المبالغة المفادة من هذا التقديم تتناغم مع دلالة المبالغة المفادة من التقديم في الشطر الأول، وتنسجم معها في تناسب وتوافق.

– وقد جعل السارد صورة الفتى هنا أكثر مثولاً في ذهن المتلقي من خلال الإتيان بهذا المعنى في ثوب الاستفهام المفيد للاستغراب والتعجب، ولاشك أن الاستفهام له أثرٌ بالغ في استثارة المتلقي، ودفعه إلى مشاركة السارد في تعجبه واندهاشه بسبب هذه المفارقة التي يئن تحت وطأتها.

– كما جاء ترديد الفعل (استولت واستولى) ممعناً هو الآخر في تمكين معنى المفارقة في ذهن المتلقي، فقد جاء في الشطر الأول – وفي جانب الناس– مفيدًا بتعلقه بالسكينة – معاني الطمأنينة والهدوء والدعة والاستقرار، وجاء في الشطر الثاني – في جانب الفتى – مفيداً – بتعلقه بالذهول– معاني الأرق والتخبط والتيه والشرود، فضلا عن أن الموسيقى الصوتية المتناغمة النابعة من هذا الترديد قد ساعدت بقوة على استيعاب هذا التناقض الدلالي الناتج من إعادة هذا الفعل.

– ويتفاعل المتلقي أكثر مع هذه الصورة من خلال الصدمة التي أثارته من خلال لفظة (غفا)، إذ يجد أن السارد لم يكن موفقًا في توظيفها، وأنها ليست الأنسب في هذا السياق، فهي بدلالتها على النوم القليل، تقلل من فداحة المفارقة، وتصور الناس المقابلين للفتى، وقد انتابتهم غفوة قليلة بدلاً من أن يغطوا في سباتٍ عميق، ونعاس شديد آمن بفضل السكينة التي تشملهم، وقد يجد المتلقي مخرجًا لهذا المأزق باحتمالية أن السارد يرمز من وراء توظيف هذه اللفظة إلى أن الفتى قد حُرِمَ حتى من هذه الغفوة القصيرة، طالما أن الناس الذين شملتهم هذه الغفوة قد أصبحوا في الكفة المقابلة لكفة الفتى في هذه المفارقة.

– ولأن الفتى يعيش في حالة من التوحد المضني، والذهول الشديد، فما كان منه إلا أن أخذ يتأمل فيما حل به من محنٍ ومصائب، وهذا ما يصوره السارد في البيت السابع والعشرين بقوله :

تَأَمَّــلَ فِــي أحــزانِهِ وشَقَائِهِ
فَهَــانَ عَلَيهِ العَيشُ وَهُو جَمِيلُ

– يأتي الفعل (تأمَّل) في بداية البيت راصدًا بإيحائه وظلاله، حالة الاستغراق العميق التي يعيشها الفتى، والذي أخذ يجتر فيها ما قاساه من أهوال، ويتذكر ما لاقاه من محنٍ ومصائب، سببت له الأحزان والشقاء.

– ولفظتا (الأحزان والشقاء) تصوران بظلالها الكآبية، ووقعهما البغيض كثافة الهموم التي لحقت بالفتى، وحدة العناء والتعب الذي حل به، كما أنهما يرصدان حالة التأزم النفسي، والكبت المضني الذي عاناه جراء النوازل التي تكالبت عليه في ضراوة، وضمير الغيبة المتصل بهاتين اللفظتين ينسجم مع حالة التأمل التي يعيشها الفتى، ويتوافق مع استغراقه وانكفائه على ذاته البائسة.

– وكانت النتيجة الطبيعية لهذه المرارة التي استشعرها الفتى من تأمله في أحزانه وشقائه هي حقارة الحياة في عينه، وهوانها عليه، وهو ما عبر عنه السارد في الشطر الثاني بقوله: (فهان عليه العيش وهو جميل).

والفاء المتصدرة بما فيها من معنى السببية تكشف عن الترابط القوي بين تأمل الفتى، وبين هوان الحياة عليه، وبما تفيد من السرعة تصور سرعة سيطرة هذا الإحساس على نفس الفتى، وسرعة وروده على خاطره، وهذا يؤكد شدة بؤسه، وهول ما مَرَّ به، ومن ثم بغضه للحياة، وكرهه البقاء فيها، ولذلك جاءت لفظة (هان) لتصور بدلالتها حقارة الحياة في عينه، وازدرائه لها، ولتدل بزمنها على تثبت هذا الفعل من نفس الفتى، وترسخه فيهـــا.

– ويأتي تقديم الجار والمجرور (عليه) على الفاعل (العيش) مفيدًا للاختصاص والقصر، إذ قصر السارد هون الحياة على الفتى قصر صفة على موصوف، وهو قصر يتعاضد مع سياق الصورة التي تصور هون الحياة على الفتى وحده دون غيره من الناس، نتيجة لمرارة الهموم، وشدة الأحزان التي طالته بمفرده أيضاً، كما أن هذا القصر بما فيه من تقديم وتأخير قد أثار ذهن المتلقي لمعرفة المتأخر، ومن ثم كان تلقيه له بعد ذلك أشد مثولاً في عقله.

– ولفظة (العيش) مجاز مرسل علاقته السببية عن الحياة ؛ لأن العيش سبب في الحياة، فعبر بالسبب وأراد المسبب، وهذا المجاز يبالغ في الدلالة على حقارة الحياة، وضآلتها من نفس الفتى، إذ يسلط الضوء على زهده في أسبابها من مأكلٍ ومشربٍ ومالٍ إلى غير ذلك من أسباب تقوم عليها الحياة، ومن ثم فقد استطاع المجاز المرسل أن يجذب المتلقي نحوه، ويوقفه على مقدار يأس الفتى من الحياة، بتصوير نفوره من أسبابها.

– وتأتي الجملة الحالية في نهاية البيت ؛ لتخلع على الحياة وصفًا جذابًا إلا أنه يعطي مفارقة مريرة، تضاعف من الدلالة على شناعة الحياة القاتمة التي يحياها الفتى، فقد كره الحياة، وزهد فيها مع أنها جميلة مليئة بما يسعد ويفرح.

– وفي البيت الثامن والعشرين تتصاعد

الأحداث نحو الذروة[١]، وتصل نحو نهاية التأزم والتوتر ؛ إذ يقرر التخلص من حياته بعد أن هانت عليه، لكثرة شقائه، يقول السارد مصورًا ذلك :

فَمَـــــدَّ إلـــى السِّكِّينِ كفًـــا نَقِيَّـــةً
أَبَتْ أَنْ يَرَاهَا تَسْتَغِيثُ بَخِيـــلُ

ينجذب المتلقي إلى هذا البيت، ويشتد تفاعله معه، بفضل ما تتضمنه من صورة بصرية حركية مثيرة، إذ مد الفتى يده إلى السكين بعد أن أبت نفسه أن ترى هذا الكف تستغيث بخيلاً، وأيضاً ينجذب إليه بمـــا تضمنه من عناصر لغوية وبلاغية، وبما فيه من تساهل لغوي فادح سبب له صدمة عنيفة.

– والفاء في بداية البيت تصور سرعة هذه الحركة من الفتى نحو السكين، وترصد توجه كفه إليها لتقبض عليها في إصرار ولهفة وهذا يعكس حالة اليأس والقنوط التي تنتابه في هذا المشهد.

– ويأتي تقديم الجار والمجرور (إلى السكين) على المفعول ووصفه (كفاً نقية) عناية واهتماماً بالسكين، ووضعاً لهذه الآلة الحادة القاتلة بداية أمام المتلقي لتتطبع بدلالتها في ذهنه.

– ووصف الكف بقوله (نقية) يؤكد أن كف الفتى لم تمد يوماً إلى أحد للأخذ والطلب، وإنما كانت دوماً هي التي تعطي وتنيل، ومن ثم فوصف الكف بالنقاء يعطي الصورة كناية عن وافر أصالة الفتى، ورفعة شرفه، وهذه الكناية تعمق من فداحة المشهد، وشناعة الحدث، فالفتى المنكوب الذي لجأ إلى السكين للانتحار، والتخلص من حياته، كان بالأمس القريب رفيع الشأن، عظيم القدر، شديد الغنى والثراء، وهذا ما يجعل هذا المشهد على الفتى أنكى وأوجع، ومن ناحية أخرى يجعل المتلقي أشد تعاطفاً مع شخصية الفتى.

– ويأتي الشطر الثاني (أبت أن يراها تستغيث بخيل) كاشفاً عن الدافع إلى إقدام الفتى على التخلص من حياته، فقد أبت نفسه أن ترى كفه تطلب العون من بخيل، وهذا يؤكد أصالة الفتى، ونفاسة معدنه، إذ يرفض أن يقف ذليلاً أمام بخيل يمد كفه له.

– ولفظة (أبت) بما تحمله دلالاتها من الكره وعدم الرضا في شموخ وأنفة، تصور الرفض الصارم، والامتناع الكامل من الفتى للإقدام على مثل هذا العمل المُذِّل.

– ويأتي حذف السارد للفاعل (نفسه) متوافقاً مع حال الفتى المختنق الأنفاس، المنكسر النفس، البائس الحال في هذا المشهد المؤثر، كما أن هذا الحذف قد أثار المتلقي، ودفعه لإعمال عقله للبحث عن المحذوف، وهو ما جعل عثوره عليه أمكن في عقله.

– وإيثار التعبير بالمصدر المؤول (أن يراها) منح البيت موسيقى شجية نابعة من صوت النون، وهو ما يتوافق مع هذا المشهد المؤلم المكتظ بالأنين والحزن والأسى، وهذا ما يجعل المتلقي أكثر انسجاماً مع المعنى، وأشد

---

(١) يقصد بالذروة: النقطة التي يصل التوتر إلى أقصاه، نقطة الأوج في حدة متصاعدة، المصطلح السردي، صـــ ٤٦، سابق .

إحساساً بوقع أثره عليه.

– ويصطدم المتلقي صدمة عنيفة تجعل تفاعله مع هذا البيت في نهاية النشاط والقوة، وذلك عند ما يصل إلى قافية هذا البيت، إذ يجد أن السارد قد رفع المفعول (بخيل) وهذا عيبٌ فادح يقدح في سلامة اللغة، ولا يجد المتلقي مخرجاً للسارد هنا سوى اتهامه بالتساهل في اللغة، وعدم اعتداده بقواعدها، وإن كان السارد قد لجأ إلى ذلك ليحافظ على موسيقى النص حيث الروى المضموم، فإن الامتعاض الذي يستشعره المتلقي جراء هذا التجرؤ على قواعد اللغة قد غطى على كل أثر موسيقي، ولن تنهض تناسب الموسيقى أن تهز المتلقي وتطربه طالما أن هذا التناسب قد جاء على حساب سلامة اللغة، وعلى سبيل صحتها.

– ويزداد مشهد إقدام الفتى على الانتحار تأزمًا وتوترًا من خلال البيت التاسع والعشرين والذي يقول فيه السارد :

وَقَرَّبها مِنْ صَدره ثمَّ هَزَّها
وَكَادَ بِهَا نَحْوَ الفُؤَادِ يَمِيلُ

فالفتى قد قرَّب السكين من صدره، ثم هزها، وكاد أن يوجهها نحو قلبه.

– ولفظة (قربها) ترصد بدقة المسافة القريبة بين السكين وصدر الفتى، ومن ثم تبعث لدى المتلقي الإحساس بخطورة الموقف، كما أن ما فيها من تضعيف يجعلها تمعن في تصوير شدة المشهد وحدته.

– وحرف العطف (ثم) بما يفيده من الترتيب والتراخي يعمل على تثبيت المشهد لحظات أمام عين المتلقي لمزيدٍ من المعايشة والتأمل.

– ولفظة (هزها) ترصد هز الفتى للسكين، وتحريكها أمام صدره.

– ويأتي الشطر الثاني(كاد بها نحو الفؤاد يميل) ليستشف منه القارئ أن التحريك للسكين أمام صدره كان بهدف تثبيتها أمام قبله، لتوجيهها نحوه.

– والفعل (كاد) يؤكد عدم توجيه السكين من الفتى نحو قلبه، وهذا ما يجعل قلب المتلقي أشد تعلقًا بمتابعة هذا المشهد، ويدفعه إلى مضاعفة رغبته في معرفة مصير الفتى.

– وتقديم الجار والمجرور (بها) على اسم كاد وخبرها (نحو الفؤاد يميل) قصر صفة على موصوف، وهذا القصر أكد للمتلقي أن الآلة الموجهة نحو القلب هي السكين لا شيء غيرها، كما أن هذا التقديم ضاعف من تسليط الضوء على السكين، وهذا مما يمعن في إبراز شناعة المشهد.

– وكانت صورة السكين أشد حضورًا في ذهن المتلقي في هذا البيت من خلال تكرار الضمير العائد عليها ثلاث مرات (وقربها، هزها، بها) فضلاً عن أن هذا التكرار قد أمد البيت بنغمة موسيقية متناسقة جعلته أشد انجذاباً إليها.

المقطع الخامس

البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي

في الإفصاح عن انفراج أزمة الفتى وفرحته على يد الفتاة

يقول السارد :

٣٠- وإذ شَبحٌ يَسْتَعْجِلُ الخَطْوَ نَحْوَه
وصوتٌ لطيفٌ في الظَّلامِ يَقُولُ

٣١- رُويدَكَ فالضَّنكُ الذي أنتَ حَامِلٌ
متَى زالَ هذا اللَّيلُ سَوْفَ يَزُولُ

٣٢- نَعم هي إحدى محسِنات نسَائِنا
ألا إنَّ أَجْرَ المحسِناتِ جَزِيلُ

٣٣- أبَتْ نَفْسُها أن يَــكحَلَ النَّومُ جَفنَها
وَجَفنُ الــمُعَنَّى بالسُّهادِ كحيلُ

٣٤- وأن تَتَولَّى الابتساماتُ ثَغْرَهَا
وفي الحَيِّ مكلومُ الفُوادِ عَليلُ

٣٥- فَألقَتْ إليه صُرَّةً وتراجَعَــتْ
وفي وجهِهَا نورُ السُّرورِ يَجولُ

هذا هو المقطع الختامي لهذه القصة، إذ برزت فيه لحظة الانفراج، والحل بظهور شبح يغيث الفتى، ويقيله من عثرته، فبينما الفتى غارق في أحزانه وبؤسه، ومنعزلٌ عن الناس بهمومه وشقائه، يرى فجأة شبحاً يسرع الخطى نحوه، ثم يصدر منه صوتٌ لطيفٌ مُطَمْئِنًا له، ومبشرًا له بقرب زوال الضنك النازل به، ثم – وبعد تأكد الفتى وكذلك المتلقي من أن هذا الشبح أنثى – تلقي إليه صرةً مليئةً بالمال، ورجعت وهي في قمة الفرح والسرور بهذه المساعدة والإغاثة للفتى.

وقد احتشد هذا الختام بالعناصر البلاغية التي جذبت المتلقي، وجعلت تفاعله في نهاية القوة والنشاط.

– فقد جاء البيت الأول متصدرًا بالفاء الاستئنافية لتلفت المتلقي إلى أهمية الخبر المسرود له، وتوقظه نحو في نشاطٍ وقوة.

– وإذ الظرفية تؤذن بحدوث تحول جذري في أحداث القصة، ومن ثم تهيء المتلقي نحو المتابعة في شدة وتشوق.

– وتأتي لفظة (شبح) بما تدل عليه من الخفاء والإبهام، تكشف من جذب المتلقي نحو الصورة، إذ تغذى لديه الرغبة في معرفة هوية هذا الشبح الخفي الذي ظهر فجأة على مسرح الأحداث أمامه.

– وتجيء جملة (يستعجل الخطو نحوه) لتكني عن سرعة هذا الشبح، ونشاطه في سعيه تجاه الفتى، وهي كناية قائمة على الصورة الحركية التي تطبع بالدليل المؤكد معناها في زمن المتلقي.

– وإذا كانت هذه الكناية قد كشفت عن قصد هذا الشبح للفتى، وتوجهه نحوه في نشاط وسرعة، فإنها قد أبقت المتلقي على لهفته وتشوقه السابق، إذ لم تكشف النقاب عن هوية هذا الشبح، ولم تبن له عن نية هذا الشبح القاصد للفتى، ولذا فإن قلب المتلقي سيظل معلقاً، وترقبه سيزداد لهفةً، وسيسرع بعينه نحو بقية الصورة عله يشفي غليل تطلعه بالإجابة على هذين السؤالين،

الأول : ما هوية هذا الشبح ؟

الثاني : ما غرضه من توجهه نحو الفتى ؟

– وتأتي الكناية الواردة في صدر الشطر الثاني (وصوت لطيف)، لتحسم للمتلقي الإجابة عن السؤال الأول، بينما تبقى إجابة السؤال الثاني معلقة لديه، ومتأرجحة عنده، فهي كناية قريبة المفهوم عن إحدى النساء، فالصوت الرقيق اللين من لوازمهن، ومن ثم فقد أجابت هذه الكناية عن السؤال الأول بالكشف عن هوية الشبح بأنها (امرأة)، وأما عن السؤال الثاني، وهو غرض الشبح من توجهه مسرعاً نحو الفتى، فيمكن أن تكون الإجابة بأن هذه المرة بصوتها اللطيف تحمل له البشارة والمساعدة، إلا أن المتلقي لن يستطيع الجزم بهذه الإجابة، إذ ليس الصوت اللطيف ملازماً دائماً للبشارة والحسن، ولذا فإن على المتلقي أن ينتظر مرة أخرى، ويستمر في المتابعة لحسم إجابة هذا السؤال العالق بذهنه.

– وبينما ينطلق المتلقي بشغفٍ للبحث عن إجابة السؤال إذ يقابله ما يعطله في سعيه، والتعطيل ناشئ عن الجار والمجرور (في الظلام)، والمعترض به بين المبتدأ (صوت لطيف) وخبره الفعلي (يقول)، ورغم هذا التعطيل الناتج من الاعتراض، إلا أن لهذا الاعتراض فائدة كبيرة، إذ يكمل ظلال المشهد بتعانقه مع لفظة (شبح)، وهو ما يمعن في رسم الصورة الخفية لهذا الشبح، حال إقدامه مسرعًا نحو الفتى، كما أن هذا الاعتراض أعاد إلى ذهن المتلقي صورة المكان المظلم البائس الذي زوى نفسه فيه الفتى، ليحتجب من خلاله عن العيون والأبصار.

– ويصل المتلقي إلى نهاية البيت ليصدم بوجود الفعل (يقول) إذ كان يتوقع أن يجد الإجابة على سؤاله، ولكنه بوقوعه على ذلك الفعل أدرك أن عليه أن يستمر في متابعة المعنى من خلال البيت اللاحق له، ليقف على مقول القول ليضع الإجابة الحاسمة.

– ويأتي مقول القول :

رُويدَكَ فالضَّنكُ الذي أنتَ حَامِلٌ

متَى زالَ هذا اللَّيلُ سَوْفَ يَزُولُ

ليضع للمتلقي حدًا لمتابعته الحثيثة، وليقدم له الإجابة بأن غرض هذه الأنثى صاحبة الصوت اللطيف هو المساعدة، والبشارة بقرب زوال الضنك.

– وقد جاء مقول القول ناهضاً ببعث الطمأنينة والبشارة إلى قلب الفتى في قوة وبراعة، ومؤكدًا للمتلقي جديتها في إغاثة الفتى، وإعانته، وإخراجه من شدته.

– فقد تصدر بقوله : (رويدك) وهو اسم فعل أمر بمعنى تمهل وتخفف، أي تمهل من هذا الحزن العاصف بقلبك، وتخفف من هذا الضنا القاتل الذي يلازمك، ومن ثم فاسم الفعل هذا يحمل رسالة طمأنة قوية له، وكأنها تربض على كتفيه، مهدئة من روعة بهذه اللفظة الحانية.

– وبعد أن بعثت الطمأنينة في قلبه بهذه اللفظة، تصاعد في طمأنته، حين تزف إليه البشارة السارة بقرب زوال ضنكه، إذ تقول : (فالضنك الذي أنت حاملٌ من زال هذا الليل سوف يزول).

– والفاء الاستئنافية المتصدرة تقرع أذن الفتى وتلفته بقوة إلى ما يتلى عليه، كما أنها

توقظ المتلقي، وتشركه بفاعلية فيما تخبره به.

– وإيثار الفتاة التعبير بلفظة (الضنك) بما تدل عليه من ضيق العيش والضنا والكمد، يشف عن عمق إدراكها بمحنة الفتى، ومن ثم مدى لهفتها عليه، كما أن وصف هذا الضنك بالاسم الموصول (الذي) يكشف عن وعيها بفداحة أثر هذا الضنك عليه، بالإضافة إلى شهرته، وبلوغه مبلغاً عظيماً من الشدة والشناعة.

– والتعبير بضمير المخاطب (أنت) يحدد الفتى، ويحصره بحمل الضنك الذي تخبر الفتاة عنه، وهو ما يجعل الفتى أشد جاذبية لحديثها نحوه.

– وتجسيد الضنك وتصويره في هيئة شيء يُحمل من الفتى جاء من خلال الاستعارة المكنية، بعد أن حذف السارد المشبه به، وهو الشيء المحمول، واشار إليه بلازمة، وهو قوله : (أنت حامل)، وهذه الاستعارة تصور مدى العناء الذي لاقاه الفتى من حمله للضنك، واصطباره عليه مع عدم إطاقته له، وهذا ما ينتزع من المتلقي التعاطف له، ويشف من ناحية ثانية عن إحساس الفتاة بمعاناة الفتى المنكوب، وعمق مأساته.

– وتخبر الفتاة عن الضنك الذي يحمله الفتى من خلال الشطر الثاني بقولها : (متى زال هذا الليل سوف يزول) فقد ضربت موعدًا محددًا، وحددت زمناً معيناً ينتهي فيه ضنك الفتى، وهذا الموعد هو (زوال الليل)، ولاشك أن هذا التحديد الصارم منها يمعن في تثبيت الطمأنينة في قلبه، لاسيما وأنها قد حددت هذا الليل من خلال اسم الإشارة (هذا).

– ومجيء هذا الإخبار في ثوب الجملة الشرطية عمل على انطباع معناه في ذهن المتلقي، إذ إنه بمجرد سماعه لفعل الشرط يشتد تشوقه لمعرفة الجواب، فإذا جاءه الجواب بعد ذلك تمكن في ذهنه في رسوخٍ وقوة.

– كما جعل السارد صورة زوال هذا الليل أكثر ثباتًا في ذهن المتلقي من خلال الإشارة إليه باسم الإشارة (هذا) إذ يثير نفس المتلقي لمعرفة المشار إليه، فإذا جاء بعد ذلك تمكن من نفسه فضل تمكن.

– كما عمل الإرصاد والتسهيم الوارد في هذا الشطْر على مضاعفة تفاعل المتلقي مع المعنى، إذ إن المتلقي بمجرد وقوع عينه على حرف التسويف (سوف) يدرك أن القافية (يزول)، وذلك بعد أن علم أن اسم الشرط وفعله هو (متى زال هذا الليل)، كما أضفى التكرار الناتج عن هذا اللون البديعي على الصورة موسيقى صوتية متناسقة جعلتها أكثر قبولاً لدى المتلقي.

– وهذا البيت يعد من ناحية أخرى مؤشرًا قوياً على خاتمة السرد [١].

– وينتهز السارد فرصة انجذاب المتلقي نحو مشهد إغاثة الفتاة للفتى، وطمأنتها له،

---

[١] خاتمة السرد : خلاصة تعطي الانطباع أن سردًا أو مساقاً سرديًا قد أشرف على نهايته، المصطلح السردي، صـــ ١٤٩، سابق .

ليتدخل[1]، ويقحم نفسه في الحدث الجاري ليكشف عن قيمة النساء، ويبرز حسن فعالهن، وليصور عدم تقبل هذه الفتاة لأن يكون في الحي عليل مكلوم الفؤاد، بينما تنعم هي بالنوم والسرور.

– والسارد بهذا التدخل يقطع استلذاذ المتلقي باستقبال لحظات الانفراج والاطمئنان التي يعيشها الفتى على يد الفتاة في هذا المشهد الختامي، وكان يود المتلقي أن يسترسل السارد ليعرج على الصنيع الفعلي، ويوضح المساعدة الملموسة من الفتاة للفتى ليطفئ لهيب تشوقه بمعرفة ماهيتها وكيفيتها، ولكن السارد آثر التدخل، وتعطيل السرد ليعرض على المتلقي مغزاه من هذه القصة، وهو بيان فضل النساء، وعظيم إحسانهن، وعدم تأخرهن في تقديم يد العون والمساعدة لكل متعثر.

– والسارد يدرك أنه باقتحامه لهذا المشهد الختامي، والمباعدة بين أحداثه، قد وضع مغزاه في بؤرة الضوء أمام المتلقي، بعد أن خالف أفق توقعه، وصدمه بهذا التدخل، وفاجأه بكلام مغاير لما كان يتوقعه، وما على المتلقي حينئذٍ إلا أن يستجمع قواه من جديد إزاء هذه الصدمة، ويعيد ترتيب أوراق تفكيره لتلقي هذا الحديث الجديد.

– ولاشك أن هذا الصدمة التي هزت المتلقي بعنف ستجعله يتلقى حديث السارد المفاجئ بنشاط وفاعلية، كما أن تشوقه وانتظاره – في الوقت ذاته– لمعرفة بقية صنيع الفتاة مع الفتى سيكون أشد وأقوى.

– وهكذا نجح السارد في مضاعفة استقطاب المتلقي نحو سرده، وجعله يتأمل المضامين التي يقدمها له في براعة ودقة.

– وقد جاء هذا التدخل من السارد من خلال ثلاثة أبيات متعاقبة، استطاع أن يجعلها في ذاتها – أيضاً– قادرة على استقطاب المتلقي، واستمرار انجذابه نحو ما يُلقي عليه، وذلك بما وظفه فيها من بنيات فنية وبلاغية ساعدته على ذلك.

فإذا نظرنا إلى البيت الأول من هذا التدخل وهو قوله :

نَعم هي إحدى محسِنات نسَائِنا
ألا إنَّ أَجْرَ المحسِناتِ جَزيلُ

نجد أن الشطر الأول منه قد تصدر بحرف الجواب (نعم)، وتلا هذا الحرف جملة تكمل الإجابة على سؤال محذوف، وهذا يعد فراغاً يجب على المتلقي أن يشحذ ذهنه، ويعمل عقله لملئه، إذ الحذف (أحد الأساليب التي تشكل فراغاً واضحاً في النص لابد للقارئ أن يملأه، وإن ملء هذا الفراغ لا يكون إلا بالحوار الذي يقوم بين النص والقارئ الذي يواجه نصاً يثيره ويستفزه)[2]، وهذا ما يجعل التفاعل بين النص والقارئ في أوج نشاطه وقوته.

– ويستطيع المتلقي أن يملأ هذا الفراغ

---

(1) تدخل المؤلف : هو تدخل من السارد على شكل تعليق على الأحداث والوقائع المعروضة، المصطلح السردي، صـ ٣٥، سابق .

(2) جماليات الأسلوب والتلقي، د/ موسى ربابعة، صـ ١٢٠، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م .

بوضع السؤال المحذوف، مقدرًا له بسؤال سائل.

– هل تعد هذه الفتاة من محسنات نسائنا ؟

فكانت الإجابة من الشاعر :

نَعم هي إحدى محسِنات نسَائِنا

– ومن ثم فقد استطاع السارد أن يطبع معناه في ذهن المتلقي بدفعه إلى البحث عن السؤال المحذوف، وأن يؤكد له في رسوخ أن هذه الفتاة التي أغاثت الفتى المكتوب، واجتهدت في إخراجه من شدته هي إحدى النساء المحسنات اللائي يقمن بأعمال الخير، ويقدمن المساعدة للغير.

– كما جاءت إجابة السارد مُدللة على الحفاوة بهذه الفتاة، والإشادة بإحسانها، والافتخار بأضرابها من النساء المحسنات.

– فقد عرفها بضمير الغائب (هي) ليستحضرها في ذهن المتلقي من جديد، بما يستتبع هذا الاستحضار من تذكر لحسن صنيعها، وجميل فعلها مع الفتى المنكوب.

– ولفظة (إحدى) بإضافتها إلى لفظة محسنات توحي بأن هذه الفتاة واحدة ضمن المحسنات الكثيرات، المندفعات إلى فعل الخير، بما يكشف عن الأثر الحسن للنساء في المجتمع.

– والضمير المتصل المضاف إلى النساء في لفظة (نسائنا) – بدلالته على الجمع – يعكس اعتزاز السارد بنساء قومه الساعيات إلى الخير، والمقبلات عليه برغبةٍ وحب، كما أنه يؤكد التعليل السابق المفاد من لفظة (إحدى) ولفظة (محسنات).

– ويأتي الشطر الثاني متضمناً حكمة سارية تنتزع من المتلقي الاقتناع والتسليم، إذ يؤكد السارد سعة أجر المحسنات، وعظيم ثوابهن.

– وقد ترسخ مضمون هذه الحكمة في ذهن المتلقي من خلال تصديرها بحرف التنبيه (ألا) وكذلك من خلال توظيف حرف التأكيد (إن).

– ومن الواضح أن تكرار لفظة (محسنات) قد عمل على طبع صورة النساء المحسنات التي هي مغزى قصة السارد في ذهن المتلقي كما أن هذا التكرار قد أمد البيت بنغمة موسيقية صوتية متناسقة، عمقت من انجذاب المتلقي نحوها.

ويأتي البيت الثاني من تدخل السارد كاشفاً عن رهافة قلب الفتاة ورقته، وفيضانه بالحنان والعطف قائلاً :

أَبَتْ نَفْسُها أن يَـكحَلَ النَّومُ جَفنَها
وَجَفنُ الـمُعَنَّى بالسُّهادِ كحيلُ

– يعتمد السارد هنا على صورتين متداخلتين تعطيان مفارقة تصويرية ترفضها الفتاة، وتمتنع عن تقبلها بكل إصرار وحسم، فقد رفضت أن تنام قريرة العين، هادئة البال، منعمة بالطمأنينة والسكينة، بينما يسهر الفتى متألماً مؤرقا يئن تحت وطأة الهموم والأحزان.

– وقد تفاعل المتلقي مع هذا المعنى، وترسخ في وجدانه، من خلال العناصر البلاغية التي عبرت عنه.

– وقد جاءت الصورة الأولى من هاتين الصورتين المتداخلتين من خلال الشطر الأول (أبت نفسها أن يكحل النوم جفنها) إذ جسد

السارد النوم وشبهه بشيء يكتحل به كالإثمد ونحوه، حذف المشبه به، وأشار إليه بلازمة، وهو الفعل (يكتحل) على سبيل الاستعارة المكنية التخييلية، وهذه الاستعارة يتولد منها كناية عن رفض الفتاة لتمكن النوم من عينها، وسيطرته عليها في هناءة وسكينة.

– وتأتي الصورة المتداخلة الثانية من خلال الشطر الثاني :

(وَجَفنُ الـمُعَنَّى بالسُّهادِ كحيلُ) إذ جسد السارد (السهاد)، وشبهه بشيء يكتحل به، حذف المشبه به، وأشار إليه يلازمه، وهو قوله : (كحيل)، وهذه الاستعارة تعطي كناية عن تمكن (السهاد) من عين الفتى لسيطرة الهم والأرق عليه.

– ولاشك أن هاتين الاستعارتين المكنيتين بما خلعاه على النوم والسهاد من أوصاف جديدة، قد أثارا المتلقي، وحركا انفعاله، ومن ثم كان تأثره بمعنيهما، وبالكنايتين المتولدتين عنهما أشد وأقوى.

– ومما عمق من مضمون هذه المفارقة في ذهن المتلقي الطباق بين النوم والسهاد، إذ يضع الدلالات المتباينة لهاتين اللفظتين أمامه في وضوح، فيجعله يقف على أحاسيس الراحة والسكينة وثبات القلب في جانب النوم، وعلى أحاسيس الأرق والتململ واضطراب القلب في جانب السهاد، وهذا ما يدفعه إلى استشعار فداحة المفارقة التي استشعرتها الفتاة برقتها وإنسانيتها ودفعتها إلى التمرد عليها، والرفض لها.

– كما عمل التكرار بين (جفنها وجفن)، ورد الأعجاز على الصدور بين (يكحل وكحيل) على تعميق أثر الطباق، ومن ثم مضاعفة فداحة المفارقة لدى المتلقي، إذ صورا له وجود الجفن والاكتحال في جانب الفتاة، ووجود الجفن والاكتحال أيضاً في جانب الفتى، ولكن هو اكتحالٌ للجفن بالنوم عند الفتاة، واكتحال للجفن بالسهاد عند الفتى، وشتان ما بينهما من تناقض وتباين، بالإضافة إلى أنهما قد أمدا الصورة في مجملها بموسيقى صوتية متناسقة زادت مضمونها ترسخًا لدى المتلقي.

– ولفظة (المُعَنَّى) بدلالتها وبما فيها من تضعيف تصور ببراعة حالة الفتى المؤرق الذي أنهكه الشقاء، وأتعبه الضنك والضنا.

– والبيت الثالث من تدخل السارد يأتي كذلك كاشفًا عن رقة قلب الفنان وحنانه يقول السارد – مصورًا رفضها التنعم بالابتسامة والسرور، وبجوارها في الحي هذا الفتى العليل المجروح الفؤاد :–

وأن تَتَولَّى الابتساماتُ ثَغْرَهَا

وفي الحَيِّ مكلومُ الفُوادِ عَليلُ

عطف هذا البيت على سابقه بالواو العاطفة ليشترك معه في الرفض والتمنع من جانب الفتاة، لقبول هذه المفارقة الفادحة.

– وقد أتى هذا البيت مشتملاً على صورتين متضادتين تفيضان بمفارقة تصويرية أخرى، تتأبى عليها الفتاة في صرامةٍ وثبات.

– ففي الشطر الأول تأتي الصورة الأولى: **(وأن تَتَولَّى الابتساماتُ ثَغْرَهَا)** لتكني عن رفض الفتاة لتمكن الابتسامات من ثغرها، في فرح وطرب.

– وهي صورة كنائية أكدت للمتلقي بالدليل الواضح، والصور المشاهدة الملموسة مدى رفض الفتاة لتمكن الابتسامات من ثغرها، وانفراج شفتيها عن ثناياها في صفاءٍ وفرح، كدليلٍ على سعادة قلبها وسروره.

– وفي الشطر الثاني تأتي الصورة الثانية:**(وفي الحَيِّ مكلومُ الفُوادِ عَليلُ)** لترسم بالكلمات صورة الفتى العليل المجروح الفؤاد، الذي تسم وجهه علامات الحزن والغم، والضعف، والكآبة واليأس.

– وقد حذف السارد الموصوف، واكتفى بالصفة، إذ الأصل **(فتى مكلوم الفؤاد عليل)** وهذا الحذف للتعويل على عقل المتلقي في إدراك المحذوف، وللمبادرة بذكر صفات الفتى، وترسيخها في ذهنه المتلقي كذلك.

– ووجود لفظة (الحي) تمد الصورة بعنصرٍ مكاني، عمق من واقعية القصة ومصداقيتها أمام المتلقي، وكثف من معايشته للحدث، وضاعف من انجذابه إليه.

– ومما ضاعف من انطباع معنى المفارقتين في البيتين السابقين في ذهن المتلقي، تكرار (أن المصدرية) في قوله : (أن يكحل)، (وأن تتولى) بما أعطته لهما من تنغيم موسيقي متناسق، وتطريب صوتي متناغم جعل معنييهما أمكن في عقله، وكذلك الواو العاطفة في أول البيت الثاني (وأن تتولى)، والتي ساعدت المتلقي على الربط السلس، والانتقال السريع بينهما، وأخيراً واو الحال الواردة في بداية الشطر الثاني من البيتين السابقين **(وَجَفنُ الـمُعَنَّى بالسُّهادِ كحيلُ)**، **(وفي الحَيِّ مكلومُ الفُوادِ عَليلُ)** وذلك بما في هاتين الواوين من معنى الظرفية لتعطي البيتين بذلك عنصرًا زمنياً يحدد للمتلقي بدقة توقيت رفض الفتاة النوم، وتوقيت رفضها للابتسامة، وهو في الأول وقت سهر الفتى، وفي الثاني وقت تلظيه تحت وطأة جرح قلبه، وعلته، هذا فضلاً عن الأثر الموسيقي الناتج من تكرارهما، والذي ضاعف من انجذابه نحو البيتين.

– وبعد أن قطع السارد على المتلقي مشهد نجدة الفتاة للفتى، يعيده إليه من جديد، ليتمه له ،وليطفئ لهيب تشوقه وانتظاره، فيقول في البيت الخامس والثلاثين مختتماً قصته :

فَألقَتْ إليه صُرَّةً وتراجَعَـتْ

وفي وجهِهَا نورُ السُّرورِ يَجولُ

يأتي هذا البيت ليرسم النهاية السعيدة للفتى بعد مساعدته من الفتاة بإلقاء صُرَّة من المال إليه.

– وإذا كان هذا الختام يجذب المتلقي نحوه بطبيعته الوظيفية في القصة، فإنه قد جاء بعناصره البلاغية مضاعفاً من جذب انتباهه وشدة نحوه.

– فقد تصدر بالفاء الاستئنافية في قوله : (فألقت) بما تضفيه هذه الفاء على الكلام الداخلة عليه من أهمية وجلال، تجعل المتلقي أشد انجذاباً وترقباً له.

– والفعل (ألقت) يوحي بدلالته اللغوية بأن هناك شيئاً قد ألقى من قبل الفتاة، ومن ثم يشتد تشوقه لمعرفته هذا الشيء الملقى.

– ويجيء تقديم الجار والمجرور (إليه) على (المفعول) صرة ليطيل أمد انتظار المتلقي

من ناحية، ومن ناحية أخرى ليخص (الفتى) بهذا الشيء الملغي، ويحصره فيه، قصر صفة على موصوف، وهذا القصر يمعن في الرصد الدقيقي لأجزاء هذا المشهد بتنصيصه على تحديد هدف الرمية من قبل الفتاة الساعية إلى إخراج هذا الفتى من أزمته.

– ويأتي المفعول (صرة) ليكشف للمتلقي عن ماهية الشيء الملقى، مطفئاً بذلك نار تشوقه، ولهيب انتظاره، وليوقفه من ناحية أخرى على المساعدة المالية الملموسة من الفتاة للفتى بما يؤكد له شدة سخائها وكرمها.

– ويأتي الفعل (تراجعت) ليمد المشهد بصورة حركية هادئة ترصد الرجوع الهانئ، والعودة الهادئة من الفتاة بعد أن حققت بغيتها بإغاثة الفتى، وتقديم المساعدة له.

– وفي الشطر الثاني يؤكد السارد حالة الفتاة العائدة بكل سرور وفرح قائلاً: **(وفي وجهها نور السرور يجول)** تتصدر واو الحال هذه الجملة إشارة إلى أهميتها، ومنبهةً على إضافة صورة جديدة، جاذبةً بذلك المتلقي، ومعمقة من شد انتباهه.

– ثم يتقدم الجار والمجرور (في وجهها) ليضاعف من تشويق المتلقي إلى معرفة المتأخر، فإذا جاء بعد ذلك تمكن من نفسه فضل تمكن، ثم تعمق هذا التشويق مرة أخرى من خلال تقديم المسند إليه (نور السرور) على خبره الفعلي (يجول)، كما أن هذا التقديم الأخير عمل على المسارعة بإعلام المتلقي بحالة السرور التي تنتاب الفتاة أثناء رجوعها.

– وبوصول المتلقي إلى الخبر (يجول) يتأكد له تحرك السرور– الذي أصبح نورًا ساطعًا – في وجهها، ودورانه في جميع أركانه، وهذا كناية عن قمة سعادتها، وغاية انتشائها وطربها.

– والمسند إليه (نور السرور) قد عمق من تفاعل المتلقي باشتماله على صورة تشبيهية بين المتضايفين، إذ شبه السارد السرور بالنور بجامع البياض والحسن، والإشعاع والتألق، واستطاعت هذه الصورة أن تبرز السرور وهو معنويٌ خفيٌ في صورة حسية ملموسة يراها المتلقي، ومن ثم كان منه الاندهاش والتفاعل.

– هذا ويستطيع المتلقي أن يستشف موقف الفتى وحالته بعد هذه المساعدة من الفتاة، ويتيقن أنه قد تنفس الصعداء، وزال عنه الغم والهم، وبعث في قلبه الأمل والفرح بهذه المساعدة المالية من الفتاة، لأنها قد أبت قبلاً أن تُسَرَّ وأن تسْعَد في ظل بقاء الفتى على حالته من الأرق والبؤس والشقاء، أما وإنها قد رجعت سعيدة مسرورة، فإن هذا يدل على زوال هم الفتى وغمه.

– وهكذا استطاع المتلقي بإعمال عقله، وبمشاركته الواعية في إنتاج النص أن يقف على رد فعل الفتى، وأن يتبين حالته بعد أن ساعدته الفتاة، رغم أن السارد قد طوى هذا الفعل، ولم يدل عليه بالأسلوب الصريح، والصورة المباشرة، وهذا ما ضاعف من تفاعل المتلقي مع النص، ودل على عمق معايشته له.

– وبهذا تنتهي هذه القصة التي اتخذت الشكل السردي إطارًا لـــها تبرز من خلاله مضمونها، وقد رأينا كيف قامت البنية البلاغية

بدور رئيسي في إثارة المتلقي، وتعزيز مضمونها في ذهنه، ورأينا كيف استطاعت هذه البنية أن تتفاعل مع عناصر السرد وتقنياته، وتظهره في صورة آسرة انتزعت من المتلقي الانجذاب والتفاعل.

المقطع السادس

براعة التعليق من السارد على القصة المسرودة

وأثره على المتلقي

يقول السارد :

٣١- فلم تتناقل صُنعَها ألسُنُ الورَى
ولا قرعت في الخافِقَين طُبولُ

٣٢- ولا أحْسَنَتْ كي تُعلِنَ الصُّحْفُ اسمَهَا
فَتَعلَمَ جاراتٌ لـها وَقَبيلُ

٣٣- كذا فليُواسِ اليائسِينَ ذوو الغِنَي
وَإنـي لهم بالصَالِحَات كفيلُ

٣٤- فإن القُصُورَ الشَّاهِقَاتِ إذا خَلَت
مِنَ البِرِّ والإحسَانِ فَهِيَ طُلُولُ

٣٥-وخَيْرُ دموعِ الباكياتِ هي التي
مَتَى سَالَ دَمْعُ البَائسِينَ تَسِيلُ!

٣٦-أَلا إنَّ شَعبًا لا تَعِزُّ نساؤُه
وَإنْ طَارَ فَوْقَ الفَرْقَدَيْنِ دَلِيلُ

٣٧- وَكلُّ نهارٍ لا يكُنَّ شُمُوسَهُ
فَذَلِكَ لَيْلٌ حَالِكٌ وَطَوِيلُ

٣٨- وَكُلُّ سُرورٍ غَيْرَهُنَّ كآبَـــةٌ
وَكُلُّ نَشَاطٍ غَيْرَهُنَّ خُـمُولُ

- لأن غرض السارد من القصة السابقة غرض اجتماعي يتمثل في الإشادة بالنساء، والتنويه بإحسانهن وبرهن، وكذلك الحث على مساعدة البائسين، وإغاثة الملهوفين، فإنه يحرص على أن يثبت هذا المضمون، وهذا المغزى في ذهن المتلقي، عقب انتهاء أحداث القصة، مستغلاً بذلك انفعال المتلقي بها، حتى يكون التأثير أتم وأكمل.

- وقد أكد من خلال الأبيات السابقة أن الفتاة التي ساعدت الفتى كان غايتها المساعدة والإغاثة بغض النظر عن أي شهرة، أو انتظار للإشادة بها.

- وعلى هذا الدرب الذي سارت فيه الفتاة، وساعدت الفتى، وقامت بالبر والإحسان، ينبغي أن يسير ذوو الغنى، فيساعدوا البائسين، وسيكون ثوابهم الخير، والمآل الصالح.

- والنساء يجب أن يحلوا في أسمى منزلة، وأن يعشن أعزاء، لأن الشعوب التي تذل نساءها شعوب ذليلة، وإن بلغت الغاية في التقدم والرقي، وكل سرور غير من كآبة، وكل نشاط سواهن خمول.

- ومن ثم فقد انطبع مضمون هذا التعليق في ذهن المتلقي بمجيئه في أعقاب القصة التي انفعل المتلقي بها، وبما في هذا التعليق من قربٍ في الدلالة، ووضوح في التعبير، وسلاسة في العرض، بما يعد براعة من السارد ومهارة منه.

- ويكشف هذا التعليق من ناحية أخرى عن براعة السارد في الربط بين تمهيده لقصته وتعليقه عليها، بما يعد توافقًا بين الاستهلال والمحسم، فإذا كان قد أشار في التمهيد إلى بيان فضل النساء في إخراجه من الوجوم والسكوت إلى الإقبال والكلام، وبعث السرور والنشاط إلى قلبه، فإنه – هنا – قد أكد هذا الفضل ببيان أن الفتاة التي ساعدت الفتى لم تنتظر المقابل، ولم تطلب الشهرة، كما أكد أنهن المصدر الرئيس لكل سرور ونشـــاط.

❁ ❁ ❁

الخاتمـــــة والنتائج

يستطيع البحث في الختام أن يبرز أهم النتائج التي توصل إليها فيما يلي:

١- كانت البنية البلاغية هي الوسيلة الفنية الأساسية التي اعتمد عليها التشكيل السردي في هذا النص، وقد توزعت هذه البنية بعناصرها المختلفة في أرجائه مستحوذة عليه، وقد جاءت متكاتفة ومتعاونة مع بعضها في تناسب وانسجام، مشكلةً بنية ناهضة برصد عناصر السرد من أحداث وزمان ومكان وشخصيات وتقنياته من تلخيص وفقرات متناظرة، وسببية، وعقدة تدهور، وتتابع ميقاتي وانحياز سارد، وذروة، وخاتمة سرد وتدخل سارد، والتعبير عن مضمونه في صورة آسرة عمقت من تفاعل المتلقي، وضاعفت من إثارته، وانجذابه نحو التشكيل السردي، فجعلته إلى متابعته أشوق، ومعناه بقلبه أعلق.

٢- اعتمد التشكيل السردي على الميادين المتنوعة للبنية البلاغية من معانٍ وبيان وبديع، فظهر من علم المعاني التقديم والتأخير، والحذف، والتكرار، والاعتراض، والاستفهام، والإيغال، ومن علم البيان الكناية والاستعارة، والتشبيه، والمجاز المرسل، والعقلي، ومن علم البديع الجناس، ورد الأعجاز على الصدور، والترديد، وكذلك الإرصاد والتسهيم.

٣-كان عنصر التقديم والتأخير هو الأكثر ورودًا في هذا التشكيل فقد تكرر ما يقرب من اثنتين وعشرين مرة، وإذا علمنا أن التقديم والتأخير يثير المتلقي، ويبعث لديه الرغبة لمعرفة المتأخر، بما يعتمد عليه من المخالفة في ترتيب الألفاظ داخل الجمل، تبين لنا كم الإثارة التي انتابت المتلقي على امتداد هذا النص، وما تخلل هذه الإثارة من ترسيخ لعناصر التشكيل السردي وتقنياته وما يرمي إليه هذا التشكيل من معانٍ وظلال.

٤- جاءت الكناية في المرتبة الثانية من حيث عدد مرات الورود فقد تكرر ظهورها ما يقرب من إحدى وعشرين مرة، بما للكناية من أثر بالغ في إعمال عقل المتلقي، والتعويل على ذهنه في إدراك العلاقة بين المعنى المكني به (اللازم)، والمعنى المكني عنه (الملزوم)، وإضفاء ثوب جمالي تصويري آخاذ على المعاني، وما يستتبع هذا الإعمال وهذا الجمال التصويري، من الإثارة التي تعمق المضامين والعناصر والتقنيات السردية لدى المتلقي، وتؤكد هاله بالدليل المقنع.

٥- أتت الاستعارة في المرتبة الثالثة بما يقرب من خمس عشرة مرة، بما لها من طاقات تصويرية هائلة تتمثل – ضمن ما تتمثل – في إطلاق العنان للخيال، وإبراز الكلمات في صورة جديدة، وكذلك التشخيص والتجسيد، والجمال التصويري، وكل هذه الإمكانات قد ساعدت السارد في تعميق معاني تشكيله السردي بعناصره وتقنياته لدى المتلقي.

٦- جاء التشبيه رابعاً بما يقرب من تسع مرات بما له من أثرٍ في تنشيط خيال المتلقي لإدراك العلاقة بين طرفي الصورة التشبيهية، وجذبه نحوها بما فيها من جمالٍ ودقة.

٧- ورود التكرار خامساً بما يقرب من ثمان مرات بما له من قدرة على تمكين معاني الألفاظ

والحروف المكررة في ذهن المتلقي، لدلالات فنية يستدعيها السرد بعناصره وتقنياته، كما أن له أثرًا موسيقيًا يعمق من هذا التمكين لدى المتلقي.

٨- جاءت بقية العناصر البلاغية بعد ذلك بنسب قليلة متقاربة، كل عنصر منها محققًا وظيفته الفنية التي تعمق في النهاية من التأثير في المتلقي.

٩- ظهرت المفارقة التصويرية – في التشكيل السردي – كأداة فاعلة في إبراز شخصية الفتى، ورسم الأحوال المتقلبة التي مرت به من ضعف، وتنكر، وفقر، وأرق، وذهول، بعد قوة، وإقبال، وغنى، واستقرار، وسكينة، وكانت البنية البلاغية هي الأداة الرئيسة التي عبرت عن هذه المفارقة، وأبرزتها في صورة آسرة، ضاعفت من جذب المتلقي، وتعميق تفاعلـــــه.

فهـــــرس المصـــــادر والمراجـــــع والرســـائل العلميـــــة والـــــدوريـــــات

القرآن الكريم :

أولاً : المصادر والمراجع :

(١) الاستفهام في الصحيحين، خصائصه التركيبية، ومعانيه البلاغية، د/ عبد العزيز بن صالح العمار، جامعة الإمام محمد بن سعود، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.

(٢) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق، د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، المنصورة، بدون تاريخ.

(٣) أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص، د/ حافظ المغربي، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠١٠م.

(٤) أصوات اللغة العربية، دراسة نظرية وتطبيقية، د/ محمد حسن جبل، التركي للطباعة، طنطا، بدون تاريخ.

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، وأولاده، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م.

(٦) بلاغة الخطاب وعلم النص، د/ صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت أغسطس ١٩٩٢م.

(٧) البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، د/ موفق رياض مقدادي، عالم المعرفة، سبتمبر، سنة ٢٠١٢م.

(٨) البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي، د/أحمد يوسف خليفة، تقديم د/ عبد الرحيم الكردي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بالإسكندرية، ط١، ٢٠٠٤م.

(٩) البنية السردية في شعر امرئ القيس، د/ جميل علوان مقراض، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م.

(١٠) البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الإبراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م.

(١١) البيان في الصورة، د/ مصطفى الصاوي الجويني، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣م.

(١٢) التجربة الشعرية بين النظرية والتطبيق، د/ ناجي بدوي، دار الأرقم بالزقازيق، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.

(١٣) التحرير والتنوير، للطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر والتوزيع، بدون تاريخ.

(١٤) التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، د/ شفيع السيد، مكتبة الشباب، بدون تاريخ.

(١٥) جماليات الأسلوب والتلقي، د/ موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م.

(١٦) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

(١٧) دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٠م.

(١٨) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق، د/ محمد محمد حسيني، مؤسسة الرسالة.
(١٩) ذو الرمة، شمولية الرؤية، وبراعة التصوير، د/ خالد ناجي السامرائي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط ١، ٢٠٠٢م.
(٢٠) السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، د/ ميلاد عادل جمال المولى، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.
(٢١) السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، د/فتحي النصري، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٠٦م.
(٢٢) سردية الشعر وشعرية السرد، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، د/ طارق محمد أحمد عبد المجيد، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.
(٢٣) شرح ديوان إيليا أبي ماضي، تقديم ودراسة حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
(٢٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د/ جابر عصفور، دار المعارف، بدون تاريخ.
(٢٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، مكتبة الآداب، ط٥، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
(٢٦) عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، عباس بيومي عجلان، دار المعارف، ١٩٨١م.
(٢٧) الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، ضبطه وحققه / حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
(٢٨) في صحبة النص، د/ طارق شلبي، دار البراق، القاهرة، بدون.
(٢٩) في عالم المتنبي، د/عبد العزيز الدسوقي، دار الشروق، ط٢، ١٩٩٨م.
(٣٠) قراءة في الأدب القديم، د/ محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط٢، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
(٣١) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، تقديم د/ إبراهيم الخولي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
(٣٢) لسان العرب، لابن منظور، دار المعارف، بدون تاريخ.
(٣٣) المصطلح السردي، معجم المصطلحات، تأليف : جبر الدبرنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم : محمد يريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣م.
(٣٤) المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، إعداد مجموعة من المؤلفين، إشراف / محمد عبد الهادي بوطارن، دار الكتاب الحديث، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٨م.
(٣٥) المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، مجمع اللغة العربية بمصر.

(٣٦) المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دراسة نظرية تطبيقية، د/ حسني عبد الجليل، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
(٣٧) مناهج النقد البلاغي، قراءة وتطبيقات، د/ رحمن غركان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
(٣٨) النص الشعري وآليات القراءة، د/ فوزي عيسى، منشأة المعارف بالإسكندرية، بدون تاريخ.
ثانياً : الرسائل العلميـــة :
(١) الاتجاهات الفنية في شعر إيليا أبي ماضي، رسالة دكتوراه للباحث/ محمد سيد أحمد داود، مخطوطة كلية اللغة العربية بالمنصورة.
(٢) التصوير البياني في شعر إيليا أبي ماضي، رسالة ماجستير، للباحث / منصور طه صالح خضر، مخطوطة كلية اللغة العربية بالمنصورة.
ثالثاً : الدوريات :
(١) مجلة الشعر، العدد ١٣٤ صيف ٢٠٠٩م.

❁ ❁ ❁

فهـــرس الموضوعـــــــات

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
المقدمـــــــــــــة.	١٢١
التمهيـــــــــــد.	١٢٣
أولاً : مفهوم البنية البلاغية.	١٢٣
ثانياً : مفهوم التشكيل السردي ومكوناته.	١٢٤
ثالثاً : أهمية السرد وعلاقته بالشعر.	١٢٦
رابعاً : التعريف بإيليا أبي ماضي ودور السرد في شعره.	١٢٧
خامساً: بين يدي القصيدة.	١٢٩
المقطع الأول : بلاغة العنوان وبراعة التمهيد للقصة المسرودة وأثرهما على المتلقي.	١٣٠
المقطع الثاني : البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن شرف الفتى وعزه وثرائه.	١٣٤
المقطع الثالث : البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن ضعف الفتى وفقره وانكساره.	١٣٧
المقطع الرابع : البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن انزواء الفتى وبؤسه ومحاولة انتحاره.	١٥١
المقطع الخامس: البنية البلاغية في التشكيل السردي وأثرها على المتلقي في الإفصاح عن انفراج أزمة الفتى وفرحته على يد الفتاة	١٦٧
المقطع السادس : براعة التعليق من السارد على القصة المسرودة وأثره على المتلقي.	١٧٦
الخاتمـــة والنتائج.	١٧٧
فهرس المصادر والمراجع والرسائل العلمية والدوريات.	١٧٩
فهرس الموضوعات.	١٨٢

❁ ❁ ❁