في التحليل النحوي للنص الشعري

محمد عبدو فلفل

قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب الثانية ـ جامعة البعث

تسعى هذه الدراسة نظريا وتطبيقيا إلى تأكيد منهج في تحليل النص الشعري له حضوره[1] في تحليل القصيدة العربية، وهو منهج يقوم على الدخول إلى عالم القصيدة من بوابة اللغة، وذلك لأن الشعر بناء ذو ماهية لغوية، ولأن خصوصية لغة الشاعر في تنظيم التشكيل اللغوي لقصيدته هي الأساس الذي تقوم عليه شعرية هذه القصيدة، وقد حاولت الدراسة أن تبين أن هذه الخصوصية اللغوية في الشعر ليس من الضروري أن تكون مبنية على خرق ضوابط اللغة، فهذا الخرق لا يفضي بالضرورة إلى الجمالية المرجوة من الخطاب الشعري كما أن التزام ضوابط اللغة لا يعني بالضرورة عدم الخصوصية اللغوية المطلوبة في الخطاب الإبداعي، ولا يحول في الوقت نفسه دون تحقيق النص لأدبيته أو شعريته، وذلك إذا ما فهمنا الخصوصية المطلوبة في اللغة الإبداعية على أنها ضرب من توظيف هذه اللغة لطاقات أسلوبية كامنة في طبيعة نظام اللغة النفعية، أو غير الفنية، ولكن وظيفة الخطاب النفعي أو غير الفني لا تستدعي استثمار تلك الطاقات، وهذا ما حاولت هذه الدراسة توضيحه وتأكيده نظريا، كما سعت إلى اختباره في تحليل نص من شعر الخنساء إيمانا من الدارس بأن تحليل النص إنما يكون بتحليل المتلقي له بهدي من تصوره لبناء المنشئ لنصه، وهو تحليل يهدف إلى بناء يبين آلية إنجاز المنشئ لجمالياتِ نصه، لذا حللت هذه الورقة قصيدة من شعر الخنساء تحليلا نحويا بالمفهوم العام لمصطلح النحو، أي بمفهوم نحو النص، أو علم لغة النص الذي يساعد على تحليل المعالم الأسلوبية الموظَّفة فنيا في النص ابتداء ببنيته الصوتية، ومروراً ببنيته المعجمية والصرفية والنحوية، وانتهاء بدلالته العامة، وذلك بتوظيف ما يبدو مفيدا في هذا السياق من المورث العربي النحوي والبلاغي.

(١) أبرز الداعين إلى هذا المنهج والعاملين على ترسيخه في المشهد النقدي العربي ترسيخا نظريا وعمليا الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، ومن أعماله في هذا الميدان: ظواهر نحوية في الشعر الحر؛ دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. والإبداع الموازي؛ التحليل النصي للشعر. واللغة وبناء الشعر.

مهاد نظريٌّ

بات من المألوف لدى المعنيين بالدرس اللغوي أن اللغة ظاهرة اجتماعية ذات بعدين؛ بعد نظري مثالي قابع في العقل الجمعي للأمة صاحبة اللغة، وقد عبر الدارسون عن هذا البعد بمصطلحات متعددة كمصطلح اللغة عند فرديناند دي سوسير ومصطلح النموذج أو التنظيم اللغوي المثالي عند إدوارد سابير، وأما البعد الثاني للغة فهو البعد العملي المتمثل بممارسة المتكلم لتصوره الخاص للغة التي يتحدث بها، وقد عبر الدارسون عن ثاني هذين البعدين بمصطلحات متعددة أيضا كمصطلح الكلام عند سوسير، ومصطلح التنظيم المادي، أو الواقع الكلامي عند سابير(١).

ولما كان البعد العملي للغة ناجما عن تصور شخصي يحاكي مثالها النظري فإنه ينطوي على قدر غير قليل من الذاتية في استعمال اللغة، وهذه الذاتية التي تختلف من شخص لآخر ماهيةً ونسبةً تقابل بُعْدَ اللغةِ الموضوعيَ المحكومَ بكونها منظومة مجتمعية يلتزم المتكلمون بها نسبا متفاوتة مما تمليه عليهم لغاتهم من القواعد والأحكام التي تقوم عليها.

بهذا التصور للبعدين، المثالي النظري الجمعي للغة، والواقعي الفردي يتضح أن طبيعتها النظرية والعملية تُملي على الدارس التسليمَ بوجود جانبين في الخطاب اللغوي عامة بغض النظر عن وظيفته وبنيته، وهما الجانب الموضوعي والجانب الذاتي،حتى لو كان هذا الخطاب في حالة عطالة تأثرية وتأثيرية، أي كان فيما يعرف بالكتابة في درجة الصفر(٢) علي التسليم بالوجود العملي للكتابة في هذه الدرجة، والحقيقة أن هذه العطالة مفهوم افتراضي يُملي أخذَه بالحسبان ضرورةٌ

(١) انظر : فصول في علم اللغة العام ٣٠، ٤٢، والألسنية ٤٣، ٤٤، ٢٢٧، واللغة والكلام في التراث النحوي العربي ٦٩-٧٢، واللغة العربية ثوابت ومتغيرات ٩٥ .

(٢) انظر: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ١٤٨ -١٤٩

منهجية تُسلِّم بأن حالةَ العطالة هذه الممثلة نظريا بالكتابة في درجة الصفر والحالةَ الفعالة تأثريا أو تأثيريا أي: الكتابة في غير درجة الصفر حالتان تمثلان قطبين متناقضين، قطبا يمثل حالة الإشباع بالبعد التأثيري أو التأثري للكلام أو كليهما، وقطبا يمثل العطالة الكلية عن ذلك البعد(١)، هذا على صعيد التنظير المثالي، أما على الصعيد العملي فمن النادر ـ إن لم يكن من المستحيل ـ أن يكون الخطاب اللغوي بغض النظر عن شكله ووظيفته ومضمونه في حالة عطالة تامة تأثريا أو تأثيريا(٢).

وفي هذا السياق يرى رومان ياكوبسون (أن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة، ولكن أيا كانت الوظيفة المهيمنة فإن مساهمة الوظائف الأخرى ينبغي أن يأخذها اللساني في الحسبان)(٣)، فالخطاب اللغوي محكوما بوظائفه المختلفة وبتصور المتكلم الشخصي للغته يجد نفسه مشمولا بحالات متفاوتة من العدول أو الكتابة في غير درجة الصفر، وإذا كان من الملاحظ عند الدارسين(٤) عدم الوضوح، أو عدم الاتفاق على المعيار الذي يُعرَف به الأصل المنزاح عنه إلى الفرع المنزاح إليه في الخطاب غير النفعي أو غير العادي عامة، وفي الخطاب الإبداعي خاصة فإن هذا لا يمنع من تقديم مقاربة تصنيفية للخطابات اللغوية تبين حظوظها من الطاقات اللغوية الكفيلة بأداء الوظيفة التأثرية أوالتأثيرية في حال وجودهما، وذلك انطلاقا من وظيفة الخطاب وملابسات إنجازه، فالخطاب العلمي الذي يتوجه إلى العقل، ويرمي إلى إقناع المتلقي بما يحمله من حقائق

(١) انظر ثنائية الشعر والنثر:٤٧- ٤٨، ٦١ - ٦٢، ٦٧ .

(٢) يقول الدكتور حمادي صمود : نتساءل ولو على سبيل الحيرة العلمية فقط : هل للنموذج اللغوي وجود فعلي ؟ وهل تتحقق أنماطه في مستوى من اللغة يكون القصد الفني فيه منعدما ؟ في نظرية الأدب عند العرب ٢٠٧ . وانظر ثنائية الشعر والنثر ٤٧- ٤٨

(٣) الشعرية والثقافة ٣٣ .

(٤) انظر: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ١٤٧ وما بعدها

علمية بعيدا عن الأغراض الجمالية نتوقع أن يكون منجزا في درجة الصفر كما تتراءى للمنشئ، أما الخطاب الإعلامي أو الإعلاني الهادف في المقام الأول إلى إقناع المتلقي وإلى التأثير فيه فيغلب عليه الطاقات اللغوية ذوات القدرات التأثيرية، وأما الخطاب السياسي التعبوي فغالبا ما يكون قائما على نسب متفاوتة من الاقتناع والإقناع، وعلى نسب متفاوتة أيضا من الحالة التأثرية والحالة التأثيرية، لهذا كله يغلب عليه الاختيارات اللغوية التي تستجيب للحالة التأثرية الذاتية والقادرة في الوقت نفسه على التأثير في المتلقي، وشبيه بحال الخطاب السياسي حال الخطاب الديني والخطاب الإبداعي الأدبي الذي هو تشكيل لغوي في المقام الأول. لهذا ركزت جمعية دراسة اللغة الشعرية في المدرسة الشكلية الروسية على أن الفن ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية والنفسية، بل إن له ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعا للبحث[1] وهذا يفضي إلى مسلمةٍ، مفادُها أن لغة الأدب عامةً والشعرِ خاصةً تنطوي على قدر غير قليل من السمات اللغوية الفردية، لأن اللغة في هذا الميدان تكون أو ينبغي أن تكون في أجلى مظاهرها الجمالية، وذلك بحسب التكوين المعرفي واللغوي للشاعر، وبحسب تصوره للشعر وظيفةً وشكلا، فـ(مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها، فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولي واحد، بل نحن أمام عدد من الأساليب الوظيفية، يختلف فيها الشعر الملحمي عن الشعر الغنائي كما يختلف الشعر الغنائي عن الشعر الخطابي)[2].

والحقيقة أن وظيفة الشعر وشكله ـ مسألتان خلافيتان عند الأمم والشعوب على مر العصور والأزمان[3] على أن هذا الاختلاف الأزلي لا يمنع من القول بأن جمهور

(١) انظر: تحليل النص الشعري ٧-٨، ٤٣

(٢) انظر: تحليل النص الشعري ١٠

(٣) انظر : فن الشعر ١٥٩ وما بعدها، وانظر : ثنائية الشعر والنثر .

المنجز في هذا الصدد تنظيرا وتطبيقا ظل يتأرجح في مفهوم الشعر بين التعليم والتأثير(١)، بين الممتع والمفيد، وغني عن التأكيد أن البعد الجمالي للشعر يملي على لغته ضربا، بل ضروبا مختلفة من الخصوصية، وهذا ما حمل بعضهم على القول بأن للغة الشعرية (أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوي العام، بل قد تبدو اللغة الشعرية أحيانا وكأنها إخلال منهجي منظم بالأعراف اللغوية، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب، بل يتعداه إلى الطابع المجازي الذي تتسم به هذه اللغة، إذ هو طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالاتٌ فنيةٌ ثانويةٌ، هي في منطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية)(٢).

وهذا يعني أن هذه الخصوصية التي تتميز بها اللغة الشعرية تجعلها لغة فنية خاصة تستثمر معطيات اللغة النفعية العادية كما يعني أن هذه الخصوصية هي الحامل أو المنجز للوظيفة الجمالية للخطاب الشعري، لذلك أخذت بعض مدارس الدرس الأسلوبي على عاتقها الربط بين المَنْجَز الجمالي وحامله الأسلوبي في النص الأدبي(٣)، وإذا سلَّمْنا بأن من أهداف نقد الشعر الأساسية الإقناع والإمتاع فإننا نسلِّم أيضا بأنه مما يَتوسَّل به الناقد إلى ذينك الهدفين الكشف عن الحامل اللغوي أو المُنْجِز اللغوي للبعد الجمالي للشعر أخذا بيد القارئ إلى مواطن الجمال في هذا الخطاب ورغبةً في المزيد من التفاعل التذوقي الإبداعي الجمالي بين المتلقي والنص، وذلك مع التسليم بأن لكل متلق خصوصيةً في تجربته اللغوية تتحكم إلى حد ما بآفاق تفاعله مع النص الشعري تذوقا وفهما. ولا شك في أن الكشف عن الحامل

(١) الشعر، الغموض، الحداثة ؛ دراسة في المفهوم ٨٣ .

(٢) تحليل النص الشعري ٩

(٣) في نظرية الأدب عند العرب ٢٠٦

اللغوي أو المنجز اللغوي لجمالية الخطاب الشعري إنما يكون بتحليل بنيته اللغوية، فـ(الأدب في النهاية ليس إلا طريقة للتأليف بين مستويات الأصوات والدلالة والبنية النحوية والصور الفنية، ومعالجته بنفس منطقه، أي بطريقة أدبية تقتضي ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكلَ الذي انتظمت من خلاله المستويات المتدرِّجة)[١].

ويبدو أن الخصوصية اللغوية الفردية المنجزة أو الحاملة لشعرية العمل الأدبي عامة والشعري خاصة حملت على التفكير في تفسيرها ماهيةً وآليةً وهدفاً، ومما يعول عليه في ذلك أن نكشف عن معالم الذاتي والموضوعي في لغة الإبداع الأدبي، ومن أبرز الأفكار المطروحة في هذا السياق الحديث عن أصل لغوي موضوعي مفترض مشترك بين أفراد الأمة وقابع في عقلها الجمعي، وعن مفارقات لهذا الأصل ـ وهي بلا شك ـ مفارقات نسبية ماهيةً وآليةً وهدفاً، وقد عبر الدارسون عن هذه المفارقات بمصطلحات متعددة، من أشهرها الانزياحُ والعدولُ والانحرافُ، ومن أخطرها على اللغة والتلقي التحريفُ والخرقُ والانتهاكُ والتدميرُ[٢]، وإذا كانت مصطلحات أولى هاتين المجموعتين توحي بضرورة ممارسة الشاعر قدرا من الحرية اللغوية في إنجاز خطابه الشعري فإن مصطلحات المجموعة الثانية تشي نظريا على الأقل بأن الشاعر في إنجازه الشعري ليس أسيرا للمرجعية اللغوية الموروثة، مما يبيح له خرقَ قواعد اللغة وانتهاكَ حرماتها، ويبدو أن المزاوجة بين مقولة الانزياح، ومقولة الكتابة في درجة الصفر في ضوء التسليم بوجود بعدين ذاتي وموضوعي في أي خطاب لغوي تفضي إلى تصور أكثر واقعية وموضوعية لطبيعة العلاقة بين المبدع ولغة إبداعه، ولعل هذه المزاوجة بين مقولتي الانزياح والكتابة في درجة الصفر توحي بأن الانزياح لا يتطلب بالضرورة ما يتراءى فيه لبعضهم من خرق

(١) تحليل النص الشعري ٨

(٢) الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ٣٢ وما بعدها، والحداثة في الشعر العربي المعاصر ١٩٥ .

تدميري أو انتهاك للغة في غير مستواها الدلالي، بل يعني في العام الغالب نظريا وعمليا أن يستثمر الشاعر لأغراض فنية إمكانات تتيحها اللغة بالقوة، ولكن مستعمل اللغة لا يجد نفسَه بحاجة إلى استعمالها في غير الخطاب التأثري التأثيري عامة، والأدبي خاصة، ولهذا يحدِّدُ بعضهم البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النُّظُم أو الضوابط التي لا يُقْصَدُ إلى توافرها عادة في اللغة الطبيعية(١).

فالشاعر (ينثر تحت مجهره الدقيق كل ما في مخزونه من ألفاظ اللغة و صيغها وعناصرها الأخرى لينتقي منها بعفوية وحذق ومهارة في آن واحد ما يتلاءم مع رؤاه وأخيلته، وينسجم مع معانيه وصوره وإشعاعات فكره وخلجات وجدانه.. فإن لم تسعفه هذه الألفاظ والصيغ والعناصر سخَّر حاسَّته اللغوية، وتعامل معها وكأنها كائنات حية تتناسل وتنمو وتتكاثر، فشقَّق وولَّد منها ألفاظا وصيغا وعناصر جديدة شابَّة متوهِّجة.. وهكذا تتفجر طاقات اللغة الكامنة بين يديه وتتبلور وتتوالد وتتكاثر عناصرها.. وبهذه الكيفية من التعامل مع اللغة تكون المعادلة الشعرية)(٢). استكشافا دائما لعالم الكلمة واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة(٣) فالشاعر (يتحرر من القيود التي فرضتها الذهنيات الاجتماعية في إنشاء السياقات والصلات اللغوية بين المفردات، ويعمد إلى ابتكار سياقات جديدة وإلى إنشاء علائق متميزة وارتباطات حميمة غير مستهلكة بين عناصر اللغة المختلفة، ينفرد بها عن بقية أفراد الجماعة اللغوية، وهكذا يُطَوِّعُ الشاعرُ اللغةَ ويخصِّبها ويخضعها لنظامه الخاص بشتى الوسائل الممكنة، وتكون له لغته الخاصة داخل لغته العامة، تتسع له بحسب ما تسعفه براعته وذائقته اللغوية المميزة وتمليه عليه عاطفته الجياشة الطامحة)(٤) وكأن الانزياح في اللغة الشعرية لا يعدو أن

---

(١) انظر: تحليل النص الشعري ٨٩

(٢) الشعر والغموض ٩٧١- ٩٧٢

(٣) الشعر العربي المعاصر ١٧٤ بشيء من التصرف

(٤) الشعر والغموض ٩٧٢

يكون مزاوجة إبداعية خلاقة بين مخصبات أسلوبية، ومعطيات الخطاب المكتوب في درجة الصفر المفترضة، ومن ثم يكون الانزياح أو العدول تكييفا لهذا الأصل مع التجربة الفنية ، أو تلقيحا له بتلك المخصِّبات التي تتيحها طبيعة اللغة، ولا تفضي بالضرورة إلى ما يراد للانزياح من خرق أو انتهاك لقواعد اللغة وأحكامها فـ(ليس كل عدول ـ كما يقول حمادي صمود ـ مولِّدا لطاقة تعبيرية وشحنة جمالية، ولا كل انضباط لغوي خلْوٌ منها)[1].

وفي هذا السياق يقول يوري لوتمان : (منبع التأثير الفني لا يقتصر على الانحراف عن القواعد العملية للغة، بل يتجاوز ذلك إلى مقاربتها، ففي ظل التلقائية اللغوية، وفي ظل تلك القواعد البنائية التي لا تحظى على مستوى اللغة العملية بأية خيارات نرى الشعر يتمتع بالحرية، إن هذه الحرية تتجلى في بنيات النص، وهي بنى غير ممكنة في لغة الواقع، أو هي غير مستعملة، ومن الممكن أن يقترب الشعر من قواعد اللغة العادية حتى يتطابق معها تماما، ولكن بما أن هذا التطابق لا يمثل ناتجا لعملية التلقائية اللغوية بقدر ما هو نتيجة لانتقاء واحد من مجموعة إمكانات فإنه يغدو حاملا لرسالة فنية)[2]، ويضيف لوتمان قائلا: إن في صميم اللغة ذاتها رصيدا من المعاني، فعلى مستوى النطق يُوجَد ضربٌ من الترادف الحقيقي، وعلى المستويات الأخرى توجد الصيغ المتوازية، وكلاهما يتيح إمكانيات الاختيار، وينبجس منه العديد من الدلالات الأسلوبية، أما البنية الشعرية فحقيقتها تكمن في أنها إذ تستعمل عن عمد وحداتٍ غيرَ مترادفة، وغيرَ متكافئة القيمة، فإنها تستعملها كما لو كانت مترادفة ومتكافئة القيمة، وبهذه الكيفية فإن أي طابع تصطبغ به العلاقة بين نظام اللغة الشعرية ونظام اللغة

(١) في نظرية الأدب عند العرب ٢٠٦

(٢) تحليل النص الشعري ٢٥٠– ٢٥١

العادية، سواء بالتطابق البالغ أو الاختلاف المتناهي إنما هو حالات خاصة، المهم أن تلك العلاقة بين النظامين ليست تلقائية أو أحادية الدلالة)[١] وفي هذا السياق من المناسب التذكير بموافقة رينيه وليليك لقول أحدهم (ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهك أيا من قواعد اللغة لتبقى كما هي، أي لتظل نوعا من التعبير اللغوي الذي يتصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب)[٢].

أما الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف فيرى أن الانحراف الأسلوبي يكون أيضا بالاختيار المركز من النظام لا بالخروج عنه، وفي ذلك يقول (كما كان الانحراف الأسلوبي متمثلا في الاستعمالات المخالفة لنظام النحو والصرف في النثر ويمكننا أن نطلق عليه النحو النثري يمكن أن يكون كذلك في الاستعمالات الموافقة، ولكنه حينئذ يأخذ مظاهر أخرى، قد تكون في غلبة الأفعال على الأسماء أو شيوع الفعل المضارع دون غيره، أو شيوع استخدام نوع من أنواع الضمائر دون غيره)[٣].

وإذا كان للتشكيل اللغوي ببعديه الذاتي والموضوعي هذا الدور الأساسي في صياغة التجربة الشعرية فنيا وجماليا فإن ذلك يعني أن التحليل اللغوي للنص تحليلا يربط المُنْجَز الجمالي والفني بحامله اللغوي منهج يتسم بما يطمح إليه الخطاب النقدي من الجمع بين الذاتي والموضوعي في الدرس النقدي للشعر، ومبعث الموضوعي في هذا المنهج هو توظيف مقولات صوتية وصرفية ونحوية تركيبية موضوعية تتمثل بمعالم أسلوبية يزعم الدارس أن المنشئ عوَّل عليها في الصياغة اللغوية لتجربته الشعرية، وهي معالم موضوعية سمحت للنص أن يكون عملا فنيا، ولهذا يرى لوتمان أن التحليل الأحادي للنص، أي دراسته دراسة لغوية

(١) تحليل النص الشعري ٢٥١،

(٢) مفاهيم نقدية ٤٣٤ .

(٣) ظواهر نحوية في لغة الشعر الحر ١٢٨ – ١٢٩

جمالية مستقلة يمثل الخطوة الأولى التي لا غنى عنها في دراسة النص الأدبي، كما أن هذا التحليل يشغل في سلم المشكلات العلمية مكانا خاصا، لأنه كفيل ببيان ما يجعل النتاج نتاجا فنيا(١).

وأما الجانب الذاتي في التحليل اللغوي للنص الشعري فناجم عن خصوصية التجربة اللغوية للدارس المُحَلِّل، وعن مدى تمكنه من علوم اللغة على اختلاف مستوياتها صوتيا وصرفيا وتركيبيا، وعن مدى امتلاكه لذائقة تُمَكِّنُه من حسن استثمار معارفه اللغوية في تحليل النص تحليلا نقديا لغويا، والجدير بالذكر أن التحليل اللغوي للنص الشعري بجمعه على هذا النحو بين الذاتي والموضوعي يتطلب من المحلل الدارس أن يتمتع بازدواجية تمكنه من أن يكون قارئا متذوقا، ودارسا محللا، والفرق بين الموقفين هو الفرق بين ذاتية المتلقي وموضوعية الباحث(٢).

التحليل النصي

وإيمانا منا بأن من الأهداف الأساسية للنظرية الأدبية أن تبين المنهج النقدي الأجدى في تحليل الخطاب الأدبي(٣)، وتوضيحا للأفكار الواردة في هذا المهاد النظري واختبارا لصحة هذه الأفكار نُحَلِّل بهدي منها إحدى مرثيات الخنساء لأخيها صخر، وهي قولها(٤):

---

(١) تحليل النص الشعري ٣٢، ٣٤

(٢) الأسلوب ؛ دراسة لغوية إحصائية ٢٦

(٣) انظر : النظرية الأدبية ٥٢ – ٥٣

(٤) ديوان الخنساء ٤٩-٥٣ والجدير بالذكر هو أنني تخفَّفْت من شرح ما في النص من الألفاظ الغريبة لما لاحظته من أن غرابتها لا تحول دون التواصل مع دراستنا النقدية للقصيدة، مما يخشى معه المرء أن يكون شرح هذا الغريب ضربا من التكثُّر .

١- قذى بعينك أم بالعين عوار ... أم ذرَّفت إذ خلت من أهلها الدار
٢- كان عيني لذكراه إذا خطرت ... فيض يسيل على الخدين مدرار
٣ - تبكي لصخر هي العبرى وقد لهت ... ودونه من جديد الترب أستار
٤- تبكي خناس فما تنفك ما عمرت ... لها عليه رنين وهي مفتار
٥ - تبكي خناس على صخر وحق لها ... إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار
٦ - لا بد من ميتة في صرفها عبر ... والدهر في صرفه حول وأطوار
٧- قد كان فيكم أبو عمر يسودكم ... نعم المعمم للداعين نصار
٨- صلب النحيزة وهاب إذا منعوا ... وفي الحروب جريء الصدر مهصار
٩- يا صخر وراد ماء قد تناذره ... أهل الموارد ما في ورده عار
١٠- مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة ... له سلاحان أنياب وأظفار
١١- وما عجول على بو تطيف به ... لها حنينان إعلان وإسرار
١٢- ترتع ما رتعت حتى إذا ادكرت ... فإنما هي إقبال وإدبار
١٣-لا تسمن الدهر في أرض وإن رتعت ... فإنما هي تحنان وتسجار
١٤- يوما بأوجد مني يوم فارقني ... صخر وللدهر إحلاء وإمرار
١٥- وإن صخرا لوالينا وسيدنا ... وإن صخرا إذا نشتو لنحار
١٦- وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا ... وإن صخرا إذا جاعوا لعقار
١٧- وإن صخرا لتأتم الهداة به ... كأنه علم في رأسه نار
١٨- جلد جميل المحيا كامل ورع ... وللحروب غداة الروع مسعار
١٩- حمال ألوية هباط أودية ... شهاد أندية للجيش جار
٢٠- نحار راغية ملجاء طاغية ... فكاك عانية للعظم جبار
٢١- فقلت لما رأيت الدهر ليس له ... معاتب وحده يسدي ونيار
٢٢- لقد نعى ابن نهيك لي أخا ثقة ... كانت ترجم عنه قبل أخبار

٢٣- فبت ساهرة للنجم أرقبه ... حتى أتى دون النجم أستار
٢٤- لم تره جارة يمشي بساحتها ... لريبة حين يخلي بيته الجار
٢٥- ولا تراه وما في البيت يأكله ... لكنه بارز بالصحن مهمار
٢٦- ومطعم القوم شحما عند مسغبهم ... وفي الجدوب كريم الجد ميسار
٢٧- قد كان خالصتي من كل ذي نسب ... فقد أصيب فما للعيش أوطار
٢٨- مثل الرديني لم تنفذ شبيبته ... كأنه تحت طي البرد أستار
٢٩- جهم المحيا تضيء الليل صورته ... آباؤه من طوال السمك أحرار
٣٠- مورث المجد ميمون نقيبته ... ضخم الدسيعة في العزاء معوار
٣١- فرع لفرع كريم غير مؤتشب ... جلد المريرة عند الجمع فخار
٣٢- في جوف لحد مقيم قد تضمنه ... في رمسه مقمطرات وأحجار
٣٣- طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر ... ضخم الدسيعة بالخيرات أمار
٣٤- ليبكه مقتر أفنى حريبته ... دهر وحالفه بؤس وإقتار
٣٥- ورفقة حار حاديهم بمهلكة ... كأن ظلمتها في الطخية القار
٣٦- لا يمنع القوم إن سالوه خلعته ... ولا يجاوزه في الليل مرار

وقبل الشروع في تحليل هذا الخطاب الشعري قد يكون من المفيد أن نطل عليه إطلالة عامة تجلو التقنية الأسلوبية التي تقوم عليها شعريته، وتُفَسِّرُ ما له من طاقة انفعالية تأثيرية، وذلك على ما يلاحظ فيه للوهلة الأولى من بساطة ووضوح ومباشرة في البنية التعبيرية الفنية، وفي البنية الفكرية الدلالية، ولعل كل ما في هذا الخطاب من بنى فكرية دلالية، وبنى صوتية ومفرداتية وصرفية ونحوية يشي بأن مُنْجَزه الجمالى شعرية تعتمد في المقام الأول على الظاهرة الصوتية، وعلى الحالة الانفعالية، ومن مفردات هذه الظاهرة الصوتية تشكيل صوتي صرفي يتناغم كما سنلاحظ والبنية العروضية من جهة ويستجيب من جهة أخرى بعفوية تلقائية

لعمق الحالة الانفعالية الفياضة والمُتَدَفِّقة التي تقوم عليها هذه التجربة الشعرية، وهي تجربة تقوم بنيتها العامة في الأعم الأغلب على ما يشبه التمفصلات المقطعية التي يستقل كلٌّ مقطع فيها بما يميزه من جزئيات دلالية متكاملة، ومن تراكيب نحوية متوازية وموقَّعة، وذلك مما أكسب البنية الموسيقية لهذا الخطاب حيوية وحركية وتنوُّعاً وتجدُّداً مع وفائه لمتطلبات وحدة الوزن والقافية، مما يجعل الفرق بين المفهوم الكمي، والمفهوم الكيفي الإيقاعي للوزن في موسيقا هذه القصيدة بادياً بوضوح، وقد أسهم في إنجاز هذه البنية الموسيقية تشكيل لغوي يجمع في معماره الصوتي والصرفي والتركيبي بين البساطة والعمق والقدرة على تقديم حالة انفعالية تأثيرية طاغية، تعبر باقتدار عن حالة الغليان العاطفي المسيطرة على النص وصاحبته، والراجح أن تلك الحالة هي المفردة الثانية من المفردات الأساسية التي تقوم عليها شعرية هذا النص الذي يلفت الانتباه فقره في الصور الفنية وفي المجازات اللغوية، فهذا النص مع قدرته الانفعالية التأثيرية لا يقوم في الأعم الأغلب على الصور الفنية الجديدة أو المعقدة(١)، ولا على التراكيب النحوية المبنية على التجاوز للمألوف من العلاقات الدلالية بين مفردات معجمه اللفظي، بل يقوم في الغالب على التعبير المباشر المجرد من الصورة الفنية المعقدة أو الطريفة، وعلى التوارد المعجمي التقليدي المألوف في العلاقات الدلالية بين مفردات اللغة كما يقوم على الوضوح والبساطة ابتداء بمفرداته ومرورا بتراكيبه، وانتهاء بمقولته الدلالية العامة، لذلك رأى غير واحد من الدارسين أن شعرية النص عند الخنساء

(١) لا حظ أكثر الدارسين أن الصورة الشعرية الفتانة ليست مما أوصل الخنساء إلى مجدها الشعري . انظر : الخنساء شاعرة بني سليم ٢٠٢، والتكرار في شعر الخنساء ٤٢، ومقدمة ديوانها٩-١٠ ويميل المرء إلى ما ذهب إليه هؤلاء الدارسون خلافا لما ذهب إليه الدكتور عبد الكريم الحسين في دراسته الموسومة بـ(التكوين الجمالي" الصورة ومصادرها" في قصيدة "قذىً بعينكِ" للخنساء) والدراسة منشورة في ص(١٢٧-١٦٢) من العدد ١١٤ من مجلة التراث العربي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق . انظر لما نحن فيه هنا ص (١٢٩، ١٥٥، ١٥٩) من هذه الدراسة .

تقوم في المقام الأول على حسن اختيارها للفظ، والحرص على وقعه وجرسه(١).

والآن بعد أن جرَّدنا هذا النص من مقومات أساسية للفعل الشعري، بل من المقومات الأساسية،وربما المكونة لماهية هذا الفعل عند بعضهم، ولاسيما الصورة الفنية الطريفة،والعلاقات الدلالية القائمة بين المفردات على التجاوز الشديد للمألوف في اللغة النفعية العادية، بعد ذلك كله بتنا مطالبين ببيان المقومات الفنية التي تُبْقي هذا النص على قدر من الفنية، يُمَكِّنه من الانتساب إلى عالم الشعر، وهو ما سنحاول إثباته بهدي من تعريف الجاحظ للشعر بأنه (صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير)(٢) وبهدي مما ذهب إليه في هذا السياق من أن الشأن إنما هو (في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك)(٣) فكثير من مقومات هذه الشعرية التراثية التي يصورها كلام الجاحظ هذا نجده في القصيدة موضوع الدراسة، ولا سيما إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك والخصوصية في صياغة البناء الصرفي، وفي نسيج التركيب النحوي، يضاف إلى ذلك ما عدَّه ابن قتيبة(٤) من مجازات العرب كالحذف والتكرار والإخفاء والإظهار، وغير ذلك من المعالم الأسلوبية التي تمثل انحرافا عن المألوف في اللغة النفعية العادية، والذي تُوَجِّه إليه الذائقة المحكومة ببؤر الإشعاع الفني في هذا الخطاب الشعري هو أن قدرته التأثرية التأثيرية، أو مفردات شعريته تعود إلى حرارة وعمق وصدق عواطف الحزن والإعجاب التي تشع من مختلف جنبات النص ومكوناته، كما تعود إلى بنائه

(١) انظر: الخنساء شاعرة بني سليم ٢٠٢، ٢١٤، والتكرار في شعر الخنساء ٤٢

(٢) الحيوان ٣ / ١٣٢

(٣) الحيوان ٣ / ١٣١ – ١٣٢

(٤) وذلك في قوله ص ٢٠ من تاويل مشكل القرآن : وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتاخير والحذف والتكرار والإخفاء...

الموسيقي العام الذي يستقطب الذائقة بتجدده الدائم توزيعيا وإيقاعيا، مما جعله نصا يتمظهر بمساحات صوتية إيقاعية على درجة من التعدد والتنوع والغنى بالتلوينات الموسيقية كما جعله يتمتع بحركية وحيوية إيقاعية تنعش في المتلقي حالة التواصل المتذوق من جهة، وتتغلب على ما يمكن أن يكون في النص الخليلي المحكوم بوحدة الوزن والقافية من رتابة موسيقية من جهة ثانية.

والحقيقة أن الخنساء في شعرها عامة(١)، وفي هذه القصيدة خاصة عوَّلت في صياغة تجربتها الشعرية على تقنية أسلوبية تعد في عرف نقدة الشعر قديما وحديثا نقطة ارتكاز محورية من النقاط التي يقوم عليها الفعل الشعري، وهي ما يُعْرَفَ بالإطناب أو الحشو الفني المتمثل بتكرار المبنى والمعنى مجتمعين، أو منفردين، فقد استقر عند الكثير من المعنيين أن الشعر ذو طبيعة تكرارية(٢)، لأنه عند أغلبهم لا يهدف إلى الإفادة بقدر ما يهدف إلى ما يعبر عنه من الانفعال أو ما يرمى إليه من التأثير والإثارة، وكثيرا ما يعول الشاعر على التكرار النحوي والصرفي والدلالي في صياغته الفنية لمعايشته التجربة النفسية العاطفية، إذ ليس المهم أن يخبرنا الشاعر بما نعرف أو نجهل، بل المهم أن يقدم لنا هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير، وهو ما سنحاول إثباته والكشف عنه فيما سيأتي من دراستنا لنص الخنساء السابق.

أولا: في البنية الصوتية

في ضوء هذه المقاربة لطبيعة الفعل الشعري وظيفةً وبنيةً يحسن أن نتعامل مع هذا الفعل، ولاسيما إذا كان محكوما بوحدة الوزن والقافية كما هو حال الخطاب الذي بين أيدينا، فهذه الوحدة كما هو معروف تملي على العمل وصاحبه

(١) انظر: التكرار في شعر الخنساء، ولا سيما ص ٣٣ وما بعدها، ومعروف أن شعر الخنساء موقوف على الرثاء، والجدير بالذكر أن ابن رشيق أشار في العمدة ٢ / ٧٦ إلى أن الرثاء أولى ما تكرر العرب فيه الكلامَ، وذلك لمكان الفجيعة وشدة القرحة.

(٢) انظر: تحليل النص الشعري ٨٦، والتكرار في شعر الخنساء ٢١.

مساحات عروضية متكررة وموحدة ومحددة كميا، ولكنها متنوعة ومتجددة كيفيا وإيقاعيا، وإذا كان هذا التوحد، وذلك التكرار كثيرا ما يتناغم وإياهما تكرارٌ لبنى نحوية وصرفية محددة فإنه يفرض قافية، تعد بمكوناتها الصوتية نقطة ارتكاز أساسية في التشكيل الموسيقي للبيت الخليلي، وليس من الغلو القول بأن تخيُّر مكونات القافية الصوتية من خيارات متعددة يعد معلما أساسيا من معالم اقتدار أو ضعف التجربة الشعرية الناضجة التي تمتلك لتشكيل قافيتها خيارات عدة تتمثل بحروف اللغة التي يمكن أن تكون رويا للعمل الشعري كما تتمثل بالتقييد، أو الإطلاق والوصل والتأسيس، وغير ذلك من المعطيات الصوتية المطروحة بين يدي الشاعر ليختار منها ما يستجيب لماهية تجربته النفسية العاطفية التي يقوم عليها عمله كما يتناسب وحالة الإنشاد أو التغني التي يُنْتَظَرُ أن تصاحب التعامل مع النص الشعري إنشاء وتلقيا، ولا يخفى على المرء ما بين الشعر والغناء من علاقة[1] عضوية وشيجة، وهي علاقة تحمل بغير قليل من الاطمئنان على القول بأن إنشاد الشعر أو التغني به جزء من تشكيله الفني، وإعادة إنتاجه على أيدي متلقيه.

وإذا ما عدنا إلى قافية الخطاب الذي بين أيدينا وجدناها مطلقة موصولة مردوفة، من قبيل (عُوَّار) (مِفْتار) (أحرار)، أي أن من مكوناتها الصوتية صائتين طويلين، وهما ألف الردف، وواو الوصل أو الإطلاق، وكلاهم أشبع مدا، فألف الردف يأخذ مداه واسعا في الإشباع، ومثله في ذلك واو الوصل أو الإطلاق التي هي في حكم الموقوف عليها، ولا يخفى على المعني ما للوقف من قدرة على الإفساح في المجال لمزيد من الإشباع لمد الصوت، وذلك يعني أننا أمام قواف مفعمة بصوائت المد الطويلة والمتكررة، وهي بنية أكسبت النص في حالتي التغني والإنشاد مزيدا من

(١) انظر ثنائية الشعر والنثر: ٩٥ – ١٠٠.

القدرة على تمثل وتمثيل عواطف الحزن التي تفيض بها هذه القصيدة، ومعروف ما بين الشعر والصوائت من علاقة وثيقة، وذلك للعلاقة الوثيقة أيضا من حيث النشأة والتكوين العضوي بين كل منهما من جهة وبين الغناء من جهة ثانية، لذلك عُدَّ الصوت مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر(١)، وفي هذا السياق نتذكر ربط جان كوهن بين الشعر والصراخ، والذي يفهم من كلامه أن الصراخ هو الحالة الهيولية للشعر، وفي ذلك يقول: (الشعر يتميز عن الصراخ، لأن الصراخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة، أما القصيدة فتستخدم اللغة، إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشعرية)(٢). وقافية العمل الذي بين أيدينا تحقيق عملي فني منظم للصراخ لأنها محفوفة بصائتين طويلين ممدودين مختلفين هما الألف والواو المكرران في نهاية كل بيت، والجدير بالملاحظة ما لهذه البنية التصويتية من الأهمية في عمل يقوم على الرثاء ذي الصلة الوثيقة بعوالم الصراخ والعويل والبكاء، ولعل قافية هذا العمل المبنية على صائتين مختلفين طويلين ومشبعين مدا ومتكررين في كل بيت مما أضفى على القصيدة حالة صوتية حركية نشطة تحاكي عواطف الحزن المتدفقة و المتأججة في نفس الشاعرة.

والجدير بالذكر أن روي القصيدة يمثل حاملا فنيا آخر لمعالم هذه العواطف وأبعادها فهو روي الراء الذي بَنَتْ عليه الخنساءُ الكثيرَ من قصائدها(٣)، مما يوحي بأنه روي أثير لديها ومستثمر في شعرها للتعبير عن تجربتها النفسية العاطفية، ومما يوحي بذلك أيضا حرصها على التصريع في مطلع القصيدة التي بين أيدينا، ومن معالم حرص الخنساء على توظيف صوت الراء في قصيدتها هذه مجيئها به غيرَ مرة في القافية قبل راء الروي، وذلك قولها (مِدرارُ، ضَرَّار، إسْرار، جَرَّار، أَحْرار، مُرَّار)

(١) انظر: ثنائية الشعر والنثر ٩٤ .

(٢) اللغة العليا ٧٤ .

(٣) انظر: التكرار في شعر الخنساء ١٢٧ .

واللافت في هذه الصيغ القوافي تشديد أولى الرائين مما يجعل المرء يطمئن إلى أن الخنساء بفطرتها وفصاحتها وموهبتها تذوقت ما في صوت الراء نفسه من سمة التكرار النطقي، فاستثمرت هذا التذوق في إبداع حالة صوتية حركية متناوبة ومتكررة تتناغم وعواطف الحزن المتدفقة والمتجددة والملازمة لها بعد أن فجعت بأخيها.

ومن اللافت في البنية الصوتية لهذه القصيدة غلبة استعمالها لمشتقات صيغة المبالغة الحافلة بالمدود فقط حينا، وبالمدود والشدة حينا ثانيا، ومن القبيل الأول (مقدام ـ ملجاء ـ مدرار ـ مفتار ـ مهصار ـ مسعار ـ ميسار ـ مغوار) ومن القبيل الثاني (نصار ـ ضرار ـ نحار ـ عقار ـ جرار ـ أمار ـ نيار ـ جبار ـ وراد ـ حمال ـ هباط ـ شهاد ـ فكاك) فهذه المدود، وتلك التشديدات معلم أسلوبي بارز في هذه القصيدة يصور عمق التوتر النفسي الذي تصدرْ عنه،كما يتناغم وعمق العواطف وتأججها، مما يحمل المرء على الاستئناس بما ذهب إليه رومان ياكبسون من (أن الشعر ليس المجال الوحيد الذي تُخَلِّف فيه رمزية الصوت آثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية بطريقة ملموسة، وأكثر قوة)[1].

ثانياً: في البنية المعجمية

وإذا ما تناولنا معجم هذا الخطاب الشعري أدركنا للوهلة الأولى وضوحَ معاني مفرداته وسهولتها وتقليدية العلاقات التركيبية الدلالية التي تربط فيما بينها، فقد هيمن على هذه العلاقات توارد معجمي[2] لافت غلب عليها الافتقار إلى تجاوز المألوف المتداول من العلاقات الرابطة بين المفردات في اللغة العادية، أما الأمر الثاني

(١) الشعرية والثقافة ٣٦ .

(٢) المقصود بالتوارد المعجمي تناسب معاني المفردات المتوالية في التركيب . انظر: ضوابط التوارد المعجمي ٣٠٥ – ٣٠٨، والقاعدة النحوية ١١٥ .

الذي يلاحظ على معجم هذا الخطاب فهو توزُّع مفرداته على حقول دلالية يمكن تصنيفها في موضوعات جزئية تتكامل في خدمة الغرض العام للقصيدة، وهو الرثاء، وما يقوم عليه من الحزن والبكاء على المرثي الذي يرى فيه الراثي كل ما يُثْنى به عليه من المعاني والقيم الخلقية والخلقية، وفي مقدمة ذلك الجود والشجاعة والشرف والمروءة والشهامة والسيادة، واللافت في التجربة التي بين أيدينا المبالغة في التعبير عن هذه المعاني والقيم بمفردات متكررة حينا ومتنوعة في أحيان كثيرة، فلتأكيد قيمة الجود والكرم في شخص المرثي نقف في النص على مفردات (نحار، عقار، مطعم، كريم، ميسار، وهاب، ضخم الدسيعة، طلق اليدين، لا يمنع الناس، أمار بالخيرات) ولتأكيد معنى الشجاعة والإقدام في المرثي استعملت الشاعرة مفردات (الهيجاء، سلاح، أنياب، أظفار، نصَّار، ورَّاد، مهصار، مقدام، مغوار، مسعار، هبَّاط أودية، ملجاء طاغية، للجيش جرَّار) ولتوضيح قيم السؤدد والسيادة والسمو الخلقي والخلقي استثمر النص مفردات (وال، سيِّد، إمام، كامل، ورع، جميل، جلد، أخو ثقة، مثل الرديني، جهم المحيا، تضيء الليل صورته، شهَّاد أندية، جبَّار للعظم، ميمون النقيبة) وإن مرثيًّاً توافرت فيه كل هذه السمات والمعاني الخلقية والخلقية الأثيرة فرديا ومجتمعيا لجدير بما في معجم الحزن في العربية من الأفعال (ذرَّفَتْ، وَلَهَتْ، اِدَّكرتْ، نعى، خلا، تسيل، تبكي) ومن المناسب في هذا السياق الأسماء والصفات (عبرى، عين، فيض، مدرار، حنين، رنين، ذكرى، دهر، موت، لحد، رمس، بؤس، إقتار).

والملاحظ في معجم ألفاظ هذا الخطاب الشعري الإفراط في مناسبته التقليدية لطبيعة الموضوعات الجزئية، وللغرض العام لهذا الخطاب وهو الرثاء، والملاحظ فيه أيضا هو الإفراط في التعبير عن المعنى الواحد بمفردات متعددة تشترك في الدلالة على معان جزئية تتكامل في خدمة الغرض العام للقصيدة، ولعل هذا الإفراط في

التعبير عن المعاني الجزئية المتكاملة التي يُمْدَحُ بها المرثي أو يُثْنى عليه بها استدعاه إفراط وعمق وصدق في عواطف الحزن والأسى والإعجاب المستبدة بالشاعرة المفجوعة، ذلك (أن الإفراط في التعبير ما هو إلا تعبير عن الإفراط في الرغبة)(١) لأن العاطفة العنيفة لا تنفصل عن الكلمات التي تنقلها، والكلمات في هذه الحالة تُوْهَبُ قوةً كما تُوْهَبُ إنجازية الرغبة في التعبير الفني عن هذه العاطفة، وفي ترسيخ القيم الجمالية الخلقية والأخلاقية التي تسوغ حالة الحزن في شعر الرثاء، مما يرشح هذا الشعر ليكون مصدرا لدراسة القيم الجمالية والأخلاقية السائدة في المجتمع الذي أنتجه.

ومن تمام الحديث عن معجم هذا الخطاب النظرُ في بنيته الضميرية، لأن الضمائر تشكل بعلاقاتها نموذج العالم الشعري للمبدع(٢)، وذلك لما لها من دور في الكشف عن أثر البنية في معمار النص الشعري(٣)، والجدير بالذكر أن البنية الضميرية للعمل الأدبي عامة ذات تجليين، أحدهما عميق يتمثل بأصوات الشخصيات الرئيسة القارة في البنية العميقة لهذا العمل، والثاني سطحي يتمثل بالتحقيق اللفظي لهذه الأصوات، ولعله من المسلم به أن يتكون التجلي العميق للبنية الضميرية في شعر الرثاء من صوتين رئيسين، هما صوت الراثي، وصوت المرثي، وما سوى ذلك من أصوات إنما تعلو وتخفت بحسب ما تقدمه من خدمة لأحد ذينك الصوتين أو كليهما، والتحقيق اللفظي لصوتي هاتين الشخصيتين قابل فنيا لأن يتمثل بمختلف الضمائر اللغوية من متكلم، وغائب ومخاطب، والملاحظ في النص الذي بين أيدينا هيمنة ضمير غائب على تراكيبه الاسمية والفعلية، أما ضمير المتكلم فقد عرض ثلاث مرات فقط في هذا النص ممثلا لصوت

(١) عنف اللغة ٤٢ .

(٢) تحليل النص الشعري١٦٢

(٣) المرجع نفسه ١٦٨

الراثي مفردا، وجمعا،وقد تمثل صوت الراثي المفرد المخاطب بتجريد الشاعرة مخاطَبَةً من نفسها، وذلك في قولها:

قذىً بعينكِ أم بالعين عُوَّارُ

وأما صوت الراثي الجمع ـ وهو جمع في صيغة المفرد ـ فيظهر في قول الخنساء:

ولا تراه وما في البيت يأكله لكنه بارز بالصحن مهمار

ففي هذا البيت تذكِّر الشاعرةُ الناسَ بجود أخيها صخر عليهم، وبهذا الجود وبغيره من الشمائل ساد صخر قومه، وهاهي ذي الخنساء تذكِّر قومها بهذه السيادة فتقول:

قد كان فيكم أبو عمرو يسودُكم نِعْمَ المُعَمَّمُ للداعين نصار

وكأن الخنساء تطمع أن يكون صوت الآخر ممثلا بقومها كله صادحا بالثناء على مرثيها مشاركا إياها في رثائها له، وقد وظفت الخنساء أيضا ضمير جمع المتكلمين لإظهار صوت الراثي الجمعي، وذلك في قولها :

وإن صخرا لوالينا وسيدنا وإن صخرا إذا نشتو لنحار

وأما تجلي صوت الراثي بضمير المتكلم الفرد فتمثَّل في هذه القصيدة ببضعة تراكيب فعلية نحو (قلتُ، بتُ) واسمية، ومنها قولها:

كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار

وقولها:

يوما بأوجد مني يوم فارقني صخر وللدهر إحلاء وإمرار

هذه هي تجليات ضميري المخاطب والمتكلم في هذه القصيدة التي دنت أبياتها من الأربعين، وهي تجليات لا تتجاوز عددا أصابع اليدين، أما سائر التجليات الضميرية في هذا النص فتمثلت بهيمنة ضمير الغائب على التراكيب الاسمية والفعلية الماضوية والمضارعية المسبوقة بلام الأمر، أما فعل الأمر نفسه فلا وجود له في هذه القصيدة التي استبد بها ضمير الغائب استبداد ظاهرا، يسمح بأن يُعفي الدارس نفسه من التمثيل له.

ولعله من المسلم به أن الرثاء عامة ـ ولاسيما عند شاعرة وقفت عليه شعرها ـ فنٌ يقوم على جدلية الحضور والغياب، غياب جسدي يتمنى الراثي لو لم يكن، وحضور نفسي تذكُّري يستبد بنفس الراثي، ويجري على لسانه شعراً، ويتمنى دوامه، وفن الرثاء يقوم في جانب من جوانبه على هذه التمنيات التي لا تحول في النهاية دون الاستسلام لحقيقة الغياب الجسدي التي يحلو للراثي أحيانا أن يتنكر لها، ولكن البنية العامة للتشكيل اللغوي تبوح بخلاف هذا التنكر، إذ (ليست التعبيرات في الحقيقة ـ كما يقول أحد البلاغيين ـ إلا مظهرا للرؤية النفسية وانعكاسا للاستجابات الداخلية)[1]. والرؤية النفسية، أو الاستجابات الداخلية التي باحت بها البنية الضميرية لهذه القصيدة، هي التسليم بحقيقة الغياب الجسدي للمرثي، وقد أفصح عن هذا التسليم في القصيدة بتلقائية فنية معادلٌ لغويٌ، يمثله ملمح أسلوبي ظاهر في النص، وهو ما أوضحناه قبل قليل من هيمنة لضمير الغائب الذي يمثل لسان حال الخنساء التي لم تجد في النهاية بدا من التسليم بحقيقة غياب مرثيها بغض النظر عن تقبُّلها أو عدم تقبُّلها لهذه الحقيقة. مما يعني أن ضمير الغائب الطافي والطاغي على البنية السطحية لهذه القصيدة هو في بنيتها العميقة صوت الذات المتكلمة، وهذا ينسجم مع ما هو معروف من أن الشعر الغنائي الذي يتمحور حول الذات المبدعة ومكنوناتها، والذي تنتمي إليه هذه القصيدة شعر موجَّه نحو ضمير المتكلم[2] في المقام الأول، وهو شعر شديد الارتباط بالحالة الانفعالية كما هو الحال في قصيدتنا هذه.

(١) خصائص التراكيب ؛ دراسة تحليلية لمسائل علم العاني ٣٣٦ .

(٢) لدى حديثه عن وظائف اللغة في مختلف الأجناس الشعرية يقول رومان ياكبسون في (قضايا الشعرية) ٢٣ : خصوصيات الأجناس الشعرية تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع، إن الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي المُوَجَّه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بوصفه التماسيا ووعظيا .، وانظر: تحليل النص الشعري ١٧٠.

ثالثاً: في البنية الصرفية

من الملاحظ على البنية الصرفية لهذا الخطاب الشعري أنها بنية تتناغم وحالة الغليان العاطفي المتدفق الذي يستبد بالشاعرة ويضمخ خطابها، وقد تجلى ذلك بأمور أربعة هي:

أولاً: تخير الصيغة المزيدة من الأفعال والأسماء حيث يمكن لغويا استعمال الصيغة المجردة.

ثانياً: تخير صيغة الجمع من الأسماء حيث يمكن استعمال صيغة المفرد.

ثالثاً: طغيان مشتقات الصفة المشبهة باسم الفاعل، ومبالغة اسم الفاعل طغيانا لافتا على الأسماء المشتقة في هذا النص.

رابعاً: تكرار أوزان صرفية ومشتقات محددة.

والجدير بالذكر أن جل هذه الملاحظ تمثل في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة معالم أسلوبية تستوقف الدارس لتحديد معالمها وأبعادها وتفسيرها وربطها بسياقها العام الفني والعاطفي.

أما استعمال الشاعرة للفعل مزيدا حيث يمكن استعماله مجردا فيتمثل بتخيرها (ذرَّفَتْ، وادَّكرت) بدلا من (ذَرَفَتْ، وذَكَرَتْ) ومن استعمالها المزيد من المصادر حيث يمكن استعمال المجرد منها قولها (تَحْنَان، وتَسْجار) بدلا من (حنان، وسجر)، والجدير بالذكر أن تخير الشاعرة للبنية المزيدة للكلمة دون البنية المجردة عندما تكونان بمعنى واحد كما في هذه الكلمات إنما يوحي بالرغبة الجامحة في التعبير عن المزيد من المبالغة في توكيد المعاني دلاليا و في تكثير المباني صوتيا ذلك أن الزيادة في المباني الصرفية إن لم يترتب عليها تغير في المعاني يترتب عليها في الغالب توكيد لهذه المعاني، وهذا التوكيد يسهم بلا شك في إبراز الحالة الانفعالية الطاغية على هذا النص، ويتناغم مع هذه الحالة، وهو ما نلاحظه في

الخطاب الذي بين أيدينا، وبذلك يمكن تفسير تخير الشاعرة لصيغة الجمع بدلا من صيغة المفرد حيث يمكن استخدام هذه الصيغة الأخيرة، وذلك في قولها (أسْتار - داعين - حروب - أنياب - أظفار - أوطار - جدوب - خيرات - مرَار)، وأما حرص الشاعرة على استعمال الصفة المشبهة باسم الفاعل فيؤكده حضور هذه الصفة في المركب النحوي الاسمي لهذه القصيدة ويتمثل بقولها (صُلْب - جَريء - سَيِّد - والٍ - جَلْد - جميل - وَرِع - كامل مِثْل - جَهْم - مورِّث - مَيْمُون - ضَخْم - كريم - طَلْق) والجدير بالذكر أن الصفة المشبهة تدل صرفيا على دوام معانيها المعجمية في شخص الموصوف بها، وهذا ما رشحها لدى الشاعرة الشديدة الحب والإعجاب بأخيها حيا شدة حزنها عليه ميتا للتعبير بها عن أن هذه الشمائل من كرم، ومجد، وسيادة وشجاعة ووسامة كانت دائمة في شخص أخيها.

وأما استعمال الشاعرة لصيغة مبالغة اسم الفاعل في تشكيل البنية الصرفية لقصيدتها، وفي مركباتها النحوية الاسمية، فيتجلى بالمشتقات (مقدام - ملجاء - مدرار - مفتار - مهصار - مسعار - ميسار - مغوار - نصار - ضرار - نحار - عقار - جرار - أمار - نيار جبار - ورَّاد - حمال - هباط - شهاد - فكاك -) وفي تفسير هيمنة مبالغة اسم الفاعل على هذا النحو عند الخنساء يقول الدكتور عبد الكريم الحسين (في صيغة المبالغة "فعَّال" معنى الكثرة والتعدُّد في وقوع الحدث، وإيحاءٌ بالفعل من رائحته، وبالفاعل الملتبس في صيغته، والطوفان فوق الزمن الماضي والمستقبل، والزمن المصاحب للوقائع، ويوقع في الذهن معنى حركة هذه المعاني واستمرارها، فهي صيغة تتصرَّف فيها المعاني أكثر من غيرها، وتتجه نحو المغزى بقليل من الأصوات، وكثير من المعاني، وقد كانت هذه الصيغة في شعرها، وفي هذه القصيدة خاصة)[1]. ويضاف إلى كلام الدكتور الحسين هذا أن هيمنة مبالغة

(١) التكوين الجمالي " الصورة ومصادرها " في قصيدة " قذى بعينك " للخنساء . ١٤٩

الصفة المشبهة على قصيدة الخنساء هذه تمثل مكافئاً فنياً لعمق وصدق وتدفق مشاعر إعجاب الشاعرة بمرثيها، ومشاعر حزنها الشديد عليه، لما تقوم عليه من بنية صوتية حاملة لهذه المشاعر ومعبرة عنها كما لاحظنا، ولأن مبالغة اسم الفاعل تدل صرفيا على المبالغة في إنجاز الموصوف بها لما تدل عليه من الأحداث الممثلة لمعناها المعجمي، وهذه الدلالة الصرفية لصيغة مبالغة اسم الفاعل هي التي حملت الشاعرة على تخيرها لتكون مشتقاتها حاملا لغويا فنيا للحالة الانفعالية التي تعيشها ومنجزا جماليا لهذه الحالة، بل منجزا جماليا لحالة الحيوية والتجدد والحركية النشطة الملاحظة في البنية الإيقاعية العامة لهذا الخطاب الشعري، تلك الحالة التي تمثل استجابة لرغبة الشاعرة الملحة في تأكيد أن ما تدل عليه هذه المشتقات من قيم الإقدام والكرم والأصالة والسيادة كانت في شخص مرثيها أفعالا دائمة دوامَ تَجدُّدٍ وتَكَرُّرٍ ونشاط وحيوية على نحو جعل المركب النحوي الإسنادي الاسمي يجمع في دلالته العامة بين ما تدل عليه الجملة العربية الاسمية من ديمومة نسبة المسند إلى المسند إليه، وبين ما تدل عليه الجملة العربية الفعلية المضارعية خاصة من معاني التجدد والتكرار في وقوع الحدث ممن أسند إليه، وهو ما سنتوسع في الحديث عنه رصدا وتحليلا وتفسيرا بعد قليل لدى الحديث عن البنية النحوية للقصيدة موضوع الدراسة.

وقبل ذلك يجد المرء نفسه مطالبا بإلقاء مزيد من الضوء على ما يلاحظ من التناغم والتكامل العضوي والفني بين مكونات شعرية هذه القصيدة، وفي مقدمة هذه المكونات حالة انفعالية عاطفية عميقة وصادقة تستمد أصالتها وصدقها من كونها تجربة شخصية حقيقية، وثاني هذه المكونات أساسٌ عروضيٌ إيقاعيٌ نشط يتسم البعد الكيفي الإيقاعي لوزنه بالتدفق والتجدد والإثارة والحيوية، وثالث هذه المكونات تشكيل لغوي مفعم بتلك الحالة الانفعالية المتأججة، ومعبر عن صدقها، ومُجَسِّدٌ تجسيدا إبداعيا خلاقا للأساس الموسيقي الإيقاعي النشط

والمتجدد الذي تقوم عليه القصيدة الحائزة لما ينبغي أن يتوافر في الفعل الشعري من أصالة في الموهبة وامتلاك لأدوات ذلك الفعل وحسن استثمار لهذه الأدوات، وفي مقدمة هذه الأدوات الظاهرة اللغوية على اختلاف مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية، وكل ذلك يحمل على القول بأن مكونات الفعل الشعري من حالة انفعالية طافحة، وأساس موسيقي مثير وتشكيل لغوي مُعَبِّرٍ ومُشِفٌّ ليس أحدها في هذه القصيدة عبئا على الآخر(١)، لأن العلاقة بين هذه المكونات ليست علاقة توجيه وتحكم بقدر ما هي علاقة عضوية عفوية خلاقة تقوم عليها ماهية الخلق الشعري الأصيل، والموهبة المتجذرة في نفس صاحبتها والجارية شعرا على لسانها. على أن ذلك لا ينفي أن استعمال صيغة الجمع عندها كان في النادر استجابة تحكمية للازم عروضي، لا يتفق واللازم الدلالي، وهذا ما يلاحظ في قولها:

قد كان خالصتي من كل ذي نسب فقد أصيب فما للعيش أوطار

فالمعنى أن الشاعرة اختارت أخاها دون سائر أقاربها ليكون عونا لها في قضاء حاجات معاشها، لذا لم يبق لها بعد موته أي أمل في هذه الحياة، واستعمالها الجمع (أوطار) في قولها (فما للعيش أوطار) ينفي أن يكون قد بقي لها بعد هذا الموت عدة حاجات، ولكنه لا يستلزم نفي أن يكون قد بقي لها بعد ذلك حاجة ما، وهذا لا يتفق ورغبتها في تصوير هول مصابها بأخيها الذي سلبها رحيلُه كلَّ أمل في الحياة، لذا لم يبق لها بعد هذا الحدث الجلل أي هدف فيها. وهذا ما ينطق به لسان حال الشاعرة في قصيدتها هذه على الأقلِّ.

(١) لدراسة العلاقة بين عروض الشعر وبنيته النحوية يمكن الرجوع إلى كتاب علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي للدكتور محمد جمال صقر و لا سيما ص ١٨ حيث يقول: (إن خطور العروض بعقل الشاعر مسألة موسيقية لا ينفيها أن يستثير الشاعر إلى القول مضمونٌ ما، على أن ما يسمى المضمون لا يخطر بذهن الشاعر منفردا، بل يخطر مُتَلَبِّسا وزنَه وإيقاعَه) وانظر: ظواهر نحوية في الشعر الحر ٨٠. ومعلوم أن المعاني لا تخطر في العقل مجردة من قالبها اللغوي بل تترتب في التشكيل اللغوي بحسب ترتيبها في النفس، وفي ذلك يقول الجرجاني (العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق). دلائل الإعجاز ٤٤.

رابعاً: في البنية النحوية

تقع هذه القصيدة في ستة وثلاثين بيتا(١)، توزَّعت في خمسة مقاطع، يفصل أحيانا بين السابق واللاحق منها بيت في الحكمة تعزي الشاعرة فيه نفسها، ثم تعاود الحديث في مقطع جديد من مقاطع قصيدتها الخمسة التي غلب عليها استعراض مآثر المرثي، وقد شغل ذلك منها ثلاثة مقاطع، هي الثاني والرابع والخامس، واستغرقت هذه المقاطع الثلاث خمسة وعشرين بيتا من أبيات القصيدة الست والثلاثين، وأما المقطعان الآخران، الأول والثالث فقد استقل أولهما بالحديث عن بكاء الشاعرة لمرثيها، واستقل الثاني بتصوير عميق حزنها عليه. والقصيدة بهذه التقسيم المقطعي العام تمثل بوضوح من الناحية الدلالية أنموذجا لقصيدة الرثاء التقليدية التي تقوم دلاليا على بكاء شديد وحزن عميق على المرثي مشفوعين بذكر المآثر والشمائل والسمات الخُلُقيَّة والخَلْقيَّة التي تُسضوِّغُ هذا البكاء وذلك الحزن من جهة، ويثنى بها على المرثى من جهة ثانية، ومن المألوف في هذا السياق أن يتخلل أبيات القصيدة بين الفينة والأخرى بيت أو أبيات في الحكمة، تُعَزِّي النفسَ وتُهَدِّئُ الرَّوْع.

والملاحظ أن مقاطع هذه القصيدة على اشتراك معظمها في المعاني الجزئية والأغراض العامة تَمَيَّز كلٌّ منها في الأعم الأغلب بغير قليل من السمات الأسلوبية الخاصة في التشكيل اللغوي الصرفي والنحوي، وهو تميز سوغ هذا التقسيم المقطعي للقصيدة وساعد عليه، فقد يسيطر على المقطع ما لم يسيطر على غيره من البنى الصرفية، أو التركيبية النحوية، مما أكسب القصيدة تلوينات غنية ومتباينة من إيقاع الموسيقا الداخلية، وهي تلوينات تنعش أحاسيس التلقي

(١) هذا وفق الرواية التي اعتمدتها، علما أن القصيدة بلغت في رواية أخرى (٣٩) بيتاً. انظر: التكوين الجمالي "الصور ومصادرها" في قصيدة "قذى بعينك" للخنساء ١٣٩-١٤١.

وتغنيها وتؤججها، وتُبَيِّنُ مدى هيمنة التجربة على خفايا نفس الشاعرة ومدى اقتدارالشاعرة على استثمار المعطى اللغوي في تقديم المألوف في ثوب من الجدة والإثارة والانفعال، وهو ما سنفصل فيه القول فيما بقي من هذه الدراسة.

فأما المقطع الأول الذي يبدأ بالبيت الأول وينتهي بالبيت الخامس فشُغِل دلاليا بإظهار بكاء الشاعرة المتجدد على مرثيِّها، مما جعل عينيها تضيقان بالدمع المتدفق الذي يحول دون الرؤية السليمة، وكأن في العين شوائب، أو كأنها مبتلاة بالرمد، وهذا مما أقلق الشاعرة، فترجمت هذا القلق تساؤلات حائرة مترددة، تقوم فيما يعرف بلاغيا على تجاهل العارف، وذلك في قولها :

قذى بعينـك أ م بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار
كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار

فدوام بكاء الشاعرة على مرثيها جعل عينها تضيق بما يسيل فيها من الدموع الفائضة مما أقلقها على حاسة الإبصار لأن لهذا الدمع من الأذية في العين ما لسقوط الشوائب فيها، أو ما لابتلائها بالرمد، وهذا ما جعل الأمرَ يستبهم على الشاعرة، فتتوهم وتوهم أن علة عينيها الرمد، أو الشوائب لا دموعها الهتانة التي استطردت في الحديث عن المسبب لها قائلة:

تبكي لصخر هي العبرى وقد لهت ودونه من جديد الترب أستار
تبكي خناس فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين وهي مفتار
تبكي خناس على صخر وحق لها إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار

والجدير بالملاحظة في أبيات هذا المقطع الثلاثة أن يتصدر كلا منها جملة فعلية متكررة، والذي يلفت الانتباه في هذه البنية الجملية ما يلي:

١ – أنها مضارعية الفعل، والمضارع في العربية يدل على دوام الحدث، وتكراره وتجدد وقوعه من محدثه، وهذا يناغم ما ترغب الشاعرة في التعبير عنه من أن

بكاءها أخاها صخرا فعلٌ دائمٌ و متكررٌ ومتجددٌ

٢ – تعبير الشاعرة عن نفسها بضمير الغائب ـ حيث جرى عرف اللغة غير الفنية بالتعبير بضمير المتكلم ـ سواء أكان الفاعل ضميرا كما في الجملة الأولى (تبكي لصخر) أو كان اسما ظاهرا كما في الجملتين الثانية والثالثة(تبكي خناس) و(تبكي خناس على صخر) والملاحظ في الجملة الأولى تعبير الشاعرة عن الفاعل بضمير غيبتها لا باسمها الظاهر مع عدم التصريح بهذا الاسم من قبل، ولكنه مفهوم بقرائن السياق قبلا لدى الحديث عن دمعها وعينها، وهذا شيء مألوف في اللغة الإبداعية وغير الإبداعية، وذلك أن يُضْمَر الفاعلُ الذي لم يُصَرَّح به من قبل لكونه مفهوما من قرائن المقام أو المقال، على أن هذا المألوف يقضي في اللغة العادية باستمرار التعبير بضمير الغائب عن ذلك الفاعل في هذه الحالة، وهذا ما لم تفعله الشاعرة حين جعلت في الجملتين التاليتين الفاعل اسمها الظاهر جامعة بينه وبين اسم مرثيها صخر حينا وغير جامعة بينهما حينا ثانيا؛ علماً أن كليهما الباكي والمبكي عليه أي: الراثي والمرثي تدل عليهما قرائن تغني عن التصريح به اسما ظاهرا، ولكن الشاعرة تُصْدِرُ في ذلك عن المقولة الأساسية التي يقوم عليها فن الرثاء التقليدي، وهي جدلية الحضور والغياب، وما تفضي إليه من التناقضات والاضطرابات العاطفية التي تلخصها جدلية الحضور النفسي للمرثي لدى الشاعرة حضورا يستبد بتفكيرها استبدادا يعبر عن تمنيها أن لو لم يكن غياب مرثيها الجسدي حقيقةً ، و لذلك تحاول التنكر لهذه الحقيقة.

أما ثاني مقاطع هذه القصيدة فيقع في أربعة أبيات (٧ – ١٠) ويفصله عن المقطع الأول البيت السادس الذي يعبر عن حكمة للعزاء، مفادُها أن الموت لا بُدَّ منه، وأن الدهر لا يدوم على حال، وأما أبيات المقطع الثاني نفسُها فشُغِلَتْ بالحديث عمَّا كان في المرثي من مآثر كالشجاعة والوجاهة والسيادة والجود، وقد

عبرت الشاعرة عن تلك المآثر بتراكيب نحوية متنوعة، لا يهيمن عليها أسلوب دون غيره، فهذه التراكيب توزَّعَتْ بين الاسمي والفعلي الماضوي والمضارعي، الإنشائي، والخبري وهو الغالب.

وجاء ثالث مقاطع القصيدة بلا فاصل بعد الثاني، ووقع في أربعة أبيات (١١ – ١٤) شُغِلَتْ ببيان عمق حزن الشاعرة على مرثيها، فقد فاق هذا الحزن حزن ناقة فقدت وليدها، و خُدِعَتْ بِبَوٍّ استدرارا للبنها، أما رابع مقاطع هذه القصيدة الواقع في ستة أبيات (١٥ – ٢٠) فاستأنفت فيه الشاعرة الحديث عن مآثر فقيدها، واللافت أسلوبيا على هذا المقطع هيمنة الجمل الاسمية المؤكَّدة بمؤكِّدات نحوية حينا وصرفية حينا آخر، أما المؤكِّدات النحوية فتجلت باستعمال تركيب نحوي اسمي تكرر خمس مرات في ثلاثة أبيات، وهي قول الشاعرة :

وإن صخرا لوالينا وسيدنا ... وإن صخرا إذا نشتو لنحار

وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا ... وإن صخرا إذا جاعوا لعقار

وإن صخرا لتأتم الهداة به ... كأنه علم في رأسه نار

فالملاحظ في هذه الأبيات هيمنة نموذج نحوي اسمي مكون من (إنَّ) واسمها وخبرها، وقد أُكِّد هذا النموذجُ بمؤكِّدين نحويين هما (إن) واللام المزحلقة، وآزر غير مرة هذه المؤكِّداتِ النحوية مؤكِّداتٌ صرفية، تمثلت بمشتقات مبالغة اسم الفاعل (نحار، مقدام، عقار) واللافت أن هذه المركبات النحوية على كونها من قبيل الخبر الابتدائي أُكِّدَتْ بأكثر من مؤكِّد، مما يعني أن التوكيد لا يأتي مراعاة لمقتضى حال المخاطب فقط خلافا لما قد يوحي به كلام النحاة والبلاغيين في هذا الصدد[١]،

(١) معروف في البلاغة العربية أن للخبر أضربا ثلاثة يراعي كلٌّ منها حال المخاطب، وهذه الأضرب هي الخبر الابتدائي، ويكون خاليا من أدوات التوكيد لأن المخاطب به خالي الذهن من أي موقف سابق تجاه مضمون الخبر، والخبر الطلبي، وهو الخبر المؤكَّد بمؤكِّد واحد، وذلك لأن المخاطب به متردد في قبول مضمونه، والخبر الإنكاري، وهو الخبر المؤكَّد بأكثر من مؤكِّد واحد، وذلك لأن المخاطب به منكر لمضمونه،=

فقد تَجِدُ دارسا متخصصا بدراسة أسلوب التوكيد في العربية لا يربط هذا الأسلوب إلا بحال المخاطب(١)، علما أن التوكيد قد يأتي مراعاة لحال المنشئ، فمما لا شك فيه أن الإفراط في ذكر المؤكِّدات عند الخنساء في هذه المركبات النحوية إنما جاء ترجمة للإفراط في عمق أحاسيسها وانفعالاتها

أما المعلم الأسلوبي الثاني في هذه الأبيات، فهو تكرار استعمال الاسم العلم حيث تقضي اللغة العادية باستعمال ضميره، مما يعني أن هذا الاستعمال يمثل انحرافا عن طبيعة اللغة العادية، والجدير بالذكر أن الحرص على استعمال العَلَم دون ضميره في هذا السياق إنما كان بغرض التلذذ بذكره، وذلك لسمو منزلة مسماه في نفس الشاعرة، أو بغرض تأكيد حضور هذا المسمى في حياتها، وهو تأكيد يمكن التعبير عنه في اللغة بحذف اسم المرثي أيضا، وذلك باختلاف بنائي يفضي إلى مشاكلة فنية وعاطفية، وقد تمثل تأكيد حضور المرثي في حياة الشاعرة بحذف ما يُعَبِّر عنه من سائر أبيات هذا المقطع المكوَّنة من جمل اسمية محذوفة المسند إليه

= ويبدو أنه كان لتقسم البلاغة العربية للخبر إلى هذه الأضرب أثر في توجيه عنايتها لدى تحليل النصوص إلى المخاطب أكثر من توجيه هذه العناية إلى المنشئ . انظر : مباحث في علم المعاني ٢٧ويُرْبَط بين هذا التقسيم لأضرب الخبر في البلاغة العربية وبين حوار جرى بين الكندي الفيلسوف وبين أبي العباس – يرجح أنه ثعلب – وهذا الحوار كما جاء في ص ٢٤٠ من دلائل الإعجاز هو أن الكندي قال لأبي العباس (إني لأجد في كلام العرب حشوا، فقال له أبو العباس: في أي موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد العرب يقولون : عبد الله قائم، ثم يقولون : إن عبد الله قائم، ثم يقولون : إن عبد الله لقائم، فالألفاظ متكررة، والمعنى واحد، فقال أبو العباس :بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم : عبد الله قائم إخبار عن قيامه، وقولهم : إن عبد الله قائم : جواب عن سؤال سائل، وقولهم : إن عبد الله لقائم : جواب عن إنكار منكر . وفي هذا السياق نذكر ما جاء في الإتقان في علوم القرآن ٢ / ٦٤ من قولهم (يتفاوت التوكيد بحسب قوة الإنكار وضعفه) وانظر: البرهان في علوم القرآن ٢ / ٣٩٠ – ٣٩١ . للزركشي.

(١) من ذلك دراسة بعنوان (أساليب التوكيد في القرآن الكريم) لم يربط صاحبها لدى حديثه عن وظائف التوكيد ص ١١– ١٥هذا الأسلوب إلا بالمخاطب،أما الدكتور فاضل السامرائي في (معاني النحو) ٤ / ١٣٠– ١٣٢ لدى حديثه عن أغراض التوكيد في العربية فقد ذكر له ستة أغراض، واحد منها فقط يتعلق بالمتكلم، وهو التهويل والتعظيم.

أي المرثي الذي يراد في الوقت نفسه تأكيد حضوره، وذلك في قول الشاعرة:

جلد جميل المحيا كامل ورع وللحروب غداة الروع مسعار
حمال ألوية هباط أودية شهاد أندية للجيش جرار
نحار راغية ملجاء طاغية فكاك عافية للعظم جبار

ففي هذه الأبيات عبَّرت الشاعرة عن دوام إسناد ما أسندته إلى مرثيها من معان أخلاقية وخلقية سامية بالجملة الاسمية التي تعول عليها العربية في التعبير عن دوام نسبة المسند إلى المسند إليه،ولكن الدوام المستفاد من المركب النحوي الاسمي في هذه الأبيات شابه خلافا للمألوف الكثير من جلبة التكرار والتجدد والحيوية في إنجاز المسند لما أسند إليه، أي في إنجاز المرثي لما نسبه إليه الراثي من أحداث ن وهو تعبيرموفق في التعبير عن حياة المرثي المديدة والحافلة بصخب الإنجازات وجلبتها والحضور الاجتماعي النشط والفعال في مجريات أمور قومه الحياتية على مختلف الميادين، الحربية والاجتماعية والاقتصادية.

والجدير بالذكر أن هذه المعاني كلها معادلُها الفني اللغوي جمل اسمية التركيب، والمعروف أن التركيب النحوي الاسمي في العربية يوحي بالدوام والثبات، لا بالدوام والتجدد والتكرار في وقوع الحدث ممن أسند إليه، ولكن الذي مَكَّن المركَّبَ النحوي الاسمي في هذه الأبيات من الدلالة على الدوام المتجدد والمتكرر في إنجاز المرثي لما نسب إليه هو كون المسند مشتقا على زنة مبالغة اسم الفاعل (مسعار، حمال، هباط، شهاد، جرار، نحار، ملجاء، فكاك، جبار) ولا يخفى على المعني ما بين هذه الصيغة وبين الفعل المضارع الدال على التكرار والتجدد في وقوع الحدث من وشائج وثيقة، يضاف إلى ذلك أن المعاني المعجمية لمشتقات هذه الصيغة في هذه الأبيات تدل على أحداث مادية علاجية، لجوارح الإنسان من يد ورجل وغيرهما الدور الأساسي في إنجازها كحمل الألوية وهبوط

الأودية وشهود الأندية وجر الجيش ونحر النوق، فدلالة البنية الصرفية لمبالغة اسم الفاعل على هذه الأحداث العلاجية المادية الصاخبة مَكَّنَتْ المركبَ الاسمي النحوي عند الخنساء في أبياتها هذه من الجمع باقتدار وغنى دلالي وفني نفسي وعاطفي بين دلالة الجملة الاسمية على دوام إنجاز المسند لما أسندته إليه هذه الجملة، وبين دلالة الجملة الفعلية المضارعية على التكرار والتجدد في ذلك الإنجاز(١)، وهذه ملامح أسلوبية تنم عن اقتدار في استثمار الطاقات الدلالية والإيحائية للجملة العربية كما تنم عن التوظيف المكثف لهذه الطاقات في المنجز الإبداعي فنيا ودلاليا.

وإذا ما انتقلنا إلى المقطع الخامس والأخير من مقاطع هذه القصيدة وجدناه يقع في ثلاثة عشر بيتا (٢٤ – ٣٦) ويفصله عن المقطع الرابع الذي يشترك وإياه في المعاني الجزئية والكلية مع اختلافهما في البنية النحوية الصرفية ثلاثة أبيات تحدَّثَتْ عن العبرة المعزية للنفس لدى تلقي نبأ نعي المرثي، كما بينت ما ترتب على ذلك من القلق والحزن العميق. أما الأبيات الثلاثة عشر الممثلة للمقطع الخامس نفسه فقد اشتركت كلُّها بالحديث عن مآثر المرثي، ولكنها اختلفت اختلافا بينا ونوعيا في بناها النحوية والصرفية، فقد بدأ المقطع وانتهى بأبيات ذوات جمل فعلية غلب عليها الأفعال المضارعة الدالة على التكرار والتجدد في وقوع الحدث، و فصل بداية هذا المقطع عن نهايته أبيات مختلفة اختلافا نوعيا نحويا صرفيا عن بنية أبيات بدايته ونهايته، فالبنية النحوية والصرفية للأبيات الفاصلة تمثلت بجملة اسمية محذوفة المسند إليه، وهو المرثي، وأما المسند فقد

(١) معروف في البلاغة العربية والنحو العربي أن الجملة الاسمية المسند في العربية تدل على دوام وثبوت إسناد المسند إلى المسند إليه، وأما الجملة الفعلية المضارعية المسند خاصة فتدل على دوام وتجدد حدوث المسند من المسند إليه . انظر : دلائل الإعجاز ١٣٣ -١٣٦، ومعاني النحو ١ / ١٥، وفكرة الوجوه والفروق في نظرية النظم الجرجانية ١١٠ وما بعدها .

تمثل صرفيا بمشتقات على أوزان الصفة المشبهة باسم الفاعل، ومبالغة اسم الفاعل، وهذا واضح في قول الشاعرة :

مثل الرديني لم تنفذ شبيبته ... كأنه تحت طي البرد أستار
جهم المحيا تضيء الليل صورته ... آباؤه من طوال السمك أحرار
مورث المجد ميمون نقيبته ... ضخم الدسيعة في العزاء معوار
فرع لفرع كريم غير مؤتشب ... جلد المريرة عند الجمع فخار
في جوف لحد مقيم قد تضمنه ... في رمسه مقمطرات وأحجار
طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر ... ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

فالبنية النحوية الصرفية لكل من هذه الأبيات تقريبا تتمثل بجمل اسمية محذوفة المسند إليه، أما المسند فقد تمثل بمشتقات على زنة مبالغة اسم الفاعل حينا وعلى زنة الصفة المشبهة باسم الفاعل أحيانا أخرى، وحذف المسند إليه أي إضمار المرثي وعدم ذكره مع تتالي ذكر ما نسب إليه من القيم والمعاني السامية يؤكدان حضور المرثي في نفس الشاعرة كما أن تتابع ذكر المسندات بهذه السلاسة والتلقائية العفوية يعني أن هذه المعاني والقيم السامية المُعَبَّر عنها بهذه المسندات حاضرة بثبات دائم في شخص المرثي، ذلك أن البنية النحوية لهذه الأبيات كما قلنا تتمثل بجمل اسمية ذوات دلالة معهودة على دوام وثبات اتصاف المسند بما أسند إليه، وقد رسخ هذا المعنى في جمل هذه الأبيات أن المسند فيها تمثل في الغالب بمشتقات على زنة الصفة المشبهة باسم الفاعل، وهذه تدل أيضا على ثبات وتأصُّل ما تدل عليه من معان معجمية في شخص الموصوف بها.

و أبيات هذا المقطع ذوات الجمل الاسمية مسبوقة ومتبوعة بأبيات ذوات تراكيب فعلية غلب عليها الجمل المضارعية الدالة على التكرار والتجدد في وقوع الحدث، مما يعني أن معاني التكرار والتجدد هذه ومعاني الدوام والثبات تتناوب

على مختلف مقاطع القصيدة باستقلال وتميز، يسمحان بالتقسيم المقطعي لهذه القصيدة من جهة، ويمثلان من جهة ثانية معادلا لما ترغب الشاعرة في بيانه من حضور فاعل لمرثيها في مختلف ميادين الحياة كما يمثلان معادلا فنيا لحزنها العميق والدائم على مرثيها بتجدد وتكرار حينا وبهدأة وثبات حينا آخر.

وبعد فقد تناولتُ فيما تقدم بالتحليل قصيدة (قذىً بعينكِ) للخنساء معتمدا في ذلك منهج التحليل النحوي الذي قدَّمْت تصورا له في مهاد نظري، سبق هذا الدرسَ التحليلي، وغني عن التوكيد والتوضيح أنه لا يمكن الدارس الإحاطة بفضاء النص الجمالي كله لأنه محكوم بمنهج ما، وهذا المنهج محكوم برؤية ما، ولأن الدارس نفسه محكوم بقدرته على التلقي كما أنه محكوم بوسائل تلقية وحدود رؤيته وخبرته، وهذه جميعها أمور لها خصوصيات، تلقي بأثارها واضحة في تلقي النص وتحليله، لذلك كله يظل في النص للآخرين ما يقولونه فيه(١).

(١) انظر: التكوين الجمالي "الصورة ومصادرها" في قصيدة "قذى بعينكِ" ١٣٩.

المصادر والمراجع

١- الإتقان في علوم القرآن للسيوطي. ط المكتبة الثقافية بيروت.

٢- أساليب التوكيد في القرآن الكريم. عبد الرحمن المطردي. ط١ طرابلس ١٩٩٦

٣- الأسلوب؛ دراسة لغوية إحصائية. د. سعد مصلوح ط١ القاهرة ٢٠٠٢.

٤- الألسنية؛ علم اللغة الحديث المبادئ والأعلام. د. ريمون طحان ط٢بيروت ١٩٨٣.

٥- الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية. د. أحمد محمد ويس ط١ الرياض ٢٠٠٣.

٦- تأويل مشكل القرآن. ابن قتيبة. شرح السيد أحمد صقر. دار الكتب العلمية.

٧- تحليل النص الشعري. يوري لتمان. ترجمة. د. محمد أحمد فتوح ط١ جدة ١٩٩٩.

٨- التكرار في شعر الخنساء. د عبد الرحمن الهليل ط١ الرياض ١٩٩٩.

٩- التكوين الجمالي "الصور ومصادرها" في قصيدة "قذى بعينك" للخنساء. بحث للدكتور عبد الكريم الحسين. منشور في مجلة التراث العربي- العدد ١١٤- ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩ م.

١٠- ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي. د. أحمد محمد ويس ط١ دمشق ٢٠٠٢.

١١- الحداثة في الشعر العربي المعاصر. د. وليد قصاب ط١ دبي ١٩٩٦ .

١٢- خصائص التراكيب؛ دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني. د. محمد محمد أبوموسى ط٥ القاهرة ٢٠٠٠

١٣- الخنساء شاعرة بني سليم. د. محمد جابر عبد العال الحيني ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف.

١٤- دلائل الإعجاز في علم المعاني. عبد القاهر الجرجاني ط٢ محمد رشيد رضا بيروت ١٩٨١.

١٥- ديوان الخنساء. ط دار الفكر بيروت. بلا تاريخ

١٦- الشعر العربي المعاصر. عز الدين إسماعيل ط مصورة بجامعة البعث بلا تاريخ.

١٧- الشعر، الغموض، الحداثة؛ دراسة في المفهوم. بحث لإبراهيم رماني منشور في العددين٣-٤ من مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

١٨- الشعر، الغموض ولغة المجاز بحث للدكتور أحمد محمد معتوق منشور في مجلة أم القرى - الجزء الثاني الجلد ١٦ العدد ٢٨، ١٤٢٤-٢٠٠٣.

١٩- الشعرية والثقافة. حسن البنا عز الدين ط١ المركز الثقافي العربي ٢٠٠٣.

٢٠- ضوابط التوارد المعجمي. بحث للدكتور تمام حسان منشور في مجلة مجمع اللغة العربية بمصر المجلد ٧- عام ١٩٨٦.

٢١- ظواهر نحوية في الشعر الحر ؛ دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. د. محمد حماسة عبد اللطيف ط١ القاهرة ١٩٩٠.

٢٢- علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي. د. محمد جمال صقر ط١ القاهرة ٢٠٠٢.

٢٣- عنف اللغة. جان جاك لوسركل. ترجمة د. محمد بدوي ط٢ بيروت ٢٠٠٦.

٢٤- فصول في علم اللغة العام. فردي نان دي سوسير ترجمة. أحمد نعيم الكراعين ط دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية.

٢٥- فكرة الوجوه والفروق في نظرية النظم الجرجانية. رسالة ماجستير لسليمان علي. جامعة باتنة - قسم اللغة العربية. الجزائر.

٢٦- فن الشعر. د إحسان عباس ط ٢ بيروت ١٩٥٩.

٢٧- في نظرية الأدب عند العرب. د. حمادي صمود ط١ جدة ١٩٩٠.

٢٨- القاعدة النحوية. د. محمود حسن الجاسم ط١ دمشق ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧ م

٢٩- قضايا الشعرية. رومان ياكوبسون. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر ١٩٨٨

٣٠- اللغة العليا. جون كوين. تر د. أحمد درويش. ط٢. القاهرة ٢٠٠٠.

٣١- مباحث في علم المعاني. د. محمد طاهر الحمصي ط١ جامعة البحث ١٩٩١.

٣٢- معاني النحو. د. فاضل السامرائي. ط٢ عمان ٢٠٠٣.

٣٣- مفاهيم نقدية. رينيه ويليك. تر. د. محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٩٧.

٣٤- النظرية الأدبية. جونا ثان كالر. تر : رشاد عبد القادر ط. دمشق ٢٠٠٤.

* * *