تجليات اللغة: من القوة إلى الفعل

دراسة أسلوبية في عَيْنِيَّة الصِّمَّة القُشيري

"حَنَنْتَ إلى ريَّا"

إعداد

د/ نزيه محمد عبد الكريم إعلاوي
أستاذ مشارك
مدرس الأدب العربي القديم
جامعة البلقاء التطبيقية
كلية السلط للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

د/ أحمد إبراهيم سالم العدوان
أستاذ مشارك
مدرس الأدب العربي القديم
جامعة البلقاء التطبيقية
كلية السلط للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الملخص

يعالج هذا البحث علاقة اللغة بمكنونات الذات البشرية، وتجليات هذه اللغة من إطاريها الداخلي(القوة) والخارجي (الفعل)، وذلك بالتحليل الأسلوبي لقصيدة من قصائد العصر الأموي، هي قصيدة " حَنَنْتَ إلى ريّا " ، لما تحمله هذه القصيدة من حبّ عميق، وقفت أمامه عقبات اجتماعية أدّت إلى فشل الشاعر في تتويج هذا الحب بالزواج؛ فترك قومه وهجرهم.

جاء البحث في مطلبين : نظري وتطبيقي؛ أما المطلب النظري فهو حديث عن عالم اللغة وتجلياته،وعن الشعر من حيث كيفية البحث في تراكيبه للوقوف على القيمة، وهي المعنى الذي يثار بين الشاعر والسامع. فتراكيب العمل الأدبي تؤدي في مجملها وظيفة التعبير عن المعنى. وقد كان هذا الجانب ضرورياً، لتحقيق الأساس العلمي الذي به تستكمل الأسس الفنية للجوانب النظرية ، بحيث تسمح بتشكل الأصول التي تبنى عليها معالجة النص. وأما المطلب التطبيقي فقد جاء تطبيقاً أسلوبياً على القصيدة، للوقوف على الدلالات الداخلية والخارجية لبناء القصيدة أسلوبياً.

الكلمات الدالّة: الأسلوبية، التركيب، الظاهرة اللغوية، الموسيقى، الصِّمَّة.

Abstract

The research addresses in style analysis a poem from the Umayyad period, is the poem "I am missing RIA", because of the deep compassionate love story that faced community and social obstacles that stood in front of this love that lead to failure to crowning it with marriage so the poet left and abandoned his people.

Search came in two aspects: theoretical and applied; the theoretical to ،side is talking about poetry in terms of how to search the structures which is the meaning that arises between the poet ،determine the value and the listener.

The structures lead a literary work in its entirety and function to achieve the ،expression of meaning. This aspect was necessary scientific basis by which complemented the technical foundations of so as to allow the formation of assets upon which to ،theoretical aspects build the text processing.

As for the practical side came in application stylistically on the poem, to determine the internal and external implications for the construction of the poem stylistically.The importance of this study came from the fact that it is a try to apply the modern methodical study approach on our old Arabic poetry which emphasize that it's valid for any time and any place.

Keywords: Stylistic, structure, linguistic phenomenal, musician ,Assemmah.

مقدمة:

تُعد عينية الصِّمَّة القُشيري من القصائد ذات المنحى الإنساني؛ إذ تندمج فيها التجربة الموضوعية بالتجربة الذاتية. ولعل هذا المنحى الإنساني سمة مميزة لشعراء الغزل العذري خاصة. وما يميز هذه القصيدة أنها قريبة من قلب المتلقي وذهنه؛ إذ تبرز الصور الفنية الساكنة والمتحركة، واللغة المعجمية والدلالية بصورة لا يجد فيها المتلقي عناء في التفاعل معها، وفهم دلالتها. على نحو سلس، وبأسلوب نصي عميق، يشكّل رؤية الشاعر، ويكشف عن العلاقة الحميمة التي تربطه بالمحبوبة وديارها.

ولقد حاول هذا البحث أن يكشف عن تجليات اللغة في الكشف عن عوالم الشاعر الداخلية، وتلمُّس دلالات القصيدة من خلال التعامل الأسلوبي معها، ذلك لأن التجلي الأسلوبي يسهم في الكشف عن الطاقات التعبيرية للغة خاصة، ومن ثم تبيّن مدلولاتها الحسية والمعنوية، عبر المستويين الصوتي والتركيبي، اللذين سيخدمان في النهاية الإطار الدلالي للقصيدة.

وقد قُسم البحث إلى مطلبين: مطلب نظري يتناول الظاهرة اللغوية والشعرية؛ لأهميتها في بناء القصيدة، ومطلب تطبيقي يبرز التجليات الأسلوبية لهذه القصيدة.

أولاً: المطلب النظري:

الشعر شأنه شأن غيره من فنون التعبير اللغوي، يجب البحث عن القيمة في تراكيبه، وهي المعنى الذي يثار بين المتكلم (الشاعر) والسامع (القارئ)،

فتراكيب العمل الأدبي (الشعر هنا) تؤدي في مجملها وظيفة التعبير عن المعاني؛ والصور التي في ذهن المتكلم مرتبطة دلالتها بصورها في ذهن السامع (وقد لا تكون متطابقة)، مجسدة ما كان قد اختزنه ذهن كل منهما، مرتبطاً بشيء موجود عيناً، أو رمزاً معنوياً له كيفية ذهنية، يقول حازم القرطاجني في حديثه عن المعاني: "إنها الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"(١)، ويقول:" فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن مطابقة لما أدرك منه، فإذا عبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"(٢).

ويقول الغزالي بهذا الصدد: "اعلم أن المراتب فيما نقصد أربعة واللفظ في الرتبة الثالثة، فإن للشيء وجوداً في الأعيان ثم في الأذهان ثمّ في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ،واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الموجود في الأعيان".(٣)

---

(١))القرطاجني ، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم (ت٦٨٤هـ/ ١٣٨٦م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، د.ط، ص٨.

(٢)نفسه، ص ١٢.

(٣)الغزالي ، أبو حامد محمد بن محمد (ت٥٠٥هـ/ ١١١١م): **معيارالعلم في فن المنطق**، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ ، د.ط، ص٦٥ وما بعدها.

فإذا ما سمع المخاطب أو السامع، وإذا ما قرأنا نصاً مكتوباً، فإن مجموع المباني الصرفية تستدعي صورة مجملة متكاملة، مكونة في مجملها من علاقة بين بعض الصور التي تشير إليها كل جزئية، فيتم اختيار الصورة المتفقة مع الصورة المختارة للفظة المتعلقة بها، لتحقق الصورة الكلية. ويرى فندريس أن في الجملة (أو النص) نوعين من العناصر:

الأول: التعبير عن عدد ما من المعاني التي تمثل أفكاراً. والثاني: الإشارة إلى بعض العلاقات التي بين الأفكار، فيتم التعبير بالإطار التركيبي المتكامل عن الأشياء التي يستحضر المتكلم صورها، ثم تصطبغ بما يكون عليه في حاله وإحساسه بموضوع كلامه، مرتبطة بأطر كبرى وكليات اجتماعية، أو فكرية، أو سياسية، أو اقتصادية، أو نفسية، أو انعكاس تجربة شخصيةالخ؛ تثير السامع أو القارئ بمقدار انعكاس هذه الأطر الكبرى في نفسه، فتكون استجابته التي يتحدد بُعدها وعمقها بمقدار المشاركة بين المتكلم والسامع في حركة هذه الأُطر أو الكليات، أو بحركة جزيئات فيها، أو بكيفية الخطاب لتحريكها.(١)

فالتركيب نظام لغوي منظوم طبقاً لإطار من القواعد الخارجية، تجسيداً لما يناظره داخلياً، فيكون الاتساق والانسجام بين الصورة الداخلية وثوبها المجسّد الأساس الذي يعتمد للحكم بالفصاحة أو الإبانة أو الجودة أو الرداءة، وبه يتم نقل الرسالة بين طرفيها المتكلم والسامع، فهو نظام لغوي حسي منظوم في وجه، وهو صور متلاحقة من المعنى أو المعاني التي تنتظم، فتكون بُعداً دلالياً كلياً،

(١)فندريس: **اللغة**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ومطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة،١٩٥٠، د.ط، ص٤٣ .

غموضه يؤدي إلى تشويه في الإطار الكلي، فيكون بين المتكلم والسامع ما يكون من انقطاع أو ما يترتب على هذا الانقطاع.

وإن الظاهرة اللغوية ذات وجهين: حدث تفكير وحدث تعبير، ونرى أن القدرة تكمن في تحقيق المنهج السليم لدراسة كيفية الوصول من الثاني إلى الأول. ولعل هذا هو الذي ساهم في إيجاد المدارس اللغوية، أو طرائق التفكير في المعنى عند المفكرين باختلاف أزمانهم وأماكن حضارتهم، والفئات الفكرية أو المنهجية التي ينتمون إليها؛ كالأصوليين والنحاة، والفلاسفة، والبلاغيين، والنقاد، وعلماء اللغة المعاصرين تاريخيين ووصفيين، أو سياقيين أو مقارنين أو تحويليين أو غيرهم.

فإذا كانت الظاهرة اللغوية ذات وجهين في المباني الجملية التي يعمد إليها الباحثون في التحليل اللغوي، فإن هذه السمة تبدو في الشعر أكثر شفافية وأكثر تعقيداً في الوصول من الوجه الأول إلى الثاني، ومن الثاني إلى الأول: "فلتحقيق الوجه الأول وهو الأصل يقتضي تحقيق كفاءة معينة في المتكلم(الشاعر)،فيكون قادراً على تحقيق توظيف العلاقات اللغوية توظيفاً شعرياً تتحول فيه العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة"(١)، بحيث تتحول فيه العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة جلية إلى علاقة خفية أيضاً، ويكون الشاعر قادراً على تحريك كلماته لتؤدي دور السحر الإيحائي الذي تمارسه اللغة عموماً واللغة الشعرية على وجه الخصوص. إن في الكلمة وفي الفعل شيئاً مقدساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبة المصادفة، وإن

(١)ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٢ ، ط١، ص٥٤.

الاستخدام المتقن للغة ما، يعني ممارسة نوع من السحر الإيحائي، فتكون الكلمات في القصيدة تؤدي دوراً دقيقاً لا يخضع للوضع بالمصادفة. يقول ياكبسون: "إن الشاعر برفضه المتعمد لكل لعبة صدفة، يضع حداً للتخمينات السخيفة لهؤلاء النقاد الذين يزعمون أن القصيدة يمكن أن تحتوي على بعض البنيات التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا في تأثيرها باعتبارها أثراً أدبياً فترتدي الأفكار التي في ذهن الشاعر ثوباً دقيقاً من الكلمات التي تنسج لها قداً بقد، متميزاً عن غيره من فنون الأدب النثرية"(١).

فإذا نظرنا إلى الشعر على أنه تجربة فنية صادرة كاستجابة لعدد من الدوافع الذاتية في تركيب لغوي في بناء على نسق معين، فإن الأمر يقتضي الوقوف مع أهم الخصائص التي تقوم عليها هذه التراكيب، وهذا البناء. وأرى أن ذلك يقتضي تحديده قبل معالجة النص الشعري؛ لتحليله، ومحاولة الوصول إلى ما فيه من مثيرات ودلالات.

وأرى أن المحلّل يحتاج إلى الإحاطة بركيزتين مهمتين، كانتا تدرسان في شعبتين مستقلتين من شعب وميادين الدراسات اللغوية وهما: البلاغة والنحو، ويحتاج إلى ضمهما وتوظيفهما في إطار لغوي واحد، وهذا ربما هو الذي هدف إليه عبد القاهر الجرجاني، ولم يتمكن من إتمامه، بمصطلح النظم، الذي هو عنده:

(١)نفسه: ص ٥٤-٥٥.

"وما النظم إلاّ أن تضع كلماتك الموضع الذي يرتضيه علم النحو"(١)، والغاية من ذلك كله، الوصول إلى المعنى الدلالي.

ولما كان الشاعر يستخدم لإبراز هذه التجربة كلماتٍ، فإن هذه الكلمات تسير في خطها النحوي سيراً تلقائياً، يحتاج القارئ أو المحلّل إلى الوقوف معها وإبرازها في أطرها النحوية المتفاعلة مع العناصر البلاغية السابقة، بل المنصهرة معها في إطار صورة واحدة، أو لتحقيق صورة واحدة، بحيث لا يكون الوقوف مع هذه الجوانب النحوية وقوفاً تشريحياً يكتفي فيه بمعرفة اللفظة (تصريفاً) أنها تنتمي إلى هذا الباب أو ذاك الباب من أبواب الصرف: كاسم الفاعل، أو المفعول، أو الصفة المشبهة، أو الإفراد أو التثنية أو ... الخ. ولا بمعرفة الحركة الإعرابية في التركيب الجملي بأثر من عامل معين يمتنع أن يكون معه آخر، أو برتبة لازمة أو غير لازمة، إلخ.

فهذه جميعاً لازمة، وعلى المحلّل اللغوي أن يتقنها، إلاّ أنها يجب أن تنصهر في ذهنه كما ذكرنا، حتى لا يميز حدود نقطة على حدة، فهو بحاجة إليها لإتقانها كما يعطاها الطلبة في المراحل العمرية المختلفة ، ولكنه يحتاجها –محللاً– متداخلة متفاعلة كتداخلها وتفاعلها في صور وتعبير الشاعر في تجربته، فتحصل الصلة والالتحام الجوهري بين الشاعر والقارئ المحلّل.

---

(١)الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت٤٧١هـ/ ١٠٧٨م): **دلائل الإعجاز** ، تصحيح محمد عبده ورشيد رضا، شركة الطباعة الفنية المتحدة ، مصر، ١٩٦١ ، د.ط، ص ٨٢.

وإن الذي نريده في هذه الصفحات هو الوقوف المكثف عند لغة القصيدة، وتحديد قيمة بعض المصطلحات التي يمكن الاعتماد عليها للوصول إلى غايتنا من هذا البحث، وهي تبيّن المعالم الأسلوبية في هذه القصيدة في مستوياتها المختلفة.

ثانياً : المطلب التطبيقي:

وخروجاً من هذا الإطار النظري ننتقل إلى ميدانه التطبيقي وهو الشعر،ونختار قصيدة تكاملت فيها عناصر الإطار النظري السابق للتدليل علىإمكانية إخضاع الشعر العربي القديم للدراسات الأسلوبية.

ولعل ما دفعني إلى اختيار هذه القصيدة وهي للصِّمَّة القشيري ومطلعها: "حَنَنْتَ إلى ريّا" ما فيها من تجربة إنسانية صادقة عاشها الشاعر بنفسه وعانى منها معاناةً كبيرةً فوصلت إلى المتلقي وأحس بها وتفاعل معها تفاعلاً صادقاً، فمن هو هذا الشاعر؟ وما هي قصة هذه القصيدة؟

أ. التشكّل الموضوعي للقصيدة:

هو "الصِّمَّةُ بن عبدالله بن الطُّفَيْل بن قُرة بن هُبَيْرة بن عامر بن سَلَمَة الخَيْر بن قُشَيْر.... بن مُضَر بن نزار"(١).

وذكر الأصفهاني أنه عاش في العصر الأموي فقال: "شاعر إسلاميّ بدوي مُقلّ، من شعراء الدولة الأموية"(٢).

---

(١)الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت٣٥٦هـ/ ٩٦٦م): **الأغاني**، تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وشبكر عباس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢م، ط١، م٦، ص ٥. وانظر أخبار الصِّمَّة القشيري: الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله (ت٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م): **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٩٣، د.ط، ج٣، ص٣٤٨. وكذلك القشيري، الصَّمَّة بن عبدالله، (ت٩٥هـ/ ٧١٣م): **الديوان**، جمع وتحقيق عبد العزيز محمد الفيصل، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨١، د.ط.

(٢)الأصفهاني: **الأغاني**، المصدر السابق نفسه، م٦، ص٥.

ولعل الحدث الذي قلب حياته رأساً على عقب هو حبه لابنة عمه، ورفض الأخير تزويجه إياها إلا بشروط تفوق قدرته، مما أدى إلى فشله في تتويج هذا الحب بالزواج، فترك قومه وهجرهم وخرج مغاضباً. إن معاني القصيدة تتمحور حول معنى واحد ظاهر هو علاقة الشاعر بالمحبوبة وما حصل له، فقد نشأ الشاعر في البادية، وتربى على الشجاعة والمروءة، وعزة النفس ودرج في معاهد الصبا مع ابنة عمِّهِ ريّا، فأحبها وكَلُفَ بها، ثم خطبها إلى أبيها فاشتط في المهر وعاند أبوه فأبى، وتمادى الشيخان فيما ذهبا إليه فرأى الشاعر أن الإقامة بينهما لؤم، وعزم على الرحيل إلى الشام، لعل النأي عن دار الأحبة يشفيه من جوى الحب، فلما كان ببعض الطريق ورأى دارها قد غابت واعترضت الجبال بينهما تحركت بنات الشوق، وهتفت دواعي الصبابة، وكبدُه من شدة الوجد تذوب.

قال الشاعر هذه الأبيات التي تصدّرت باب النسيب في حماسة أبي تمام وهي جديرة بذلك، فهي تصور الحنين إلى الإلف، كما تصور حيرة نفوس المحبين، وتمثل العادات العربية في الوقوف أمام المحبين، كما تعبّر عن شعور المرء بالكرامة، وتحمّله ما لا يطيق من الآلام.

وقد روى الأصفهاني أكثر من رواية حول هذه القصة تختلف في التفاصيل وتتفق في المضمون والنتيجة، فقال: ".... وكان من خبر الصِّمَّة أنه هَويَ امرأة من قومه ثم من بنات عمه دنية يقال لها العامرية بنت غطيف بن حبيب بن قُرّة بن هبيرة فخطبها إلى أبيها فأبى أن يزوجه إياها؛ وخطبها عامر بن بشر بن أبي براء بن مالك بن مُلاعب الأسنة بن جعفر بن كلاب فزوجه إياها.... فلما بنى بها زوجها، وَجَد الصِّمَّة بها وجداً شديداً وحزن عليها، فزوجه أهله امرأة منهم يقال

لها جبرة بن وحشي بن الطفيل بن قُرّة بن هبيرة؛ فأقام عليها مُقاماً يسيراً ثم رحل إلى الشام غضباً على قومه وخلف امرأته فيهم"(١).

وفي رواية أخرى: ".... أن الصِّمَّة خطب ابنة عمِّه هذه إلى أبيها؛ فقال له: لا أزوجكما إلا على كذا وكذا من الإبل؛ فذهب إلى أبيه فأعلمه بذلك وشكا إليه ما يجد بها؛ فساق الإبل عنه إلى أخيه، فلما جاء بها عدَّها عمُّه فوجدها تنقص بعيراً، فقال: لا آخذها إلا كاملة؛ فغضب أبوه وحلف لا يزيده على ما جاء به شيئاً. ورجع إلى الصِّمَّة؛ فقال له: ما وراءك؟ فأخبره؛ فقال: تالله ما رأيت قطُ ألأم منكما جميعاً؛ وإني لألأم منكما إن أقمت بينكما؛ ثم ركب ناقته ورحل إلى ثغر من الثغور؛ فأقام به حتى مات. وقال في ذلك:

أَمِنْ ذكر دارٍ بالرَّقاشْين أَصْبَحَت *** عاصِفَاتُ الصَيْفِ بَدْءاً ورُجَّعا
حَنَّنْتَ إلى ريَّا وَنَفْسُكَ باعَدَت *** مزارَكَ من رَيَّا وشِعباكُما معا(٢)

وما يهمنا هذه المقطوعة التي روى الأصفهاني عن إبراهيم بن محمد بن سليمان الأزدي أنها أحسن أبيات في الغزل قيلت في الجاهلية والإسلام فقال: "أخبرني أبو الطيب بن الوشاء قال: قال لي إبراهيم بن محمد بن سليمان الأزدي: لو حَلفَ حالفٌ أن أحسن أبيات قيلت في الجاهلية والإسلام في الغزل قولُ الصِّمَّة القُشيري ما حَنِثَ:

حَنَنْتَ إلى ريّا ونَفْسُكَ باعدتْ *** مَزارَكَ مِنْ رَيَّا وشَعْباكُما معا(٣)

(١)الأصفهاني: **الأغاني**، المصدر السابق نفسه، م٦، ص٥-٦.
(٢)نفسه: م٦، ص٩. وانظر رواية ثالثة لخبره مع ابنة عمه: نفسه، م٦، ص٩.
(٣) الأصفهاني: **الأغاني**، المصدر السابق نفسه، م٦، ص٧.

ونظراً لاختلاف المصادر في رواياتها للقصيدة وعدد أبياتها؛ اعتمدتُ روايتها في مطلع باب النسيب في حماسة أبي تمام، لما للحماسة من أهمية ومصداقية وثقة عند الدارسين. ولعل الدراسة انتخبت هذه الأبيات التي وردت في الحماسة، لما تمثله من قيمة إنسانية، ولم تكن العينية كاملة (وقد بلغت ٦٣ بيتاً حسب دراسة خالد الجبر) (١) ذات مقصد في هذه الدراسة. وهذا نصها(٢):

حَنَنْتَ إلى رَيَّا وَنَفْسُكَ باعَدَتْ *** مَزارَكَ مِنْ رَيَّا وشِعْباكُما معا(٣)
فَمَا حَسَنٌ أَنْ تَأتي الأمْرَ طَائِعاً *** وَتَجْزَعَ أَنَّ داعيَ الصَّبابَةِ أَسْمَعا
قِفا وَدِّعا نَجْداً ومَنْ حَلَّ بالحِمَى *** وَقَلَّ لِنَجدٍ عِنْدَنا أن تُوَدَّعا(٤)

(١)انظر على سبيل المثال لا الحصر رواية القصيدة في الأصفهاني: **الأغاني**، المصدر السابق نفسه، م٦، ص ٩-١٠. وقد أفاض الدكتور خالد الجبر في تحقيقه شعر الصمة القشيري في الحديث عن هذه القصيدة من حيث اختلاف الروايات والإضافات والانتحالات ونسبة هذه القصيدة إلى يزيد بن الطثرية، وملحوظات الجبر على كل من الجاسر والفيصل اللذين حققا شعر الصمة القشيري. ولمزيد الاطلاع على هذا:
- الجبر، خالد عبد الرؤوف: **الصمة بن عبد الله القشيري: حياته وشعره**،منشورات جامعة البترا، الأردن، ٢٠٠٣، ط١، ص١١٤.

(٢)الطائي، أبو تمام حبيب بن أوس(ت٢٣١هـ/ ٨٤٥م): **ديوان الحماسة**، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (ت٥٤٠هـ/ ١١٤٥م): **شرح أحمد حسن بَسَجَ**، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ط١، ص٢٢٩.

(٣)الحنين: الشوق وشدة البكاء. الشعب: الطريق في الجبل أو ما انفرج بين الجبلين.

(٤)الحمى: ما حُمي من شيء.

وَلما رَأَيْتُ البِشْرَ أَعْرَضَ دُونَنا *** وحالَتْ بَنَاتُ الشَّوْقِ يَحْنِنَّ نُزَّعا(١)
تَلَفَّتُ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وجَدْتُنِي *** وَجِعْتُ مِنَ الإصغاءِ ليتاً وأخْدَعا(٢)
بَكَتْ عَيْنِيَ اليُسرَى فَلَمَّا زَجَرْتُها *** عَنِ الجَهْلِ بَعْدَ الحِلْمِ أَسْبَلتَا مَعا
وأَذْكُرُ أَيَّامَ الحِمَى ثُمَّ أَنْثَنِي *** على كَبْدي مِنْ خَشْيَةٍ أَنْ تَصَدَّعا
فَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الحِمَى بِرَواجِعٍ *** عَلَيْكَ وَلَكِنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعا
بِنَفْسِي تِلْكَ الأَرْضُ ما أَطْيَبَ الرُّبا *** وما أحسن المصْطَافَ والمرَبَّعا

وتُعد القصيدة من الغزل التقليدي، وهو الغزل الذي يقوله الشاعر في وصف امرأة، أو الحنين إليها، وما في ذلك من رجاءٍ ويأس.

ب. التحليل الأسلوبي للقصيدة:

١-المستوى الصوتي:

إن التوظيف الصوتي في النصّ له أهمية كبيرة في التحليل الأسلوبي؛ إذ يكشف عن الطاقات الدلالية للصوت والموسيقى والإيقاع والتوازن الداخلي والخارجي، مما يكشف جماليات التكوين النصي.والمقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي -كما يرى محمد العمري- يتكون من ثلاثة عناصر رئيسة هي:

- الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات، سواء أكانت منتظمة أم حرة، وهذا مجال الدراسة العروضية، وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

(١)البِشر: جبل بالجزيرة. أعرض: ظهر. ينزع: يشتاق.
(٢)الليت: صفحة العنق. الأخدع: عِرق في المحجمتين.

- التوازن أو الموازنات، ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، كونه عبارة عن تردد الصوامت والصوائت اتصالاً وانفصالاً.
- الأداء، وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقاً واختلافاً، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف(١).

وعندما نتحدث عن الموسيقى فإننا نتحدث عن عدد من النقاط التي يمكن أن تدرج تحتها؛ موسيقى الصوت في الكلمة، وموسيقى الكلمة في الترتيب الجملي، وملاءمة هذه الموسيقى للانفعال الذي يصاحبها، فتهيّئ بذلك إيحاءً انفعالياً بجانب تعبيرها عن تجربة وانفعال، ونسمي هذا النوع من الموسيقى بالموسيقى الداخلية، أو موسيقى المعنى.

وأما الموسيقى الخارجية أو موسيقى الشكل، فتضم موسيقى الوزن والقافية، والوصل المقطعي والفصل، فيتم بها رسم المعالم الرئيسة للقصيدة، وتكمل بها الصورة الموسيقية الداخلية، وبخاصة في القصيدة العربية الحديثة، التي تتناوب فيها التفعيلات وتتعدل القوافي، من غير اهتمام بما كانت عليه في القصيدة العربية القديمة من التزام دقيق بالبحر وتفعيلاته، والقافية وقيودها. فالبحر الذي نظمت فيه القصيدة، وهو البحر الطويل، وهو البحر الذي يلائم موضوع القصيدة؛ لأن فيه ليونة تجعله مناسباً للانفعالات المختلفة من فرحٍ وحزنٍ أو شجنٍ أو حنينٍ.

---

(١)العمري، محمد:**الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية**، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء ١٩٩١، ط١، ص٣.

وكذلك القافية فقد جعل الشاعر قافيته حرف العين المقرون بالألف الممدودة؛ وحرف العين معروف بصلاحيته للتعبير عن معاني القلق والجزع والحزن، وإن تكراره يؤدي إلى قيمة عضوية في تأدية المعنى، وأما الألف الممدودة بعده (ألف الإطلاق)، فهي حقيقة صوتية ينفتح الفم معها وينطلق الصوت، وكأنه نداء وتعجب وصراخ أو توجع وهو ما حصل للشاعر فعلاً. إضافة إلى كثرة هذا الحرف في القصيدة مثل: ريَا، باعدت، مزارك، شعباكما، دامي، اسمعا، قفا، طائعاإلخ. وكأنه بهذا يريد أن يوصل صوته إلى أحدٍ ما.

ونلاحظ مما سبق أن الوزن والقافية في القصيدة مظهران من أبرز مظاهرها الشكلية إلا أنهما يؤديان دوراً دلالياً، أو نفسياً واضحاً، فهما كما يقول كولردج: "أمر ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارةً أخرى(١). وعلى الرغم من أن الوزن والقافية لا يشدان الانتباه إلا في اللحظة الأولى لبداية الاطلاع على النص، إلا أنهما يؤثران في البعد العاطفي أو الانفعالي الذي كانا قد اصطبغا به، ويحاولان الإيحاء به، ويبقيان كامنين في ذهنه من غير أن يُعمل العقل فيهما أو من غير أن يفكر فيهما تفكيراً واعياً، بل يبقى إيحاؤهما في النفس، وهنا يكمن جانب من جوانب عظمة الشاعر؛ أي في قدرته على التوجيه بالعمل إلى بصيرة المتلقي وخياله، وليس إلى

(١)بدوي، مصطفى: **كولردج**، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت أوط، ص ١٦٧ .

عينه أو إلى أذنه كما يقول ديدرو، وبالإيحاء تستطيع أن تعالج ما تريد من العواطف والانفعالات والأحاسيس، معالجة غير مباشرة كما يرى روسو(١).

يؤدي الوزن والقافية والإيقاع في القصيدة دوراً ترتبط بموجبه الكلمة بالكلمات، لتعبّر عن داخل النفس الإنسانية وما فيها.

وقد كانت القافية بالذات في القصيدة العربية القديمة بخاصة، أهم معلم وأبرز خصائص القصيدة، مع أن بعض الباحثين كان يرى فيها عنصراً مساعداً للوزن، يوكل إليها تحديد نهاية البيت.

وأقول: هناك وقفة دلالية وأخرى عروضية إيقاعية، فالدلالة تحدد إطار الجملة، وترسم حدود مكوناتها، والعروضية الإيقاعية تحدد نهاية البيت أو نهاية الشطر أو نهاية التفعيلة، والوقفة السليمة هي التي تحقق الانسجام العروضي التركيبي من غير اصطدام بينهما، أما إذا حصل اصطدام بين العروض والتركيب، فيرى كرامون أن الفوز يجب أن يكون دائماً للعروض، ويجب على الجملة أن تخضع لمقتضياته. ومما يلاحظ على القصيدة أنها لم تسر على ما سار عليه الشعراء في التصريع؛ إذ يتسق ختام الصدر مع ختام العجز في الروي، ولعل هذا نابع من حالة التشظي التي يعيشها الشاعر، وهذا ينسجم مع الحالة الذاتية والموضوعية للقصيدة ومكونات هذه القصيدة الصوتية والدلالية.

ويرى الدكتور رائد عكاشة في بحثه الموسوم بـ "رؤية العالم عند المعري" بأن ثمة علاقة قوية بين الصوت والدلالة، فقد قال الجرجاني قديماً: "وعلى الجملة فإنك

(١)اليافي، نعيم حسن : **الشعر بين الفنون الجميلة** ، وزارة الثقافة، دار الكتاب العربي، القاهرة ، المكتبة الثقافية، ١٩٦٨ ، د.ط، ص٢٩.

لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه"(١). وعليه عندما نفكر في القيم الصوتية فإننا لا نفكر فيها" منفصلة عن المعنى، بل نفكر في المعنى، من خلال مستويات متعددة، تتجاوب تجاوباً لا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها"(٢).

وتبعاً لهذه العلاقة المتجذرة بين الصوت والطاقة التعبيرية، التي تخرج النص من طور القوة والسكون إلى طور الفعل والحركة، كان لا بدّ أن ينتظمها (مُؤطِّر)؛ لأن هذه المادة الصوتية التي تحتوي على إمكانات تعبيرية "تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية"(٣)، وهنا جاء الحديث عن علم الأصوات التعبيري الذي يبحث في ملاحظة "الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة بين الدال والمدلول، وإحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى"(٤).وهذا هو التصور الأسلوبي للصوت وللبحث عن طاقاته ودفقاته ودلالاته، فـ "كلما قمنا بتحليل قطاع من التعبير، وجدنا أنفسنا أمام

(١)الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت ٤٧١هـ / ١٠٧٨م):**أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٨م، ط١، ص١٠.

(٢)عصفور، جابر:**مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، ١٩٨٢،ط١، ص٢٦٧.

(٣) شربم، جوزيف:**دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت، ١٩٨٤، د. ط، ص٣٦.

(٤)هلال، ماهر مهدي:(**الأسلوبية الصوتية**) آفاق عربية، عدد كانون الأول، ١٩٩٢، ص٤٠.

ظاهرة جمالية، فاللغة نفسها في جميع مظاهرها، إنما هي تعبير خالص، ومن ثم فهي علم جمالي، وهي أصوات منظمة مهيأة من أجل التعبير"(١).(٢)

وتبرز الناحية الصوتية منذ الحرف الأول في القصيدة (الحاء) فهو منبه إيقاعي في القصيدة؛ إذ هو خروج المعاناة من الحلق، وهو متسق مع قافية القصيدة العينية، فكلا الحرفين حلقي، وممتلئ بآهات الشاعر، فالبدء معاناة (حننت) والختام معاناة (والمربعا). ولم يعد الحرف الحلقي بهذا ضمن مستوى صوتي إيقاعي فقط، بل تجاوزه إلى البعد الدلالي المتمثل في ترسيخ تجربة المعاناة التي يعيشها الشاعر.

وتتفجر الطاقة التعبيرية الصوتية للألفاظ في هذه القصيدة؛ إذ تتحول إلى مكامن دلالات معبّرة عن الحالة الشعورية للشاعر؛ فذا يستخدم كلمة (الإصغاء) بدلاً من الاستماع، لإحداث فعل التماهي الكلي مع الحي وساكنيه*:

تَلَفَّتُ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وجَدْتُنِي *** وَجِعْتُ مِنَ الإصغاءِ ليتاً وأخْدَعا

وكذلك ما أوحت به كلمة (زجرتها) مع تعنيف الذات في قوله:

بَكَتْ عَيْنِيَ اليُسرَى فَلَمَّا زَجَرْتُها *** عَنِ الجَهْلِ بَعْدَ الحِلْمِ أَسْبَلتَا مَعا

(١)فضل، صلاح:**علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، د.ط، ص٣٥.

(٢)عكاشة، رائد:(**رؤية العالم عند المعري قراءة أسلوبية لداليته**)،مجلة أم القرى (علوم اللغات وآدابها)، جامعة أم القرى، العدد الخامس، محرم ١٤٣٢ يناير ٢٠١١م،.

*سأتجنب تكرار توثيق الأبيات تجنباً للإطالة.

وبما أوحت به كلمة (تصدّعا) من فطور شديد ضمن صورة مؤلمة، وذلك في قوله:

وأَذْكُرُ أَيَّامَ الحِمَى ثُمَّ أنْثَني *** على كَبْدي مِنْ خَشْيَةٍ أَنْ تَصَدَّعا

٢-المستوى التركيبي:

وبإمعان النظر في نسيج القصيدة نجد أن عناصر اللغة قد تآزرت مشكّلة ما يُسمى طريقة بناء **الجمل**، فالقصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه؛ بمعنى أن يكون البيت مقسماً إلى عدد من الجمل يربط بين كل جملة وأخرى رابط العطف والحال ليدلل على الهيئة والحالة التي حصلت له وانتابته ببعده عن ريّا والذي كأنه يتعاطف مع الشاعر ويحاول إيصاله إلى محبوبته وربطه بها برباط الزوجية. فالجمل: حننت إلى ريا ... جملة، ونفسك باعدت مزارك ... جملة، شعباكما معاً... فما حسن أن تأتي الأمر طائعاً ...، وتجزع أن داعي الصبابة أسمعا...، قفا ... ودعا نجداً ومن حلّ بالحمى وهكذا... . ومما يلاحظ على هذه الجمل أنها جاءت جملاً مباشرة تخلو في كثير منها من الانزياحات التي تُخرج الجملة عن وضعها الطبيعي، وتبعدها عن المألوف. وتكسر التوقع.

وقد رأى بعض النقاد في هذه الانزياحات مظهراً من مظاهر الإبداع، حتى بلغ الأمر بابن جني أن يطلق على الانزياح أو العدول "الشجاعة في اللغة"(١) وقال عنه الجاحظ إن"الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٠هـ / ٩٩٩م):**الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠م، ط٤، ج٢، ص٣٦٠.

في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع".(١)

وقد جاء في القصيدة أيضاً ما يعرف "بالتضمين"، أي تعلق معنى البيت بتاليه وذلك في موضع هو:

وَلمِا رَأَيْتُ البِشْرَ أَعْرَضَ دُونَنا *** وحالَتْ بَنَاتُ الشَّوْقِ يَحْنِنَّ نُزَّعا

بَكَتْ عَيْنِيَ اليُسرَى فَلَمَّا زَجَرْتُها *** عَنِ الجَهْلِ بَعْدَ الحِلْمِ أَسْبَلَتَا مَعا

وقد يعده بعض النقاد عيباً(٢) في الشعر ولكنه من العيوب المقبولة، إلا أن النظريات النقدية الحديثة (٣) وحتى ما كان منها في القديم(٤) لا ترى ضيراً في إكمال الشاعر لمعناه في البيت الذي يليه.

وأما **الضمير** فقد انتشر على مساحة واسعة من القصيدة، فكان ضمير الغائب والمخاطب: (حننت، نفسك، مزارك،قفا، ودعا) وهذه الضمائر تحمل التعلق والتضرع والدعاء ثم ينعطف إلى ضمير المتكلم: (نفسي، رأيت، بكت عيني، زجرت، واذكر ...) وكأنه يريد أن يبيّن ما أصابه وينشر خبره بين الناس، ويكون حكاية لكل محب وعاشق تقف الحواجز بينهما. وهذه أقرب إلى

(١)الجاحظ، عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ / ٨٦٨م): **البيان والتبيين**. تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥م، ط٥، ج١، ص٨٩.

(٢)الخواص، أحمد بن عباد (ت٨٥٨هـ): **الكافي في علمي العروض و القوافي**. تحقيق: عبد المقصود محمد ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٦، ط١، ص ١٤٥.

(٣)العزام، هاشم بن أحمد (١٤٢٨هـ): **التضمين العروضي**. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، جامعة ام القرى، السعودية، م(١٩) ، العدد ٤٣.

(٤)الأخفش، سعيد بن مسعدة (ت٢١٥هـ / ٨٢٨م): **كتاب القوافي**. تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، ١٩٧٤م، ط١، ص ٧٠.

الالتفاتات الشعرية التي كانت منتشرة بشكل كبير في الشعر القديم. وتترسخ قيمة النهج القديم وأسلوبه في التجريد الذي اتبعه الشاعر؛ إذ يستحضر شخصيات وهمية تشاطره المعاناة ولوعة الذكرى، فهو يقول:

قِفا وَدِّعا نَجْداً ومَنْ حَلَّ بالحِمَى *** وَقَلَّ لِنَجدٍ عِنْدَنا أن تُوَدَّعا

ويرتبط المستوى التركيب عند الشاعر ارتباطا عضويا بالصورة الفنية، والتي يجعلنا استقراؤها وتحليلها نحكم بأنها تقليدية في أغلبها، ونستطيع تلمسها في عدد من أبيات القصيدة على سبيل التمثيل، وكما في قوله:

فَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الحِمَى بِرَواجِعٍ *** عَلَيْكَ وَلَكِنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعا

ولكن ثمة دفقات شعورية عند الشاعر تجعل المتلقي يتفاعل مع اللوحات التصويرية التي رسمها، كما في قوله:

وأَذْكُرُ أَيَّامَ الحِمَى ثُمَّ أَنْثَني *** على كَبْدي مِنْ خَشْيَةٍ أَنْ تَصَدَّعا

فهذه صورة مكتنزة بالمشاعر والعواطف الجياشة، ولعل حرف العطف (ثم) كان له دور مركزي في استحضار حالة التأمل بين زمنين (زمن الماضي الجميل: أيام الحمى) و (زمن المعاناة الذي صوّره الشاعر تصويراً حسياً أنثني على كبدي) ففي حالة الارتخاء والتأمل الذي أحدثه حرف التراخي ثم استمرار لحالة (المنزلة بين منزلتين أو البين بين). ولو استخدم الشاعر حرف العطف الفاء ويكأن الشاعر أحدث قطيعة شعورية مع الماضي، وهذا لا يمكن حدوثه في نفسية الشاعر. على الرغم من قناعة الشاعر الواقعية بأن تلكم الأيام لن ترجع:

فَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الحِمَى بِرَواجِعٍ *** عَلَيْكَ وَلَكِنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعا

ولكن تكفيه أن تبقى في خياله حاضرة وشاهدة على ذاك العشق الصادق. ولقد ثبّت ذلك باستخدامه صيغة التعجب القياسية ما أفعل مرتبطة بالدعاء (بنفسي):

بِنَفْسِي تِلْكَ الأَرْضُ ما أَطْيَبَ الرُّبا *** وما أحسن المصْطَافَ والمرَبَّعا

وتبقى حالة التفاعل مع الشاعر في حميمة الذكرى عند رسمه صورة المعاناة الجسدية التي لاقاها وهو لا يكل من النظر إلى الحمى، حتى تألم من رقبته:

تَلَفَّتُ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وجَدْتُنِي *** وَجِعْتُ مِنَ الإصغاءِ ليتاً وأخْدَعا

وبناء على ما سبق نلمح هذا التواشج بين المستويين الصوتي والتركيبي في التعبير عن المعاني الظاهرة والعميقة للشاعر، مما كشف عن عمق المستوى الدلالي الذي اتكأ بشكل كبير وملحوظ على المستويين الصوتي والتركيبي. ومن ثم أسهم في تبيّن القيم الإنسانية الصادقة التي تلفعت الصمة القشيري.

٣-المستوى الصرفي:

يشكل المستوى الصرفي وأبنية الكلام في القصيدة جانبا أساسيا من إبداعها، وتسهم إسهاما عميقا في تحقيق مستويات الشعرية فيها، ويذهب جان كوهين إلى أن " ترتيب الكلمات كما هو معروف تصانيف صرفية: الاسم، الفعل، الصفة، ..الخ، وتلك التصانيف الصرفية تقابلها تصانيف معنوية، فالاسم تبعا للتفسير التقليدي يعبر عن الجوهر، والصفة عن الكيف، والفعل عن

الحديث"(١)، وبتحليل القصيدة نجد أن الأبنية الصرفية فيها متعددة ومتباينة في نسب الشيوع، وتشمل الأسماء (الأعيان، والأماكن)، والأفعال (الماضي، والمضارع والأمر)، والحروف (بمختلف أنواعها)، وبعض الأساليب كأسلوب التعجب بصيغة (ما أفعل)، وأسلوب الشرط، وأسلوب النداء.

ويظهر الاسم (ريا) ظهورا مركزيا مكثفا يجعل الأبنية الصرفية والصوتية والدلالية وغيرها الأدوات التي تعبر عن دلالة الاسم لدى الشاعر، وتعلقه الصريح به، فالتعجب، والنداء، وتصرف الأفعال زمنيا، والصفات، والحروف، تتآزر كلها للتعبير عن حالة العشق والألم الذي يربط بين الشاعر و (ريا).

واسم أخر يتكرر إلى جانب (ريا) هو (نجد)، وهي المكان الذي يتعلق الشاعر به امتدادا لتعلقه بالمحبوبة (ريا)، فيقول:

قِفا وَدِّعا نَجْداً ومَنْ حَلَّ بالحِمَى *** وَقَلَّ لِنَجدٍ عِنْدَنا أن تُوَدَّعا

فذكر المكان باسمه الصريح ينسجم مع منهج الشاعر في التصريح بذكر اسم المحبوبة، ويصبح ذكر (نجد) باعثا من بواعث الشكوى والأم، ودالا على حالة الشوق والحنين التي يعيشها الشاعر وتسيطر على مشاعره.

ونلاحظ أن النسق الغالب على بناء الجملة في القصيدة هو الجملة الفعلية، ويقودنا التحليل الإحصائي للبنية الصرفية للأفعال لبيان تكرار صيغة الفعل الماضي

(١)كوهين، جان (١٩٩٠): **بناء لغة الشعر**. ط١، ترجمة: أحمد درويش، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص ٩٠.

أكثر من سواها،(١)مما يدل على التغير الذي حدث، وعلى صعوبة تحقيق ما يريد؛ فليبق الشاعر إذاً مع شجونه، يروض جرحه على السكون، وأحزانه على الصمت، كما في استعماله للأفعال الماضية (حننت، باعدت، وجعت، بكت، زجرتها، أسبلتا، ...) ثم يؤكد عدم العودة إلى الماضي وعدم تحقق ما أراد بحرف النفي ليس، وبحرف الجر الزائد بـ (رواجع) ثم يستدرك بـ (لكن) فما دام لا يوجد عودة أو صفاء أو ارتباط إلخ فخلّ العين تدمع وتبكي.

الشاعر يكثر من توظيف صيغة الماضي لأنه يؤسس لحالة قطيعة شعورية مع الحاضر، ولا يستشرف مستقبلا لعلاقته مع محبوبته، فكل ما يملكه هو الماضي، بل لا نبالغ إذا ذهبنا إلى أن الشاعر يلجأ للحديث بصيغة الماضي متقصدا ذلك، لعله يشرك المتلقي في الحالة الشعورية التي يعبر عن قسوتها من جهة، ولأنه يستلذ هذه الذكرى على ما فيه من آلام وأوجاع.

٤-المستوى الدلالي:

يكشف لنا التحليل الأسلوبي للحقول الدلالية الحاضرة في القصيدة عن عدة حقول دلالية استعان بها الشاعر في بناء قصيدته، وتبين لنا أنها تتمركز في حقلين أساسيين: حقل معنوي، وحقل حسي، أولهما حقل دلالي جامع هو (الحنين والشكوى)، والذي يتجلى ظاهرا ومضمرا على امتداد القصيدة، على مستوى

(١). انظر جدول التركيب اللغوي في القصيدة: البستاني، بشرى: **جماليات الذاكرة وجدلية الحضور**، قراءة في عينية الصِّمَّة القشيري، منشورات كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٢، ص ٥-٦.

الألفاظ والتراكيب، وهو ما ينهض بمسؤولية الكشف عن الجانب النفسي الذي يعاينه الشاعر في قصيدته، وثانيهما: حقل (المكان) الذي يشكل حضوره في القصيدة أداة أساسية للاسترجاع والاستذكار والنفاذ منه إلى الحنين والشكوى. وتتعاضد الألفاظ المشكلة لحقول دلالية ثانوية حاضرة في القصيدة لتأكيد الفكرة الأساسية، والمشاعر الخاصة بصاحب القصيدة.

- **حقل الحنين والشكوى**

وبالرجوع إلى القصيدة نرصد معجم الشاعر الذي يبني منه حقل الحنين والشكوى ومتعلقاته، من مثل ألفاظ وردت في القصيدة: "حننت" (أول كلمة في القصيدة)، والبعد، والجزع، والصبابة، والحزن، والبكاء، والوداع، والرحيل، والشوق، والذكرى، والتصدع، واليأس، واللوم، وغيرها من الألفاظ، ومع أننا نجد بعض الألفاظ التي تحمل دلالة الفرح والنشوة وسط هذا الخضم من الكلمات المضادة، من مثل: أطيب الربى، أحسن المصطاف، البشر، وغيرها، إلا أنها ترد في سياق الجملة الشعرية على غير دلالتها المعجمية المفردة، وكأنه بصيص من أمل في الحصول على ما يريد ولكن هيهات، فبعض هذه الكلمات وردت في سياق التعجب الذي يثير الدهشة والاستنكار، وبعضها في سياق التمني والاستذكار، وبناءً على هذا فليس في القصيدة جملة إلا وتحمل معنى الألم والحزن والحنين والشكوى.

- **حقل المكان**

يعطي هذا الحقل الدلالي ومفرداته البعد الواقعي، والتجسيد الحسي لمضمون القصيدة، والحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر، والحديث عن المكان وحضوره في

بناء القصيدة حديث متسع يضيق المقام عن بيانه، لكننا نذكر في هذا المقام تفسير باشلار النفسي لدلالات المكان عند الشعراء فيقول: " يتوجب علينا أن نتعلم دروسا من الشعراء، فبأية قوة يقدمون لنا البرهان أن البيوت (الأماكن) التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا، وهي تلح علينا لأنها تعاود الحياة" (١) ، وهذا المقتبس يتطابق مع واقع الشاعر في قصيدته، الذي يكشف حقل المكان ومتعلقاته عن تجاوز الحضور المكاني ببعده المادي في القصيدة إلى البعد الوجودي المتعدد المتصل بالذات، " وكل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود، وانتماء، وهوية، فالمسالة المكانية لا تقف عند حدود التأطير وحسب، وإنما تتعداها إلى مجالات أوسع"(٢) .

يتكأ الشاعر في غير موضع على المكان للتعبير عن رؤيته وحالته الوجدانية، فيذكر –كما أشرنا– المكان باسمه الصريح (نجد)، ويسترجع فيه أيامه الخوالي، يبكي على الحاضر من الماضي، ويذكر المواضع ومقابلاتها كما في المفردات: (نجد، الشَعْب، المزار، الحمى، الحي، البِشْر، تلك الأرض، عشيات الحمى، المصطاف، المرْبَع،...) ويلح على بعض المفردات (الحمى، الحي، نجد) أكثر من سواها، يقول:

(١)باشلار، غوستان (١٩٨٤): **جماليات المكان**. ط٢، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص ٧٤.

(٢)مونسي، حبيب (٢٠٠١): **فلسفة المكان في الشعر العربي**. ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٢.

فَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الحِمَى بِرَواجِعٍ *** عَلَيْكَ وَلَكِنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعا
بِنَفْسِي تِلْكَ الأَرْضُ ما أَطْيَبَ الرُّبا *** وما أحسن المِصْطَافَ والمرَبَّعا
تَلَفَّتُ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وجَدْتُنِي *** وَجِعْتُ مِنَ الإصغاءِ ليتاً وأخْدَعا

يكشف لنا تأمل الأبيات عن تعلق الشاعر الوجداني بالمكان على الرغم من ارتباط المكان بالألم والحنين والشكوى، لكن هذا الارتباط والتعلق يبدو منطقيا حين نقف على الرؤيا التي يشحن الشاعر قصيدته بها والتي لا تنفصل عن المكان.

إن المتأمل في المستويات السابقة التي وقفت الدراسة عليها يتضح له أن هذه المستويات لا تنفصل عن بعضها انفصالا عضويا، وإنما تتداخل في شبكة من العلاقات البنائية المنتظمة، وتتقاطع في مستويات متعددة، تتعاضد جميعها لترسم ملامح النسق الشعري الكلي للقصيدة، وتنهض بمسؤلية الكشف عن التجربة الشعرية التي يردها الشاعر أن تصل للمتلقي.

الخاتمة

كشف التحليل الأسلوبي للقصيدة عن اشتغال الشاعر في بناء قصيدته بعدة مستويات: صوتية، وتركيبية، وصرفية، ودلالية، استطاع الشاعر من خلالها أن يحقق الآتي:

- رفع المستوى الجمالي، وتوسيع حدود الشعرية في هذه القصيدة، على نحو جعلها واحدة من أجمل قصائده.
- الارتقاء إلى مصاف كبار شعراء الغزل العذري، على نحو جعل القصيدة محط اهتمام الشعراء والنقاد القدماء والمحدثين.
- التحلل –النسبي– من قيود القصيدة الغزلية المتقدمة، وأساليبها البنائية التقليدية على المستويات المذكورة كافة.

وكشف استقراء القصيدة وتحليلها –ضمن المستويات المدروسة– عن تحقق مستويات من الترابط العضوي والموضوعي، إلى جانب الاتساق والانسجام بين المستويات دون أن يطغى بعضها على بعض، ومع أن تصريف الفعل إلى الزمن الماضي هو الذي غلب على أبيات القصيدة إلا أن ذلك لم يعطل حركية القصيدة وتناميها من خلال توظيف صيغة الماضي بدلالة الحاضر المستمر.

إن تفكيك النص إلى عناصر لغوية أدى إلى الكشف عن السمات الجمالية التي انتظمت النص.وقد تم هذا من خلال التوليف بين الأفعال، والحروف

، والجمل ، والضمائر ... إلخ، التي تضافرت جميعها وتآزرت لأداء الغرض الرئيس في القصيدة، وهو نقل البعد المأساوي لتجربة واقعية بكائية، تفيض أسىً وحباً.

وانتهى البحث – كذلك- إلى أن العمل الإبداعي ليس محصوراً في السير على نهج الأقدمين أو الخروج عليه، بل هو كامن في قدرة الشاعر على توليد الطاقة التعبيرية للغة، وعلى إحداث فعل الإحساس بالقصيدة وبانفعالاتها وبحركيتها لدى المتلقي؛ فهذه القصيدة على سهولة لغتها وصورها وأسلوبها وتراكيبها، استطاعت أن تعبّر عن التجربتين: الذاتية والإنسانية بصورة نموذجية.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١- الأخفش، سعيد بن مسعدة (ت٢١٥هـ / ٨٢٨م): **كتاب القوافي**. تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت، ١٩٧٤م، ط١.

٢- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت٣٥٦هـ/ ٩٦٦م): **الأغاني**، تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢م، ط١، م٦.

٣- الجاحظ، عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ / ٨٦٨م):**البيان والتبيين**. تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥م ، ط٥.

٤- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن محمد (ت٤٧١هـ/ ١٠٧٨م):**أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ط١.

٥- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن محمد (ت٤٧١هـ/ ١٠٧٨م): **دلائل الإعجاز**، تصحيح محمد عبده ورشيد رضا، شركة الطباعة الفنية المتحدة ، مصر، ١٩٦١ ، د.ط.

٦- ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٠هـ / ٩٩٩م):**الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠م، ط٤.

٧- الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله (ت٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م): **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٩٣، د.ط، ج٣.

٨- الخواص، أحمد بن عباد (ت٨٥٨هـ): **الكافي في علمي العروض والقوافي**. تحقيق: عبد المقصود محمد ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٦، ط١.

٩- الطائي، أبو تمام حبيب بن أوس(ت٢٣١هـ/ ٨٤٥م): **ديوان الحماسة**، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (ت٥٤٠هـ/ ١١٤٥م): شرح أحمد حسن بَسَجَ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ط١.

١٠- الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (ت٥٠٥هـ/ ١١١١م): **معيار العلم في فن المنطق**، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، د.ط.

١١- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم (ت٦٨٤هـ/ ١٣٨٦م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، د.ط.

١٢- القشيري، الصِّمَّة بن عبدالله (ت٩٥هـ/ ٧١٣م): **الديوان**، جمع وتحقيق عبد العزيز محمد الفيصل، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨١، د.ط.

ثانياً: المراجع والدوريات:

١- باشلار، غوستاف، **جماليات المكان**. ط٢، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.

٢- بدوي، محمد مصطفى: **كولردج**، دار المعارف، القاهرة، د.ت أو ط.

٣- البستاني، بشرى: (**جماليات الذاكرة وجدلية الحضور**)، قراءة في عينية الصِّمَّة القشيري، منشورات كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٢م.

٤- شريم، جوزيف:**دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨٤م، ط١.

٥- العزام، هاشم بن أحمد، **التضمين العروضي**. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، جامعة ام القرى، السعودية، م(١٩) ، العدد ٤٣(١٤٢٨هـ).

٦- عصفور، جابر: **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، ١٩٨٢م، ط١.

٧- العمري، محمد:**الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية**، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ١٩٩١م، ط١.

٨- عكاشة، رائد:(**رؤية العالم عند المعري: قراءة أسلوبية لداليته**) مجلة أم القرى علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، العدد الخامس، محرم ١٤٣٢ يناير ٢٠١١م.

٩- فضل، صلاح:**علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، د.ط.

١٠- فندريس: **اللغة**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ومطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٥٠، د.ط.

١١- مونسي، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي**. ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١٢- كوهين، جان، **بناء لغة الشعر**. ط١، ترجمة: أحمد درويش، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠.

١٣- هلال، ماهر مهدي:(**الأسلوبية الصوتية**)آفاق عربية، عدد كانون الأول، ١٩٩٢.

١٤- اليافي، نعيم حسن: **الشعربين الفنون الجميلة**، وزارة الثقافة، دار الكتاب العربي، القاهرة، المكتبة الثقافية، ١٩٦٨، د.ط.

١٥- ياكبسون: **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٢، ط١.