البنـى الأسلوبيـة في شعر محمد هاشم رشيد

د. أسماء مساعد إبراهيم العمري

الملخـص:

هذا البحث يتناول البنى الأسلوبية عند الشاعر السعودي محمد هاشم رشيد ، تلك البنى التي لا تبوح بسهولة بأسرارها ، ولكن تترك مجالاً واسعاً للباحث في الدراسة والتحليل والتأويل وتجعله يقيم روابط بين عناصر المقاربة ، بقصد الكشف عن أنظمتها الشكلية والدلالية وعن التفاعلات القائمة بينها.

وفي محاولة الكشف عن أسلوب الشاعر يعتمد البحث على خطة تتألف من مدخل وثلاثة مباحث ، يتناول المدخل مفهوم الأسلوب عند كل من العرب والغرب. ويخصص المبحث الأول للبنية الصوتية ؛ إذ تعد البنية الصوتية للعمل الشعري العنصر البارز بوساطته تطفو أفكار الشاعر وأحاسيسه إلى السطح، وبه تُشكَل العبارات المكتوبة ، وتأخذ أنظمته وهندستها.

ويعرض المبحث الثاني البنية التركيبية ؛ حيث يكون التركيز على كشف البنيات البلاغية للديوان ، والإبانة عن كيفية تفاعل البلاغة والتركيب في تشكيل صور محمد هاشم رشيد والأساليب المختلفة في ذلك والتنقيب عن أسرار هذا البنية في إطار البلاغة الجديدة ، التي تسمو عن حصر التحليل وتضييقه في إطار الكلمة الواحدة أو الجملة .

و يتناول المبحث الثالث البنية الدلالية ؛ حيث يجيب عن تساؤلات تتعلق بمنابع معجم محمد رشيد هاشم في الديوان ، والتفاعلات القائمة في القصائد ، والكشف عن الفضاءات المتباينة لثقافة متماسكة ، كما يتجلى ذلك في الوظيفة الجمالية والدلالية للمستوى المعجمي.

ثم يذيل البحث بخاتمة تبلور جملة من الملاحظات والنتائج التي تتولد عن دراسة ديوان الشاعر محمد هاشم رشيد، ثم قائمة بالمصادر والمراجع التي يعتمد عليها البحث.

Abstract:

Title of Study: Stylistic Structures in Muhammad Hashem Rasheed's Poetry. The present study tackles the stylistic structures for the Saudi poet, Muhammad Hashem Rasheed . Such structures never confess their secrets easily. They rather leave a wide space for the researcher to study, analyze and interpret. Moreover, it allows him to make links between the elements of approaching for the purpose of revealing their form and semantics systems as well as to reveal also the interactions that take place among them.

In its attempt to reveal the poet's style, the study is based on a plan that consists of an introduction and three topics. The introduction tackles the concept of 'style' for both Arabs and Westerners.

As for the first topic 'The phonetic Structure' ; the phonetic structure for the poetic work is considered the prominent element through which the poet's ideas and feelings float to the surface, the written statements are to be formed and gain its systems and organization.

The second topic tackles 'The Compositional structure' in which the focus is on revealing the rhetorical structure for the poetry as well as clarifying how rhetoric and composition interact to form the images of Muhammad Hashem Rasheed and the variety of styles employed as well as searching for the secrets of such composition within the framework of the new rhetoric that goes beyond limiting the analysis or narrowing it to the limit of individual word or sentence.

The third topic tackles 'The Semantic Structure'; it replies to inquiries relevant to resources of Muhammad Rasheed Hashem's glossary in his poetry and the interaction taking place in the poems as well as revealing the divergent spaces for a unified culture. This is also reflected in the aesthetic and semantic functions for the lexical level. The study is to be concluded in such a conclusion that crystallizes a group of remarks and results resulting from studying the poet, Muhammad Hashem Rasheed's poetry, then a list of resources and references used in the study.

مدخل : في ماهية الأسلوب: المفهوم اللغوي:

يقول ابن منظور في اللسان عن الأسلوب : " و يقال للسطر من النخيل أسلوب ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب الطريق والوجه ، والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب. .... ويقال : أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ، وأن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً . " (١)

المفهوم الاصطلاحي:

يعرف الأسلوب بأنه :" المنوال الذي تنسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي تفرغ فيه . " (٢) ، ويعرف الأسلوب – أيضاً– على بأنه الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه ، والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها ؛ إذ يختار المفردات ويصوغ العبارات ويأتي بالمجاز والإيقاع ، وذلك قصد التعبير

بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته ، والقصد من إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي ، الذي سيشارك المرسل أفكاره ، بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب .[٣] ،ويرى بييرجيرو أن الأسلوب هو" الطريقة في الكتابة ، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية ، من أجل غايات أدبية ."[٤]

من هنا نجد أن كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، ولا يمكن عده إنشاءً أدبياً ، فالمقصدية شرط ضروري عند جيرو لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب، فالأسلوب يمكنه أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال.[٥]

أما جان كوهين فالأسلوب عنده هو نوع من المجاوزة الفردية أو هو طريقة الكتابة تكون خاصة بمؤلف واحد. [٦] ، من هنا " فالأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما ، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها.[٧] فالموقف الواحد يمكنه أن يفرز عدة أساليب معبرة عنه ، ويترجم كل أسلوب عقلية صاحبه وقناعاته ونظرته إلى الحياة ، ليصوغها في قوالب لغوية تعكس تلك الفلسفات الحياتية.

إن هذا التميز في اللغة والأسلوب الذي تبحث عنه الأسلوبية – غالباً – ما يتحقق " عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي ... في مستوياته الصوتية أو الصرفية أو التركيبية أو الدلالية." [٨]. فشعرية الكاتب كما يرى كثير من علماء الأسلوب تتأتى من الشيء غير المتوقع،[٩] والذي يخلق في النفس المفاجأة والإعجاب؛ لأن النفس البشرية عادة ما تطرب للأشكال غير الاعتيادية ، ذلك أن الشكل المعتاد والمألوف بحكم تكرره وانكشاف أسراره يزول عنه التأثير في المتلقي ، لتصبح عملية استقباله فعلاً آلياً خالياً من أي إحساس نفسي شعوري.

في ماهية الأسلوبية :

عرفت الأسلوبية بانها:"علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي، بطريقة التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية." [١٠] والنقد الأسلوبي هو دراسة العلاقة والنقد الأسلوبي هو دراسة العلاقة المنكبتة في النص الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي، إذ لابد من علاقة مفترضة بين الشكلين اللساني والجمالي فالتحليل أو الوصف اللساني يعد – هنا - ضرورة لأي بيان مقنع حول الشكل الجمالي، وأن يكون متوافقا معه؛ فالملاحظات اللسانية ينبغي أن تتوافق والتصور النقدي حول الشبكة اللسانية للنص بمستوياته النحوية والدلالية والصوتية والسياقية.

ومن هنا فإن البحث الأسلوبي يتخذ بالأساس لغة النص مدخلا رئيسيا له إذ" تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أن المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويا، فالأسلوبية تعني دراسة النص الخطاب الأدبي من منطلق لغوي [١١] فالأسلوبية تدرس كل ملمح من ملامح النص

اللغوية؛ من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات وصور، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض والقوافي وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين.

وتعد الدراسة الأسلوبية واحدة من أهم الدراسات التي تعنى بالنص على مستوى الشكل والمضمون على حد سواء ؛فهي تعتمد على رصد المتغيرات الأسلوبية ومدى تحكم الشاعر في هذه المتغيرات وفقاً للحالة الوجدانية، إذ يمثل النص البؤرة التي تنطلق منها الدراسة، وتنتهي عند الذات الشاعرة ومدى استجابتها للانفعالات النفسية وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة، وهذا المنهج في تقويم النصوص وتحليلها هو منهج الأسلوبية التعبيرية التي تجعل من التعبير فعلاً يُعَبِّرُ عن الفكر بواسطة اللغة.(١٢). أي أن النص بمتغيراته يمثل حالة انعكاس لما يمر به المبدع من متغيرات نفسية، مما يعني أن المتغيرات الطارئة على القواعد منبعثة من الذات ومنعكسة على النص الإبداعي ومهمة القارئ استكشاف بنى النص الداخلية وما فيها من انزياحات وتراكيب وأنماط صياغية من أجل إدراك ما في النص من دلالات وهذا ما سمي بمرحلة فهم النص وتذوقه من أجل الوصول إلى اكتشاف النص الداخلي، تليها مرحلة التأويل وإعادة النص التحتي.(١٣) فالنص يحتاج إلى قارئ نموذجي وإلا ظلت مقاصد الشاعر وأهدافه غائبة غامضة.وللكشف عن هذه المقاصد والأهداف في شعر محمد هاشم رشيد سوف يعتمد البحث على المنهجية القائمة في تحليل النصوص أسلوبياً والتي تعتمد على ثلاثة أبنية هي:

- البنية الصوتية
- البنية التركيبية
- البنية الدلالية.

المبحث الأول :البنية الصوتية

بنية التكرار:

التكرار هو إلحاح على جهة مهمة من العبارة، يعنى بها الشاعر، أكثر من عنايته بسواها ، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي، الذي يدرس النص ، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر(١٤)

وللتكرار جانبان من الأهمية:فهو أولا يركز المعنى ويؤكده،وهو ثانيا يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه أو فرحه أو حـــــزنه. " ولا يجوز أن ينُظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى ، أو بالجو العام للنص الشعري ، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام. " (١٥)

كما أن لظاهرة التكرار أثر في توهج النصوص بملامح التجربة الشعرية ؛ إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألح الشاعر على إظهاره ، بالإضافة إلى الترجيح الموسيقي ضمن الأبيات والنصوص ولكن لا ينبغي النظر لهذه السمة بمعزل عن السياق الذي وردت فيه ؛ لأن ذلك يفقد هذه الظاهرة الترابط النفسي والدلالي .

التكرار الصوتي:

إن أهم عناصر البنية الصوتية في المفهوم الشعري، سواء في قصائد الشعر الحديث والمعاصر أو الشعر القديم هو مصطلح (نظام الأصوات) الذي يضم في نطاقه الوزن والإيقاع وضروب الترجيع والتكرار والوقفات والنبرات والتردد والإقدام والدنو والعلو، والقيم الصوتية في لغة الشعر هي نقطة الانطلاق، عند الشروع في وصف أي عمل شعري.(١٦)

موسيقى الأصوات المفردة:

يقصد بموسيقى الأصوات ذلك النغم الصوتي الذي تحدثه الأصوات، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي، في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل صوت مخرجًا ، وصفات ومخارج الأصوات وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية.(١٧) .

فعند ابتداء مرحلة المخاض الشعري ، وبداية ظهور المعالم الأساسية للقصيدة، وعند اتضاح الرؤية الإبداعية لدى الشاعر تأتي مرحلة اختيار الأصوات، مع ما يناسبها من معانٍ، وذلك حسب طبيعة المعنى المراد الإفصاح عنه ، فيكون الجهر والشدة والإطباق والاستعلاء للمعاني القوية كالفخر والغضب والألم ،ويكون الهمس والرخاوة والانفتاح للمعاني الضعيفة أو الحساسة كالحزن والحسرة والحنين لذا تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة مثلاً في أسطر الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب ، وقد يحاكي هذا التنوع نوعاً من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها، أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية.(١٨)

إذ إن الصوت قد يعبر عن تجانسه مع أصوات أخرى عن التجربة العاطفية التي عاشها الشاعر والموقف الشعوري الذي مر به أو تخيله، وعلى هذا فدراسة هذه السمات الصوتية تشكل المرحلة الأولى التي تأخذ بها الدراسة الأدبية، وبخاصة الدراسة الأدبية الحديثة، فاستخدمها في النص الأدبي يعطي مؤشراً يوصل إلى إدراك جماليات فنية وأسلوبية حيث تحصل المتعة بها من خلال انسجام الصوت مع المعنى والسياق العام للقصيدة.(١٩)."إذن فالأصوات لها فاعلية جمـــــالية ومعنوية، تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث الموسيقي" (٢٠)

والشاعر محمد هاشم رشيد يمتاز بلغة خاصة ، وهو دائماً يتخير حروفه وينتقيها انتقاءً ويحاول صياغتها وتلوينها بجرأة، محاولاً تفجير القيم الشعورية لبعض الأصوات من خلال سياقها كما نجده – أيضاً– يعطي الحياة لبعض الأصوات؛ من خلال طريقة صياغتها داخل السياق فيجعلها تتفاعل وتتحرك، وعندما تصبح الأصوات فعالة في عالم الشاعر الشعري، تبرز تلك البراعة، فيفصح الشاعر عن أحاسيسه، تاركاً المجال لهذه الأصوات لتأدية المعنى.

فالصوت المفرد أحد الوسائل التي يستخدمها الشاعر القديم في صناعة موسيقى نصه الشعري تلك الوسيلة التي أسماها النقد الحديث الدلالة الذاتية للغة ؛ " حيث يكون لأصوات الكلمة قدرة الدلالة على معناها. " (٢١) وفيها يستخدم الشاعر

هذه الدلالة بوساطة التكرار ا لذي هو أصل ظاهرة الإيقاع، والمتحكم في أشكاله المختلفة ، في إحداث ما عرف باسم الهندسة الموسيقية في الجملة، وهي "نظام ضمني من التوترات الصوتية والدلالية المميزة، مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد." (٢٢)

وقد كان ابن جني من أوائل النقاد القدامى الذين اهتموا بهذه الظاهرة الصوتية، حيث تحدث عنها في فصلين في كتابه (الخصائص)، عني في أحدهما بدراسة العلاقة بين أصوات الكلمة ومعناها ، في باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني، وعني في الثاني بالعلاقة الدلالية بين كلمتين تشابهتا صوتاً، واختلفتا في المعنى، في باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني (٢٣).

أما المحدثون فقد استغلوا هذا الجانب من البحث في دراسة الإيقاع المبني على الصوت في الشعر الجاهلي. (٢٤)، وتوصلوا من هذا إلى نتائج، كان من أبرزها إثبات أصالة الشاعر الجاهلي في استخدام هذا الشكل الصوتي وتصنيفه ،كذلك أثبتت هذه الدراسات اختلاف الشعراء في استخدام هذا الشكل الصوتي ، وعدم وجود ما يمكن اعتباره نمطاً مكرراً في أشعارهم، وسوف نقوم بدراسة القيم الإيحائية للأصوات في شعر محمد هاشم رشيد، أو الوحدات الصوتية التي ينظمها المبدع بصورة خاصة، تميز فن الشعر عن غيره من الفنون الأدبية، " فالشعر بناء صوتي إيقاعي، يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتية، مع إدخال تنويعات على هذا النظام ، تحول دون رتابته. " (٢٥)

هذا التنوع في حالة الأصوات اللغوية يسهم بدرجة كبيرة في إعطاء النص الأدبي صفة الشعرية، كما يسهم بالدرجة نفسها في تحقيق هوية القصيدة ، وتحديد مفهومها الذي يثيره بناء الكلمات كأصوات، أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ" (٢٦)؛ لأن الأصوات اللغوية هي الصورة المرئية التي ينتج تراكيبها الكلمات التي تتألف منها البنى النصية المختلفة، وهذه البنية الصوتية التي تتكئ عليها القصيدة الشعرية، تمارس دورها في إنتاج الإيقاع الشعري.

ويعد محمد هاشم رشيد واحدًا من الشعراء الذين أحسنوا استخدام التشكيلات الصوتي، في صناعة إيقاع داخلي. ويكرر محمد هاشم رشيد الصوت الواحد في أكثر من كلمة في البيت الواحد، أو عدة أبيات متتالية، مما يؤدي إلى جذب الانتباه، وجعل الصوت المكرر مهيمناً على ما عداه من الأصوات في البيت، أو عدة أبيات، وسوف ندرس تكرار الصوت ما بين مهموس ومجهور ، مع توظيف صفاتهما في توجيه الدلالة العامة التي يؤكدها وضوح العلاقة بين الصوت والمعنى.

(١) <u>الأصوات المهموسة:</u>

تتسم هذه الأصوات بقلة الوضوح السمعي، مع طول المدة الزمنية التي يتم إنتاجها، " وربما كانت هذه الصفات سبباً في مناسبتها لموضوعات الحب والحنين."(٢٧)، في بعض المواقف دون بعضها الآخر ؛ لأن التجربة يمكن صياغتها في أي قالب وزني، وكذلك يمكن

إخراجها بأي صوت لغوي، يستوي في ذلك أن يكون الصوت مهموساً أو مجهوراً .

يقول الشاعر:(٢٨)

مضت تحدق في صمتٍ وفي قلقِ
وترمق الأفق في داجٍ من الكِلَلِ
حسناء كم وقفت ترنو لعاشقها
من شرفة الـــدار في بشرٍ وفي جذلِ
وكم رنت نحوه في غبطة ورضا
وغردت روحها في نشوة الأملِ
مضت تحدق كالســـكرى وأضلعها
في جاحمٍ بوقـــود الشوق – مشتعلِ

فالشاعر يتحدث عن المحبوبة، وعن مشاعرها نحو الحبيب، ولذلك نجد حضوراً لصوت التاء الذي يكشف – صوتياً –عن الأنثى التي تنفعل بحبها، فيكرره الشاعر أربع عشرة مرة ممثلاً لتلك المعاناة، التي تسيطر على تجربة الحنين، ويكرر صوت الشين ست مرات ، ويكرر صوت السين مرتين، وكلاهما من أحرف الصفير،" وهي أكثر الأصوات حدة وحساسية، في تلقي الأذن لها." (٢٩) وهذا يعني أن دلالة الهمس الناتجة في الأبيات يجسدها صوت التاء المتكرر وكذلك التتابع لصوت السين، المعروفة بهمسها(٣٠)، وينتهي هذا التتابع السيني بقرار أوسع للشين، مأخوذ من اتساع مجرى الهواء فيها، اتساعاً أكبر مما هو عليه في السين.(٣١) وكذلك نجد حضوراً لصوت الهاء الانفعالي، الذي كرره أربع مرات، والذي يناسب حالة الألم المسيطرة على الحبيبة، والهم لفراق المحبوب، وما يمكن استخلاصه من كل ذلك الحضور الكثيف لأصوات الهمس التي توافق المشاعر الرقيقة والمعاني الرومانسية، الصالحة للمناجاة الغرامية التي تتطلب شيئاً من الستر والخفاء، الذي هو من صفات الصوت المهموس.

ومن المواطن التي برزت فيها أصوات الهمس موقف الذكرى والحنين في المقطع التالي؛ حيث يقول الشاعر : (٣٢)

هل تذكرين وقَدْ شطَّ النوى – زمناً
" بالجزع" نمَّقَه بالحُبِّ.. قلبانا
وعهدنا في رباها، وهيَ ضاحكةٌ
تميسُ بالزهر أشتاتاً ، وألوانا؟
وللنسائم أنغامٌ. توقِّعُها
فيرقص النخل بين السُّحْب نشوانا
وللسنى بهجة أذكت مشاعِرَنَا
ولألأتْ قَطَرات الطَّلِّ ، فازدانا
وأنتِ تحتَ ظلال الكرم أغنيةٌ
تمثلتْ في ضمير الكوْن إنسانا

اشتد الشوق بالشاعر الذي رحلت عنه محبوبته ، وتركته يتخبط في ركام هائل من الذكرى والحنين، فكل مخلفاتها تبكي ألماً على فراقها ، وترتجي عودتها، من الربا والطير والنسائم والسنى فالموقف يصور مشهداً عاطفياً لذكريات الشاعر مع الحبيبة، التي تمنى عودتها، وبكل شـــدة فهو في حوار يحمل – في طياته– عتاباً لطيفاً لهذه المحبوبة ، التي رحلت، وتركته وحيداً حائراً يعاني الاضطراب والحيرة والغربة، إنه موقف صعب عاشه الشاعر، وأراد أن ينقله إليـــنا فتوسل لتحقيق ذلك بأصوات الهمس.

ولكن الســـــؤال الذي يطرح نفسه، في هذا المقام:لماذا هذا التوسل بهذا النوع من الأصوات؟ لعل قراءة عميقة للمقطع الشعري تعطينا بعض الإشارات لفهم الموقف ، أولاً لأنه يخاطب محبوبته، ويراجع معها الذكريات الجميلة والأيام الخوالي، لذا كان من غير المعقول أن يخاطبها بأسلوب جهري، يتضمن جرساً قوياً مسبباً للإزعاج، فهو في موقف المناجاة الذي يحتاج إلى أصوات مهموسة، غير حادة، تناسب الموقف المعاش، ثانياً الأصوات المهموسة تتطلب جهداً إضافياً عن أصوات الجهر، وبالتالي فهي مجهدة للنفس، هذا الموقف الإجهادي الصعب هو الذي أراد الشاعر أن ينقله إلينا ، فالإجهاد الذي يصحب التلفظ بالأصوات يخدم فكرة الشاعر في التعبير عن الضيق النفسي ، الذي يعيشه منذ لحظة الفقد.

كما أن استعانة الشاعر بأصوات الحلق يدعم صعوبة الموقف العاطفي، الذي يمر به الشاعر والمحب العاشق، فالأصوات الحلقية هي الأخرى صعبة النطق ، كون مخرجها من الحلق ذاته فتكرار صوت العين ثلاث مرات، وصوت الحاء أربع مرات، وصوت الهاء سبع مرات، ليصل العدد إلى الذروة مع صوت الهمزة، الذي يخرج من الأوتار الصوتية ذاتها، ليصل تسع مرات هذا الكم الهائل من الأصوات الحلقية يعزز الشعور بالاختناق والضيق النفسي والتنفسي، وهنا يمكننا أن نقر ببراعة الشاعر في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، وجعله يحس كما يحس، ويشعر كما يشعر، وهذه هي وظيفة الشعر الحقيقية ، التي يجب على الشاعر الأصيل أن يتوخاها عند كل إبداع.(٣٣)

(٢) الأصوات المجهورة:

تتميز هذه الأصوات بقوتها ووضوحها السمعي وترددها العالي، وربما واءمت هذه الصفات سياقات الفخر والحماسة، وتلك السياقات التي تستدعي النبرة الخطابية، ولا يمنع من قدرتها على التعبير عن السياقات الأخرى البعيدة عن الفخر والهجاء.

يقول الشعر في سياق الوصف: (٣٤)

الكونُ حولي باسمٌ ســـــــاحر
لكـــــــنَّني أرنو ولا أبصرُ
واللحنُ ممراح الصـــــدى ناضرٌ
لكنَّـــــــني أصغي ولا أشعرُ
هذا هو الفَجـــــر يضـــمُّ الربَى
فترقـــص الأزهارُ في حضنه
سعيدة مثل السَّجـــــــين الذي
تنأى به الأقـــدارُ عن سجنه

يتكرر في الأبيات السابقة صوت الراء بصورة لافتة ؛ حيث يكرره الشاعر (عشـــر مرات) ويدل وضوحه السمعي وتردده العالي على تغني الشاعر بالطبيعة والكون من حوله وجمالها المتجدد كما يتكرر صوت اللام (ست عشرة مرة)، وصوت الميم (خمس مرات)، وهذه الأصوات الثلاثة تعد قمماً للوضوح السمعي للتعبير عن إحساس الشاعر بجمال الطبيعة، كما يوظـــــف الشاعر الأصوات الصامتة ذات الوضوح السمعي، من الصوائت الطويلة، صوت الألف وهو مع وضوحه السمعي وتردده

العالي يناسب جو التغني بجمال الطبيعة، كما نلحظ ظهور أصوات الصفير والصوت المهموس المرقق، والصوت الاحتكاكي، وكأن الشاعر يريد لأصواته"أن تستغرق زمناً أكثر، حتى يطول أثر التلقي."(٣٥)

التكرار اللفظي :

ومن تقنيات التكرار الأخرى ما يعرف بالتكرار اللفظي، الذي يتجسد من خلال" انتخاب شطر شعري، أو جملة شعرية ، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة . " (٣٦)

يقول الشاعر: (٣٧)

يا مي .. يا مي ..طوانا الدجى
ونحن في قلب اللـــظى.. نحـــترق
ماذا جرى يا ميُّ .. إنا هـــــنا
في لهفة الأشواق .. نطوي الزمن
وكم نداء .. مستهام الصدى
أطلقته يا مي .. وضاع النداء
ناديت ..حتى الموج نادى معي :
يا ميُّ .. يا ميُّ .. وضاع النداء

لقد شكل اسم (مي) مفتاحاً لعدة أسطر شعرية، فلا يكاد يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من ذكر هذا الاسم الذي كان ملهماً للشاعر في إبداعه الشعري، لقد كشف الشاعر من استخدامه لهذا الاسم لدرجة أننا نكاد أن نرى صاحبته واقفة أمامنا، ونحن نقرأ القصيدة ، كأن الشاعر يتلذذ بذكر محبوبته (مي)، فهو لا يريد أن يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من ذكر اسمـــها وقد يشعر القارئ أن الشاعر يحاول أن يهمس في أذن محبوبته ، ويحاول أن يغازلها في خفاء ، حتى ولو في أحلام اليقظة .

ويقول : (٣٨)

هذا العرين وهـــــذه الآساد
تزهو بها وتهـــــــلل الأمجاد
آساد يعرب في جـــزيرتنا التي
غمر الوجود شعـــاعها الوقاد
هذا العرين وهـــؤلاء أسوده
رفعوا صروح المكرمات وشادوا
هذا العـــرين وهؤلاء أسوده
في كـــــل ميدان هم الرواد
يا أســد يعرب في جزيرتنا ويا
أمـــــلاً به تزهو وتسمو الضاد

لقد كرر الشاعر كلمة (أسد– و آساد– و أسود)، وأراد الشاعر أن يعبر عن فخره بالجنود السعوديين، في كل ميدان من ميادين الدفاع عن الوطن. وقد التحمت الأصوات لترسم لنا ذلك المشهد البطولي الصاخب، الذي أراد الشاعر أن ينقله للمتلقي باستخدام هذه اللفظة واستعان بتلك الأصوات الموحية المعبرة ، ذات الوقع القوي، فالشاعر عندما يكرر لفـظاً ما فإنما يقصد تأكيده ، إيجاباً أو سلباً ، أم حباً أو كرهاً .

وقد أطلق عليه بعضهم التكرار البياني؛ وهو التكرار الذي يأتي لرسم صورة ، أو لتأكيد كلمة أو عبارة ، تتكرر دائماً في القصيدة ، وقد يمتد هذا التكرار ليشمل بيتين متتاليين، والغرض العام هو إثارة المتلقي، وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة، لخلق ما يسمى لحظة التكثيف الشعوري، أو لحظة التوافق الشعوري، بين

المبدع والمتلقي، سواء أكان هذا التكرار في بداية القصيدة أم وسطها، أم نهايتها.[٣٩] حيث يشعل هذا التكرار شعور المخاطب، إذا كان خافتاً ويوقظ عاطفته إذا كانت غافية .[٤٠]

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف التكرار ، ليشكل في قصيدته إيقاعاً موسيقياً قادراً على نقل التجربة الشعورية، هذا التكرار الذي يجعل الكلمة المكررة أو البيت المكرر، المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي، فالشاعر – تبعاً لذلك – قد اختار الأسلوب الذي يوافق موقفه ،وينسجم معه ، لنقل إحساسه ، عبر مؤشرات تنبئ بحدث محدد، أو مـــوقف معين.[٤١]. فالتكرار يقوم على تقوية قنوات التواصل بين النص والمتلقي ، هذا التواصل هو غاية الفنون جميعاً ؛ لأنه يعيد خلق العمل الفني ويخلده، كما يمكن القول: إن التكرار خاصية ملازمة للشعر عموماً، قد يأتي لغاية جمالية فنية، إذا استطاع الشاعر توظيفه في بلورة رؤيته وتأكيد موقفه. أما إذا لم يستطع ذلك فيكون التكرار إطناباً أو حشواً ، يرهق النص ، على مستوييه : الدلالي واللفظي معاً.

بنية التـوازي:

المقصود بالتوازي تماثل أو تعادل المباني أو المعاني ، في سطور متطابقة الكلمات ، وتسمى الجمل الناتجة – حينئذٍ – بالجمل المتطابقة ، أو المتعادلة[٤٢]؛ فالجمل المتوازية هي " تلك الجمل التي يقوم الأديب بتقطيعها تقطيعا متساويا، بحيث تتفق في البناء النحوي ، اتفاقاً تاماً ،وسواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة ، أم لم تتفق، فالمهم هو تطابقها التام في البناء النحوي."[٤٣]

ويمكن أن يتحقق التوازي في النثر ، خاصة ما يعرف بالنثر المقفى، الذي يظهر خاصة في الخطب الدينية والسياسية، إلا أنه في الشعر أوضح منه في النثر ، لتقيد هذا الأخير بالوزن ، فينشأ بين بيت شعري وآخر، وبين مقطع وآخر.[٤٤] فمثلاً عندما يلقي المتكلم جملة ما ، ثم يتبعها بجملة أخرى ،متصلة بها، أو مترتبة عليها ، سواء مشابهة لها في المعنى، أو مشابهة لها في الشكل النحوي ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي.[٤٥] . فالقاعدة الأساسية في التوازي هي تحقق الشيء الرئيس ، وهو التماثل الشكلي النحوي، الذي له أثر مهم في ضبط الإيقاع والعروضي للشعر، حيث إن التماثل الموجود في البنى الشكلية للجمل المتوازية يفضي بالضرورة لتماثل عروضي، يوفر على الشاعر مشقة البحث عن تراكيب أخرى ، لإقامة وزنه الشعري.

ويعد التوازي سمة بارزة في أغلب قصائد محمد هاشم رشيد، وقد قام التوازي بدور إيقاعي كبير؛ حيث أسهم في الإيحاء بعدة صور انفعالية، أحسها الشاعر، فأراد أن ينقلها إلى متلقيه من ثورة وغضب ، وحيرة واضطراب ، وتوجع وأنين، وذكرى وتحسر، وكل هذه المعاني تجعل المتلقي ينفعل– أيضاً– فيغضب حين يغضب الشاعر، ويتحسر حين يتحسر هو، ويذهب مع الشاعر في ذكرياته الحالمة، وكل ذلك نتيجة للشحن العاطفي الذي كان نتيجة للتكرار، سواء كان تكراراً تاماً في الشكل

والدلالة، أم كان تكراراً جزئياً، في البنى النحوية فقط، ففي كلتا الحالتين يتحقق التوازي ، ويحدث الأثر والتأثير.

يقول الشاعر: (٤٦)

سعيداً ، بأضوائه المشرقهْ
مشيداً ، بأنوائه المغدقهْ
بعيداً عن الشعلة المحرقهْ
قوياً ، على كل ما في الحياهْ !!

يمكن القول إن هذا التوازي يتحقق في الجانب التركيبي فقط ، أي نحوياً ؛ فالأسطر الشعرية الأربعة محتوية على اسم نكرة منون ، وجار مجرور وصفة. لقد استطاعت هذه الأسطر الشعرية المتوازية أن تنقل إلينا بفضل تكرار النسق النحوي نفسه ، حالة الفرح والسعادة التي يعيشها الشاعر في رحاب هذه الأماكن المقدسة.وقد أسهم السكون الموجود في أواخر الكلمات ، بما في ذلك سكون التنوين ، في إذكاء حدة الفرح والسعادة .

ويقول:(٤٧)

ذلك الروض الذي رفرف بالعطر شذيًّا
حطم الإعصار فيه الدوح والزهر النديًّا
ذلك النجم الذي لاح لعينيَّ وضيا
غمرته لجة الصبح .. ضياءً عسجديا
ذلك القيد الذي طوَّق حيناً ساعديا
صهرته نارُ حبي ، فهوى من راحتيا
ذلك الماضي الذي أشرق كالفجر بهيا
لفَّعتْه السحُبُ الدكـــناء فارتدَّ دجيا

فقد جاء التوازي على مدار القصيدة كلها، محققاً في تكرير اسم الإشارة (ذلك)، والبدل (الروض – النجم – القيد – الماضي)، واسم الموصول (الذي)، وصلته التي جاءت كلها متشابهة ؛ فقد بدأت بأفعال ماضية (رفرف – لاح – طوق – أشرق) .. ، وسارت القصيدة كلها على هذا الترتيب في معظم أبياتها .

وقد عكس لنا تكرر الوحدة النغمي، عن طريق التوازي، مدى حسرة الشاعر على الماضي الذي راح ، بما فيه من ذكريات عاشها الشاعر وولت، وأصبح يعيش على ذكراها.فقد كان للتوازي أثرٌ كبير، في الإبانة عن عواطف الشاعر الثائرة والغاضبة وتكثيفها، ومن ثم نقلها للمتلقي،في شكل إيحاءات صوتية ، تساعده في بلورة الموقف العاطفي للقصيدة كلها.

ويقول : (٤٨)

هكذا الصوم، فكرةٌ تملأ النفس
فتسمو، لعالمِ .. الأثـــــوارِ
هكذا الصوم، نشوةٌ تأسر الروحَ
فتمضي .. مع النســـــيم السَّاري
هكذا الصوم ، رحمةٌ تغمُرُ القلبَ
فيَحْيَا .. بِسُـــــنَّةِ الإيـــــثار

لقد ساعدت أصوات الهمس (الهاء – الكاف – التاء) في نقل التجربة الشعرية، التي تصور جو الروحانية والنشوة والرحمة، التي تملأ نفس الصائم، كما أسهم صوت(النون) في تصوير ذلك الأنين الذي يمثل تلك النشوة التي تملأ الروح والنفس. كل هذه العوامل استمدت فاعليتها وتأثيرها، من خلال الترتيب، الذي فرضه التوازي الصوتي، الذي ولد نغماً موسيقياً منتظماً ترتاح له الأذن والنفس، حيث إن القفزات

الموسيقية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية، بإمكانها نقل التجربة، وتصوير الموقف. (٤٩)

وهكذا قام التوازي بدور الإطار المنظم والمفعِّل للعناصر الصوتية الأخرى، كما أن تكرار البنية النسقية نفسها، استطاع أن يقوم بتكثيف الدلالة الإيحائية للنص. (٥٠)

المبحث الثاني : البنية التركيبية

التقديم والتأخير:

تتألف الجملة في اللغة العربية من ركنين أساسيين ؛ هما المسند والمسند إليه ، اللذان يمثلان عمدة الكلام ، والمسند إليه لا يكون في العرف النحوي العربي إلا اسماً ، أما المسند فقد يكون اسماً، وقد يكون فعلاً ، والفعل لا يكون إلا مسنداً، وعلى هذا فعمدة الكلام العربي إما أن تكون اسماً واسماً ، أو أن تكون فعلاً واسماً.(٥١) والأصل في الجملة التي مسندها اسم أن يتقدم فيها المسند إليه ، ولا يتقدم المسند إلا لسبب ، أما الجملة التي مسندها فعل ، فالأصل فيها أن يتقدم الفعل على الاسم ، أما بالنسبة للفضلة مهما كانت أنواعها ، فالأصل فيها أن تتأخر عن عمدة الكلام ؛ لأنها المتممة لها.

إذن هذه هي الأصول في صياغة الجملة العربية ، وفي الكلام الاعتيادي غير المعبر ، وقد تدعو الأسباب والمقتضيات إلى العدول عن هذا الأصل، ونقل بعض الكلمات عن مواضعها الأصلية ، لتحقيق أغراض بلاغية وجمالية مراده.(٥٢) فالتقديم والتأخير " باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر، فتجد سبب لأن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء ، وحوِّل اللفظ من مكان إلى مكان.(٥٣) فللتقديم والتأخير مزايا وفوائد تجعل الكلام أوقع، والتعبير أجمل والمعنى أوصل وابلغ .

والشعر بناء لغوي ينشئه المبدع؛ليعبر عن تجربة ذاتية أو غيرية؛و لأنه مبدع فإنه يتصرف في لبنات هذا البناء/الدوال اللغوية،فيرتبها كيف شاء،يقدم أو يؤخر،أو يعكس من وضع دواله،بما يسهم في إنتاج دلالته بطريقة مثلى،لا يستطيعها الترتيب الطبيعي لها،ويتجلى ذلك بصورة واضحة في اللغة العربية،بما تتميز به من مرونة وليونة،حتى قيل"إنها كانت في الأصل لغة شعرية،وكان لذلك أثر واضح في أن عناصر الجملة فيها لا تلتزم بترتيب معين" (٥٤)

وكون اللغة العربية تميل إلى حرية الرتبة، فقد أباحت للشاعر أن يقدم، أو يؤخر بين ترتيب دوالها، واضعاً نصب عينيه الدلالة المحوطة بأمرين: أحدهما الوظيفة التوصيلية، وثانيهما الجمالية التعبيرية التي من شأنها أن تستأثر بحواس المتلقي،وتجعله مشدوداً للنص الذي يقرؤه،لذلك برزت فنية التقديم والتأخير على السطح مظهرًا من مظاهر حرية المبدع في التعامل مع اللغة؛لأنها/التقديم والتأخير"ليست إلا واحدة من أنماط الانعطاف/الانحراف التركيبي المختلفة"(٥٥) "التي يتم التزامها من خلال الطابع

الخاص للغة التي يتحدث بها،وطبيعة ترتيب الأجزاء داخل الجملة فيها"[٥٦]

هذه الحرية في ترتيب العناصر البنائية للجملة تخضع عند المبدع لحركة ذهنية ونفسية في آنٍ معاً/بحيث إن ما يرد على الذهن أولاً يسطره القلم،أو ينطقه اللسان أولاً،ومن ثم كان"بناء العبارة في الحقيقة بناء خواطر ومشاعر واختلاجات قبل أن يكون هندسة ألفاظ وتصميم قوالب، وإذا كان السياق سياقاً فياضاً وحافلاً أبدت هذه الزفرات الخفيفة للكلمات غنى وفيضاً"[٥٧]

وذلك مما يلفت النظر إلى العناصر الدلالية لهذه البنية الأسلوبية التي وعتها البلاغة العربية القديمة وأشارت إليها غير مرة في مؤلفات علمائها،بل وعلماء اللغة والنحو العربي،فجاءت نظراتهم غنية ببحثها وبيان تميز التركيب اللغوي الواردة فيه فالعبارة"إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص، وترتيب مخصوص،فإن بُدل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة" [٥٨] "ولذلك يعد مبحث التقديم والتأخير من صميم البحث الأسلوبي على مستوى التركيب" [٥٩]لما له من دور في إبراز ما في الأدب من أدبية تحقق الوظيفة الجمالية للغة، مع تحقيقها للوظيفة التوصيلية من خلال الإشارة إلى الغرض من هذه البنية الأسلوبية ، التي يمكن دراستها في شعر محمد هاشم رشيد كما يلي:

أولاً: ظـــواهر التقـــديم والتـــأخير في الجملـــة الاسمية:

تتجسد البنية الأساسية للجملة الاسمية في اللغة العربية في المبتدأ/ المسند إليه المتقدم، والخبر/ المسند المتأخر، بيد أن هذا الترتيب الطبيعي – وإن كان هو الأصل– فإنه ليس من الصراحة بحيث يعد خرقه أمراً معيباً؛لأن اللغة العربية قد عرفت بمرونتها التي أتاحت للمبدعين العدول عن الأصل إلى تراكيب جديدة ذات دلالات مقصودة لذاتها.

تقديم المسند على المسند إليه:

درج البلاغيون القدامى على تحديد الأغراض الدلالية لتقديم المسند على المسند إليه في الحصر والتخصيص،والاهتمام بالمتقدم،أو التركيز على المتأخر،وإذا أعيتهم الحيلة في ذلك قالوا إنه يتم من أجل"مراعاة نظم الكلام،وذلك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم،وإذا أخر المقدم،ذهب ذلك الحسن" [٦٠]

وقريب من هذا ما ذهب إليه ال الزركشي من أن"من أسباب التقديم والتأخير أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب،فيقدم لمشاكلة الكلام،ولرعاية الفاصلة" [٦١]فقد لفت الزركشي إلى حاجة النص الشعري للتأخير خاصة،وأن رعاية الفاصلة، أو النظم قرينة بالشعر من حيث طبيعة تكوينه الصوتي والوزني الذي يبرز بصورة واضحة في أن الكلمة المقدمة إذا أعيد ترتيبها فإنه قد يخل بالوزن الشعري لذلك كانت الدلالة الشكلية للتقديم والتأخير أساسية عند

معالجتها،مع ملاحظة ما يستدعيه السياق من دلالات أخرى.

ومن ذلك قوله: (٦٢)

وعلى ثرى لبنان، مأتم أُمـــــة
ثكلى، تحطــمها رحى الأحقاد
وبقلب باكســـتان جرح غــائر
مازال ينزف في ضـــلوع الضاد
وبآسيا الصغرى ، شعــوب مزقت
بالمخلب القـــــاني ، وبالإلحاد

في الأبيات السابقة نماذج لتقديم المسند الجار والمجرور على المسند إليه ، في البيت الأول قدم المسند / وعلى ثرى لبنان ، على المسند / مأتم ، وفي البيت الثاني قدم المسند / بقلب باكستان على المسند إليه جرح ، وفي البيت الثالث قدم المسند/ بآسيا الصغرى ، على المسند إليه شعوب ويفيد التقديم في الأبيات السابقة تخصيص للمسند إليه ، وذلك يعكس الآلام التي تتعرض الأمة الإسلامية ، فمثل هذا التقديم يلفت نظر المتلقي إلى ما يتقدم من الجمل وما تأخر ، للبحث عن سر هذا التقدم ، وهذا التأخر ، ليجد أن المضمن الشعري يتعلق بهذا الجار والمجرور المتقدم ، فهو البؤرة التي تتجمع حولها دلالة التركيب الشعري ، ولا نرى في التقديم في الأبيات عيباً وخصوصاً إذا أمن المتلقي اللبس والغموض.

وقول الشاعر : (٦٣)

ومـــدت إليَّ يدا تنطـــوي
على لقـــــمة عفــرتها الرياح
وفي هـــــــدبها رعــشة لم تزل
تخط بصــدري .. طريق الجراح
وفي شفتيها .. وفي كفـــــــها
وفي ناظــريها .. هتاف حزين

قدم المسند في البيتين الثاني والثالث ، ففي البيت الثاني قدم المسند / وفي هدبها ، على المسند إليه / رعشة ، وفي البيت الثالث / وفي شفتيها ، على المسند / هتاف ؛ ليلفت المتلقي إلى المعاناة التي تلقاها هذه المرأة الفقيرة ، وحزنه الشديد عليها ، وشعور ه بأن المجتمع هو الجاني والمتسبب في الحالة التي آلت إليها ، هي وأمثالها من الفقراء والمتسولين ، الذين يستجدون ، ولا يجدون من يقدم لهم يد المعونة .

وقول الشاعر : (٦٤)

وللرمل تحت خطـــــاها ابتهاج
وزغردة .. في الشـــــذا الفاغم
وللموج شوق إلى ضمـــــــها
وإرواء ناظـــــــرها الســاهم
وللشمس .. شعشـــعة في الجبين
وظـــل على هـــدبها النــائم

تلحظ تقدم المسند (للرمل) على المسند إليه (ابتهاج) ، والمسند (للموج) ، على المسند إليه (شوق) ، والمسند (للشمس)، على المسند إليه (شعشعة)؛ ليلفت المتلقي إلى فرحة الشاعر لرؤية الحبيبة، التي انعكست على مظاهر الطبيعة من حوله/ الرمل والموج والشمس ، فكل هذه العناصر الطبيعية سعدت برؤيتها التي جاءت بعد غياب .

ثانيـــاً: ظـــواهر التقـــديم والتـــأخير في الجملـــة الفعلية:

ترتبط الجملة الفعلية في اللغة العربية بنظام ثابت هو البدء بالمسند/الفعل، ثم يتلوه المسند إليه/الفاعل، ويليه ما يعرف بالفضلات التي يأتي في مقدمتها المفعول به، لأهميته في المركب الفعلي وقد أشار الفخر الرازي إلى علة تقدم الفعل على الفاعل في المركب الفعلي بأن"افعل– إثباتاً كان أو نفياً–يقتضي أمراً ما يكون هو مسنداً إليه،فحصول ماهية الفعل في الذهن يستلزم حصول شيء يسند ذلك الفعل إليه،والمنتقل إليه متأخر بالرتبة عن المنتقل عنه،فلما وجب كون الفعل مقدماً على الفاعل في الذهن،وجب تقدمه عليه في الذكر" (٦٥)

وإذا كان الفعل في حاجة إلى فاعل يسند إليه،فإنه قد يكون في حاجة إلى مفعول به يمارس عليه أثره،إذا كان من الأفعال المتعدية،لأن المفعول به يرتبط بفعله"عن طريق دلالة الفعل على المجاوزة،وهي التعدية المدلول عليها بحالة النصب" (٦٦)

ومن ثم تقترب رتبة المفعول به من رتبة العمدة،ويلي الفاعل في ترتيب الجملة الفعلية– معيارياً–،أما إذا انحرف عن هذا الترتيب،وتقدم على الفاعل أو الفعل،فإن هذا الانحراف–وإن كان سائغاً لغوياً–،فإنه لا يتم إلا من خلال عقلية المبدع،وميلها إلى صدع النظام المعياري المتعارف عليه،ومفاجأة المتلقي بما لا يتوقعه؛لأنه يريد أن يصل بلغة الخطاب إلى أقصى درجة ممكنة يستطيع من خلالها التعبير عن رؤيته،أو تجربته بصورة أعظم تأثيراً،وأبلغ فناً.

ولا يقتصر صدع النظام المعياري لبنية الجملة الفعلية بتقدم المفعول به على ركنيها،بل قد تتقدم بعض المتعلقات الأخرى،أو الفضلات– على حد تعبير النحاة–وذلك مثل الجار والمجرور والحال،أو الظرف،أو غيرها،وبدهي أن ذلك لا يتم إلا رغبة من المبدع في إنتاج بعض الدلالات التي قد لا تنتجها الصورة المثالية/المعيارية للغة،وسوف أعرض فيما يلي لأهم ظواهر التقديم والتأخير في الجملة الفعلية في الديوان.

تقديم المفعول به على الفاعل:

الأصل في وضع المفعول به بين أركان الجملة الفعلية"أن يكون فضله،بعد الفاعل" (٦٧) "فإذا ما تقدم على الفاعل،فإنه آنئذٍ يكون قد انحرف عن اللغة المعيارية إلى حيث اللغة الأدبية التي تعلي من المستوى المنحرف بعضاً من الدلالات،قد لا يستطيعها المستوى المثالي،أو المعياري،وكان من أبرز هذه الدلالات العناية والاهتمام بالمتقدم" (٦٨)

يقول الشاعر: (٦٩)

لم ترعه الأهـــــوال تكتنف ال
درب ، ولا وحشة الليالي السود
وبكتك القـــلوب في كل أرض
ظمئت للســـــــلام والتشييد

تقدم المفعول به في البيت الأول في قوله (ترعه)، على الفاعل(الأهوال)، وفي البيت الثاني الكاف في قوله (بكتك) ، على الفاعل (القلوب) ؛

وذلك لأن المفعول– هنا– يمثل نقطة الثقل التعبيري في الصياغة ، فالممدوح هو الفقيد الذي يرثيه الشاعر، هو الذي لا يهاب الأهوال وهو الذي بكته القلوب، ولذلك قدم الضمير العائد عليه على الفاعل، فالمفعول (الهاء – والكاف)، كل منهما يعود على المرثي، الذي هو بؤرة الاهتمام، ولذلك قدمه الشاعر.

ويقول : (٧٠)

قد دعاني الهـــوى .. فلبى جريح

في ضلوعي .. يفيــض بالتحنان

قدم الشاعر المفعول به (الياء) التي تعود على الشاعر، والفاعل الهوى، وربما يكون في تقديم المفعول به ما يحكي سيطرة الهوى عليه، ممـــا دفعه للاستجابة له، رغم جراحه ن وشكواه منه.

وقد يتقدم المفعول به على الفعل والفاعل، ومـــن ثم تكون رغبة الشاعر في عدم تقـــديم أي شـــئ عليه، حتى ولو كانت عمد الجملة اللغوية.

يقول الشاعر: (٧١)

ذاك يرنُو وجهةَ الشَّرق وذا

وجْهة المعربِ ترنُو مقلـــتاه

تقديم الجار والمجرور:

من بين ما يلجأ إليه المبدعون لصدع البنية النحوية في الجملة العربية أن يقدموا الجار والمجرور على الفعل وفاعله؛بغية إنتاج بعض الدلالات التي ينتجها هذا التركيب المنحرف عن القاعدة/أو المعيار/وهذه الدلالات يتدخل في تحديدها السياق الشعري،ونوع حرف الجر نفسه؛ إذ تتخذ حروف الجر بعضاً من الدلالات التي من شأنها أن توجه الباحث إلى علة تقدمها،على أن بعضاً من تلك الدلالات قد ينحصر في رعاية الوزن أو النظم؛لأن من أسباب التقديم والتأخير"أ ن يكون في التأخير إخلال بالتناسب،فيقدم لمشاكلة الكلام، ولرعاية الفاصلة" (٧٢)

وربما اجتمعت بعض الدلالات الفنية مع الشكلية،الوزن والنظم في تحديد قيمة التقديم والتأخير؛وذلك لأن طبيعة النص الشعري تختلف عن النص النثري،ومن ثم يجوز فيه مالا يجوز في النثر. وترد هذه الظاهرة عند الشاعر في عدة صور وهي: –

(١) تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

يقول الشاعر : (٧٣)

ضحية الطيـــش والغرور

جـــــنى على روحك الأنـــام

قدم الشاعر الجار والمجرور (على روحك) على الفاعل الأنام، لاهتمامه بالمتقدم ، ومن الممكن أن يكون ذلك لمراعاة القافية.

ويقول: (٧٤)

ترف علـــيه رؤى الظـــامئين

وتمـــــرحُ في روضهِ السُّندسي

وتأتي إليـــــــه وفود الحجـــيج

لتحـــــــظى بإشعاعه الأقدسِ

رحيق تطيش لـــــــديه العُقول

ويعشـــــــقه كـــلُّ من يحتسي

وفجر تحـــــوِّم فيه القُلـــوب

عـــرايا ، ومن نـــــوره تكتسي

قدم الشاعر الجار والمجرور في الأبيات السابقة: (عليه – إليه– لديه – منه) ، على الفاعل (رؤى – وفود – العقول – القلوب)، وقد جاء هذا

التقديم لتقوية المعنى وتأكـــيده حيث أراد الشاعر أن يؤكد مدى إقبال وفود الحجيج على بيت الله الحرام، واشتيـــــاقهم إليه وإلى مكة المكرمة.

(٢) تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

يقول الشاعر: (٧٥)

وعلى ملاحتـــــه ، تدور ملاحـــم

علويـــــة الإصدار ، والإيراد

قدم الشاعر الجار والمجرور (على ملاحته)، على الفعل والفاعل (تدور ملاحم)، وتصدر الجار والمجرور للجملة أفاد التخصيص، وتجسيد كفاح الشعب في تونس، ضد الدخيل الأجنبي.

٣- تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

يقول الشاعر : (٧٦)

ففي ظـــــــل ذروتك الباذخة

لقيت بصدر الربى .. مأمـــــني

جاء تقديم الجار والمجرور (بصدر الربى) على المفعول به (مأمني) ، حيث يشعر الشاعر بالأمان في ربى جبال السراة ، فالجار والمجرور – هنا – جاء ليقدم رغبة الشاعر في العيش في ظل ذروة جبال السراة ، فالأمان لا يلاقيه إلا بين ربوعها.

التراكيب المجازية:

إن القصيدة " كيمياء الكلمة ، التي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات تعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة . " (٧٧) حيث يجيز الشاعر لنفسه خرق القوانين اللغوية المعروفة ليصبغ تركيباً جديداً ، ليعبر عما في نفسه من أخيلة وصور وهواجس ن ولذلك سمي مجازاً ويحدث المجاز في الحقيقة ، عندما يحدث " الإسناد النحوي بين عناصر لا يكون بينها إسناد في عرف الواقع . " (٧٨) فالمجاز الشعري بأنواعه المختلفة ُمفارقة التركيب للمألوف في اللغة غير الفنية ، بكسر قوانين الاختيار المعروفة بين الكلمات. " (٧٩)

" إن المجاز هو الكسر الأول الذي تحققه لغة الشعر في العلاقات بين الكلمات في الجملة بإعطائها وظائف نحوية، لم تكن لتشغلها في غير الشعر، وبذلك تصبح اللغة في الشعر غير اللغة العادية . " (٨٠) ويقسم علماء البلاغة المجاز إلى أنواع من أهمها التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل ، وقد عرف الشعر في البلاغة العربية القديمة بأنه " الكلام البديع المبني على الاستعارة والأوصاف . " (٨١)

التركيب المجازي عن طريق التشبيه :

"التشـــــبيه هو التمثيل أو المماثلة ويقال:شبـــهت هذا بهذا تشبيها أي مثلت به والشبه المثل." (٨٢) والتشبيه في الاستخدام الأدبي صورة بيانية يحاول الشاعر فيها توضيح قصـــد ما بوساطة استحضار طرف أخر يعينه على نقل تجربته الشعرية هو المشبه به الذي يكون موازيا لطرف قبله هو المشبه . " (٨٣)

وتبدو شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه،وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال ، قليل الخطور بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واهتزازها."(٨٤)

يقوم التشبيه على أربعة عناصر:المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه.وإذا كان العنصران

الأولان من الأربعة أساسيين،فإن الثالث والرابع ثانويان؛فأداة التشبيه تقوم بدور الرابط اللفظي ووجه الشبه يقوم بدور الرابط المعنوي،وعلى هذا يمكن الاستغناء عنهما دون أن يختل التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقا وبلاغة.

ومن أمثلة التشبيه في شعر محمد هاشم رشيد قوله: (٨٥)

وقلبها خافقٌ كالنجـــــم مضطرمٌ

يكاد يقـــــفز من أفق إلى أفق !

لقد استحال هذا الشكل اللغوي إلى صورة متحركة ، يمكن تصور مراحل حركتها، لقد شبه الشاعر قلب محبوبته بالنجم، ويلاحظ أن الكاف قامت بالربط بين المشبه والمشبه به، وفي الوقت نفسه أفادت الغيرية ؛ حيث عملت على التأكيد على أن المشبه ليس هو عينه المشبه به، بل هما مختلفان ، إلا أنهما يشتركان في صفة أو بعض الصفات، حيث يشبه القلب بالنجم ، وهنا يدخل التشبيه في مجال استبطان المشاعر الإنسانية ، فالصفة المشتركة بين طرفي التشبيه ليست يسيرة على كل متلق ، وإنما لا يصل إليها إلا متلفٍ واعٍ للأبعاد النفسية للتجربة الشعرية ، فالقلب ينبض باضطراب ، وكأنه في اضطرابه يشبه النجم في اضطرابه ، أي اشتعاله.لقد استطاع الشاعر أن ينقل لنا الصورة النفسية الحقيقية للمحبوبة التي جاءته ، وهي متشوقة لرؤيته ، وهكذا أدت هذه الصورة البيانية دوراً هائلاً في نقل الحالة النفسية ، لكل من الحبيبة والنجم ، واختصرت كلاماً كثيراً ، يمكن أن يقال. (٨٦)

وقول الشاعر: (٨٧)

وأنتِ تحت ظلال الكَرم أغنـــــيةٌ

تمثلت في ضمير الكوْن إنســـاناً

وكوكب منْ ضياءٍ مشرقٍ بهجٍ

سرى على خطرةِ الأنسامِ وسنانا

وموجة من عبيرٍ طاف عابقُهـــــا

فلم تَدَعْ في فجاج الأرض يقظانا

يحذف الشاعر في هذه الصورة التشبيهية الأداة، ووجه الشبه، مما يتيح للمتلقي فرصة الذهاب في تأويل التشبيه مذاهب شتى، فعلى المستوى السطحي ليس ثمة علاقة بين المحبوبة، وكل من الأغنية والكوكب والموجة، ولكن بشيء من التأمل تتأتى لنا العلاقة بينها وبين هذه المشبهات بها فهذه المحبوبة أغنية، تنبع من الضمير، ومشاعرها صادقة، وهي موجة، تفوح بالعطر والعبير ولكن لا يمكن أن ندرك هذه العلاقة بعيداً عن تصور البعد النفسي للتجربة الشعرية، ومن ثم فقد قرب الشاعر بين واقعين متباعدين ، لا تربطهما صلة أو علاقة على المستوى السطحي، ولكن الشاعر قرب بينهما، فقد أصبحت المحبوبة (أغنية وكوكب وموجة)، في مخيلة الشاعر، وقـــد ساعد حذف الأداة ووجه الشبه على التقريب بينهما، فكان لحذفها الأثر الكبير في خلق التلاحم بينهما ، حتى يظن القارئ ، بعد التأمل أنهما شئ واحد (أنتِ أغنية وكوكب وموجـــة) فالتشبيه يزداد بلاغة، عندما تزال جميع الحواجز المادية والمعنوية ، بين المشبه والمشبه به. (٨٨) فتحصل المطابقة بين الأول والثاني، وتحدث بعد ذلك الدهشة والمفاجأة لدى

المتلقي، وبذلك يستطيع المبدع أن ينقل تجربته الشعرية إلى المتلقي الذي يشعر بجمال الشكل والمعنى معاً، وذلك من خلال الإيجاز في المعنى، والاختصار في الشكل .

التركيب المجازي عن طريق الاستعارة:

الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وهي لا تزيد على التشـــبيه إلا بحذف المستعار له، فهي ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين.والعلاقة فيها بين الموصـــوف وصورته هي التشابه دائما غير أنه تشابه كالتحام وتقارب كانسجام ؛لأنه مفض إلى فناء أحد الطرفين في الآخر.[٨٩] فلسنا أمام صور الاستعارة تجاه لوحتين في ظاهر الكلام إنما أمام لوحة واحدة إلا أنها مزروعة في سياق ينبهنا إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام .وهذا يميز الاستعارة عن التشبيه بالعمق البالغ.[٩٠]

ويرى علماء اللغة والأسلوب أن الاستعارة – وهي أبرز أنوع المجاز - تظل مبدأ جـــوهريا وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر،فهي تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن، فيخرج التركيب بعدها أكثر تأثرا وقوة [٩١] ، فالاستعارة "هي الوسيلة العظمى التي يجمع الشعر بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل من أجل التأثير في المواقع والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العـــــلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العـــــلاقة المنطقية إلا في حالات قليلة جدا.[٩٢]

و التأثير الناتج عن الاستعارة هو رد فعل لاإرادي للمفاجأة والمفارقة في المعنى نتيجة إسناد كلمات لكلمات أخرى من عوالم دلالية مختلفة لا يتوقع المتلقي أن يجدها ماثلة أمامه في صورة بديعة ومتماسكة ومنسجمة وعميقة فتحصل له الدهشة والإعجاب في آن واحد. إن العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبه والمشبه به أو، فهي "زاوية الخيال؛فدرجة الشعرية تزداد كلما زادت المسافة بين المستعير والمستعار منه بعدا.[٩٣]

لقد أغرم الشعراء المحدثون بإنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة فـــ " عندما تقارن بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصفات...ثم مع بعضهما بطريقة مفاجئة ومدهشة فإنها هذه هي المهمة المنشودة التي يحاول الشاعر أن يثيرها . " [٩٤]

وللاستعارة عدة أنواع، من أهمها المكنية و التصريحية والتمثيلية،وهذا التقسيم خاضع لتوفر أحد ركني الاستعارة المشبه والمشبه به" ؛ فالتصريحية ما صرح فيها بلفظ المشبه به وتغييب المشبه،والمكنية ما حذف فيه المشبه به ورمز له بشي من لوازمه أو كني عنه بشي يدل عليه أي جزء منه.[٩٥] ، أما التمثيلية فهي عبارة عن تشبيه تمثيلي، [٩٦] حذف منه المشبه أو هي بمعنى آخر هي تشبيه حالة مركبة بحالة مركبة أخرى وحذف الحالة المشبهة والإبقاء على الحالة المشبهة بها.

فإذا كان التشبيه التمثيلي يظهر الحالتين المشبهتين من جهة والحالتين المشبه بهما من جهة أخرى سواء كان بطريق الأداة أو بدونها، فإن الاستعارة التمثيلية تظهر الحالتين المشبه بهما فقط ولهذا فالاستعارة التمثيلية تظهر دائما في صورة مثل أ وحكمة مختصرة لحذف الحالات المشبهة،وعلى هذا الطرح فالاستعارة التمثيلية هي بالضرورة استعارة تصريحية دوما.

ومن خلال استقراء ديوان الشاعر تبين تفضيل الشاعر للتركيب الاستعاري، بطريق الاستعارة المكنية ، كون الشاعر مغرمًا بمزج العوالم المختلفة المتباعدة، وجعلها في تركيب موحد، وهذه مهمة الاستعارة المكنية، التي تفاجئك-عن طريق مزجها لتلك المعاني والدلالات المتباعدة- بمعانٍ جديدة، وطريقة تنبئ عن القدرة الخلاقة للشاعر .

ومن أمثلة الاستعارة المكنية في شعر محمد هاشم رشيد قوله: (٩٧)

في مَساءٍ رقصَ الكون به لمَّا التقينا
وأطل البدر علينا من عليائهِ يرنو علينا

شخص الشاعر الكون وصوره إنساناً، وحذف المشبه به، وأتى بشيء من لوازمه (يرقص) وكذلك شخص المساء، وجعله إنساناً، وحذف المشبه به، وأتى بشيء من لوازمه (أطل- يرنو)، وهذه الاستعارة تجسد حالة الفرح والسعادة التي انعكست على مظاهر الكون من حوله وهي من الاستعارات التشخيصية، التي تضفي الصفات البشرية على الأشياء الأخرى ؛ كالجماد والحيوان، أو المعاني المجردة، مما يكسب الصورة دلالة حسية مؤثرة .

وقوله: (٩٨)

غداً حين نحيْا .. بأحلامنا
ونطوي الحياة بآلامنا

حيث استعار الشاعر (السجل) للحياة ، وحذف المشبه به، واتى بشيء من لوازمه ، وهو الطي، والاستعارة تعكس رغبة الشاعر في انقضاء الحياة التي تنطوي على الآلام والأحزان.

كما وردت الاستعارة التصريحية في شعر محمد هاشم رشيد، وقد انخفضت نسبة تردد الاستعارة التصريحية، إذا ما قيست بالاستعارة المكنية، وربما يرجع ذلك إلى أن المستعار يذكر بلفظه، لا بمتعلقاته، مما يضيق من حركية الشاعر فيها.

يقول الشاعر: (٩٩)

يا منيتي لا تُراعي إنَّ في كبدي
نار الغرامِ ، وأحلام المواعيدِ

ومعظم الصور من هذا النوع تأتي في سياق الحب والغزل ؛ بحيث تبدو كأنها مرادفات للفظة الحبيبة ، أكثر منها صور خيالية ، تبعث على الاتساع في الدلالة والإيحاء، وقد صرح الشاعر بالمشبه به مباشرة، من خلال جعله محلاً للنداء، فالمشبه والمشبه به، قد استحالا كياناً واحداً، فالمنية هي المحبوبة، والمحبوبة هي المنية، التي يتمناها الشاعر، ويعيش من أجل تحقيقها.

وهكذا ظهرت الاستعارة التصريحية شديدة التماسك والالتحام؛ فما أن تمر علينا الاستعارة التصريحية المعينة، حتى نتخيل صورة بديعة،

متماسكة، تميزت بكثير من الطبع والسلاسة الشعرية، بعيدة كل البعد عن التكلف والصنعة الشعرية، كما استطاعت أن تعبر استعارات الشاعر عن ثقافته .

ومن أمثلة الاستعارة التمثيلية في شعر محمد هاشم رشيد قوله:(١٠٠)

يا قلبُ لا تَبْـــــكِ التُّراث الفاني
فالدمـــعُ لا يروي صدى الظمآنِ
قم فارو للتاريخِ أمجادَ الحمـــــى
ومصـــــارعَ الأبطالِ والشُّجعانِ
وتغنَّ بالهيجاءِ ، ولْتَخُضِ اللـــظى
مُترنماً بروائـــعِ .. الألحـــانِ
فالمجدُ في الدنيا لمن يلـــقى الرَّدى
جَذِلاً ويبسم في لظى الأشجانِ

فقد وقعت الاستعارة التمثيلية في البيت الأول؛ حيث ذكر المشبه به ن وتناسي المشبه، على سبيل الاستعارة التمثيلية، ووجه الشبه ليس منفرداً، بل جاء متعدداً، حيث ينعى الشاعر الماضي بأمجاده، الذي صنعه الأبطال والشجعان، في ساحات الوغى، فالمجد لمن يلقى الردى مبتسماً ويبتسم في خضم الأشجان والأحزان.

التركيب المجازي عن طريق الكناية:

الكناية تقف في منطقة وسطى بين الحقيقة والمجاز، وتعتمد حدودها المعرفية على " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من المذكور إلى المتروك "(١٠١)، فالشاعر يبدأ في التصور، ثم يجعل هذا التصور في صورة منطوق لفظي ويحمل هذا المنطوق دلالة مزدوجة الدال الأول (المعنى)، وهو دال حرفي (المستوى السطحي) غير مقصود بذاته، أو المعنى المباشر، وإنما رصد لفظياً ليحيل بدوره إلى الدال الثاني (معنى المعنى)، وهو الهدف المنشود من الصياغة اللفظية على المستوى العميق وعنده تتكثف الدلالة الشعرية، وتكشف عن قصديتها ومراميها .

والكناية طريق جميل من طرق التعبير، يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يدور بخلدهم من المعاني ويجيش في نفوسهم من الخواطر.(١٠٢)، والكناية لغة من الفعل" كنى"،وتعني أن تتكلم بالشيء وتريد غيره(١٠٣) ، وهي" مشتقة من الستر؛يقال كنيت عن الشيء إذا سترته " (١٠٤) وذلك عن طريق ترك التصريح به.

أما اصطلاحا فهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الحقيقي أو الأصلي فالمعنى الكنائي يتضمن معنيين :الأول مجازي، والثاني حقيقي.(١٠٥) والشيء الذي يرجح كفة أحد المعنيين هو السياق العام للخطاب الكلامي مسموعا كان أم مكتوب.

وتنقسم الكناية بحسب المعنى الذي تشير إليه إلى ثلاثة أقسام؛فإذا أشارت إلى صفة فهي كناية عن صفة،وإذا أشارت إلى موصوف فهي كناية عن موصوف، وإذا أشارت إلى تخصيص نسبة لموصوف فهي كناية عن نسبة.

ويبدو أن تباين درجات الكناية وتقسيمها إلى تلويح وإشارة ورمز وتعريض ودوران وتلطيف يوافق تقسيم العلماء الكناية إلى قريبة وبعيدة . فـــأقرب الكنايات ما اعتمد على الرمز وأبعدها ما اعتمـــد

على التلويح، ويتوقف ذلك كله على عدد الوسائط القائمة بين المكنى به والمكنى عليه.تلك الوسائط التي تستدعى مباشرة عن تلقي العلامة الكنائية.(١٠٦)

ومن أمثلة الكنايات في شعر محمد هاشم رشيد: قوله:(١٠٧)

تحدِّق في حيرةٍ قاتلةْ
إلى الأزرق المائج المصطخْب
كناية عن البحر.

وقوله : (١٠٨)

يا أسد يعرب في جزيرتنا ويا
أملاً به تزهو وتسمو الضاد

فقد كنى عن الجنود بقوله (أسد يعرب) ، وكنى عن اللغة العربية بقوله (الضاد) .

وقوله : (١٠٩)

وأياد تخضوضر اليد منها
وتغني السهول والآكام
كناية عن الكرم وطيب الأصل.

وقوله : (١١٠)

عادت لـ (طيبة) بهجة الأعياد
فتألقت ، كالكوكب الوقادِ
كنى عن المدينة المنورة ب(طيبة).

وقوله: (١١١)

لم تزل منذ اصطفاها المصطفى
موئل السحب، على مر الزمان كنى عن
الرسول – صلى الله عليه وسلم –
بـ (المصطفى) .

وقوله : (١١٢)

إخوة الفكر ، وأبناء البيان
مهرجان الفكر ، أسمى مهرجان

كنى عن العرب بقوله (أبناء البيان) .

وقوله: (١١٣)

وبأعماقنا ، خفوق ، وشوق
نابض بالهوى ، وصدق الولاء

كنى عن القلب بقوله: (خفوق) .

وقوله : (١١٤)

وعلى الأكفِّ صوارمٌ ظمآنةٌ
تهتز شوقاً للنجيع القاني

كنى عن السيوف بقوله (الصوارم)، وكنى عن الدم بقوله (النجيع القاني.

وقوله: (١١٥)

وفي البلد الطّاهر الأقدس
مثار الصَّبابةِ . . للأنفس

كنى عن مكة المكرمة بقوله (البلد الطاهر) .

وقوله : (١١٦)

يا قلبي الباكي إن الهوى
في شِرعة الأكوانِ ذلٌ مَهينْ

كناية عن الذل والهوان في الحب.

وقوله: (١١٧)

نفديك . . بالأرواح
يا حلو . . يا . . أخضر

كنى عن العلم بقوله (أخضر) .

هكذا نجد أن الكناية التي وردت في ديوان محمد هاشم رشيد قد عكست قدرة الشاعر في التجديد كما جاءت قريبة، يمكن التوصل إليها عن طريق واسطة واحدة ؛إلا أن قرب

مأخذها لم يجعل منها كنايات مبتذلة ، كما كان للكناية دور كبير في تفادي التكرار يوفر على المرسل والمتلقي أيضا عناء الكثير من الإطالة والتفصيل بما يحمله من كثافة دلالية كامنة تقفز إلى الذهن بمجرد العملية التوظيفية للكناية .

المبحث الثـــال: البنـــية الـــدلالية

الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ، تربط دلالاتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يفهم معنى كلمة ،يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلالياً فمعنى الكلمة هـــو محصـــلة علاقاتها بالكلمات الأخرى، في داخـــل الحقـــل المعجمي.(١١٨)

من خلال تتبع ديوان الشاعر محمد هاشم رشيد ظهرت مفردات على السطح،تلقي بشعاعها على أبصارنا،فتلفت انتباهنا إليها،وإلى أهميتها في تكوين البنية الدلالية للنص الشعري بصفة عامة، ومن الممكن حصر هذه المفردات وتقسيمها إلى حقول دلالية؛بحيث يشتمل كل حقل على المفردات التي تندرج تحت إطار دلالي واحد،سواء أكانت تلعب دوراً رئيسياً فيه،أم أنها تتصل به اتصالاً ثانوياً ، مع الاعتماد في تحديد ذلك على ثلاثة أسس هي:(الاشتقاق الصرفي–الترادف–القرابة أو الصلة المعنوية)وبعد تناول المحاور الدلالية كلاً على حدة،سوف أقوم برصد العلاقات بين هذه المحاور،وهي علاقات تجعل من المحاور – على اختلافها الظاهري – وحدة دلالية كلية تمثل النتاج الأدبي للشاعر؛فالنتاج الأدبي لأي شاعر يعد " كأنه خطاب من نوع معين،ذو طابع وحدوي مميز،يتألف–غالباً–من وحدات فرعية أوسع من الجملة،هي الفصل أو القصيدة أو المشهد، وكي يكون تحليل هذا الخطاب كاملاً يتوجب على الدارس أن يدرس الصلات القائمة بين هذه الوحدات الفرعية منفردة،وبينها وبين النتاج بكامله. "(١١٩)

وعلى ذلك يقوم البحث بدراسة الحقول الدلالية للمفردات الأكثر تواتراً في أعمال الشاعر والتي تمثل موضوعات أساسية وقضايا ملحة لدى الشاعر، والبحث في اختياره هذا لم يكن عشوائياً، وإنما كان اختياراً واعياً، منظماً ، يعي – تماماً– أهمية هذه الكلمات، والتي تمثل هموم الشاعر وقضاياه، وتعبر عن الرؤى المنوطة منه ، ومن ثم فإنها ترسم ملامح الشاعر الأسلوبية والفنية . وعند تتبع أنماط المفردات عند محمد هاشم رشيد تستوقفنا خمسة حقول أســـاسية ؛ هي(الزمن والموت والألوان والطبيعة والمدينة).

الألفاظ الدالة على الزمن :

يعد الزمن عنصراً فنياً مهماً ووسيلة من وسائل التشكيل في التجربة الشعرية المعاصرة ؛" فالمتتبع لشعر الحداثة يدرك أن الزمن وامتداده كان أبرز العناصر التي أحاطت بشعراء الحداثة، ومن خلاله جاء الإحساس بالخضوع في مواجهة العالم. "(١٢٠)

ويعتمد محمد هاشم رشيد اعتماداً كبيراً على الزمن اللغوي، في تشكيل رؤاه الشعرية ، وبيان وجهة نظره في الكون والعالم من حوله ، فالزمن اللغوي هو وعاء الزمن الوجودي المسهم في تشكيله واختلافه.

بالوقوف أمام مفردات الزمن في ديوان الشاعر (الليل–الغد – الدهر – الأمس – اليوم – ماضي – الزمان – الحاضر – العمر الصباح – الليلة – القرون– الشهور – الشتاء) يتبين لنا مدى رؤية الشاعر لعالمه،وهي رؤية تنطلق من إحساس محبط،مفعم بالهم،مبعثه الإحساس الدائم بوطأة الحاضر وقسوته وعدم القدرة على مسايرة الأيام وتتابع الأزمان،بيد أنه يحاول– دائماً – الهروب من هذا الإحساس المحبط،والتخلص منه بتذكر الماضي السعيد الذي تمتع فيه بالوصال،وذاق فيه السعادة.

ومن مفردات الزمن الذي ضمها الديوان (الدهر) الذي تنصرف دلالته إلى الزمان الطويل،الذي لا نعرف له عدة يتحدد بها،وكان له في المعتقد الجاهلي سطوة المتحكم الذي لا يعرف رحمة في حكمه،وكان من شأن العرب"أن تذم الدهر عند النوازل" (١٢١)

وربما التمسنا العلة في هذه العلاقة القلقة مع الدهر من خلال الدلالة اللغوية لمادة(دهر)التي تدور حول" النازلة والمصيبة" (١٢٢) ، وكان العرب يسندون فاعلية المصائب والمهالك إلى الدهر،خاصة عند من عرفوا بالدهرية؛الذين حكى القرآن الكريم قولتهم في سياق الذم والاستهجان في قوله تعالى(وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر) الجاثية (٢٤)

وكذلك نجد عند محمد هاشم رشيد النظرة نفسها للدهر في قوله: (١٢٣)

أيها اللائم لا تعتب .. فلم
يذهب الدهر بأنغامي .. ولحني

ولكنه يحاول أن يتغلب علي الدهر ، ويصمد أمامه ، حتى لا ينال منه.

أما الماضي يأتي – دائماً – رغم ندرة الكلمات الدالة عليه، قياساً بالحاضر جميلاً، يرتبط بالذكريات والجمال، محملاً بالحلم ، يلقي بظلاله على الحاضر، فيتشبث به الشاعر ، ويسترجعه ليحقق للنفس الإحساس بالسعادة والشعور بالهناء.

يقول الشاعر: (١٢٤)

صور من الماضي، توهج ومضها
لما التقى الأجداد ، بالأحفاد
وتألق العيد السعيد ، وعيدنا
بأمير (طيبة) أجمل الأعياد

ويقول: (١٢٥)

يا فؤادي هاتِ حدثني عن الماضي المجيد

ويقول: (١٢٦)

ونندب الماضي وأحلامه
وذكريات بعثرتْها الحياه
لمعزفٍ بدَّد . . أنغامه
وكوكبٍ زاهٍ توارى سناهْ

ويقول: (١٢٧)

أنشد الماضي وحْدي
بين أحشاء الظَّلام
أين ولىَّ من يدينا
ذلك الماضي السَّعيد

حيث تكشف الأبيات السابقة عن حالة شعورية،ومعاناة من الدهر في الحاضر، بما يستتبع ذلك من الآلام والهم والحزن،والذي جعله

متشائماً،يتوقع الموت،وما استرجاع الماضي إلا رغبة عارمة في الهروب من واقع آني رديء،وأملاً في التخلص من شدة وقعه على نفسه،وإيلامه له ،ولكن محاولات الشاعر التشبث بالماضي واسترجاعه بوصفه عوضاً عن حاضره المظلم الكئيب لم تفلح؛لذا ينظر إلى مستقبله عاقداً عليه الأمل من حين إلى آخر.

والمتأمل في شعر محمد هاشم رشيد يجد قلة حضور الكلمات الدالة على المستقبل،قياساً إلى الكلمات الدالة على الحاضر،ولكننا نجد المعنى الدال على المستقبل في بعض السياقات؛وذلك عندما يعقد الأمل على الثائرين في تحرير البلاد؛حيث تتبدل معه الظروف إلى ما هو أفضل؛وذلك في قوله: (١٢٨)

وسنمضي .. وسنمضي .. للأبـد
نمحو بلظى البـأس المتـــقد
وبإصرار . . العمـــل .. المطرد
كل دخيلٍ يعبـــث .. في بلدي
ويخطط .. وجهـــة يومي وغدي

أما الزمن أو الزمان فهو لفظة تطلق على كل وقت طويل أو قصير، وهو يرتبط بالدلالة على" المرض والعجز؛ فالزمانة: المرض أو العاهة التي يصاب بها الإنسان، ويـدخل فيها "(١٢٩)، ويترتب على هذه الدلالة أن تكون العلاقة بين الدهر والزمن هي علاقة السبب بالمسبب،وقد تربط بينهما علاقة الترادف،ومن ثمَّ تكون الشكوى منهما واحدة،ولكننا نجد في الديوان الآخر أن صورة الزمن المخيفة قد اختفت،وغدت برقتها موائمة للدلالة التي يقتضيها النص.

يقول الشاعر: (١٣٠)

أيها القومُ من هنا انْبَثَـــق النور
وغنَّى الزَّمـــان لحن الخلُودِ
وعلى هذه الربى وَقَف الأجدادُ
يزجون خافقاتِ البـــنود

وهذا راجع إلى حالة الرضا النفسي التي يحياها الشاعر وهو يرسم صورة الزمن،فقد حفزته هذه الحالة أن يَهِب الزمن بهجة وسروراً؛حيث جعل الزمان يغني ، ويشدو بأمجاد الأجداد.

الألفاظ الدالة على الموت والجدب :

يعيش الإنسان – دائماً– في جدلية بين الحياة والموت ، فهما ضدان ، الموت ضد الحياة لا يلتقيان أبداً ، والموت يمثل القلق الدائم ، والحقيقة الأبدية التي يعانيها الإنسان بصفة عامة والشعراء بصفة خاصة ، فالشاعر– دائماً – يسعى إلى الحياة السعيدة ، رغم اعترافه بحقيقة وحتمية الموت والفناء ، وهذه الجدلية تمثل التوتر الشعري عند محمد هاشم رشيد ، وهذا التوتر ناتج عن حاجة الذات إلى الحياة ، واصطدامها بالواقع الخارجي ، والحقيقة الكائنة في المـــوت ومن هذا وذاك يتولد التوتر النفسي لدى الشاعر ، لينعكس ذلك على أدائه الشعري ليخرج علينا بمنظومة شعرية ، تحمل فلسفته الخاصة إزاء فكرتي الموت والحياة .

يقول الشاعر: (١٣١)

لا . . لم تمت .. فالموت ليس لمن
تحيا على نبضاته .. المهج
أيموت مفتن .. بريشته
تتألق الدنيـــا . . وتبتهج؟
أيموت من بَعَثَتْ براعتهُ
أعلام " طيبة " حيثما انتهجوا؟
لا لم تمت . . يا (دفتدار) فلن
يقـــوى الردى إلا على الجسد

حيث يرثي الأديب محمد سعيد دفتردار ؛ الذي توفي ، وهو يرى أن الأديب لم يمت ، فهو مازال حياً بأعماله ، فإذا كان الموت قضى على جسده ، فإن أعماله ستبقى ، وسوف تخلد ذكره.
ويقول : (١٣٢)

وعمرنا ، مهما يطل ومضة
خاطفة، تطـــوي سناها المنون
"والموت نقاد على كفه
جواهر ، يخـــتار منها " الثمين
فأنت حيٌ رغم أنف الردى
يا راحلاً ، في موكب الخـــالدين

فالشاعر يبدو سوداوي ؛حيث يرى أن الموت نهاية الإنسان ، فالحياة مهما طالت ، فإنها قصيرة ، وستنتهي بالموت ، فالموت نهاية كل حي ، بل إن الموت ينتقي الأفضل ، ولكنه يتحدى الموت ، حيث يرى أن من يرثيه حي، خالد رغم انف الردى .
وقد يجد الإنسان في الموت صوناً للكرامة ، وبعداً عن الذل والهوان ، وذلك بالشهادة .
يقول الشاعر : (١٣٣)

- فالموت أجـــدر تحت أفياء الظبى
من أن يعيـــش بذلة وهوان

فإذا لم يستطع الإنسان أن يعيش عزيزاً،فعليه أن يختار الموت بديلاً عن حياة الذل والإهانة؛فهو إن مات مع المكافحين المناضلين،حاملاً العبء مع الناس فإن موته هذا ذو طابع خاص،أوضح معانيه أنه يشارك في منح الحياة الكريمة للأجيال القادمة،فبدلاً من أن تعيش ذليلة،يتاح لها أن تحيا في كرامة بعيداً عن امتهان أو اضطهاد أو هوان.

الألفاظ الدالة على اللون :

إن الشاعر لا يتعامل مع مفردات اللون تعاملاً عشوائياً، إنما يتعامل معها تعاملاً خاصاً منظماً، يعمد الشاعر إلى توظيفه توظيفاً دلالياً وصوتياً وتركيبياً؛ إنه يضفي على المفردة من ذاته ومشاعره وحواسه، ما يجعل هذه المفردة وكأنها قد التصقت به التصاقاً ومن ثم فإن الشاعر من خلال تجاربه يقوم بتخليق دلالات جديدة لمفردات الألوان؛ إنه " يصنع من الألوان نظاماً رمزياً خاصاً، يتشابه أو يتعارض مع رمزية الألوان في موروثه، معنى هذا أن الألوان في التجارب الشعرية وغير الشعرية أيضاً لا تتمتع بقيم ودلالات ثابتة على نحو مطلق "(١٣٤)
استخدم الشاعر محمد هاشم رشيد من الألوان (الأسود – والأخضر – والأحمر –والأزرق – والأصفر).ويعد اللون الأسود من الألوان الواردة في شعر محمد هاشم رشيد ، ويأتي معبراً عن عدة دلالات ؛ فقد يأتي معبراً عن دلالات الحزن والكآبة .

يقول الشاعر : (١٣٥)

هنالك في الأفــق الأســـود
يلوح لعيــنيَّ ومضٌ بعـــــيد
وأرنو إلى الأفـــــق الأســود
لألمح بين حـــــنايا الضَّبابْ
وميض الشَّعـــاع الذي قد توارى
هناك بعيداً . . وراء الأفُقْ
فقلتُ وقدْ رفَّ حولي الظلامْ
بربك يا ليلُ ، ماذا أرى ؟
ومن أين ينبع هذا الشعاع ؟
وحدقت فيه فأبصرته
بقايا من الأمل الغارب .

وهكذا يتمثل الشاعر الواقع أليماً ، متشحاً بالسواد والانكسار، فالشاعر يخلع على الأفق من الحزن والتشاؤم، فيكسبه صفة السواد، الذي يرى عالمه بلونه؛ لوحدته التي يعاني منها، ولكنه يحاول أن يجد الخلاص من بقايا الأمل، التي تنير له الطريق، ويحاول أن يتلمس خطاه ، عله هديها.

وفي المعنى نفسه يقول الشاعر: (١٣٦)

وعلمت أني شعلةً ، مشبوبة
خفقت بأغوار الليالي السود
لتفجرَ الإصباح في قلب الدجى
وتضمَّ كـــــل محطم .. مفئود

ولم يكتفِ الشاعر بلفظة السواد أو الأسود للتعبير عن الكآبة والحزن والتشاؤم ، وإنما تجاوزها إلى تداعيات اللون الأسود ، وما يندرج تحته من حقول دلالية ؛ ومن هذه الحقول (الليل والظلام ..) ؛ يقول الشاعر : (١٣٧)

أبصرتها والليل داجٍ رهيبْ
محلولكُ الآفاق ، عاتي الجناح

حيث يصور الشاعر حال امرأة مسكينة، تنام على الأرض، وتحمل وليدها، فقد جاء الليل والظلام، ليعكسا حالة الحزن والبؤس الكآبة والفقر، التي تعيشها هذه المرأة المسكينة الفقيرة.

واللون الأبيض من الألوان الواردة في قائمة الألوان في شعر محمد هاشم رشيد، ويرتبط اللون الأبيض في أصل جملته بأصل المواضعة؛ حيث الصفاء والأمل والتفاؤل والسكينة والرقة والشفافية والسلامة .

يقول الشاعر: (١٣٨)

وهوَّمَّـــتْ سحبٌ بيضاء .. في ثبـــج
مخضوضر ، ناضر الأفياء ، مبتسم
وغاضت البسمات البيض . . وانتثرت
أشلاء فرحتها .. بين الجـــلاميد

فقد جاء وصف السحب والبسمات بالبيض ، دالاً على الصفاء والرقة.

واللون الأحمر من الألوان الواردة في شعر محمد هاشم رشيد، وهو يمثل لوناً من محدودية الرؤية في شعره ، بانصرافه – غالباً – إلى تجربة الحب دون غيرها ، كما ينصرف اللون في الغالب إلى الواقع المادي ، فلم يرد مرتبطاً بالمعنويات إلا في مرة واحدة في قوله :(الرؤى الحمراء) يقول الشاعر: (١٣٩)

حتى وحوش البـــيد في نَجْـــوةٍ
عن قسوة الليل بدفء الكـــهوفْ
أوتْ من الغـــــابات في جنـــــَّةٍ
بها الرؤى الحمراء أمست تطوفْ

والناتج الدلالي في الأبيات هو الأمن والطمأنينة.

وتتباين دلالات اللون الأحمر لتسير في اتجاهين متباينين ، يتصل أحدهما بالحزن والألم، ويبتعد الآخر عن دلالة الحزن، ليقترب من دائرة الارتياح والبهجة والسعادة ؛ حيث يأتي دالاً على التوقد والحيوية؛ وذلك في وصف جمال المرأة وشبابها وحيويتها، حيث يأتي دالاً على الجمال والحيوية، وذلك في وصف جمال المرأة وشبابها وحيويتها .

وذلك في قول الشاعر: (١٤٠)

والوردة الحمراء في

شفتيه، نشوى من هواها

وقول الشاعر: (١٤١)

ويحنو عليها شعاع الغروب

تضرج حمرته . . وجنتيها

كما يأتي اللون الأحمر مرتبطاً بالغضب والضيق في قول الشاعر: (١٤٢)

تطلعت . . في غضب .. أُمُّها

هادرةً . . كالموج حول الكثيب

قالت وفي أجفانها . . شعلةٌ

محمرة . . كالشمس عند المغيب

حيث عبر عن اللون الأحمر عن غضب الأم وشدة ضيقها.

كما يأتي معبراً عن الحب في لون الدماء في قول الشاعر: (١٤٣)

تخطري على دمي

بخطوك المترنم

كما يدل على الحزن والألم في لون الدم في قول الشاعر: (١٤٤)

وارحمتاه لقلبك

المخضُوبْ

يا شاعر الأغصان

ماذا طواه من الدَّمِ

المسكوبْ

في ثورة الأشجان

وارحمتاه لسربك المتألم

لما هويت

وارحمتاه لقلبك المتحطِّم

لما بكيْتْ

حيث يعبر عن الحزن والألم في لون الدماء التي تخضب بها البلبل الذي هوى، ولقي مصرعه.

كما جاء اللون الأحمر مرتبطاً بالحرارة وشدة الهجير والظمأ ، وذلك في وصف صائم، وما يلاقيه من ظمأ، في سيره، والشمس فوقه تتلظى ، في قول الشاعر: (١٤٥)

- سارَ والشمسُ فوقهُ تتلظى

فتحيل الوجود شُعلةَ . . نار

واللون الأخضر من الألوان الواردة في قائمة الألوان في شعر محمد هاشم رشيد ، وتدور معظم دلالاته في شعره (حول الأمل والتفاؤل والسعادة والخير والنماء والجمال ويغطي هذا اللون مساحة كبيرة من المفردات المادية والمعنوية ؛ فمن الماديات (المروج – الروض – العلم – الأيادي) ، ومن المعنويات (موطني).

ويأتي اللون الأخضر دالاً على الخير والنماء في قوله: (١٤٦)

عُد بنا يا أيها الرَّبانْ عُـــــــدْ
عُـــــدْ بنا للشاطئ المرتَقَب
فالضفاف الخضر تبدو خَلفَـــنا
وَهْي يا ربـــــَّانُ أقصـــى الأرب

وعلى الجود والعطاء في قوله: (١٤٧)

وأياد تخضوضر البيـــد منها
وتغني الســـــهول والآكـــــام

حيث يعكس اللون الأخضر كرم وعطاء وقداسة وطهارة الممدوح.

كما جاء اللون الأخضر دالاً على العزة والكرامة في وصف العلم : (١٤٨)

يا أهيف القامة . . يا أخضر
يسلم لي إشـــــراقك الأنور
يسلم لي . . لحن رخيم الصدى
تشدو به للريح . . إذ تعبر

أما استخدامه للون الأزرق فيكاد يرتبط – في الغالب – بمعاني الصفاء والشفافية ، وهي معاني استمدها الشاعر من الطبيعة المتمثلة في صفاء السماء ، ونقاوة البحر .

يقول الشاعر: (١٤٩)

تحدِّق في حَيْرةٍ قاتلهْ
إلى الأزرق المائج المصطخْب
وفي البدر يَسكب أنوارَهُ

وأهمية اللون الأزرق – هنا – تتمثل أولاً في اتساعه، وثانياً في ارتباطه بالطبيعة المائية، بكل ما توحي به من الصفاء والطمأنينة والراحة كما يأتي اللون الأزرق في سياق الحب والغزل في قول الشاعر: (١٥٠)

منديلها الأزرق الهفهاف فوق فمي
دنيا من العـــطر والأشواق والنغم
وعالم من فتـــون نابـــض .. ورؤى
نشوى . . تُرَوّى بأنفاس العبير دمي

حيث يرمز باللون الأزرق للأشواق والفتنة والنشوى ، التي يشعر بها تجاه المحبوبة.

واللون الأصفر ينذر بنهاية الأشياء وذبولها ، وخلوها من النضارة والحيوية ، وهو إذ يلجأ إليه الشاعر فإنه يوظفه في سياق العذاب والألم . يقول الشاعر: (١٥١)

وبثغري يرف طيف ابتسام
باهت ، أصفر الملامح ، مكد
كصباح المشـــردين ، يعانون
مع العيد . . صولة المستبد

الألفاظ الدالة على الطبيعة :

الطبيعة هي " جملة الكائنات في نظمها المختلفة من أرض وسماء وتسمى الكوسموس أو الكون وتقابل الإنسان "(١٥٢) ، وقد حظيت الطبيعة في شعر محمد هاشم رشيد باهتمام كبير وخصص لها مساحة غير قليلة في شعره ، ومن مفردات الطبيعة الواردة في شـــعره (البدر – القمر – الشمس – الأنجم – الثرى – البحر– الجبل – الوادي – الجبل – الكوكب– الطين– الرمال) .

يعكس الشاعر محمد هاشم رشيد ميلاً واضحاً نحو الطبيعة ، فكثيراً ما يفر إليها من قسوة الحاضر وآلامه ، يفضي إليها بمشاعره ، ويخلع عليها من أحاسيسه ، يطيل جلوسه عنـــدها يستمع إليها ، وإليها يبوح ؛ وذلك كعادة

الشعراء الرومانتيكيين الذين " يرون في الطبيعة أصدقاء، يشفقون على بلواهم، ويجدون في النهر والجبل والبحيرة والشجر شواهد على حبهم، تعطف على وجدهم ، وتبكي لأساهم "(١٥٣)

يقول الشاعر: (١٥٤)

يا شاطئ الأنغام . . والأحلام . . والأفراح
يا ســـر الهوى . . بقصـــــــيدي
إن لم أكن أسري بصدرك موجة
تروي صـــــــدى الأعـــشاب عبر البيد
وتسير للأفق البعيد . . فإنني
في شاطئيك عرفت سر وجـــــــودي

على أن الشاعر لم يقف في الطبيعة عند حدود الاتصال النفسي، بل يرفعها إلى مرتبة الرمز ؛فالجبال ترمز إلى الشموخ والعظمة في قول الشاعر : (١٥٥)

ولنُعِدْ شامخ الصروح كما كانت
عظاماً يهابُ مـــــنها الوجودُ

والفجر يرمز إلى النقاء والطهـــارة فـــي قـــول الشاعر: (١٥٦)

وضمائر كالفجر، يغمرها الشذا
والنور، في يوم الحبيب الفادي

والليل يرمز إلى القسوة في قول الشاعر: (١٥٧)

حتَّى وحوشُ البيد في نجـــوةٍ
عن قسوة اللـــيل بدفء الكُـــهُوفُ

الألفاظ الدالة على المكان :

تعـــــد مفردتا " المدينة " و" القرية " من مفردات المكان عند محمد هاشم رشيد ولكن لا يحفل حديث الشاعر عن المدينة بكثير من التفاصيل المادية كالميادين والشوارع والمباني ، كما أن ما يقدمه لها من أوصاف وملامح نفسية وسلوكية يتضاءل لتصبح المدينة كياناً مجرداً ، أكثر منها مكاناً واقعياً ، رغم هذا تظل رؤية الشاعر للمدينة هي في حقيقتها رؤية للواقع الذي يحياه أو الذي يتمناه ؛ فقد يرسم الشاعر صورة المدينة التي تكافح ضد الطغاة ، فيذكر الشاعر تونس وكفاحها ضد الاستعمار : (١٥٨)

أو لا ترون كفاحه ، وجهـــاده
ضـــــد الطغاة ، وضد الاستعباد
" تشقى متى تشقى البلاد بجهلها
وتعز ، حـــــين تعـــــز ، بالأفراد "
يا تونس الخضراء عيدك عيدنا
وربيعـــــك الزاهي ، ربيع الضـــــاد

ويذكر المدينة ومكة والإحساء والرياض في قوله: (١٥٩)

غردت (طيبة) الهدى ، وتغنت
(مكة) الخير ، وانتشى (الأحساء)
وازدهت في (الرياض) فرحة شعب
مشرئب ، تزهو به العـــلياء
وأغاني الأفراح فوق (عسير)
في (تبوك) رنت لها الأصداء
وبكل (الثغور) قد رقص الموج –
وغنت ، شواطئ ، عذراء

وهكذا فإن صورة القرية والمدينة ، كلاً منهما يحمل دلالتين ؛ الدلالة الأولى هي الدلالة المشرقة التي تبعث على الأمل والتفاؤل ، والدلالة الأخرى هي الدلالة القاتمة المظلـــــمة ؛ وهي (الواقع)؛ الذي يبعث على اليأس والتشاؤم ، ويلاحظ أن الدلالة الثانية تؤدي إلى

الدلالة الأولى حيث إن الواقع الكئيب يستفز الشاعر نحو محاولته في تحقيق الأفضل ، ومن ثم يدخل في دلالة الإشراق متطلعاً إلى مستقبل أفضل لهذه المدينة في ظل سيادة الحرية والحق والعدل والأمان والمساواة .

الخاتمـــة :

من خلال تلك الوقفة الطويلة أمام شعر " محمد هاشم رشيد " يتضح لنا ما يأتي :

- تمتد الموسيقى الصوتية في القصائد على مساحة البيت كله ، سواء أكانت هذه الأصوات مهموسة أم مجهورة.
- إن تحريك الألفاظ من أماكنها إلـــى أمـــاكن أخرى من خلال بنية التقديم والتأخير لـــيس غاية ينتهي إليها الشاعر وإنما هي وســـيلة يستخدمها الشاعر ؛ ليتمكن من طرح الدلالة ، وتوضيح أبعادها
- كان لظاهرة التكرار أثر في توهج النصوص بملامح التجربة الشعرية ؛ إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألح الشاعر علـــى إظهـــاره ، بالإضافة إلى التـــرجيح الموســـيقي ضـــمن الأبيات والنصوص ولكن لا ينبغي النظـــر لهذه السمة بمعزل عن السياق الـــذي وردت فيه ؛ لأن ذلك يفقد هذه الظـــاهرة التـــرابط النفسي والدلالي . فالتكرار يقوم على تقويـــة قنوات التواصل بين النص والمتلقـــي هـــذا التواصل هو غاية الفنون جميعاً ؛ لأنه يعيد خلق العمل الفني ويخلده ، كما أن إن قـــد يأتي لغاية جمالية فنية إذا استطاع الشـــاعر توظيفه في بلورة رؤيته وتأكيد موقفه. أما إذا لم يستطع ذلك فيكون التكرار إطناباً أو حشواً ، يرهق النص ، على مســـتوييه : الـــدلالي واللفظي معاً.
- كما كان للتوازي أثرٌ كبير ، في الإبانة عـــن عواطف الشاعر الثائرة والغاضبة وتكثيفها ، ومن ثم نقلها للمتلقي،في شـــكل إيحـــاءات صوتية ، تساعده في بلورة الموقف العاطفي للقصيدة كلها.
- أما فيما يخص التراكيب المجازية ، فقد استطاع الشاعر من خلال التشبيه أن ينقل تجربته الشعرية إلى المتلقي الذي يشعر بجمال الشكل والمعنى معاً ، وذلك من خلال الإيجاز في المعنى ، والاختصار في الشكل ، كما كانت الاستعارة عنصرًا أساسيًا في تكوين الصورة الشعرية ولم تكن بسيطة وساذجة ، وإنما هي في حقيقتها تركيبة معقدة ؛ إذ تحمل بين طياتها دلالتين ؛ الدلالة الأولى هي الدلالة السطحية التي بها وعن طريقها نصل إلى الدلالة العميقة التي هي المراد من هذه الاستعارة والمتلقي لابد أن يقف على الدلالة الأولى حتى يستطيع من خلالها أن يستكشف الدلالة الثانية العميقة التي تمثل الصورة على حقيقتها ، كما هدفت دراسة الصورة الكنائية إلى (معنى المعنى) ، فالشاعر يبدأ في التصور في صورة منطوق لفظي ، ويحمل هذا المنطوق دلالة مزدوجة ؛ الدال الأول المعـــــنى ، وهـــو دال حـــرفي (المستوى السطحي) ، غير مقصود بداية أو المعنى المباشر ،

وإنما رصد لفظياً ليحيل بدوره إلى الدال الثاني (معنى المعنى) وهو الهدف المنشود من الصياغة اللفظية على المستوى العميق ، وعنده تتكشف الدلالة الشعرية وتكشف عن قصديتها ومراميها٠ قد عكست قدرة الشاعر في التجديد كما جاءت قريبة يمكن التوصل إليها عن طريق واسطة واحـــدة ؛إلا أن قرب مأخذها لم يجعل منها كنايات مبتذلة كما كان للكناية دور كبير في تفادي التكرار يوفر على المرسل والمتلقي أيضا عناء كثير من الإطالة والتفصيل بما يحمله من كثافة دلالية كامنة تقفز إلى الذهن بمجرد العملية التوظيفية للكناية .

- كما توصل البحث إلى دراسة العلاقات بـــين المفردات الأكثر تواتراً في أعمال الشـــاعر داخل الحقل أو الموضوع الفرعي ، والبحث في اختياره لهذه المفردات لم يكن عشـــوائياً وإنما هو اختيار واعٍ منظم يعي تماماً أهمية هذه الكلمات، والتي تمثـــل همـــوم الشـــاعر وقضاياه وتعبر عن الرؤى المنوطة بـــه ، ومن ثم فإنها ترسم ملامح الشاعر الأسلوبية والفنية

الهوامـــش:

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة س ل ب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٤م

(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، ٥٧ط٤ ، -٥٧١، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د-ت

(٣) ينظر . أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية ، ٤٠ وما بعدها ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٦ ، ١٩٦٦م

(٤) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ٣٤-٣٧ ، تر. منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د-ت.

(٥) ينظر..بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،١٥٦،دار الفجر للطباعة و والنشر،قسطنطينة-الجزائر، ، ٢٠٠٦م

(٦) ينظر..جون كوهين،بنية اللغة الشعرية، تر محمد المتولي ومحمد العمري، ١٥٨ ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب،ط١ ، ١٩٨٦م

(٧) المرجع السابق ، الصفحة نفسها

(٨) .بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،١٥٦، مرجع سابق.

(٩) السابق ، الصفحة نفسها.

(١٠) فتح الله سليمان ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، ٣٥، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٤م

(١١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(١٢) ينظر ، بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ٣٤ ، مرجع سابق.

(١٣) ميخائيل ريفاتير ، البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص ، ٤٦، مجلة الأقلام ، العدد (١) ، ١٩٩٩م

(١٤) ينظر ، عصام شرتح ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ٩ ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، . ٢٠٠٥م

(١٥) موسى ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي ، ١٠-١٣، مؤتمر النقد الأدبي ، جامعة اليرموك، الأردن ، ١٩٨٨م .

(١٦) ينظر . صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ١٢ ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٨م

(١٧) ينظر . صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ٢٧ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢، ١٩٩٣م

(١٨) ينظر . قاسم البريسم ، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ، ٤٩ ، دار الكنوز الأدبية ، د–م ، ط١ ، ٢٠٠٠م

(١٩) ينظر . محمد مروان سعيد عبد الرحمن ، دراسة أسلوبية في سورة الكهف ، رسالة ماجستير ، ٧ ، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين ، ٢٠٠٦م

(٢٠) المرجع السابق ، ٨

(٢١) لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، ٨٥ ، دار المريخ للنشر بالرياض ، ١٩٨٩م

(٢٢) جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ٩٠–٩١، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٧م

(٢٣) انظر . ابن جني ، الخصائص ، ت. محمد علي النجار ، ١٤٧/٢ ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧م

(٢٤) انظر. إبراهيم عبد الرحمن محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، ٣٥٧–٣٩٢، الشباب ، د–ت ، ود. محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، ١٣– ٣١، دار المعارف ، ١٩٨٨، وكمال أبو ديب ، الرؤى المقدمة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، ١٧٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م

(٢٥) شكري الطوانسي ، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة دراسة في بلاغة النص ، ١٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م

(٢٦) أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي ، ١١٩ ، هيئة قصور الثقافة ، ١٩٩٦م

(٢٧) قاسم البريسم ، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ،١٧٨.مرجع سابق

(٢٨) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، زورة ، ٢٨ ، من إصدارات نادي المدينة المنورة الأدبي ، الطبعة الثانية ، ١٤١١هـ – ١٩٩٠م

(٢٩) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ٧٤، الأنجلو المصرية ، ١٩٩٩٠م

(٣٠) انظر ،المرجع السابق ، ٧٥

(٣١) انظر المرجع نفسه ، ٧٥–٧٦

(٣٢) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،هل تذكرين ، ٦٤

(٣٣) ينظر. عبد اللطيف محرز ، وظيفة القصيدة العمودية المعاصرة ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، العدد٤١٠ ، حزيران ، ٢٠٠٥م

(٣٤) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،الطبيعة الخرساء ، ٥٤

(٣٥) سلمان حسن العاني ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية – فنولوجيات العربية ، ١١٦– ١١٧ ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جده ، ١٩٨٣م

(٣٦) د. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ٢٠٤، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م

(٣٧) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،الشذا المقيد ، ٤٠٢

(٣٨) المصدر السابق ، أسود السعودية ، ١٤١

(٣٩) ينظر . عصام شرتح ، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ١٦ ، مرجع سابق.

(٤٠) السيد عز الدين علي ، التكرير بين المثير والتأثير ، ٢١٢ ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ١٩٧٨م

(٤١) ينظر . عصام شرتح ، المرجع السابق ، ١٦-١٧

(٤٢) ينظر . عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، ٨، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ، ط١ ، ١٩٩٩م

(٤٣) رجب عبد الجواد إبراهيم ، موسيقى اللغة ، ٦٧ ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣م

(٤٤) ينظر . عبد الواحد حسن ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(٤٥) ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(٤٦) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مواكب النور ، ١٣٣.

(٤٧) المصدر السابق ، وراء السراب ، ٨٩-٩٠.

(٤٨) المصدر نفسه ، في رمضان ، ١٠٥ .

(٤٩) ينظر . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ١٦٦ ، دار الفكر العربي ، د-م ، ١٩٧٨م

(٥٠) ينظر. منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية ، ٨٣، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط١ ، دمشق ١٩٩٠م

(٥١) ينظر . فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، ٣٤- ٣٥ ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٧م

(٥٢) ينظر . صلاح عبد الفتاح الخالدي ، إعجاز القرآن البياني ، ٢٦١، دار عمان للنشر والتوزيع ، (د-ط) ، ٢٠٠٠م

(٥٣) ينظر . عبد القاهر الجرجاني ، ٧٣، تحقيق. على محمد زينو ، مؤسسة الرسالة ، ناشرون ، ط١، بيروت ، ٢٠٠٥م

(٥٤) شوقي ضيف ، تجديد النحو ، ٢٤٦، دار المعارف ، القاهرة ، (د-ت)

(٥٥) جون كوين ، اللغة العليا ، تر. د. أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٧٥م

(٥٦) ينظر. د. عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي ، ٢١١ ن مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٠م

(٥٧) دلالات التراكيب ، ١٧١ ،مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٩٨٧م

(٥٨) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ١١٩، د. عبد الحميد هنداوي/مؤسسة المختار، ط١، القاهرة ١٤١٩هـ-١٩٩٩م

(٥٩) د.محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي،١٣، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة١٩٨٩م.

(٦٠) ابن الأثير/المثل السائر في أدب الكاتب/ت محمد محي الدين عبد الحميد ٣٦/٢ ، ت. محمد محي الدين عبد الحميد ، ٢/ ٣٦ ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م

(٦١) الزركشي/البرهان في علوم القرآن ، ت. محمد أبو الفضل ، ٢٣٤/٣ ، دار المعرفة ،بيروت ، ط٢، ١٩٧٢م

(٦٢) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، في موكب الأفراح ، ١٥٨

(٦٣) المصدر السابق ، الجناح المهيض ، ٢١٤

(٦٤) المصدر نفسه ،على الشاطئ ، ٣٩٠.

(٦٥) الفخر الرازي،مفاتيح الغيب-المجلد الأول:٦٢،٦٣/١ ، دار الفكر/لبنان.ط٣، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

(٦٦) د.محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية،١١٦، دار الشروق،ط١، ١٤١٦-١٩٩٦م.

(٦٧) ابن جني، المحتسب/ت علي النجدي ناصف ورفيقه ٦٥/١، المجلس الأعلى للشعوب الإسلامية ١٩٩٤م.

(٦٨) د.عبد الحكيم راضي/نظرية اللغة في النقد العربي، ٢١٩، مرجع سابق.

(٦٩) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،وأتى شامخاً يكلله الغار ، ٢٣٩

(٧٠) المصدر السابق ، لحن العودة ، ٢٩٩

(٧١) المصدر نفسه ،المركب الغريق ، ١٢٧

(٧٢) الزركشي/البرهان في علوم القرآن ، ت. محمد أبو الفضل ،٣/ ٢٣٤.

(٧٣) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،شهيدة ، ١١٦

(٧٤) المصدر السابق ، مواكب النور ، ١٣١– ١٣٢

(٧٥) المصدر نفسه ، أغنية حب إلى تونس المناضلة ، ١٧٥ .

(٧٦) المصدر نفسه ، جبال السراب ، ٣١٥

(٧٧) جون كوهين،بنية اللغة الشعرية، تر ..محمد المتولي ومحمد العمري١٤٠ ، مرجع سابق.

(٧٨) د.محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية،٧.

(٧٩) المرجع السابق ، ٨.

(٨٠) المرجع نفسه ، ٩

(٨١) المرجع نفسه ،٨

(٨٢) ينظر .ابن منظور، لسان العرب١٣ / ٥٠٥ ،ش– ب– هـ ، مصدر سابق.

(٨٣) ينظر ز رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ١٥٣ ، دار العلوم ، عناية الجزائر ، ٢٠٠٠م

(٨٤) ينظر . محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ،١٤٣ ، منشورات الجامعة التونسية ، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١م

(٨٥) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،زورة ، ٢٩.

(٨٦) ينظر . محمد الهادي الطرابلسي ، المرجع السابق ، ١٤٢.

(٨٧) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،هل تذكرين ، ٦٥

(٨٨) ينظر ز رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ١٦٨ ، مرجع سابق.

(٨٩) ينظر . محمد الهادي الطرابلسي ، المرجع السابق ،١٦١

(٩٠) ينظر . المرجع السابق ، ١٦٢.

(٩١) ينظر . د.محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ١٠ ، مرجع سابق.

(٩٢) ينظر . المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(٩٣) ينظر . يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، ١١ ، الأهلية للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط١ ، ١٩٩٧م

(٩٤) ينظر . المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(٩٥) ينظر ز رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ١٧٠. مرجع سابق.

(٩٦) ينظر . محمد بركات حمدي أبو علي ، البلاغة في ضوء منهج متكامل ، ٣٨– ٣٩ ، دار النشر ، عمان ، الأردن ، ط١، ١٩٩٣م

(٩٧) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ولنعد للحب ، ٤٤

(٩٨) المصدر السابق ، قبل الوداع ، ٥١.

(٩٩) المصدر نفسه ،،زورة ، ٣١.

(١٠٠)المصدر نفسه ،على أطلال الماضي ، ١١٧.

(١٠١)د. محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب ، ٣٦٦، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٩م

(١٠٢)ينظر ز رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ١٨٤.

(١٠٣)ينظر .ابن منظور، لسان العرب ،١٣ / ٣٦٠ ، مادة (ك – ن – ى) ، مصدر سابق.

(١٠٤)ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٢/ ٥٣ ، مصدر سابق.

(١٠٥)ينظر . جاسم محمد عبود ، مصطلحات الدلالة العربية ، ٢٠٨ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٧م

(١٠٦)ينظر . محمد الهادي الطرابلسي ، المرجع السابق ،١٦٢.

(١٠٧)محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، الشعاع المتواري ، ٧٢

(١٠٨)المصدر السابق ، أسود السعودية ، ١٤٣.

(١٠٩)المصدر نفسه ، هذا هو الحب ، ١٤٦.

(١١٠)المصدر نفسه ، في موكب الأفراح ، ١٥٦.

(١١١)المصدر نفسه ،ضحايا الإنسانية ، ١٩١.

(١١٢)المصدر نفسه ،ضحايا الإنسانية ، ١٩٢.

(١١٣)المصدر نفسه ،هذه طيبة وهذا صداها ، ١٩٦.

(١١٤)المصدر نفسه ، على أطلال الماضي ، ١١٩.

(١١٥)المصدر نفسه ، مواكب النور، ١٣١.

(١١٦)المصدر نفسه ، لا يا فؤادي ، ٨٧.

(١١٧)المصدر نفسه ، العلم ، ٢٩٣.

(١١٨)ينظر . أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ٧٩ ، دار العروبة ، أنقرة ، ط١ ، ١٩٨٢م.

(١١٩)جوزيف ميشال ثريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، ١١٢ ، مرجع سابق.

(١٢٠)د. محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ٤١٦، القاهرة ، ١٩٨٦م

(١٢١)ابن الأثير ، النهاية والأثر ، ت. طاهر الزاوي ومحمود الطناحي ، ٢/ ١٤٤، دار إحياء الكتب العربية ، د- ت

(١٢٢)الجوهري ، الصحاح ، ٢/ ٥٧١، مادة دهر ، دار إحياء التراث العربي ، ط١، ١٤١٩-١٩٩٩م

(١٢٣)محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ناي وقيثار ، ٣٦

(١٢٤)المصدر السابق ،في موكب الأفراح ، ١٦٠

(١٢٥)المصدر نفسه ، ليلة المولد ، ٩٥.

(١٢٦)المصدر نفسه ، جمال الحياة ، ٨٠.

(١٢٧)المصدر نفسه ،وحيد ... ، ٧٥.

(١٢٨)المصدر نفسه ،انطلقي ، ٢٢٤.

(١٢٩)د. كريم زكي حسين الدين ، الزمن الدلالي ، ٩٠، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م

(١٣٠)محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، هذه الأرض ، ١٠٦ .

(١٣١)المصدر السابق ، ورحلت أنت ، ٢٣٥-٢٣٨.

(١٣٢)المصدر نفسه ، في موكب الخالدين ، ٢٤٤-٢٤٥.

(١٣٣)المصدر نفسه ، على أطلال الماضي ، ١٢١

(١٣٤)يوسف نوفل ، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ، ٢٤-٢٨ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٥م

(١٣٥)محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، الشعاع المتواري ، ١٧١-١٧٤.

(١٣٦)المصدر السابق ،على ضفاف العقيق ، ٣٦٢-٣٦٣.

(١٣٧)المصدر نفسه ، ضحايا الإنسانية ، ١٠٨.

(١٣٨)المصدر نفسه ، الرسالة الزرقاء ، ٤١٩-٤٢٤.

(١٣٩)المصدر نفسه ، ضحايا الإنسانية ، ١١٠.

(١٤٠)المصدر نفسه ، وردتان ، ٥٣.

(١٤١)المصدر نفسه ، على الشاطئ ، ٣٩١.

(١٤٢)المصدر نفسه ، الشذا المقيد ، ٤٠٢

(١٤٣)المصدر نفسه ،تخطري ، ٤١٤

(١٤٤)المصدر نفسه ، مصرع بلبل ، ٩٩-١٠٠

(١٤٥)المصدر نفسه ، في رمضان ، ١٠١

(١٤٦)المصدر نفسه ،المركب الغريق ، ١٢٦

(١٤٧)المصدر نفسه ، هذا هو الحب ، ١٤٦

(١٤٨)المصدر نفسه ، العلم ، ٢٩٣

(١٤٩)المصدر نفسه ، الشعاع المتواري ، ٧٢

(١٥٠)المصدر نفسه ، الرسالة الزرقاء، ٤١٩

(١٥١)المصدر نفسه ، أحزان ليلة العيد. ٢٠٩- ٢١٠

(١٥٢)د. إبراهيم مدكور وآخرون ، المعجم الفلسفي ، ١١٢ ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٠م

(١٥٣)د. سامي الدهان ، الوصف ، ٩٩، دار المعارف ، مصر ، (د-ت)

(١٥٤)محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ،على ضفاف العقيق ، ٣٦٢

(١٥٥)المصدر السابق ، نداء المجد ، ١٢٤

(١٥٦)المصدر نفسه ،أغنية إلى تونس الفاضلة ، ١٧٥

(١٥٧)المصدر نفسه ،ضحايا الإنسانية ، ١١٠

(١٥٨)المصدر نفسه ،أغنية إلى تونس الفاضلة ،١٧٥- ١٧٦

(١٥٩)المصدر نفسه ،هذه طيبة وهذا صداها ، ١٩٦- ١٩٧

المصادر والمراجع:

(١) ابن الأثير، النهاية والأثر، ت. طاهر الزاوي ومحمود الطناحي، دار إحياء الكتب العربية ، د- ت

(٢) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب/ت محمد محي الدين عبد الحميد ،ت. محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م

(٣) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، الأنجلو المصرية ، ١٩٩٩م

(٤) إبراهيم عبد الرحمن محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب ، د-ت .

(٥) أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٦ ، ١٩٦٦م

(٦) أحمد مختار عمر ، علـــم الدلالـــة ، دار العروبة ، أنقرة ، ط١ ، ١٩٨٢م.

(٧) أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي ، هيئة قصور الثقافة ، ١٩٩٦م

(٨) بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،،دار الفجر للطباعة والنشر،قسطنطينة-الجزائر، ، ٢٠٠٦م

(٩) بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، تر. منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د-ت.

(١٠) جاسم محمد عبود ، مصطلحات الدلالة العربية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط١ ، ٢٠٠٧م

(١١) ابن جني، المحتسب ، ت علي النجدي ناصف ورفيقه ، المجلس الأعلى للشعوب الإسلامية ١٩٩٤م.

(١٢) ابن جني ، الخصائص ، ت. محمد علي النجار ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م

(١٣) جوزيف ميشال ثريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤م

(١٤) جون كوهين،بنية اللغة الشعرية، تر محمد المتولي ومحمد العمري، دار توبقال للنـــشر الدار البيضاء-المغرب،ط١ ، ١٩٨٦م

(١٥) جون كوين ، اللغة العليا ، تر. د. أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٧٥م

(١٦) الجوهري ، الصحاح ، مادة دهر ، دار إحياء التراث العربي ، ط١، ١٤١٩-١٩٩٩م

(١٧) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، د. عبد الحميد هنداوي/مؤسسة المختار، ط١، القاهرة ١٤١٩هـ-١٩٩٩م

(١٨) ابن خلدون ، المقدمة ط٤ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د-ت

(١٩) رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ، عناية الجزائر ، ٢٠٠٠م

(٢٠) رجب عبد الجواد إبراهيم ، موسيقى اللغة ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣م

(٢١) الزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ت. محمد أبو الفضل، دار المعرفة ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٢م

(٢٢) سلمان حسن العاني ، التشكيل الصوتي في اللغة العربية – فنولوجيات العربية، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جده، ١٩٨٣م

(٢٣) السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة، ١٩٧٨م

(٢٤) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة دراسة في بلاغة النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م

(٢٥) شوقي ضيف ، تجديد النحو ، دار المعارف ، القاهرة ، (د-ت)

(٢٦) صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط٢، ١٩٩٣م

(٢٧) صلاح عبد الفتاح الخالدي ، إعجاز القرآن البياني ، دار عمان للنشر والتوزيع ، (د-ط) ، ٢٠٠٠م

(٢٨) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٨م

(٢٩) د. عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٠م

(٣٠) عبد القاهر الجرجاني، تحقيق. على محمد زينو ، مؤسسة الرسالة ، ناشرون ، ط١، بيروت ، ٢٠٠٥م

(٣١) عبد اللطيف محرز، وظيفة القصيدة العمودية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، العدد٤١٠ ، حزيران ، ٢٠٠٥م

(٣٢) عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط١ ، ١٩٩٩م

(٣٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د-م ، ١٩٧٨م

(٣٤) عصام شرتح ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق- سوريا ، . ٢٠٠٥م

(٣٥) فاضل صالح السامرائي ، الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ط٢ ، ٢٠٠٧م

(٣٦) فتح الله سليمان ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ٢٠٠٤م

(٣٧) الفخر الرازي،مفاتيح الغيب– ، دار الفكر/لبنان.ط٣، ١٤٠٥هـ–١٩٨٥م.

(٣٨) قاسم البريسم ، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ، دار الكنوز الأدبية ، د–م ، ط١ ، ٢٠٠٠م

(٣٩) د. كريم زكي حسين الدين ، الزمن الدلالي ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م

(٤٠) كمال أبو ديب ، الرؤى المقدمة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م

(٤١) لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، دار المريخ للنشر بالرياض ، ١٩٨٩م

(٤٢) محمد بركات حمدي أبو علي ، البلاغة في ضوء منهج متكامل ، دار النشر ، عمان ، الأردن ، ط١، ١٩٩٣م

(٤٣) د.محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق،ط١، ١٤١٦–١٩٩٦م.

(٤٤) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١م

(٤٥) د. محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، دار المعارف ، ١٩٨٨،

(٤٦) د.محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي،ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة١٩٨٩م.

(٤٧) د. محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، القاهرة ، ١٩٨٦م

(٤٨) محمد مروان سعيد عبد الرحمن ، دراسة أسلوبية في سورة الكهف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس، فلسطين ، ٢٠٠٦م

(٤٩) د. محمد أبو موسى ،دلالات التراكيب ،مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٩م

(٥٠) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١م

(٥١) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة، من إصدارات نادي المدينة المنورة الأدبي، الطبعة الثانية ، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م

(٥٢) منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١ ، دمشق ١٩٩٠م

(٥٣) ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤م

(٥٤) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن ، ١٩٨٨م .

(٥٥) ميخائيل ريفاتير، البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص، مجلة الأقلام ، العدد (١)، ١٩٩٩م

(٥٦) يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر والتوزيع الأردن ، ط١ ، ١٩٩٧م

(٥٧) يوسف نوفل ، الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٥م