جامعة الزاوية

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

المؤتمر العلمي الدولي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها

الشعر الليبي الفصيح موضوعاته وقضاياه

"الشعر الليبي تميّز ورقي"

5 – 6 نوفمبر 2018م

أعده للنشر

د.مسعود عبدالله مسعود الميساوي

جامعة الزاوية

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

المؤتمر العلمي الدولي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها

الشعر الليبي الفصيح موضوعاته وقضاياه

"الشعر الليبي تميّز ورقي"

5 – 6 نوفمبر 2018م

د.خالد محمد عمر البلعزي ـــــــــــــــــــ رئيس المؤتمر

د.مسعود عبدالله مسعود الميساوي ـــــــــــــــــــ رئيس اللجنة العلمية للمؤتمر

د.الصادق سويسي المنتصر ـــــــــــــــــــ رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر

بسم الله الرحمن الرحيم

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قِيلَ لَكُمْ تَفَسَّحُوا فِي الْمَجَالِسِ فَافْسَحُوا
يَفْسَحِ اللَّهُ لَكُمْ وَإِذَا قِيلَ انْشُزُوا فَانْشُزُوا يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا
مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴿11﴾

الآية 11 من سورة المجادلة

تقديم

الحمد لله الذي أرسل رسوله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره الكافرون، وأصلّي وأسلّم على عبده ورسوله محمد, المبعوث رحمة للعالمين، الذي أكمل الله له الدين وأتمّ عليه وعلى أمته النعمة.

أما بعد:

فيسر اللجنة العلمية للمؤتمر العلمي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها أن تضع بين أيديكم كتاب المؤتمر العلمي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها الشعر الليبي الفصيح موضوعاته وقضاياه وهو الحدث الأول والمهم على هذا المستوى الذي ينجزه قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الزاوية في هذه الظروف التي تتسم بعديد الصعوبات المعروفة والمدركة وغير الخافية عن الأكاديميين بصفة خاصة.

وتندرج البحوث المقدمة في هذا الكتاب تحت ثلاثة محاور رئيسة, وهي:

المحور الأول

وقد تناول فيه الباحثون الإشكاليات المتعلقة بعلوم اللغة العربية من نحو وصرف وعلم لغة وأصوات وما يتعلق بذلك من خلال دراسة بعض النصوص الشعرية الليبية.

المحور الثاني:

وقد تناول فيه الباحثون الإشكاليات المتعلقة بعلوم البلاغة والنقد الأدبي الحديث وما يتعلق بذلك من خلال دراسة بعض النصوص الشعرية الليبية ووضعها في ميزان النقد قديمه وحديثه..

المحور الثالث:

وقد تناول فيه الباحثون الإشكاليات المتعلقة بالأدب وفنونه وأغراضه وما يتعلق بذلك من خلال دراسة بعض النصوص لشعراء ليبيا.

أهداف المؤتمر:

يسعى المؤتمر إلى تحقيق الأهداف الآتية:

1- إبراز أثر الحداثة في الشعر الليبي أسلوباً وموضوعاً.

2- يعد الشعر الليبي جزءاً من مدونة ليبيا التاريخية لذلك يجب الاطلاع عليها ودراسة محتواها.

3- اكتساب معارف لغوية واجتماعية وتاريخية تمكن من إدراك المكونات الأساسية لثقافة المجتمع الليبي.

4- خلق رصيد ثقافي وتراكم معرفي في القضايا المطروقة في الشعر الليبي.

5- أثر التيارات التجديدية والحدثاوية في الشعر الليبي.

6- التعريف بالشعراء الليبيين وإظهار مقدرتهم الإبداعية واللغوية والبلاغية وتحريك عاطفة المتلقي.

7- إبراز دور الشعراء في خدمة المجتمع الليبي وقضاياه وتشجيع التفاعل الثقافي بين القراء ودعم مظاهر تنوعه وإثراء الحركة الشعرية في البلاد.

محاور المؤتمر:

أولا: المحور اللغوي.

1- الظواهر الصرفية والنحوية في الشعر الليبي.

2- لغة الشعر الليبي الدلالة والمضامين.

3- لسانيات الشعر الليبي.

4- الأخطاء الشائعة في الشعر الليبي.

5- تعليم اللهجات العربية من خلال الشعر الليبي.

6- برمجيات اللغة العربية ومكانة الشعر الليبي فيها.

ثانيا: المحور الأدبي.

1- أغراض الشعر الليبي وموضوعاته.

2- بنية القصيدة الليبية المعاصرة وخصائصها.

3- سيميائية العنوان في الشعر الليبي.

4- الغموض والأقنعة وتقنيات الرمز.

5- الصورة الشعرية الليبية في ميزان النقد.

6- الإيقاع في الشعر الليبي المعاصر.

7- قضايا الشعر الليبي المعاصر.

8- الشعر الليبي الحر مزاياه وعيوبه.

9- نقد الشعر الليبي ومراحل تطوره.

10- الشعر الليبي المعاصر في ميزان النقد

شروط وضوابط البحوث المقدمة للمؤتمر:

1- أن تكون البحوث المقدمة باللغة العربية وفي أحد محاور المؤتمر المعلن عنها.

2- أن تتوفر في البحث المقدم الجدة والموضوعية ووفق المعايير العلمية المتفق عليها.

3- أن لا يقل عدد صفحات البحث عن (15) صفحة ولا يزيد عن (20) صفحة.

4- ألا يكون البحث مستل من رسالة أو أطروحة أو سبق نشره في أي وسيلة كانت.

آخر موعد لقبول الملخصات يوم 29 مايو 2018م

آخر موعد للرد على الملخصات يوم 11 يونيو 2018م

آخر موعد لتقديم البحوث كاملة هو يوم 24 سبتمبر 2018م

الرد على البحوث المقبولة وإرسال الدعوات يوم 8 أكتوبر 2018م

موعد انعقاد المؤتمر 5 و 6 نوفمبر 2018م.

فهرس المحتويات

ر.م	الباحث	عنوان البحث	رقم الصفحة
.1	أ.د. حازم ذنون إسماعيل	الدلالات السياقية للصيغ الصرفية في قصيدة وطن الكرام لحسن السوسي	1
.2	د.سميّة رَمضان خبيزة	فاعليّةُ الرّبط المعجميّ في بناءِ النّصِّ الشّعريّ دراسة في قصيدة عروبة لأحمد الشارف	12
.3	د.زينب حسين مولود الرجيبي	حروف الجر في شعر الهادي عرفة دراسة نحوية دلالية	31
.4	د.عبد السلام ميلاد	الاحالة والتكرار في قصيدة دموع على فقيد للشاعر محمد ميلاد مبارك من منظور اللسانيات النصية	55
.5	د.زهرة أحمد الطيف	المجالات الدلالية في قصيدة الركب التائه	76
.6	د.عفاف الطاهر شلغوم	الاستفهام بالهمزة وهل في ديوان علي الرقيعي	94
.7	د.سمر محمد النويلاتي	السياق اللغوي وأثره في دلالة النص من خلال قصيدة الشموخ لخليفة التليسي	113
.8	د.علي محمد عبد الله الفقي	السياق اللغوي ودلالة الحذف في شعر عبد المولى البغدادي	133
.9	أ.حليمة سالم محمد بن مسعود	الإحالة ودورها في التماسك النصي من خلال قصيدة مواساة للشاعر الليبي حسن أحمد السوسي	157
.10	د.ناجية صالح محمد المعلول	الإحالة ودورها في تماسك النص من خلال قصيدة للشاعر العربي الليبي المعاصر عبد المولى البغدادي	174
.11	د.فتحي الهادي الجغمني	تآزر الوظائف اللغوية	198
.12	د.انتصار محمد الطياري	إضاءات نصية على قصيدة فراق لأحمد رفيق المهدوي	214
.13	د.خالد محمد عمر البلعزي	أدوات المعاني في ديوان زغاريد في علبة صفيح لعبد المجيد القمودي	251
.14	د.سمية البشير ضو	عناصر السرد في قصيدة غيث الصغير	272
.15	د.سليمان حسن زيدان	سيمياء اللفظ ودلالات العتبات في التجربة الشعرية في ليبيا	292
.16	د.عبد السلام أبو بكر سالم شفشوف	سيميائية العنوان في الشعر الليبي	315
.17	د.خليفة أحنين محمد أبو خليدة د.سالم عثمان عمر الحاج	سيميائية العنوان في ديوان الطوفان آت للشاعر علي الفزاني دراسة أسلوبية دراسة أسلوبية	337
.18	د.سعاد صالح القراضي	المرجعيات التناصية في كلمات غاضبة للعربي الشريف	352

ر.م	الباحث	عنوان البحث	رقم الصفحة
.19	د.مسعود عبدالله مسعود الميساوي	تقنية القناع في الشعر الليبي المعاصر	364
.20	د.إسماعيل عبد المعطي كلاب	الشخصية الفلسطينية في الشعر الليبي الحديث قصيدة أحضني أبتاه للشاعر عبد المولى البغدادي أنموذجا	388
.21	أ.أحمد ضو الميلوسي	الأغراض الشعرية في الشعر الليبي خليفة التليسي أنموذجا	412
.22	أ.أبو زيد منصور الحداد	دور الشعر في الدفاع عن الرسول صلى الله عليه وسلم ضد الرسوم المسيئة شعراء مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي نموذجا	428
.23	د.عبدالله امحمد أحبيكة	الرمز في الشعر الليبي أحمد رفيق المهدوي أنموذجاً	454
.24	د.ربيعة أبو القاسم الواعر	قضايا الشعر الليبي المعاصر	466
.25	البيان الختامي	-	490
.26	التوصيات	-	491

الدلالات السياقية
للصيغ الصرفية في قصيدة وطن الكرام
لحسن السوسي

أ.د. حازم ذنون إسماعيل

كلية التربية للعلوم الانسانية

جامعة الموصل / العراق

الملخص

انصبت هذه الدراسة على بيان الدلالات والاستعمالات المتعددة للصيغ الصرفية في قصيدة **(وطن الكرام)** للشاعر حسن السوسي؛ إذ جاءت هذه الصيغ متنوعة في أكثر من بيت، موزعة على دلالات متنوعة ومختلفة، ثُمَّ بيان دلالتها عبر ورودها بصيغة الأفعال، فضلا عن مجيئها بصيغة الأسماء، والوقوف عند كُلِّ دلالة بالتحليل والتَّفسير ضمن ورودها في السياق الشعري.

وهذا التنوع في الدلالات يعود إلى إضفاء السياق على هذه الصيغة عناصر أخرى تجعلها أكثر حيوية ونشاطًا وتفاعلاً، فإذا كان للمادة المعجمية للأفعال والأسماء دور كبير؛ فإنَّ لبناء الفعل والاسم السياقي دورًا في إضفاء دلالات جديدة عليها بحسب تغاير هذا البناء بين الاسم والفعل، وعلى هذا الأساس كان لهذه الصيغة أو البناء داخل السياق دلالات متنوعة بحسب ورودها.

وطن الكرام

هـــذا الجمـــال الفـــذ يأســـر خـــاطري هـــذي ربـــوع المغـــرب الفينـــان

الأطلـــس العمـــلاق شـــماخ الـــذرى بـــالمنتمين إليـــه بالفرســـان

والأرز مزهـــو المناكـــب عـــزة مترصـــد كالحـــارس اليقظـــان

شـــهد الـــدهور قـــديمها وحـــديثها ومواكـــب التـــاريخ والأزمـــان

فحكـــى أقاصـــيص المحبـــة والهـــوى وروى حكايـــا المجـــد والعرفـــان

والشـــاطئ الممـــراح ينضـــح فتنـــة برمالـــه الذهبيـــة الألـــوان

والبحـــر يـــرقص موجـــه مـــتهللا كتهلـــل الفتيـــات والفتيـــان

والحســـن يلقـــي فـــي العيـــون شـــباكه فيصـــيد كـــل متـــيم ولهـــان

وهنـــا تعلـــم فـــي البدايـــة طـــارق صـــيد النجـــوم وحنكـــة الربـــان

وهنـــا بقايـــا مـــن مـــآثر يوســـف وهنـــاك خفـــق مـــن خطـــا حســـان

وهنـــا الربـــاط علـــى المحـــيط تربعـــت تزهـــى بتـــاج الحســـن والســـلطان

والـــدرة البيضـــاء تختلـــب النهـــى وتتيـــه كالحســـناء بـــين حســـان

وهنـــا منـــائر فـــاس تهـــدي فـــي الـــدجى بشـــعاع نـــور العلـــم والإيمـــان

حييـــت يـــا وطـــن الكـــرام، وبوركـــت ســـير البطولـــة فيـــك والشـــجعان

الدلالة الصرفية: هي الدلالة المستمدة من الصيغ وبنياتها المختلفة، وتحدد وظائفها واشتقاقاتها، وكذلك تدرس ما يتعلق بالسوابق واللواحق، والحركات الداخلية للكلمة وما تحمله من دلالات بحسب مواضعها، وقد اصطلح الغربيون على علم الصرف (المورفولوجي)، وقد سموا وحدته الصرفية بـ(المورفيم)؛ إذ تعني: عنصرًا صوتيًّا، أو مقطعًا، أو عدة مقاطع؛ لتدلّ على ما تفرزه العلاقات بين الأفكار في الجملة[1].

يبدأ شاعرنا قصيدته بوصف هذا الجمال الأخاذ الساحر بجملة اسمية للدلالة على ثبوت هذا الجمال بقوله:

هذا الجمال الفذ يأسر خاطري

استعمل الشاعر صيغة **(فَعال)** من المصادر السماعية **(الجمال)**، وهو جمال متفرد أوحد لا يُجاريه جمال ولا ينازعه، جاءت صيغة **(فَعال)** هنا دالة على الوصف، واستدل الصرفيون على زيادة **(الألف)** فيها بأنَّها حشوٌ ومعها ثلاثة أصول، فهي تكاد تطرد مصدرًا لـ**(فعُل يَفعُلُ)** اللازم الدال على معنى الجمال، وكذلك تكاد تطرد مصدرًا لـ**(فعَل يفعُل، وفعَل يفعَِل)** اللازمين.

فالشاعر استعملها للدلالة على الجمال الخلاب الذي يأسر القلوب، ويجعل العقول حيرانة، وهذه الصيغة جاءت مرة واحدة كأن الشاعر لا يرى جمالا غير هذا الجمال؛ لهذا أفردها في قصيدته؛ ليكون جمالها لا يعلوه أي جمال.

ولا يُسمّى **(فذًّا)** إلا إذا تميز وانفرد، وهذا الجمال قد أسر الخاطر؛ أي: القلب أو النفس أو الفكر؛ لذا استعمل الشاعر كلمة **(الخاطر)**؛ لأن هذا الجمال قد أسره بكلِّه قلبًا ونفسًا وفكرًا.

ثم ينتقل بعد ذلك ليفصح عمن أسر قلبه وفكره ونفسه، فيقول:

هذي رُبُوْع المغرب الفينان

وقد جاءت صيغة **(فُعُول)** بما تحمله من دلالة على جمال هذي الربوع الكثيرة الألوان والمباهج التي انتشرت في المغرب الفينان، فهو مستمر لا ينقطع، ويجعل القلوب أسيرة لديه، علاوة على استعمال **(فينان)** على زنة **(فَعْلان)** الذي يحمل ثبات الصفة وعدم تقلبها أو تغيرها.

وقد تكررت هذا الصيغة **(فَعْلان)** في قوله: **(يَقظان، وَلْهان)**، فهو متيقظ لا يغفل أبدًا، وكذلك حُسن البلاد يصيد كلّ قلب متيم ولهان ، قد دخل حبه في قلبه، وسكن روحه.

وكذلك تتعدد الصيغ الصرفية، فيقول:

الأطلـــس العمـــلاق شـــماخ الـــذرى بـــــالمنتمين إليـــــه بالفرســـــان

ذكر شاعرنا **(شمَّاخ الذرى)** على زنة **(فعّال)** للمبالغة، فقد أضاف **(شمّاخًا)** إلى **(الذرى)**، وقد اختلف الصرفيون في أصل هذه البنية، أ هي محوّلة عن صيغة المبالغة أم العكس؟ وأغلب الأقوال إنَّ **(فعَّالاً)** تدلُّ على الملازمة، فهي منقولة من المبالغة، وقد تحمل معنى ذا شموخ؛ أي: ينتسب إليه الشموخ والفروسية والعلو والشجاعة، فازداد الاطلس شموخًا بالذين انتموا إليه من الفرسان.

ومن الصيغ الصرفية المستعملة ما جاء في قول شاعرنا:

وهنـــا الربـــاط علـــى المحـــيط تربعـــت تزهـــى بتـــاج الحســـن والســـلطان

حييـــت يـــا وطـــن الكـــرام، وبوركـــت ســـير البطولـــة فيـــك والشـــجعان

فقد تكررت صيغة **(فُعلان)** في أكثر من موضع **(فُرسان، سُلطان، شُجعان)**، وأنّ ما يجمع على الوزن الصرفي **(فُعْلان)** يكون جمعًا مقيسًا في الاسم صحيح العين على زنة **(فَعْل)**، أو جمع ما كان على زنة **(فعيل)**، أو على زنة **(فَعَل)**، ويقل في جمع **(فاعل)**، وفي **(أفعل)**، نحو: أسود وسودان.

وورد هذا الجمع في القصيدة جمعًا **(فُرسان، شُجعان)**، ويكون واحدًا **(سُلطان)**، فالكلمتان **(فُرسان وشُجعان)** تدلان على الفروسية والشجاعة، فالذي ينتمي لهذا البلد يجب أن يتصف بالفروسية، وأن يمضي على سير الأبطال الشجعان.

وبعد ذلك تأتي صيغة (**فُعلان**) لتكون وصفًا، فالبلد تزهو بهذا التاج، وهذا المنصب الراقي العالي، وهذا ما دلت عليه صيغة (**فُعلان**) جمعًا وإفرادًا.

وكذلك أرى في القصيدة تكرار صيغة (مفاعل) كما في الأبيات الآتية:

والأرز مزهـــــو المناكـــــب عـــــزة مترصـــــد كالحـــــارس اليقظـــــان

شـــهد الـــدهور قـــديمها وحـــديثها ومواكـــــب التـــــاريخ والأزمـــــان

وهنـــا منـــائر فـــاس تهـــدي فـــي الـــدجى بشـــعاع نـــور العلـــم والإيمـــان

ومجيء هذه الكلمات (**مناكب ومواكب ومنائر**) يدلُّ على الكثرة، وهو ما دل عليه السياق، فقد استعمل (**الدهور**) و(**الأزمان**) بصيغة الجمع، فضلا عن أن هذه الشهادة جابت الأرجاء قديما وحديثًا، وفي كل الدهور والأزمان، وهي شهادة عظيمة لبلد كريم.

وصيغة الجموع هي الأنسب لمقام القصيدة، وهي تتحدث عن وطن الكرام، فالوطن مضاف إلى الجمع بداية من عنوان القصيدة.

فدلالة الجمع كانت مسيطرة على القصيدة من عتبتها الأولى المتمثلة بعنوانها، واستمرت هذه الصيغة بالتكرار في أغلب مناحي القصيدة؛ لتدل على أن هذا الوطن جامع لكل كريم يريد أن يعيش على خيره، وفيًّا، كريمًا، معطاءً، مزهوًّا.

وجاء الجمع على (**فعائل**) في القصيدة، في قول الشاعر:

فحكـــى أقاصـــيص المحبـــة والهـــوى وروى حكايـــا المجـــد والعرفـــان

وهنـــا بقايـــا مـــن مـــآثر يوســـف وهنـــاك خفـــق مـــن خطـــا حســـان

أضاف الشاعر **(حكايا)** إلى **(المجد)**، فهو يروي حكاية المجد لأسلافه، وجاءت جمع كثرة؛ لأنها حكايا كثيرة تحمل المجد والمآثر، والحكي كان لأقاصيص وليس قصة واحدة، فقد أتي بجمع الجمع **(أفاعيل)**؛ لِيُعظِّم من شأنها، ويرفع مكانتها، وهذه **(المآثر)** على زنة **(مفاعل)** كلها كرم وفخر، بدلالة استعمال اسم علمين اشتهرا بالخير والكرم، ومسامحة وفضل، أولهما نبي الله **(يوسف)** عليه السلام الذي كان وفيًّا لسيده، فضلا عن عفوه عن إخوته بعدما فعلوه فيه ما فعلوا، فهو الكريم ، الجواد، صاحب الخلق الوفير، والحُسن البهي، وثانيهما حسان الصاحبي الجليل، وشاعر الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وقد كان مؤيَّدًا من جبريل (عليه السلام) في نصرة الإسلام، وفي ذكر هذين العلمين دلالة على أن هذا البلد فيه أناس كرام يحمونه من كل عدوٍ يحاول أن يمسه بأي شيء، ففيه ناس أوفياء، أصحاب خلق ودين، وتخفق قلوبهم لقول الحق، وكذلك في تكرار كلمة **(هنا)** دليل على المكان المقصود **(المغرب)** وليس غيره ألبتة.

فالصيغة الصرفية عنصر مهم من عناصر فهم اللغة؛ إذ تنماز كل صيغة بدلالة تميزها من غيرها، غير أن من الاستحالة أن تفي صيغة وحدها في إثبات الدلالة، بل لا بد من عناصر أو قرائن سياقية تجعل دلالة الصيغة واضحة.

استطاع شاعرنا أن يُحشد صيغه الصرفية في قصيدته، فقال:

والبحـــر يـــرقص موجـــه مـــتهللا كتهلـــل الفتيـــات والفتيـــان

إذ استعمل صيغة الجمع **(فِعْلان)**؛ للدلالة على الكثرة، والقرائن المُرجحة للكثرة هي:

1.القرينة اللفظية **(البحر يرقص)**، فالتجمع والرقص عند البحر يقتضي وجود جمع غفير، فضلاً عن استعمال **(فتيات)** وجمع التأنيث يدلُّ على الكثرة. كذلك وجود **(تهلَّل)** على زنة **(تفعّل)** الدالة على المبالغة والكثرة في التهلل والحبور الذي ارتسم على الوجوه.

وقوله: **(متهللا – تهلل)** جناس سياقي؛ لأنّ الشاعر استطاع أنْ يُميِّز بين التهللين وإنْ كان الجذر واحدًا غير أنّ السياق هو الذي حدد طبيعة التهلل لكل واحد منهما ، تهلل البحروهو يرقص، وتهلل الفتيات والفتيان؛ لذا استعمل الشاعر الصيغة الصرفية **(فعّل)** المضعفة؛ ليعبِّر عن شدة فرحه.

وسر جمال الجناس كامن في انسجام حروفه وما تؤديه هذه الحروف من جمال صوتي وإنْ اختلف معناه في سياق الكلام، ولكنّ الصوت يبقى محافظًا على تواصل الكلام في بناء الجملة، وأنّ الجناس لا يخرج عن نظرية الألفاظ وتداعي المعاني في علم النفس، فثمة ألفاظ متفقة كلّ الاتفاق أو بعضه في الجرْس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشاكلة في المعنى بحيث تذكر الكلمة أختها في الجرْس الصوتي وأختها في المعنى؛ لما يولد المعنى الأول معنى ثانيًا وثالثًا، وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر من دون معاناة إذا كان ملحًا بلغته، محسًا بذوقها ، عالمًا بتصاريفها واشتقاقاتها

وقد أضفى تكرار الصيغة **(متهللا – تهلل)** دلالة واضحة على تماسك بناء القصيدة من جهة، ويُعمِّق الإيحاء التعبيري الذي يتوخى الشاعر بثَّه من جهة أخرى، فضلاً عن الإيقاع الصوتي الذي يُحدِثه، فكان شعره معرضًا لكل ما تعتلج به النفس في هذه الحياة، في جهرها ونجواها؛ وفي شوقها وانقباضها؛ وفي آلامها وآمالها.

ويحتاج التعبير عن الشعور إلى صورة متعددة متشعبة، والصورة في حقيقتها ليست سوى مجموعة متناقضات، وأفكار الشخص تختلف تبعًا لحالته الوجدانية؛ والصورة تُوْلَدُ مع الفكر وترتبط به فتعبِّرُ عن فكر صاحبها في سعادته وشقائه؛ في سروره وألمه؛ وعلى الشاعر أنْ يُوقظ لدى متلقيه الإحساس بما يُعانيه، ويستثير خياله، ويصرفه كيفما يشاء.

2. معنى البيت في سياق تعداد كرم الوطن وفضله؛ إذ أمر فتيانه وفتياته وهم يبتهجون ويفرحون بوطنهم الكريم، صاحب الفضل ورسم البهجة، وهذا يدل على كثرة أهل البلد المسرورين بوطنهم.

وكذلك أورد شاعرنا صيغة صرفية بقوله:

والأرز مزهو المناكب عزة

معلوم أنَّ هذه البينة من الأبنية التي يُصاغ على وفقها اسم المفعول من الفعل الثلاثي المجرد، وحمل بعض الصرفيين أنها تأتي على معنى النسبة؛ إي: إنها بمعنى ذي الشيء، فـ**(مزهوٌّ)**، **(مفعول)** بمعنى **(فاعل)**؛ أي: زاهٍ، ويحتمل أنَّه بمعنى ذي زهوٍ، ويحتمل أنه مفعول على بابه؛ أي: وقع عليه الزهو؛ لأنه زرع بهذه الأرض الطيبة ، فكلُّ شيء فيها زاه وجميل.

ويستمر شاعرنا بإيراد الصيغ الصرفية، فيقول:

والشاطئ الممراح ينضح فتنة

إنّ صيغة **(مِفْعَال)** تدلُّ على كثير الشيء والمبالغة فيه، وكذلك على من دام منه الشيء، فـ**(الممراح)** جاء وصفًا للشاطئ، وهو يحمل مبالغة في المرح ودوامه، وشدة الجمال لهذا الشاطئ الذي يُفتتن به الناس لسحره الأخّاذ للقلوب والعيون.

ومن الصيغ الصرفية التي كان لها حضور في القصيدة **(اسم الفاعل)** في قوله:

وهنـــا تعلـــم فـــي البدايـــة طـــارق صـــيد النجـــوم وحنكـــة الربـــان

فهو يشتق من الفعل ؛ ليدلّ على وصف من قام بالفعل، وكذلك يدلُّ على الحدث والحدوث، والمقصود بـ**(الحدث)** دلالة المصدر، و**(الحدوث)** ما يقابل الثبوت[2]، فـ**(طارق)** هو اسم فاعل يدل على الطرق وهو الحدث، وعلى الحدوث؛ أي: التغير، فالطروق ليس ملازمًا لصاحبه، وهو الدال على ذات الفاعل؛ أي الذي يطرق؛ لذلك فاسم الفاعل يقع وسطًا بين الفعل الذي يدلُّ على التجدد والصفة المشبهة التي تدلُّ على الثبوت. فالطارق صفة حادثة.

إنّ لبناء الكلمة الصرفي أثره الواضح في تشكيل الفكرة وتصويرها عند المتلقي؛ لذلك فإنّ استثمار هذا الجانب يفتح للشاعر أبوابًا جديدة، عن طريق قدرته على توظيف البناء الصرفي المناسب؛ لإنتاج دلالة أكثر وضوحًا، أو إيحاء أكثر قوة وتأثيرًا[3].

إنّ هذا الأثر الإيحائي الذي يوفره بناء الكلمة الصرفي تكشفه دراسة الصيغ الصرفية وقيمتها الإبلاغية في لغة الأدب؛ ذلك "أنّ للصيغ الصرفية علاقة حاسمة بأساليب اللغة، فثمة كلمات ذات

صيغ صرفية معينة تتمتع بتعبيرية داخلية وطبيعة تختلف فيها عن الكلمات الأخرى ... غير أنها تستوعب زيادة على ذلك دلالات الزمان، والمكان، والعددية، والهيأة، وغير ذلك"[4].

وهكذا نجد أنَّ انتقاء المفردات يخضع لاختبارات عسيرة داخل الحقول الدلالية لجمل النّص المقترح على وفق ما أطلق عليه **جومسكي** بالمقيدات الانتقائية وسماها **كاتزوفود** بالقوانين الإسقاطية، وفي حدودها يختبر الشاعر أو الأديب مقدرته الإبداعية في انتقاء ما يشاء من مفردات من معجمه اللغوي ، وهذه المقيدات هي التي تحدد نوعية التشكيل في البنية العميقة التي تنقلها لنا البنية السطحية الملفوظة والمكتوبة ، لذا يختلف تأثير الشعر وقيمته الفنية باختلاف الشعراء وتباين وسائلهم وسبل اختيارهم للألفاظ التي يعبرون بها عن الكون المُحيط بهم ، فمنهم مَنْ يجد الفاظه في الشواطئ والشطان ؛ ومنهم مَنْ يغوص في اللجج والأعماق بحثاً عنها.

المصادر

التطبيق الصرفي: د. عبده الراجحي ، دار النهضة العربية، بيروت ، 1984م.
شرح التصريح على التوضيح على ألفية ابن مالك: خالد عبد الله الأزهري (ت 900هـ)، دار الفكر، بيروت، (د. ت).
الكلمة في الشعر العراقي المعاصر : د.هادي نهر ، ط1، عالم الكتب الحديثة ، الأردن، 2008م.

اللغة في الشعر : د.علي ناصر غالب ، ط1 ، دار الحامد ، الأردن ، 2016م.
معاني الأبنية في العربية: د. فاضل صالح السامرائي، ط1، ساعدت جامعة بغداد على نشره، 1401هـ = 1981م.
مناهج البحث في اللغة: تمام حسان ، ط2، دار الثقافة – مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، 1394هـ=1974م.

المراجع

(1) ينظر: مناهج البحث اللغوي ، تمام حسان، 170.
(2) ينظر: شرح التصريح على التوضيح، 2/ 65، ومعاني الأبنية: 46 – 47، والتطبيق الصرفي: 75.
(3) ينظر: اللغة في الشعر ، د.علي ناصر غالب : 4 – 5 .
(4) الكلمة في الشعر العراقي المعاصر: د.هادي نهر ، (بحث) : 7 .

فاعليّةُ الرّبط المعجميّ في بناءِ النّصِّ الشّعريّ
دراسةٌ في قصيدة (عُروبة) لأحمد الشّارف

د. سُميّة رمضان خبيزة

كليّة التربية الزاوية

جامعة الزاوية

تتّجاوز الدّراسات اللّسانيّة النّصيّةالبحث في مستوى الجملة إلى البحث في مستوى النّصّ،وذلك بوصف بنيته الكليّة وتحليلهابهدف الكشف عن الوسائل التي تكفل تلاحم أجزائه وتآلفها، ولا يُقتصر في ذلك على درس الجانب الدّلاليّ فحسب، بل تُبحث فيه جوانب أخرى يتجسّد فيها ترابط النصّكالنّحو والمعجم، من ثمّ كان الاتّساق (الرّبط) المعجميّ والاتّساق النّحويّمن أهمّالمباحث التي أولتها الدراسة النّصّيّة اهتمامها[1].

وتخصّهذه الدّراسة الرّبط المعجميّ بالبحث من خلال استقصاء وسائله فيقصيدةٍ من قصائد الشّاعر اللّيبيّ أحمد الشّارف،وإبراز مدىتوفيقهفينسجهاوتوظيفها بفعاليّة في بناء نصّه، بعد توطئةٍ تتناول مفهوم الرّبط المعجميّ وفائدته، وتعريفاً بالشّاعر والقصيدة.

الرّبط المعجميّLexicalcohesion مفهومه وأهميّته:

الرّبط لغةً: جاء في بعض المعاجم "ربطتُه ربطاً من باب ضَرَبَ، ومن باب قَتَلَ لغة: شددتُه، والرّباط ما يُربَطُ به القربة وغيرها"[2].

وفي علم اللّغة النّصّي يُراد بالرّبط المعجميّ "الرّبط الذي يتحقّق من خلال اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصرٍ إلى آخر، أي هو ذلك الرّبط الإحاليّ Phoric cohesionالذي يقوم على مستوى المعجمLexis، فيحدث الرّبط بواسطة استمراريّة المعنى بما يُعطي النّصّ صفة النّصّيّة، حيث تتحرّك العناصر المعجميّة على نحوٍ منتظمٍ في اتّجاه بناء الفكرة الأساسيّة للنّصّ Topicوتكوينه، كما تُقدّم على نحوٍ متكرّرٍ معلوماتٍ تتّصل بتفسير العناصر المعجميّة الأخرى المرتبطة بها، ممّا يُسهم في الفهم المتواصل للنّصّ عند سماعه أو قراءته"[3]، فالرّبط المعجميّ وسيلةٌ من وسائل اتّساق النصّ، لكنّه يختلف عن أنواع الاتّساق الأخرى من إحالةٍ واستبدالٍ وحذفٍ ووصلٍ، فإنّ تلك عمادها النّظام النّحويّ، أمّا هو فعماده المعجم، وما يقومبين وحدات النّصّ ومفرداته من علاقاتٍ معجميّةٍ[4].

ويتميّز الرّبط المعجميّ بأنّ الوحدات المعجميّة تتّصف في ذاتها بالرّبط، حيث يفسر بعضها بعضاً، فليست هي بحاجةٍ لأداةٍ تربط بينها[5]، و"لا يمكن الحديث في هذا المظهر عن العنصر المفترِض والعنصر المفترَض ... ولا عن وسيلةٍ شكليّةٍ (نحويّة) للرّبط بين عناصر النّصّ"[6].

وفضلاً عن مصطلح الرّبط المعجميّ، هناك مصطلحات أخرى تُستخدم في الدّلالة على هذا النّوع من الرّبط مثل الاتّساق المعجميّ، والسّبك المعجميّ، والرّبط الإحاليّ، ويُدرسُ من خلال تتبّع العلاقات المعجميّة في النّصّ المتجسِّدة في عنصرَي السّبك المعجميّ:التّكرار، والمصاحبة المعجميّة (التّضام).

ولا ينبغي أن يُفهم من وصفهما بوسائل السّبك أو الرّبط المعجميّ أنّهما يبحثان في الدّلالة المعجميّة للمفردات بمعناها الإفراديّ، إنّما وُصِفا بذلك على سبيل التّجوّز، فهما وسيلتانِ دلاليتانِ تصفان تفاعلَ العناصر اللّغويّة مع بعضها[7].

الشّاعر والقصيدة:

الشّاعر أحمد الشّارف وُلِد في زليتن بليبيا عام 1864م، درس علوم اللّغة والقرآن في عددٍ من الزّوايا، ووُلّيَ القضاء لأكثر من نصف قرنٍ، عُيّنَ عضواً بالمحكمة العليا ثمّ رئيساً لها عام 1943م، وكان أنْ سجنه الإيطاليّون بسبب مواقفه الرّافضة التي كان يبثُّها في أشعاره، نشر بعض شعره في جرائد طرابلس، ولم ينشر ديوانه، وقد جمع الأستاذ عليّ مصطفى المصراتي قصائدَ الشّاعر في ديوانٍ ضمّنه دراسة أدبيّة عرض فيها لسيرة الشّاعر واتّجاهاته الأدبيّة[8].

تنوَّعت المواضيع التي طرقها الشّارف في شعره، فمن قصائده العروبيّات والوطنيّات، والغزليّات، والاجتماعيّات، والمراسلات، والصوفيّات والمدائح النبويّة، ومنها ما جاء في صورة الأمثال والحِكَم، ومنها ما كان غرضه التّقريظ والرّثاء، ووفقاً لهذه المواضيع وزّع الأستاذ المصراتي قصائد الشّاعر حين جمعها في الدّيوان.

لم يكن الشّاعر أحمد الشّارف بعيداً عن المشهد العربيّ، كان يُسجّل الأحداث والهزّات التي تتعرّض لها أقطار الوطن كافّةً،وهوفي شعره "صورة من الشّعراء المؤمنين بالعروبة، الهاتفين بالحريّة، المؤمنين بوحدة الشّعب، ووحدة الشّعور والإحساس"[9]،ويُمثّل ديوانه سِجلاً للأحداث التي شهدتها بلده ليبيا في الفترة من العهد العثمانيّ إلىعهد الاستقلال.

والقصيدة موضوع البحث من عروبيّاته، وهي من طوال قصائده حوت أربعين بيتاً،نظمها على البحر الكامل، ومطلعُها[10]:

1. مَنْمُبلِغٌ عنّي حَديثَ غَرامي ولَطيفَ أشواقِي وفرطَ هُيامِي 2. يُلْقِي على الحرَمينِ خيرَ تحيَّةٍ ويبثُّها لأشـــــاوسِ الأقوامِ

ضمّن الشّاعر القصيدةَ مشاعره وأحاسيسه العربيّة، وشيئاً من أحاديث الصِّبا والهُيام، وبثّ في نصفها الأوّل أشواقه، مُبدياً تحنانه لبلاد العرب وكلفه بمعاشرهم، واصفاً ما لاقاه من وجدٍ قضى على صبره وطيب منامه، معدِّداً صفات العرب التي مكّنت هواهم في قلبه من شجاعةٍ وإقدامٍ وصبرٍ، وفي النِّصف الأخير من القصيدة يبدو الشّاعر مرشداً حكيماً، وناصحاً خبيراً، يدعو بني وطنه إلى التّسلّح الخُلُقيّ والعلميّ، ويحثّهم على البحث عن مصادر القوّة، ويحذّرهم من الفرقة والشّتات، مُذكِّراً إياهم بالأخطار المحدقة بدينهم وبأوطانهم المتمثّلة في الاستعمار وأطماعه، ليختم القصيدة بالبكاء على ما آل إليه حالهم قائلاً:

38. ذلٌّ وخذلانٌ ورقّةُ جـــانبٍ وهوانُ عيشٍ وانتهاكُ مَقـــامِ 39. ياصـــــاحبَيَّ ترفَّقا وقِفا بِنـــــا نبكي الدّيارَ كما بكى ابنُ خزامِ 40. مَنْ لم يكنْ لمُصابهِ يبكي دَمَاً فليبكِـهِ لمُصيـــــــبةِ الإســـلامِ

التّكرار Reiteration مفهومه وأهميّته:

التّكرار لغةً إعادة الشيءِ مرةً بعد أخرى[11]، وفي اصطلاح علماء النّصّ شكلٌ من أشكال الاتّساق المعجميّ، يتطلّب إعادة عنصرٍ معجميّ، أو ورود مرادفٍ له، أو شبه مرادف، أو عنصر مطلق، أو اسم عامّ[12]، وقد يُسمّى بالإحالة التكراريّة عند مَن يعدّه صنفاً من أصناف الإحالة على السّابق (الإحالة بالعودة)، وفيها ـ أي في الإحالة التّكراريّة ـ يتكرّر لفظٌ أو مجموعةُ ألفاظٍ في بداية كلّ جملةٍ من جمل النّصّ قصدَ التأكيد[13].

وتتمثّل أهميّة التكرار[14] في كونه وسيلةً مهمّةً من وسائل الرّبط في التّركيب، لما يحقّقه من إنعاشٍ للذّاكرة باستعادة مذكورٍ سابقٍ، فذلك أدعى للتّذكير وأضمن لربط لاحق النّصّ بسابقه، كما يُفيد التّكرار في تأكيد الرّبط، ومنه تكرار لفظ (الحقّ) في قوله ـ تعالى ـ﴿وبِالْحَقِّ أَنْزَلْنَاهُ وَبِالْحَقِّ نَزَلَ﴾[15].

ومن فوائده أيضاً أَمْنُ اللّبس، ففي قوله ـ تعالى ـ:﴿وَالسَّارِقُ والسَّارِقَةُ فَاقْطَعُواْ أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالاً مِنَ اللهِ وَاللهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[16]، لو وُضع الضّمير مكان لفظ الجلالة الثّاني لبدتِ الجملةُ حاليّةً، ولكان المعنى أنَّ كسبَهما النّكالَ ارتبط بحال عزّة الله وحكمته، تعالى الله عن تغيّر الأحوال.

وأسلوبيّاً يمثّل التّكرار طاقةً فاعلةً في بنية النّصّ الشعريّ، يقول صلاح فضل: "يمكن للتّكرار أن يمارس فعاليته بشكلٍ مباشرٍ، كما أنَّ من الممكن أن يؤدّي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عددٍ من المتمفصلات الصّغيرة التي تقوم بدورها ... في عمليّات الاستحضار"[17].

ـ بنية التّكرار في قصيدة عروبة:

تتعدّد صور التّكرار، ولكنّها مع تعدّدها تقع تحت قاعدةٍ عامّةٍ، تتمثّل في سماحها للمتكلّم أو الكاتب أن يذكر شيئاً ما مرةً أخرى بالتّتابع، مِمّا يتيح إمكانيّة إضافة شيءٍ جديدٍ عن هذا الشّيءِ المتكرّر[18]، ومنصور التكرار[19]:

أوّلاً ـ إعادة العنصر المعجميّ (تكرار الكلمة)، ويأتي على ثلاثة أنماط:

أـ التّكرار المعجميّ البسيط: وفيه تتكرّر الكلمة تكراراً مباشراً مستمرّاً عبر النّصّ، وقد توافرت في القصيدة نماذج من هذا النّوع،فالعناصر المعجميّة التي تسيطر على فكر الشّاعر وشعوره، لا تفتأ تظهر بين الحين والآخر مُبرِزةً رؤاه، محمَّلةً بعواطفه وأحاسيسه،وربّما كان التّكرار المباشر من النّوع القريب بحيث يقع في البيت الواحد، ومنه تكرار لفظ (مقام) في البيت الثّالث إلحاحاً من الشّاعر على تحقّق مراده من أن تعمّ تحيّته كلَّ البقاع العربيّة، يقول:

3ـ ويمرُّ مُنعرِجاً ومُنعطِفــاً علـــى ذاكَ المقــامِ وفوقَ كلِّ مقـــامِ

ومنالتكرارالمباشر القريب ورود كلمة (شبهة) مرّتين في قوله:

7ـ ودليلُ وجدِي ردّ شبهة عاذلـِي فيـــهمْ وأسقط شبهــة اللّــوامِ

ولا تتوقّف دائرة الرّبط المعجميّ بوساطة التّكرار المباشر على التّكرار القريب، بل تتوزّع التّكرارات ممتدّةً عبر القصيدة كلّها ترسّخ فكرة الشّاعر، وتُسهم في تحقيق فهمٍ متواصلٍ لقصيدته، من ذلكتكراره بعضالألفاظ الوجدانيّة التي تحمل شحنةً دلاليّةً تعكس مدى حبِّ الشّاعر للعروبة، وتُظهر مقدار اشتياقه لبلاد العرب، كلفظَي (غرام، أشواق) الواردين في مستهلّ القصيدة، إذْ يعودان للظّهور، فيكرّر لفظ (أشواق) في البيت الرّابع:

4ـ ويَعودُ بالأشواقِ يخترقُ الفَــلا لبلادِ مصـــرَ أو بلادِ الشـــامِ

ويكرّر لفظ (غرام) في البيت السّادس عشر في معرض حديثه عن شهامة العرب وشجاعتهم، وذلك في قوله:

16ـ وكأنَّ قعقعةَ الأسنّةِ عنـــدَهُنغماتُ عُـــودٍ أو نشيـــدُ غرامِ

ويُمعن الشّاعر في تأكيد رغبته إيصالَ تحيّته إلى كلّ البلاد العربيّة فيكرّر لفظ (يبثّ) في البيتين الثّاني والخامس، فيقول:

2. يُلْقي علـى الحرمينِ خيرَ تحيّةٍ ويبثُّها لأشـــاوسِ الأقـــــوامِ

5. ويحثُّمنها للعراقِ نزوعَـــهُويبثُّ في دارِ الســلامِ سلامِـــي

وترسيخاً لمبدأ التّضامن وعدم التحيّز لبلدٍ دون آخر، وتأكيداً لفكرة الجماعة وفعاليّتها يتكرّر في القصيدة لفظ (الأقوام) الوارد في البيت الثّاني، فيعود للظّهور في بيتين آخرين، تارةً منفرداً، وتارةً ضمن تكرار مركّب النّداء، يقول:

19. والنّفسُ إنْ شعرتْ بواجبِ حقّها صبرتْ علـى الأقوامِ صبرَ كرامِ

24. يا معشرَ الأقوامِ هلْ منْ نهضةٍ وحميّةٍ يـــا معشرَ الأقْـــــوامِ

وإبرازاً لمكانة الدّين وتأكيداً على ضرورة حمايته والذّود عنه يكرّر الشّاعر لفظ (دينكم) في موضعين:

27. أم فضلُ دينِكُمُ ونـــورُ يقينِكم غطّتْ عليـــــهِ وساوسُ الأوهامِ

36. أَمِنَ الشّهامةِ أنْ يُنغَّص دينُكم أنْ تقنعـــــوا بتنعّمِ الأجســـامِ؟

ويتكرّر ذكر (الأسنّة) في بيتين، وهي من أدوات الدّفاع والذّود عن الدّين والحمى، يقول:

16. وكأنَّ قعقعةَ الأسنّةِ عنـــدَهُ نغماتُ عُـــودٍ أو نَشيـــدُ غَرامِ

18. ما ثُقّفـتْ تلكَ الأَسِنّة والقَنـا إلّا لدفـــــعِ مظنـــّةِ الإجـــــرامِ

والتّكرار في النّماذج السّابقة ليس خلواً من فائدة؛ إنّ التّكرارَ صورةٌ تحتوي على تميّزٍ خاصّ، والوحدة المكرَّرة هي في الوقت ذاته مطابقةٌ ومخالفةٌ للوحدة الّتي كرّرتها، وذلك من جهة المعنى التّأثريّ الذي تؤدّيه كلٌّ منهما، والكثافة التي تحقّقها، فالكلمة ذاتها يمكن أن تحتفظَ بنفس المحتوى، وتتغيّر على مستوى الكثافة التي يؤكّد التّكرار نموَّها، والكلمة المكرّرة تُعَدّ أقوى من الكلمة الوحيدة[20]، ويَدْعُمُ التّكرار التّماسك النّصيّ من خلال وظيفة الاستمراريّة التي يقوم بتأديتها، وذلك بالاستمرار في تكرار لفظٍ معيّنٍ اكتسب بما فيه وبما بعده معنًى آخر، وهو يمنحُ منتجَ النّص القدرةَ على خلق صورٍ لغويّةٍ جديدةٍ؛ لأنّ أحد العنصرين المكرّرين قد يُسهم في فهم الآخر، وذلك يدعم بناء النّصّ، ويعيد تأكيده، ويخدم الجانب الدّلالي والتّداولي فيه، فيخلق نوعاً من التآزر بين الجانب المعجميّ للنّصّ وسياقه الخاصّ[21].

ب ـ التكرار المعجميّ المركّب: وفيه يتكرّر الاشتقاق من الجذر الواحد، بحيث يشترك عنصران معجميّان في مورفيم معجميّ واحدٍ،ممّا يمكّن المتكلّم من إعادة استخدام عنصرٍ سبق له استخدامه، ولكن في أشكالٍ وفئاتٍ مختلفةٍ، والقصيدة غنيّةٌ بهذا النّوع من التّكرار، منه تكرار الجذر (عَوَدَ) في أبيات متباعدة هي:

4. ويَعودُ بالأشواقِ يخترقُ الفَــلا لبلادِ مصـــــرَ أو بلادِ الشـــامِ
12. بمعــاشرِ العربِ الذينَ تعوّدوا يومَ الوغـــى بالكــرِّ والإقــدامِ
15. مِنْ كُلِّ قَرْمٍ ليسَ يغمـدُ سيفَهُ حتّى يعودَ مع الذّوائبِ دامِـــــي
16. وكأنَّ قعقعةَ الأسنّةِ عنـــدَهُ نغماتُ عُـــودٍ أو نَشيــدُ غرامِ

فالكلمات (يعود، وتعوّدوا، وعُود) تتفرّع جميعاً من جذرٍ واحد.

ومنه تكرار اشتقاقات الجذر (نَوَمَ) في قوله:

10. بأضرَّ مِنْ وجدٍ أناخَ بمُهجتي وقضى على صَبرِي وطِيبِ مَنامي 26. طرقتْ عقـولَكم طوارقُ غفلةٍ أمْ نِمْـتُمُ والقومُ غيـــرُ نِيـــامِ

ففي البيتين يتوارد ذكر الكلمات (منامي، نمتم، نيام) وهي من جذرٍ واحد، فضلاً عن ورود تكرارٍ جزئيٍّ في البيت السّادس والعشرينللجذر (طَرَقَ) يتمثّل في (طرقتْ، طوارق).

ومن التّكرار الجزئيّ ورود الفعل ومصدره في بيتٍ واحد، ومنه (صبر) في قوله: 19. والنفسُ إنْ شعرتْ بواجبِ حقِّها صبرتْ على الأقــوامِ صبرَ كرامِ

وقد يرد تكرار الفعل ومصدره في بيتين متتاليين، ومنه (تُهان، هَوان) في قوله:

37. أمِنَ السّعادةِ أنْ تُهانَ حَيــاتُكم وتُداسَ تحتَ مواطــئِ الأقـــدامِ
38. ذلٌّ وخذلانٌ ورقّـــة جـــانبٍ وهوانُ عيشٍ وانتهـــاكُ مقـــامِ

وقد يُلحظ تكرارٌ للفعل ومصدره على مدىً أبعد، ومنه ورود (تقاعدت، التّقاعد) في بيتين متباعدين هما:

21. وإذا تقاعدتِ النّفوسُ عنِ العُلا لمْ تنتبــهْ لحـــوادثِ الأيّـــامِ
29. إنّا لنرضى بالتقـــاعدِ شيمةً لوْ كــانَ أمر تنـازعٍ وخصـــامِ

ومن تكرار الفعل تردُّدُ ورود الفعل (بكى) بصيغٍ مختلفةٍ في البيتين الأخيرين من القصيدة وذلك باختلاف دلالته على المضيّ والحال والاستقبال، ففيهما (نبكي، بكى، يبكي، فليبكه)، وقد أسهم هذا التّرددفي تحقيق الترابط بين البيتين، فضلاً عن الرّبط المعجميّ الحاصل بفعل تكرار الاشتقاق من الجذر (صوب) المتمثّل في لفظي مُصاب ومُصيبة في البيت الأخير.

والنماذج السّابقة تدلّ على وفرة التّكرار الجزئيّ في النّصّ وكثافته[22]، وقد أضفى تناثر الاشتقاقات تنوّعاً على القصيدة، وأسهم في ربط أبياتها مُعجميّاً، وحقّق التّماسك المطلوب داخلها، وهيأ استمراريّةً للمعنى، إذْ مكّن كثرة التّوليد من الجذر الشّاعرَ من استخدامِ صيغٍ لغويّةٍ متعدّدةٍ نوّعت من طرق التّعبير عن المعنى مع الحفاظ على الدّلالة المركزيّة، وشكّلتْ ربطاً مُعجميّاً ممتدّاً عبرَ النَّصّ.

ج ـ الاشتراك اللّفظيّ:المشترك اللّفظيّ هو "اللّفظ الواحد الدّال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السّواء عند أهل تلك اللّغة"[23]، ووجودُ المشتركاتِ اللّفظيّةِ في النّصّ يحقّق تكراراً معجميّاً دلاليّاً، حيث تتكرّر في النّصّ المفردة ذاتها ولكن مع تنوّع الدّلالة التي تؤدّيها، الأمر الذي يخلق نوعاً من التّشاكل اللّفظيّ والتنوّع المعنويّ، ومنه في القصيدة ورود لفظ السّلام بمعنيين: السّلام بمعنى الأمان في (دار السّلام) التي هي بغداد، والسّلام بمعنى التّحيّة[24]، وذلك في قوله:

5ـ ويحثُّ منها للعراقِ نزوعَـــهُ ويبثُّ في دارِ السّـلامِ سلامِـــي

ومنه ورود (الْوَجْد) بمعنيين في أبياتٍ متجاورة، هي قوله:

7ـ ودليلُ وجدِي ردّ شبهة عاذلـِي فيـــــهمْ وأسقط شبهـــة اللّـــوامِ

8ـ ما وجدُ نازحةٍ أضرَّ بها النّوى وكئيـــــبةٍ فقدتْ ذوي الأرحـــــامِ

10ـ بأضرّ من وجدٍ أناخَ بمهجتِي وقضى على صبري وطيبِ منامِي فإنّ (الوجد) في

البيتين السّابع والعاشر بمعنى المحبّة، وفي البيت الثّامن بمعنى الحزن[25].

وتتعدّى وظيفة المشترك اللّفظيّ الرّبط بين مقاطع النصّ الشعريّ المتقاربة إلى الرّبط بين مقاطعهالمتباعدة، من ذلك ورود (المقام) بمعنيين في بيتين متباعدين، هما الثّالث والثّامن والثّلاثون، الأمر الذي يوفّر مدى ربطٍ طويلٍ يكفل تحقيق التّوازن والتّناسق بين البنى التركيبيّة للمقاطع النّصيّة في أوّل القصيدة وفي نهايتها، يقول:

3ـ ويمرُّ مُنعرِجاً ومُنعطِفـــاً علـــى ذاكَ المقـــامِ وفوقَ كلِّ مقـــامِ

38ـ ذلٌّ وخذلانٌ ورقّـــة جـانبٍ وهـــوان عيشٍ وانتهـــاكُ مقـــامِ

ففي البيت الثّالث يرد (المقام) بمعنى الموضع، وفي البيت الثّامن والثّلاثين يرد بمعنى المنزلة الحسنة، والمعنيان ممّا نصّت عليه المعاجم العربيّة[26].

ثانياً ـ الترادف أو شبه الترادف:

الألفاظ المترادفة هي "ألفاظ متّحدة المعنى وقابلة للتّبادل فيما بينها في أيّ سياق"[27]، والترادف المطلق نادر الوقوع، فقلّما تجود به لغةٌ من اللّغات[28]، ويُطْلِق بعض المحدثين مصطلح شبه الترادف للدّلالة على الكلمات المتشابهة دلاليّاً والمختلفة في درجة التّطابق، بحيث لا يمكن لواحدةٍ منها أن تحلّ محلّ الأخرى في سياق معيّن بالرّغم من كونهما بمعنىً واحدٍ[29]، ويخلُقُ تكرار المعاني بوساطة التّرادف وشبه التّرادف حيويّةً في النّصّ، تنأى بالقارئ عن الملل والسآمة، وذلك من خلال اتّساع النّصّ لاحتواء المتشابهات الدّلاليّة، وبُعْدِ الكاتب عن تكرار العناصر نفسها، كما يُعَدُّ ذلك وسيلةً مهمّةً من أسباب سبك النّصّ واتّساقه مُعجميّاً، فـ "التّرادف أو شبه الترادف قد يتكرّر أكثر من مرّة في النّصّ، ولأكثر من كلمة، ومن ثم تتّسع المساحة التي يُحدثُ فيها سبكاً"[30]، ممّا يُسهم في امتداد المعنى داخل

النّصّ ومنثمّ يتحقّق الرّبط المعجميّ فيه، ويُعدّ هذا النّوع من التّكرار من أكثر أنواع التّرادف وروداً في القصيدة، وممّا وقع منه في صدر البيت (منعرجاً ومنعطفاً) في قوله:

3. ويمرُّ مُنعرِجاً ومُنعطِفــاً علـــى ذاكَ المقـــامِ وفوقَ كلِّ مقـــامِ

إذْ يدلان على الميل والتحوّل إلى ناحيةٍ ما[31].

وممّا وقع منه في عجز البيت (الكرّ والإقدام) في قوله:

12. بمعـــاشرِ العربِ الذينَ تعوّدوا يومَ الوغـــــى بالكـــرِّ والإقـــدامِ

فإنّ فيهما معنى التّقدّم والحمل على العدوّ والإسراع في الهجوم[32]، وفي الأنموذجين السّابقين يقترن المترادفان دون فاصل، حيث ورد كلّ منهما معطوفاً على الآخر وشكّلا ثنائيّاً دلاليّاً، وقد خدم هذا التّكرار النصّ من جهتين: القافية وتأكيد المعنى، وممّا حقّق هذا أيضاً التّرادف بين علّتي وسقامي[33]في عجز البيت السّادس، وهو قوله:

6 ـ لوْ أنّهم سألوا الصَّـبا لأجابهمْ فهوَ الْخبيـــرُ بعلّتـــي وسقامـــي

وهما يرتبطان دلاليّاً أيضاً بلفظ (داء) الذي يلتقي و(الأسقام) في قوله:

33. وإذا سَرَى داء الشّقاقِ أضرَّكم وشَفـــا عدوّكمـــو مِنَ الأسقـــامِ

فإنَّ الدّاء المرض والعيب ظاهراً أوباطناً[34]، ومن شبه التّرادف الواقع في عجز البيت اجتماع لفظي (قُنَن، وشُمَّخ) في قوله:

30. لكنَّـــه خَطْـــبٌ تدقُّ وراءَه قُننُ الجبـــالِ وشمَّخُ الآكـــامِ

فالقُنَن جمع قُنّة وهي أعلى كلِّ شيءٍ، وفيها دلالة على الارتفاع، وكذلك (شُمَّخ) من الشموخ وهو العلوّ والارتفاع[35].

وقد يردُ التّرادف بين الصّدر والعجز كما هو الأمر في (غرامي وهيامي) الواردين في البيت الأوّل، فهما من أشباه المترادفات، استعملهما الشّاعر في التعبير عن الحبّ الذي يكنّه للوطن وللعروبة، وقد أضفى ذلك على النّصّ شيئاً من الدّلالات الجديدة التي يحملها كلُّ لفظٍ، وهذا يُسهم في رفع السآمة عن القارئ، ويدعم ربط النصّ معجميّاً، ومنه أيضاً (عاذلي واللّوّام) الواردان في البيت السّابع،فإنّ العذل واللّوم بمعنىً واحد[36]، وقد تتزاحم أشباه المترادفات في البيت الواحد فتتوزّع بين صدره وعجزه، من ذلك اجتماع الألفاظ (ذلّ، خذلان، هوان) في قوله:

38. ذلٌّ وخذلانٌ ورقّـــة جـانبٍ وهـــوانُ عيشٍ وانتهـــاكُ مقـــامِ

فإنّ الذلّ ضَعف، والخذلان ضَعف، ومنه قولهم: تخاذلت رجلاه إذا ضَعفتا، والهوان أيضاً يحمل هذا المعنى[37].

ومن التّرادف المتجاوزِ حدودَ البيت الواحد، استعماله (التّحيّة والسّلام) في البيتين الثّاني والخامس،فالتّحيةُ السّلامُ، والسَّلامُ التّحيّةُ عند المسلمين[38]، وقد يطول المدى بين المترادفات بحيث تبدو متباعدةً على مستوى النّصّ، من ذلك تردّد ذكر بعض المترادفات الدّالة على السّيف، وهي(السّيف والمهنّد والحُسام) في أبياتٍ متفرقةٍ من القصيدة مِمّا خلق تنويعاً أثّر إيجابيّاً على شدّ النصّ وسبكه.

وقد عكس وفرةالتّكرار بالتّرادف وشبه التّرادف[39]ثراء حصيلة الشّاعر المعجميّة، وكشف عن قدرته على توظيف المترادفات في بثِّ الحيويّة في النّصّ والنأي به عن الرّتابة عن طريق التّنويع وعدم الاكتفاء بالتّكرار المباشر للمفردة الذي قد يُشعر القارئ بالسآمة، كما أسهمت المترادفات بما حقّقته من تنوّعٍ إبداعيٍّ دلاليٍّ في ربط النّصّ وتماسكه.

ثالثاً ـ الكلمة الشّاملة:

وهي "عبارة عن اسمٍ يحمل أساساً مشترَكاً بين عدّة أسماء، ومن ثمّ يكون شاملاً لها، وذلك مثل الأسماء: النّاس، الشّخص، الرّجل، المرأة، الولد، الطّفل، البنت، فهي أسماء يشملها جميعاً الاسم إنسان"[40]، فالكلمة الشّاملة تُشير إلى فئةٍ، والكلمة المشمولة تشير إلى عنصرٍ في هذه الفئة، مثل كلمتَي (دولة ـ البرازيل) اللّتين ترتبطان من جهة أنّ كلمة (دولة) شاملة، وأنّ (البرازيل) وغيرها من أسماء الدّول تنضوي تحتها، مع ملاحظة أنّه يمكن أن تنضوي تحت الكلمات المتفرّعة من كلمة شاملة كلمات أخرى، من ذلك الكائنات الحيّة التي منها الحيوان والنبات، فإنَّ كلّاً منهما يتضمّن أنواعاً[41]، ويُسهم وجود كلمات من هذا النّوع في النّصّ في ترابطه واتّساقه.

ولم يرد التّكرار بوساطة الكلمة الشاملة بشكلٍوافرٍ مقارنةً بغيره من صور التّكرار، ويمكن عدّ كلمة (الوغى) ومشمولاتها مثالاً له، إذْ يمكن جمع كلمات متناثرة على مستوى النصّ لتمثّل عناصر فئةٍ تندرج تحتها، ففي القصيدة ألفاظٌ تتضافر لرسم صورة الوغى وتحثّ على استحضارها، منها(الكرّ، الإقدام، سيفه، دامي، الأسنّة، قعقعة، القنا، طعنة، مهنّد، رمية، سهام، قنبلة، حسام)، وكذلك كلمة (خطب) في قوله:

30. لكنَّـــه خَطْـــبٌ تدقُّ وراءَه قُننُ الجبـــالِ وشمَّخُ الآكـــــامِ

تُحيل إلى كلّ ما جاء في القصيدة من أسباب ما آل إليه حال العرب، من دسائس العدو، ووساوس الأوهام المسيطرة على العقول، والتّقاعد عن الجهاد، والغفلة عما يحيكه الأعداء من مكائد، والتّنازع والخصام، والتّفرّق والشّقاق،والقناعة بتنعّم الأجسام، والرّضا بحياة الذلّ والخذلان، وقد ألحّ الشّاعر في قصيدته على كشفها وبيانها أملاً منه في نهوض بني وطنه.

ووردت في القصيدة كلمات دالّة على اشتمالها عناصر تتبادر للذّهن بمجرد سماعها، منها (الحرمين) فإنّه اسمٌ ذو دلالةٍ شاملةٍ لمكانَين مقدَّسين عند المسلمين هما المسجد الحرام بمكّة المكرّمة والمسجد

النّبويّ بالمدينة المنوَّرة، وقصد الشّاعر بهما كلّ مكّة والمدينة، وربّما تجاوزهما مرادُه إلى ما يحيط بهما من ضواحٍ ومدن ففي ذلك بثّ وتعميم لسلامه، ومنها أيضاً (بلاد الشّام) فهو اسمٌ شاملٌ لبعض البقاع اطّرد إطلاقه على مجموعةٍ من الدّول العربيّة، وهي سوريا ولبنان وفلسطين والأردنّ، وقد قصد الشّاعر بورود هذا الاسم أن تصل تحيّته عناصر الفئة التي يُشير إليها، وإنْ لم يَرِدْ في النّصّ ذكر هذه العناصر.

رابعاً ـ الكلمة العامّة:

الأسماء العامّة مجموعةٌ صغيرةٌ ومحدودةٌ من الأسماء ذات إحالةٍ معمّمةٍ[42]، منها ما يدلّ على الإنسان مثل ناس وشخص وامرأة ورجل، ومنها الأسماء الدّالّة على المكان كموضعٍ وناحيةٍ واتّجاهٍ، والأسماء الدّالّة على حقيقة مثل سؤال، وفكرة، وأمر، وشيء، وموضوع[43]، والكلمة العامّة وإنِ اقتربتْ من الاسم الشّامل في دلالتها فإنّ فيها من العموم والشّمول ما يتّسع بكثيرٍ عن الشّمول الموجود في الاسم الشّامل[44]، ووجود مثل هذه الألفاظ ذات الإحالة العامّة في نصّ عاملٌ من عوامل ترابطه واتّساقه مُعجميّاً.

والكلماتُالعامّة محدودةٌ في النّصّ، منها كلمة (الدّيار) في آخره، فهي تُحيل إلى كلّ البقاع العربيّة ماخصّه الشّاعرُ منها بالذّكر في أوّله، وهي (الحرمين، وبلاد مصر، وبلاد الشام، والعراق، ودار السلام)، كما تُحيل إلى ما لم يخصُّه بالذّكر فيه، لعموم المصاب الذي حلَّ بالأمّة.

ـ المصاحبة المعجميّة(Collocation)مفهومها، ووظائفها:

المصاحبة من الجذر اللّغويّ (صحب) الذي يدلّ على مقارنةٍ وملازمةٍ وملاءمةٍ بين شيئين، يقول ابن فارس (ت395هـ): "الصّاد والحاء والباء أصلٌ واحدٌ يدلّ على مقارنة شيءٍ ومقاربته، من ذلك الصّاحب ... وكلّ شيءٍ لاءم شيئاً فقدِ استصحبه، ويقال للأديم إذا تُرك عليه شعرُه مُصْحَبٌ"[45]، وفي اصطلاح اللّسانيّين" الارتباط الاعتياديّ لكلمةٍ ما في لغةٍ ما بكلماتٍ أخرى معيّنة"[46]، أو" هي بشكلٍ عامٍّ مجيء كلمة في صحبة كلمةٍ أخرى"[47]، ويستعمل الدّكتور محمد حلمي هليل مصطلح التّلازم اللّفظي في الدّلالة على المصاحبة اللّغوية، ويعرّفها بأنّها "تجمّعات معجميّة لكلمتين أو أكثر جرتِ العادةُ على تلازمها وتكرر حدوثها وترابطها دلاليّاً"[48].

ويُعَدّ (فيرث) أوّل من وجّه اللّغويّين المحدَثين إلى الجوانب الشّكليّة المعجميّة وخصوصاً جانب المصاحبة، إذْ عدَّ المستوى المصاحبي في التّحليل اللّغوي مرحلةً متوسّطةً بين المرحلتين المقاميّة والقواعديّة،وقدَّم مفهوم المصاحبة كجزءٍمن نظريته السياقيّة التي تشير إلى أنّ معنى الكلمة يستمدّ حياته من خلال السّياق،وأنّالرّافدالوحيدالذيتستقيمنهاللّفظةمعناهاالسّياقيّهومصاحبتهاللّفظةالأخرى[49].

ويطلق بعض الباحثين عليها مصطلح التّضامّ، وهو مصطلحٌ أورده هاليداي ورقيّة حسن في كتابهما Cohesion in English، ونقل عنهما محمّد خطابي في تعريفه أنّه "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"[50]، ويعرّفه محمود فهمي حجازي بأنّه "ارتباط أكثر من كلمةٍ في علاقةٍ تركيبيّةٍ"[51]، والمصاحبة اللّغويّة شكل من أشكال العلاقة الأفقيّة على المستوى المعجميّ، فيها تتصاحب الكلمات المتجاورة أو المتباعدة لوجود مناسبة بينها، على نحوٍ يجعلنا نتوقّع مجيء الكلمتين متصاحبَتَيْنِ بحكم الإلف والعادة[52]، ويرجع ارتباط بعض الألفاظ ببعضها إلى أسبابٍ منها الملاءمة بين معنى الكلمتين المتصاحبتين من جهة والواقع من جهة أخرى، كقولنا بقرة صفراء، ولا نقول بقرة خضراء، والاشتراك في السّمات الدلاليّة، كاستعمال (تُوفِيَ) للإنسان، و(نَفَقَ) للدّواب، ولا نقول نفق الرجل ولا تُوفِّيَ الحمار، وشيوع الاستعمال كاستعمالنا انصهر مع الحديد مثلاً وعدم استعمالها مع الورق[53].

والعلاقات الرابطة بين زوجٍ من الكلمات متعدّدة[54]، منها التّباين أو التّضاد، وعلاقة الكلّ بالجزء وعكسه، والجزء بالجزء، والاندراج في صنف عامّ،والدّخول في سلسلة مرتّبة وهي علاقة التّدرّج التّسلسليّ المرتَّب، والارتباط بموضوعٍ معيّنٍ (التّلازم الذِّكريّ).

والمصاحبة من الظّواهر التي تنبّه إليها علماء العربية الأوائلوإن لم يُطلقوا عليها هذا الاسم، يشهد على ذلك ماتضمّنته معاجم المعاني وكتب فقه اللّغة والألفاظ الكتابيّة من أمثلتها[55]، وبلاغيّاً تقوم مباحث كثيرة من علم البديع على ظاهرة المصاحبة المعجميّة، إذْ تتجلى في هذه المباحث العلاقات المتعدّدة بين زوجٍ وأكثر من الألفاظ، ومن هذه الفنون المطابقة، ومراعاة النّظير، والتّوشيح، والإرصاد، واللّف، والنّشر، والاستخدام، والتّورية المرشحة[56].

والمصاحبة المعجميّة موردٌ من موارد سبك النّصّ، فالعلاقات التي تحقّقها تُحدث قوةً سابكةً حين تبرز في جملٍ متجاورةٍ[57]، ممّا يجعل المصاحبة عنصراً مهما لفهم النصّ، ولبيان المقام الكلاميّ، وهي تلعب دوراً في درجة إعلاميّة النّصّ[58]، إنها وسيلة ربطٍ معجميٍّ "تعمل على استمرارية المعنى عبر وجود مجموعة من الكلمات التي يتكرّر استخدامها في سياقات متشابهة ممّا يخلق أساساً مشتركاً بين الجمل في النصّ"[59].

ـ بنية المصاحبة المعجميّة في قصيدة عروبة:

أوّلاً ـ التّضاد أو التّباين: وهو علاقة تتّضح من المقابلة الدّلالية بين لفظين، فهي تجمع بين الشيءِ وضدّه كاللّيل والنّهار مثلاً،وتتمّ عملية الرّبط "من خلال توقّع القارئ للكلمة المقابلة، فالكاتب يساعد القرّاء على الإبحار داخل النّصوص من خلال سلاسل الكلمات المترابطة التي تخلقُ التّماسك في النّصّ، وهذا غير محدود بأزواجِ الكلمات في جمل متاخمة، ولكنّه يحدث في سلاسلَ مترابطةٍ طويلةٍ،

قد تقع داخل حدود الجملة أو خارج حدودها في جملٍ أخرى"[60]، وممّا يظهر فيه أثر المصاحبة بوساطة علاقة التّضادّ في القصيدة قول الشّاعر:

13. وإذا طَغـى جهلُ العدوِّ ولمْ تُفِدْحسناتُهم رجعـــوا إلى الآثــامِ

وفيه يجمع بين الحسنات والآثام،ومنه المصاحبة القائمة على التّباين بين خمود النّار واشتعالها في لفظَي (خامدة، ضِرام) في قوله:

14. كالنّــارِ خَــامدةً وإنْ لعبتْ بها ريحُ الشّمـــالِ تزيــدُ حرَّ ضِرامِ

والمصاحبة بين الثّقل والخفّة في قوله:

20. لا خيرَ في وطنٍ يرى برجالِـهِ ثقل الجســومِ وخفَّـــة الأحلامِ

فقد استدعى (الثقل) ذكر (الخفة) لعلاقة التّباين أو التّضاد التي تربط كلاً منهما بالآخر.

ومن هذا القبيل أيضاً التباين بين (أضَرّكُمْ وأنفع) في صدرَي البيتين الثّالث والثّلاثين والرّابع والثّلاثين، وقد أضفتِ المتضاداتُ جمالاً على النّصّ، إذْ عمل كلّ ضدّ على إظهار حسن ضدّه، وتضافرتْ على ربط النّصّ معجميّاً، وأسهمت في التحام أجزائه.

ثانياً ـعلاقة الجزء بالكلّ وعكسه:يُسهم معرفة الأجزاء ومدى اتّصالها ببعضها في إدراك الكلّ، والعكس صحيح فإنّ ذكر الأجزاء يتحدّدمن خلال الرّؤية التي تعرض للكلّ[61]، ووجود ألفاظ ترتبط بهذه العلاقة في النّصّ أمر يُسهم في ربط أجزائه وتماسكها، وممّا ارتبط مُعجميّاً بوساطة علاقة الجزء بالكلّ والعكس في النّصّ دار السلام (بغداد) والعراق في البيت الخامس،وهو ارتباطٌ يُفصح عن خصوصيّة التّحيّة التي يوجهّها الشاعر إلى بغداد، وعلاقة القنّة بالجبل في (قُنن الجبال) الواردة في عجز البيت الثلاثين، فإن القُنَن جمع قُنَّة وهي أعلى الجبل[62]، وجعلُ الخطبِ ذا أثرٍ في القُنن مبالغة رمى الشّاعر من خلالها إلى كشف مدى فداحة ما حلّ بالأمّة،وعلاقة الأقدام بالأجسام في قوله:

36. أمِنَ الشهامــة أنْ يُنَغَّصَديئُكم أن تقنعـــوا بتنعّمِ الأجســـامِ

37. أمنَ السّعــادة أن تُهان حياتُكم وتُداسَ تحت مواطـــئ الأقــدامِ

ففضلاً عن التّرابط الذي حقّقه التّوازي المتمثّل في التّقطيع المتساوي لصدرَي البيتين المتتاليين والتّشابه التركيبيّ بينهما، فإنّ علاقة الجزء بالكلّ وعكسه في عجُزيهما أسهمت في الرّبط بينهما، وزاد من لحمتهما وسبكهماالتّفاق وقوع الكلمتين في موضع الضّرب من البيتين، أي ضمن التّفعيلة الأخيرة من العجُز في كلٍّ منهما.

ثالثاً ـ علاقة الجزء بالجزء:يمكن أن نعدّ ارتباط الذّوائب (جمع ذُؤابة) وهي عِلاقةُ قائمِ السّيفِ[63] بالسّيف نفسِهِ ارتباطَ جزءٍ بجزءٍ، باعتبارِ السّيفِ جزءاً من كلٍّ يمثّله القَرْمُ المُعَبَّرُ به مجازاً عن السّيّد[64]، في قوله:

15- مِنْ كلِّ قرمٍ ليسَ يغمدُ سيــفَهُحتّـــى يعودَ مع الذّوائبِ دامِــي

فإنَّ من تمامِ صفةِ السّيادةِ ملازمةَ السّيفِ مَنِ اخْتيرَ سيّدا.

وممّا تضافرت فيه علاقة الجزء بالكلّ والعكس وعلاقة الجزء بالجزء قوله:

20- لا خيرَ في وطنٍ يرى برجــالِهِثقل الجســومِ وخفّـــة الأحلامِ

فإنّ الوطنَ كلٌّ، والرّجال جزءٌ منه، والجسوم والأحلام جزءان من ذلك الجزء، ثمّ ترتبط الجسوم بالأحلام بعلاقة الجزء بالجزء داخل كلٍّ واحد يمثّله الرّجال، وكلّ النّماذج السّابقة تساعد على كشف مقاصد الشّاعر ومراميه، وتُفصح عن براعته في استثمار الوحدات المعجميّة، الأمر الذيانعكس على النّصّ إيجاباً فأثراه وزاده خصوبةً وتماسكاً.

رابعاً ـ علاقة الصِّنف العامّ:ترتبط الألفاظ دلاليّاً بانتمائها إلى حقلٍ دلاليّ يجمعها، فيه من الرّوابط والعلاقات ما يَصِلُ اللّفظ بغيره من أفراد حقله، ومايَصِلُ كلَّ الألفاظ بالمصطلح العامّ الجامع لها[65]، وممّا يندرج تحت صنفٍ عامٍّ ما تناثر في القصيدة من أسماء الأرض، التي منها الفَلا وهي الأرض الواسعة المقفرة، والحاجر وهو الأرض المرتفعة منخفضة الوسط، والجبال وهي المرتفع من الأرض، والآكام وهي التّلال[66]، ومنه اندراج النّرجس والورد تحت صنف النّبات، وهما الواردان في قوله:

9- تبكـــي فتنثرُ لؤلؤاً منْ نرجــسٍيَنسابُ في الوردِ انسيـــابَ غَمامِ

واندراج الصَّبا وريح الشّمال تحت صنف الرّياح، وقد وردا في البيتين السّادس والرّابع عشر، فالصّبا الريح الشّرقية ، ويقال لها القَبول، وتهبّ من مشرق الاستواء، أما الشّمال فهي الريح الشّامية وتهبّ من ناحية القطب الأعلى[67]، ومنه الألفاظغرامي، أشواقي، هيامي، الأشواق، نزوعه، وجدي، وجد، كلفي، شغفي، غرام، فإنّها تندرج تحت ما يدلّ على المحبّة[68]، والألفاظ الأسنّة، القنا، مهنّد، سهام، قنبلة، حسام، تندرج تحت صنف السلاح، وقد أسهم وجود هذه الأصناف وما تفرّع عنهافيتحقيقالترابط والاتّساق بين أبيات القصيدة.

خامساً ـ علاقة التّدرّج التسلسليّ المرتَّب:يمكن التّمثيل لهذه العلاقة بما تناثر في القصيدة من ألفاظٍ دالّةٍ على المحبّة من مثل الغرام، والهيام، والوجد، والكلف، والشغف، والنّزوع، فاختلافها من حيث الدّلالة على شدّة الحبّيسوّغ وقوعها ضمن تدرّجٍ مرتَّبٍ، وقد تضمّنت بعض المصادرذلك[69]، وباعتماد ما جاء في بعضٍ منها يمثّل الكلف أوّل درجة في تسلسل ما جاء في النّصّ ويعني شدّة الحب، ثمّ الشغف الذي يبلغ الحبّ فيه شغاف القلب، ويمثّل الهيام آخرها وأشدّها؛ لأنّه حبٌّ شديد يهيم معه المرء على وجهه لغلبة الهوى عليه.

سادساً ـ الارتباط بموضوعٍ ما (التّلازم الذِّكريّ):وهو "الجمع بين أمرٍ وما يناسبه"[70]، أو هو ترتُّبُ ذكر لفظٍ أو أكثر على ذكر لفظٍ آخر في سياقٍ واحدٍ، ويتّسم التّركيب المتلازم بوجود علاقةٍ ما بين

عنصريه أو عناصره تستند إلى مبدأ الاستدعاء[71]، ومنه ما جاء في معرض تحذير الشاعر قومه من الفرقة، في قوله:

31. ولئنْ تفرّقَ جمعُكم أيدي سبـــا وبقيتمو هملاً بغيــرِ إمـــــامِ

إذْ استدعى الفعل (تفرّق) ذكر (أيدي سبا) وهو مركّب من اسمين جُعلا اسماً واحداً، وأصله من قصّة سبأ والسّيل العرم الذي خرّبها وفرّق أهلها[72].

ومما يُعدّ من المصاحبات المعجميّة الموروثة في القصيدة المصاحبة بين الألفاظ (لؤلؤاً، نرجس، الورد)، في قوله:

9. تبكي فتنثرُ لؤلؤاً منْ نرجسٍ ينسابُ في الوردِ انسيابَ غمامِ فإنّ التّلازم بين

هذه الألفاظ موروثٌ قديم،حيث درج الشعراء على إيرادها أو إيراد بعضٍ منها في معرض تشبيههم الدّمع والعين والخدّ[73]، ومنه قول الوأواء الدّمشقيّ [من البسيط][74]:

وأمطرتْ لؤلؤاً منْ نرجـــسٍ وسَقَتْوَرداً وعَضّتْ على الْعُنّــابِ بالْبَرَدِ.

ختاماً: أظهر استقصاء الرّبط المعجميّ في القصيدة غنى قاموس الشّاعر اللّغويّ، وبراعته في اختيار الألفاظ الموفية بغرضه، وإحكام ربط كلٍّ منها بالآخر، بوساطة آليّتين مهمّتين هما التّكرار والمصاحبة المعجميّة، فقد أسهمتا بدورٍ فاعل في تماسك النصّ شكلاً ودلالةً، وقد ورد فيه تكرار الكلمة في ثلاث صور: تكرارها تكراراً مباشراً، وتكراراً جزئيّاً اشتقاقيّاً، وتكرارها بوساطة علاقة الاشتراك اللّفظيّ، وقد غلب في القصيدة التّكرار الجزئيّ على بقيّة الأنواع، كما استعان الشاعر بالتكرار بالتّرادف وشبهه، وضمّن نصّه بعض العناصر التي تندرج تحت كلمةٍ شاملةٍ أو عامّةٍ، وقد بدا أثر التكرار إيجابيّاً على النصّ من حيث بيان مضمونه وتأكيد دلالته، ومن حيث الدّور الفاعل الذي لعبه في خلق التّماسك بين الألفاظ.

وتعدّدت في النّصّ علاقات المصاحبة المعجميّة كالتّضادّ، وعلاقة الكلّ بالجزء وعكسه، وعلاقة الجزء بالجزء، والاندراج تحت صنفٍ عامّ، والتدرّج التسلسليّ المرتّب، والتلازم الذّكريّ، وهذه العلاقات ذات فعالية في ترابط وحدات النّصّ وأجزائه، وهي كفيلة ببثّ الاتساق والسّبك في أركانه، كما أنّها تلعب دوراً في تسهيل الفهم من جهة إظهار دلالة اللفظ من خلال علاقته بغيره من الألفاظ.

هوامش البحث ومراجعه:

1 . ينظر لسانيات النصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، محمّد خطابي: 15، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

2. المصباح المنير، أحمد بن محمّد بن عليّ الفيومي المقرئ (ت 770هـ): (ربط) 82، مكتبة لبنان، بيروت، 1987م.

3علم لغة النّصّ: النظريّة والتطبيق، عزّة شبل محمّد:105، مكتبة الآداب، ط2، 1420هـ، 2009م، نقلاً عن:.Haliday & Ruqaiya Hasan, Cohesion in English, p. 288, 289 .

4 . ينظر أصول تحليل الخطاب في النّظريّة النّحويّة العربيّة (تأسيس نحو النّصّ)، محمّد الشاوش: 138/1، المؤسسة العربيّة للتوزيع، تونس.

5 . ينظر علم لغة النصّ، عزة شبل: 105.

6 . لسانيّات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب: 24.

7 . ينظر النّحو وبناء الشعر في ضوء معايير النّصيّة (شعر الجواهري أنموذجاً)، صالح عبد العظيم الشاعر: 111، ط1، دار الحكمة، مصر، 1434هـ، 2013م.

8 . ينظر في ترجمة الشّاعر أعلام ليبيا، الطاهر أحمد الزاوي: 111. 114، دار المدار الإسلاميّ، ط3، 2004م، وأحمد الشّارف: دراسة وديوان،عليّ مصطفى المصراتي: 11، الدار الجماهيريّة للنشر والتوزيع، مصراتة، ط3، 1430هـ، 2000م، ومعجم الشّعراء اللّيبيّين (شعراء صدرت لهم دواوين)، عبد الله مليطان: 77/1، دار مداد للطّباعة والنّشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2008م، والأعلام قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين لخير الدين الزركلي: 134/1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 15، 2002 م .

9 . أحمد الشارف (دراسة وديوان): 64.

10 . وهي في المصدر السابق: 100 ـ 102.

11 ينظر المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة: (كرر)782، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 1426هـ، 2005م.

12 . ينظر لسانيّات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب: 24.

13 . ينظر نسيج النصّ، بحثٌ فيما يكون به الملفوظ نصّاً: الأزهر الزناد: 118،119، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1993م.

14 . ينظر البيان في روائع القرآن، دراسة لغويّة وأسلوبيّة للنّصّ القرآنيّ، تمام حسّان: 109. 111، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1431هـ، 1993م.

15 ـ سورة الإسراء: من الآية (105).

16 . سورة المائدة: من الآية (39).

17 . بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، د. صلاح فضل: 188، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 164، أغسطس، 1992م.

18 . ينظر علم لغة النّصّ: 106.

19 . ينظر المصدر السابق: 106، 107، ونحو النصّ اتّجاه جديد في الدّرس النّحويّ، أحمد عفيفي: 106، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001م.

20 . ينظر النظريّة الشّعريّة، بناء لغة الشّعر اللّغة العليا، جون كوين: 457، 458، ترجمة: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر، 2000م.

21 . ينظر أثر التّكرار في التماسك النّصيّ، مقاربة معجميّة تطبيقيّة في ضوء مقالات د. خالد المنيف، د. نوال بنت إبراهيم الحلوة:24،25، مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم اللّغات وآدابها، العدد الثامن، رجب، 1433هـ، مايو 2012م.

22 . من أمثلة التّكرار الجزئيّ في القصيدة أيضاً ورود صيغة الجمع الأعداء واسم الجمع العدا، وصيغتي المصدر إنعام وتنعّم، وصيغتي المصدر والجمع سقامي والأسقام، والرّباط والرّوابط، وصيغتي الجمع الجسوم والأجسام، وتردّد عدد من اشتقاقات الجذر (سلم) فيها مثل السلام، تسلموا، سلامة، الإسلام، والجذر (نور) مثل تنوّر، ونور، وورود بعض الأسماء مرّةً مفردة وأخرى مجموعة، منها، النفس والنفوس، ومعشر ومعاشر، والقوم والأقوام، ويوم والأيّام.

23 المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، عبد الرّحمن جلال الدّين السّيوطيّ (ت911هـ)، تحقيق محمّد أحمد جاد المولى وآخَرَين: 369/1، ط3، دار الحرم، القاهرة، د.ت.

24 . ينظر المعجم الوسيط: (سلم) 446.

25 . ينظر المصدر السابق: (وجد) 1013.

26 . ينظرلسان العرب لأبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقيّ المصريّ (ت711هـ): (قوم) 224/12 ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 2000 م.

27 . دور الكلمة في اللّغة، ستيفن أولمان: 97، ترجمة كمال بشر، ط5، دار الشباب، القاهرة، 1998م.

28 . ينظر المصدر السابق: الموضع نفسه.

29 . ينظر الكلمة دراسة لغويّة معجميّة، حلمي خليل: 133، دار المعرفة الجامعيّة، ط2، 1998م.

30 . البدبع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة، جميل عبد المجيد: 82، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998م.

31 . ينظر لسان العرب: (عرج) 87/10، و(عطف) 192/10.

32 . ينظر المصدر السابق: (قدم)42/12، و(كرر) 46/13.

33. ينظر المصدر نفسه: (سقم) 211/7، و(علل) 261/10.

34 . ينظر المصدر نفسه: (دوا) 335/5.

35 . ينظر المعجم الوسيط: (شمخ) 493، و(قنن) 763.

36 . ينظر المصدر السابق: (عذل) 590، و(لوم) 847.

37 . ينظر المصدرنفسه: (خذل) 222، و(ذلل) 310، و(هون) 1000.

38 . ينظر المصدرنفسه: (حيي) 213، (سلم) 446.

39 . منها الخطب والمصاب بمعنى الأمر الشديد والشّدة النازلة، ومنها العقول والأحلام لما يكون به التفكير ويميز به بين الحسن والقبيح، والتّنازع والخصام للاختلاف وتجاذب الشيء، وغير ذلك.

40 . البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة: 83.

41 . ينظر علم لغة النّصّ: 108.

42 . ينظر المصدر السابق: 108، وأصول تحليل الخطاب: 139، ولسانيّات النّصّ للخطابي: 25.

43 . ينظر علم لغة النّصّ: 108.

44 . ينظر البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة: 83.

45. معجم مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريّا (ت395هـ): (صحب) 335/3، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، 1399 هـ، 1979 م.

46. علم الدّلالة لأحمد مختار عمر: 74، عالم الكتب، ط 5، 1998 م.

47 . المصاحبة في التّعبير اللغويّ، محمد حسن عبد العزيز:11، دار الفكر العربيّ،القاهرة، د.ت.

48 . في طور التّنفيذ: معجم جديد للترجمة من العربية إلى الإنجليزية، محمّد محمّد حلمي هليل:244، مجلة عالم الفكر، المجلد الثّامن والعشرون، العدد الثّالث، مارس، 2000م.

49 . ينظر المصاحبة في التعبير اللغويّ: 13.

50 . لسانيّات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب: 25.

51 . مدخل إلى علم اللّغة، محمود فهمي حجازي: 157، دار قباء للنشر، القاهرة، د.ت.

52 . ينظر المصاحبة في التعبير اللغويّ: 15،16.

53 . ينظر المصدر السابق: 11، والنّحو وبناء الشّعر في ضوء معايير النّصيّة: 119.

54 . ينظر النّحو وبناء الشّعر في ضوء معايير النّصيّة: 120، والبديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة: 107،108، نقلاً عن: Haliday & Ruqaiya Hasan, Cohesion in English, p. 285.

55 . ينظر المصاحبة في التّعبير اللغويّ: 60.

56 . ينظر البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة: 109 . 119.

57 . ينظر المصدر السابق: 108.

58 . ينظر النّحو وبناء الشعر في ضوء معايير النّصيّة: 121.

59 . ينظر علم لغة النّصّ: 153.

60 . المصدر السّابق: 109.

61 . ينظر لسانيّات النّصّ القرآنيّ، دراسة تطبيقيّة في التّرابط النّصيّ، عبد الله خضر حمد: 161، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت.

62 . ينظر لسان العرب: (قنن) 206/12.

63 . ينظر المصدر السابق: (ذأب) 13/6.

64 . ينظر أساس البلاغة لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزَّمخشريّ (ت 538 ه): (قرم) 72/2تحقيق محمّد باسل عيون السود، دار الكتب العلميّة، بيروت ، لبنان، ط 1، 1419 ه، 1998 م.

65 . ينظر علم الدّلالة، لأحمد مختار عمر: 80.

66 . في الأبيات 4، 11، 30 على التّوالي، وينظر في معاني هذه الألفاظ وأوصافها المخصّص لأبي الحسن عليّ بن إسماعيل النّحويّ اللغويّ الأندلسيّ المعروف بابن سيده (ت 458ه): 10/ 70، 105، 113، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د . ت.

67 كفاية المتحفِّظ في اللّغة لأبي إسحاق إبراهيم بن إسماعيل بن عبد الله المعروف بابن الأجدابيّ الطرابلسيّ (ت نحو470ه): 174، تحقيق الدّكتور السايح عليّ حسين نشر جمعية الدّعوة الإسلاميّة العالميّة، طرابلس، ليبيا، 1989م.

68 . ينظر في معاني هذه الألفاظ المخصّص: 4/ 60 حيث العشق والشّغف، و61/4 حيثالهيام والوجد، و62/4 حيث الغرام والنّزوع، وينظر أيضاً كفاية المتحفّظ: 55، حيث (باب في الحب والموصوف به).

69 . ينظرفقه اللغة وأسرار العربيّة لأبي منصور الثّعالبي (ت430ه): 211 (حيث فصل في ترتيب الحب وتفصيله)، تحقيق: الدّكتور ياسين الأيوبيّ، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط2، 1420ه، 2000م، و نشوة السكران من صهباء تذكار الغزلان، محمد صديق حسن خان: 129 (حيث فصل في مراتب العشق وأسمائه وصفاته)، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، 1296ه.

70 . لسانيّات النصّ القرآنيّ: 162.

71 . ينظر من قضايا اللّغة والنّحو، فتح الله أحمد سليمان: 9، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1431ه، 2010م.

72 . ينظر زهر الأكم في الأمثال والحكم، للحسن اليوسي: 18.16/3، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1401هـ، 1981م، ومن قضايا اللغة والنّحو: 26.

73 . من ذلك قول أبي نواس [من السّريع]:

يبكـــي فيذري الـــدرّ من نرجـــــــــسٍ ويلطـــــمُ الـــــوردَ بعُنـّـــــــــــابِ

ينظر ديوانه: 15/4، تحقيق غريغور شولر، دار فرانتر ستاينر، فيسبادن، 1402هـ، 1982م.

وقول الإمام الصّوليالعباس محمد بن صول، أبو إسحق (ت 857هـ) [من المنسرح]:

كأنّ تلـــكَ الدّمـــــــوع قطـــــــرُ ندىً يقطـــرُ من نرجـــــــسٍ علـــــــى وردِ

ينظر نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهّاب النّويري (ت 733هـ): 263،275/2، تحقيق مفيد قميحة وحسن نور الدين، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2004م.

74 . وهو في ديوانه:84، تحقيق سامي الدّهان، ط2، دار صادر، بيروت، لبنان،1414هـ ، 1993م.

حروف الجر في شعر الهادي عرفة (دراسة نحوية دلالية)

د. زينب حسين مولود الرجيبي

كلية التربية أبو عيسى

جامعة الزاوية

المقدمة

الحمد لله الذي أنزل القرآن الكريم بلغة العرب فزادها قوة بين اللغات ،وجعل لنا العلم وسيلة لتحقيق أسمى المقاصد ، والصلاة والسلام على الأنبياء والمرسالين ومن اهتدى بهديهم إلى يوم الذين .

لكل لغة قواعد تؤدى بها الحروف والكلمات ، وضوابط تخضع لها ، ولكل حرف أو أداة معنى دقيق يؤديه ، فيضيف على التركيب المعنى المراد، وبذلك يساعد في التعبير عمّا يدور بالذهن لإيصال المعاني المقصود بصورة صحيحة ودقيقة ،وبَعْدَ أن سُنت قواعد اللغة العربية من أفواه العرب في البادية توجه البحث العلمي الحديث إلى تطبيق هذه القواعد على النصوص القرآنية والشعرية وإبراز دورها في إظهار المعنى ، والكشف عن كيفية توظيفها من خلال هذه النصوص لتأدية المعاني المختلفة المقصودة.

والشعر يعكس لنا حالة الشاعر النفسية ، والظروف السياسية والاجتماعية المحيطة به، لذا جاء البحث دراسة تطبيقية على شعر الهادي عرفة ، فكان عنوان البحث (حروف الجر في شعر الهادي عرفة دراسة نحوية دلالية) ،واقتصرت فيه على النصوص الشعرية في كتاب (الهادي عرفة شاعراً وأديباً) ، واتبعت فيه المنهج الوصفي التحليلي ، مراعية في إيراد حروف الجر الترتيب الهجائي

،وعدد أحرفها فأبدأ بالأحادي ثم الثنائي وهكذا ،وذكر المعنى الأصلي للحرف ، ثم الأكثر وروداً في شعر الهادي.

والذي دفعني إلى دراسة هذا الموضوع التعريف بشاعر ليبي إذ أنّ الشعر الليبي لا يحظى باهتمام كبير من قبل الباحثين العرب ،ومحاولة في إبراز ما تؤديه حروف الجر من دلالات متنوعة في شعر ابن عرفة ،ومدى اتفاقها مع القاعدة .

وتكمن أهمية هذه الدراسة في معرفة مدى اطراد القواعد اللغوية وأثرها في توجيه المعنى من خلال تطبيقها على شعر الهادي ،وفي إبراز آراء علماء العربية في حروف الجر ودلالاتها المختلفة ،والحرص على استعمالها استعمالاً صحيحاً دون الإخلال بالمعنى .

وتهدف هذه الدراسة إلى إظهار دور حروف الجر في رسم الصور المختلفة التي اعتنى بها الشاعر في ذهن المتلقي ، وإيضاح دور السياق في توجيه معنى حروف الجر الواردة في شعر الهادي .

وسيبنى البحث على ثلاثة مباحث تسبقهم مقدمة وتمهيد وتليهما الخاتمة والفهارس، وذلك كالأتي:

المقدمة : ذكرت فيها أسباب اختيار الموضوع، وأهميته ، وأهدافه ، والمنهج المتبع ، وخطة البحث.

التمهيد : تناول نبذة مختصرة عن الشاعر الهادي عرفة

حروف الجر الأحادية : درس حروف الجر المكونة من حرف واحد ، واقتصر على المذكور منها في شعر الهادي.

حروف الجر الثنائية : اقتصر على حروف الجر المكونة من حرفين والتي استخدمها الهادي في شعره .

حروف الجر الثلاثية : دُرس منها ما هو موجود في شعر الهادي.

حروف الجر الرباعية : تناول حتّى فقط ؛ لأنه لم يأت غيرها في شعر الهادي.

الخاتمة :تناولت أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

فهرس المصادر والمراجع.

التمهيد:

الهادي عرفة :

هو الهادي الصغير بن عرفة ،ولد الهادي سنة1910م في منطقة قصر خيار بقرية العلوص[1] ، وقيل سنة 1913م[2]

تعليمه:

أول تعليم له كان في كتاتيب بلدة قماطة ، ثم درس بزاوية سيدي عبد السلام الأسمر ،ثم بزاوية الأبشات بالزاوية ، وبعدها رحل إلى الأزهر الشريف لتحصيل العلم فنال شهادة التخصص في التربية ، ورجع إلى وطنه سنة 1945م .

عمله:

اشتغل مدرساً بالمعهد الأسمري في زليطن،ثم عمل مدرساً في الثانوية، ثم عين مفتشاً ومديراً لمعهد المعلمين بطرابلس ، ومديراً لمعهد الإدارة العامة، ثم عين عميداً لبلدية الخمس، ثم مديراً للأوقاف بطرابلس ، ثم مديراً لإدارة الزكاة بوزارة الخزانة.[3]

شعره :

من خلال هذه الدراسة تبين أنه لم يكن له أشعار كثيرة محفوظة ،وأغلب شعره يعكس لنا الحالة السياسية والاجتماعية للبلاد آنذاك ، فجاء شعره في ذكر مدن ليبيا وتصوير حنينه لها ،وذكر الاستعمار وظلمه للشعب، وحبه لدول الجوار، وله قصيدة في الرثاء والهجاء ،وشعر قصصي تمثل في قصيدة الراعي ، وغيرها، وامتاز أسلوبه في كل هذا بالسهولة والوضوح .

وفاته:

توفي في الثاني من شهر سبتمبر عام ثلاثة وسبعين وتسعمائة وألف ميلادي[4].

حروف الجر :

حروف الجر الباء والتاء والكاف و اللام و الواو وعن وفي وكي مذ ومن وإلى وعلى ومنذ وخلا وعدا ولعل وحتّى وحاشا ولولا ، اختصت بالدخول على الأسماء، وكل حرف منها له معان متعددة يحددها السياق الواردة فيه،وتعمل الجر فيما بعدها سواء كانت زائدة أم غير زائدة ، فالعمل المخصوص بالأسماء الجر،قال المرادي: " فأما المختص بالأسماء فلا يخلو من أن يتنزل منه منزلة الجزء أو لا فإن تنزل منه منزلة الجزء لم يعمل كـ(لام) التعريف ، وإن لم يتنزل منزلة الجزء فحقه أن يعمل لأن ما لازم شيئاً ، ولم يكن كالجزء منه أثر فيه غالباً ، وإذا عمل فأصله أن يعمل الجر ، لأنه العمل المخصوص بالاسم..."[5]

وسنتحدث هنا عن حروف الجر الواردة في شعر الهادي عرفة الأحادية والثنائية والرباعية إن وجدت في شعره ، مراعية في ذلك الترتيب الألفبائي.

حروف الجر الأحادية :

سيدرس هذا المبحث حروف الجر المكونة من حرف واحد ،ويقتصر على ما ورد منها في شعر الهادي.

الباء :

حرف جر يفيد معان عدة حسب التركيب الذي جاء فيه ، نذكر منها ما جاء في شعر الهادي:

1 – الإلصاق :

هو أصل معانيها ويقصد به اتصال الشيء بالشيء اتصالاً مباشراً، قال سيبويه : " وباء الجر إنما هي للإلزام والاختلاط ، وذلك قولك خرجت بزيد ودخلت به وضربته بالسوط ، فما اتسع من هذا الكلام فهذا أصله"[6] .

والإلصاق نوعان[7]: حقيقي ، وهو ما كان مباشراً للمجرور، نحو :أمسكت بزيد إذا قبضت على شيء من جسمه ، أو على ما يحبسه ، قال الهادي في هذا المعنى:

والتفَ بدرٌ بالكساءِ مشمراً وأهابَ بالقطعانِ غير محابِ[8]

أفادت الباء في (بالكساء) معناها الأصلي (الإلصاق) ،لتبين للسامع شدة التصاق بدر بالكساء وتشبثه به ليقيه البرد الشديد ، فهذا البيت من قصيدة قالها بمناسبة هطول الثلج بالجبل الغربي يصف فيها حال الراعي، ودلتْ الباء في الشطر الثاني (أهاب بالقطعان) الاستعلاء مع احتفاظها بمعناها الأصلي، لتفيد مدى التصاق الشاعر بالقطعان مع استعلائه عليهم ،وعملت الباء الجر في كلا الموضعين.

وإلصاق مجازي ،وهو ما كان قريباً من المجرور وغير مباشر له ، نحو : مررت بزيد ؛ أي ألصقت المرور بمكان قريب منه ، قال الهادي:

ومررتُ ثمّ بمعبدٍ وبشاطئ ضحٍ رحيبِ[9]

ألصق الشاعر مروره أثناء زيارته لمدينة درنة بمكان قرب معبد وشاطئ واسع خال من الشجر ، فأفادت الباء في كلا الشطرين (بمعبد،بشاطئ) الإلصاق المجازي.

2– الظرفية [10]:

هي التي يحسن مجيء (في) موضعها، وغالباً ما تدخل على الاسم الذي يخص الزمان أو المكان، ومن مجيئها بهذا المعنى في شعر الهادي قوله:

ومغانيا بقماطةٍ سقيا لها وهوى تبنكَ في أبى الأصنامِ[11]

دخلت الباء هنا على الاسم الذي يخص المكان لتفيد الظرفية ، أي مغاني في قماطة ،فدلت على أنّ المغاني في قماطة كثيرة حتى كأنها لصيقة بها ، ومما دخلت فيه الباء على ما يخص الزمان في شعر الهادي ،قوله:

الفجرُ مِن تحت الدجى يتثورُ والطيرُ غردَ بالصباحِ يبشرُ[12]

هذا البيت من قصيدة فرح الأشقاء وفيه يتكلم عن اندحار الإيطاليين ،وأراد هنا بالفجر تحرر ليبيا ، وجاءت (من) لتفيد ابتداء الغاية في الزمان ، فظهور الفجر وسطوعه بداء من الظلام ، وأراد الشاعر بـ(الدجى) الفترة الزمنية التي كانت تسيطر فيها إيطاليا على ليبيا ،والفجر بداء سطوعه من زمن قبل الدجى ،وبتحررها بزغ فجرها وأزال ظلام الاستعمار، و دخلت الباء في هذا البيت على الصباح – وهو اسم اختص بالزمن – لتفيد الظرفية الزمنية مع ملاحظة معنى الإلصاق فيها ، فالطير أكثر تغريده في الصباح حتى صار تغريده لصيقاً بالصباح ، فحسن استخدامها للدلالة على الظرفية ، و كل هذا يعكس لنا حالة الشاعر النفسية و ما يشعر به من فرح لتحرر بلاده.

3- الاستعانة:

هي التي تدخل على آلة متعلقها أو ما في حكمها[13] ؛ أي أنها لما يُعين على حصول فعلها ، مثل :كتبت بالقلمِ ، قال الهادي :

ثمّ أنثنى مستبشراً وعادَ يلوحُ بالقضيبِ[14]

تلمح في هذا البيت فرحة الشاعر واستبشاره، وكل هذا بسبب زيارته مدينة درنة بعد عودته من الأزهر ، واستعان بالسيف لإظهار فرحته،وهذا المعنى أفادته الباء التي جرت ما بعدها (بالقضيبِ).

4 – السببية :

هي التي تدل على سبب وقوع الفعل ، قال ابن مالك " وباء التعليل هي التي يحسن غالباً في موضعها اللام..."[15]

فلربما هلكَ التكرمُ والجدى والمعتفون بهلكِ شخصٍ خيرِ

هذا البيت من قصيدة (دمعة على بطل) يرثي فيها عون سوف المحمودي ألقاها في حفل تأبينه، وفيه جعل هلاك عون سبب في هلاك التكرم ، وهذا المعنى أفادته الباء (بهلك) ،وكأن بوفاته تنتهي هذه الخصال الحميدة، وهو بهذا يبالغ في التصاق هذه الخصال بالمرثي ، وبدأ البيت بـ(ربما) التي تفيد التكثير ليدل بذلك على قلة من يتصف بها.

وقال أيضاً في هذا المعنى:

أيظلُّ قومي نهبةً لتخاذلٍ تشقى بفتنتهِ البلادُ وتقهرُ[16]

هذا البيت من قصيدة (فرح الأشقاء) التي قالها إثر اندحار الإيطاليين في الحرب العالمية الثانية لذا تجده متخوفاً من عودة الماضي الأليم ، فجاء بجملة من التساؤلات التي لا تحتاج إلى جواب وإنما لإظهار خوفه من عودة الاستعمار إلى البلاد ، منها هذا البيت الذي يتساءل فيه هل سيستمر قومه في الذل و الخضوع والتخاذل الذي بسبب فتنته تشقى البلاد وتقهر ، فأفادت الباء بذلك التعليل في قوله (بفتنته)؛ لتبين سبب شقاء البلاد وقهرها.

5 – المصاحبة :

هي التي يحسن في موضعها (مع) ويغني عنها وعن مجرورها الحال [17]،ويفرق الجرجاني بين المصاحبة والإلصاق ،بأن الإلصاق يستلزم المصاحبة ، أما المصاحبة فلا تستلزم الإلصاق[18]، قال الهادي :

وتصاعدتْ أنفاسهُ بشكاتهِ ويلي على قومي مِنْ الأرواِم[19]

أفادت الباء في(بشكاته) المصاحبة ؛ أي تصاعدت أنفاسه مع شكاته، وجاء الشطر الثاني ليبين مما يشكو الشاعر ، فهو يشكو من ظلم الروم لقومه، ومعاناتهم بسببهم.

6– التعدية :

هي الباء القائمة مقام همزة النقل في إيصال معنى الفعل اللازم إلى المجرور[20]، قال الهادي:

وتفرقوا يبغونَ جمعَ شوارد سالتْ بهن أباطحٌ ورواب[21]

يصف الشاعر في هذا البيت حال الرعاة وهم يحاولون جمع أنعامهم التي جفلت بسبب هطول الثلج، فأفادت الباء في (بهن) التعدية ؛ لأن سال فعل لازم لا يتعدى إلا بواسطة ،و(هن) ضمير بارز متصل يعود على شوارد في محل جر بحرف الجر الباء، وقدم (بهن) على الفاعل (أباطح) لاهتمامه بالأنعام.

7 – الزيادة :

تأتي الباء زائدة في عدة مواضع نذكر منها ما جاء في شعر الهادي وهي

زيادتها في خبر ليس وزيادتها فيه قياسية[22]، قال الهادي في هذا المعنى:

والموتُ إن بدل الفتى مِن نفسه عزماً وتضحية فليس بعابِ[23]

جاءت الباء في (بعاب) زائدة لتوكيد أنّ الموت تضحيةً ليس معيباً ولا مشيناً لصاحبه ، والشاعر هنا أراد الراعي بدر الذي ضحّى بحياته لانقاد الأنعام من خطر الثلج.

تاء القسم:[24]

حرف من حروف الجر اختصت بالدخول على اسم الله تعالى ، وهي تفيد مع القسم التعجب ، نحو قوله تعالى: { تاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسَفَ} [يوسف:85]، ففي هذا القسم (تالله) تعجباً من كثرة ذكر ابنه يوسف، قال الأستاذ عباس حسن: " والتاء تفيد مع القسم التعجب ، ولا تجر من الأسماء الظاهرة إلا ثلاثة (الله – رب – الرحمان)،

ومن الشذوذ أن تجر غير هذه الثلاثة"[25]، ولقد جاءت تاء القسم في موضع واحد من شعر الهادي ، قال:

تاللهِ لهوًى تحرك ساكني وامتد ليلي واجتفيتُ وسادي[26]

هذا البيت من قصيدة قالها في حفل استقبال أقامه الطلبة الليبيين بالقاهرة للعالم الباحث حسن حسني عبد الوهاب وزير تونس ،فجاء بالقسم التعجبي (تالله) فكأن في القسم تعجباً من الهوى والشوق الذي تحرك بداخله للقائه فطال ليله ولم يستطع النوم ، لأن القادم ليس من بلده وإنما من بلد شقيق ، وهذا يظهر لنا مدى وطنيته وحبه لكل بلاد العرب وأهلها.

الكاف:

حرف جر يقع أصلياً وزائداً، ولا يجر إلا الاسم الظاهر[27]، وأصل معانيه التشبيه ويقع في نوعين[28]:

الأول حسي،نحو قولك : الأرض كرة كالكواكب الأخرى؛ أي أنه يتمثل في تشبه جرم بجرم ، قال الهادي في هذا المعنى:

ومشى الهوينى ثمّ أطرقَ برهةً ثمّ أنثنى كالخائفِ المرتابِ[29]

يصف الشاعر في هذا البيت حال أبي بدر الذي لحق ابنه في البرد الشديد بسبب سقوط الثلج ، فجاء بالكاف (كالخائف) ليصور للمتلقي هيأة أبيه وحاله عندما تساقط الثلج واشتد البرد وابنه في الخارج يحاول حماية الأنعام ، فأفادت الكاف تشبيه جرم بجرم(ثم أنثنى كالخائف) ، لأنه شبه الأب وهيأته بالخائف المرتاب، وعملت الكاف الجر فيما بعدها(الخائف).

الآخر معنوي،، نحو قولك : الذكاء كالكهرباء؛ أي أن يكون أحد طرفي التشبيه معنوياً، ولقد جاء حرف الكاف في شعر الهادي بهذا المعنى، منها قوله:

يُهدي إلى رسلِ المعارفِ مدحةً وتحيةً كالروضةِ المعطارِ

كنى الشاعر عن البعثة التعليمية القادمة من طرابلس إلى مصر برسل المعارف ، وهو في هذا البيت يشبه الشعر المتضمن المدح والتحية بالروضة العطرة،وقال معطار للمبالغة والتكثير، فهي على صيغة مِفْعَال ، والتحية شيء معنوي وهو المشبه والروضة شيء حسي أو مادي وهو المشبه به، فنوع التشبيه معنوي، وأفادت إلى(إلى رسل المعارف) انتهاء الغاية في الاختصاص فكل مختص غايته أن يلحق بما هو مختص به.

واو القسم :

من الحروف المختصة بالدخول على الأسماء وتعمل فيها الجر ، ولا تدخل إلا على الاسم الظاهر، ولا تتعلق إلا بمحذوف[30]، أي أنّ عاملها يكون دائماً محذوفاً ، ومن

مجيئها في شعر الهادي ، قوله:

ظنوكَ نفيعاً تحاولُ مأرباً بجفائهم كذَبُوا وربِّ المَشْعَرِ

أفادت الواو هنا القسم ليؤكد للمتلقي كذب الحاقدون على عون بأنّه كان في حياته يبحث عن منافعه وتحقيق مصالحه، وحُذف الفعل الذي تتعلق به .

اللام :

من حروف الجر التي تجر الظاهر و المضمر ، ويسمى لام الإضافة[31]، ويفيد معان عدة يحددها السياق الواردة فيه ، نذكر منها ما جاء في شعر ابن عرفة

1 – الملك:

هو من أصل معانيها ومعه الاستحقاق والاختصاص[32] ، قال ابن يعيش : " اللام أصل حروف الإضافة ، لأن أخلص الإضافات وأصحها إضافة الملك إلى المالك ،وسائر الإضافات تضارع إضافة الملك ، فالملك نحو: المال لزيد ، وما ضارع الملك مثل قولك: اللجام للدابة ، والرأي لزيد ، والبياض للثلج "[33]؛ أي أن لام الملك تقع بين ذاتين المجرور بها هو المالك العاقل ، أو هو الأعقل ، ولقد جاءت بهذا في شعر ابن عرفة ، قال:

وبمكمنٍ ناءٍ ومر عى للعروبةٍ غير موبِ[34]

هذا البيت من قصيدة درنة ، وهو هنا يصف ما مرّ به عند ذهابه إلى درنة ،فأفادت اللام (للعروبة) الملكية ؛ لأنها وقعت بين ذاتين المالك فيها هو العاقل المجرور (العروبة) ، فالمرعى ملك لجماعة من الناس ، ووصفه بأنه غير مورث للوباء ،وأفادت الباء في الشطر الأول الإلصاق ، فالشاعر ألصق مروره بمكان يقرب من الموضع النائي ومرعى العروبة.

2 – الاستحقاق:

تقع لام الاستحقاق بين معنى وذات[35] ويكون مجرورها هو المستحق ، والملك والاستحقاق متقاربان في المعنى ويختلفان من وجهين:

الأول : أن بعض الأشياء تستحق ولا يقع عليها الملك [36].

الثاني : أن الملك يكون لما حصل وتبث ، أما الاستحقاق فيكون لما حصل ولم يحصل لكنه في حكم الحاصل بسبب الاستحقاق[37].

ولقد قال الهادي في هذا المعنى:

الحكمُ لتاريخٍ في شيخِ الفوا رسِ لا لمرذولِ الخصائلِ مفترِ[38]

وقعت اللام في هذا البيت بين الحكم والتاريخ (الحكم لتاريخ)، وكلاهما لا يمثل ذاتاً وإنما معنى ، فأفادت الاستحقاق ؛فالتاريخ استحق الحكم على عون المحمودي لأنه شاهد على الوقائع ولا يكذب، وينفي الشاعر في الشطر الثاني استحقاق صاحب الخصال القبيحة الحكم على شيخ الفوارس ،فاللام هنا وقعت بين معنى (الحكم) وذات (مرذول) وأراد بالمرذول الشامتون وأصحاب القلوب الضاغنة قال في البيتين السابقين:

والشامتونَ تباشروا وتغامـزوا بأخسِ إيماءٍ وأقبـحِ منظـرِ

ومن العجائبِ أن ضغنَ قلوبهم لم ينسَ بالخطبِ الجليلِ الأكبرِ

فمثل هؤلاء الأشخاص لا يستحقون الحكم على عون بعد رحيله ،وكنى عنه بشيخ الفوارس ، وكنى عنهم بمرذول ، وهو بهذا يرفع منزلته عليهم حتى بعد موته ، وأفادت (في) في الشطر الأول (في شيخ الفوارس) معنى على ؛لتتضمن معنى الظرفية والاستعلاء ،فالحكم مستعل على المحكوم داخل فيه.

3 – الاختصاص :

هي اللام الواقعة بين ذاتين لا يملك مجرورها الآخر ، وإنما يختص به[39]

ومن مجيئها بهذا المعنى في شعر الهادي عرفة قوله:

مَن للجفانِ الغرِّ يملأهَا قرى لضيوفهِ مَن للعرينِ المقفرِ[40]

يعدد الشاعر محاسن المرثي (عون سوف المحمودي) في قصيدة دمعة على بطل، ويشير في هذا البيت إلى كرم ضيافته ،فجاء بالاستفهام (من للجفان ...) كناية عن كرمه ، ومبالغة في اختصاصه بهذه الصفة ؛ لأن في التساؤل عمن يحل محله بعد وفاته في إكرام الضيف يظهر أن الشاعر لا يجد فيمن حوله من هو في مثل كرمه ، وأفادت اللام في الشطر الثاني (يملأها قرى لضيوفه) الاختصاص ؛ لأن الضيوف لا يملكون الطعام المقدم إليهم في الجفان وإنما استحقوه واختص بهم بحكم أنهم ضيوف عون ، وعملت اللام الجر في كلا الموضعين.

4 – التعليل [41]:

هي التي يكون مجرورها علة وسبباً في حصول معنى عاملها ، قال الهادي :

هاهم أولاء مواطنوك فحيّهم وأطرب لمرأى السادة الأعلام[42]

هذا البيت من قصيدة رحبتكمو دار تنادي أهلها التي شارك بها الشاعر في الحفل الذي أقامه نادي طرابلس الثقافي عندما جاءت بعثة من معلمي الجهات الشرقية إلى مصر ،وأراد بـ(مواطنوك) هؤلاء

المعلمين ،وجاءت اللام لتفيد تعليل طلبه من السامعين الطرب ، وهذا يظهر للمتلقي شعور الفرح المسيطر على الشاعر آنذاك بسبب رؤيته السادة الأعلام بينهم ، و(مرأى) مجرور باللام وعلامة جره الكسرة المقدرة منع من ظهورها التعذر .

حروف الجر الثنائية:

من حروف الجر ما جاء على حرفين ، نذكر منها ما ورد في شعر الهادي:

عن:

من الحروف التي تجر ما بعدها ،وتفيد عدة معان بحسب السياق الواردة فيه مع احتفاظها بمعناها الأصلي (المجاوزة) نذكر منها:

1 – المجاوزة:

يُقصد بها بُعد ما قبلها عن مجرورها ، قال الرضي : " وعن للمجاوزة ،أي لبعد شيء عن المجرور بها بسبب إيجاد مصدر المعدى بها ، نحو : رميت عن القوس ، بَعُد السهم عن القوس بسبب الرمي "[43].

والمجاوزة نوعان[44] :حقيقية كالمثال السابق ،ومجازية ، نحو أخذ العلم عن عالم ، فكأنه جاوزه بأخذ العلم عنه ، وقد يراد بها الابتعاد عن الشيء بسبب العجز .

ومن مجيئها بمعنى المجاوزة المجازية في شعره ، قوله:

هذي الكنانةُ فانزلوا في ظلهَا وخذوا المعارفَ عن أولي الأبصارِ[45]

أفادت (عن) في هذا البيت المجاوزة ، فكأنهم جاوزوا أولي الأبصار بسبب أخد المعارف عنهم ،والشاعر هنا يدعو زملاءه لنزول مصر لأخذ المعارف عن علمائها.

ومن مجيئها بمعنى المجاوزة الحقيقية في شعر عرفة ، قوله:

لكنه ذاقَ الحياةَ مريرةً و لوى عَنْ الوطنِ المحببِ جيدَا[46]

هذان البيتان من قصيدة (من مكابدات الطلبة الليبيين في مصر ومعاناتهم أثناء الدراسة) ، وفيه يبين سبب بعده عن الوطن ، وهو مرارة الحياة في الوطن بسبب الاستعمار، فأفادت (عن) المجاوزة الحقيقية التي تتمثل في بعد جرم عن جرم ، وكنى عن بعده عن الوطن بلوى عنقه عنه ، وكأنه أعرض عنه ؛ لكراهة شيء فيه.

3 – التعليل:

أفادت (عن) في البيت الذي يليه التعليل مع ملاحظة معناها الأصلي (المجاوزة) ، قال الشاعر:

لم أجتو الوطنَ المحببَ عن قلى حاشاه أن يمسى لدي زهيدَا

ينفي الشاعر هنا أن يكون بعده عن الوطن بسبب البغض الذي يوصل إلى الترك ، فأفادت (عن) التعليل ،وهذا المعنى ذكره النحاة [47]،فجاءت (عن) ليكون ما بعدها علة وسبباً في حصول معنى عاملها ، وبما أن ما قبلها منفي (لم أجتو) فأن السبب منفياً أيضاً

في:

حرف جر ثنائي اختص بالأسماء ،ويفيد في التركيب عدة معان، نذكر منها :

1 – الظرفية:

هي أصل معانيها ، قال سيبويه : " و أما (في) فهي للوعاء ،تقول : هو في الجراب ، وفي الكيس ، وهو في بطن أمه ، وكذلك هو في الغُل ؛ لأنه جعله إذ أدخله فيه كالوعاء له، وكذلك :هو في القبة ، وفي الدار ، وإن اتسعت في الكلام فهي على هذا ، وإنما تكون كالمثل يُجاء به ليقارب الشيء وليس مثله"[48] ، فالظرفية هي احتواء الشيء شيئاً آخر كما يحوي الظرف المظروف ، و كما يحوي الإناء ما في داخله[49].

والظرفية نوعان حقيقية ومجازية[50].

الظرفية الحقيقية منها المكانية ومنها الزمانية قال الهادي:

هيا نؤسسُ درنـةَ في ذلك السهلِ الخصيبِ

هذا البيت من قصيدة درنة ، وفيه يتكلم عن أرضها الخصبة ، وكأنه هو من أشار بتأسيسها في هذه الأرض ، فجاءت (في) لتفيد الظرفية المكانية حيث احتوى السهل الخصب درنة احتواء الظرف المظروف، وهو بهذا يصف للمتلقي تربة درنة الجيدة.

ومن الظرفية الزمانية قوله:

أوتْ مهاجرَنا وآستْ جرحنا في كلِّ يومِ كريهة وجلادِ[51]

من قصيدة تحية تونس ،وفي هذا البيت يشيد بفضل تونس على أشقائها الليبيين ،فلقد كانت تستقبل المهاجرين الليبيين إليها وتواسيهم في كل أوقات الشدائد التي مروا بها ، وكلما احتاجوا إليها ،وأفادت في الظرفية الزمانية ، ف(كل يوم كريهة وجلاد) هو الزمن الذي احتوى إيواء تونس للمهاجرين ، ومن الظرفية الزمنية أيضاً قوله في رثاء المحمودي:

وأسكبْ دموعكَ وأبكهِ شعراً كما فعلتْ تماضرُ في قديمِ الأعصرِ [52]

الشاعر في هذا البيت يدعو الشعراء لإلقاء مرثية يبكوا فيها المحمودي و تخلد ذكره ، كما فعلت الخنساء التي بكت أخاها (صخراً) شعراً في العصور القديمة ، وجاءت (في) لتفيد الظرفية الزمانية ،فأشعار تماضر في أخيها وبكائه كانت في العصور السابقة ، فهي الزمن الذي احتواها ، واختار الخنساء للتشبيه لأنها بكت أخاها بحرقة ورثته بأشعار كثيرة لشدة حزنها عليه ، وهذا يبين لنا شدة حزن الهادي عليه.

و من الظرفية المجازية في شعر الهادي ، قال :

و نزلتمُو منَا مكانَ أحبةٍ و حللتمُو في موضعِ الأكرامِ[53]

هذا البيت من قصيدة (رحبتكمو) ،وفيه يخاطب معلمي ليبيا القادمين إلى مصر ،معبراً عن مدى حبه لهم ،ومكانتهم في نفسه ، بإنزالهم عنده منزلة الكرام ، وجاء بـ(مِنْ) للدلالة على الظرفية ،لأنها في هذا الموضع وافقت (في) في معنى الظرفية، كما أنها تأتي بمعنى (في) إذا دخلت على الظروف ، نحو : قبل وبعد وبين ...[54] ، فتقول :نزلتمو فينا مكان ...، وعدل الشاعر هنا عن (في) إلى (من) ؛ لتفيد معناها الأصلي(التبعيض) إضافة إلى الظرفية ؛ أي أن هذه المنزلة عند بعضهم ، وأفادت (في) في الشطر الثاني الظرفية المجازية ؛لأنها شغلت الفعل (حللتمو) فاشتملت عليه اشتمال الظرف للمظروف ،فصار الإحلال متضمناً موضع الأكرام تضمن الظرف للمظروف ، فالظرفية المجازية هي التي تشغل عاملها شغلاً يجعلها تشتمل عليه اشتمال الظرف للمظروف[55] .

2 – موافقة (من) في التبعيض[56]:

مما قاله الهادي في هذا المعنى:

أخوانُنَا رُدُّوا ولما يقطعُوا في منهجِ العلمِ بريدَا[57]

أفادت (في) هنا التبعيض الذي تفيده (مِنْ) مع احتفاظها بمعناها الأصلي (الظرفية) ؛ أي أنّ الطلبة الذين قُطعت عنهم مخصصاتهم الشهرية في مصر وردوا إلى بلادهم لم يقطعوا من منهج العلم بريداً مع احتفاظها بالدلالة على الظرفية فمنهج العلم يحوي الطلبة كما يحوي الإناء ما بداخله ،وهذا دليل على شدة حرص الطلبة الليبيين على تحصيل العلم .

3 – المصاحبة :

هي التي يحسن موضعها (مع) ، نحو قوله تعالى : { فَأَدْخُلِي فِي عِبَادِي} [الفجر : 32] ، أي مع عبادي.[58]

قال الهادي:

أما أبو بدر فظلَّ نهارُهُ بالحي في نفرٍ مِنْ الأصحابِ[59]

أفادت (في) (في نفر ...) المصاحبة؛ أي مع نفر، وأفادت الباء(بالحي) الظرفية المكانية ؛ أي في الحي .

من :

حرف جر ثنائي ، يفيد عدة معان ، منها:

1 – التبعيض:

تأتي (مِنْ) بمعنى التبعيض إذا حسن مكانها بعض ، قال سيبويه : " تكون أيضاً للتبعيض ، تقول : هذا من التوب ، وهذا منهم ، كأنك قلت بعضه"[60] ، و" تعرف (مِنْ) التبعيضية بأن يكون هناك شيء ظاهر وهو بعض المجرور بـ(من) ، ... أو مقدر..."[61]

قال الهادي :

تلكَ المغاني مِنْ روابي تونس ملكتْ علي عواطفِي وفؤادِي[62]

أفادت (مِنْ) في هذا البيت التبعيض ،فالمغاني بعض روابي تونس، و(تلك) تعود على مرابض الأساد في البيت السابق ، قال :

كلا ولا حبُّ السلافةِ شاقني لكن ذكرتُ مرابضَ الأسادِ

والشاعر بهذا يمدح شعب تونس بأن منهم شجعان وأقوياء كالأسود .

2 – التعليل :

تفيد (مِنْ) التعليل عندما يكون مجرورها علة في حصول متعلقها[63] ، ومن مجيئها بهذا المعنى في شعر الهادي ، قوله في قصيدة فرح الأشقاء:

والكونُ هبَّ مِنْ الرقادِ وقد سرى طلق من النسمِ العليلِ معطّرِ[64]

أفادت (مِن) في هذا البيت التعليل ، فالكون معطر بسبب النسم العليل ، وأستعار الشاعر الرقاد من الإنسان للكون ، لأنه أراد الناس الذين يعيشون فيه في تلك الفترة التي كان الاستعمار فيها مسيطراً على الوطن، وأراد بالنسم الحرية، وبالرقاد الذل والخضوع ، وأفادت (مِنْ) في (هبّ من الرقاد) ابتداء الغاية في الزمان؛ أي أن الشعب بدأ ثورته من الرقاد ، وقد تكون تعليلية ، أي أنه ثار بسبب الذل والخضوع.

3 – بيان الجنس :

تأتي (مِنْ) لبيات المقصود من الجنس العام الذي قبلها أو بعدها ، و"تعرفها بأن يكون قبل(مِن) أو بعدها مبهماً يصلح أن يكون المجرور بـ(مِن) تفسيراً له ، وتوقِع اسم ذلك المجرور على ذلك المبهم"[65] ،قال الهادي في هذا المعنى :

للهِ أنتم مِنْ شبابٍ زاهرٍ بيضُ الوجوهِ أعزة أخيارُ[66]

جاءت (مِن) هنا لبيان جنس الضمير (أنتم) في قوله (لله أنتم من شباب زاهر) ،أي أنتم الشباب الزاهر ، والمراد منه مدح هؤلاء الشباب ،ومبالغة في مدحهم استخدم التعجب السماعي (لله) ، فهذا البيت من قصيدة معلمي الجيل الجديد .

3 – ابتداء الغاية :

ويُراد بها ابتداء الغاية في المكان أوفي الزمان، قال الهادي :

يا أيها الضيفُ الكريمُ تحيةً من ناشئ لما يكنْ مجدودَا[67]

أفادت (مِن) في قوله (تحية من ناشئ) ابتداء الغاية في المكان ، لأن الناشئ يُنزل منزلة المكان،وهذا كقولهم: من فلان إلى فلان ، وإفادتها هذا المعنى متفق عليه ،ذكره المرادي[68] .ولقد جاءت بمعنى ابتداء الغاية في الزمان في موضع واحد من شعر الهادي ذُكر أثناء الحديث عن دلالة الباء على الظرفية الزمانية .

5 – الإلصاق :

موافقة الباء في معنى الإلصاق ، قال الهادي:

هبّ النسيمُ مضمخ النفحاتِ مِن نـــد وطيـــبِ[69]

أفادت (مِن) في هذا البيت الإلصاق وهو المعنى الذي تفيده الباء مع احتفاظها بمعناها الأصلي (التبعيض) فنفحات النسيم مضمخ ببعض الندى والطيب ، ملتصق به.

حروف الجر الثلاثية:

بعض حروف الجر تتكون من ثلاثة أحرف ، منها:

إلى :

من حروف الجر الثلاثية التي تجر ما بعدها من الأسماء ، و تفيد في التركيب عدة معان

نذكر منها ما ورد في شعر الهادي:

1 – انتهاء الغاية:

هو أصل معانيها وأكثرها استعمالاً [70] ، ويراد بها انتهاء الغاية مطلقا في الزمان والمكان وغيرهما [71]، وبذلك تفيد انقطاع معنى عاملها بوصوله إلى الاسم المجرور بعدها واتصاله به[72].

ومن مجيئها بهذا المعنى في شعر الهادي ، قوله :

وسلْ الرفاقَ عَنْ النزيلِ وشأنهِ　　ما بالهم خفوا إليهِ وفودَا[73]

يتكلم الشاعر في هذا البيت عن موظف الإدارة البريطانية الذي أوفدته إلى الطلبة الليبيين في مصر لدراسة أوضاعهم بعد قطع مخصصاتهم الشهرية عنهم ، يصف فيه حال الطلبة الليبيين عند سماعهم بقدومه ، فجاءت (إلى) لتفيد انتهاء الغاية المكانية ، أي أنّ انتهاء غاية إسراعهم وتوافدهم هو الموظف البريطاني، وبدأ البيت بالطلب (سل) لحمل المتلقي على الإحساس بمعاناتهم.

وقال أيضاً من قصيدة الراعي:

وغدوا يرافقهم إلى المرعى فتى　　كالصقر في أصحابه الأنجاب[74]

الواو في (غدوا) تعود على الرعاة في البيت السابق ، واعترض بين الفعل (غدوا) وما تعلق به (إلى المرعى) بالجملة الفعلية (يرافقهم) لاهتمامه بالفتى الذي يرافقهم، فالقصيدة قيلت فيه ، وأفادت (إلى) الموضع الذي انتهى عنده غدو الرعاة ، فدلت (إلى) انتهاء الغاية المكانية ،وجاء الشطر الثاني يصف الفتى ،فشبهه بالصقر (كالصقر) في القوة والشجاعة مستخدماً الكاف الجارة، وأفادت (في) معنى بين مع احتفاظها بمعناها الأصلي (الظرفية) ، فهو كالصقر بينهم وهم احتووه احتواء الظرف للمظروف، ومن إفادتها انتهاء الغاية في غير المكان والزمان قوله:

أهدي إليكَ أريجهَا　　معطارةً ريا النسيبِ[75]

يخاطب الشاعر في هذا البيت مدينة درنة ، والهاء في (أريجها) تعود على تحية المذكورة في البيت السابق له، وجاء بـ(إلى) لتفيد أنّ انتهاء غاية إهداء أريج تحيته هو درنة ، وهذا يظهر للمتلقي مدى حبّ الشاعر لها وشوقه لرؤيتها .

2– الاستعلاء:

جاءت (إلى) بمعنى (على) في شعر الهادي ، قال :

وأهبطْ إلى أرضِ الكنانةِ سالماً　　وأحمدْ سراكَ المضني المحمودَا[76]

الفعل (أهبط) يتعدى بـ(على) ، وجاءت (إلى) لتفيد معنيين الاستعلاء وانتهاء الغاية المكانية، فكل مستعل غايته أنّ يلحق بما هو مستعل عليه ؛ فانتهاء غاية استعلائها وهبوطها أرض الكنانة (مصر).

3 – معنى واو العطف:

جاءت (إلى) بهذا المعنى في شعر الهادي ، قال :

وتتابعتْ صورٌ تذودُ منامَهُ　　سجن وتشريد إلى إعدامِ[77]

الشاعر في هذا البيت يتذكر العذاب والهوان الذي عانه الشعب الليبي بسبب الاستعمار، الأمر الذي أرقّه وأبعد النوم عن عينه،فأفادت (إلى) المشاركة وهو المعنى الذي تفيده واو العطف مع دلالاتها على انتهاء الغاية في غير المكان والزمان ، والتقدير : سجن وتشريد وإعدام، فبدأ بالسجن وهو أهونها وانتهى بالإعدام ، وهو داخل في حكم ما قبلها لوجود قرينة تدل عليه فهو من الصور التي تبعد منامه ،كما أنّ الإعدام من جنس الصور، أجازه بعض النحاة[78].

على :

حرف جر يفيد عدة معان بحسب السياق الوارد فيه، منها :

1 – الاستعلاء :

هو وقوع معنى عاملها على مجرورها وقوعاً حسياً أو معنوياً[79] ، أو على ما يقرب من مجرورها[80]،ولقد جاءت بمعنى الاستعلاء الحسي في شعر الهادي ، قال:

وزعيمه كالصقر منطلق　　على طـرف ذنـــوب[81]

الهاء في (زعيمه) تعود على الركب في بيت قبله ، قال:

والركب يدأب ضارباً　　بين السباسب و اللهوب

وفي هذا البيت يشبه الشاعر الزعيم بالصقر مستخدماً الكاف ، وأفادت (على) الاستعلاء الحسي ، فدلت بذلك استعلاء زعيم الركب الجواد الكريم وتمكنه منه.

ومن الاستعلاء المعنوي قوله:

هوّنْ عليكَ فجدُّ مثلكَ مقبلٌ　　والشؤمُ سعد والعسيرُ ميسرُ[82]

أفادت (على) في هذا البيت الاستعلاء المعنوي ،والشاعر هنا يوجه أمره (هوّن) إلى ابن الفلاة المذكور في البيت السابق ويريد كلّ من هو وطني ، ويطلب منه أن يخفف على نفسه بتجاوز

الذكريات المؤلمة التي خلفها الاستعمار في نفوس أبناء الشعب الليبي؛ لأن الشؤم سيتحول إلى سعد والعسر إلى يسر بعد اندحار الاستعمار، وجرتْ على الضمير المتصل(عليك) واستعلى ما قبلها عليه.

2 – موافقة الباء في الدلالة على الاستعانة :

من مجيئها بهذا المعنى في شعر الهادي قوله :

سارُوا على اسمِ اللهِ يحدُو ركبهم عزم الشبابِ وهمة الأحرارِ[83]

الواو في (ساروا) تعود على البعثة التعليمية القادمة من طرابلس إلى مصر ، فهذا البيت من قصيدة أمعلمي الجيل الجديد، ولقد استعانوا في سيرهم لطلب العلم باسم الله ،فأفادت (على) هنا الاستعانة وهو المعنى الذي تفيده الباء فخرجت بذلك عن معناها الأصلي ؛ لأنه لا يجوز استعلاء الأقل شئناً على من هو أعظم شئناً .

3- موافقة (من) في الدلالة على ابتداء الغاية:

تأتي(على) بمعنى (مِنْ) نحو قوله تعالى: { الَّذِينَ إِذَا اكْتَالُوا عَلَى النَّاسِ يَسْتَوْفُونَ} [المطففين:2] ؛ أي من الناس[84]. ومن مجيئها بهذا المعنى في شعر الهادي قوله :

وبدَا على بُعدِ سنا مصر كما تبدو المنى لليائسِ المحتارِ[85]

أفادت (على) هنا ابتداء الغاية ، وهو المعنى الذي تفيده (مِنْ) مع احتفاظها بمعناها الأصلي، فالشاعر يتكلم عن عبير النيل[86] الذي وصل للمسافرين من بعيد قبل وصولهم مصر ، وكأن عبيره علا بعد المسافة ليصل إليهم ، وهذا يظهر مدى شوق المسافرين إلى مصر ونيلها.

4 – المصاحبة :

هي التي يحسن في موضعها(مع)[87]، قال الهادي:

فأقبلْ تحيتهُ على علاتها واسلمْ وُقيتَ بوائقَ الحسادِ

جاءت (على) لتفيد المصاحبة مع دلالاتها على الاستعلاء، والتقدير : فأقبل تحيته مع علاتها ، مع استعلاء التحية المقدمة من ناشئ[88] على علاتها.

مُنْذُ:

حرف جر بمعنى (من) إن كان الزمان ماضياً ،وبمعنى (في) إن كان حاضراً ، وبمعنى(من وإلى) جميعاً إن كان معدوداً[89]. قال الهادي:

كانَ النهارُ مِنْ الدجنةِ معتماً مُنْذُ الصباحِ وقاتم الجلبابِ[90]

هذا البيت من قصيدة الراعي وفيها يتكلم عن هطول الثلج بالجبل الغربي وما عانه الرعاة بسببه ، والشاعر هنا يصف النهار في ذلك اليوم، فجاءت (مِن) لتبين أنّ سبب ظلمة النهار تكاثف الغيم وظلمته التي بدأت من الصباح، فأفادت (مِن) التعليل و(منذ) معنى (مِن) ؛ لأنه يتحدث عن شيء مضى، فالنهار مظلم من الصباح وهو مجرور بـ(منذ) .

حروف الجر الرباعية:

لم يأت منها في شعر الهادي إلا حرف واحد وهو(حتّى) ولها ثلاثة أحوال :استئناف،وحرف عطف، وحرف جر وهو المَعنِي بالدراسة ، فـ(حتّى) الجارة بمنزلة (إلى) في المعنى والعمل و تخالفها في ثلاثة أوجه ،هي:

1 – يشترط في مجرورها أن يكون اسماً ظاهراً صريحاً لا مضمراً بخلاف (إلى) التي تجر الظاهر والمضمر ، وأنّ يكون مجرورها جزءاً مما قبلها أو ملاقياً لأخر جزء مما قبلها.

2 – أنّ ما بعد (حتّى) يدخل في حكم ما قبلها إلا إذا وجدت قرينة تمنع ذلك ، أما مجرور (إلى) فلا يدخل فيما قبلها إلا بوجود قرينة تقتضي ذلك

3 – انفردت كل منهما بمحل لا يصلح للآخر ، فـ(حتّى) انفردت بجواز وقوع المضارع المنصوب بعدها، وانفردت (إلى) بأن معنى عاملها ينقضي إلى الغاية (مجرورها) دون تدرج بخلاف (حتّى) التي ينقضي معنى عاملها تدريجياً إلى الغاية[91]، ومن معاني (حتّى) الجارة انتهاء الغاية وهو الغالب فيها[92] ،فينقضي معنى عاملها شيئاً فشيئاً إلى مجرورها ، نحو قولك :يزداد برد الشتاء حتّى تشرق الشمس[93]، فازدياد البرد في ليل الشتاء يستمر إلى شروق الشمس ،فإذا أشرقت توقف البرد، وتتميز هذه بصحة وضع (إلى) مكانها، قال ابن هشام فيها : " مرادفة إلى"[94] ، وقال الهادي في هذا المعنى من قصيدة دمعة على بطل:

إنّا سنحفظ والمهيمن شاهد ذكراك حتّى نلتقي في المحشر[95]

الشاعر هنا يشهد الله على أنّه سيظل يذكر المتوفى (عون) إلى أن يلتقيه يوم القيامة، وأنّ حفظ ذكراه له سيستمر إلى أنّ يلقاه يوم المحشر ، و(نلتقي) :فعل مضارع منصوب بـ(أن) المضمرة، والتقدير حتّى أنّ نلتقي، والمصدر المؤول من أن المضمرة والفعل المضارع مجرور بـ(حتّى) .

الخاتمة

من خلال تتبع حروف الجر في شعر الهادي عرفة ودورها الدلالي أسفر البحث عن عدة نتائج منها :

1 – أنّ شعره امتاز بالسهولة والوضوح إلى جانب الفصاحة، وأغلبه يعكس لنا حنين الشاعر لبلاده . فلقد عاش فترة من الزمن بعيداً عنه بسبب التحصيل العلمي – وحبه البلاد العربية كلها.

2 – قلة أشعاره المحفوظة ، وتطرقه أغراض محدودة في الشعر فرضها عليه الوضع السياسي والاجتماعي الذي عاش فيه.

3– تمكنه من إبراز أهم القضايا التي يعانيها المواطن الليبي في شعره ،سواء كانت وطنية أو اجتماعية بلغة صحيحة وبأسلوب جميل.

3 – خلو أشعاره من بعض حروف الجر ، وأكثرها وروداً في شعره الباء وجاءت بمعان عدة ذكرها لها النحاة.

4 – توظيفه حروف الجر توظيفاً دقيقاً لإيصال المعنى المراد للمتلقي .

5 – لم يخرج في شعره عن المألوف ، فجاءت حروف الجر ومعانيها في شعره وفقاً لما قال به علماء العربية.

فهرس المصادر والمراجع

- الأزهية في علم الحروف ،علي بن محمد النحوي الهروي،تحقيق:عبد المعين الملوحي ،مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.
- البرهان في علوم القرآن،أبو عبد الله بدر الدين الزركشي، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم،دار أحياء الكتب العربية،عيسى البابي الحلبي وشركاؤه،الطبعة الأولى،1376=1957.
- الجنى الداني في حروف،الحسن بن قاسم المرادي،تحقيق:د.فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل،دار الأفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى 1393 = 1973 ، والطبعة،الثانية، 1403هـ=1983م.
- شرح التسهيل، ابن مالك جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي الأندلسي، تحقيق:د.عبد الرحمن السيد و د. محمد بدوي مختون ، هاجر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1410هـ= 1990م.
- شرح الرضي على الكافية ، تصحيح وتعليق:يوسف حسن عمر ، منشورات جامعة قاريونس ، بنغازي، الطبعة الثانية،1996م.
- شرح المفصل ، الشيخ موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي، عالم الكتب ،مكتبة المتنبي ،القاهرة.
- الشعر والشعراء في ليبيا ،محمد الصادق عفيفي، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة، مصر،1957.
- العوامل المائة في أصول علم العربية ، الشيخ عبد القاهر الجرجاني، شرح : الشيخ خالد الأزهري الجرجاوي، تحقيق: د. البدراوي زهران ،دار المعارف ، الطبعة الثانية.
- الهادي عرفة شاعراً وأديباً، إعداد وتقديم: علي مصطفى المصراتي ومحمد ميلاد مبارك ،منشورات دار الحكمة ،طرابلس –ليبيا ، الطبعة الثانية،2013
- اللامات، أبو القاسم عبد الرحمان بن إسحاق الزجاجي ، تحقيق : مازن مبارك ، دار الفكر ،دمشق، الطبعة الثانية، 1405هـ= 1985م.

- كتاب سيبويه،أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت ، الطبعة الأولى.
- معاني القرآن ، سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط، تحقيق:د. هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي ،القاهرة،1411هـ =1990م.
- معاني القرآن ، أبو زكريا ،يحيى بن زياد الفراء ، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي ،ومحمد علي النجار، دار السرور ، بيروت ،لبنان.
- معجم الشعراء الليبيين(شعراء صدرت لهم دواوين)، عبد الله سالم إملطان ، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني ، الطبعة الأولى ،2001
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف ، بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري المصري، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع.
- النحو الوافي ، عباس حسن، دار المعارف بمصر.

المراجع

[1] -ينظر الشعر والشعراء في ليبيا، محمد الصادق عفيفي:250/1.
[2] -ينظر معجم الشعراء الليبيين ، عبد الله املطان:549/1. ،والهادي عرفة شاعراً وأديباً،علي مصطفى المصراتي ومحمد ميلاد مبارك/9
[3] - ينظر الشعر والشعراء في ليبيا:250/1، و معجم الشعراء الليبيين:549/1، والهادي عرفة/9-10
[4] -معجم الشعراء الليبيين:549/1، والهادي عرفة:10.
[5] - الجنى الداني/26.
[6] - الكتاب :217/4.
[7] - ينظر مغني اللبيب ،ابن هشام:122/1.
[8] - الهادي عرفة /105.
[9] - السابق/64.
[10] - ينظر معاني القرآن ، الأخفش :2/ 408.
[11] - الهادي عرفة /73.
[12] -السابق /83.
[13] - ينظر مغني اللبيب:124/1.
[14] - الهادي عرفة /63.
[15] - شرح التسهيل:150/3.
[16] - الهادي عرفة/84.
[17] - ينظر شرح التسهيل :150/3

[18] - ينظر العوامل المائة /92.
[19] - الهادي عرفة/74.
[20] - ينظر شرح التسهيل :149/3.
[21] - الهادي عرفة /105
[22] - ينظر الجنى الداني / 53.
[23] - الهادي عرفة/107.
[24] - ينظر الجنى الداني/57.
[25] - النحو الوافي:489/2.
[26] - الهادي عرفة/89.
[27] - ينظر شرح التسهيل:169/3.
[28] - ينظر النحو الوافي ، عباس حسن:515/2.
[29] - الهادي عرفة /104.
[30] - ينظر مغني اللبيب :24/2.
[31] - ينظر الكتاب:217/4.
[32] - ينظر السابق.
[33] - شرح المفصل ، ابن يعيش:25/8- 26.
[34] - ينظر الهادي عرفه / 64
[35] - ينظر مغني اللبيب:226/1
[36] - ينظر اللامات :، الزجاجي /65
[37] - ينظر البرهان في علوم القرآن، الزركشي :339/7.
[38] - ينظر الهادي عرفة/100.
[39] - ينظر شرح المفصل :26/8.
[40] - ينظر الهادي عرفة/ 98.
[41] - ينظر الجنى الداني /97.
[42] - الهادي عرفة /75.
[43] - شرح الرضي :319/4.
[44] ينظر النحو الوافي :463/2هامش 3، و464 هامش 3.
[45] - الهادي عرفة /81.
[46] - الهادي عرفة / 94.
[47] ينظر العوامل المائة:129.
[48] - الكتاب :226/4.
[49] - ينظر النحو الوافي:463/4.
[50] - ينظر مغني اللبيب : 187/1.
[51] - الهادي عرفة/91
[52] -الهادي عرفة /99.
[53] - السابق/76.
[54] - ينظر شرح الرضي:264/4 – 270.
[55] - ينظر السابق :278/4.

[56]- ينظر معاني القرآن ،الفراء :291/2.
[57] - الهادي عرفة/95.
[58] - ينظر الجنى الداني :250.
[59] - الهادي عرفة/103.
[60] - الكتاب :4 / 225.
[61] - شرح الرضي :265/4- 266.
[62] - الهادي عرفة/89.
[63] - ينظر النحو الوافي : 2 / 463.
[64] - الهادي عرفة /83.
[65] - شرح الرضي :266/4.
[66] - الهادي عرفة/81.
[67] -السابق /94.
[68] - ينظر الجنى الداني /308.
[69] - الهادي عرفة/62.
[70] - ينظر الكتاب :231/4,
[71] - ينظر الجنى الداني /385.
[72] - ينظر النحو الوافي:2/هامش 468/2.
[73] - الهادي عرفة /93.
[74] - السابق/102.
[75] - السابق /67.
[76] - الهادي عرفة/93.
[77] -السابق/74.
[78] - ينظر شرح الرضي:271/4.
[79] - ينظر الجنى الداني /476.
[80] - ينظر مغني اللبيب:163/1.
[81] -الهادي عرفة/63.
[82] - السابق /85.
[83] - الهادي عرفة/78.
[84] - ينظر الأزهية، الهروي/275.
[85] - الهادي عرفة/9.
[86] - ينظر السابق
[87] - ينظر الجنى الداني /476.
[88] الهاء في (تحيته) تعود على (ناشئ) . ينظر الهادي عرفة /91.
[89] - ينظر مغني اللبيب: 347/1.
[90] - الهادي عرفة /102.
[91] - ينظر مغني اللبيب:144/1- 145.
[92] -ينظر الكتاب :17/3.
[93] -ينظر النحو الوافي :335/4.

[94] - مغني اللبيب:145/1.من م
[95] - الهادي عرفة/101.

الإحالة والتكرار في قصيدة (دموع علىٰ فقيد) للشاعر محمد ميلاد مبارك
دراسة نصية

الدكتور : عبدالسلام ميلاد

كلية التربية براك ـــ

جامعة سبها

توطئة :

شغلت مسألة البحث في تماسك نصوص اللغة وتلاحمها اللغويين والباحثين في أغلب اللغات وانصرفت اهتمامات اللغويين العرب في ذلك لدراسة الترابط والسبك والحبك والنظم ؛ ومع تنامي الدراسات والأبحاث في الظاهرة اللسانية (اللغة) وخصوصا في الغرب برزت نظريات ومصطلحات وأفكار جديدة ومستحدثة من بينها لسانيات النص التي جعلت من أهم موضوعاتها البحث في التماسك النصي ، ويعد النص الشعري أكثر ملائمة لتطبيق آليات التماسك النصي ووسائله فوقع الاختيار علىٰ نص شعري لشاعر ليبي للوقوف علىٰ أهم آليات تماسكه (الإحالة والتكرار) ، واقتضى البحث أن نبدأ بإعطاء لمحة موجزة عن لسانيات النص مفهومها وموضوعها ووظائفها .

المطلب الأول / ما لسانيات النص ؟

اللسانيات النصية أو لسانيات النص ـ كما يسميها بعض الباحثين ـ إحدى الاتجاهات اللغوية والنقدية الحديثة التي انصبَّت اهتماماتها حول دراسة النصوص تحليلا ونقدا وتوجيها وتقييما .

ويعود الفضل في ظهور وانتشار مباحث هذا الفرع من فروع علم اللغة إلىٰ جهود مًعتبَرة لعدد من الباحثين الذين أرسوا أهم قواعد هذا العلم ونذكر منهم اللساني الشهير (فان ديك) في كتابيه (مدخل

علم النص 1977) و (النص والسياق 1980) ، ثم أتى من بعد فان ديك اللغوي روبرت دي بوجراند الذي كان له إسهام واضح في التأسيس لعلم النص وتبلور ذلك في كتابه المعروف (النص والخطاب والإجراء 1981) [1] .

وتتركز اهتمامات لسانيات النص في البحث في التراكيب اللغوية وبيان وظائفها على مستوى النص والبحث في دلالته الكلية متجاوزين البحث في الجملة ، ويعتبرونها في ذات الوقت تمثل التحليل الجزئي بينما يعدُّون تحليل النص هو التحليل الكلي له ، ويعد زليخ هاريس (1952) ـ كما يذكر محمد الأخضر ــ صاحب السبق في النظر إلى التحليل في مستوى النص ، وتركّز عمله في البحث في كيفية وضع مجموعات من عناصر اللغة (كلماتها وجملها) في قطع كلامية مترابطة فيما بينها في هيئة نصوص كاملة [2] .

ويعرف صبحي الفقي لسانيات النص بقوله : " هي ذلك الفرع من فروع علم اللغة ، الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى ، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله وأنواعه ، والإحالة ، أو المرجعية وأنواعها ، والسياق النصي ودور المشاركين في النص ، (المرسل والمستقبل) " [3]

ويرى بعض الباحثين إن من أهم وظائف لسانيات النص أنها تمثل فتحا كبيرا في ميدان الدراسات اللغوية الوصفية وذلك بتوسيعها دائرة التحليل اللغوي من ضيق الجملة إلى اتساع النص ورحابته ، ويفيد ذلك في تفسير كثير من الظواهر اللغوية التي لم يتمكن التحليل اللغوي للجملة الوصول إليها [4].

ويؤكد فان ديك على أهمية البعد التواصلي في النص المتماسك في الدراسة اللسانية للنصوص بقوله : " تعمل لسانيات النص على تحليل النصوص بشرط أن تتوفر سمة الاستعمال اللغوي والاتصال والتفاعل " [5]

المطلب الثاني / مفهوم التماسك النصي بين التراث والحداثة :

التماسك مصدر من الفعل (تَمَاسَكَ) ، والتماسُكُ مقابل التفكُّكِ ، ويوحي لفظه بالترابط التام والكامل ، وجسم متماسك ؛ أي أجزاؤه يمسك بعضها ببعض ، والشيء المتماسك ما كان فيه شدة وقوة ومتانة، بسبب تلاحم أجزائه وترابطها [6].

والتماسك من مقومات النص اللغوي شعرا أو نثرا ، ولا يقتصر ذلك على لغة دون لغة أو زمن دون

زمن ولعل ذلك ما جعل التماسك محط نظر النقاد والبلاغيين العرب قبل غيرهم من علماء اللغة في الغرب .

والسؤال المطروح ، ما هي أهم الملامح الدالة على تجذُّر مفهوم التماسك النصي عند علماء اللغة العرب ؟

أولا ،ـ الملامح النظرية لمفهوم التماسك النصي في التراث العربي

ركَّز علماء اللغة العرب في دراساتهم للغة النص في تراكيبها اللغوية على أهمية الترابط والتماسك بين العبارات والقطع الكلامية في الشعر والنثر ، ويعد عبد القاهر الجرجاني من أبرز النقاد والبلاغيين العرب الذين اتجهت أنظارهم إلى أهمية التماسك النصي ذلك بطرحه ومناقشته الجريئة الواضحة لمصطلحي(النظم) و (التعليق) بين أجزاء الكلام ، وربط ذلك بالتفكير في صياغة وإنشاء الكلام ، وذلك في كتابه الشهير دلائل الإعجاز في قوله : " واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة " [7] ، ويقول أيضا في موضع آخر متحدثا عن النظم بوصفه جوهر التماسك في الكلام وبه يكون المعنى وتتضح الدلالة يقول : " إن النظم يكون في معنى الكلم دون ألفاظها ، وإن نظمها هو توخي معاني النحو فيها " [8] ، فإن ما قاله عبد القاهر الجرجاني في أثناء كلامه عن الترابط والتماسك يدل دلالة واضحة على حرصه على أهمية التماسك في لغة النص .

وتفطَّن الجاحظ لأهمية التماسك في النص الشعري وسمَّاه (التلاحم) ؛ ففي بيانه وتبيينه للشعر الجيد يقول : " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخرج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان " [9] .

ويعد علم المناسبة في البحث الأصولي عند العرب ملمحا آخر يُؤصِّل مفهوم التماسك النصي في التراث العربي يقول الزركشي عن علم المناسبة : " علم حسن ، ولكن يشترط في حسن ارتباط الكلام أن يقع في أمر متحد مرتبط أوله بآخره " [10]

والحاصل أن التماسك النصي وإن اختلفت تسمياته قد كان حاضرا في التفكير العربي مرتبطا بدراسة النص القرآني كما هو عند الأصوليين ومرتبطا بالنص الشعري كما ظهر عند النقاد والبلاغيين العرب فالتماسك النصي عرف لديهم بمصطلحات منها : النظم والتلاحم والسبك والمناسبة ... .

ثانيا ـ التماسك النصي من منظور الحداثة

يعد التماسك النصي من المصطلحات الحديثة التي ارتبطت بلسانيات النص ، فظهر هذا المصطلح ليشير إلى العلاقات الترابطية بين أجزاء النص الواحد ، وهم يعنون بذلك أن أجزاء النص لا يستغنى أولها عن آخرها ، وفي الوقت نفسه أيضا لا يستغنى آخرها عن أولها ، ولا يتحقق ذلك في النص ــ بطبيعة الحال ـ إلا بتجاور الجمل تجاورا قوامه الترابط والتماسك الذي ينعكس على النص بأكمله في علاقة متكاملة من داخل النص وخارجه [11]

ويُعرَّف التماسك النصي بأنه : " الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل النص " [12]

وارتبط مصطلح التماسك النصي في الدرس الحديث بمصطلحين آخرين يشكلان ثنائية متكاملة في ضبطه وهما (الاتساق ـ Cohesion والانسجام ــ Coherence) ، المنسوبَينِ للباحثينِ هاليدى ورقية حسن في كتابهما الاتساق في اللغة الانجليزية (Cohesion in English) .

ويسند لكل مصطلح منهما دور في تحقيق التماسك النصي [13] .

ويعني الاتساق في مدلوله اللغوي ؛ الاجتماع والانتظام والاستواء [14] .

ويُعرَّف الاتساق اصطلاحا بأنه : " علاقات المعنى العام لكل طبقات النص، والتي تميز النص من الانص ، ويكون علاقة متبادلة من المعاني الحقيقة المستقلة للنص مع الآخر " [15]

ويختص الاتساق بحسب سعد مصلوح : " بالوسائل التي تحقق خاصية الاستمرارية في ظاهر النص ، ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق " [16]

فالاتساق إذن تماسك شكلي يبدو أكثر وضوحا في النص بالنظر إلى عناصره الشكلية السطحية التي تظهر في صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق الربط الرصفي [17] ،

يفضل بعض الباحثين تسميته بالتماسك الشكلي ، في مقابل التماسك الدلالي ويريدون به الانسجام ، فكلاهما معنيٌ بالتماسك في بنية النص السطحية أو بنيته العميقة [18] .

ويمثل مصطلح (الانسجام) النوع الثاني من نوعي التماسك النصي ، واصطلح على تسميته بالتماسك الدلالي كما سبقت الإشارة ، فهو يُعنى برصد الوسائل التي تضمن الاستمرار الدلالي في عالم النص يقول بوجراند : إنه " يمثل خاصية دلالية للخطاب تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى " [19] .

وتجدر الإشارة إلى أنه للاتساق أدواته ووسائله منها : الإحالة والتكرار والعطف والحذف والاتساق المعجمي ... وللانسجام أدواته وآلياته المتنوعة منها: السياق والقصد (*) والتناص(**) ... وجميعها تمثل الآليات والوسائل التي يتحقق بها التماسك النصي .

وخلاصة القول : إن التماسك النصي كمصطلح لساني في حقيقته يُعنَى بالبحث في العلاقات الترابطية في بناء لغة النص الظاهرة والخفية بحيث تكون متتاليات الجمل فيه متماسك بعضها ببعض لا يستغنى أولها عن آخرها و في ذات الوقت لا يستغني آخرها عن أولها فيحكم على النص بأنه نسيج متكامل في علاقات داخلية وخارجية .

ويتحقق التماسك النصي بنوعيه الشكلي والدلالي بأدوات وآليات مخصوصة في النص .

المطلب الثالث ـ أهم آليات التماسك النصي في قصيدة دموع على فقيد [20] :

أولا ـ الشاعر والنص .

قصيدة دموع على فقيد قصيدة تقليدية عمودية ذات صدر وعجز ، موضوعها الرثاء ، جرت على عادت الرثاء في الشعر العربي القديم ، سهلةُ ألفاظها ، عميقةُ دلالاتها ، واضحةُ أفكارها ، يسيرُ إيقاعها بسيطُ بحرها .

تمثل القصيدة المجال التطبيقي لدراسة بعض وسائل التماسك النصي من منظور لساني ، لمحاولة الإجابة على أحد تساؤلات الدراسة المتعلق بمدى تحقق التماسك النصي برصد بعض أدواته ووسائله في قصيدة دموع على فقيد للشاعر محمد ميلاد مبارك .

وسيعتمد البحث على رصد بعض آليات التماسك النصي التي نرى بأنها كفيلة بالحكم على تماسك النص المدروس ، دون التعرض للوسائل جميعها التي سبقت الإشارة إليها .

ويعد النص محور الدراسة أحد القصائد المتميزة في شعر محمد ميلاد مبارك ، قالها في رثاء عَلَم من أعلام ليبيا فقيد البحث العلمي (عمرو سعيد بغني) [21] ، ظهر في هذا النص مقدرته اللغوية ، وكفاءته الشعرية ، وأسلوبه الخاص وصدق عاطفته وقوة مشاعره ؛ فجاءت كلمات النص معبرة عن أفكار الشاعر ؛ فامتزجت اللغة في النص مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه ، ولغة الشاعر محمد ميلاد في نصه هي لغة كل من فقد أخ عزيز أو أب رحيم أو صديق حميم ، والبحث في التماسك النصي لابد أن يمر عبر لغة الشاعر ومن خلالها وكما يقال : فأية معالجة للشعر ينبغي أن يقوم أساسها الأول هو التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر [22] .

والشاعر محمد ميلاد مبارك أحد الشعراء الليبيين المغمورين ، ولد بمدينة طرابلس الغرب سنة 1922 ، وتلقى بها تعليمه الأول ، وأكمل تعليمه العالي بالأزهر في علوم الشريعة ، عمل معلما بمدراس مدينة طرابلس[23] ، ومارس مهنة الصحافة محررا ومراسلا ، وله شعر ضخم نشر في مجلات وصحف ليبية آنذاك [24] .

فهل استطاع الشاعر محمد ميلاد مبارك أن يوظف لغته في إضفاء صفة الاتساق في ظاهر نصه ، ومنح النص من جهة أخرى قوة دلالية وتداولية تجعل من نصه متماسكا متلاحما مسبوكا يخلق علاقة بين المبدع والمتلقي ؛ فيأنس الأخير للنص ويرتاح له ويقبل علىٰ التعامل معه ويشارك الناص في تجربته لا لشيء إلا لأن النص فيه تماسك وانسجام بين جمله ومقاطعه ؟

ولإبراز ملامح التماسك النصي في قصيدة دموع علىٰ فقيد نحاول رصد بعض الوسائل متجاوزين بعضها الآخر وذلك بما تسمح به مساحة البحث ؛ لذلك سيقتصر البحث علىٰ وسيلتين نراهما كفيلتين بإثبات خاصية التماسك النصي في النص المدروس، وهاتان الوسيلتان هما : **الإحالة ، التكرار** باعتبارهما يمثلان مظهرين بارزين في نص (دموع علىٰ فقيد) يمكن من خلالهما الحكم على تماسك النص موضوع الدراسة .

ثانيا ــ الإحالة وأثرها في التماسك النصي في قصيدة دموع علىٰ فقيد :

تمثل الإحالة أهم وسائل التماسك النصي ؛ لأنها تجسد العملية الترابطية في لغة النص ويعود السبب في ذلك إلىٰ تنوع طرق الإحالة في اللغة فهي تشمل الضمائر وأسماء الإشارة وكذلك الموصولات ، وكل واحدة من تلك تملك إمكانيات تعددها وتنوعها ، وتتركز وظيفة التماسك في وسائل الإحالة في ربطها متتاليات الجمل في النص السابق منها باللاحق وكذلك اللاحق منها بالسابق أو ما يمكن تسميته بالربط القبلي والبعدي .

ويمكن القول: إن الشاعر محمد ميلاد مبارك استطاع أن يستثمر لغته في جعل النص يدور حول ما يمكن تسميته بالجملة النواة أو نواة النص وهي (رثاء شخصية عمرو) ، وتمثل تلك النواة (مرجعية النص) ، وصرَّح الشاعر بذكر (عمرو) في النص مرتين وذلك في قوله :

وغبتَ غيبةَ نجمٍ في توهَّجِهِ وأيُّ نجمٍ هوى ــ ياعمرو ــ يُحكيك .

وفي قوله :

يا عمرو يا بنيَّ ويا خِـلّي أَتَسْمَعُني أَيــا عـزيــزي ألاَ إنّي أُنــادِيــكَ .

1 ــ الإحالة بالضمير في قصيدة دموع علىٰ فقيد

بتعميق النظر والقراءة في النص نجد أغلب الجمل فيه تدور حول الجملة النواة مما يخلق نوع من الترابط والتماسك في النص من خلال الاعتماد علىٰ الإحالة بالضمائر التي تردد ذكرها في النص والتي تحيل علىٰ المَرثِي في غالبها ، ولعل ضمير المخاطب (كاف الخطاب) وهو الضمير الأساس الذي جسد الإحالة علىٰ المرثي (عمرو) في النص ، فاعتمده قافية للنص في أغلب الأبيات يبدو ذلك واضحا

في قول الشاعر :

قَالُوا قَوافيَّ مِنْ إحدى مَراثيكَ مَاذا أَقولُ إذا ما ما قمتُ أَرثيك .

يا راحلا وقلوبُ الناسِ تَتَبعُهُ يومَ الرَّحيلِ قلوبُ الناسِ تَفْدِيكَ .

ويقول :

بَكَاك مَنْ لمْ تكنْ حِيناً تُفَارقُهُ بكاك مَنْ لمْ يَكُنْ يوماً يُحَاكِيكَ

إِنّي لأَبْكِيك ؛ وَهَلْ مَنْ عَاذِرٍ لِأبٍ يَراكَ تُقْبَرُ والأكْفانُ تُخْفيكَ

فبدأ الشاعر نصه باستحضار واستدعاء شخصية المرثي (عمرو) يخاطبه مخاطبة الأحياء فهو بالنسبة له في حكم الشهيد فهو حي وليس بميت فجاءت لغة النص موظفة لخطاب الرثاء وتعداد مناقب الميت فكان التعبير أغلبها النص بضمير الخطاب (الكاف) ، في قوله : (أرثيك ــ تفديك) وهذا يخلق تماسك البيتين المذكورين بواسطة الإحالة بالضمير ، ويستمر النص متماسكا بتكرار الضمير (كاف الخطاب) في كل أبيات النص ؛ لأن الشاعر اختاره قافية للنص ليكون المرثي حاضرا في جمل النص فتترابط مقاطعه ويشد بعضها بعض ؛ لذلك يمكن القول : إن كاف الخطاب هو الضمير الذي شكَّل النسبة الأكبر من الضمائر الأخرى الموظَّفة في لغة النص (دموع علىٰ فقيد) ، ولم يكتف الشاعر محمد ميلاد بالإحالة إلىٰ المرثي بضمير الخطاب الكاف ؛ بل نجده أحيانا يوظِّفُ الضمير المنفصل (أنت) ظاهرا أو مقدرا ، من ذلك قوله :

هلاَّ رأفتَ بِمَنْ خلَّفتَ مِنْ ولدٍ ومِــنْ رفــاقٍ ومنْ أَهلٍ أَحبُّوك

غادرتنا لم تودِّع مَنْ تحبهمو أو تلق سمعاً لمَنْ بالمُكث يوصيك

وغبتَ غيبةَ نَجمٍ فِي توهَّجِه وأيُّ نجمٍ هَوى ــ يا عمرو ــ يَحْكِيكَ .

ويقول في بيت آخر :

أبكي الوفاءَ الذي رَاعَيتَ حُرمتَهُ وكَانَ ــ مَا عشتَ ــ مِنْ أسْمَى مَرامِيك .

يلاحظ حضور ضمير الخطاب (أنت) أو (التاء) المتصلة بالأفعال : رأفتَ ـ خلَّفتَ غادرتنا ـ غبتَ ـ راعيتَ ـ عشتَ) ، كما يظهر ضمير الخطاب المقدَّر بالضمير المنفصل (أنت) في الفعلين (تودِّع ـ تلقى) ، وجميع تلك الضمائر ـ بطبيعة الحال ــ تحيل على شخصية المرثي (عمرو) الذي يمثل نواة النص الذي تدور حوله أفلاك متتاليات الجمل المحملة بالمعاني الواردة في النص ؛ ولذلك أثره في ترابط النص وتماسكه اعتمادا على الإحالة بالضمير ، الذي تجدَّرتْ فيه خصوصية التطابق بين الضمير ومرجعه وذلك يمثل بؤرة التماسك الشكلي في النص ، وهنا تبدو أهمية الربط بالضمير؛ فيستغنى به عن التكرر ويكون بديلا عن الإعادة فهو أسهل في الاستعمال ، وأدعى للاختصار، وأبين للاقتصار [25] .

ويحرص الشاعر محمد ميلاد على تماسك نصه وترابطه باستعمال ضمير الخطاب فيقول في آخر بيت من قصيدته :

مَنْ للفراغ الذي خلفتَ وحشته فينا ، وكنتَ لنا أنساً بناديك .

كما ظهرت الإحالة بضمير الغائب في أكثر من جملة من أبيات النص ليحيل على المرثي (عمرو) ليتنوع الخطاب في النص والالتفات به من المخاطب إلى الغائب ومن ذلك مثلا :

يا راحلاً وقلوبُ الناسِ تَتبعُهُ يومَ الرَّحيلِ قلوبُ الناسِ تَفدِيكَ

فالضمير المتصل (الهاء) في الفعل (تتبعه) يحيل إحالة مباشرة بعدية على المرثي الذي ذكر متقدما في صورة منادى (يا راحلا) ، فهذه الإحالة تعد شكل من أشكال التماسك الشكلي الظاهرة في لغة النص ، وتتكرر الإحالة بالضمير الغائب الهاء في بيت آخر من النص متصلا بحرف الجر (على) ليحيل على نواة النص وهي شخصية (عمرو) ، وذلك في قوله :

رَدُّوا عليه تراب القبر وانصرَفُوا يا قلبُ قد كانَ ما تخشاه يَبكِيكَ

وهكذا يحضر ضمير الغائب المفرد المتصل في مواضع مختلفة من النص ليسهم في ترابطه وتماسكه بالإحالة بواسطة ذلك الضمير فَيَذْكُره الشاعر في أكثر من بيت فيقول في أبيات متأخرة من نصه :

مَنْ للحوارِ إذا جاشتْ مساعره وكُنتَ فِيهِ المُجلِي من يُماريك .

فالضمير (هاء الغائب) المتصل بكلمة (مساعره) قد أحال إحالة قبلية على لفظ (الحوار) أما (الهاء) الضمير المتصل بحرف الجر (فيه) فقد أحال على المرثي إحالة قبلية على تقدير أنه سبق ذكره في النص في بيت سابق .

ولم يستغن الشاعر محمد ميلاد في نصه عن توظيف ضمير المتكلم المفرد ليحيل به على ذاته ليكون جزء من تحقيق المعاني والدلالات في النص ومن ذلك قوله في مفتتح النص :

قـالُوا قَوَافِيَّ مـنْ إِحْـدَى مَراثِـكَ مَـاذا أقـولُ إذا مَا قمْتُ أَرثِيـكَ
ياعَمْرو يَا بُنَيَّ وَيَا خِلّي أَتَسْمَعُنِي أَيَـا عَـزِيـزي أَلَا إِنَّي أُنَـادِيـكَ
فَجِيعَتي فِيكَ فَوقَ الوصـفِ مَا عَصَـفَتْ إِلاَّ بقلبٍ ودودٍ مِنْ أَهَاليكَ
مـا كـنتُ أَحْسَبُ أَنْ أَحيا ليأتيني يَومَ تَـكـونُ بـه ميـتاً فـأَبـكِيـكَ
إِنّي لَأَبْكِيكَ والأَيـامُ تَشْهـدُ لِـي أَنّي ـ كما كنتُ ـ أَبْقَى مِنْ مُحِبّيـكَ
أَبْكِي الْوَدَاعَةَ أَبْكِي النُّبلَ مَا اجْتَمَعَا بِمِثْلِ مَـا اجْتَمَعَـا فِـي نَابِـهٍ فيـكَ

فالضمير المتصل (ياء المتكلم) في هذه الأبيات في كلمات (قوافي ـ بُني ـ خِلّي ـ تسمعني ـ عزيزي ـ إني ـ فجيعتي ـ لتأتيني ـ إني ـ لي ـ أبكي ـ يحيل على الشاعر إحالة خارجية ؛ لأنه ليس جزء من النص ، ويتكرر الضمير بصيغة (تاء الفاعل) المتصل بالفعل في كلمة (قمتُ ـ كنتُ) الشطر الثاني من البيت ليحيل على الشاعر نفسه ويتكرر ضمير المتكلم في صورة أخرى وهي الضمير المستتر (أنا) فاعلا في بعض الأفعال في الأبيات (أنادي ـ أحسبُ ـ أحيا ـ أبكي ـ أبقى) ، تنوع ضمير المتكلم الدال على المتكلم المفرد المذكر في الأبيات ؛ فأدَّى وظيفة التماسك والترابط في الأبيات للإحالة على الشاعر بواسطة الضمير .

أما الإحالة بضمير الجمع (واو الجماعة) فقد وردت في النص لتحيل إحالة خارجية على أهل المَرثِي وأحبابه وأصحابه وجلسائه الذين شيَّعوه وحضروا مراسم دفنه ، وذلك في قول الشاعر :

رَدُّوا عليه ترابَ القبرِ وانصرَفُوا يا قلبُ قد كانَ ما تَخْشَاه يُبْكِيك

والحاصل : إن الإحالة بالضمير العائد شكلت حضورا كبيرا في قصيدة دموع على فقيد للشاعر محمد ميلاد مبارك لتسهم تلك الوسيلة (الإحالة بالضمير) بجزاء كبيرا في تماسك النص ، إذا تصورنا أن مرجعية النص ونواته هي شخصية المرثي (عمرو) فقد تمت الإحالة إليه في أغلب النص بواسطة

الضمير المفرد المذكر متصلا في أغلبه ومتنوعا بين الخطاب في الأغلب والغائب أحيانا ، فجاءت جمل النص متتالية متماسكة ومتلاحمة ، مربوطة بالجملة النواة بآلية الإحالة بالضمير بصوره المختلفة ، وجاءت الإحالة الضميرية بديلا عن إعادة الذكر ومؤدية لمهمة الاختصار والخفة ، وهذا هو النص المتماسك في اصطلاح المختصين ، فهو مجموعة من الجمل المتتالية تترابط وتتماسك فيما بينها بوسائل وآليات متنوعة من أهمها الإحالة بالضمير .

2 ــ الإحالة باسم الإشارة واسم الموصول

تعد أسماء الإشارة في اللغات الطبيعية وسيلة من وسائل الربط والإحالة ؛ فهي تعمل على استدعاء عنصر سابق من داخل النص أو خارجه ، وتتنوع أهمية أسماء الإشارة في الإحالة ويعود السبب في ذلك إلى اختلاف أسماء الإشارة وتعدد دلالاتها في النص ؛ فمنها ما يدل ويحيل على مكان أو زمان ، ومنها ما يحيل على البعد أو القرب ، ويُبنى على ذلك أن لهذه الأسماء أهميتها في الاستعمال اللغوي في النصوص الأدبية فقد تستعل لبيان حالة القرب أو البعد ، وقد تستعمل لبيان كمال العناية بالمشار إليه ، ويكون استعمالها أحيانا لغرض التعظيم [26] .

وبقراءة قصيدة دموع على فقيد نجد نماذج من الإحالة باستعمال أسماء الإشارة لتسهم في تحقيق بعض التماسك النصي في القصيدة لربط بعض المقاطع السابقة باللاحقة ، واللاحقة بالسابقة ومن ذلك مثلا :

تَحجَّرَ الدَّمعُ في الآماق وارتفعتْ منا الضَّراعات حتى لا يُواريكَ

أَمَا هُناك سبيلٌ في معالجةٍ أمَا خبيرٌ بِعِلمِ الطبِّ يُشْفِيكَ

أَبينَ طَرفةَ عَينٍ وانتِبَاهَتِهَا تكونُ ذكرى وذاكَ القبرُ يَحْويكَ

فاسم الإشارة (هناك) الوارد في البيت الثاني له وظيفة حفظ تماسك البيتين بالربط بين أجزاء المعنى . وكذلك اسم الإشارة (ذاك) ليحيل على مكان دفن المَرثِي في قبره وفي ذلك عناية بالمشار إليه وهو قبر (عمرو) .

ويستعمل الشاعر اسم الإشارة (هذي) للإحالة على مكان إقامة المرثي وسكنه وبكاء من فيه عليه وكل ذلك يسهم في ترابط النص وتماسكه .

يقول الشاعر :

بَكَتْكَ أَقْطابُ هذي الدارُ قَاطِبةً ومَنْ بها كانَ ــ أو كانتْ ــ يُناجِيكَ

ويتكرر حضور اسم الإشارة (هذي) في موضع لاحق لهذا البيت ليحيل علىٰ ذات المكان وهو مكان سكن وإقامة المَرثِي لتكون شاهدة علىٰ مدى الحزن والأسى علىٰ فراق المرثِي وما يتحلى به من أمانة ووفاء ، يقول الشاعر :

أَبْكِي الأَمَانة ؛ وهذي الدارُ شاهدةٌ إنَّ الأَمانةَ مِنْ أَجْلَى مَعَانِيكَ

3 ــ الإحالة باسم الموصول :

يكاد يتفق جلُّ الباحثين في لسانيات النص وخصوصا الذين انصبت اهتماماتهم بالبحث في تماسك النصوص وانسجامها أن أسماء الموصول الخاص منها والمشترك وسيلة من الوسائل التي تعمل علىٰ حفظ تماسك النص وتسهم في ترابطه ؛ وذلك لأنها " المفتقرة إلىٰ صلة وعائد " [27] ، فهي توصف بأنها مبهمة الدلالة وغامضة المعنى [28] ، ويمكن وصفها كذلك بأنها ألفاظ كنائية أو أسماء مبهمة ، ولا يفهم مدلولها إلا بالعودة إلىٰ ما تحيل إليه الذي هوـ بطبيعة الحال ــ ما يفسر غموضها ويزيل إبهامها ؛ وهذا معنى افتقارها إلىٰ جملة الصلة وما تشتمل عليه من عائد [29] .

وتبدو مهمة أسماء الموصول في الإسهام في تماسك النص في كونها تعوِّض الدلالة فيما تحيل إليه لأنهاـ كما هو معروف ــ ليس لها دلالة خاصة ذاتية ، ويتحقق المظهر التماسكي في الموصولات في ربطها بين الصلة والموصول ؛ فهي إذن تقوم بربط ما قبلها بما بعدها ؛ فالموصولات تعد " قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة بل تعود علىٰ عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء من الخطاب ، فشرط وجودها هو النص ، وهي تقوم علىٰ مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر " [30] ، ولعلنا نلاحظ الاستعمال الواضح لأسماء الموصول الذي لا يكاد يخلو منه نص من النصوص اللغوية ؛ لأنها تمثل إحدى أدوات الربط بين أجزاء الكلام والتي نتحكم بواسطتها في لغة النص ويستعين بها الشاعر أو منتج النص في الحفاظ علىٰ التماسك الشكلي في نصه .

فكيف أسهمت أسماء الموصول في حفظ تماسك النص (دموع علىٰ فقيد) ؟

يمكن القول : إن لغة الشاعر محمد ميلاد ظهر فيها توظيف اسم الموصول في أكثر من موضع نقف علىٰ بعض منها يقول الشاعر :

يا مُسْرَعَ الخَطوِ في تِرْحَالهِ عَجِلاً كأَنَّمَا الموتُ بالإِسْراعِ يُغْرِيكَ

هلا رأفـتَ بمَـنْ خَلَّفْتَ مِنْ ولـدٍ ومِنْ رفاقٍ ومِنْ أَهـلٍ أَحْبُّوك

غـادرتنا لم تُـوَّدعْ مَنْ تُحِبُّهُمـو أو تُلقَ سَمْعاً لِمَن بالمُكثِ يُوصِيكَ .

ففي تلك الأبيات ورد ذكر اسم الموصول (مَنْ) الذي يدل على العقلاء ويحيل على الرفاق والأهل والأحباب الذين سبق ذكرهم في البيت السابق فالعلاقة التعويضية ظاهر من ذكر اسم الموصول ، وفي ذات الوقت تترابط الأبيات مع باقي أبيات النص في أنها تتصل بنواة النص وفكرته المركزية وهي رثاء شخصية المرثي وما يتعلق بها ؛ فالأهل والأحباب و الرفاق هم أصحاب علاقة بالمَرثِي .

ويتكرر استعمال أسم الموصول (من) الدال على المفرد العاقل في موضع آخر من النص ليؤديَ ذات الوظيفة الإحالية في الربط بين الصلة والموصول من جهة ومهمة التعويض من جهة أخرى ؛ فيتحقق التماسك الشكلي و تدور المعاني حول نواة النص ، يقول الشاعر :

بَكَاكَ مَنْ لمْ تكنْ حِيناً تُفارِقُهُ بَكَاكَ مَنْ لَمْ يَكُنْ يَوماً يُحَاكِيكَ .

وجاء في فضاء النص كذلك الإحالة باستعمال اسم الموصل المختص الدال على المفرد المذكر وكذلك الدال على المفردة المؤنثة في مناسبتين في النص وذلك في قول الشاعر :

أبكي الوفاءَ الذي راعيتَ حرمَتُهُ وكان ــ ما عشتَ ــ مِنْ أَسْمَى مَزَامِيكَ

فاسم الموصول (الذي) الوارد في البيت له وظيفة إحالية ؛ فأحال إحالة داخلية قبلية ليؤدي وظيفة الربط في النص ؛ لأن الوفاء صفة من صفات المرثي الذي هو محور النص ونواته الذي تدور حوله الألفاظ والمعاني فيقول :

مَنْ لِلْبُحوثِ التي فاضتْ جَدَاولُهَا عَلى القَرَاطِيسِ تُمْلِيهَا فَتُعْلِيكَ

فالإحالة في البيت جاءت باسم الموصول وهي إحالة قبلية داخلية في ظاهر النص والمحال إليها هي (البحوث) التي كان يعدها ويكتبها المرثي وينشرها وتفيض علماً وأدباً ويعتبرها الشاعر أحدى الوسائل التي أسهمت في شهرة المرثي وعلو مكانته .

فالمحصلة ؛ إن اسم الموصول يسهم في حفظ تماسك النص ، وتبيَّن من قراءة نص الشاعر محمد ميلاد مبارك أن اسم الموصول كان حاضرا في لغة النص ليؤدي وظيفة الربط بين أجزاء النص وبالتالي المساهمة في حفظ تماسكه النصي وذلك من خلال آلية الإحالة ، ولم يكن استعمال هذا النوع من الإحالة موسَّعا قياسا بالإحالة بالضمير كما سبق بيانه ويعود ذلك من وجهة نظر الباحث إلي

مرونة استعمال الضمير واتساعه في التعبير وتنوُّعه في الدلالة .

ثانيا ـ التكرار وأثره في التماس النصي في قصيدة (دموع علىٰ فقيد)

التكرار مظهر أسلوبي ، وركن مهم في التركيب اللغوي ، نلاحظه في فضاء النصوص الشعرية منها والنثرية فضلا عن حضوره الواضح في القرآن الكريم وكلام الرسول ﷺ ، والتكرار يُظهر الجمال في الأسلوب ويُسهم في إيضاح الدلالة .

ويعني لفظ (التكرار) في دلالته اللغوية الإعادة والرجوع ، وكرر الشيء ؛ أعاده [31] ، وفي الاصطلاح يُعرَّف بأنه : " تكرار كلمة أو لفظ أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة ما ، وذلك إما للتوكيد ، أو لزيادة التنبيه أو للتهويل ، أو للتعظيم " [32]

وللتكرار وظائفه في بناء النص الشعري من أهمها : أنه يعمل علىٰ ترابط وتماسك النص ، ويمنح النص البعد الإيقاعي والموسيقي ، ويجدد المعنى ويعيده ؛ لان التكرار لا يكرر فيه اللفظ فقط ؛ بل يكرر فيه المعنى أيضا ، كما أن التكرار يربط العلاقة بين مبدع النص ومتلقيه فيظل متعلقا بفضاء النص ولا يغادره ويضاف إلىٰ ذلك أن التكرار يترجم الحالة النفسية للشاعر بحسب ما يقتضيه الغرض الشعري ؛ لذلك يعده أغلب المهتمين بالدراسات الأسلوبية والبحث في لغة النص أنه من مقتضيات الفصاحة ومحاسنها ، يقول الزركشي : " وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة ظنا أنه لا فائدة منه وليس كذلك بل هو من محاسنها وخاصةً إذا تعلق بعضه ببعض ؛ وذلك أن عادة العرب في خطاباتها إذا أبهمت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه ، أو قصدت الدعاء عليه كررته توكيدا " [33] .

فكيف وظَّف الشاعر محمد ميلاد ظاهرة التكرار في تماسك نصه (دموع علىٰ فقيد)

يمكن القول ابتدءاً : إن النص موضوع الدراسة قد امتلأ فضاؤه بالتكرار بأحواله المختلفة ؛ فتكرر فيه الحرف ، وتكررت فيه الكلمة ، وتكررت فيه الجملة .

فمن تكرار الحرف قوله :

يا عمرو يا بنيَّ ويا خِلي أَتَسْمَعُني أَيا عَـزِيــزي أَلاَ إِني أنــاديك

فتكرر النداء بحرف النداء (يا) ليعبِّر عن بعد المَرثِي ؛ لأنه صار بعيدا في عالم آخر ويكرر النداء مرة أخرى بحرف النداء (الهمزة) ليضع المَرثِي في درجة قريبة وكأنه لا يصدق بموته ؛ وكأنه ماثلاً بين يديه وأمامه ليسمع ما يريد الإسرار به إليه ؛ ويعكس هذا التكرار الحالة النفسية المضطربة

للشاعر، وقد ربط هذا التكرار بين شطري البيت ؛ فدعم التماسك العام للنص .

وتكررت أداة الاستفهام(مَن) متبوعةً بحرف الجر (اللام) تكرارا عموديا ؛ ليترابط بها النص في أربعة أبيات متتالية في إشارة إلىٰ حالة المَرثِي الثقافية والعلمية في حواراته وعلى المنابر و في البحوث التي كان يعدها وذلك في قوله :

مَنْ للحوار إذا جاشتْ مَسَاعِـرُه وكنتَ فيه المُجْلِي مَنْ يُمـَاريكَ

مَنْ للبحوثِ التي فاضتْ جَدَاولُها علىٰ القراطيسِ تُمْلِيهَا فَتُعْليـكَ

مَنْ لِلمِنابرِ وهي اليـوم باكـية إذا المنابرُ قـد ضجَّتْ تُنادِيـكَ

مَنْ لِلفراغِ الذي خلفَّتَ وَحْشتَهُ فِيينَا ، وكُنتَ لَنَا أُنساً بِنَادِيـك

ويعد تكرار حرف (الكاف) في النص بارزا وواضحاً ويكاد يتكرر في أغلب أبيات النص ليكسيه بإيقاع موسيقي تأنس له أذن المتلقي فيستمر متنقلا بين جمل النص وأبياته ومقاطعه ليكون وسيلة للحفاظ علىٰ ترابط النص وتلاحمه .

وجاء تكرار الكلمة (الفعل) بصيغة المضارع المستمر بوزن (أفْعِلُ) وهو الفعل (أبكي) فتكرر تكرارا عموديا في مستهل ثمانية أبيات من النص، ويعكس ذلك الحالة النفسية للشاعر ومدى تأثره بفقد (عمرو) فالبكاء مستمر والدموع لا تكاد تقف علىٰ الفقيد ، كما استطاع الشاعر أن يستحضر المتلقي ويشركه في التعاطف معه في البكاء علي الفقيد وما كان يتحلى به من فضائل وآداب ، فكرر الفعل (أبكي) ؛ ليؤدي دوره في تماسك النص وذلك في قوله :

إني لأبكيكَ والأيـامُ تَشْهـدُ لـِي أني، كما كنـت ـ أبقى من مُحـبِّيكَ

أبكي الوَدَاعةَ أبكي النُّبلَ مَا اجتمعا بمثل مَـا اجْتمَعَـا فـي نـَابـهِ فـيـكَ

أبْكِي الثقافةَ أَبكـــي العِـلمَ كَمْ بَلغَا مــن راغــب فيهمــا أرقــى مراقيـكَ

أبكِي التـواضعَ والأحداثُ نـاطقةٌ مَـا كـانَ غَيرُكَ فيه مَنْ يُضـاهِيـكَ

أبْكِـي الوفاءَ الـذي راعيتَ حُرمتَهُ وكان ـ ماعشتَ ـ من أسْمَى مَراميكَ

أبْكِي الأمانةَ ؛ هذي الدَّارُ شاهدة إنَّ الأمـــانةَ مِـنْ أَجْـلَى مَعَـانـيـكَ

أبكي الفضائل و الآدابَ ؛ أي فتىً إلا القـليـلَ الَّـذي فِيـهَا يُجَاريـــك

ومن تكرار الكلمة (الاسم) ما ورد في البيت ما قبل الأخير من الأبيات السالفة الذكر ؛ حيث كرر كلمة (الأمانة) في صدر البيت ، ثم أعادها في عجز البيت لتأكيد هذه الصفة في المَرثِي من جهة ، ومن جهة أخرى نجدها أدَّت وظيفة الربط بين شطري البيت فأسهمت في تماسك النص لأنها متعلقة بالمَرثِي (عمرو) ، ومن ذلك أيضا تكراره لكلمة (المنابر) للربط بين شطري البيت الذي يقول فيه :

مَنْ لِلمنابرِ وَهيَ اليـومَ باكـيةٌ إذا المنابرُ قَـد ضَجَّتْ تُنَادِيـكَ .

وبتتبع ظاهرة التكرار في نص (دموع علىٰ فقيد) نجد الشاعر محمد ميلاد في أسلوبه يوظف تكرار بعض الجمل والتراكيب إيمانا منه بأهمية التكرار في تأكيد المعاني ، واستحضار المتلقي في الاستمرار في متابعة جزئيات النص ومشاركته ما يشعر به من حالة نفسية في رثاء عمرو الذي لم يجد له وسيلة إلا الدموع والبكاء عليه ؛ فيقول :

بَكَاك مَنْ لم تكن حِيناً تفارقُهُ بَكَاك مَنْ لم يَكنْ يوما يحاكيك .

ونخلص من ذلك ؛ إلى أن التكرار بوصفه وسيلة من وسائل التماسك النص كان حاضرا بصوره المختلفة في نص الشاعر محمد ميلاد الذي عنوانه (دموع علىٰ فقيد) ، وجاء التكرار ملمحا بارزا في أسلوب الشاغر ولغته الباكية الحزينة ، وأسهم التكرار في تماسك جمل النص وتتاليها لتربط أجزاء النص بعضها ببعض دون ملل أو كلل ، كما عمل التكرار في النص علىٰ بيان وكشف الحالة النفسية للشاعر التي سيطر عليها البكاء وسكب الدموع علىٰ الفقيد (عمرو) الذي يمكن اعتباره محور النص فجاء الأبيات بكلماتها وجملها مُنصبَّة علىٰ تحقيق غايات النص وهي الرثاء بالبكاء على الفقيد .

خاتمة

في مختتم هذا البحث يمكن رصد أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة منها :

1ـ بينت الدراسة أن لسانيات النص علم يهتم بلغة النص ظهرت ملامحه عند علماء العرب بمصطلحاته المعروفة ثم ترسخَّت نظرياته وقوانينه ومصطلحاته عند علماء اللغة الغرب . فهو علم قديم حديث .

2 ــ يعد التماسك النصي من أبرز المصطلحات التي لاقت عناية وتركيزا في لسانيات النص من قبل الباحثين العرب والغرب فوضعوا له القوانين ، وبينوا آلياته ووسائله المتعددة منها ما يتعلق بنية النص الظاهرة وهو التماسك الشكلي (الاتساق)، ومنها ما يتعلق بنيته العميقة وهو التماسك الدلالي (الانسجام) .

3 ــ بيَّنتْ الدراسة أن التماسك النصي كان حاضرا في قصيدة دموع على فقيد بتوظيف الشاعر لآليات الإحالة بالضمير بأنواعه واسم الإشارة واسم الموصول ، وكانت الإحالة بالضمير هي أكثر حضورا في النص ، وتنوعت الإحالة بالضمير وجميعها أدَّى إلى ترابط النص بالإحالة على المرثي وما يتعلق به من أشخاص ومكان وزمان وفضائل و آداب .

4 ــ برز التكرار واضحا في نص دموع على فقيد ؛ ليسهم في تماسك النص وترابطه ؛ وربما وظّفه الشاعر في لغة النص ؛ لأنه يتناسب مع موضوع نصه (الرثاء) .

5 ــ تنوعتْ آليات التكرار في النص موضوع الدراسة من تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة وحتى تكرار الجملة ، وبرز تكرار الكلمة العمودي ؛ ليبرهن على الحالة النفسية للشاعر التي غلب عليها البكاء وسكب الدموع على الفقيد ؛ وذلك ما أكد ترابط النص وتماسكه .

6 ــ كشفت الدراسة عن وعي الشاعر محمد ميلاد مبارك لأهمية الإحالة والتكرار في بناء النص الشعري وحفظ تماسكه ؛ ليجعل المتلقي يتفاعل عاطفيا ونفسيا معه ؛ فبالتكرار يستولي منتج النص على قلب المتلقي لينفعل معه ويشاركه الألم والحزن والبكاء على الفقيد.

7 ــ بيَّنت الدراسة أن البحث في التماسك النصي في الشعر الليبي يضعه في مصاف الشعر الرصين المتميز؛ فهو جدير بأن يدرس وتطبق عليه المعطيات اللسانية الحديثة .

قائمة المصادر والمراجع

اولا ـ الكتب والمعاجم

1ـ أحمد عفيفي ، **الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة** ، كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ،ط1 ، 2005 .

2 ـ الأزهر زناد ، **نسيج النص** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1، 1993 .

3 ـ الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، تح / عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1998 .

4 ـ خليل البطاشي ، **الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب** ، دار جرير عمان ، ط1 ، 2009 .

5 ـ روبرت دي بوجراند ، **النص والخطاب والإجراء** ، تر/ تمام حسان ، عالم الكتب القاهرة ، ط3 ، 1991 .

6 ـ الزركشي ، **البرهان في علوم القرآن** ، تح / محمد متولي ، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة ، ط1 ، 2008 .

7ـ صبحي إبراهيم الفقي ، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق** ، دراسة تطبيقية على السور المكية ، ، دار قباء ، القاهرة ، ط1 ، 2000.

8ـ عباس حسن ، **النحو الوافي** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط13 ، (د ـ ت) ، .

9 ـ عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، تح/لجنة من الباحثين ، دار القلم للتراث القاهرة ،(د . ت) .

10ـ فان ديك ، **علم النص** ، تر/ سعيد بحيري ، دار القاهرة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2001 .

11ـ فولفانغ هانيه وآخرون، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، تح/ فالح بن شبيب العجمي ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1999 .

12ـ قريرة زرقون، **الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث** ، دار الكتاب الجديد ، طرابلس ـ ليبيا ، ط1 ، 2001 .

13ـ مجمع اللغة العربية ، **المعجم الوسيط** ، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004.

14ـ محمد الأخضر، **مدخل إلى علم النص ومجالاته تطبيقه** ، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1 ، 2008 .

15 ـ محمد الصادق عفيفي ، **الشعر والشعراء في ليبيا** ، مكتبة الانجلو المصرية ، دهر الطباعة الحديثة القاهرة ، 1957 .

16ـــ ابن معصوم المدني ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، تح / شاكر هادي ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ــ العراق ، ط1 ، 1968 .

17ـــ ابن منظور ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، ط6 ، 2008 .

18ـ ابن هشام ، **شرح قطر الندى وبل الصدى** ، تح / محمد محي الدين ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط2 ،1994 .

ثانيا ـ الرسائل الجامعية

1 ــ محمد الأمين ، **التماسك النصي من خلال الإحالة والحذف (دراسة تطبيقية في سورة البقرة)** ، رسالة ماجستير ، (مرقونة) ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ـ الجزائر ، 2015 .

ثالثا ـ المجلات والدوريات

1 ــ سعد مصلوح ، **نحو آجرومية للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية)** ، مجلة فصول ، مج 10 ، العدد 1 ـ 2 ، جويلية 1991 .

2 ــ الطيب قواوي ، **الانسجام النصي وأدواته** ، مجلة المخبر ، ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة الجزائر . العدد 3 ، 2012 .

المراجع

---

[1] . ينظر : فولفانغ هانيه وآخرون ، مدخل إلى علم اللغة النصي ، تر / فالح بن شيب العجمي ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1999 ، ص 21 .

[2] ـ ينظر : محمد الأخضر ، مدخل إلى علم النص ومجال تطبيقه ، ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، 2008ص63 .

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 36 .

[4] ينظر : صبحي الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، ، دار قباء ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص36

[5] ـ فان ديك ، علم النص ، تر / سعيد بحيري ، دار القاهرة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 23 .

[6] . ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، ، دار صادر ، بيروت ، ط8 ، 2008 ج 13 ، ص234 .

[7] ـ عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ، تح / محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص 273 .

[8] ـ . المصدر نفسه ، ص 273 .

[9] . الجاحظ ، البيان والتبيين ، تح / عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، ط7 ، القاهرة ، 1998 ، ج4 ، ص24 .

[10] ـ الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، تح / محمد متولي ، مؤسسة المختار للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2008 ، ج3 ص9 .

[11] ـ ينظر : فولفانج هانيه وآخرون ، مدخل إلى علم اللغة النصي ، ، مصدر سابق ، ص21 .

[12] ـ محمد الأمين ، التماسك النصي من خلال الإحالة والحذف (دراسة تطبيقية في سورة البقرة) ، ، رسالة ماجستير ، (مرقونة) ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ـ الجزائر ، 2015 ، ص 70 .

[13] ـينظر : صبحي الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، مرجع سابق ، ج1 ، ص 36 .

[14] . ينظر : مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ، القاهرة ، مكتبة الشروق الدولية ، ط4 ، 2004 ، ص1032 ، مادة (وسق) .

[15] . روبرت دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، تر / تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص 103 .

[16] ـ سعد مصلوح ، نحو آجرومية للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية) ، ، مجلة فصول ، مج 10 ، العدد 1 ـ2 ، جويلية 1991 ، ص 154 .

[17] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 154 .

[18] ـ ينظر : التماسك النصي من خلال الإحالة ولحذف ، مرجع سابق ، ص 70 .

[19] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 103 .

- ـ أي أن يقصد منشئ النص إلى جعل النص في صورة من صور اللغة يحكمها الترابط والالتحام .

** هو علاقات بين النص ونصوص أخرى مرتبطة به . ينظر : دي بو جراند ، النص والخطاب والإجراء ، مصدر سابق ، ص 104 ـ 105 .

[20] ـــ ينظر : قريرة زرقون ، الحركة الشعر ية في ليبيا في العصر الحديث ، ، دار الكتاب الجديد ، طرابلس ليبيا ط1 ، 2001 ، ج2 ، ص678 . نقلا عن : دمعة وفاء ، كلمات وقصائد ، منشورات مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية ، طرابلس ـ ليبيا ، ط1 ، 1996 ، ص 109 ،

[21] ـ ينظر : المصدر نفسه ،ج2 ، ص 678 .

[22] ـــ ينظر : صبحي الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، ، مرجع سابق ، ص35 .

[23] ـــ ينظر : قريرة زرقون ، حركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث ، مصدر سابق ، ج2 ، ص678 .

[24] ـ ينظر : محمد الصادق عفيفي ، الشعر والشعراء في ليبيا ، ، مكتبة الانجلو المصرية ، دهر الطباعة الحديثة القاهرة ، 1957 ، ص342 .

[25] ينظر : خليل البطاشي ، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ، دار جرير ،

عمان ، ط1 ، 2009 ، ص167 .

[26] ـ ينظر : محمد الأمين ، التماسك النصي من خلال الإحالة والحذف ، ، مرجع سابق ، ص 55 .

[27] ـ ابن هشام ، شرح قطر الندى وبل الصدى ، ، تح / محمد محي الدين ، المكتبة العصرية ، بيروت ،1994 ص101 .

[28] ـ ينظر : عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط13 ، (د ـ ت) ، ج 1 ، ص340 .

[29] ـ ينظر : أحمد عفيفي ، الإحالة في نحو النص دراسة في الدلالة والوظيفة ، كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، 2005 ، ص27 ـ 28

[30] . ينظر : الأزهر زناد ، نسيج النص ، ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 118 .

[31] ـ ينظر : المعجم الوسيط ، مصدر سابق ، ص782 .

[32] ـ ابن معصوم المدني ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، ، تح / شاكر هادي ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ـ العراق ط1 ، 1968 ، ج2 ، ص 34 ـ 35 .

[33] ـ الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، مصدر سابق ، ج3 ، ص9 .

المجالات الدّلاليّة في قصيدة الرّكب التّائه للسّيد حسن السّوسي.

د.زهرة أحمد الطيف الفيتوري

كلّية التّربية الزّاوية

جامعة الزّاوية

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على محمدٍ النبيّ المرسلِ للنّاس أجمعين.

أمّا بعد:

فإن نظرية الحقول الدّلاليّة أو(المجالات الدلاليّة) من أخصب أبواب علم الدّلالة في الدّراسات اللّغوية الحديثة، إذ تُعدّ أحد ركائز علم الدّلالة وأهم موضوعاته الّتي شغلت صفحات عديدة من مؤلّفات علم الدّلالة، وتنطلق هذه النّظرية من تصوّر عام وهو أنّ كلمات اللّغة لها نظام متجانس تكون فيه على شكل مجموعات، تحظى كلّ مجموعة بمجال مفاهيمي يُسمى بـ(الحقل الدّلالي)، يقوم على أساس جمع الكلمات الّتي لها معانٍ متقاربة وجعلها تحت لفظٍ عام وشامل يجمعها، مثل ألفاظ القرابة توضع تحت لفظ عام وشامل وهو حقل القرابة، وألفاظ الحيوانات الأليفة توضع تحت حقل الحيوانات الأليفة.

وقصيدة الرّكب التّائه قصيدة من قصائد ديوان حسن السوسي(الركب التّائه) فهي تحمل ذات العنوان؛ يصَوّر فيها الشاعر رحلة خياليّة في الصحراء فيقتنص من قلب اللغة كلمات القصيدة لينسج قصة يصور فيها هذه الرحلة منتقلًا من مشهد إلى مشهد لينقل لنا محاسن تلك الحياة الطبيعية ويختمها بأبيات يصف فيها دور المعلم في حياة الأمّة.

وتأسيسًا على ما سبق سيتم وضع الألفاظ الواردة في قصيدة الرّكب التّائه في مجالها الدّلالي، والكشف عن الدّلالات والمعاني المشتركة بينها وجعلها تحت حقل عام يجمعها، متّبعة المنهج الوصفي التّحليلي . ويتم تقسيم البحث إلى جانبين هما:

الجانب النظري ويشمل:

أولًا: التّعريف بالشّاعر.

ثانيًا: مفهوم المجال الدّلالي وأهميته.

الجانب التّطبيقي :

(الحقول الدّلالية في قصيدة الرّكب التّائه) ويتم من خلاله وضع المفردات اللّغوية الواردة في أبيات الرّكب التّائه في مجالها الدلالي .

الجانب النّظري:

أولًا:

التّعريف بالشّاعر.

حسن أحمد محمد السوسي. يلقب بـ(شاعر الوطن، وشاعر الغزل الخجول)، اختُلف في تاريخ ميلاده فقيل وُلد سنة 1924م، ورجّح بعضهم أنه وُلد سنة 1922م،[1] بالكفرة جنوب ليبيا، تلقى تعليمه بمصر هاجر إليها صغيرًا ضمن الأسر المهاجرة إلى هناك وأقام مع أسرته بمرسى مطروح[2].

تتلمذ منذ صغره على يد والده الّذي كان معلّمًا للقرآن الكريم فكان أوّل من علّمه القرآن، وفي مرسى مطروح قرأ القرآن وبعد أن بلغ الشّاعر عامه الثّالث عشر توفي والده، ولم يمنعه ذلك من مواصلة تعليمه رغم صغر سنه فالتحق بالأزهر ونال الشّهادة الأهليّة سنة 1944م، بعدها قرّر العودة

للوطن وعيّن مدرسا بمدرسة الأبيار في سن مبكّرة من عمره وهي العشرون عامًا، وظلّ في التّعليم إلى أن أحيل على المعاش الضّماني[3] .

تميّز بحضوره للدّورات التّربوية في كل من بيروت وتونس، وَقد نُشِر إنتاجُه الشّعري في عدد من الصّحف والمجلّات المحليّة والعربيّة من بينها: برقة الجديدة، والحقيقة، والأسبوع الثقافي، والثّقافة العربية[4].

وفــاته:

توفي رحمه الله الأربعاء،21- نوفمبر- 2007م. ودفن ببنغازي عن عمر: 83 عامًا[5].

ثانيًا:

مفهوم المجال الدّلالي وأهميته وتصنيفاته:

1- مفهوم المجال الدّلالي:

المجال الدّلالي أو الحقل الدّلالي، المصطلحان مترادفان وهما "وجهان لعملة واحدة"[6]، و"يطلق هذا المصطلح على المفردات الّتي تستعمل في تغطية مساحة محدّدة من الخبرة مثل حقل الألوان وحقل وسائل النّقل، وحقل الأجرام السّماوية حيث يغطّي الأوّل الألوان جميعها دون استثناء ويغطّي الثاني وسائل النّقل البريّة كالسّيارات والعربات"[7].

ويعرفه ترايرTrier"بأنه الصّورة الذهنيّة التي يحملها المتكلّم عن الشّيء"[8]. أمّا أولمان فيعرّف المجال الدّلالي "بأنّه قطاع موحّد بإحكام من المفردات اللّغوية يساوي أو يشابه مجالًا معينًا من الخبرة"[9].

2- أهمّيتها:

تتمثّل أهميّة المجالات الدلاليّة في الآتي:

أ- جمع كل الكلمات التي تخص حقلًا معينًا والكشف عن صِلاتها الواحد منها بالآخر وصلتها بالمصطلح العام وفهْم معنى الكلمة بالنظر إلى محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي؛ لأنَّ أقصى ما يحققه المعجم التَّقليدي هو أن يصنِّف الكلمات في ترتيب هجائي ويسرد كل معاني الكلمة ويحدِّد المعاني الأساسيّة والفرعيّة فقط، أمّا معاجم المعاني فهي تعالج المجموعات

المترابطة من الكلمات التي تنتمي إلى مجال معين ، فمثلًا كلمة كوب يمكن دراستها مع كلمات مثل: فنجان وكوز وزهرية وكأس وإبريق باعتبارها كلمات تدل على أنواع من الأوعية، وفي ذات الوقت يتبين أوجه التقابل والتّشابه في الملامح داخل المجموعة، وهو ما يعجز عنه المعجم التقليدي[10].

ب ـ يعد البحث في الحقول الدلالية مثمرًا وخصبًا، وخاصّة في الميدان الأدبي الّذي يتميز بالمعاني الإيحائية والنّادرة[11].

ج ـ إنّ هذه النّظرية تضع مفردات اللّغة في شكل تجميعي تركيبي ينفي عنها التّسيب[12].

د ـ هذه النّظرية أسهمت بشكل بارز في إيجاد الحلول لمشكلات لغويّة كانت تعد مستعصية وتتسم بالتّعقيد من بين تلك الحلول الكشف عن الفجوات المعجميّة التي توجد داخل الحقل الدّلالي وتسمى بالفجوة الوظيفيّة أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شئ ما، كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشّبه والاختلاف بين الأدلّة اللّغوية داخل الحقل الدّلالي الواحد وعلاقتها باللفظ الأعم الذي يجمعها.[13]

هـ ـ إبراز المدلولات المتطابقة لتطابق دورانها والمدلولات المتقاربة دلاليًا[14]

3 ـ تصنيفات المجالات الدّلاليّة:

انتهى علم الدّلالة إلى تصنيف للحقول الدّلالية باعتبار ما تحيل عليه الأدلّة اللّغوية في عالم الأعيان والأذهان والمدلولات اللّغوية لا تخرج عن جنسين : مدلولات محسوسة ومدلولات تجريديّة[15]. وقد قامت عدة محاولات لتصنيفِ مفردات اللّغة في مجالات دلاليّة، أشهرها:

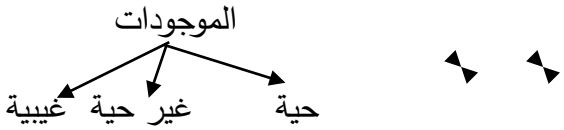
أوّلًا: محاولة أولمان.

ثانيًا: محاولة مايير.

ثالثًا: محاولة أصحاب العهد الجديد[16]، وهي أشمل محاولة وأوفاها وأكثرها استغراقا للحقول الدلالية لذلك سنقوم بتصنيف المجالات الدلالية في قصيدة الركب التائه على هذه المحاولة.

وكانت المجالات الدلالية في هذه المحاولة على أربعة:

1ـ الموجودات: ويندرج تحته جميع الأشياء الموجودة في العالم من سماء وأرض وأشياء طبيعية وصناعية، فالموجودات هي رأس الحقل ثم تندرج تحتها ثلاثة حقول وهي: الموجودات الحية ـ الموجودات غير الحية ـ الغيبيات.



2 ـ الأحداث، وتشمل:

ـ أحداث طبيعيّة: تصدر عن مظاهر الطّبيعة كالرّعد والبرْق.

ـ أحداث وظيفيّة وما يصدر عن الأعضاء الوظيفيّة في الموجودات الحية كالأكل والشرب.

ـ أحداث حسيّة وتشمل ما يحدث عن الحواس الخمس (السّمع، والبصر، والشّم والتذوق ، واللّمس).

ـ أحداث عاطفيّة متمثّلة في الحُب والكره والغضب.

ـ أحداث عقليّة وتشمل التّفكير والفهم والرّجاء والأمل.

ـ أحداث التّرافق، مثل: الصّحة والزّواج والاحترام والتّصالح والاختلاف والشّتم والظّلم والتّمرد.

ـ أحداث تحكّم: منها التّملك والحكم والإلزام والعقوبة.

ـ أحداث حركة: مثل التّجول والهيام والخوض والصّعود.

ـ أحداث السّكون: كالإقامة والخلود.

ـ أحداث نقل:مثل التّوزيع والانتشار والسّرقة والنّهب والضياع.

ـ أحداث الصّدم مثل القطع والأذى والتّدمير والهجوم.

ـ أحداث تطوّر مثل النّمو والقوة والنقصان.

ـ أحداث النّشاط

ـ أحداث البداية والنّهاية

3ـ الرّوابط:

وهي المفردات الَّتي تستخدم في الرّبط بين مفردات الحقول الأربعة السَّابقة وتشمل: الحروف والضّمائر والأسماء الموصولة وأسماء الشّرط وأسماء الاستفهام وكم الخبريّة وما التّعجبية وأسماء الإشارة[17].

4ـ المجرّدات:

وهي المعنى الذي يعزله الذهن عن جميع اللّواحق والعلائق ويضم كل ما تجرّد عن المادة كالسّرعة والزّمن.

ويرى الدكتور صالح الفاخري في هذا التّصنيف مأخذًا وهو وجود الصّفات ضمن المجردات يقول" نأخذ عليه أنه جعل الصفات ضمن المجردات ومن المعلوم أن المجرد هو ما عزل عزلًا ذهنيًا ؛ بمعنى أنّه لا يمكن تصوره على هيئة من الهيئات عند ذكره فالإنسان مثلًا موضوع شخص أمّا الإنسانية فهي فكرة مجردة..."[18]

وبناءً على ذلك توضع الصّفات في الحقل الخامس.

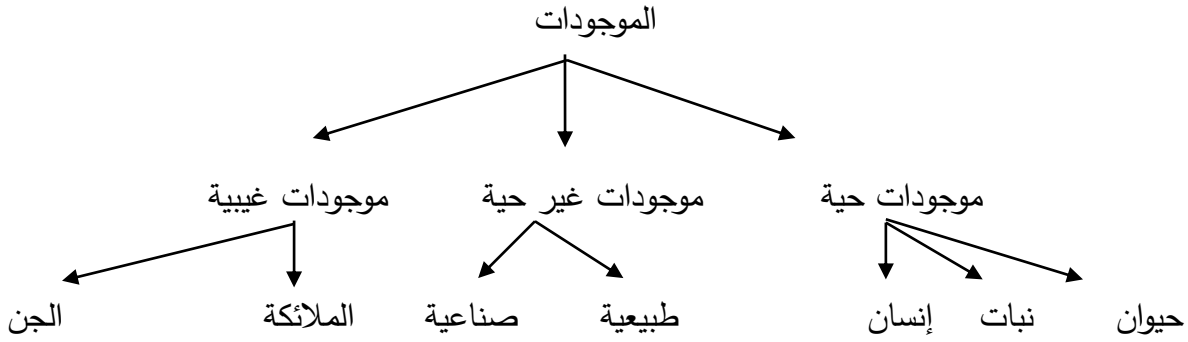
5ـ الصّفات :

الصّفة عند النّحويين "هي النّعت والنّعت هو اسم الفاعل نحو ضارب أو المفعول نحو مضروب أو ما يرجع إليهما من طريق المعنى نحو مثل وشبه وما يجري مجرى ذلك يقولون رأيت أخاك الظريف فالأخ هو الموصوف والظريف هو الصفة "[19] أوهي الأسماء الدّالة على أحوال الذات وتشمل:اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصّفة المشبهة ، واسم التفضيل.

الجانب التّطبيقي(المجال الدلالي في قصيدة الرّكب التّائه)

سيتم تجميع الكلمات في مجالها الدلالي وفقًا للتّصنيف السّابق.

أولًا: الموجودات: وهي رأس الحقل وتندرج تحتها ثلاث مجالات أو حقول وهي: موجودات حية، وموجودات غير حية، وغيبية.



1ـ الموجودات الحية في قصيدة الركب التائه وتشمل(الحيوان والنبات والإنسان) كما في الشكل السّابق.

وألفاظ الحيوانات الّتي ذكرت بالقصيدة هي: (الضّرغام والفيل) في قول السوسي:

وتثُور أحيانًا على عُشّاقِها كالنَّار كالبُركان ، كالضّرغامِ.[20]

وَتثاقلَت أقدامهُم فوق الثَّرى فكأَنَّ داءَ الفيلِ في الأقدَامِ.[21]

أمّا النّبات فذكر، فذكر الأثمار والزهر في قوله:

وإذا السّباسب بالرجاءِ حدائقُ ما بين أثمارٍ وزهر نامِ[22]

وفي مجال الإنسان ذكر:(العروس ـ العذراء ـ الغانية ـ المعلم ـ الناس ـ حذام ـ الناس).في الأبيات الآتية:

ومشَتْ على شدو الحداة رِكابهُم مشْي العروسِ خَطت على الأنغامِ[23].

كتضرّع العذْراء دغدَغ سمْعها يومًا حديثُ صبابَةٍ وغرامِ[24].

أو مِثلُ غانيةٍ أهانَ جمَالها وشبَابها مُتجاهل مُتعام[25].

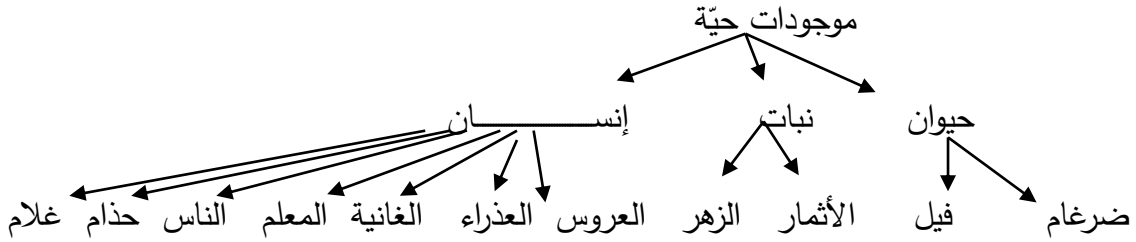
منْ أَنت ياهذا؟ فقالَ مُعلّم كالنّجمِ هدي كالضّياء كَلامِي [26].

وَدليلُهُم فِيها المُعلّم إنّه أهلٌ لما يُولَي من الإكرام[27].

النّاس هم رَكب الحياةِ وإنّها كالبِيد في التّضليل وَ الإيهام[28].

ويندرج تحت حقل الإنسان أعضاؤه أو لازم من لوازمه ، فذكر الشاعر العينين في قوله:

لا تبصر العينان في جنَباتهِ غير الفَضاء الواسِع المُترامِي[29]



2ـ الموجودات غير الحيّة: وهي إمّا طبيعيّة أو صناعيّة .

أـ الطبيعية وهي إما علويّة أو أرضيّة:

الألفاظ غير الحية(الطبيعية العلوية) في القصيدة هي: القمر ـ الشّمس. الأجرام، في الأبيات الآتية:

فِـــي ليلـــةٍ صـيفـيّة قمَـريّــة سحــريّة الأضــواءِ والأنسَام[30].

وبشمسها ـ عند الشُّروق ـ إذا بدت خلْـــف التِّلال الجــرد والآكَام[31].

صــفراء لوّنت الرّمـــال وأسبغت تبرًا على الأشـــياء والأجْرام[32].

أمّا الطّبيعية السّفلية في القصيدة فهي:الصّحراء ـ التّلال ـ التّبر. في قوله:

واستقبلوا الصّحراء وهي مَلِيئةٌ بالسّــحر والأسرار والإلهَام.

ما أرْوعَ الصَّحراء إنَّ حيَاتـها فِيها الوُضُوح بِجانب الإبهَام[33].

وجاء لفظ التّلال في قوله:

وبِشمسِها عنْد الشّروق إذَا بدَت خلْف التّلال الجرد والآكام[34]

ب ـ الصّناعيّة:

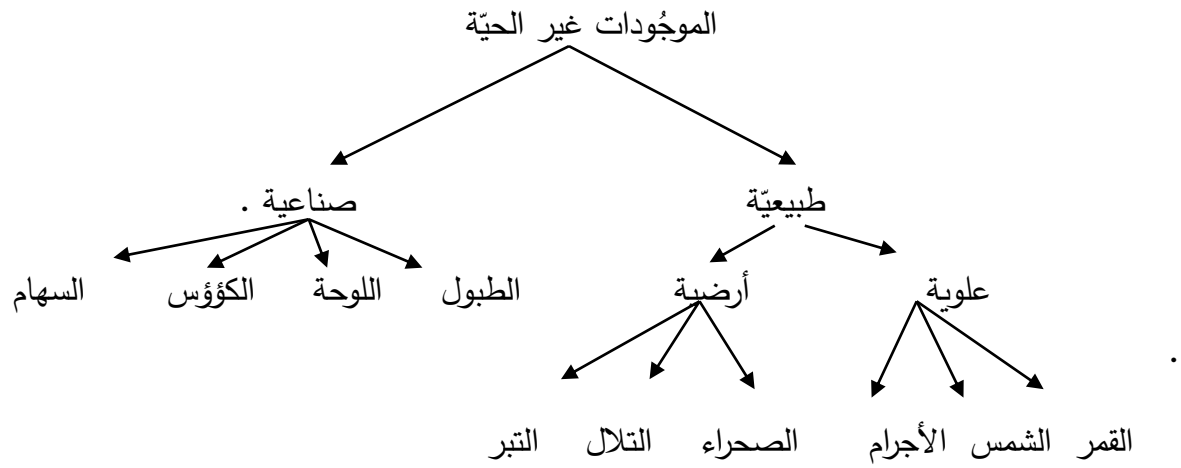
عناصر الطّبيعة الصّناعية في القصيدة هي: الطّبول ـ اللّوحة ـ الكُؤوس ـ السّهام . في الأبيات الآتية:

دقّـوا الطبول وآذنوا بِرحِيلــهم مــن بعد طُـول تلبّث ومُقـام[35].

قَد فاتَه شَيء بَـديع رائِـــــع فِـي الحُسن يُشبه لوْحَة رسّام[36].

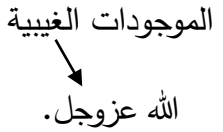
حتّى إذَا ارتفَع الضُّحى عبَسَت كمَـن ردته للذِّكرى كُؤُوس مدام[37].

يَمشُــون فوْق رِمالِها فكأنّمـا يمشُون إذ يمشُون فوْق سِهَام[38].



3ـ المَوجُودات الغيبيّة:(الله جلّ جلاله) وذكره الشّاعر في قوله:

سِيروا على اسْم الله خلْفي إنني في الهَدى، أشْبه في الحدِيث حَذام[39]



ثانيًا: حقل الأحْداث:

1. أحداث السّكون:

الألفاظ التي دلت على السّكون في القصيدة(التَّلَبّث و المقام) في قوله:

دفّوا الطّبول وآذَنوا برحِيلهم منْ بعْد طُول تلبّث ومُقام[40].

2. أحداث طبيعيّة، ورد في القصيدة (الأضواء والأنسام والشّروق، والبركان) في الأبيات الآتية:

فـــي ليلـــــةٍ صيفيةٍ قمــريةٍ سحــريـةِ الأضْواء والأنْسَــام[41].

وبشَمْسِها عند الشّروق إذَا بدت خلْف التّلال الجـــــرد والآكام[42].

وتَـثور أحْـيانًا على عشَّاقــها كالنّار، كالبركـان، كالضِّرغَـام[43]

3. أحداث وظيفيّة: جاء لفظ (المشي) في قوله:

ومشتْ علَى شَدو الحدَاة ركابهم مشْي العروس خطَت على الأنْغام[44].

وقوله:

ملأ الوجوم نفوسَهُم فكأنَّهم مُتهَالك يمشي إلى الإعدامِ[45]

4. أحداث حسّية: ومنه لفظ : البصر والسّمع واللّمس، في قوله:

لا تُبصِر العينان في جنَـباته غير الفضاءِ الواسِـع المُترامِي[46].

كتضرّع العذراء دغدغ سمعها يومًا حديثُ صـــبابةٍ وغـــرامِ[47].

وتمسّهـم لفحـــاتُهَا فكأنــمَّا قدْ مسَّهم ـ من ذاك ـ لفحُ ضرام[48]

5. أحداث عاطفية:جاء في القصيدة (الصبابة والغرام، والهوى، والكآبة) في الأبيات الآتية:

كتضرّع العَـذراءِ دغدَغ سَـمعها يومًا حديثُ صبابةٍ وغــرام[49].

عن طبعها هذا التّقلب في الهَوى وعن السّراب طريقة الإيهام[50].

أحْـرار قد طرحوا الكـآبة والأسَـى عنهْم مَع الأضْواء والأنغام[51].

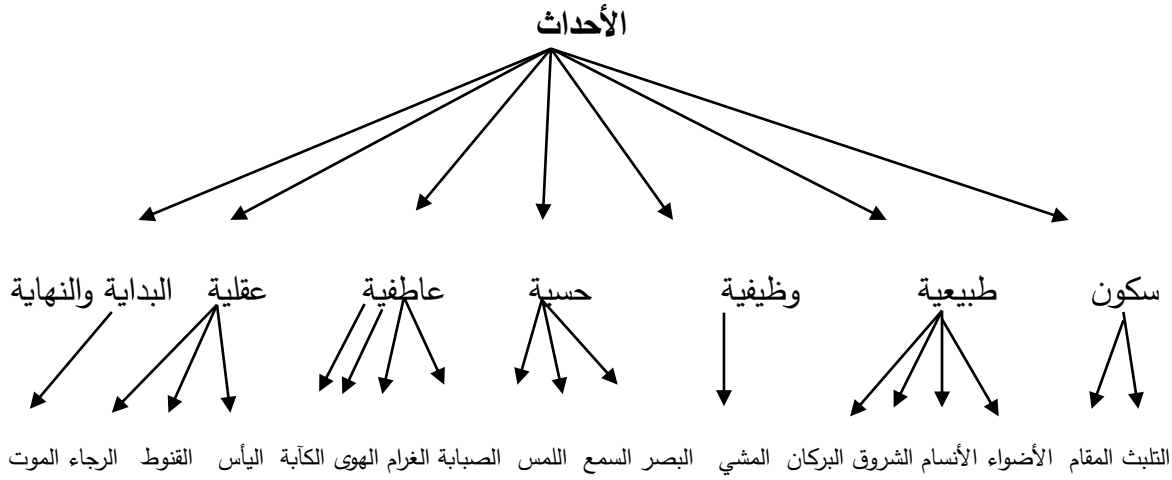
6. أحداث عقليَّة:(اليأس والقنوط، والرجاء)

اليأس حلّق والقنُوط عليــهم قدْ ران من خلفٍ ومن قدّامِ[52].

وإذا السّباسب بالرّجَاء حدائق مَا بيْن أثْمــار وزهْـر نَامِ[53]

أحداث البداية والنهاية: ورد لفظ الموت في قوله:

إن أقبلوا فالشَّك ملء قلوبِهِم أَوْ أحْجمُوا فالموْت في الإحْجَامِ[54].



ثالثًا:الروابط:

1. الحُروف: والحرف هو" الأداة التي تُسمى الرابطة لأنها تربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل كعن وعلى ونحوهما ..."[55]ويكثر استعمال الحروف إذ لا يمكن الاستغناء عنها في الاستعمال اللغوي فمن دونها لا يكتمل المعنى. ومن ذلك حروف الجر، والعطف ومن حروف الجر التي وردت في القصيدة:(في، من ، على،إلى، الباء، الكاف). ومن حروف العطف (الواو، أو) . في الأبيات الآتية:

فـِي ليلـةٍ صـيفيـّة قمريّة سـحريّة الأضـواء والأنـسـام

دفـوا الطّـبول وآذنوا برحـيلهم مـنْ بعـد طُـول تلبّث ومُقام

ومشَت علَى شدو الحدَاة رِكابهم مَشْي العَرُوس خطت على الأنْغَام[56]

أوعند مغـربِها كقـُرص منْ دم قانٍ يضـرّج أفـقَـها بِضـرام[57]

2- الضّمائر: وتنقسم إلى: منفصلة ومتصلة.

فالمنفصلة تأتي على نوعين:

أ- للمتكلّم: (أنا، أنت، نحن، أنتم، أنتنّ)

ب - للغائب:(هو، هي، هم،هنّ).

والذي ورد في القصيدة من الضمائر السابقة:(هي ،هم، أنت)

واستقبلوا الصّحراء وهي مليئة بالسحرِ والأسرارِ، والإلهامِ[58].

وإذا هم سرعان ما آلامهم ذابتْ فمَا شيء منَ الآلامِ[59]

من أنتَ يا هذا ؟ فقالَ معلّم كالنّجم هديي كالضّياء كَلامِي[60]

والمتّصلة تشمل:

أ. ضمائر الرّفع(واو الجماعة، تاء الفاعل المتحرّكة، نا الفاعلين، نون النسوة، ألف الاثنين، ياء المخاطبة) وورد منها في القصيدة(واو الجماعة، تاء الفاعل

دفّوا الطّبول وآذنوا برحيلهم من بعد طول تلبث ومقام[61].

قال السّلام عليكُم، قالُوا له: إنْ كنت مرشِدنا فألفُ سَلام[62].

من أجل مثلكم رفعتُ منَارتي ونشرْتُ فوق دُروبها أعْلامِي[63]

ب ـ ضمائر النَّصب والجر(هاء الغائب، كاف المخاطب، ياء المتكلم، ناء المتكلمين).وورد منها في القصيدة(هاء الغائب، وكاف المخاطب) في قوله:

قدْ فاتهُ شيء بدِيع رائِع في الحُسن يُشبهُ لوْحةَ رسّام[64]

شتَّى أحاديث تُتَمم بَعضَها تُسبيك من بدءٍ وحُسن خِتام[65].

3ـ الأسماء الموصُولة:

والاسم الموصول نوعان:

أ ـ حرفي: كل حرف أول مع صلته بمصدر[66]، وهي خمسة أحرف: أنْ، وأنّ، وما، وكيْ، ولو[67]،

ب ـ الموصول الاسمي وهو" ضربان نص ومشترك"[68] ؛ فالنص : (الذي ، التي، اللذان ، اللتان،الذين، اللاتي أو اللائي) وورد منها في القصيدة: (الذي، الذين) في قوله:

وتنبّهوا يومًا فيا هَول الّذي علمُوه فيما جَاء من أعْلام[69].

وعنِ الذين ترعْرعوا في أرضِها وعن النَّدى والبأسِ والإقدام[70].

أمّا المشترك فـ" من، وما، وأي، وأل وذو،وذا"[71] وجاء منها في القصيدة: (مَن) في قوله:

ما ضلّ قوم كنت رائد ركبهم ويضل من ساروا بغير إمام[72]

و(ما) في قوله:

وتنبهوا يومًا فيا هول الذي علموه فيما جاء من أعلام[73].

4ـ أدوات الشَّرط:وتنقسم إلي:

أـ أدوات شرط جازمة:(إن، من، ما، أين، متى).ولم يرد منها شيء في القصيدة

ب ـ الأدوات غير الجازمة:(إذا ،كلما، لما، لو، أما، لولا، لوما) جاء منها في القصيدة (إذا) قي قوله:

حتّى إذا عقَدَ النّعاس جفونهم بعد الحديث وحان وقتُ منام

جعلُوا الرّمال النّاعمات فراشهم واستسلموا لعرائس الأحْلام[74]

5ـ أسماء الإشارة: "اسم الإشارة : ما وُضِع **لمشار إليه** (هذا، هذه، هذان ، هاتان، هؤلاء، ذلك، تلك، أولئك) وجاءت أسماء الإشارة (هذا، هناك، ذاك) في قوله:

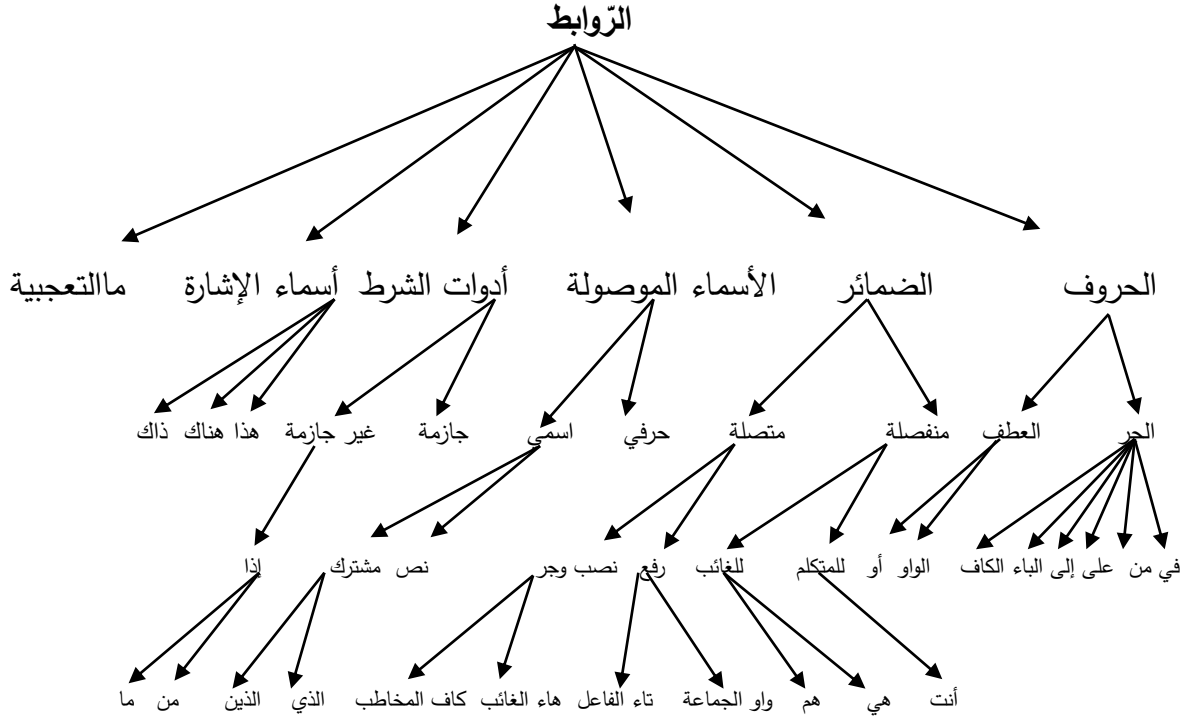
عنْ طبعِها هذا التّقلب في الهوى وعن السراب طريقة الإيهام[75]

حطُّوا هنَاك وهيئُوا لنفوسِهم حاجاتِها من راحةٍ وطَعام[76]

فإذا بذاك الرَّكب بعد قنوطِه في غبطَة المتفائِل البسَّام[77].

6ـ ما التّعجبية:جاءت في قوله:

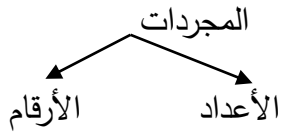
ما أروع الصَّحراء إنّ حيَاتها فِيها الوُضُوح بجانبِ الإبْهام[78].



رابعًا: حقل المجرَّدات.

من المجرّدات التي وردت في القصيدة:لفظ (الأعداد والأرقام) في قوله:

خالية منهم الحياة وزيفها وتفاهة الأعداد والأرقام[79].



خامسًا: حقل الصّفات:

الصّفات التي جاءت في القصيدة هي(طَويل، ناصِب، الواسِع، المُترامي، قان، رائِع، بارِد، الظّامي، مُشرق، معلّم)، تشمل الأبيات الآتية:

دلفُوا إلى سَفر طويلٍ ناصِب في مهمه كفساحةِ الأحلامِ

لا تُبصر العينان فِي جنباته غير الفضاء الواسِع المُترامِي

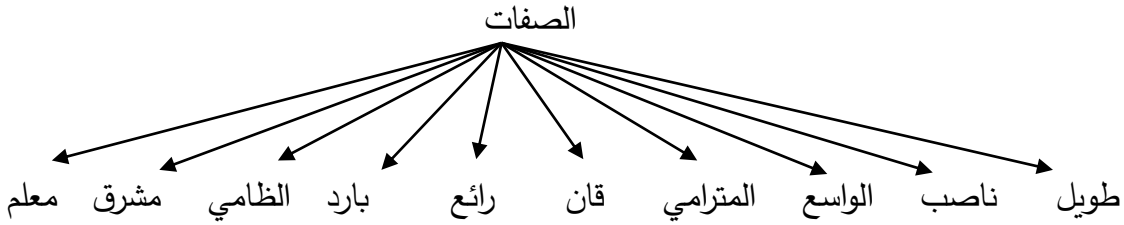
أو عِند مغربِها كقُرص من دمٍ قانٍ يضرّج أُفقها بضرامِ

قد فاتَه شيء بديع رائع فِي الحُسن يشْبهُ لوْحة رسّام

والظّل لا ظِل وريـــف بـاردٌ والمَاء لا مَاء لـــري الظَّامِي

ويحلّ ليل بعد صبْحٍ مشرقٍ ويلُـوح نورُ الصّبحِ بعد ظَلام

منْ أنت يَاهذا؟ فقال معَلّم كالنّجم هديِي كالضّياء كَلامي [80]



الخاتمة:

تتراوح الحقول الدّلالية في القصيدة بين الموجودات والأحداث والرّوابط والصّفات فكان أكثرها دورانًا الرّوابط يليها حقل الصفات ثم الأحداث ثم الموجودات، وأقلها استعمالًا في القصيدة حقل المجردات؛ أمّا الروابط فلا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال؛ وأما الصّفات والأحداث فلعلّ السّبب في استعمالها أكثر من غيرها أنّ الشّاعر أراد أن يعكس بالصّفات والأحداث الحياة اليوميّة والعلميّة فطبيعة القصيدة والمفاهيم السّامية الموجودة بالقصيدة تستدعي ذكر الصّفات والموجودات أكثر من غيرهما، ليبلغ إلى القارئ أو السّامع مكونات الطّبيعة الصّحراوية ثم ينتقل لدور المعلّم وأهمية التّعليم في حياتنا اليومية.

المراجع

[1] ـ ينظر: فن الغزل بين شاعرين معاصرين (حسن السوسي وراشد الزبير) دراسة فنية تحليلية موازنة رسالة ماجستير ، إعداد: إبراهيم زهمول أبوالقاسم ص: 3، إشراف الدكتور : الطيب الشريف، جامعة الجبل الغربي، العام الجامعي 2006 ـــ 2007م.

[2] ـ ينظر:معجم الشعراء الليبيين لعبد الله سالم مليطان 213/1، ط1 2008م دار مدار للطباعة والنشر.دار الكتب الوطنية بنغازي.

[3] ـ ينظر الصورة الشعرية في شعر حسن السوسي ، إعداد الطالب مسعود محمد الزنتاني ، ص: و ، رسالة ماجستير إشراف:الدكتور الطاهر القراضي، 2002م.
[4] ـ ينظر:معجم الشعراء الليبيين 213/1.
[5] ينظر: المصدر السابق 213/1.
[6] ـ أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية ، د:أحمد عزوز ،منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق، 2002م، ص:11.
[7] ـ الحقول الدلالية في كفاية المتحفظ لابن الاجدابي الطرابلسي(ت 470)، د:صالح سليم مجلة الدعوة الاسلامية العدد16.ص:580
[8] المرجع السابق،ص:580.
[9] علم الدلالة أحمد مختارعمر، ص:79.
[10] ـ ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار، ص:111
[11] ـ ينظر: أصول تراثية، ص:14.
[12] ـ علم الدلالة ، أحمد مختار ص:112.
[13] ـ ينظر: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي ، لمنقور عبد الجليل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م. ص:81.
[14] ـ ينظر المرجع السابق ص:201.
[15] ـ ينظر علم الدلالة أصوله ومباحثه، ص:81.
[16] ـ ينظر:نظرية الحقول الدلالية وتطبيقاتها في اللغة العربية (أطروحة مقدمة لنيل درجة التخصص الدقيق :الدكتوراه في علم اللغة، إعداد : صالح سليم الفاخري،جامعة طرابلس ،1993م، ص:101ـ 106.
[17] ـ ينظر الحقول الدلالية في كفاية المتحفظ ص:599.
[18] ـ السابق،ص:590.
[19] ـ الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري 4/ 1439، مادة (و- ص - ف) تحقيق : أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان.
[20] ـ ديوان الركب التائه، للسيد حسن السوسي ،ص:5، نشر اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب.
[21] ـ المرجع السابق ، ص:7.
[22] ـ السابق، ص:8.
[23] ـ السابق ص:3
[24] ـ السابق ص: 4
[25] ـ السابق ص: 4
[26] السابق ص: 8
[27] السابق ص: 8
[28] السابق ص: 8
[29] السابق ص: 3
[30] ـ السابق ص:3
[31] ـ السابق ص:4.
[32] ـ السابق،ص:4.
[33] ـ السابق، ص:3.

[34] ـ السابق، ص:4.
[35] السابق ص:3.
[36] ـ السابق ص:4.
[37] ـالسابق ص:4.
[38] ـ السابق ص:5.
[39] السابق:ص:8
[40] ـ الديوان ص:3.
[41] ـ السابق ص:3.
[42] ـ السابق ص:4.
[43] ـ السابق:ص:5.
[44] ـ السابق ص:3
[45] ـ السابق، ص:7.
[46] ـ السابق ص:3.
[47]ـ السابق ص:4
[48] ـ السابق ص:5.
[49] ـ السابق،ص:4.
[50] ـ السابق ص:4.
[51] ـ السابق ص:6.
[52] ـ السابق، ص:7.
[53] ـ السابق، ص:8.
[54] ـ السابق، ص:7.
[55] ـ لسان العرب لابن منظور 127/3، مادة (ح، ر،ف)طبعة مصححة ، اعتنى بتصحيحها: أمين عبد الوهاب ، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان. ط3، 1999م.
[56] ـ الركب التائه، ص:3
[57] ـ السابق:ص:4.
[58] السابق،ص:3.
[59] السابق،ص:5.
[60] السابق، ص:8
[61] السابق، ص:3
[62] السابق، ص:7.
[63] ـ السابق،ص:8.
[64] السابق، ص:4
[65] السابق، ص:6
[66] ـ ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، لابن هشام الأنصاري 143/1، راجعه ووضع فهارسه: يوسف الشيخ محمد دار الفكر بيروت لبنان 2007م.
[67] ـ ينظر: شرح ابن عقيل ، لبهاء الدين ابن عقيل، 134/1، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد.
[68] ـ أوضح المسالك144/1.
[69] ـ الركب التائه،ص:7.

[70] ـ السابق، ص:6
[71] ـ أوضح المسالك 152/1.
[72] ـ الركب التائه، ص:8.
[73] ـ السابق،ص:7.
[74] ـ السابق،ص:6
[75] ـ السابق، ص:4.
[76] السابق،ص:5.
[77] ـ السابق، ص:8.
[78] ـ السابق،ص:3.
[79] ـ السابق: ص:5.
[80] ـ السابق ، ص:3ـ 4ـ 5ـ 6ـ 8.

الاستفهام بالهمزة وهل
(في ديوان علي محمّد الرقيعي)

د. عفاف الطاهر شلغوم
كليـــــة الآداب
جامعـــــــة الزاوية

مقدّمـــــة

الحمد لله الواحد الصمد، الذي منّ علينا من العلم ما ورد، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء محمّد الصادق في ما وعد، وعلى آله وصحبه إلى آخر الأمد.

أمّا بعد، فقد راودني سؤالان مفادهما هل الشعر الليبي الفصيح يلتزم بقواعد التراكيب العربية واستعمالاتها؟ وهل للدلالة الصوتية دور في توظيف الأدوات في صناعة التراكيب؟ فأردت أن أجري دراسة أهدف من خلالها الإجابة عن ذين السؤالين في دراسة موسومة بعنوان (الاستفهام بالهمزة وهل) دراسة تطبيقية على ديوان الحنين الظامئ للشاعر الليبي علي محمّد الرقيعي. وأدوات الاستفهام متنوّعة بتنوّع المسؤول عنه، وأشهرها الهمزة، وتُسمّى أمّ الباب[1] لكني اقتصرت على نوعين منها وهما الهمزة وهل؛ لضيق المقام وللعلاقة بينهما في اشتراكهما في الحرفية والتصديق وغير ذلك، نحو قولك: "أ حضر عليّ ؟" "هل تحب العلم؟".

والاستفهام الحقيقي ورد في اللغة بمعنى: "سأله أن يفهمه، ويقال استفهم من فلان عن الأمر طلب منه أن يكشف عنه".[2]

و"هو الذي يقصد به السؤال عن شيء مجهول للمتكلّم حقيقة"[3] نحو قولك: "أأنت بخير؟".

وأدوات الاستفهام تعدّ من العناصر الصرفية التحويلية المهمّة تدخل على الجملة الخبرية التوليدية فتحوّلها من مجرّد الإخبار إلى جملة تحويلية يراد منها دلالة الاستخبار أو دلالات أخرى

يحدّدها السياق أو قرائن أخرى. وهي من السبل التي تعين الفصيح على صناعة المعاني، وتوصيلها للآخرين.

وفي اللغة النظمية كثيرا ما يلجأ الناظم إلى العناصر التحويلية الاستفهامية أو الاستخبارية لإظهار نصحه وإرشاده وتهكّمه وسخريته وإنكاره وجلّ عواطفه الجياشة وشجونه وأحزانه التي يريد الناظم من المتلقّي مشاركته وتفاعله مع هذه الأحاسيس فيجد في هذه العناصر سبيله إلى ذلك، وقليلا ما يكون غرضه حقيقيا في اللغة النظمية؛ لأنّ الناظم يطرح قضايا مختلفة ومتنوّعة ويطرح مفارقات في صور استفهامية. وقد قسّمت الدراسة على مبحثين اثنين، الأوّل تضمّن دراسة الهمزة صوتيا وتراثيا وتطبيقها على مقتطفات من الديوان، والثاني تضمّن دراسة (هل) صوتيا وتراثيا وتطبيقها على مقتطفات من الديوان. ثمّ حصيلة الدراسة ونتائجها. ثمّ ذيّلت الدراسة بقائمة للمصادر والمراجع. وقبل السبر في غور هذه الدراسة كان من المهمّ التعريف بالشاعر، هو الشاعر علي محمّد الرقيعي (1934–1966م) ولد في طرابلس الغرب ومات فيها، عاش حياته القصيرة في ليبيا، تلقى مراحل تعليمه الأولى في طرابلس ولم تمكّنه ظروفه من إتمام تعليمه الجامعي فعكف على تثقيف نفسه، وهو شاعر ذاتي وجداني تغلغل شعره مسحة من الحزن والشعور بالوحدة، يعبّر عن نفس معذّبة وحالمة وقلقة، تتميز لغته ببساطتها وسهولة تراكيبها وثراء خياله، التزم الأوزان الخليلية في شعره ونهج الجديد أيضا، له عدد من الدواوين الشعرية، وهي (الحنين الظامئ) و(أشواق صغيرة) و(الليل والسنون الملعونة) و(لم يمت) وكلّها من منشورات طرابلس[4].

المبحث الأوّل– الاستفهام بالهمزة:

أوّلا – الهمزة في الدرس الصوتي:

صوت الهمزة بالنظر إلى كيفية الإتيان به هو صوت حلقي انفجاري مجهور[5]، من خصائصه الحضور والبروز والعيانية والوضوح والفصل، فيضرب على السمع فيشدّه ويثيره، كما تضرب اليد على الجسد في إشارة إلى معنى ما. ومن ناحية أخرى نلاحظ شكل الفم في أثناء النطق به يكون عند انفجاره يرتفع الحنك العلوي إلى الأعلى فيمنحه معنى العلو[6]. وأتصوّر أنّ الجهر منحه الظهور والوضوح، فيظهر المكنون في الأعماق ويوضّحه، ويلقي به للعيان بقوة بسبب انفجاره.

ثانيا – استعمال الهمزة في الدرس النحوي:

تعدّ الهمزة أمّ باب الاستفهام، وتكون للاستفهام الحقيقي، وهي تصلح للتصديق، نحو (أ قام زيد)، والتصوّر نحو (أ زيد قائم)، والنفي والإيجاب نحو (أقام زيد)، (أ لم يقم زيد) ودخولها على إن نحو (أ إنّك لزيد) وتصدّرها على العاطف ودخولها على الشرط نحو (أفإن قلت الصدق نجوت) وجواز حذفها نحو (زيد حاضر؟).[7] ولكن كثيراً ما نجد الاستفهام يخرج عن معناه الحقيقي إلى دلالات انفعالية

سياقية مختلفة، تكون أبلغ في إيصالها عن طريق الاستفهام من طرح الغرض التركيبي مباشرة، فمن تحوّلاته السياقية أنّه قد يدلّ على التقرير والتحقيق والإنكار بأنواعه والتعجّب والسخرية والتوبيخ والنفي والتأكيد والنهي والأمر. نحو قوله تعالى:

1. ﴿أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا﴾ [هود، 87]
2. ﴿أَأَسْلَمْتُمْ فَإِنْ أَسْلَمُوا فَقَدْ اهْتَدَوا﴾ [آل عمران، 20].
3. ﴿أَلَمْ تَرَى إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ﴾ [الفرقان، 45].
4. ﴿أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَاإِبْرَاهِيمُ﴾ [الأنبياء، 62].

ففي الآيات السابقة خرج الاستفهام من المعنى الحقيقي له ليدلّ على معنى التهكّم. في الآية الأولى، وفي الآية الثانية يدلّ على الأمر، أي: أسلموا، وفي الآية الثالثة يدلّ على التعجّب، وفي الآية الرابعة يدلّ على التقرير... [8]

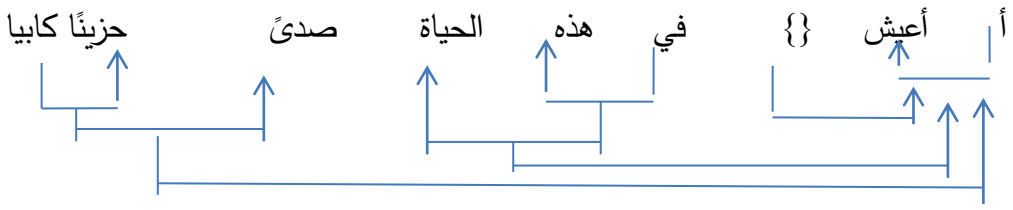
ثالثا – همزة الاستفهام في الديوان:

1. قال الشاعر علي الرقيعي في قصيدته أصداء من بعيد[9]: [الديوان:65]

أأعيش في هذه الحياة صدىً حزينًا كابيا.

لا يسأل الشاعر في هذا البيت عن حزنه، بل عن إمكانية العيش في هذه الحياة وهو حزين، فالمسؤول عنه هو الذي يلي أداة الاستفهام مباشرة. وأصل الجملة التوليدية هو: أعيش في هذه الحياة صدىً حزينًا كابيا. وهي جملة تحمل مجرّد دلالة الإخبار، ثمّ أدخل عليها عنصرا من عناصر التحويل وهو همزة الاستفهام، فصارت الجملة تحويلية، إذ تحوّلت من مجرّد الإخبار إلى دلالة الاستفهام. ويعدّ السياق من العناصر التحويلية المهمّة في دلالة التراكيب، إذ يأخذنا السياق إلى خروج الاستفهام عن مقتضاه، فالشاعر ههنا لا يستعلم ولا يستخبر، بل هو على يقين بأنّه يعيش في هذه الحياة، ولكنّه يظهر حزنه وضعفه وصعوبة الأمر عليه وقد استعمل الشاعر الهمزة دون هل لما في الهمزة من خصائص البروز والوضوح وإظهار المكنون والعيانية وهو هنا يظهر ما يكنّه من الحزن والكآبة ويفجّره ويلقي به إلى الخارج ليضرب به على السمع فيشدّه ليستميله ويتفاعل معه، وقد يرفق هذه الدلالات معنى الاستعلاء والفوقية على ضعفه من خلال صورة ارتفاع الفك العلوي إلى الأعلى. وهي في هذا البيت وغيره أفادت معنى التصديق.

وعندما نظرنا إلى ترتيب الجملة وترابط الكلمات فيها وجدنا أنّ الجملة فعلية والجملة الفعلية ركناها الفعل والفاعل، ويكون الفعل هو العمدة إليه تؤول كل مفردات التركيب، بدءا من الفاعل وإن تقدم على فعله على رأي الكوفيين[10] على النحو التالي:



المستفهم عنه هو الذي يلي أداة الاستفهام مباشرة فهو معنيٌّ بالاستفهام والأداة مرتبطة به. والفاعل محذوف لفظا موجود معنى وهو مرتبط بالفعل (أعيش)؛ لأنّ الفعل يشكّل البؤرة والعمدة في الجملة الفعلية. وشبه الجملة (في هذه الحياة) تفيد معنى الظرفية المكانية ترتبط بالبؤرة الجملة وهو الفعل. ثمّ أدخل الشاعر عنصرا تحويليا آخر على الجملة التوليدية وهو تقديم شبه الجملة ؛ للاهتمام والعناية[11]؛ لأنّ الشاعر يجعل هذا الظرف موضعا وظرفا لاستنكاره، فالشاعر لا يستنكر العيش في ذاته وإنّما يستنكره في هذا الظرف، فقدّمه على المفعول به (صدى) ونعتيه.

مما سبق نلاحظ أنّ الجملة التوليدية هي:

أعيش صدىً حزينًا

فأدخل عليها عنصر التحويل بالاستفهام فصارت الجملة:

أأعيش صدىً حزينًا

منح السياق التركيب معنى أبعده عن الاستفهام إلى معنى الإنكار، وهو عنصر من عناصر التحويل، ثمّ قدّم شبه الجملة عن المفعول به؛ لأنهّ موضع الاستفهام والإنكار للعناية به ؛ إذ من أغراض التقديم عند النحاة الاهتمام به واختصاصه بالعناية. وهو هنا نعدّه عنصرا من عناصر التحويل، فصار التركيب:

أأعيش في هذه الحياة صدىً حزينًا كابيا.

فعناصر التحويل في التركيب السابق:

أ- أداة الاستفهام = الهمزة.

ب- السياق = إظهار الضعف.

ج- الترتيب = تقديم شبه الجملة.

2. وقال علي الرقيعي في قصيدته عيد النضال: [الديوان:167]

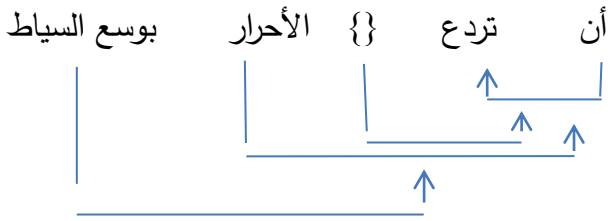
أ بوسع السياط أن تردع الأحرار إن صيغ مبضع الأوغام

الشاعر لا يريد أن يسأل في هذا البيت عن ردع الأحرار؛ لأنّه على يقين أنّها لا تُردع، بل يسأل عن إمكانية السياط ووسعها في ذلك، فقدّم المسؤول عنه[12] وهو الخبر للعناية به وهو الذي يلي أداة الاستفهام مباشرة التي تعد العنصر التحويلي الثاني بالإضافة إلى عنصر الترتيب فأصبحت الجملة:

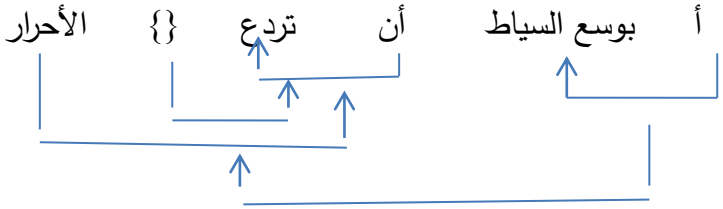
أ بوسع السياط أنّ تردع الأحرار. والأصل التوليدي لهذه الجملة:

أن تردع الأحرار بوسع السياط = ردع الأحرار بوسع السياط

ويكون ترابط الكلمات في الجملة التوليدية:



الناصب في هذه الجملة مرتبط بالفعل ليمنح الفعل دلالة الحال والاستقبال والمصدرية، يكون الفاعل المحذوف والمفعول به مرتبطين بالفعل. وهي في تأويل مبتدأ يكون البؤرة التي يرتبط بها الخبر. وهي جملة لمجرّد الإخبار. وفي الجملة التحويلية الأولى المتمثلة في التقديم، والثانية المتمثلة في دخول العنصر التحويلي الهمزة، والثالثة المتمثّلة في حذف الفاعل من المصدر المؤوّل يكون ترابط الكلمات:



فأصل الجملة التوليدية هو: أن تردع الأحرار بوسع السياط، وهي جملة تحمل مجرّد دلالة الإخبار ثمّ أدخل عليها عنصر التحويل وهو همزة الاستفهام، فصارت الجملة تحويلية، إذ تحوّلت من مجرّد الإخبار إلى دلالة الاستفهام.

فعناصر التحويل في التركيب السابق:

أ- الحذف وهو حذف الفاعل.

ب-الترتيب. وهو تقديم الخبر.

ج- الاستفهام. وهو الهمزة.

د- السياق. استفهام انكاري.

المستفهم عنه هو الذي يلي أداة الاستفهام مباشرة فهو معنيٌّ بالاستفهام والأداة مرتبطة به. والفاعل محذوف لفظا موجود معنى وهو مرتبط بالفعل (تردع)؛ لأنّ الفعل يشكّل البؤرة والعمدة في الجملة الفعلية. ثمّ أدخل الشاعر عنصرا تحويليا آخر على الجملة التوليدية وهو تقديم الخبر وترتيبه بعد عنصر الاستفهام؛ للاهتمام والعناية به؛ لأنّ الشاعر يجعل هذه السياط موضعًا لاستفهامه،

فالشاعر لا يستفهم عن ردع الأحرار في ذاته وإنّما يستفهم عن وسع السياط على ذلك فقدّمه على المبتدأ. ويعدّ السياق من العناصر التحويلية المهمّة في دلالة التراكيب، إذ يأخذنا السياق إلى خروج الاستفهام عن مقتضاه، فالشاعر ههنا لا يستعلم ولا يستخبر، بل هو على يقين من أنّ السياط ليس بوسعها أن تردع الأحرار، ولكنّه يستنكر الأمر ويبطله بوسيلة أبلغ من مجرّد الإخبار والنفي المباشر بأدوات النفي، واستعمل الشاعر همزة الاستفهام ولم يستعمل هل؛ لما في الهمزة من خصائص تعينه في بلوغ الغاية من استخدامها، فهو ينكر في داخله المفهوم المغالط في الأذهان وهو قدرة السياط على ردع الأحرار ويرفضه بشدّة ويبرز رفضه ويظهره في صورة انفجارية مجهورة قوية لعلّها تخترق الأسماع لترضخ لإنكاره ورفضه بصورة توحي بالثقة والقوّة نستشفّها من ارتفاع الحنك العلوي ما يدلّ على الثقة، ومن جهة أخرى فإنّ الشاعر ههنا لا يوجّه إنكاره للفعل، بل لمن يدّعيه على أنّه كاذب، وهذا من اختصاص الهمزة من دون هل[13].

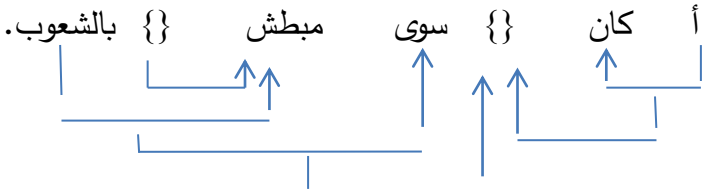
3. وقال الرقيعي في قصيدته لصوص الحياة: [الديوان:189]

أ كان سوى مبطش بالشعوب ..... لخنق أمانيّها السامية

الجملة التوليدية: المستعمر سوى مبطش بالشعوب، وهي جملة اسمية لمجرّد الإخبار. ثمّ أدخل عليها عنصرا تحويليا يدخل التركيب في زمن الماضي وهو الفعل الناقص (كان) من دون أن يحوّل التركيب إلى جملة فعلية، بل يبقى في إطار الجملة الاسمية، فصار: كان لصّ الحياة سوى مبطش بالشعوب، ثمّ أدخل على التركيب عنصرا تحويليا آخر لغرض الاستفهام ليخرج التركيب من معنى الإخبار إلى معنى الاستفهام، فصار التركيب: أ كان لصّ الحياة سوى مبطش بالشعوب. ثمّ أدخل عنصرا تحويليا بالحذف وهو حذف الاسم يقدّره المقام (لصّ الحياة) للعلم به وللعناية بالخبر الذي هو موضع الاستفهام والانكار، وللسبب ذاته حذف معمول المشتق (مبطش)، أي مبطش هو، فصار التركيب التحويلي النهائي:

أ كان سوى مبطش بالشعوب.

ويكون ترابط الكلمات في هذا التركيب:



والشاعر ههنا لا يستفهم عن بطش لصّ الحياة حقيقة، بل هو مقرّر لبطشه مثبت له ومنكر لسوى ذلك؛ لأنّه على يقين منه، فيخرج الاستفهام من معناه الحقيقي إلى معنى التقرير والإثبات، إذ جاء الاستفهام ههنا منفيًّا بسوى؛ لأنّ الاستفهام المنفي يفيد إثباتا[14] ويحدّده المقام فيعدّ عنصرا تحويليا آخر، ودور الهمزة بخصائصها الصوتية، جعلت التركيب يقرّ بحقيقة حاضرة وبارزة وظاهرة وواضحة وهو ما تفعله اللصوص بالشعوب، ولم تترك الهمزة مجالا للتفكير في غير ذلك. وبالتتبّع فإنّ عناصر التحويل التي طرأت على الجملة التوليدية: لصّ الحياة سوى مبطش بالشعوب ما يلي: أكان سوى مبطش بالشعوب:

أ- عنصر الزمن = كان.

ب-عنصر الاستفهام = الهمزة.

ج- الحذف = اسم كان (لصّ الحياة) = {}

د- المقام = الإثبات التقرير.

4. وفي قول الرقيعي في قصيدته الحنين الظامئ: [الديوان:128]

أنتِ ... من أنتِ؟ ... جلال الفنّ أم روح الجمالِ

أم سنا الأزهار إذ تهفو بلطفٍ ودلالِ .....

الأصل التوليدي في التركيب السابق يتكوّن من ثلاث جمل:

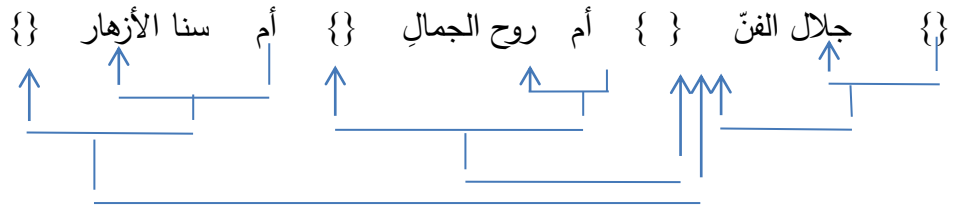
جلال الفنّ

أم روح الجمالِ

أم سنا الأزهار

الشاعر ههنا يسأل عن الوضع الذي يكون عليه موصوفته؛ لأنّه يبدو مترددا بأي الأوضاع هي؟ فقدّم الوضع الذي يظنّه الأدقّ في وصفه، وهذا التقديم نعدّه من عنصر التحويل يفيد معنى، ثمّ ذكر الوضعين الآخرين، وحذف المبتدأ على الرغم من أنّه العمدة في هذا التركيب وهو الضمير (أنتِ) لدلالة السياق عليه؛ وللعناية بالخبر والاهتمام به؛ لأنّه موضع سؤاله، وهذا أيضا من عناصر التحويل، ثمّ أنّه حذف أداة الاستفهام الهمزة لدلالة (أم) عليها، ودلالة التنغيم الصاعد الذي يدلّ على الاستفهام بالهمزة، وهو عنصر تحويلي صوتي يحوّل الخبر إلى دلالة الاستفهام، وهذا جائز مع أم وغير أم[15]، وحذف همزة الاستفهام يُعدّ عنصرا تحويليا بالحذف، إذ خصائص الهمزة الصوتية التي توحي بالقوّة فتضرب الأسماع وتشدّها مذكورة، فهي محذوفة تضرب الأذهان وتحثّها على التفكير والتفاعل، يقودنا ذلك إلى دلالة التقرير للأوضاع الثلاثة؛ لأنّ الشاعر لا يستفهم حقيقة عن حال موصوفته ووضعها؛

فهو يراها في صورة الكمال، شاملة لكلّ الأوضاع التي ذكرها مقرا لها بدلالة السياق، إذ قال إنّ الله نمّقها بألوان الكمال. أو أنّه يستفهم عن أي الأوضاع أكمل؟ فقدّم ما يراه الأكمل عن غيره. وعلى ذلك يكون ترابط الكلمات بالبؤرة في الجملة التحويلية النهائية:



وقد وظّف الشاعر (أم) للغرض السابق لما لها من خصائص صوتية تعينه على ذلك، فـ (أم) مكوّنة من صوتين، الأوّل الهمزة وهي تدلّ على البروز والوضوح والجهر والفصل، والميم من خصائصها الجمع،[16] ولعلّهما اكتسبا هذه الخصائص من طبيعة الإتيان بهما، فالهواء عند النطق بالهمزة يكون انفجاريا بعد تزاحم الهواء وهو ما زال في أوج قوّته خلف الوترين وانفراجهما بشدّة تطرق السمع والذهن يليه قطع الصوت وانفصاله لعدم سريانه، لذا فإن من خصائصها الفصل، وعند النطق بالميم يكون بجمع الشفتين وضمّهما؛ لذا فمن خصائصها الجمع والضم. ونلاحظ أنّ هذا الحرف جمع بين متناقضين وهما الفصل والجمع، ويمكن التوافق بينهما وذلك بالنظر إلى أنّ الأصل في استعمال (أم) الفصل بين المتناقضات والمتعدّدات، ألا ترى أنّك تقول (أأنت سعيد أم حزين) فتجمع بين متناقضين في تركيب واحد ولكن المراد الفصل بينهما بتعيين أحدهما وحصره بالإجابة من دون الآخر، كذلك في قول الشاعر، إذ جمع بين متعدّدات في تركيب واحد بحسب الظاهر يبحث عن أكملها والمراد الفصل بينها بتعيين أحدها، وإلاّ إقرارها جميعا؛ لأنّ الخيارات تكمّل بعضها في الوقت الذي يصفها بأنّ الله نمّقها في صورة الكمال.

وبالتتبع لعناصر التحويل الدلالي للتركيب السابق نجد:

أ. الحذف = حذف المبتدأ + حذف عنصر التحويل همزة الاستفهام.

ب. أم = عنصر تحويلي يدلّ على الاستفهام.

ج. التنغيم = عنصر تحويلي صوتي.

د. السياق = المقام وهو عنصر تحويلي حوّل وظيفة الاستفهام إلى دلالة التقرير.

5. وقال الرقيعي في قصيدته مصير: [الديوان:124]

ألا تذكرين ابتسام القمر

يبارك ليله أشجاننا

الجملة التوليدية: تذكرين ابتسام القمر

يخاطب الشاعر التي هجرته بأنّها تذكر ابتسام القمر، فهي إخبار محض. وهي جملة فعلية يكون الفعل هو العمدة والبؤرة التي يؤول إليها جميع أطراف التركيب حتى الفاعل المستتر كما يلي:

تذكرين {} ابتسام القمر

ثمّ أدخل على التركيب عنصرا تحويليا وهو أداة النفي (لا) يحوّل الجملة من إطار الإثبات إلى إطار النفي، وشتّان بينهما، فصارت الجملة التحويلية الأولى:

لا تذكرين ابتسام القمر

فنفى أن تذكر رفيقته ابتسام القمر. ثمّ أدخل على التركيب المنفي عنصرا تحويليا ثانيا وهو أداة الاستفهام الهمزة أدخل التركيب إلى دلالة الاستفهام المنفي، فصارت الجملة التحويلية الثانية:

ألا تذكرين ابتسام القمر

صوتيا (ألا) مكوّنة من الهمزة التي من خصائصها البروز والظهور اللافت للانتباه والمثير له، كما مرّ سابقا، واللام التي من خصائصها الإلصاق والالتزام لربط انتباه المخاطب وذهنه بما سيأتي، والألف التي من خصائصها اللين والاتّساع والفسحة لإعطاء المخاطب فرصة للم شتات الذهن[17]وقد اكتسب اللام هذه الخاصية من نطقه ومخرجه إذ يكون اللسان ملتزما باللثة ملتصقا بها ولا يفارقها حتى يجري الصوت وينقضي من جنبتي اللسان، واكتسب الألف هذه الخاصيّة من كيفية الإتيان به فهو صوت هوائي جوفي يخرج من الجوف سلسا ليّنا من دون أن يعترضه عارض يثنيه عن امتداده فيكون الفم متّسعا ليّنا. وقد أراد الشاعر باستخدامه (ألا) إثارة انتباه رفيقته والتصاق تفكيرها بالأيام الخوالي والتزامه بما تقتضيه هذه الذكريات من الوفاء لها في شكل طلب بلين وفسحة للم شتات ذهنها واستجابتها، لعلّه ينجح في استمالتها واستعطافها، فكان الشاعر موفقا في توظيفه لأداة الاستفتاح (ألا) في هذا الموضع؛ لأنّ الموضع بالنسبة له محلّ مصير. والاستفهام المنفي (ألا) يدخل التركيب في دلالة التحقيق والتوبيخ والتمنّي والعرض والتحضيض، والسياق يحدّد أيّ من هذه الدّلالات، والمقام ههنا يدلّ على أنّ المعنى للعرض والتحضيض، لأنّها داخلة على الفعل، أي بمعنى طلب بلين[18]؛ إذ يطلب الشاعر من رفيقته التذكّر لعلّها بتذكرها اللحظات السعيدة وابتسام القمر تستميل إليه وتحنّ. وهذا السياق يعدّ عنصرا تحويليا ثالثا، إذ أحال التركيب إلى هذا المعنى من دون المعاني الأخرى. وترابط الكلمات في الجملة التحويلية الثالثة يكون:

أداة الاستفهام مرتبطة بأداة النفي وكلاهما مرتبط بالفعل الذي يعدّ البؤرة في الجملة الفعلية به يرتبط الفاعل المحذوف والمفعول به. فالشاعر باستخدامه لهذه العناصر التحويلية لا يريد نفي الفعل ولا يريد استفهاما حقيقيًا عن الفعل؛ بل أراد طلبا فيه لين بأن تتذكّر الخوالي. والعناصر التحويلية التي وظّفها لخدمة هذا المعنى:

أ. أداة الاستفهام = (أ).

ب. أداة النفي = (لا).

ج. حذف الفاعل = (أنت).

د. السياق = طلب بلين.

وقال الرقيعي في قصيدته بقايا نغم:**أو تذبلين ربيعك الريّان بالوهم الغضوب**

الجملة التوليدية في التركيب السابق: تذبلين ربيعك، وهي بمعنى الإخبار ليس غير، أدخل عليها عنصر الاستفهام التحويلي فأحالها إلى معنى الاستفهام، وبالنظر إلى السياق فإنّ الشاعر لا يستعلم حقيقة وإنّما أراد أن ينكر على رفيقته أن تذبل ربيعها وشبابها، أي ما كان ينبغي لك أن تفعلي ذلك، وهذا من اختصاص الهمزة من دون هل، فوجد في أسلوب الاستفهام سبيله إلى ذلك، وقد وقعت الهمزة قبل العاطف وهو ما عليه القياس.

ويكون ترابط الكلمات في التركيب على النحو التالي:

المبحث الثالث – الاستفهام بـ (هل):

أوّلا – (هل) في الدرس الصوتي:

هو حرف استفهام مكوّن من صوتين، الأوّل الهاء ومن صفاته الهمس والرخاوة والترقيق[19]، ودلالته الصوتية أنّه صوت مهتزّ ومضطرب من شأن اهتزازه أن يثير الانتباه لما هو آت، والثاني اللام ودلالته الإلصاق والإلزام[20]. وكأنّ في ضعف صفات الهاء قوة؛ لأنّه تمكّن من لفت الانتباه وشدّها بسبب اهتزازه واضطرابه.

ثانيا – (هل) في الدرس النحوي:

تعدّ (هل) حرف استفهام، لطلب التصديق الإيجابي، نحو "هل حضر عليّ"، دون طلب التصوّر أو النفي، لا يجوز حذفها ولا دخولها على التوكيد والشرط ولا تتصدّر العاطف، وتأتي للاستفهام الحقيقي وتخرج عن مقتضاه لأغراض منها الإنكار والطلب والأمر والنفي وغيره[21].

قال تعالى:

1. ﴿هل جزاء الإحسان إلاّ الإحسان﴾ [الرحمن، 60].
2. ﴿فهل أنتم منتهون﴾ [المائدة، 91].

خرجت هل عن معنى الاستفهام، في الآية الأولى تدل هل على معنى (ما) النافية، وفي الثانية تدلّ على الأمر بمعنى انتهوا.

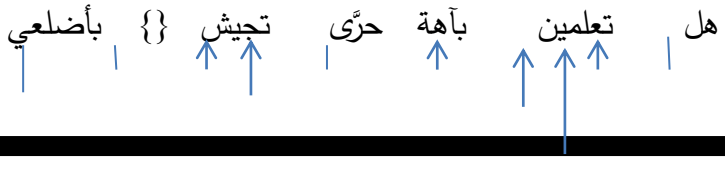
المبحث الثالث – (هل) في الديوان:

1. قال الرقيعي في قصيدته بقايا نغم: [الديوان:92]

يا رفَّة الأحلام في ليل الشرود المولع

هل تعلمين بآهة حرَّى تجيش بأضلعي

الجملة التوليدية مكوّنة من جملتين هما: تعلمين آهة حرّى، تجيش بأضلعي، وهما جملتان فعليتان خبريتان يخاطب بهما الشاعر سمراءه. فدمجهما في جملة واحدة فأدخل عليها عنصرا تحويليا وهو أداة الاستفهام (هل) فصار التركيب هل تعلمين آهة حرَّى تجيش بأضلعي، إذ يسأل بأداة يراد منها التصديق لا التصوّر فأدخلها على الفعل المضارع فأفاد الاستفهام استقبالا وهو الذي عليه استعمال (هل)[22] فتحوّل التركيب من الإخبار إلى الاستفهام، والفعل المضارع متعدٍ لمفعولين ولكن الشاعر جعله متعدّيا بحرف الجر (ب) وهو عنصر تحويلي ثان، إذ بإمكانه أن يقول: تعلمين آهة حرّى... لكنّه استخدم الباء، وهي عند النحاة تزاد مع الفعل المتعدّي، نقول وإن كانت الباء هنا زائدة في عرف النحاة إنّما هي لمعنى أراده الشاعر وليس لضرورة شعرية وهو أن تلصق التي يخاطبها علمها بهذه الآهة التي تجيش بأضلعه لعلّها تشعر به وتخفّف عنه الآهة وليس مجرد العلم؛ لأنّ سيبويه ألزمها الإلزاق والاختلاط[23]، ومن ناحية أخرى استخدم الشاعر أداة الاستفهام (هل) في هذا الموضع وأظنّه مناسبا؛ لأنّ الهاء في هل من خصائصها أنّها تثير الانتباه بسبب خاصية الاهتزاز، واللام من خصائصه الإلصاق والإلزام، فأراد الشاعر أن يهزّ من يخاطبها ويلصق انتباهها وعلمها بتلك الآهة التي بين أضلعه. ويكون ترابط الكلمات في الجملة التحويلية:



العناصر التحويلية التي طرأت على الجملة التوليدية:

أ- زيادة الباء = شبه الجملة.

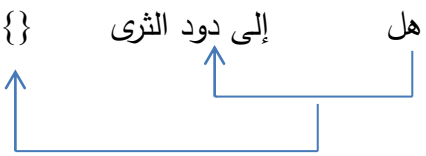
ب-أداة الاستفهام = هل.

ج- السياق = إظهار الضعف والاستعطاف.

2. وقال الرقيعي في قصيدته قلق: [الديوان:51]

أين أمضي ... هل إلى دود الثرى هل إلى الأعماق في نهر الوجوم

الجملة التوليدية في التركيب السابق: أمضي إلى دود الثرى. وهي جملة فعلية تفيد الإخبار أدخل الشاعر عليها عنصرا تحويليا بالحذف، فحذف الفعل (أمضي) الذي هو بؤرة التركيب لدلالة السياق عليه؛ ولأنّه لا يستقيم التركيب إلاّ به، إذ من خصائص هل طلب التصديق على الحدث لا على الشيء وهو الأصل، إذ قال: أين أمضي؟ وحذفه إنّما للعناية بغاية المضي، وبالمصير المنتظر؛ لأنّه موضع قلقه وسؤاله واهتمامه فوضعه في التركيب مباشرا لعنصر التحويل الثاني وهو أداة الاستفهام (هل) فأحال التركيب من معنى الإخبار إلى معنى الاستفهام أفاد طلب التصديق الإيجابي، ومن ناحية صوتية فإنّ الهاء تناسب حالته المضطربة بسبب قلقه من المصير، لما لها من خاصية الاضطراب والاهتزاز، وأراد باللام أنّ هذا الخوف يلازمه ويلزم تفكيره، ومن ثمّ يلازمه القلق؛ لأنّ المصير يبقى مجهولا حتى يفارق المرء الحياة، ويثير انتباه السامع أيضا للتفكير جدّيا بمصيره. وبذلك يكون ترابط الكلمات في الجملة التحويلية:



العناصر التحويلية التي استخدمها الشاعر هي:

أ- الحذف = الفعل (أمضي).

ب-دلالة السياق = تقدير المحذوف.

ج- عنصر الاستفهام = (هل).

3. وقال الرقيعي في قصيدته دموع: [الديوان:55]

وهل نحن إلاّ أناس بشر

نحسّ ونشعر لسع الألم

الجملة التوليدية في جملة الاستفهام: نحن أناس بشر. جملة اسمية من مبتدأ وخبر، وهي مجرّد الإخبار. أدخل عليها عنصرين تحويليين هما أداة الاستفهام (هل) وأداة الاستثناء (إلاّ) فصار التركيب:

وهل نحن إلاّ أناس بشر

دخل الاستفهام على الجملة الاسمية وهذا مخالف لاختصاصها طلب التصديق الذي يستلزم دخولها على الفعل لا الاسم إلاّ أن تكون بمعنى (ما) النافية وهذه الدلالة من اختصاص (هل) دون الهمزة، قال تعالى: "هل جزاء الإحسان إلا الإحسان" [الرحمن 60]، وهي في هذا التركيب بمعنى النفي لا الاستفهام بدليل وجود أداة الاستثناء المفرّغ (إلاّ) فخرج التركيب من معنى الاستفهام إلى معنى النفي، فصار التركيب: وما نحن أناس بشر، ثمّ دخلت أداة الحصر (إلاّ) فأحالت النفي إلى الإثبات، وهذا التحويل التركيبي هو لغرض الحصر والتوكيد، وهذا التركيب أبلغ لوصول الغاية من قولنا (نحن أناس بشر)، إذ يؤكّد الشاعر ضعفه وألمه وشقاءه، وهذا يناسبه صوت الهاء لدلالته على الاضطراب والضعف وقدرة الهاء على شدّ الانتباه لما سيأتي من الكلام وحصر هذه الصفات وإلصاقها ببني البشر نتيجة لخاصية الإلصاق التي في اللام. ويكون ترابط الكلمات في هذه الجملة التحويليّة:

وهل نحن إلاّ أناس بشر

عناصر التحويل التي أحالت الجملة التوليدية من معنى الإخبار إلى معنى الاستفهام والاستثناء إلى النفي إلى الإثبات هي:

أ- أداة الاستفهام = (هل).

ب-هل = (ما)

ج- أداة الاستثناء = (إلاّ).

د- 2 + 3 = الإثبات و الحصر.

4. وقال الرقيعي في قصيدته هياكل في الطريق: [الديوان:74]

يا ربّ هل عُدم العزا ...

الجملة التوليدية في التركيب السابق: عُدم العزا، بمعنى الإخبار ليس غير، ثّم أدخل عليها عنصرا تحويليا وهو أداة الاستفهام (هل) فأحال التركيب من معنى الإخبار إلى معنى الاستفهام. فصار

التركيب: هل عُدم العزا، وهي جملة فعلية فعلها ماض وهو موضع الاستفهام والتصديق، إذ تختصّ (هل) بالماضي والاستقبال من دون الحاضر، على خلاف ما ذهب إليه بعض النحاة أنّ الفعل المستفهم عنه بـ (هل) لا يكون إلا مستقبلا؛ لأنّه وردت الشواهد المتنوّعة أن دخلت على الماضي والمستقبل ولم ترد على الحاضر[24]، فإذا قلت: (هل تسافر) فهو استفهام عن المستقبل لا الحاضر. والسياق لا ينبئ باستفهام حقيقي، بل هو بمعنى الترجي وطلب العزاء.

ويكون ترابط الكلمات في الجملة التحويلية:

العناصر التحويلية في الجملة السابقة:

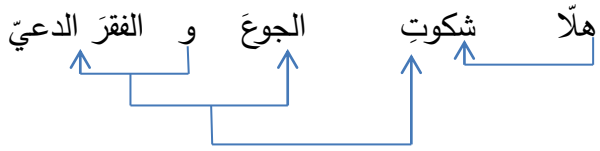
أ- الاستفهام = (هل).

ب-السياق = لطلب والترجي.

5. وقال الرقيعي في قصيدته ضحيّة: [الديوان:76]

هلّا شكوتِ الجوعَ والفقرَ الدعيّ...

الجملة التوليدية في التركيب السابق هو: شكوتِ الجوعَ والفقرَ الدعيّ. وهي جملة إخبار ليس غير، ثمّ أدخل عليها عنصرا تحويليا أداة الاستفهام (هل) التي أدخل عليها أداة النفي (لا) فصارت (هلّا) فخرجت الأداة من الاستفهام والتمني إلى معنى أشدّ وهو التوبيخ والتنديم؛ لأنّها دخلت على الماضي لفظا ومعنى[25] كما في قول الرقيعي الذي كان مقامه توبيخيا ناتجا عن خيبة أمل الشاعر بالتي يخاطبها. وكلّ زيادة أو تغيير في الجملة التوليدية يُدخل الجملة في إطار تحويلي يترتّب عليه تحويل في المعنى، فالتشديد في اللام منحها مزيدا من خاصية الإلصاق والإلزام. ويكون ترابط الكلمات في الجملة التحويلية التالية:



عناصر التحويل التي استخدمها الشاعر في التركيب السابق:

أ- هل + لا = (هلّا).

ب-هلّا + الفعل الماضي = التوبيخ.

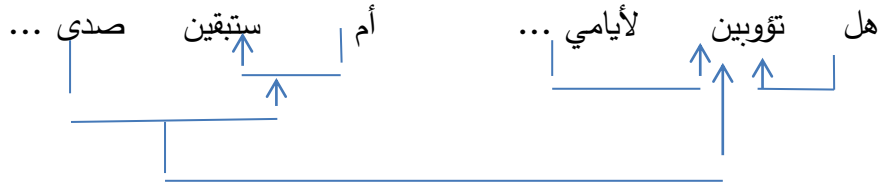
6. وقال الرقيعي في قصيدته الحنين الظامئ: [الديوان:130]

هل تؤوبين لأيامي، لعمري، لعزائي
أم ستبقين صدى غام بمعسول الغناء

الجملة التوليدية في الاستفهام السابق مكوّنة من جملتين:

تؤوبين لأيامي...، ستبقين صدى ...

وهما إخبار ليس غير، الشاعر ههنا لا يدري أيّ الحالة التي تصدق عليها رفيقته، فأدخل عنصرا تحويليا على التركيب فأحاله من الإخبار إلى الاستفهام، لكنّه قدّم ما تريده نفسه وتطلبه وهو الإياب، وأخّر الصدى والبعاد، وهو الاحتمال الثاني الذي أخّره عن التصديق؛ لاستبعاده عن نفسه، وبالنظر إلى السياق فالمعنى لا يُراد به استفهاما حقيقيا، بل الشاعر يطلب من رفيقته الإياب إليه مع أصالة دلالة الاستفهام في التركيب؛ إذ تدلّ (هل) على الطلب والاستفهام لدخولها على الفعل المضارع[26] كما ورد في البيت. ومن الناحية الصوتية تدل الهاء على شدّ الانتباه لما هو آت، وتدلّ اللام على إلصاق الاستفهام الدال على الطلب بما تطلبه نفسه وتتوق إليه وهو الإياب ليكون الاحتمال الأقرب إلى النفس اللصيق بالذهن، وتدلّ الهمزة في (أم) على النتوء والظهور والفصل، والميم على الجمع والضمّ لتجمع بين ما فصلته الهمزة. ويكون ترابط الكلمات في التركيب:



والعناصر التحويلية التي خرّجت الجملة من إطارها التوليدي هي:

أ- أداة الاستفهام = (هل).

ب-أداة الاتّصال = (أم).

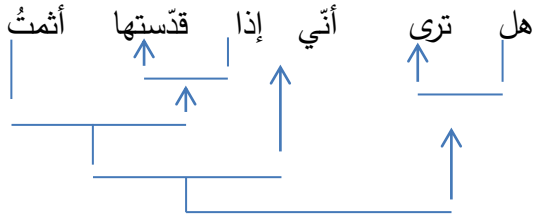
ج- السياق +هل + أم = الاستفهام والطلب.

7. وقال الرقيعي في قصيدته داري: [الديوان:195]

هل تَرى أنّي إذا قدّستها رعشات تتصباني أثمتُ

التركيب التوليدي في البيت السابق: أنا، قدّستها ، أثمت، وهو من ثلاث جمل مستقلة، الأولى (أنا ...) من مبتدأ وخبر هو الجملة الشرطية التالية للضمير، والثانية (قدّستها) من فعل وفاعل ومفعول به، والثالثة (أثمت) من فعل وفاعل وهي جمل خبرية ليس غير، أدخل عليهما عنصر التحويل المتمثّل في اسم الشرط (إذا) ربط بين الجملتين الفعليتين الثانية والثالثة في علاقة مشارطة، فأحال التركيب من معنى الإخبار إلى معنى الشرط، إذ علّق قوع الخبر بالشرط ولم يتحقّق فصار: إذا قدّستها

أثمتُ ، فكانت هي جملة الخبر للضمير (أنا)، ثم أدخل على التركيب عنصرا تحويليا وهو أداة التوكيد (أنّ) فأضاف معنى التوكيد على التركيب، ثم أدخل عليها عنصر التحويل هل الاستفهامية فأحال التركيب إلى دلالة الاستفهام، فصار: هل أنّي إذا قدّستها أثمتُ ويكون ترابط الكلمات في هذا التركيب على النحو التالي:



العناصر التي أحالت الجملة التوليدية إلى دلالات تحويلية هي:

أ- أداة الشرط = (إذا).

ب-أداة التوكيد = (أنّ).

ج- أداة الاستفهام = (هل).

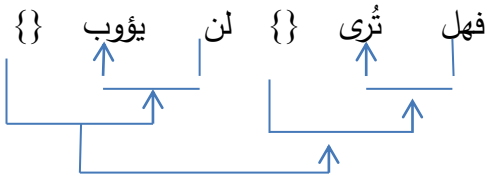
من جهة أخرى لا تدخل (هل) على أنّ ولا على الشرط على خلاف همزة الاستفهام، والشاعر ههنا أدخلها عليهما لكنّه فصل بينها وبينهما بالفعل (ترى) فاتّصلا بالفعل (ترى) بإفادة اللام في هل، وألصقها بهما ولم يتّصلا بها مباشرة.

8. وقال الرقيعي في قصيدته ذكرى: [الديوان:162]

كاللهيف الضريع أستعرض الماضي كسيفًا فهل تُرى لن يؤوب

الجملة التوليدية في الاستفهام السابق مكوّنة من جملتين: تُرى / يؤوب وهما جملتان فعليتان دلالتهما الإخبار ليس غير، الأولى من فعل ونائب فاعل مستتر وجوبا تقديره ضمير القصّة، والثانية من فعل وفاعل مستتر جوازا، أدخل على الثانية عنصرا تحويليا وهو أداة النفي (لن) فأحال الجملة من معنى الإثبات إلى النفي في المستقبل، فصار لن يؤوب، ثمّ أدخل على التركيب عنصرا تحويليا آخر وهو أداة الاستفهام (هل) أحاله إلى معنى الاستفهام المنفي، فصار: فهل لن يؤوبا، وهذا مخالف للقاعدة، إذ تكون هل للإيجاب دون النفي، وجاءت ههنا للنفي فقال لن يؤوبا، لكنّه فصل بين هل والنفي بجملة فعلية (تُرى) ولم يتعلّق النفي بهل مباشرة، بل بالفعل (تُرى) فكان النفي والفعل الداخل عليه (يؤوبا) معمولين له في محل نصب المفعولين، وبذلك لم يخالف التركيب القاعدة. وقد وقعت هل بعد العاطف (فهل). والسياق ينبئ أنّ الاستفهام ههنا ليس حقيقيا وإنّما هو يفيد الطلب والتمني. وصوتيا الهاء للتنبيه لما هو آت، واللام لإلصاق الاستفهام بالفعل تُرى لفظا لا معنى؛ لأنّ المستفهم

عنه هو النفي (لن يؤوب) ففصل؛ لأنّه لا يجوز أن تدخل هل على النفي، إذ من اختصاصها الإيجاب وليس السلب.[27] ويكون ترابط الكلمات في التركيب التحويلي ما يلي:



وتكون عناصر التحويل في البيت السابق الآتي:

أ- النفي = لن = نفي المستقبل.

ب-أداة الاستفهام = هل.

ج- السياق+ نفي المستقبل+ هل = التمنّي والطلب.

نتائج البحث:

توصّلت الدراسة حول أداتي الاستفهام الهمزة وهل إلى النتائج التالية:

1. تُعدّ الهمزة عنصرا من عناصر التحويل ذا أثر كبير في صناعة المعاني، وكذلك هل كما رأينا في الديوان.
2. تدخل الهمزة على إنّ ولم يرد في الديوان ذلك، ولا يكون ذلك في هل إلاّ أن يفصل بينهما كما مرّ بنا في الديوان.
3. تدخل الهمزة على الاسم، ولا يجوز ذلك في هل وقد ورد في الديوان للضرورة وهذا جائز.
4. أجاد الناظم توظيف أداتي الاستفهام الهمزة وهل في المحال التي تناسب ودلالتهما الصوتية.
5. التزم الشاعر بقواعد العربية ولم يحد عنها.

وما توفيقي إلاّ بالله، فإن أخطأت فمني وإن أصبت فمن عند الله، أسأل الله السداد والتوفيق ونفع به.

المصادر والمراجع:

(1) ينظر أسرار العربية، أبو البركات عبد الرحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيدالله بن أبي سعيد الأنباري، تح: فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، ط: 1، 1995م، 332.

(2) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى ـ أحمد الزيات ـ حامد عبد القادر ـ محمد النجار، دار الدعوة، تح: مجمع اللغة العربية، مادة (فهم).

([3]) ينظر النحو الوافي، عبّاس حسن، دار المعارف، القاهرة . مصر، ط: 4، 4: 357

([4]) ينظر معجم الشعراء الليبيين، دار مدار للطباعة والنشر – طرابلس، 2001م عبدالله سالم مليطان: 340.

([5]) ينظر الكتاب، سيبويه، تح: عبدالسلام هارون، دار الجيل، لبنان – بيروت، ط: 1،، 4: 433، 434.

([6]) ينظر حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية . دمشق، 2000م: 20 وما بعدها.

([7]) ينظر التفاصيل مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الشام للتراث، بيروت – لبنان، من دون طبعة: 14 وما بعدها.

([8]) ينظر مغني اللبيب: 18.

([9]) ديوان الحنين الظامئ، علي الرقيعي، منشورات الشركة العامّة للنشر والإعلام، ط: 1، 1979م.

([10]) ينظر شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمّد محي الدين عبدالحميد، دار التراث، مصر . القاهرة، ط: 4، 1980م، 2: 77.

([11]) ينظر دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تع: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، مصر . القاهرة، ط: 3، 1992م: 107.

([12]) ينظر دلائل الإعجاز: 116.

([13]) الإنكار ثلاثة أنواع: إنكار على من ادّعى وقوع الشيء ويلزم من هذا النفي، وإنكار على من أوقع الشيء، ويختصّان بالهمزة، وإنكار لوقوع الشيء وهو الذي تتفرّد به هل عن الهمزة. ينظر مغني اللبيب:351.

([14]) ينظر مغني اللبيب: 18.

([15]) ينظر مغني اللبيب: 41.

([16]) ينظر معاني الحروف: 38.

([17]) ينظر معاني الحروف: 88.

([18]) ينظر مغني اللبيب: 69.

([19]) ينظر الكتاب: 433.

([20]) ينظر معاني الحروف: 88.

([21]) ينظر مغني اللبيب: 349.

([22]) ينظر مغني اللبيب:350.

([23]) ينظر الكتاب، 4: 217.

([24]) ينظر مغني اللبيب: 350.

([25]) ينظر شرح المفصّل لابن يعيش، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط: 1، 2001م، 5: 89:

([26]) ينظر شرح المفصّل، 5: 89.

([27]) ينظر مغني اللبيب: 349.

السِّياق اللغوي وأثره في دلالة النّص من خلال قصيدة (الشُّموخ) لخليفة التليسي

د. سمر محمد النُّويلاتي

كلية التَّربيّة بأبي عيسى

جامعة الزاوية

المقدّمة

الحمد لله ربِّ العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف الأنبياء والمرسلين ، أفصح من نطق بالضَّاد محمّد الآمين صلَّى الله عليه وسلّم ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين . وبعد ،،،،

السِّياق اللغوي هو الأرض الخصبة التي تُبذر فيها المباني اللفظيّة بنوعيها الوظيفيّة والمعجميّة ، ولا يمكن معرفة دلالة الكلمة في الجملة ، أو الجملة في النّص إلاَّ بما يسبقها ويلحقها مما هو متعلق بها ، وهو أيضاً الظّروف والملابسات والأحداث التي ورد فيها النّص ؛ لأنَّ السِّياق قوّة ضروريّة ملابسة له ، فمن خلال السِّياق يتبين المعنى الذي تؤدّيه التَّراكيب التي يتكوّن منها النَّص، والتّراكيب التي يُبنى عليها يجب أنْ يتحقق لها الإنسجام ، والتَّرابط بين أجزائها .

والسِّياق اللغوي على درجة بالغة من الأهمّية في إبانة المعنى ، والكشف عنه وعنصر السّبك هو المعيار الذي يهتمُّ بظاهر النّص لعلاقته المباشرة بالسّياق اللغوي لأنَّ السِّياق يعتمد على عوامل لغوية فيه ، والسّبك أحد عوامل ترابطه ؛ لذلك تقوم عليه فعالية السِّياق اللغوي .

وسبب اختيار الموضوع : أهمية نظرية السِّياق في تحديد المعنى ، واهتمام العرب الأوائل بهذه النّظرية منذ العقود الأولى للدّولة الإسلاميّة .

والهدف من البحث : التّعريف بأحد الشّعراء الليبيين ، وإثراء المكتبة العربيّة ببحوث تخدم الجانب اللغوي ، وتسهم في توسيع الموارد المعرفية للدّراسات الدّلاليّة والسِّياقيّة الحديثة .

والمنهج المتبع في هذا البحث :المنهج الوصفي التّحليلي . ويتضمن البحث مقدمة ومبحثين .

المبحث الأوَّل : يحوي التعريف بالشَّاعر ، مفهوم السِّياق اللغوي بين القدامى والمحدثين ، أنواع السِّياق ، ومظاهر السِّياق . والمبحث الثاني : ويتضمن مظاهر السّياق اللغوي دراسة تطبيقيّة دلاليّة على قصيدة (الشموخ) للشَّاعر والمؤرخ خليفة التّليسي ، وقد اقتصرت على المظاهر الصّوتية فقط لأن المجال هنا لايسع للحديث عن المظاهر النحوية كما كان نخطط له ، وتفصيله على النّحو التّالي:

أولاّ : المقطع والنّبر ، ثانياً : التّنغيم . وأخيراً الخاتمة .

،،،، **والله ولي التوفيق** ،،،،،،

المبحث الأوَّل :

أولاً : التعريف بالشَّاعر

خليفة محمّد التّليسي ، أحد رموز الثّقافة الليبيّة المعاصرة . وعاشق الشّعر، وشيخ المؤرخين، ولد بمدينة طرابلس عام 1930 م ، ازدوج تكوينه الثّقافي والعلمي بين المدرسيّة والعصاميّة ، وجمع بين الثّقافتين العربيّة والإيطاليّة، وعمل موظفاً إدارياً بمجلس النوّاب الليبي عام 1952، وتوجّه إلى إيطاليا عام 1960م في بعثة أدبيّة للتّعرف على الأدب الإيطالي،وكتّابه المعاصرين، ومُنح الدّكتوراه الفخريّة من المعهد الشّرقي الإيطالي، وعمل أميناً عاماً لمجلس النوّاب عام 1962 م ، فوزيراً للإعلام والثّقافة من عام 1964 م حتّى عام 1969 م ، تولّى رئاسة اللجنة العليا للإذاعة الليبيّة ، عُين رئيساً لمجلس إدارة الدَّار العربيّة للكتاب سنة 1974 . أُختير أميناً أولاً لإتحاد الأُدباء والكتّاب الليبيين ، وأُنتخب نائباً للأمين العام لإتحاد الأدباء العرب عام 1978م ، ترجم وألّف أكثر من 64 كتاباً أشهرها معجم معارك الجهاد في ليبيا من 1911م إلى 1931م ، له ديوان بعنوان : **(ديوان خليفة التّليسي)** 1989م . وتوفي عام 2010 م (رحمه الله وغفر له) [1].

وقد اشتمل هذا الدِّيوان على (58) قصيدة جُلها من الطّابع التّقليدي لبناء القصيدة في شكلها العمودي ، وفق الأوزان والبحور والإيقاعات العربيّة، والقصيدة موضوع البحث بعنوان: (**الشّموخ**) وهي رائيّة ، وترتيبها الخامسة في الدّيوان .

ثانياً : مفهوم السِّياق(Context) :

إنَّ مصطلح السِّياق يُطلق على مفهومين اثنين : 1) السِّياق اللغوي .

2) وسياق التَّلفظ ، أو سياق الحال ، أو سياق الموقف .

المفهوم الأوَّل هو الذي يعنينا في هذا البحث ، وهو الأكثر شيوعاً في البحوث المعاصرة ، والتَّعريف النّموذجي لهذا المصطلح هو : " تلك الأجزاء من الخطاب التي تحفُّ بالكلمة في المقطع وتساعد في الكشف عن معناها . "[2] وهو أيضاً تحديد لمعنى الكلمة من خلال علاقتها مع الكلمات الأخرى في النَّظم ، وهذا لا يشتمل على الجملة وحدها بل في الفقرة أو الصّفحة أو الفصل أو الباب ، ومعنى الكلمة عند أصحاب نظرية السِّياق هو:(استعمالها في اللغة) أو(الطَّريقة التي تُستعمل بها) أو(الدَّور الذي تؤدِّيه) .[3]

ويمكن أنْ نوضّح ذلك من خلال لفظة (الأكل) في قوله تعالى:﴿ ***وَأَخَافُ أَنْ يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ***﴾[4] فالأكلُ هنا بمعنى الافتراس ، وفي قوله تعالى:﴿ ***هَذِهِ نَاقَةُ اللهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللهِ***﴾[5] فالأكلُ هنا بمعنى الرَعي ، وفي قوله تعالى : ﴿ ***أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتَاً فَكَرِهْتُمُوهُ***﴾[6] فالأكلُ هنا بمعنى الغيبة ، وفي قوله تعالى ﴿ ***حَتَّى يَأْتِينَا بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ النَّارُ***﴾[7] فالأكلُ هنا بمعنى الاحتراق .

" ويُعرّف (جان دي بوا) السِّياق بقوله : السِّياق هو المحيط ، وهو الوحدات (اللغوية) التي تسبق والتي تلحق وحدة لغوية معينة . أمَّا (برند شبلنر) فيسمّيه السِّياق الصّغير؛ وهو السِّياق الذي يقدّم في إطار الجملة الواحدة ، وهو سياق واضح يشكّله المجموع النّحوي والتّركيبي ، وهو جزء من السِّياق الكلّي." [8]

ولا يؤدي السِّياق اللغوي وظيفته في تحديد الدّلالة إلاَّ أنْ يكون الكلام أو النَّص منجزاً وفقاً لنظام اللغة ، بمعنى أنْ يكون النَّص مترابطاً نحويّاً ودلاليّاً أي مسبوكاً محبوكاً ؛ والسّبك : يعني الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزّمني ، وهو الذي تقوم عليه فعالية السِّياق اللغوي.[9] لأنَّ من أهدافه تحقيق الانسجام والتّماسك بين أجزاء الجملة أو النّص أو الخطاب أو الشّعر ، فالنّص يخلق سياقاً خاصّاً به .

إذاً أهمّية السِّياق اللغوي ليست مقصورة على تحديد الوحدات اللغويّة ، إنَّما أيضاً في تحديد معنى الكلمة ، فالمعنى والدّلالة لهما جانب من الارتباط بالسِّياق اللغوي ، فنحن نلجأ دائماً إلى السّياق في غياب الرّوابط الاتساقيّة ، ونلجأ إليه أيضاً في فك الغموض الذي يكتنف أي منتوج لغوي فكثيراً مايقترن السّياق بالمعنى ويتلازم معه، وهذا معناه أنَّ مراعاة السّياق أصبح شرطاً أساسياً في فهم النّص الشّعري – أو أي نص آخر – والسِّياق ليس للفهم والتَّفسير فقط ، وإنَّما تتعداه لوظيفة أخرى تختص بترجيح معنى معين على ما سواه ، وتقوية دلالة مخصوصة على حساب دلالات مرجوحة فالسِّياق يمارس دوراً مزدوجاً ، فهو يحجّم مجال التّأويلات الممكنة ، ويدعم التَّأويل المقصود.

ثالثاً : تأصيل السِّياق :

الاهتمام بفكرة السِّياق لم يكن وليد المدارس اللغوية الحديثة وحدها، بل كان محور اهتمام علماء العربية أمثال سيبويه والمبرد وابن جني ، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم ، فقد التفت هؤلاء العلماء إلى ما يسمّى اليوم بسياق الموقف ، وأطلقوا عليه المقام أو مقتضى الحال من عبارتهم (لكل مقام مقال) فمن القدامى الذين تفطنوا بشكل أو بآخر إلى فكرة السِّياق ، ودوره في التَّواصل نجد الجاحظ يقول في البيان والتّبين :" ينبغي للمتكلّم أنْ يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً ، حتّى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، بقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات ".[10]

يلفت الجاحظ النَّظر إلى أنَّ أقدار المعاني وأقدار المستمعين وأقدار الحالات كلّها مقصوداً بها السّياق وهو أيضاً نفسه(لكلِّ مقامٍ مقال) وهذه فكرة تناولها بعده السّكاكي حيث قال:"ولا يخفى عليك أنَّ مقامات الكلام متفاوتة فمقام التّشكر يباين مقام الشّكاية، ومقام التّهنئة يباين مقام التّعزية ومقام المدح يباين مقام الذّم ... وكذا مقام الكلام ابتداءً يغاير مقام الكلام بناءً على الاستخبار أو الإنكار ومقام البناء على السّؤال يغاير مقام البناء على الإنكار ، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي ، وجميع ذلك معلوم لكلِّ لبيب ، ولكلِّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر ، ثمّ إذا شرعت في الكلام فلكلِّ كلمة مع صاحبتها مقام ، ولكلِّ حدّ ينتهي إليه الكلام مقام ... وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يُليق به وهو ما نسميه مقتضى الحال." [11]

ويقول صاحب منهاج البلغاء : " وأحسن مواقع التّخيل أن يُناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخيل الأمور السَّارة في التّهاني ، والأمور المفجعة في المراثي، فإنَّ مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدّة التباسه بها يعاون التخيل على مايراد من تأثر النَّفس لمقتضاه ، ويحسن موقع التَّخيل في النَّفس أنْ يترامى بالكلام إلى أنحاء من التّعجب فيقوى بذلك تأثر النَّفس لمقتضى الكلام." [12] فيشير إلى ضرورة مناسبة المعاني للمقامات التي قيلت فيها.

إذاً نجد أنَّ الأسبقون من علماء العربيّة كانت لهم ارهاصات تدل على إدراكهم لنظرية السِّياق في غير هذا المصطلح .

رابعاً : السِّياق عند المحدثين :

قال أحد العلماء المحدثين : " لاتفتش عن معنى الكلمة وإنَّما عن الطّريقة التي تُستعمل فيه "[13] لأنَّ تحديد دلالة الكلمة يحتاج إلى تحديد مجموع السِّياقات التي ترد فيه ، هذا ما نادت به نظريّة

السِّياق ، وزعيم هذا الاتجاه فيرث Firth الذي وضع تأكيداً كبيراً على الوظيفة الاجتماعيّة للغة .وقد صرّح فيرث بأنَّ المعنى لا ينكشف إلاَّ من خلال تسييق الوحدة اللغويّة ، أي وضعها في سياقات مختلفة .[14] " وعلى هذا فدراسة معاني الكلمات تتطلب تحليلاً للسّياقات والمواقف التي ترد فيها ... وعلى هذا يتعدّل تبعاً لتعدد السِّياقات التي تقع فيها أو بعبارة أخرى تبعاً لتوزعها اللغوي ." [15]

ونظرية السِّياق عُرفت بها مدرسة لندن بما يسمّى (بالمنهج السِّياقي) ويقول مارتيني : " خارج السِّياق لاتتوفر الكلمة على معنى " [16] ودلالة الكلمة تتعدد بتعدد السَّياقات وتنوعها وهذا ما يُعرف بالمشترك اللفظي ، وقد توصّل العلماء إلى تقسم السِّياق إلى أربعة أنواع .

خامساً : أنواع السياق

لقد اقترح K.Ammer تقسيماً للسِّياق وميزه بأربعة أنواع [17]:

1- السِّياق اللغوي
2- السِّياق العاطفي أو الانفعالي
3- السِّياق الموقف أوالمقام
4- السِّياق الثقافي أو الاجتماعي

والذي يهمّنا في هذا البحث السِّياق اللغوي ، والذي سأقتصر عليه فقط .

فالسِّياق اللغوي يمثّل العلاقة التي تربط الكلمات بعضها ببعض وتجعلها وحدة دلاليّة متماسكة ويُشرف على تغيير دلالة الكلمة تبعاً لتغيير يمسُّ التَّركيب اللغوي، ويتحقق السِّياق اللغوي بعدّة آليات لغويّة هي : التّكرار ، والمصاحبة المعجميّة ، والإحالة ، والحذف والرّبط ، وغيرها غير أنّي سأرجئ التّفصيل في هذه الآليات إلى المبحث التّطبيقي منعاً للتكرار .

سادساً : خصائص السِّياق

ومن أهم خصائص السّياق التي لها دورٌ فاعل في تحديد الدّلالة هي:

الباث : أي الذي يبث الكلام ، وهو المتكلّم أو الكاتب الذي أنتج القول.

المتلقي : وهو المستمع أو القارئ.

المستمعون : يسهمون في تخصيص الحدث الدّلالي .

الموضوع : محور الحدث الكلامي.

الظّرف : ويشمل زمان ومكان الحدث التّواصلي ، وكذلك العلاقات الفزيائيّة بين المتفاعلين وتشمل الوضع الجسمي مثل حركة الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات والإيماءات .

القناة : كيفية حصول الحدث التَّواصلي أي الوسيلة التي تم التّواصل من خلالها بين المتشاركين في الحدث الكلامي ، كلام ، كتابة .

شكل الرّسالة : هل هي جدل ، عظة ، خرافة ، رسالة غراميّة .....

الصّيغة : النّظام أو اللغة أو اللهجة ، أو الاسلوب اللغوي المستعمل .

الحدث : طبيعة الحدث التّواصلي .

الطّابع : أو المفتاح ، ويتضمن تقييم الكلام .

الغرض : أي أنَّ مقصد المشاركين ينبغي أنْ يكون النّتيجة المرادة من حدث التّواصلي .

ومن الممكن إضافة عناصر أخرى مثل: عدد المشاركين ، خصائصهم ، أوضاعهم ، أدوارهم علاقتهم ببعض، نوع النّشاط الرّابط بينهم ، أي تفاعلهم مع بعضهم ، ثقافتهم.

وهذه الخصائص تُسَهِّل علينا عمليّة التّحليل اللغوي ؛ لأنَّ المتلقي النّص المجز لايتمُّ تحليله لغوياً إلاَّ عن طريق هذا التّفاعل بين المبدع والمتلقي وبين تلك الخصائص ، فهو كائن حي يتشكّل مع القراءة الواعية والتّحليل المرجو الذي يجعل للسِّياق اللغوي دوراً فاعلاً عند التّحليل ، فبانعدامه يفقد انسجامه[18] .

سابعاً: مظاهر السِّياق :

تنقسم المظاهر السِّياقيّة إلى مظاهر صوتيّة ، ومظاهر نحويّه .

المظاهر الصّوتيّة تتمثَّل في : النّبر والتّنغيم

والمظاهر النَّحوية تتمثَّل في : الحذف ، والتّكرار ، والتَّقديم والتّأخير، والإحالة والغموض

والمظاهر الدّلالية : الترادف والتضاد والمشترك اللفظي . ويُقال عن هذه المظاهر؛ آليات التَّرابط الشَّكلي . وسأتناول هذه المظاهر أو آليات الترابط في المبحث الثَّاني مع التَّطبيق في قصيدة (**الشُّـــموخ**) للشَّاعر خليفة التّليسي [19]وهي .

لن تدركي قممي ولا أغـــــواري إنّي أَغيب بها عن الأبصـــار

لن تدركي قممي المَنيعة ويحـــها كم أَعْجَزَتْ من كاسرٍ مغــوار

رام الصعود سدى إلى آفاقهـــــا فطوى الجناح وعاد للأوكـــار

أغناه عن وَقَد السَّعير لهيبـــــه وعن الذُّرَى الشّمَّاء بعضُ دُوار

والسّرُّ في الأعماق؟كم من مبحر عزماته خذلت عن الإبحـــار؟

ورأى السّلامة أن يعيش بشــطها في ظل مكرمتي وفضل ستاري

لا تقـــــربي أفقي المحجَّب إنَّني أخشى عليك مغبَة الإعصـــار

من أَين للعين الكـــليلة أن ترى ما تحجبُ الأعماق من أسراري

يكفيك من سفري العميق غلافــه عنوانه سطر من الأســـــطار

ومن النُّجوم السَّاطِيعات بريقهـــا ومن الرِّياض الفيح بعض نُـوار

ومن الجدَاول وهي ترتاد الدُّنـــا ما يحتسي العصفور بالمنقـــار
ومن الخضم تلاطمت أمواجـــه عصف الرّياح وحَيرة البحَّـــار
ولتَقنعي أنّي حبوتك بعض مـــا قد هزَّت الأنسام من أثمـــاري
لن تفهمي كوني الرَّهيب وما بـــه من رائـع أو ســـافر منـهار
ولـربما أغْراك لطف ظاهـــر فخدعت عن جمري وحرقة نـاري
وتحجبت عنك الغيوب وخـــلفها ما شئت من عنف ومن إصراري
خلف البحار السَّـــاكنات زعازعٌ وزلازلٌ موصولة التّيـــار
والحُســـت يجذبني إليه إذا نأى عنّي وأفلت كالنّسيم السَّـــاري
ولربما حطَّمت كل مهـــابتي في إثره فعثرت أَيَّ عِثـــار
قالت : أُحبّك قمّة ممنوعـــة وأُحبُّ فيك غوامضَ الأســـرار
وأُحبُّ ما يَدني وما يقصي ومـــا يُغري وما تطويه من أفكـــار
وأُحبُّ ذاك العمق بحراً هـــادئاً وأحبه في الصَّخب والإعصـار
وأُحبُّ ذاك النّور يُفلت من يـــدي وأحسُّه في العمق من أغـواري
إن كنت أنت البحر يَغلو شـامخا في وحده الرُّهبان والأحبـــار
فأنا الرّياض الغُن في أفيائهـــا ريّ الظماء وراحة الأســـفار
وأرى قوافلك المهيضة أُرهقـــت بالسّير عبر مجاهل وقفـــار
فاسكن إلى روضي الجميل فجنتي ما شئت من ظِّل ومن أنهـــار
واقطف ورودي نا اسـتطعت فإنَّها كنز يقيك غوائل الإعســـار
وامخر بحار العِشـق فوق مراكبي ودع القياد لجارف التِّيـــار
ما نحن إلاَّ ومضة من بـــارق وشرارة في جذوة من نـــار
تعلو فتخمدها الرِّيـــاح وينطفي ما كان من وهج من أوطـــار
وغدا يغادرك الرّبيع كـــأنَّه ما كان ملء السَّمع والأبصـار
ويجفُّ ذاك الغضُّ من أغصـانه من بعد إيناعومن إزْهـــار
وتمر بي أين **<u>الشّـــُموخ ومجدهُ؟</u>** خيلاؤه؟ خبرٌ من الأخبـــار
تلك الكؤوس كبيرها وصغيرهـــا نضبت ومات اللحن في الأوتار
أتلفتَ عمرك لا مثوبة عابـــد حصَّلـتَ فيه ولا مني الفُجَّـار
وصرفت خير العمر بين معابـد للفكـر أو في هيكل الأشـعار
والفن قد يُثري النُّفوس وإنَّمـــا نبض الحياة أجلُّ في الأقـدار

لك أن تتيه بقمَّةٍ ممنوعـــــــةٍ شمّاء عالية عن الأنظـــــار
وتسـدُّ درب القلب عن طرَّاقـــه من كلّ غانيةٍ وذات ســـوار
وتَلُـوذ بالقـمم المنيعة علَّهـــا تحميك من متعاظم التّيَّـــــار
سينالك السّيل الدَّفُوق وتنتهـــي أسطورة الأغوار والأســـــرار
للقلب شأنٌ غير شأنك في الهوى سلِّمْ له تسلم من الأكـــــــدار
خلف المســموح القائمات طفولةٌ لم تخفْ عن حدسي وعن أبصاري
ستفكُّ قيد العمر عن أســرارها وتهدّ ما أعليت من أســـــوار
وتُطالع الأفق الرّحيب طليقـــةٌ مكشوفة ، مرفوعة الآســـــتار
لا القمة الشـــمَّاء تعلو عندها كلاّ ولا الأغوار بالأغـــــوار
تتوحد الأرواح إمّا مسّـــــها حبٌّ يُحقِّق رائع الآثـــــــار

المبحث الثَّاني :

المظاهر الصّوتية

سأقتصر في هذا الجانب على المظهرين الذي أرى أنَّهما مهمَّان وهما النّبر والتَّنغيم .

من أهمِّ المظاهر الصّوتية النّبر والتّنغيم اللذان لهما دورٌ مهمّ في تحديد دلالة النّص . والنّبر هو في الحقيقة ضغط نسبي لصوت أو مقطع إذا ما قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام ، وقبل أنْ نسترسل في الحديث عنهما تفرض عليّ الدراسة أن أسلّط الضّوء على المقطع ، الذي بمعرفته نستطيع تحديد مكان النّبر في الكلمات أو في الجمل، وأين يقع النّبر على أي مقطع يجب أن يكون ، وأيضاً يُعدُّ النبر والمقطع متلازمان في الدّرس والتحليل ، وذلك أنَّ المقطع حامل النّبر ، والنّبر أمارة من أمارات تعرفه؛ لذا سأتحدّث قليلاً عن تعريف المقطع وأنواعه والمعيار الذي يجب أنْ نتبعه.

1) المقطع :

تحتاج اللغات دائماً إلى تقسيم الكلام المتصل إلى مقاطع صوتيّة ؛ لأنَّه تُبنى عليه الأوزان الشّعريّة ، وبها يُعرف نسج الكلمة في لغة من اللغات ؛ والكلام المتصل يتكون من أصوات لغوية تختلف في نسبة وضوحها السّمعي .

تعريف المقطع : هو نسبة الوضوح السّمعي ، أو هو خفقات صدريّة في أثناء الكلام أو ذبذبات ذات سيمات خاصّة في الهواء ، وهو توزيع منظم للطاقة الصّوتية ، وهو توزيع على أساس التّباين الكائن بين الصّوامت والحركات وأنصاف الحركات ، والمقطع أكبر من الصّوت ، وأصغر من الكلمة ، وهناك كلمات تتكون من مقطع واحد مثل : (من) سواء بالكسر أو بالفتح وتسمى أحادية المقطع ، والتي تتكون من أكثر من مقطع تسمى متعددة المقاطع [20].

وسأعتمد تقسيم إبراهيم أنيس ـ في كتابه الأصوات اللغوية ـ في نسيج المقاطع العربية ويقول أنَّها خمسة وهي [21]:

1) صوت ساكن + صوت لين قصير
2) صوت ساكن + صوت لين طويل
3) صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن
4) صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن
5) صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان

وهناك من اعتمد تسمية الصّوت السّاكن بالصّامت وصوت اللين القصير بالحركة القصيرة وصوت اللين الطّويل بالحركة الطّويلة ، غير أني كما قلت سأعتمد تقسيم إبراهيم أنيس في المقطع وفي التّطبيق بعد ذلك .

وتُعدُّ الأنواع الثلاثة الأولى من نسيج المقاطع هي الشَّائعة في اللغة العربية أمَّا النوعان الرَّابع والخامس فقليلا الشّيوع ولا يكونان إلاَّ في أواخر الكلمات وحين الوقف .

خواص المقطع في اللغة العربية :

1. المقطع في العربية يتكون من وحدتين صوتيتين (أو أكثر) إحداهما حركة ، فلا وجود لمقطع من صوت واحد ، أو مقطع خال من الحركة .
2. المقطع لايبدأ بصوتين صامتين ، كما لايبدأ بحركة .
3. لا ينتهي المقطع بصوتين صامتين إلاَّ في سياقات معينة ، أي عند الوقف أو إهمال الإعراب .
4. غاية تشكيل المقطع أربع وحدات صوتية (بحسبان الحركة الطويلة وحدة واحدة) . [22]

وعلى هذا التقسيم سيكون تحديد موضع النّبر .

2) النَّبر :

– مفهوم النّبر لغة واصطلاحاً

النّبر في اللغة: هو " النّبر بالكلام الهمز ... وكلّ شئ رفع شيئاً فقد نبره " [23] و" النّبر ارتفاع الصّوت ... والنّبر : مصدر نبر الحرف ينبره نبراً هَمَزَهُ . " والنّبر : مصدر نبر الحرف ...والنّبر همز الحرف ، ولم تكن قريش تهمز في كلامها... والنّبر عند العرب ارتفاع الصّوت ." [24]

النّبر في الاصطلاح : تعددت تعريفات النّبر عند علماء اللغة غير أنَّي لن أذكرهم منعاً للإطالة وليس هنا مكانهم ـ وأشمل تعريف يقول : " النّبر: نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبياً من بقية المقاطع التي تجاوره...والكلمة تتكوّن من سلسلة من الأصوات المترابطة المتتابعة التي

يسلم بعضها إلى بعض... فالصّوت أو المقطع الذي يُنطق بصورة أقوى مما يجاوره يسمّى صواتاً أو مقطعاً منبوراً stressed ويتطلب النّبر عادةً بذل طاقة في النّطق أكبر نسبياً ، كما يتطلب من أعضاء النّطق مجهوداً أشدّ." [25] " فعند النّطق بمقطع منبور نلحظ جميع أعضاء النّطق تنشط غاية النّشاط ، إذْ تنشط عضلات الرّئتين نشاطاً كبيراً ، كما تقوى حركات الوترين الصّوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء ؛ فتعظم لذلك سعة الذبذبات ، ويترتب عليه أنْ يصبحَ الصّوت غالباً واضحاً في السّمع ، هذا في حالة الأصوات المجهورة ؛ أمَّا مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصّوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصّوت غير المنبور ، وبذلك يتسرب مقدار أكبر من الهواء. " [26]

إذاً النّبر هو ببساطة الضّغط والضّغط أهم عوامل النّبر، ويقوم النّبر بالضّغط على مقطع من مقاطع الكلمات الهامّة على مقاطع الجمل؛ لإثباتها في أذهان السّامعين، وهو يلعب دوراً بارزاً في تحديد الدّلالة الصّوتية ، فقد تتغير الدّلالة بتغير باختلاف موقعه من الكلمة هذا في اللغات الأجنبية ، وهذا غير موجود في اللغة العربية . ودرجات النّبر تتراوح ما بين عالية ومنخفضة ومستوية ومنحدرة وينقسم النَّبر إلى قسمين :

نبر الكلمة : زيادة نبر الكلمة في الجملة لا يعد أن يكون زيادة في نبر المقطع الهام في هذه الكلمة [27]، وقيمة النّبر في الكلمة لها أهمّية صوتيّة(نطقية) وأهمّية فنولوجيّة(وظيفيّة) : فمن النّاحية الصّوتيّة هو : وضوح نسبي له أثر سمعي واضح يميز مقطعاً عن آخر أو كلمة عن كلمة أخرى ، وأمّا من النَّاحية الوظيفية ؛ فإنَّ النّبر يعرّفنا تتابع المقاطع في الكلمات التي تعود لأصل واحد ، وتعدد درجات درجات نبرها ومواقعه بسبب اللواحق التي تطرأ على الكلمة مثلاً : النّبر في كلمة (كتب)على المقطع الأوّل(كَـ ـ تَـ ـ بَ) أمَّا في (كتبتُ) فالنّبر يكون في المقطع الثّاني (كَـ ـ تَبْـ ـ تُ) والنّبر في (كتبته) على المقطع الثّالث (كَـ ـ تَبْـ ـ تُـ ـ ـهُ).

ومن حسن حظ اللغة العربيّة أنَّ معاني الكلمات لا تختلف باختلاف موضع النّبر منها .

نبر الجمل : وهو أنْ يعمد المتكلّم إلى كلمة في جملته فيزيد من نبرها ، ويميزها على غيرها من كلمات الجملة ، رغبة في تأكيدها أو الإشارة إلى غرض خاص .

ولنبر الجملة وظائف بالغة الأهمّية ، أنَّه عند تنوع النّبر ودرجاته ، يفيد التَّأكيد أو المفارقة حيث ينتقل النّبر من كلمة إلى أخرى قصد بيان هذا التأكيد أو الكشف عن هذه المفارقة .

وهناك نبر على مستوى الكلام وله وظيفة مهمّة ترشد إلى تعرف بدايات الكلمات ونهاياتها ، وخاصّة في اللغات ذات النّبر الثّابت الجاري على قوانين منضبطة مطردة كما هو في اللغة العربية.

وخلاصة القول أنَّ توزيع النّبر ودرجاته المختلفة تظهر بحسب درجة الاهتمام بهذه الكلمة أو تلك ، فالكلمات ذات النّبر العادي يلحقها نبر أقوي وأشدّ ، والكلمات غير المنبورة في الحالات العادية تتحمّل نبر من نوع معين ، وفقاً لمقتضى كلّ حالة ووفقاً للسّياق اللغوي الذي وضعت فيه ، والنّبر بجميع أنواعه ليس إلاَّ شدةً في الصّوت أو ارتفاع فيه وكلّها تتوقف على نسبة ضغط الهواء المتدفق من الرّئتين .

ولقد صنَّف الدارسون اللغات في عمومها إلى صنفين رئيسيين من حيث ثبات النّبر ولزومه مقطعاً معيناً أو حرّيته في الانتقال من مقطع إلى آخر في الكلمة الواحدة ، سمّوا الصّنف الأوّل باللغات ذوات النّبر الثّابت ، والثّاني ذوات النّبر الحرّ، والقابل للحركة ، واللغة العربية من الصّنف الأوّل ، فالنّبر فيها يخضع لقوانين منضبطة محددة بحسب بنية الكلمة ومكوّناتها .

وقد يتغير موقع النّبر إذا خضعت الكلمة العربية لنوع من التّصريف أو الاشتقاق ، وتعدُّ اللغة الإنجليزية من اللغات ذوات النّبر الحرّ ، إذ ليس للنّبر فيها قوانين ثابتة مطردة .

موضع النّبر :

موضع النّبر يكون بالنّظر إلى المقطع الأخير ، فإذا وجدناهمن النّوع الرّابع أو الخامس فهو إذن المقطع الهام الذي يحمل النّبر ، ولايكون هذا إلاَّ في حالة الوقف ، فالنّبر في الكلمة العربيّة لا يكون على المقطع الأخير إلاَّ في حالة الوقف ، وحين يكون المقطع الأخير من النّوع الرّابع والخامس أي عبارة عن :

صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن أو

صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان

أمَّا إذ وجدنا الكلمة لا تنتهي بهذين النّوعين من المقاطع ، نظرنا إلى المقطع الذي قبل الأخير ، فإن كان من النّوع الثّاني أو الثّالث حكمنا بأنَّه موضع النّبر، أمّا إذا كان من النّوع الأوّل نظرنا إلى ماقبله فإن كان مثله أي من النّوع الأوّل أيضاً كان النّبر على هذا المقطع الثّالث حين نعدّ من آخر الكلمة ، ولا يكون على المقطع الرّابع حين نعدّ من الآخر إلاَّ في حالة واحدة وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي ما قبل الأخير من النّوع الأوّل .[28] وتمثيل ذلك سيكون على قصيدة الشّموخ .. ونَّبر الكلمة في هذه القصيدة ـ أو يُقال له النّبر الإفرادي ـ يساهم من خلال السِّياق العاطفي في هذا النّص على إبراز دلالة الأنفة والشّموخ من خلال الضّغط بقوة على المقطع الموضح في كلّ كلمة على حدَ ، وسآخذ عينات من القصيدة ، وكلّ ضغط في الكلمة ساهم في إبراز المعنى الذي أراد الشّعر إظهاره من خلال هذه القصيدة ...

يقول خليفة التليسي (تدركي)

1 _ تدركي = تُدْ + رِ + كِي

تُدْ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

رِ = صوت ساكن + صوت لين قصير

كي = صوت ساكن + صوت لين طويل

* موضع النبر : المقطع (رِ)

2 _ أغواري = أغْـ + وا + ري

أَغْـ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

وا = صوت ساكن + صوت لين طويل

ري = صوت ساكن + صوت لين طويل

* موضع النّبر : المقطع (وا)

3_ الْمَنِيعَة = الْـ + مَـ + نِي + عَـ + ـةَ

الْـ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

مَـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

ني = صوت ساكن + صوت لين طويل

عَـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

ـةَ = صوت ساكن + صوت لين قصير

* موضع النّبر : المقطع (عِـ)

4 _ أَعْجَزَتْ = أَعْـ + جَـ + زَتْ

أَعْـ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

جَـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

زَتْ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

* موضع النّبر : المقطع (أَعْـ)

5 _ بريقها = بَـ + ري + قَـ + هـا

بَـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

ري = صوت سااكن + صون لين طويل

قَـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

هَا = صوت ساكن + صوت لين طويل

* موضع النّبر : المقطع (ري)

6 _ حَبَوْتك = حَـ + بَـو + تُـ + كِ

حَـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

بَـو = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

تُـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

كِ = صوت ساكن + صوت لين قصير

موضع النّبر : المقطع (تُـ)

7 _ يَجْذُبِني = يَـجْـ + ذُ + بُـ + ني

يَجْـ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

ذُ = صوت ساكن + صوت لين قصير

بُـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

ني = صوت ساكن + صوت لين طويل

موضع النبر : المقطع (ذُ)

8 _ أُحبّك = أ + حبْـ + بُـ + كَ

أُ = صوت ساكن + صوت لين قصير

حبْـ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

بُـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

كَ = صوت ساكن + صوت لين قصير

موضع النّبر : المقطع (حبْـ)

9 _ القمم = الْـ + قِـ + مَـ + مِ

الْـ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

قِـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

مَـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

مِ = صوت ساكن + صوت لين قصير

موضع النّبر : المقطع (قِـ)

وأخيراً الكلمة (يحقق) الذي بها حقق الشَّاعر عن طريق النَّبر واختياره للكلمات التي تعبّر عن المعنى الذي أراده الشَّاعر وهو (الشُّمُوخ)

10 _ يُحَقْقُ = يُـ + حَـقْـ + قُ

يُـ = صوت ساكن + صوت لين قصير

حَقْ = صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن

قِ = صوت ساكن صوت لين قصير

قُ = صوت ساكن + صوت لين قصير

موضع النّبر : المقطع (قُ)

نرى من خلال تحديد موضع النّبر في الكلمات المختارة السّابقة التي دلّت على تأكيد المعنى الذي أراده الشّاعر، وساهم النَّبر في إظهار الرّفعة والسّمو الذي طلبه الشّاعر من خلال كلماته المنتقاة لهذا الغرض .

ثالثاً : التَّنغيم

جرت عادة الإنسان أنْ لا يتبع درجة صوتية واحدة حين ينطق بالكلام ، وبما أنَّ الكلمة هي في الأصل عبارة عن مقاطع صوتيّة – كما أسلفنا الذّكر – وهذه المقاطع يقع على أحدها نبر حسب المقاطع المكوَّنة منها الكلمة ، كذلك درجة الصّوت التي تؤدَّى بها الكلمات تختلف حسب المعنى المراد إظهاره .

والتَّنغيم : هو قمة الظّواهر الصّوتية التي تكسو المنطوق بأجمعه وتُكْسبه تلويناً موسيقياً معيناً حسب مبناه ومعناه وحسب مقاصده التَّعبيرية وفقاً لسياق الحال والمقام

وقبل الاسترسال في الحديث عن التَّنغيم في قصيدة الشّموخ للتّليسي يلزم تعريف التّنغيم لغةً واصطلاحاً .

مفهوم التَّنغيم لغةً : " النَّغمة جرس الكلام ، وحسن الصّوت من القراءة ونحوها ، وتقول : ما نغم بكلمة ." [29]

أمَّا **التنغيم اصطلاحاً :** فـ " هو تغيرات تنتاب صوت المتكلم من صعود إلى هبوط ، ومن هبوط إلى صعود ، لبيان مشاعر الفرح والغضب ، والنّفي والإثبات والتَّهكم والاستهزاء والاستغراب."[30]ويسميها بعضهم (موسيقى الكلام) وذلك لأنَّ " الأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد تختلف فيها ، ومن اللغات ما يجعل لاختلاف درجة الصّوت أهمّية كبرى " [31] جاء فب البيان والتبين " الصّوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التّقطيع " [32]

وبواسطة التّنغيم يمكن تأدية دلالات مختلفة للجملة الواحدة وتشير علامات التّرقيم في الكلام المكتوب إلى نوع الدلالة ثمَّ إلى درجة التّنغيم ، والتَّنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة ، [33] غير أنَّ التَّنغيم أوضح من التّرقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة ؛ لأنَّ مايستعمله التّنغيم من نغمات أكثر مما يستعمله الترقيم من علامات ، ويؤدي وظيفة نحوية في السِّياق التّركيبي للجملة ويحلّ محل الأداة في بعض الأحيان ، فعندما تكون النّغمة صاعدة تحلّ محلّ أداة الاستفهام ، والتنغيم يُخرج

الجملة من التّقريرية إلى الاستفهام وأحياناً تكون الجملة تحوي أداة استفهام والغرض اخباري تقريري ؛ فبالنّغمة الهابطة تحولت الجملة من الاستفام إلى التّقرير . وسنرى ذلك من خلال تحليل بعض الجمل في قصيدة الشّموخ .

أقسام التَّنغيم :

وبما أنَّ التَّنغيم هو التَّغييرات التي تطرأ على درجة الصّوت أثناء الكلام من علو وانخفاض ومن ذلك أيضاً تغير النَّغمة من دون أنْ تنقطع ، ولهذه النّغمة من حيث الدّرجة تقسيمات قسّمها العلماء كلّ حسب وجهة نظره ، وسأعتمد في هذه الدِّراسة تقسيماً واحداً منعاً للإطالة .وهذا التقسيم هو :

1) النّغمة المستوية
2) النّغمة الصَّاعدة
3) النَّغمة الهابطة
4) النَّغمة الصَّاعدة الهابطة
5) النَّغمة الهابطة الصَّاعدة [34]

وتفصيل الحديث عن النّغمات السَّابقة سيكون من خلال التَّطبيق .

1) التنغيم الاستفهامي :

يعمل هذا التَّنغيم على منح الجملة دلالة استفهامية حتّى لولم تكن هناك أداة استفهام وحينها تكون فيها درجة التَّنغيم صاعدة ، ومن أمثلتها في القصيدة مثال استفهام من دون أداة وأخرى بأداة وهذا التَّنغيم الاستفهامي هو إيجابي والمقصود بإيجابي أي ليس طلبي ، ومنه قول الشَّاعر :

والسِّرُ في الأعماق؟ كم من مبحر عزماتُه خُذلت عن الإبحار؟

نجد في هذا البيت تنغيماً استفهامياً في قوله (كم من مبحر) غير أنَّ النَّغمة كانت نغمة مستوية أبعدت إفادة الاستفهام الحقيقي وقرَّبته من التَّقرير لأنَّ الاستفهام الحقيقي يحتاج إلى نغمة صاعدة أعلى مما قبلها والنَّغمة هنا أفادت التَّكثير .

وفي قول الشَّاعر في بيت آخر يقول :

من أين للعين الكليلة أن ترى ما تحجب الأعماق من أسراري

كثيراً ما يمنح التَّنغيم في المواقف التّواصلية لأداء دلالات متنوعة ومتعددة تبعاً لدرجته ولموقعة ، وفي قوله (من أين للعين الكليلة أنْ ترى) نلحظ تنغيماً يشير إليه علامة التَّأثر ، وقد أدَّى دلالة الاستغراب او الاستبعاد ؛ وهو استبعاد أن ترى العين الكليلة ، وأيضاً بهذه النَّغمة عبر عن مدى صعوبة الأمر وهذه النَّغمة نغمة يُقال لها هابطة أي من أعلى إلى أسفل.

وفي قول الشَّاعر :

وتمرُّ بي أين الشُّموخ ومجدُه؟ خيلاؤه ؟ خبرٌ من الأخبار

صيغة الاستفهام خرج عن معناه الحقيقي إلى التَّقرير عن طريق تأدية النّغمة الهابطة أيضاً نغمة من أعلى إلى أسفل، وكان التَّنغيم بصحبة السِّياق أدَّيَا معنى التَّعجب والاستغراب مع نغمة الاستنكار لأنَّ الشَّاعر يستنكر بذهاب المجد والشّموخ والخيلاء أصبحوا مجرد أخبار فقط.

التَّنغيم الإخباري أو التَّأثيري:

يكشف التَّنغيم في كثير من الأحيان عن الحالة التي عليها الشَّاعر من فرح أو حزن وأيضاً عن ما يحمله من أفكار ويتضح التَّنغيم التَّأثيري جلياً في المواقف الحوارية أو التَّقريرية الخالية من الاستفهام فكانت النَّغمة هابطة فمثلاً في قول الشَّاعر :

لن تدركي قممي المَنيعة ويحـــها كم أعْجَزَتْ من كاسرٍ مغــوار

يصوّر لنا الشَّعر هنا مشهداً تنغيمياً من خلال الضَّغط على الكلمات (تدركي والمنيعة و مغوار) فهى تدل على معنى الشّموخ الذي أراده الشَّاعر وأسمى القصيدة بها وعتدها ترتفع النَّغمة قليلاً لتأدية هذا المعنى أما في قوله :

ومن الجداول وهي ترتاد الدُّنا ما يحتسي العصفور بالمنقار

وعند وصف التّنغيم في هذا البيت نجد بأنَّها منخفضة لأن المعنى المراد إظهاره هو الهدوء والهمس من خلال الكلمات (الجداول والعصفور يحتسي بمنقاره) وهذا الموقف مع السّياق والنَّغمة المنخفضة .

وهذه الدلالات منحها السِّياق والتَّنغيم والضَّغط . والعلاقة بين النَّبر والتَّنغيم وثيقة لأنَّه لايحدث تنغيم من دون نبر للمقطع الأخير من الجملة التي تقع ضمنها الكلمة .

الخاتمة :

1) النّبر والتَّنغيم ، لاينفصلان عن بعض ، وإن الأداء الكلامي هو المتحكّم فيها وعلى أساسها يستطيع المتكلّم أنْ يعبّر عمّا في نفسه للمتلقي .
2) إنَّ اختلاف النّبر والتَّنغيم وتغيرهما في اللفظ أو الجملة شيء طبيعي ، ويمكن أن نطلق عليه (التَّنغيم الطَّبيعي) .
3) إنَّ التَّقطيع والنَّبر والتَّنغيم من أكثر السِّيمات أهمية التي تميز لهجة عن أخرى .
4) إنَّ للنّبر أهمّية واضحة في تحديد الكلام ، ونستنتج أنَّ لكلّ جملة أو كلمة يُنطق بها لابدَّ أنْ تشتمل على درجات مختلفة من درجة الصّوت (النّبر) ما بين عالية ومنخفضة ومستوية ومنحدرة ، تتناسق وتتناغم لتؤدّي الكلمة والجملة .

5) إنَّ اختلاف درجة الصّوت(النّبر) في الكلمة وتباينها من مقطع إلى مقطع آخر قاعدة عامَّة تخضع لها جميع اللغات ، إذ أنَّه من المستحيل أنْ نجد لغة تستعمل نغمة واحدة في الكلمة ، أو الجملة (التَّنغيم) وتجعلها سائدة في كلّ أجزاء الجملة .

6) للتنغيم أثر قوي في الدِّلالة من دون أن تتغير المفردات وفي قصيدة التّليسي تطبيقاً لهذه الظاهرة حيث استخدم الاستفهام وعبّر به عن دلالات تقريرية كان للتَّنغيم دوراً كبيراً في آدائها .

،،،، والله ولي التّوفيق ،،،،،

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- البيان والتبين للجاحظ ، تحقيق عبد السَّلام هارون ، 1960 .
- أدوات الاتساق ومظاهر الانسجام في النص القصصي ، دراسة في مقامات الهمذاني ، رسالة ماجستير للطالبة سمراء فرحاني ، جامعة محمد خيضر– بسكره ، قسم الآداب واللغة العربية ، للعام الجامعي 2014–2015م .
- استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية ، عبد الهادي بن ظافر الشهري ، دار الكتاب الجديد المتحد ط1/ 2004م .
- البيان والتبين للجاحظ ت 255هـ ، تحقيق عبد السَّلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط7/1998م.
- الخطاب القصصي القرآني ،دراسة تداولية قصة يوسف "عليه السّلام " نموذجاً ، للطالب نور الدين خيار ، للعام الجامعي 2003–2004 .
- السِّياق وأثره في دلالة النص عند إبراهيم الكوني ، رواية " عشب الليل " أنموذجاً " رسالة ماجستير مُقدَّمة من الطالب عمر موسى عبود ، جامعة السابع من إلريل سابقا ، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، شعبة اللغويات ، للعام الجامعي : 2005،2006 م .
- اللغة العربية معناها ومبناها ، تمام حسان .
- علم الأصوات ، لكمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر ، ط/2000 .
- علم الدلالة ، أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ط7/ 2009 م.
- علم الدلالة لمنقور عبد الجليل ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق 2001م.

- في البحث الصوتي عند العرب د. خليل إبراهيم عطية ، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد/ 1984.
- كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ت 175 هـ ، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السّامرائي ، سلسلة المعاجم والفهارس ، باب الرّاء والنون والباء معهما .
- لسان العرب لابن منظور ت 711هـ ، طبعة مصححة وملونة اعتنى بها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت . لبنان ، ط / 3 .
- مفتاح العلوم للسكاكي ت 626هـ ، تقديم وتحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1/2000م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو حسن حازم القرطاجني ت 1285م ، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة دار المغرب الإلامي ، بيروت /لبنان، ط2/1981م .
- التماسك النصي من خلال الإحالة والحذف ، دراسة تطبيقية في سورة البقرة ، رسالة ماجستير للطالب محمد الأمين مصدق ،جامعة الحاج لخضر باتنة قسم اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، للعام الجامعي 2014-2015م .
- الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس ، مكتبة نهضة مصر .
- الشعر الليبي في القرن العشرين ، اختارها وقدَّم لها : د. عبد الحميد عبدالله الهرَّمة وعمَّار محمد حجيْدر ، دار الكتاب الجديد المتحدة .
- دراسة الصوت اللغوي لأحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1997 .
- مختارات خليفة محمد التليسي ، من روايع الشعر العربي ، مفردات ، ط / 1991م .

الهوامش

[1] – يُنظر مختارات خليفة محمد التليسي ، من روايع الشعر العربي ، مفردات ، ط / 1991م ، يُنظر الشعر الليبي في القرن العشرين ، اختارها وقدَّم لها : د. عبد الحميد عبدالله الهرَّمة وعمَّار محمد حجيْدر ، دار الكتاب الجديد المتحدة : 162 .

[2] – استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية ، عبد الهادي بن ظافر الشهري ، دار الكتاب الجديد المتحد ، ط1/ 2004م : 40.

[3] – يُنظر علم الدلالة ، أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ط7/ 2009 م : 68 .

[4] – من سورة يوسف ، من آية 13 .

[5] – من سورة الأعراف ، من آية : 73 .

[6] – من سورة الحجرات ، من آية : 12 .

[7] – من سورة آل عمران ، من آية 183 .

[8] – الخطاب القصصي القرآني ،دراسة تداولية قصة يوسف "عليه السّلام " نموذجاً ، للطالب نور الدين خيار ، للعام الجامعي 2003–2004م:133.

[9] – يُنظر السِّياق وأثره في دلالة النص عند إبراهيم الكوني ، رواية " عشب الليل " أنموذجاً " رسالة ماجستير مُقدَّمة من الطالب عمر موسى عبود ، جامعة السابع من إلريل سابقا ، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، شعبة اللغويات ، للعام الجامعي : 2005،2006 م : 62 .

[10] – البيان والتبين للجاحظ ت 255هـ ، تحقيق عبد السَّلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر ، ط7/1998م : 139،138.

[11] – مفتاح العلوم للسكاكي ت 626هـ ، تقديم وتحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1/2000م : 256.

[12] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو حسن حازم القرطاجني ت 1285م ، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة ، دار المغرب الإلامي ، بيروت /لبنان، ط2/1981م : 90 .

[13] – علم الدلالة لمنقور عبد الجليل ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق 2001م : 88.

[14] – يُنظر علم الدلالة لأحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، ط7 /2009م : 68.

[15] – علم الدلالة أحمد مختار عمر : 69.

[16] – علم الدلالة منقور عبدالجليل :88.

[17] – يُنظر علم الدلالة عند أحمد مختار عمر : 69 ، وعند منقور عبد الجليل : 89 .

[18] – يُنظر أدوات الاتساق ومظاهر الانسجام في النص القصصي ، دراسة في مقامات الهمذاني ، رسالة ماجستير للطالبة سمراء فرحاني ، جامعة محمد خيضر– بسكره ، قسم الآداب واللغة العربية ، للعام الجامعي 2014–2015م : 49 . ويُنظر التماسك النصي من خلال الإحالة والحذف ، دراسة تطبيقية في سورة البقرة ، رسالة ماجستير للطالب محمد الأمين مصدق ،جامعة الحاج لخضر باتنة قسم اللغة العربية وآدابها ، الجزائر ، للعام الجامعي 2014–2015م : 29.

[19]– الشعر الليبي في القرن العشرين : 162.

[20] – علم الأصوات ، لكمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر ، ط/2000 : 509

[21] – الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس ، مكتبة نهضة مصر : 92 .

[22] . يُنظر الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس : 92 . ويُنظر علم الأصوات ، لكمال بشر: 515.

[23] – كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ت 175 هـ ، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السّامرائي ، سلسلة المعاجم والفهارس ، باب الرّاء والنون والباء معهما : 267/8.

[24] – لسان العرب لابن منظور ت 711هـ ، طبعة مصححة وملونة اعتنى بها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت . لبنان ، ط / 3،14/ 18 ، مادة : نبر .

[25] – علم الأصوات د. كمال بشر : 513.

[26] – يُنظرالأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس : 98.

[27] – المرجع السابق : 99 .

[28] – يُنظر الرجع نفسه : 101

[29] – كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ،ت 175 هـ ، تحقيق د. مهدي المخزومي ، وإبراهيم السَّامرائي ، مادة : غنم : 4/ 426.

[30] – في البحث الصوتي عند العرب د. خليل إبراهيم عطية ، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد/ 1984 : 63

[31] – الأصوات اللغوية لابراهيم أنيس : 102

[32] – البيان والتبين للجاحظ ، تحقيق عبد السَّلام هارون ، 1960 : ج1/ 79

[33] – يُنظر اللغة العربية معناها ومبناها ، لتمام حسان : 226

[34] – يُنظر دراسة الصّوت اللغوي لأحمد مختار عمر ، دار الكتب ، القاهرة ، 1997 : 367

السياق اللّغوي ودلالة الحذف في شعر عبد المولى البغدادي

د.علي محمد عبد الله الفقي

كلية الآداب والعلوم مزدة

جامعة غريان

التعريف بالشاعر:

الشاعر عبد المولى محمد البغدادي شاعر ليبي ولادة ونشأة ، حيث كان مولده سنة 1939م في مدينة طرابلس بمنطقة سوق الجمعة وتحديدا بضاحية شط الهنشير المتاخمة للبحر المشتهرة بوفرة نخيلها وجداول زرعها وعذوبة مياهها ،وقد عاش الشاعر في كنف أبيه الشيخ محمد البغدادي هذا الشيخ الذي عاش فقيرا يتيما يتجرع غصص الحرمان والتعاسة وينهشه في كل يوم العسر والضيق، بعدما اقتاد الإيطاليون والده للمنفى، لكنه لم يسلم نفسه لهذه العذابات ولم يرهنها للآهات فانخرط في كتاتيب تحفيظ القرآن الكريم فلا يزال يشقّ عليه حفظه فصبر وداوم حتى فتح الله عليه وأكرمه بحفظه وأبدله من حزنه سرورا وفرحا بمقدم ابنه عبد المولى فاهتم به وحرص على تربيته التربية الحسنة فكان أول ما دفع به إلى حلقات كتاتيب تعلّم القرآن الكريم على عادة أهل زمانه فحفظ القرآن بمعيّة الشيخ شكري بن حمادي ثم التحق الشاعر سنة 1952م بجامع أحمد باشا حيث كان وقتئذ منارة علم و مجمع معرفة وكان يضمّ علماء أجلاء مثل ؛ عمر الجنزوري وعلي الغرياني وسالم بوكر وأحمد الخليفي وعبدالسلام خليل وغير ذلك من العلماء الأعلام ، ثم التحق سنة 1961م بكلية اللغة العربية بمدينة البيضاء وما لبث أن تخرّج فيها سنة 1965م بتقدير ممتاز ، ثم يممّ وجهه تلقاء جامعة الأزهر فصرف جهده للدرس

الأدبي تحليلا واستنتاجا من خلال شاعرية الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي ، فنال درجة الماجستير سنة 1968م بتقدير ممتاز ، ثم واصل البحث والاطلاع معتكفا على دراسة الشعر الليبي الحديث حتى نال فيه درجة الدكتوراه بدرجة الشرف سنة 1971م بالجامعة نفسها ، ثم عاد إلى ليبيا حاملا بين جنباته حصيلة عقود معرفية طويلة وأخذ يمنح الطلبة والدارسين ما اكتنز من علوم أدبية ولغوية ونقدية من خلال عمله بتدريس المرحلة الجامعية داخل ليبيا وخارجها[1] .

إن حفظ الشاعر للقرآن الكريم واهتمامه بالدرس اللغوي بجميع مستوياته منحه إحاطة كبيرة بالأساليب الراقية الصافية والتراكيب المتينة السليمة التي كانت حاضرة في شعره يجريها في نصوصه بصورة عفوية طوعية بحيث كانت التراكيب وأنماطها تفي بدلالتها ومقاصدها ، فتجد مثلا ظاهرة التقديم والتأخير بين عناصر التركيب في شعره مطابقة لدلالتها وواقعة على معانيها وقع الكفّ على الكفّ ، وترى ظاهرة حذف تلك العناصر تستنطق معاني ومقاصد دقيقة متساوقة مع أغراضها ، ولعل هذا البحث يلقي بعضا من الضوء ويكشف عن شيء من مقدرة الشاعر الليبي في تعامله مع التراكيب اللغوية السليمة المؤدية لدلالتها .

مفهوم السياق.

ممّا جاء في معنى السياق في التراث المعجمي قول ابن منظور تـ 711هـ: (تساوقت الإبل تساوقا إذا تتابعت، وكذلك تقاودت فهي متقاودة ومتساوقة)[2] ، وإذا كان المعنى المعجمي للسياق هو التّقاود والتتابع والتوالي فإن معناه في الاصطلاح اللغوي هو (ربط القول بغرض مقصود على القصد الأول)[3] وقد ورد السياق في التحليل اللغوي باصطلاحات أخرى مثل: الحال والمشاهدة والقرينة والمقام والموقف ، لأن مصطلح السياق من المصطلحات التي عصت على التحديد الدقيق مع أن نظريته من أكثر نظريات علم الدلالة تماسكا وأضبطها منهجا[4]، وهذه المصطلحات المرادفة للسياق تدل (على الغرض والغاية ثم توالي تتابع مكونات النص وهو التتابع المفهوم من سوق الإبل)[5]، والسياق بهذا المفهوم يعني سوابق الكلام ولواحقه وظروفه وقرائنه المعينة على بلوغ المعنى المقصود، والسياق له أثر كبير في تشكيل أنماط بناء التركيب ودلالاتها ولذا كان له قسمان أساسيان هما :

1 : السياق غير اللغوي ويقصد به (القرائن المقامية التي تفسر الغرض الذي جاء به النص سواء كانت قرائن في الخطاب ذاته أو في المتكلم أو في المخاطب أو في الجميع)[6] ، والقرائن المقامية أو السياقات المقامية تبدأ من الخطاب نفسه وتمتدّ لتشمل العادات والعقائد والتقاليد والتراث وعناصر التاريخ والجغرافية وغير ذلك[7].

2: السياق اللغوي ويعني ما (تمثله بنية التراكيب اللغوية بأصواتها وكلماتها وجملها وعباراتها)[8] والسياق اللغوي يدور في فلكه كلّ العناصر اللغوية وكل ما يحيط بهذا العناصر، فإذا كان العنصر صوتيا صغيرا مفردا فإن سياقه المعين على دراسته هو اللفظ السابق واللاحق ، وإذا كان العنصر مورفيميا أو كلمة فإنه يتطلب سياقا أوسع بحيث يشمل الجملة أو الجمل ،أما إذا كان العنصر اللغوي جملة بتمامها فإن حدود سياقها يمتدّ إلى النص السابق واللاحق ، ويتسع ليشمل نصوصا كاملة[9].

مفهوم الحذف:

إن ظاهرة الحذف من أهم قضايا التركيب التي استرعت انتباه النحاة لما لها من أثر في بناء التركيب والدلالة ،وهذه الظاهرة تشترك فيها جميع اللغات الإنسانية[10]، وهي تعني إسقاط عنصر لغوي من التركيب وترك ذكره بشرط وجود ما يدل على المحذوف[11] ، ومادام الحذف يعني الاستغناء عن العنصر اللغوي وترك ذكره فإن ذلك يقتضي وجود فراغ في التركيب ، وحتى يظل بناء الأسلوب متماسكا وسالما من التفكّك ينبغي التقيد بشروط الحذف[12] ، وهي كثيرة لا يسع المجال لذكرها هنا.

دور السياق اللغوي في الحذف تركيبا ودلالة:

لم يغفل النحاة القدامى عن دور السياق اللغوي وأثره في تحديد معالم التركيب حال وجود الحذف وعن أهميته في تأدية الدلالة ، وقد أشار سيبويه تـ 180هـ إلى هذا الدور بقوله :(ومما يقوّى ترك نحو هذا لعلم المخاطَب... قول قيسِ بن الخَطيم

نحن بِما عندنا وأنت بما ... عندك راضٍ والرأي مختلف

... فوَضع في موضع الخبر لفظ الواحد لأنّه قد علم أن المخاطب سيستدل به على أن الآخَرِين في هذه الصفة)[13] وقد دلّ السياق اللغوي في البيت على تقدير (نحن بما عندنا راضون) لورود هذا اللفظ

عقب حذفه في الشطر الثاني من البيت وأشار سيبويه إلى أن المخاطب سوف يعتمد على السياق اللغوي في تحديد المحذوف ودلالته ، وتحدث ابن جني تـ 392هـ بوضوح على دور السياق اللغوي في حذف الصفة فيقول : (وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه فتقول : كان والله رجلا ! فتزيد في قوة اللفظ ب (الله) هذه الكلمة وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها؛ أي رجلا فاضلا أو شجاعا أو كريما أو نحو ذلك)[14] وفي هذا المثال يبدو واضحا الاستعانة بالسياق اللغوي على معرفة المحذوف وموضعه وتقديره ووظيفته الدلالية من خلال تمطيط الصوت وإطالته.

أنواع الحذف عند الشاعر البغدادي :

بداية ينبغي أن أشير إلى أن النص الإبداعي والنظام النحوي ليسا متضادين وإنما فيهما من التلازم والتعاضد ما يجعل اللغة لغة إبداعية رائقة لا لغة نفعية معيارية وهذا ما عناه الإمام عبد القاهر الجرجاني تـ 471هـ في باب الحذف بقوله : (ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبن)[15] وعلى هذه الأسس سيكون رصد حركة الحذف وتحليلها في ديوان الشاعر الموسوم باسم على جناح نورس ، وأشهر ما في الديوان من مظاهر الحذف هي:

***حذف الأسماء :**

حذف المبتدأ:

المبتدأ عمدة في الكلام وباقترانه بالخبر تحصل الفائدة، ولا بُدّ من وجوده مذكورا أو مقدّرا ، ويُحذف إمّا وجوبا أو جوازا، ، ولا بدّ من وجود دليل سياقي على حذفه، ومواطن حذفه وجوبا أشار إليها النحاة[16] ولن أتعرض لها هنا لأن الغرض منه ينصب على سلامة التركيب قبل أي شيء آخر، وسأقف على الحذف الجائز وما فيه من دلالات لطيفة ، ومما جاء في ديوان الشاعر من الحذف الجائز:

1:حذف المبتدأ في سياق الاستئناف:

يجوز حذف المبتدأ في الكلام المستأنف لأداء معنى ما وفي هذا الشأن يقول الجرجاني:(ومن المواضع التي يطَّرد فيها حذف المبتدأ، القطع الأول، ويَستأنفون كلاما آخر، وإذا فعَلوا ذلك، أتوْا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ)[17]، وقد كثر دوران هذا النمط في شعر البغدادي ، فمن ذلك قوله في التضّجر من حال العرب اليوم وما آل إليه من سقوط وعجز[18]:

ثم لا شيء غير محض هراء ....يا له في حياتنا من هراء

يعربيون والهوي جاهلي .....منذ كنّا ولم نزل في ابتلاء.

بعد أن أقر الشاعر مبدأ الهرائية والفراغ والخلل التي يعيشه العرب ، لم يشأ أن يذكر المبتدأ الذي يقدره سياق التركيب بالضمير (نحن) هذا الضمير المشعر بالعظمة والسيادة والرفعة وقد آثر تركه حتى لا يتصادم بمعنى الإحباط واليأس من حال العرب الذي تحدث عنه وأقره.

2:حذف المبتدأ في سياق الاستفهام:

من المواطن التي يجوز فيها حذف المبتدأ جوازا كونه في سياق الاستفهام مع وجود قرينة دالة عليه[19]، وقد ورد هذا السلوك اللغوي في موضعين أو ثلاثة في ديوان البغدادي، أذكر منه ما ورد في قصيدته الهمزية آنفة الذكر عند رسمه لسمات الشعر

قوله[20]:

أين مني مقاطع سابحات ... سارحات في كونها اللانهائي

راق في عينيها الفضاء فباتت... تزرع النور في جبين المساء.

ويمضي في وصف الشعر حتى يقول:

أين مني وكيف يا أمنياتي .... يا ارتياحي ولذتي واشتياقي

أين في هذا البيت خبر مقدم والمبتدأ مؤخر محذوف، وتقديره كما يوجهه السياق :أين منّي هذه الأشياء ؟ والمقصود أين مني الشعر الجميل ومقاطعه المنتشرات في آفاق الخيال؟ الشعر الذي يجعل الليل نورا وضاء ، إن هذه السمات الساميات التي يحملها الشعر أصبحت بعيدة عن بلوغ المدارك بعد أن يبس

الشعر واستحجرت كلماته، وقد استخدم الشاعر حذف المبتدأ ليؤكد معنى بعد الشعر وذهاب رونقه، وقد جاء الحذف دالا على البعد في سياق الاستفهام في قول ابن مفرغ:[21]

أين مني نجائبي وجيادي ... وغزالي سقى الإله غزالي

أين لا أين جنتي وسلاحي ... ومطايا سيرتها لارتحالي

و الشاعر هنا يتحسر على بعد هذه الأشياء عنه والتي تعدّ من لوازم الدفاع عن النفس واستنهاض الهمم.

حذف الخبر:

كون الخبر الجزء الذي تحصل به الفائدة، وهو المتمم للإسناد فلا بد عند حذفه من قرينة تدل عليه و(الأخبار إنّما تحذف إذا كان في الكلام ما يدل عليها)[22] وعند حذف الخبر ينبغي أن يكون مقدرا بما يلائم السياق اللغوي، كما في قوله تعالى : (أُكُلُهَا دَائِمٌ وَظِلُّهَا)[23] والخبر هنا محذوف تقديره: وظلها أيضا دائم[24]، لأن السياق اللغوي يقتضي هذا التقدير ، وقد كثر نظائر هذا الحذف في ديوان الشاعر ،ومنه قوله في قصيدته ، برقية عاجلة إلى بلقيس:

سيفي يحاصرني يجتاح في سفه ....دمي ولحمي فسيفي مجرم و أنا.

سيفي مجرم ، مبتدأ وخبر ، وأنا مبتدأ وخبره محذوف دلّ عليه السياق وتقديره : وأنا مجرم، لكن الشاعر لم يذكر الخبر لا لأجل القافية والوزن فحسب وإنما حذفه لجريانه في السياق ولم تعد هناك حاجة لتكراره فاحترز بحذفه عن الإطالة ، ومن دلالة الحذف هنا عدم التصريح بإسناد الإجرام للشاعر حتى لا يذهب المخاطب كل مذهب من تصورات الإجرام المتعدّدة ثم ينسبها للشاعر.

حذف المضاف:

المضاف هو الجزء المتقدم على المضاف إليه وهو العامل فيه، وكثيرًا ما يحذف من الكلام عند أمن اللّبس ووضوح المعنى، وفي ذلك يقول ابن يعيش ت643هـ: (اعلم أنّ المضاف قد حذف كثيرا من الكلام، وهو سائغ في سعة الكلام وحال الاختيار إذا لم يُشكل وإنما يسوغ ذلك الثّقة بعلم المخاطب، إذ

الغرض من اللفظ الدلالة على المعنى فإذا حصل المعنى بقرينة حال، أو لفظ آخر استُغْني عن اللفظ الموضوع بإزائه اختصارا)[25] وحذفه عادة ما يكون لأمر دلالي وأداء معنى لم يكن ليصير إليه الكلام إلا بترك ذكر المضاف، وينبغي مراعاة السياق في حذفه وتقديره ، و يمتنع الحذف إذا خشي على التركيب تفككه أو أدى الحذف إلى اضطراب في الدلالة و(لا يسوغ ادّعاؤه مطلقا وإلا لالتبس الخطاب وفسد التفاهم وتعطّلت الأدلة؛ إذ ما من لفظ أمر أو نهي أو خبر متضمن مأمورا به أو منهيّا عنه ومخبرا إلا ويمكن على هذا أن يقدر له لفظ مضاف يخرجه عن تعلّق الأمر والنهي والخبريّة فيقول الملحد في قوله :(كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ)[26] (وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ البَيْتِ[27])؛ أي معرفة حج البيت ومعرفة الصيام... وإنّما يضمر المضاف حيث يتعين ولا يصح الكلام إلاّ بتقديره كما إذا قيل أكلت الشاة، فإن المفهوم من ذلك أكلت لحمها)[28] وقد استعمل الشاعر حذف المضاف متوخيا أمن اللبس ووضوح الدلالة في مواضع كثيرة، كقوله[29]

ولا تبعدوني عن حياض ألفتها ....بلا جرعة يقوى بها العزم والصبر.

جاء هذا البيت ثانيا من قصيدة يخاطب فيها الشاعر أصحابه طالبا منهم بود وحب أن يشدوا من أزره ويعاضدوه لأنه سيقذف بنقد لاذع مرّ على المتخاذلين من أمة العرب وسيسيم الزعماء وإعلامهم أشد العبارات وأقساها ، وقد التمس من أحبابه أن يمنحوه جرعة من الصبر وجذوة من العزم تعينه على ذلك، وقد حذف المضاف من قوله بلا جرعة ولك أن تقدره :بلا أخذ جرعة أو منح جرعة أو تناول جرعة أو غير ذلك ، وإذا كان ذكر الشيء يعني حصوله بعينه محددا فإن ترك ذكره يعنى تحصيل أي شيء يؤدي الغرض ، ولذا فإن الشاعر لم يلزم أصدقاءه بمنحه شيئا محددا وإنما طلب منهم ما في وسعهم منحه حتى ينجز نقده ويفي بوعيده، وبإمكاني القول أن الحذف هنا يدل على الشمول والعموم.

حذف الصفة و الموصوف:

الموصوف وصفته عنصران متصلان ببعضهما وهما كالشيء الواحد في النظام النحوي، والأصل أن يذكر الموصوف مع صفته وقد يحذف أحدهما ويبقى الآخر دليلا عليه (ويجوز بكثرة حذف المنعوت إن علم... نحو: {أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ}[30] ؛ دروعا سابغات... ويجوز حذف النعت إن علم كقوله تعالى: {يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا}[31] أي: كل سفينة صالحة)[32]، وقد استُدل بالسياق اللغوي هنا على الحذف

،لأن نمط التركيب يقتضي أن يكون هناك صفة للموصوف وأن يكون هناك موصوف للصفة ، ودور السياق اللغوي هنا ينصب على تحديد وجود المحذوف، أما تعين نوعه فيستدل عليه بقرائن كثيرة منها إضفاء نغمة على الكلمة أو تمطيطها نحو :سير عليه ليل ، بإطالة ليل والمقصود ليل طويل أو بتمعّر الوجه وتقطيب الحاجبين عند الانزعاج وعدم الرضى[33].

ومما جاء في حذف الصفة في شعر البغدادي[34] :

ماذا يخبئه المساء لنورس ....فزع ترنّح فوق موج صاخب

يتصّيد الأوهام وهي تصيده ...بزعانف محمومة ومخالب.

هذان البيتان من قصيدة قال عنها الدكتور سعدون السويح (هذه القصيدة حوار بين الشاعر ونفسه، وعبد المولى يتقن فن الحوار مع الذات ...وفي المقاطع الأولى من هذه القصيدة شيء من التوتر فبلوغ الشاطيء الستيني يحس معه الشاعر أنه قد بدأ يوغل في كهولته)[35] ويتسأل الشاعر في حيرة وقلق عن القادم المجهول المليء بالمتغيرات والتوترات والصراع مع الأوهام في موج الحياة ، حتى غدت تلك الأوهام تطارده لتصطاده بزعانفها المحمومة ومخالبها المسمومة ، وممّا يزيد من تهويل هذه الصورة أن الشاعر حذف الصفة من قوله : ومخالب حتى يتصورها المخاطب بنفسه كأن تكون مخالب مسمومة أو مميتة أو جارحة لأن (التوصل إلى فكرةٍ ما عن طريق الاستدلال العقلي أقوى لدى الإنسان من أن تبين له عن طريق دلالة اللفظ، يضاف إلى ذلك أن فهم الإنسان للأمر باستنباطه الفكري آنَس له وأَسر، وأكثر إشعارا له بذاتيّته المستقلة، من أن يشعر بأنه عالة في الفهم على من يُعرِّفه به بصريح اللفظ)[36].

وأمّا ما جاء في حذف الموصوف فقوله[37]:

بعض البطاقات القديمة لا تزال مخبآت

سأفك عقدتها ولكن ...للثقات من الرواة

كنّا على قمم السحا بـ ببعض تلك الحائمات.

والصفة المحذوفة تقديرها، السحائب الحائمات ،ولا لزوم لذكر الصفة لجريانها في السياق ، وتركها هنا أو حذفها إنما كان للإيجاز وتحقيق الاختصار و ليتوافق مع ما أقره الشاعر في مطلع هذه القصيدة من فكّ بعض البطاقات ،والتبعيض يقتضي الاختصار وتجنب الإطالة.

حذف الحال والتمييز:

الحال والتمييز عنصران نحويان يأتي كل منهما لأداء غرض ما ، فالحال يكون لبيان الهيئة وأمّا التمييز فيدل على تبيين المبهم[38] ،ويجري عليهما الحكم العام للحذف فيجوز ترك ذكرهما إذا كان ثمة دليل عليهما[39] ، وقد ورد في شعر البغدادي هذا النوع من الحذف موافقا لما هو جار في النظام النحوي ، ومن حذف الحال قوله:

فتوقف النغم الشهي العذب وانقطع السباتْ

وإلى متى تبقى الفوارس والنوارس ملجماتْ

الحال المحذوف في البيت ، وإلى متى تبقى الفوارس ملجمين؟ لدلالة السياق اللغوي على تقدير هذا الحال ولا ينبغي كون ملجمات حالا للفوارس والنوارس معا لأن ذلك يؤدي إلى عدم المطابقة ،والفوارس يطابقها (ملجمين) لكونها جمعا لفارس ، والشاعر البغدادي ترك للسياق اللغوي دوره في تقدير الحال المحذوف ، ووظّف حذفه لإشاعة جرسا موسيقيا عذبا بين كلمتي فوارس ونوارس المتجاورتين ما يدل على مقدرته في حبك التجانس الصوتي بين المفردات.

ومن حذف التمييز قوله في رثاء صديقه الأستاذ الفاضل عبدالله الهوني[40]:

وما ظفروا بأصفى منك روحا ...وأثبت منك في عزم ولين.

هذه القصيدة ضمت سبعة وسبعين بيتا وتعدّ من قصائد الشاعر الطوال ، لأن تعداد المناقب يقتضي الإطناب والإطالة غير أن الشاعر مارس بعض الحذوفات لأغراض دلالية ، وفي البيت حذف للتمييز من قوله : وأثبت منك ؛ أي أثبت منك جنانا وقد دل على المحذوف سابقه من قوله :أصفى منك روحا ، وصيغة أفعل في سياقها اللغوي هنا تتطلب تمييزا ، وهذا النمط من الحذف أسلوب فصيح ، وقد ورد به الذكر الحكيم في قوله تعالى : (أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ)[41] وهنا في الآية

(حُذِف التّمييز وَتقديره: بل هم أضل طريقا)[42] ، وحذف الشاعر التمييز احترازا عن العَبثِ بتكراره ولأن أمامه كثيرا من المناقب والمحاسن يريد ذكرها والتنويه عنها وترك ذكره اعتمادا على أن يفي به السياق اللغوي ، ذلك لأن كثيرا ما يكون اللفظان (أثبت جنانا) متصلين توأمين في كثير من النصوص ، ومن ذلك مثلا قول صفي الدين الحلي[43]:

وهَدّ جنان أثبَتنا جنانا ... إذا عزت أحبتنا ارتحالا.

حذف المفعول به:

يحذف المفعول به بكثرة وحذفه يكون على وجهين، فالأول حذف الاختصار والثاني حذف الاقتصار، وحقيقة الأول هو (أن يحذف لفظا ويراد معنى وتقديرا، والثاني أن يجعل بعد الحذف نسيا منسيا كأن فعله من جنس الأفعال غير المتعدية كما ينسى الفاعل عند بناء الفعل به فمن الأول قوله تعالي:{ اللَّهُ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ}[44] ... ومن الثاني قولهم: فلان يعطي ويمنع ويصل ويقطع... وقول ذي الرمة

من الطويل:

وإن تعتذر بالمحل من ذي ضُروعها ... إلى الضيف يجرح في عراقيبها نصلي

....المراد: يجرحها فحذف المفعول)[45]، وحذف المفعول في الآية هو من نوع الاختصار، أما حذفه من بيت ذي الرمة فهو حذف الاقتصار، وقد ورد حذف الاختصار في ديوان البغدادي في مواضع كثيرة و منها[46]:

إذا قلت رأيا سفّهوه وجادلوا...كأن سداد الرأي في غيرهم كفر.

المفعول به المحذوف الضمير من قوله : وجادلوا ؛أي جادلوه نسبة للرأي أو جادلوني نسبة للشاعر ، وعلى كل حال فإن الشاعر يتحدث عن أنانية بعض الناس وخاصة أصحاب الأقلام الزائفة من الكتّاب المأجورين الذين إذا أحسوا برأي صائب من غيرهم أشبعوه تسفيها وجدالا ومشاحة، لينتصر رأيهم العليل الفاسد ، وفي هذا الجو المشحون بإلغاء الآخر وتهميش دوره وإقصاء رأيه كان حذف المفعول به أليق ليدل على هذا المعاني كلها وقد توافق نقص التركيب مع معنى التنقص والإقصاء في البيت وهذا

اللون الدلالي ليس غريبا على أساليب العربية ، ومن ذلك قوله تعالى : (وَاللَّيْلِ إِذا يَسْرِ)[47] فقد (سأل المؤرج السدوسي الأخفش عن هذه الآية فقال عادة العرب أنها إذا عدلت بالشيء عن معناه نقصت حروفه والليل لما كان لا يسرى وإنما يسرى فيه نقص منه حرف)[48] وقد شرح الشيخ محمد أبو موسى هذا النص بقوله: (والحذف هنا دليل على شيء في المعنى أي في دلالة اللفظ على معناه)[49]، والمقصود أن إنقاص حروف الكلمة يقابله النقص الحاصل في المعنى.

ومن أنماط حذف المفعول به كونه في سياق التعجب مما جاء على صيغة (ما أفعله) وهو سلوك لغوي صحيح إذ (يجوز حذف المتعجب منه إذا كان ضميرا كما في مثل: ما أحسنه، إن دل عليه دليل كقوله؛ وهو علي بن أبي طالب كرم الله وجهه:

جزى الله عني والجزاء بفضله ... ربيعة خيرا ما أعف وأكرما

أي: ما أعفها و أكرمها)[50] ،وقد جاء في شعر البغدادي مما كان حذفه على هذا النمط ، وذلك في قوله[51]:

تتراقص الآمال في أرجائها ... لتفيض حبّا ما ألذ وأخلدا.

إن الحذف في مثل هذه المواضع يعدّ من وعي الشاعر بقضايا التركيب وقدرة تعامله مع ظواهر النظام النحوي المختلفة ، ويعدّ من لطائف الصنعة كما عبر بذلك ابن جني[52]، ولا يخفى اعتماد الشاعر على السياق اللغوي في تحقيق أمن اللبس فالنظام النحوي يتطلب أن يكون التركيب مؤلفا من (ما + أفعل + مفعول به) ، وقد قصد الشاعر بالحذف تعدد المعاني وتوافر الدلالات حيث يصح تقدير ضمير المفعول به عائدا على الآمال ؛ أي: تتراقص الآمال ما ألذها وأخلدها، ويصح تقديره عائدا على الحب ، بمعنى لتفيض حبا ما ألذه وأخلده ، وفي الحذف هنا إشارة (إلى التعميم في المفعول وأن الفعل واقع على كل من يصح أن يقع عليه)[53] وبالرغم من النقص الظاهر في التركيب بحذف هذا العنصر فإنه أحدث وفرة في المعنى واتساعا في مجال التصور والاستنتاج ، ولوكان المحذوف مذكورا لضاق المعنى وصار دالا على المذكور فقط كما في قوله[54]:

وعروس بحر ما ألذ عذابها...في نفس كل مغامر ومضارب

والمفعول به قوله: عذابها والضمير المتصل يعود على عروس البحر ولا مجال لاتساع المعنى هنا لأن المفعول به مذكور ومحدد.

***حذف الأفعال:**

الفعل هو العنصر الأساس في تركيب الجملة الفعلية وهو العامل في الفاعل والمفاعيل، والفعل كالاسم معرض للحذف وتنسحب عليه الأحكام العامة للحذف من حذف واجب و جائز[55]، ولن أتطرق للحذف الواجب للفعل لأنه من مقتضيات التركيب السليم الذي لا يصح بناء التركيب إلا به، وسأكتفي بالحذف الجائز لأنه (حينما يكون المتكلم العربي البلِيغ أمام احتمالين جائزين في اللسان العربي كالذكر والحذف ... فإن عليه أن يكون دقيق الملاحظة في خصائص الاحتمالات وفروق دلالاتها، ويحدد منها ما يدعوه إلى ما يختار من ذكر العنصر من عناصر الجملة التي ينشئها أو حذفه)[56] ولذا ينبغي على الباحث النظر والملاحظة والتفرس في وجوه النصوص حتى يكشف عن لطيف المعاني ويبرز ما غاب عن مشهد الحس.

وقد جاء في شعر البغدادي حذف الفعل على أنماط أهمها:

حذف الفعل في سياق الاستفهام:

أشار النحاة إلى جواز حذف الفعل في سياق الاستفهام لأنه كثيرا ما يذكر مع الاستفهام ويترك ذكره في الجواب ولذا يجوز(ترك ذكر الفعل لِما كان قبل ذلك من الكلام)[57] وقد جاء هذا النمط في أكثر من موضع في شعر البغدادي كقوله[58]:

فماذا تحقق بعد السلام ....أصفو رجعنا به أم كدر؟

يسوق الشاعر سؤالا فيه من الإحباط ما فيه مما رأى من نتائج السلام المزعوم مع العدو الصهيوني، في قوله ماذا تحقق بعد السلام؟ ثم ذكر الفعل رجعنا به عقب السؤال في شطر البيت الثاني ولم يذكره بعد (أم) التعينية لدلالة الفعل المذكور على المحذوف ، والأبلغ ليس تعيين الفعل بما يقتضيه السياق وإنما بما يكون به الجواب من خلال السؤال كقوله تعالى : (يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ)[59] والجواب وتقدير الفعل المحذوف مأخوذان من مضمون السؤال نفسه ؛بمعنى ما غرّه هو كرم الله

وإمهاله[60] ، والشاعر يطرح سؤالا وفي مضمونه الجواب والفعل المحذوف، وتقديره الكدر رجعنا به وهذا الأسلوب البليغ لا يفي به إلا كون الفعل محذوفا في سياق الاستفهام ، ومما جاء على هذا النمط قول الشاعر البغدادي[61]:

أين مني وكيف يا أمنياتي .... يا ارتياحي ولذتي واشتياقي .

لا حاجة إلى إعادة الحديث على معنى البيت فقد أشرت إليه آنفا[62] ، ولكني أخص بالذكر هنا قول الشاعر: كيف يا أمنياتي؟ والسؤال بكيف دل على بُعْدِ ما يرجوه الشاعر من ارتياح ولذة وكأنه يقول : كيف بَعُدَ الارتياح ؟ أو كيف اختفت اللذة؟ وحذفُ الفعل في سياق الاستفهام هنا دلّ على التحسر والتلهف ، وحقق الاختصار في التركيب والمعنى.

حذف الفعل في سياق النفي:

قد يغني عن ذكر الفعل دليل سياقي كحذفه بعد الحروف الداخلة عليه المختصّة به كقول إبراهيم بن هرمة[63]:

احفظ وديعتك التي استودعتها ... يوم الأعازب إن وصلت وإن لم.

الفعل بعد لم محذوف وقد دل السياق اللغوي على وجوده وتقديره ،فأما من جهة الوجود فإن (لم) تطلب فعلا مضارعا بعدها ، وأما من جهة التقدير فالفعل المحذوف تقديره : لم تصل، لجريان لفظ الوصول قبل لم ، ومما جاء شبيها بهذا الحذف قول البغدادي[64]:

وتقول يا بلقيس إنـ ي ما غدرت ولم ولن

الفعل بعد لم ولن محذوف وتقديره يدل عليه السياق اللغوي؛ أي لم أغدر ولن أغدر، وهذا البيت من أبيات ردّ بها البغدادي على قصيدة شاعر يمني على نفس الروي والقافية ،وقد استكثر هذا الشاعر على البغدادي حديثه على اليمن في سياق قومياته فثار هذا التصرف حفيظة شاعرنا وانبرى يكشف نوايا أمثال هؤلاء تجاه أوطانهم ممن ظاهرهم حب الوطن وباطنهم خداعه والمكر به و(ويهتف الشاعر على لسان أولئك الذين غدروا ويودون أن يسقطوا على أنفسهم تهمة الغدر والخديعة فيتوجهون إلى بلقيس زاعمين أنهم لم يغدروا ولن يغدروا ، وقد وظف الشاعر حرفي الجزم والنصب لم ولن توظيفا

رائعا في نقل هذا المعنى)[65] وهذا التوظيف المقصود به حذف الفعل بعدهما ، وقد دل الحذف على عظم الارتباك و شدة العجز والدهشة.

***حذف الحروف:**

يجري على الحرف ما يجري على قسيميه من جواز الحذف ،ويقول سيبويه في حذف الجار مثلا : (وزعم الخليل أنّ قولهم :لاه أبوك، ولقيته أمس، إنّما هو على: لله أبوك، ولقيته بالأمس، ولكنهم حذفوا الجار والألف واللام تخفيفا على اللسان، وليس كل جار يضمر لأن المجرور داخل في الجار فصارا عندهم بمنزلة حرف واحد فمن ثمّ قَبُح، ولكنهم قد يضمرونه ويحذفونه فيما كثر في كلامهم؛ لأنهم إلى تخفيف ما أكثروا استعماله أحوج)[66] فالباعث على الحذف هو التخفيف على اللسان وصيانته عن ذكر المحذوف وأيضا الإسراع إلى ذكر ما هو أولى، وقد تناول الشاعر عبد المولى البغدادي هذا النوع من الحذف وكان أهمه:

حذف قد في سياق كان:

يأتي خبر كان–أحيانا– جملة فعلية فعلها ماض (فإن وقع فلا بد من (قد) ظاهرة أو مقدرة لتفيد التقريب)[67] ،وقد جاء في النصوص الشعرية الفصيحة حذف (قد) في سياق كان ، ومن ذلك:

وكان طوى كشحا على مستكنة ... فلا هو أبداها ولم يتقدم.

وتقدير (قد) المحذوفة في البيت ،كان قد طوى كشحا[68]، وقد جاء في شعر البغدادي

ما كان المحذوف على هذا النمط قوله[69]:

وكنا اقتتلنا فماذا جنينا ...إذا فاز هذا وهذا خسرْ.

هذا بيت من قصيدة حاور فيها الشاعر قصيدة الراحل أبي القاسم الشابي الشهيرة : إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة .... فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرْ

وبلغت هذه الحوارية أكثر من تسعين بيتا ، والشاعر في هذا البيت يتحدث بحزن وأسف وحرقة عن الاقتتال بين الأخوة والأشقاء ثم يسأل عن النتيجة فيجيب هو نفسه بأن النتيجة الخسارة والضياع ، وإذا

كانت (قد) مع الفعل كان تدل على تحقيق الماضي المنقطع القريب[70]، فالشاعر يحاول التخلص من معنى تحقيق الاقتتال الحاصل بين الأخوة وعدم تأكيده ، فَحَذَفَ (قد) الدالة على هذا التحقيق حتى لا يقطع أسباب عودة الأخوة إلى بعضهم ولا يبعث في نفوسهم اليأس.

حذف الحرف في سياق العطف:

عند عطف لفظ على آخر أو جملة على جملة في حالة عطف النسق فإن السياق اللغوي يقتضي جلب حرف من حروف العطف ليشركهما في الحكم وليدل معهما على معنى ما[71] ،والأمثلة على ذلك كثيرة جدا نحو : جاء خالد و زيد ، أو جاء خالد فزيد ،أو جاء خالد ثم زيد ،فالواو والفاء وثم حروف عطف ، وقد تحذف هذه الحروف لأداء معنى من المعاني (ومن حذف الواو وبقاء ما عطفت ... سماع أبي زيد: أكلت خبزا لحما تمرا، أراد: خبزا ولحما، وتمرا، ومنه قول الشاعر:

كيف أصبحت كيف أمسيت مما ... يغرس الود في فؤاد الكريم

أراد: كيف أصبحت وكيف أمسيت، فحذف الواو)[72] ، وجاء في ديوان البغدادي قوله:

أبكيه لا أبكي سواه ولو درى ....ألمي ضياعي حيرتي لبكاني.

كان الشاعر يحدوه أمل كبير في حكام العرب لإعادة ماضي الأمة العظيم ، لكن قد أصابه الخذلان وخاب أمله بتقاعسهم ونكوصهم وجبنهم ما جعله يبكي ماضي الأمة التليد بكاء مرّا، بحيث لو اطلع هذا الماضي على ألم الشاعر وضياعه وحيرته لكان هو الباكي ، وقد تخلّص الشاعر من حرف العطف بحذفه من قوله ،ألمي ضياعي حيرتي ليُظهر لمخاطبه شدة اتصال هذه المكاره ببعضها عند وقوعها عليه، وإذا كان حرف الفاء في العطف يفيد التعقيب والواو أقل منه زمنا فإن حذفه يفيد الاتصال الشديد ،وكأن المصائب التي ذكرها الشاعر هجمت عليه متداخلة متشابكة حتى أنه لم يستطع رد نفسه معها لاتصالها الشديد ببعضها.

حذف الحرف في سياق النداء:

من المعروف لدى النحاة أن حروف النداء عوض عن النطق بالفعل :أنادى ، فلما حُذِف الفعل عوّض عنه بالأداة، ويجوز حذف هذه الأداة لتحقيق معنى من المعاني، يقول سيبويه في هذا الشأن: (وإن شئت حذفتهن كقولك استغناء :حار بن كعب)[73]

وفي النصوص المنثورة والمنظومة ما يصعب حصره ومن ذلك كقوله تعالى:

(يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا)[74]وقوله (قَالَ ابْنَ أُمَّ إِنَّ الْقَوْمَ اسْتَضْعَفُونِي)[75]

والجدير بالذكر أن هذا النوع من الحذف ورد كثيرا في شعر البغدادي مؤديا معاني رائعة ، ومن ذلك ما أداه الحذف من تلطف في الخطاب ورقة في الكلام في همس وخفاء حتى لا يكاد يتجاوز الكلام إلى مجاور ، كما فعل في خطابه لأمين عام الجامعة العربية حيث حذف حرف النداء في ستة مواضع في قصيدة واحدة ، ومنها قوله المتصدر القصيدة[76]:

أناشدك الله عبدَ المجيد... مناشدة مالها من مزيد.

ويقول : أمينَ العروبة إنا سلبنا ...عروبتنا لا بأيدي اليهود.

وجاء كثيرا حذف حرف النداء في الديوان في مواضع الرثاء ليؤكد الشاعر حقيقة القرب الكبير بينه وبين مرثيّه وقوة ارتباطه به رغم تفرقة الموت بينهما ،كقوله في رثاء الأستاذ عبد الله الهوني[77]:

عبيدَ الله إنك سوف تحيا ... بما أحييت من خلق ودين.

نتـــــائج البحـــــــث:

بعد هذا التّطواف مع ظاهرة الحذف ودلالاتها في سياقها اللغوي عند البغدادي يمكن تلخيص النتائج في الآتي:

وعي الشاعر الليبي بأهمية السياق اللغوي في تشكيل منظومة المعاني.

استخدام الشاعر للحذف لم يكن عشوائيا وإنما كان في المواضع التي ينبغي أن يكون فيها.

تقيد الشاعر بمعايير الحذف وشروطه لم يكن حاجزا بينه وبين الوصول إلى صياغة أفضل الشعر وأروعه.

وقوع ظاهرة الحذف على كل المفردات النحوية ؛ من اسم وفعل وحرف يدل على تمكّن الشاعر وقدرته من الأداء اللغوي الصحيح.

المصادر و المراجع

الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي تـ911هـ :تحقيق سعيد المندوب :دار الفكر لبنان : 1416هـ- 1996م.

الأغاني :أبو الفرج الأصبهاني تـ 356هـ :تحقيق علي مهنا وسمير جابر: دار الفكر للطباعة والنشر.

أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك :عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله جمال الدين، ابن هشام تـ 761هـ : تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

البحث الدلالي عند الأصوليين: الدكتور محمد يوسف حبلص : مكتبة عالم الكتب الطبعة الأولى :1411هـ 1991م.

البحر المحيط في التفسير :أبو حيان محمد بن يوسف بن حيان الأندلسي : تـ745هـ تحقيق صدقي محمد جميل: دار الفكر – بيروت :1420 هـ.

بدائع الفوائد، : ابن قيم الجوزية شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر تـ751هـ تحقيق: فارس بن فتحي إبراهيم، صابر بن فتحي إبراهيم، :دار ابن الهيثم: الطبعة الأولى 2007م.

البلاغة العربية: عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي: دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت الطبعة الأولى، 1416 هـ - 1996 م .

البيان في روائع القرآن : تمام حسان : عالم الكتب القاهرة 1431هـ.

تفسير جامع البيان في تأويل القرآن : محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الطبري، تـ310 هـ : تحقيق أحمد محمد شاكر : مؤسسة الرسالة :الطبعة الأولى ، 1420 هـ - 2000 م.

الحذف في الأساليب العربية :الدكتور إبراهيم عبد الله رفيدة :منشورات كلية الدعوة الإسلامية: الطبعة الأولى : 2002م.

خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني: محمد محمد أبو موسى : مكتبة وهبة :الطبعة: السابعة.

الخصائص :أبو الفتح عثمان بن جني ت 392هـ :عالم الكتب :بيروت :تحقيق محمد علي النجار.

دلائل الإعجاز في علم المعاني :أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني : تحقيق محمود محمد شاكر: مطبعة المدني بالقاهرة : دار المدني بجدة :الطبعة: الثالثة 1413هـ – 1992 م.

دلالة السياق : رده الله بن رده ضيف الله الطلحي :جامعة أم القرى : مكة :1424هـ.

ديوان على جناح نورس: الدكتور عبد المولى محمد البغدادي ، تقديم وتعليق الدكتور سعدون السويح : منشورات جامعة طرابلس : الطبعة الثانية :2015م.

ديوان صفي الدين الحلي : دار صابر.

شرح تسهيل الفوائد لمحمد بن عبد الله، ابن مالك الطائي ت 672هـ: تحقيق الدكتور عبد الرحمن السيد، و محمد بدوي المختون: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان: الطبعة الأولى 1410هـ – 1990م.

شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو: خالد بن عبد الله الأزهري: دار الكتب العلمية بيروت :الطبعة: الأولى 1421هـ– 2000م.

شرح الرضي على الكافية :منشورات جامعة قاريونس بنغازي ليبيـــا تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر.

شرح المفصل للزمخشري : يعيش بن علي بن يعيش ابن أبي السرايا محمد بن علي، موفق الدين المعروف بابن يعيش643هـ تقديم الدكتور إميل بديع يعقوب: دار الكتب العلمية، بيروت : لبنان الطبعة: الأولى: 1422 هـ – 2001 م.

فصول في علم الدلالة : فريد عوض حيدر :مكتبة الآداب القاهرة : الطبعة الأولى :2005م .

كتاب سيبويه :أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه ت180هـ :تحقيق عبد السلام محمد هارون : مكتبة الخانجي :الطبعة الثالثة :1408هـ -1988م.

الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغويّة: أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي ت1094هـ :منشورات وزارة الثقافة سوريا، : الطبعة الثانية.

لسان العرب :محمد بن مكرم بن على، أبي الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الإفريقى: دار صادر : بيروت: الطبعة الثالثة - 1414 هـ.

اللغة العربية معناها:تمام حسان عمر: عالم الكتب :الطبعة الخامسة: 1427هـ-2006م.

اللغة لجوزيف فندريس Joseph Vendryes تعريب: عبد الحميد الدواخلى، محمد القصاص : مكتبة الأنجلو المصرية: 1950 م.

المقتضب :محمد بن يزيد بن عبد الأكبر المعروف بالمبرد ت285هـ: محمد عبد الخالق عظيمة: عالم الكتب بيروت.

المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية المشهور بشرح الشواهد الكبرى: بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى العيني ت 855 هـ :تحقيق: علي محمد فاخر، أحمد محمد توفيق السوداني، عبد العزيز محمد فاخر : دار السلام: القاهرة: الطبعة: الأولى، 1431 هـ - 2010 م.

المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : لأبي محمد السجلماسي : تحقيق علال الغازي : دار المعارف الرباط :الطبعة 1401هـ.

نظرية السياق دراسة أصولية : نجم الدين قادر كريم الزنكي : دار الكتب العلمية بيروت : الطبعة الأولى :2007م.

الهوامش

1 : انظر ديوان على جناح نورس للدكتور عبد المولى محمد البغدادي ، تقديم وتعليق الدكتور سعدون السويح : منشورات جامعة طرابلس : الطبعة الثانية :2015م:24 وما بعدها.

2 : لسان العرب : لمحمد بن مكرم بن على، أبي الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الإفريقى: دار صادر : بيروت: الطبعة الثالثة – 1414 هـ:166/10.

3 : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : لأبي محمد السجلماسي : تحقيق علال الغازي : دار المعارف الرباط :الطبعة 1401هـ:188 .

4 : انظر: البحث الدلالي عند الأصوليين للدكتور محمد يوسف حبلص : مكتبة عالم الكتب : الطبعة الأولى 1411هـ 1991م:28.

5 :دلالة السياق : رده الله بن رده ضيف الله الطلحي :جامعة أم القرى : مكة :1424هـ :41.

6 : نظرية السياق دراسة أصولية : نجم الدين قادر كريم الزنكي : دار الكتب العلمية بيروت : الطبعة الأولى :2007م : 63.

7 : انظر البيان في روائع القرآن : لنمام حسان : عالم الكتب القاهرة 1431هـ :221 .

8 : فصول في علم الدلالة : فريد عوض حيدر :مكتبة الآداب القاهرة : الطبعة الأولى :2005م :119.

9 : انظر دلالة السياق :53.

10 : انظر اللغة لجوزيف فندريس Joseph Vendryes تعريب: عبد الحميد الدواخلى، محمد القصاص : مكتبة الأنجلو المصرية: 1950 م:23.

11 : انظر الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغويّة: لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي ت1094هـ :منشورات وزارة الثقافة سوريا، : الطبعة الثانية: 224/2.

12: انظر الحذف في الأساليب العربية :للدكتور إبراهيم عبد الله رفيدة :منشورات كلية الدعوة الإسلامية: الطبعة الأولى : 2002م:57 وما بعدها.

13 :كتاب سيبويه :لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه :تحقيق عبد السلام محمد هارون : مكتبة الخانجي :الطبعة الثالثة :1408هـ –1988م: 75/1و76.

14 : الخصائص لأبي الفتح عثمان بن جني :عالم الكتب :بيروت :تحقيق محمد علي النجار 371/2.

15 :دلائل الإعجاز في علم المعاني :لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني :تحقيق محمود محمد شاكر: مطبعة المدني القاهرة : دار المدني بجدة :الطبعة: الثالثة 1413هـ – 1992 م: 146.

16 : انظر على سبيل المثال شرح الرضي على الكافية :منشورات جامعة قاريونس بنغازي : ليبيا تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر: 272/1.

17 : دلائل الإعجاز :148.

18 : انظر الديوان :73.

19 : انظر شرح تسهيل الفوائد :لمحمد بن عبد الله ابن مالك الطائي تـ 672هـ: تحقيق الدكتور عبد الرحمن السيد، و محمد بدوي المختون: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان: الطبعة الأولى 1410هـ – 1990م :262/1.

20 : الديوان : 72.

21 : الأغاني :لأبي الفرج الأصبهاني تـ 356هـ :تحقيق علي مهنا وسمير جابر: دار الفكر للطباعة والنشر :275/18.

22 : المقتضب :لمحمد بن يزيد بن عبد الأكبر المعروف بالمبرد ت285هـ: محمد عبد الخالق عظيمة.: عالم الكتب. – بيروت:177/4.

23 : سورة الرعد: الآية 35.

24 : انظر تفسير جامع البيان في تأويل القرآن : لمحمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الطبري، ت310 هـ : تحقيق أحمد محمد شاكر : مؤسسة الرسالة :الطبعة الأولى : 1420 هـ – 2000 م: 472/16.

25 :شرح المفصل للزمخشري : ليعيش بن علي بن يعيش ابن أبي السرايا محمد بن علي، موفق الدين المعروف بابن يعيش :تقديم الدكتور إميل بديع يعقوب: دار الكتب العلمية: بيروت لبنان :الطبعة الأولى: 1422 هـ – 2001 م : 192/2.

26 : سورة البقرة الآية:183.

27 : سورة البقرة الآية:97.

28 : بدائع الفوائد، : لابن قيم الجوزية شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر ت751هـ تحقيق: فارس بن فتحي إبراهيم و صابر بن فتحي إبراهيم، :دار ابن الهيثم، : الطبعة الأولى 2007م: 27/2.

29 : الديوان :231.

30 : سورة سبأ :الآية 11.

31 : سورة الكهف:79.

32 : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك :لعبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله جمال الدين، ابن هشام تـ 761هـ : تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع 286/3 و 289/3.

33 : انظر الخصائص : 246/1 و 370/2 .

34 : الديوان:279.

35 : السابق:275.

36 : البلاغة العربية : لعبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي: دار القلم دمشق والدار الشامية بيروت الطبعة الأولى: 1416 هـ - 1996 م :1 /337.

37 : الديوان:189.

38 : انظر أوضح المسالك : 249/2 و 295/2:

39 : انظر الخصائص :380/3و385.

40 : الديوان:308.

41 : سورة الأعراف :الآية 179.

42 : البحر المحيط في التفسير :لأبي حيان محمد بن يوسف بن علي أثير الدين الأندلسي : 745هـ تحقيق صدقي محمد جميل: دار الفكر – بيروت :1420 هـ:230/5.

43 : ديوان صفي الدين الحلي : دار صادر: بيروت : تقديم كرم البستاني:417.

44 : سورة الرعد:26.

45 : انظر المفصل:418/1.

46 : الديوان:234.

47 : سورة الفجر: الآية 3.

48 : الإتقان في علوم القرآن جلال الدين عبد الرحمن السيوطي تـ911هـ :تحقيق سعيد المندوب :دار الفكر لبنان : 1416هـ- 1996م :154/1542/2.

49 : خصائص التراكيب دارسة تحليلية لمسائل علم المعاني: لمحمد محمد أبي موسى : مكتبة وهبة :الطبعة: السابعة:155.

50 : شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو: لخالد بن عبد الله الأزهري: دار الكتب العلمية بيروت :الطبعة: الأولى 1421هـ- 2000م:63/2.

51 : الديوان: 330.

52 : الخصائص :473/2.

53 : خصائص التراكيب :357.

54 : الديوان:283.

55 : انظر الحذف:161.

56 : البلاغة العربية:314/1.

57 : الكتاب :282/2.

58 : الديوان: 150.

59 : سورة الانفطار: الآية 6.

60 : انظر البحر المحيط: 422/10.

61 : الديوان:72.

62 : انظر حذف المبتدأ في سياق الاستفهام من هذه الدراسة.

63 المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية المشهور بشرح الشواهد الكبرى: لبدر الدين محمود بن أحمد بن موسى العيني ت 855 هـ :تحقيق:. الدكتور علي محمد فاخر، والدكتور أحمد محمد توفيق السوداني والدكتور عبد العزيز محمد فاخر : دار السلام: القاهرة : الطبعة: الأولى: 1431 هـ - 2010 م:1936/4.

64 :الديوان:107.

65 : الدويان:103.

66 : الكتاب: 162/2و163.

67 : شرح الرضي على الكافية:143/2.

68 : انظر السابق:143/2.

69 : الديوان:151.

70 : انظر اللغة العربية معناها: لتمام حسان عمر: عالم الكتب :الطبعة الخامسة: 1427هـ-2006 م:249.

71 :انظر شرح المفصل :5/5.

72 : شرح تسهيل الفوائد: لمحمد بن عبد الله ابن مالك : 672هـ : تحقيق دكتور عبد الرحمن السيد والدكتور محمد بدوي المختون: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان :الطبعة الأولى 1410هـ - 1990م:380/3.

73 : الكتاب :230/2.

74 : سورة يوسف :الأية29.

75 :سورة الأعراف :الآية 151.

76 : الديوان 131و 132.

77 :السابق:310.

الإحالة ودورها في التماسك النصي من خلال قصيدة " مواساة" للشاعر الليبي حسن أحمد السوسي.

أ. حليمة سالم محمد بن سعود

كلية التربية بالزاوية

جامعة الزاوية

تمهيد (نشأة لسانيات النص) :

يعد علم اللغة النصي (لسانيات النص) آخر المناهج ظهورًا حتى الآن, فقد بدأ الانتقال بهذا الاتجاه النقدي اللساني منذ نصف قرن تقريبًا وبالضبط منتصف الستينات من القرن الماضي, مع أنّ أولى إرهاصات هذا العلم تعود إلى العالم اللغوي الأمريكي "هاريس" في مقاله الشهير (تحليل الخطاب) سنة 1952م ,والذي دعا من خلاله إلى ضرورة تجاوز التحليل الجملي إلى التحليل النصي.[1]

وفي سبعينيات القرن المنصرم عرفت الدراسات النصية مسارًا من التطور والضبط المنهجي ,وهذا ما ظهر عند'' فان دايك'' الذي يعد المؤسس الحقيقي لعلم النص, والذي اقترح في مؤلفه (النص والسياق) لتأسيس علم النص مع الأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد التي لها صلة بالخطاب[2], ثم جاء اللغوي '' روبرت دي بوجراند'' الذي عرفت معه الدراسات النصية أوجها في ثمانينيات القرن العشرين, حيث ألف كتابًا سماه (مدخل إلى لسانيات النص) , ثم ألف (النص والخطاب والإجراء) الذي يعد الأشهر على الإطلاق.[3]

واستقل علم لسانيات النص بوصفه نظرية على يد علماء الغرب بينما جذوره في الذخائر العربية واضحة[4], ووجدت كأجزاء متفرقة في بعض الميادين, كالبلاغة والنقد واللغة, والنحو, والتفسير, وعلوم القرآن[5], فقد كانت مع ابن قتيبة في بداية بحثه في الانسجام النصي في كتابه (تأويل مشكل القرآن),

وكذلك الباقلاني ونظرية الشمولية للنص في كتابه (إعجاز القرآن)[6], والجرجاني في نظرية النظم والذي أشار فيها إلى فكرة تعليق الكلام بعضه ببعض, وكان له الفضل في دراسة موضوعات تتعلق بنحو النص وبيان آليات انسجامه كموضوعات الفصل والوصل[7], وقاد حازم القرطاجني النظرة النقدية في التراث اللغوي لموضوع التماسك, واهتم بالانسجام على المستوى الصوتي والمعجمي والدلالي والتداولي [8], أمّا التراث الديني فقد اهتم بقضية التماسك وظهر ذلك في علوم القرآن حيث برع الزركشي في كتابه (البرهان في علوم القرآن) , والسيوطي في كتابه (الإتقان في علوم القرآن) في الاهتمام بالتنظير لعلم المناسبات الذي يعد أحد أهم العوامل التي تسهم في تحقيق التماسك النصي, كذلك اهتم علم التفسير أيضًا بعلم المناسبات الذي يثبت أن نظرة العرب المسلمين للنص القرآني كانت تتجاوز حدود الآية والسورة إلى القرآن كله.[9]

فضلًا عن جهود النحاة في حديثهم عن الحذف والإضمار والإظهار والتقديم والتأخير ليوافق المقام, كل ذلك يثبت سبق علمائنا بهذا العلم, ويثبت القدرة العقلية العربية ومنهجيتها في البحث المنظم, وينفي كل ما قيل عن تراثنا من نقص حول هذا الموضوع .

مفهومها:

لسانيات النص علم لا يزال ناشئًا في طريق التطور والنمو, ولم تكتمل مباحثه ومناهجه بعد إلا أنني سأتطرق إلى بعض التعريفات التي وردت في كتب بعض الباحثين.

فقد عرّفه صبحي الفقي بقوله: "علم اللغة النصي ــ فيما نرى ــ هو ذلك الفرع من فروع علم اللغة الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى, وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط والتماسك وسائله وأنواعه, والإحالة , والمرجعية وأنواعها, والسياق النصي ودور المشاركين في النص المرسل والمستقبل, وهذه الدراسة تتضمن النص المنطوق والمكتوب على حد سواء "[10].

ويعرفه مصطفى النحاس بقوله: "النحو الذي يتخذ من النص وحدته اللغوية الكبرى بعكس نحو الجملة الذي تعد وحدته الكبرى في التحليل, أو هو دراسة الوظيفة الدلالية لبعض العناصر النحوية وربطها بشبكة الدلالة في النص" [11].

مما سبق يمكن القول أن لسانيات النص تهتم بدراسة النصوص المنطوقة والمكتوبة على حد السواء , وتبحث في الوسائل التي تحقق تماسكها من خلال مجموعة من أدوات النحو والآليات الدلالية. وهذا السبك النصي يتصل بالسياقات التي تساهم في إنتاج هذا النص, مع عدم إغفال دور المخاطِب والمخَاطَب في هذه العملية.

مفهوم النص:

لغةً: ورد في لسان العرب أنَّ: "النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينص نصًا: دفعه. وكل ما أظهر, فقد نص, ونصت الظبية جيدها: رفعته... والمنصة: ما تظهر عليه العروس لتُرى... ونصصت المتاع إذا جلعت بعضه على بعض... وأصل النص أقصى الشيء وغايته... ونص كل شيء منتهاه"[12], والنص هو صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف[13].

فالمعنى يدور حول الرفع, والإظهار, وضم الشيء إلى الشيء, وأقصى الشيء ومنتهاه.

اصطلاحًا: يرى الأزهر الزناد: " أن النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض, هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح "نص" "[14].

المعايير النصية:

هناك سبعة معايير نصية لابد أن تتوفر للنص, وهي: السبك, الحبك, القصد, القبول, الإعلامية, المقامية, والتناص.

التماسك النصي :

يعد من المصطلحات التي ظهرت في إطار لسانيات النص, ويعبّر به عن التلاحم بين وحدات وعناصر النصوص من خلال مجموعة العلاقات التي تربط أجزاء النص ببعضها؛ حتى يصبح قطعة واحدة تحمل خصائصها الذاتية, والنوعية التي تميزها عن غيرها من النصوص الأخرى .

التماسك في اللغة:

ورد في لسان العرب قوله: " وَمَسَكَ بالشيءِ وأَمْسَكَ به وَتَمَسَّكَ به وتَمَاسَكَ واسْتَمْسَكَ ومَسّكَ, كله : احْتَبَسَ, وفي التنزيل: { وَ**الَّذِينَ يُمَسِّكُونَ بِالْكِتَابِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُصْلِحِينَ** } [15], أي يؤمنون به ويحكمون بما فيه. قال الجوهري: "أَمْسَكْتُ بالشيء وتَمَسَّكْتُ بِهِ واسْتَمْسَكْتُ بِهِ وامْتَسَكْتُ, كُلُّهُ بمعنى اعتصمت, وكذلك مَسَّكت به تَمْسِيكًا" [16].

التماسك في الاصطلاح:

تناول هاليدي ورُقية حسن التماسك بالتعريف فقالا: " هو علاقة معنوية بين عنصر في النص وعنصر آخر يكون ضروريًا لتفسير هذا النص, هذا العنصر يوجد في النص غير إنه لا يمكن تحديد مكانه إلّا عن طريق هذه العلاقة التماسكية"[17], والتماسك بهذا المعنى هو :" العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية وبين النص والبيئة المحيطة من ناحية أخرى"[18].

ومن خلال التعريفات السابقة نلاحظ أن معنى التماسك هو الصلابة والمتانة, والترابط التام والشديد.

مكونات بناء النص:

تعد أدوات التماسك النصي المادة الخام لبناء النص وتكوينه وتنقسم إلى قسمين:

1- أدوات خارجية, وهي تشمل :

أ- السياق الذي يعبر عن الأدوات التماسكية الضمنية.

ب- الإحالة الخارجية.

2- أدوات داخلية تنقسم إلى :

أ- شكلية: وتشتمل (العطف, التكرار,....).

ب- دلالية: وتشتمل (التكرار بالمعنى, السببية, المرجعية, العطف,...)

ت- مشتركة: وهو العطف.

مفهوم الاتساق (السبك):

يتضمن مفهوم الاتساق عند هاليدي ورُقية حسن: " علاقات المعنى العام لكل طبقات النص التي تميز النصي من اللانصي ,وتكوّن علاقات متبادلة من المعاني الحقيقية المستقلة للنص مع الآخر, فالتماسك إذًا لا يركز على ماذا يعني النص بقدر ما يركّز على كيفية تركيب النص باعتباره صرحًا دلاليًا"[19]. وهذا يعني أن مصطلح الاتساق يشير حسب الباحثين إلى كل علاقات الترابط التي تسهم في تماسك وتلاحم أجزاء النص حتى يصبح كلا موحدًا على المستوى الدلالي.

وذهب تمام حسّان في ترجمته لكتاب (النص والخطاب والإجراء) إلى استخدام مصطلح السبك مقابلًا لمصطلح الاتساق, وهو يترتب عن إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق فيها إلى اللاحق, بحيث يتحقق الترابط الوصفي بحيث يمكن استعادة هذا الترابط, أمّا عن وسائل التضام فتشتمل على هيئة نحوية للمركبات والتراكيب والجمل... وعلى أمور مثل التكرار والاحالة والحذف و...[20]

ومن الواضح أن دي بوجراند يرى أن الاتساق يتجلى في الروابط الشكلية التي تسهم في ترابط وتلاحم النص على المستوى النحوي, ومما سبق يمكن القول: أن الاتساق يعد ركيزة أساسية في لسانيات النص, وهو طريقة ربط مكونات النص السطحي إذ هو الكيفية التي يتم بها ربط الأفكار في بنية النص الظاهرة وله عدة تسميات أخرى منها: الترابط النحوي, السبك, التضام.

أدوات الاتساق (السبك):

للاتساق مجموعة من الأدوات تكفل للنص التماسك وهي: الحذف, والاستبدال, والعطف, والإحالة, والتكرار...الخ.

ولكثرة هذه الأدوات سأكتفي في هذا البحث بتوضيح دور الإحالة في تماسك النص وسبكه, وذلك من خلال قصيدة (مواساة) للشاعر حسن السوسي.

أولاً ــ المبحث النظري (الإحالة ودورها في التماسك النصي) :

الإحالة:

يتألف النص من عدد من العناصر ويرتكز انسجامه ووحدته عليها, وعلى شبكة من العلاقات بينها, وتشكل الروابط المختلفة جزءًا أساسيًا من هذه العلاقات؛ إذ إنها وسائل لغوية تعمل على تنظيم عناصر النص وتماسك البنية التي تجمعها.[21]

الإحالة في اللغة:

ورد عن ابن فارس في الأصل اللغوي (حول) نص معبّر عن الإحالة بقوله: "الحاء والواو واللام أصل واحد وهو تحرك في دَور" [22], و" أحال الشيء : تَحَوَّلَ من حَالٍ إلى حَالٍ أو أحَال الرجل: تَحَوَّل مِن شيء إلى شيء "[23] .

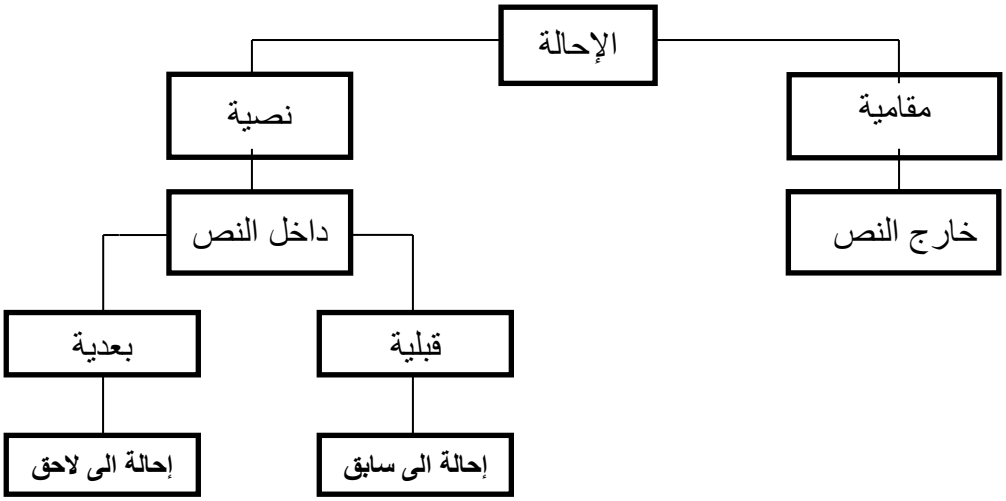
الإحالة في الاصطلاح: لم يتفق النصيون على تعريف للإحالة, فقد تعددت تعريفاتهم لها, يشير دي بوجراند في تعريفه للإحالة قائلًا: " بأنها العلاقة القائمة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات من جهة أخرى "[24], ويرى أحمد عفيفي أن الاحالة " علاقة معنوية بين ألفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء أو معانٍ أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق أو يدل عليها المقام, وتلك الألفاظ المحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم مثل: الضمير, واسم الإشارة, واسم الموصول حيث تشير هذه الألفاظ إلى أسماء سابقة أو لاحقة قصدت عن طريق ألفاظ أخرى أو عبارات لغوية أو غير لغوية".[25]

ومن خلال التعريفات السابقة لمعنى الإحالة في اللغة والاصطلاح نلاحظ أنها تشير إلى العلاقة بين الكلمات والعبارات داخل النص, وأخرى خارج النص, كما أنها تعني التغيير والتحول والنقل, أي: النقل لشيء لآخر.

أنواع الإحالة:

تنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسين هما: إحالة مقامية, و إحالة نصية, وتتفرع النصية إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية.[26]

والشكل التالي يوضح أنواع الإحالة :



أولاً ـ الإحالة المقامية:

وتحيل إلى ما هو خارج النص فالمفسر فيها عنصر لغوي يقع خارج النص, فهي إحالة لغير المذكور وغالبًا ما يدل السياق أو المقام الخارجي عليه وتعتمد على سياق الموقف, وتعني: "إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي" [27] , وهي تخلق النص وتشكل الرؤيا لدى المتلقي لفهم النص وهذا النوع تعود فيه الكائنات لغير مذكور إلى أمور تستنبط من الموقف لا من العبارات التي تشترك معها في الإحالة في نفس النص والخطاب.[28]

ثانيًا ـ الإحالة النصية:

تسمى إحالة داخل النص , و" تشير أنّ العنصر المشار إليه موجود في محيط النصّ, أو هي إحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ"[29], ويذهب هاليدي ورقية حسن إلى أن: " الإحالة النصية تقوم بدور فعال في اتساق النص"[30] , كما أن لها دورًا مهمًا في خلق ترابط بين جزئيات النص, ذلك أنها تحيلنا إلى لفظ آخر داخل النص, وبوجودها تبعد تشتت النص, فالإحالة النصية تتمثل في كون المُحال إليه مقطعًا أو جزءًا من النص.

وتنقسم إلى:

1ـ إحالة قبلية, أي يقطع العائد فيها قبل عنصر الإحالة, وتسمى الإحالة إلى سابق أو متقدم, فهي إحالة بالعودة وتمثل أكثر أنواع الإحالة دورانًا في الكلام[31], وهي "استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النص أو المحادثة"[32], وتعود على مفسر سبق التلفظ به.[33]

2ـ إحالة بعدية: وتسمى الإحالة على لاحق وهي: " استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سوف تستعمل لاحقًا في النص أو المحادثة"[34], بحيث " تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النقل ولاحقًا عليها"[35].

أدوات الإحالة:

يقصد بأدوات الإحالة تلك العناصر التي يعتمد عليها المتلقي من أجل تحديد المحال إليه داخل النص أو خارجه, فهي لا تملك دلاله مستقلة بحد ذاتها ترتبط أو تحيل إلى أشياء أخرى من أجل فهم المعنى. وهذه العناصر متنوعة ومتعددة وتنقسم إلى ما يلي:

1ـ الضمائر: تعد الضمائر أهم وأشهر وسيلة من وسائل الاتساق الإحالية, فلا يخلو نص من وجودها لهذا اسهمت الدراسات النصية في تناولها, وحرصت على إبراز دورها في تماسك النص[36], وتنقسم الضمائر إلى: وجودية وملكية, والوجودية تنقسم إلى : ضمائر للمتكلم أو للمخاطب أو للغائب, والملكية تنقسم كذلك إلى: ضمائر للمتكلم و للمخاطب وللغائب.

ومن حيث دورها في الإحالة هي نوعان ضمائر تُحيل إلى خارج النص إذ تندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم و المخاطب, والضمائر تؤدي دورًا هامًا في اتساق النص سماها هاليدي ورقية حسن " أدوارًا أخرى" تندرج ضمنها ضمائر الغيبة وتحيل إلى داخل النص[37], وغالبًا ما تكون الإحالة بضمير الغائب من باب الإحالة الداخلية سواء كانت قبلية أو بعدية , أما الإحالة بضمير المتكلم أو المخاطب فتعد من قبيل الإحالة خارج النص إلا في بعض الحالات كوقوعها في جملة مقول القول والذي يستشهد به في الخطاب السردي".[38]

2ـ أسماء الإشارة: اسم الإشارة هو ما وضع لمشار إليه, ومنها ما يدل على الزمان (الآن وغدًا), ومنها للمكان (هنا وهناك), ومنها للبعد (ذلك وتلك), ومنها للقرب (هذه وهذا), فهي تقوم بالربط القبلي والبعدي ومن ثمّة تسهم في اتساق النص.[39]

تلعب أسماء الإشارة دورًا هامًا في التواصل اللساني عن طريق الإحالة, فهي التي تسمح بوضع المفردات في سياق معين يربط زمان ومكان المتكلم بزمن ومكان المخاطب حتى يتمكن من فهم النص واكتشاف العلاقات التي تربط اجزاءه وفهم مقاصد صاحب النص.

إلا أنها كأداة من أدوات الإحالة تتطلب أن تكون عناصر الإحالة حاضرة في نفس السياق؛ فيما أن العناصر المحيلة لا تكتفي بذاتها في التأويل بل تحتاج إلى ما يكملها ويحدد مدلولها في نفس السياق, إذن لابد من استعمالها في سياق يحضر فيه أطراف الخطاب حضورًا عينيًا أو ذهنيًا من أجل إدراك مرجعها.[40]

3ـ الموصولات: الاسم الموصول هو ما يدل على معين بواسطة جملة تذكر بعده, وتسمى هذه الجملة صلة الموصول وصلة الموصول دائمًا جملة, إمّا اسمية وإمّا فعلية, يتصل بها ضمير يسمى العائد, نحو: "جاء الذي قام أبوه"[41], يعد الاسم الموصول وسيلة من وسائل التماسك النصي؛ لأنه يستلزم وجود جملة بعده, وقد يعطف على هذه الجملة بعد جمل فيطول الكلام, ويكون نصًا متكاملاً, ويظل

مرتبطًا كله بالاسم الموصول الأول, ومن جهة أخرى يعد الموصول أداة من أدوات الإحالة فيرتبط بمذكور سابق, وقد يتكرر بصورة واحدة ويظل مرتبطًا بهذا المذكور السابق محدثًا نسقًا واحدًا للنص كله.[42]

دور الإحالة في تحقيق التماسك النصي:

للإحالة دور كبير في خلق التماسك الشامل للنص وتجسيد وحدته العامة, بوصفها أهم العلاقات التي تربط العناصر اللغوية ببعضها البعض وتعمل على تماسكها وخاصة في الشعر الذي يعد نموذج للاتساق النصي والانسجام الدلالي, فكل أدواتها لها وظيفة هامة في عملية التماسك النصي, وقد قال صبحي الفقي: "كل جملة تمتلك بعض أشكال التماسك مع الجملة السابقة مباشرة, من جهة أخرى كل جملة تحتوي على رابط تربطها بها سوف يأتي لكن هذا نادر جدًا, وهي ليست ضرورية لتعيين النص".[43]

من خلال هذا التعريف نلاحظ دور الإحالة القبلية والبعدية في إحداث التماسك النصي, فلولا هذه الأدوات لخلى النص من الروابط ولأصبح جسدًا بلا روح.

وقد حاولتُ في هذه الدراسة أن أثبت أنّ للإحالة دورًا كبيرًا وهامًا في تحقيق سمة النصية, وأوضح بالشرح والتمثيل كيف تساهم أنواع الإحالة المختلفة من ضمائر وأسماء الإشارة, والأسماء الموصولة في تعليق الكلام بعضه ببعض, والربط بين عناصره سواء كانت تلك الإحالة على متقدم أو متأخر في شواهد شعرية عديدة بحيث صارت القصيدة كلها كجسد واحد.

ثانيًا ــ المبحث التطبيقي (التعريف بالشاعر وقصيدته) :

التعريف بالسوسي :

الشاعر حسن أحمد محمد السوسي, ليبي, ولد سنة (1924م) بواحة الكفرة في الجنوب الشرقي من ليبيا, وفقد والدته وهو في سن الثالثة [44], فقد معها حنان الأمومة فعاش يتيم الأم اضطرت أسرته للهجرة إلى مصر فرارًا من قوات العدو الإيطالي التي كانت قادمة لاحتلال الكفرة, فحرم من حنان الوطن بذلك[45].

نشأ السوسي في رعاية أم بديلة قال في ذلك : " أنا لا أذكر علاقتي بوالدتي, كنت صغيرًا جدًا, عشت في بيت كبير, فيه نوع من الحنان, وفيه نساء كثيرات, بعد وفاة أمي إحداهن تكفلت بتربيتي فكانت بمنزلة الأم الثانية" [46].

تتلمذ الشاعر في صغره على والده الذي كان معلمًا للقرآن الكريم في الكفرة وغيرها من المناطق التي ارتحل إليها, ثم أخذ العلم عن غيره في مصر, كانت المناهج التعليمية في ذلك الوقت مكثفة,

فكان التلميذ يخرج منها بحصيلة وافرة وقسط جيد من التعليم في مختلف المواد هذا إلى جانب حفظه ربع القرآن[47].

كانت مصادر ثقافته متعددة, شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الليبيين, لتأثرهم بالحركات الأدبية والفكرية فانكبوا على كتب التراث, يرتوون من فيضها ويشبعون نهمهم بهذا الميراث الضخم الذي تركه الأجداد[48] , والسوسي لم يشذ عن ذلك, حيث قال عن نفسه: " كذلك قرأت شعر شوقي, وحافظ إبراهيم, فصار عندي ميول الشعراء, وكانت لدي اهتمامات به وحفظت الكثير من الأشعار... بالإضافة إلى حفظ مقطوعات خاصة من بعض الدواوين فاطلعت على ديوان ابن الفارض, وديوان شوقي, وحافظ إبراهيم, وكتاب أدبيات اللغة"[49].

الشاعر حسن السوسي شاعر فصحى وصف بأوصاف كثيرة منها أنه شاعر الوطن وشاعر الغزل الخجول, وأنه كان رقيقًا دمث الخلق وكان عفيف اليد صادق الكلمة عزيز النفس, مثال الإخلاص لمهنته ووطنه لم ينظم الشعر تملقًا أو من أجل منفعة شخصية.

كُرِّم محليًا بشهادة تقدير من اللجنة الشعبية للتعليم ببنغازي, ومن رابطة الأدباء في بنغازي, وتحصل على جائزة الفاتح التقديرية, وغيرها من التكريمات.

بلغ عدد دواوينه المنشورة اثني عشر ديوانًا مطبوعًا والثالث عشر غير مطبوع, وهي كالتالي: الركب التائه, ليالي الصيف, نماذج, المواسم, نوافذ, الفراشة, الزهرة والعصفور, ألحان ليبية, تقاسيم على أوتار مغاربية, الجسور, الرسم من الذاكرة, صدى السنين, كما أنا.

توفي يوم الأربعاء (21 نوفمبر 2007م) في أحدى مستشفيات العاصمة التونسية, ثم نقل إلى بنغازي ليدفن فيها في اليوم التالي, عن عمر ناهز الثلاثة والثمانين عامًا.

التعريف بقصيدة (مواساة):

هي قصيدة تعزية ومواساة لصديقه الأستاذ عمر محمد السنوسي الذي فقد رفيقة حياته, وأراد أن يجد فيها ما يخفف عنه بعض ما يجد من الأسى والحزن.

وهي إحدى قصائد ديوان (الرسم من الذاكرة) , وتتألف هذه القصيدة من أربعة وثلاثين بيتًا, مطلعها قوله:

مَصَابُكَ فِي التِّي رَحَلَتْ عَظِيمُ وجُرْحُكَ فِي رزيّتِهَا أليمُ

وخاتمتها قوله:

فَثِقْ بِاللهِ فِيهَا واحْتَسِبْهَا فإنّ الله ثَوَّابٌ رَحِيمُ

ظاهرة الإحالة في قصيدة مواساة :

من الدراسة النظرية السابقة سأتطرق للتحليل النصي للقصيدة, في البداية ينبغي ذكر الأدوات التي ساهمت في اتساق النص (قصيدة مواساة) حيث غلبت على هذه القصيدة الإحالة النصية خاصة القبلية؛ لكونها تخدم معظم النصوص, ويعتبر الضمير أكثر وسائل الإحالة انتشارًا, وساهم بشكل كبير في تحقيق اتساق النص وتماسكه, ويأتي في الترتيب الثاني الإحالة المقامية الخارجية.

أنواع الإحالة التي وردت في قصيدة "مواساة":

أولاً- الإحالة المقامية:

وهي الإحالة لغير مذكور أو خارج النص لقد وردت 25 مرة, ومما ورد منها في القصيدة ما يلي:

1- قال الشاعر:

مُصَابُكَ فِي التِّي رَحَلَتْ عَظِيمُ وجُرْحُكَ فِي رزيّتِهَا أليمُ (50)

نجد في هذا البيت الإحالات بأدوات مختلفة وهي كالتالي:

أ- الإحالة بالضمير سواء أكان ضمير مخاطب وهو الكاف في "مصابك ـ وجرحك", أو ضمير غائب ظاهر وهو الهاء في "رزيتها", أو ضمير مستتر وهو (هي) في " رحلت", والمحال إليه في " مصابك وجرحك" عائد على الزوج " محمد السنوسي", أما المحال إليه في " رزيتها ــ ورحلت" فعائد على الزوجة المتوفاة.

ب ـ الإحالة بالاسم الموصول وهي "التي" والمحال إليه هي الزوجة.

أدت الإحالات السابقة إلى تماسك النص وترابطه.

2- قال الشاعر:

رَفِيقَتُكَ التِّي ذَهَبَتْ وأبْقتْ بِقلبْكَ مَا يَضِيقُ بِه الْحَلِيمُ (51)

نلاحظ وجود إحالة بضمير المخاطب وهو (الكاف) كما في " رفيقتك ـ بقلبك", والمحال اليه هو الزوج, فقد عملت هذه الإحالة على ترابط النص وتماسكه.

3- قال الشاعر:

أشَعَّتْ فِي سَمَائِكُمُو ضِياءً وغَارَتْ مثلما تَهْوَى النُّجُومِ (52)

الإحالة في هذا البيت كانت بالضمير المخاطب, كما في " سمائكمو" والمحال إليه الزوج وهو خارج النص, وبذلك عمل الضمير على ترابط النص وتماسكه ,إذ لولا الضمير ما عرفنا المقصود بالكلام , ولكان الكلام مبهمًا .

4 ـ قال الشاعر:

سَتخْلُدُ فِي ذَوَاكِرِكُمْ وتَبْقَى حُضُورًا لَا يحيدُ ...ولَا يَرِيمُ (53)

نلاحظ إحالة مقامية بواسطة ضمير الخطاب كما في "ذواكركم" , والمحال إليه الزوج, وقد عمل هذا الضمير على ترابط وتماسك النص , وأدى إلى الاقتصاد في الألفاظ .

5 ـ قال الشاعر:

لَهَا فِي كُلِّ زَاوِيةٍ مِثَــالٌ وَطَيْــفٌ حَوْلَ مَجْلِسِكُمْ يَحُــومُ (54)

نلاحظ وجود إحالة مقامية في هذا البيت بضمير الخطاب (كم) في "مجلسكم" والمحال إليه الزوج, وبذلك ساهم الضمير في تماسك النص وترابطه وأدى أيضًا إلى الاستمرارية.

ثانيًا ـ الإحالة النصية الداخلية:

وهي تعني العلاقات الإحالية داخل النص بحيث تربط العناصر الإحالية بالعناصر الإشارية أثناء ورودها في سياق التركيب اللغوي, فهي الإحالة على العناصر اللغوية الواردة في الملفوظ سابقة كانت أو لاحقة وهي نوعان: إحالة قبلية, وإحالة بعدية.

أ ـ الإحالة القبلية: ويقع فيها العائد قبل عنصر الإحالة وتسمى الإحالة الى سابق, وقد وردت الإحالة القبلية في القصيدة 39 مرة ومما ورد منها في القصيدة ما يلي:

1ـ قال الشاعر:

سَتخْلُـدُ فِي ذَوَاكِرِكُمْ وتَبْقَــى حضُورًا لَا يَحِيــدُ ...ولَا يَرِيــمُ (55)

في هذا البيت نلاحظ وجود إحالة قبلية بالضمير الغائب (هي) ,كما في "ستخلد ــ وتبقى" والمحال إليه الرفيقة المذكورة في البيت السابق, فعملت هذه الإحالة على ترابط الأبيات وتماسكها وأدت إلى الاقتصاد في الألفاظ , كما توجد إحالة بالضمير (هو) ,كما في "لا يحيد ـ ولا يريم" , حيث تحتوي هذه الأفعال على ضمائر مستترة تعود على اللفظ "حضورًا", وبذلك ساهمت الإحالة في تماسك وسبك النص وعدم اللبس, حيث عمل الضمير في الفعل لا يحيد ولا يريم على الربط مع اللفظ حضورًا ,وبذلك حقق التماسك.

2ـ قال الشاعر:

فَـكمَ نسَخَ الأسَى فِيهَـا ابْتِهَاجًـا وكَم سَلَخ الضُّحَى فِيهَـا الصَّرِيــمُ؟ (56)

فالضمير الهاء في "فيها" عائد على الدنيا الواردة في البيت السابق لهذا البيت وبذلك حقق الضمير الهاء المكرر في البيت في تماسك البيتين وترابطهما.

3ـ قال الشاعر:

وأَعْمَارُ الزُّهُورِ بِهَا نَهَــارٌ ويذوَى ذَلِكَ الْحُسْنُ الْوَسِــمُ (57)

أحال الشاعر بالضمير الهاء في "بها" ـ وهو من قبيل الإحالة القبليةـ على الدنيا الواردة في بيت سابق ,وهذا بدوره أدى إلى تماسك الأبيات مع بعضها البعض؛ لأنه لو ذكر الاسم لكان هناك ركاكة في البيت فالضمير أدى الغرض المراد منه دون الحاجة إلى تكرار لفظة الدنيا.

4ـ قال الشاعر:

وقَدْ تَرَكَتْ فَقِيدَتُكُمْ جَمِيلاً بِـه يَتَـفَاخَـرُ الـزّوْجُ الرَّؤُومُ (58)

نلاحظ وجود إحالة قبلية بالضمير الهاء في "به" يعود على جميلا السابق له ,وهذا من قبيل الإحالة القبلية التي استخدمها الشاعر في التعبير عما يريد, وبدل من أن يكرر الشاعر اللفظ نفسه استعمل الضمير بدلاً عنه ,وهذا أدى إلى تماسك وترابط شطري البيت وقوى المعنى.

5ـ قال الشاعر:

فلذ بالصَّبْرـ عمَركَ ـ والتأسِيَ فما بِسِوَاهُمَا تُشْفَـى الْكُلُـومُ (59)

استخدم الشاعر الإحالة القبلية لتأكيد المعنى, فقد أحال بالضمير (هما) في "بسواهما" على الصبر والتأسي بدل من تكرار اللفظتين, فأدى هذا الى تماسك شطري البيت, وأدى إلى منع اللبس وإلى التأكيد على أهمية الصبر والتأسي على الفقيدة.

ب ـ الإحالة البعدية: ويقع فيها العائد بعد عنصر الإحالة, وتسمى الإحالة إلى لاحق أو متأخر, وقد وردت 8 مرات ومما ورد منها في قصيدة مواساة ما يلي:

1ـ قال الشاعر:

نَمُرَّ بِهَذِهِ الدُّنْيَـا سِرَاعًـا ولا مَـا يَسْتَـقِرُّ ومَـا يَـدُومُ (60)

استخدم الشاعر اسم الاشارة " هذه" ليحيل به على الدنيا ـ من قبيل الإحالة البعدية ـ فلو استخدم الشاعر الناس دون هذه لما أكد على المعنى إذ أن استخدام لفظة "هذه" أكد على مرورنا بالدنيا التي نحياها بسرعة, ولو حذف "هذه" لجاء الكلام مفككًا لا يؤدي إلى معنى مفيد , وهذا النوع من الإحالة أدى إلى تماسك البيت وسبكه وبالتالي قوّى المعنى.

2ـ قال الشاعر:

وأَعْمَارُ الزُّهُورِ بِهَا نَهَـارٌ ويذوَى ذَلِكَ الْحُسْنُ الْوَسِـمُ (61)

نلاحظ في هذا البيت وجود إحالة بعدية استخدم فيها الشاعر اسم الإشارة "ذلك", ليحيل به على "الحسن الوسم" ,وبهذا أكد الشاعر المعنى وقواه, وأدى ذلك إلى تماسك وترابط البيت.

3ـ قال الشاعر:

ولَكنْ لَاخِيَـارَ فَنَحْنُ رَهْنٌ بِمَـا فِي الْغَيْـبِ قَدّرَهُ الْعَلِيـمُ (62)

نلاحظ في هذا البيت وجود إحالة بعدية, فقد أحال الشاعر بالضمير الهاء في "قدّره" على لفظة "العليم" , وبذلك ساهم الضمير في ترابط البيت وتماسكه.

4ـ قال الشاعر:

وعُنْوَانُ الْكِتَابِ لَنَا دَلِيلٌ عَلَى مَا يَحْتَوِي ذَاكَ الرَّقِيمُ (63)

استخدم الشاعر اسم الإشارة " ذاك" للإحالة على الرقيم, وهو من قبيل الإحالة البعدية ليؤكد على المعنى ويُقَويه؛ لأنه عنى الرقيم في حد ذاته ليس غيره , وهذا الاستعمال للإحالة البعدية أدى إلى تماسك البيت.

مما سبق نستنتج أن كل هذه الأدوات قد ساهمت في تماسك وربط أجزاء هذه القصيدة من بدايتها إلى آخر كلمة فيها, وقد لعبت الإحالة القبلية دورًا كبيرًا في هذا التماسك, حيث نجد أن بواسطتها شكلت هذه العناصر وحدة نصية كلية, من خلال تموضعها داخله, وعلاقة المرجعية التي تحملها في كل موضع لأقطاب معينة يرتكز عليها النص, ويجعلها حاضرة مستمرة مشكلة الدلالة العامة مما أدى الى اتساق النص.

الخـــاتـمـــة

في ختام هذا البحث المتواضع يمكن تسجيل النتائج التالية:

1ـ أن لسانيات النص يعد فرعًا جديدًا يندرج ضمن لواء اللسانيات العامة, ولم تكتمل مباحثه وأسسه المنهجية بعد, فهو لايزال في طريق التطور والنمو.

2ـ يهتم هذا الاتجاه اللساني بدراسة النصوص المنطوقة والمكتوبة من خلال وصفها وتحليلها والبحث في الوسائل التي تحقق لها تماسكها.

3ـ يعتبر التماسك النصي من أهم المعطيات التي قدمتها لسانيات النص, ويشار به إلى ذلك التلاحم الذي يشدّ أجزاء النص, ويربط بين وحداته, فيصير لحمة واحدة متلاحمة العناصر, ويكون ذلك من خلال مجموعة من العناصر والأدوات التي تحقق اتساق النص.

4ـ يعتبر الاتساق بمختلف أدواته, بمثابة الخطوة المبدئية لدراسة أي نص, ويتحقق ذلك من خلال مجموعة الأدوات التي تشكل نسيج النص مثل: الإحالة...الخ.

5ـ تحمل الإحالة في معانيها اللغوية ما يدل على الربط والتماسك , وقد تفطن العلماء العرب من النحويين والبلاغيين إلى أهمية هذا العنصر اللغوي.

6ـ تساهم الإحالة في تحقيق التماسك النصي وذلك بفضل تواجدها بكثرة في النصوص.

7ـ حظيت ظاهرة الإحالة بحظ وفير من الاهتمام من قبل علماؤنا من خلال حديثهم عن مفهومها وأنواعها وأهميتها في تحقيق التماسك النصي, حيث قامت الإحالة بدور كبير في تحقيق التماسك النصي في قصيدة مواساة, وخاصة الإحالة بالضمائر التي تميزت بالتواتر المطرد من بداية القصيدة إلى نهايتها.

8ـ إن أكثر أنواع الإحالة ورودًا في قصيدة مواساة هي: الإحالة القبلية, ثم يليها الإحالة المقامية, ثم البعدية .

هوامش البحث ومراجعه:

(1) ينظر: مدخل إلى علم اللغة النصي فولفجانغها يندمان وديتر فيهفيجر, ص هـ, ترجمة فالح بن شيب العجمي, جامعة الملك سعود, الرياض.

(2) ينظر: مدخل إلى علم اللغة النص ومجال تطبيقاته, محمد الأخضر الصبيحي, ص62, الدار العربية للعلوم ناشرون, ط1, 2008.

(3) ينظر المصدر السابق ص63.

(4) ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق, 115/1.

(5) ينظر: الخطاب القرآني دراسة في العلاقة بين النص والسياق, خلود العموش, ص91, عالم الكتب الحديث, الجامعة الهاشمية, الأردن, ط1, 2008.

(6) ينظر: دور الروابط في اتساق وانسجام الحديث القدسي– دراسة تطبيقية في صحيح الأحاديث القدسية, للشيخ مصطفى العدوي– رسالة ماجستير, للباحث: محمد عرباي, ص14–28, جامعة الحاج لخضر, الجزائر, 2011م.

(7) ينظر: دلائل الإعجاز, عبدالقاهر الجرجاني, ص101, تحقيق: محمد رضوان الداية, فايز الداية, دار الفكر, ط1, 2007.

(8) ينظر: الانسجام في القرآن الكريم–سورة النور أنموذجًا, نوال لخلف, ص109–111, رسالة دكتوراه في الأدب العربي قسم اللغة العربية وآدابها, جامعة الجزائر, 2006–2007م.

(9) ينظر الانسجام في القرآن الكريم, سورة النور أنموذجًا, ص122–133.

(10) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق, صبحي إبراهيم الفقي, ص39.

(11) الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب, خليل بن ياسر البطاشي, ص31, دار جرير للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 2009م.

(12) لسان العرب, لابن منظور,97/13, 98 , دار المعارف, القاهرة– مصر, د.ت, مادة (ن.ص.ص).

(13) المعجم الوسيط, إبراهيم مصطفى, وآخرين, 926/1, , تحقيق مجمع اللغة العربية, دار الدعوة.

(14) نسيج النص, الأزهر الزناد, ص12.

(15) سورة الأعراف, الآية:170.

(16) لسان العرب لابن منظور: 286/8, مادة (مسك).

(17) Cohesion in English P.8. نقلاً عن : نحو النص, ص90.

(18) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق– دراسة تطبيقية على السور المكية, لصبحي الفقي, 95/1.

(19) مفهوم النص ومعايير نصية القرآن الكريم, دراسة نظرية, بشرى حمدي ودوسن عبد الغني, ص59, مجلة أبحاث كلية التربية, مج 11, 2011م.

(20) النص والخطاب والإجراء, روبرت دي بوجراند, ص103, ترجمة تمام حسان, عالم الكتب, القاهرة, 1998.

(21) ينظر: دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة, لسعيد حسن بحيري, ص96, مكتبة الآداب, القاهرة, 2005م.

(22) معجم مقاييس اللغة, لابن فارس, 121/2, تحقيق: عبدالسلام هارون, , دار الجيل, بيروت, ط1, 1991م.

(23) محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس, تحقيق: محمود محمد الطناحي, مراجعة: محمد عبد السلام هارون, مادة "حول", سلسلة تصدرها وزارة الاعلام, الكويت, د ط, 1413هـ, 1993م, ج28, ص366.

(24) النص والخطاب والإجراء, ص 172.

(25) الإحالة في نحو النص, ص32, العدد الثاني, 2005م.

(26) لسانيات النص لمحمد خطابي, ص 16,17.

(27) نسيج النص للأزهر الزناد, ص 119.

(28) ينظر: النص والخطاب والإجراء لبوجراند, ص174.

(29) نسيج النص بحث ما يكون به الملفوظ نصًا, للأزهر الزناد,ص 119 .

(30) لسانيات النص, لمحمد خطابي, ص 17.

(31) ينظر النص والخطاب والإجراء, ص 327.

(32) علم اللغة النصي, لصبحي إبراهيم الفقي, ص 17.

(33) ينظر: نحو النص, لأحمد عفيفي, ص 117.

(34) علم اللغة النصي, ص 40.

(35) نحو النص لأحمد عفيفي, ص 117, وينظر: نسيج النص لأزهر الزناد, ص 119.

(36) ينظر: التماسك النصي من خلال التكرار والإحالة دراسة تطبيقية في سورة الرحمن, ص39, مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر لبراهمي عتيقة وبراهمي صبرينه, جامعة عبدالرحمن ميرة- بجاية, 2015- 2016.

(37) ينظر: لسانيات النص, لمحمد خطابي, ص18.

(38) ينظر: الإحالة في علم اللغة النصي, نور بنت خالد الهندي,ص4, كلية اللغات, جامعة المدنية العالمية, ماليزيا.

(39) ينظر: التماسك النصي من خلال التكرار والإحالة دراسة تطبيقية سورة الرحمن, ص41.

(40) ينظر: استراتيجيات الخطاب- مقارنة لغوية تداولية, عبدالهادي بن ظافر الشهيري,ص80, دار الكتاب الجديد المتحدة, 2004.

(41) الإحالة في نحو النص, أحمد عفيفي, ص29.

(42) ينظر: التماسك النصي من خلال التكرار والإحالة دراسة تطبيقية سورة الرحمن, ص42.

(43) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق , ص40.

(50) الرسم من الذاكرة, حسن السوسي, ص207, منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي, الجماهرية, ط1, 2004م.

(44) ينظر: معجم الشعراء الليبيين, عبدالله مليطان, ص95, دار مداد للطباعة والنشر, ط1, 2001.

(45) ينظر: المصدر السابق, والصفحة نفسها.

(46) السوسي حياته وشعره: محمد جاب الله الفرجاني, ص8, رسالة ماجستير, جامعة قاريونس, بنغازي, ليبيا, مخطوطة, 1998م.

(47) ينظر: التشكيل بالتراث في شعر حسن السوسي, عائشة عبدالله بحرون, ص4, رسالة ماجستير, جامعة الزاوية, ليبيا, مخطوطة, 2013م.

(48) ينظر: أحمد الفقيه حسن الجد, حياته وأدبه, محمد مسعود جبران, ص78, منشورات مركز الجهاد الليبي ضد الغزو الإيطالي, طرابلس, ليبيا, 1986م.

(49) مجلة الفصول الأربعة, ص 161, مجلة فصيلة, تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب, طرابلس, ليبيا, عدد 46, 1996م.

(50) الرسم من الذاكرة, حسن السوسي, ص207, منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي, الجماهرية,

ط1, 2004م.

(51) المصدر السابق, الصفحة نفسها.

(52) المصدر نفسه, والصفحة نفسها.

(53) المصدر نفسه, والصفحة نفسها.

(54) المصدر نفسه, والصفحة نفسها.

(55) المصدر نفسه, والصفحة نفسها.

(56) المصدر نفسه, ص208.

(57) المصدر نفسه, والصفحة نفسها.

(58) المصدر نفسه, والصفحة نفسها.

(59) المصدر نفسه. ص210.

(60) المصدر نفسه, ص208.

(61) المصدر نفسه, الصفحة نفسها.

(62) المصدر نفسه, ص209.

(63) المصدر نفسه, ص211.

الإحالة ودورها في تماسك النصِّ من خلال قصيدة للشاعر العربيّ الليبيّ المعاصر(عبدالمولى محمّد البغداديّ)

د.ناجية صالم محمد المعلول

كلية التربية بالزاوية

جامعة الزاوية

مهاد:(من نحو الجملة إلى نحو النص):

لقد حظيت اللغة باهتمام بالغ من لدن الباحثين الذين حاولوا سبر أغوارها والإحاطة بمكامن أسرارها, فذهبوا في ذلك مذاهب شتى , وتفرقوا في دراستها كل حسب رؤاه واهتماماته, وظهرت النظريات اللغوية وبرزت الكثير من المذاهب والمدارس التي تباينت في تناولها الظاهرة اللغوية ,ولكنها لم تختلف في أهدافها ومقاصدها,لأنها ترنو جميعها إلى خدمة اللغة وإثراء المعرفة الإنسانية.

وقد ظلت الجملة ردحاً من الزمن بؤرة الاهتمام ومقصد الدراسة عند جميع الباحثين على اختلافهم وتنوع مذاهبهم ومدارسهم, وُعدَّت عندهم الوحدة الكبرى في التحليل اللغوي, وتناولوها بالدراسة من أوجه متعددة, وذلك :"بوصف بنيتها المجردة, وما يتخرج على هذه البنية من أنماط جزئية وما يرتبط بكل نمط من دلالات ومقاصد وضوابط تتحكم في الأبنية المكونة داخل النسيج "[1] إلا أنَّ بعض

اللغويين رأى إنّ بقاء دراسة اللغة في نطاق الجملة يحول دون استمرار تقدُّم الدرس اللغويّ ومن الأجدر الانتقال إلى دراسات أخرى وهي النصوص بمختلف أنواعها وأشكالها.[2]

ففي سنة 1952م لاحظ زليغ هاريس (Z.Harris) بعد تتبعه لأشكال الجمل في النصوص ,أنَّ هناك علاقات تربط هذه الجمل بعضها البعض وإن اللغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة بل في نصّ متماسك بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي المجلدات العشرة [3] وذلك من خلال مقاله الموسوم بـ (تحليل الخطاب) فكان عمله هذا مهادًا لظهور اتجاه جديد في الدراسات اللغوية وسّع أفاق الدراسة من الجملة إلى النص تحت مسمى :(لسانيات النص) أو (علم لغة النص) أو(نحو النص) وتوالت الدراسات بعد هاريس حتى ظهر كتاب هاليداي ورقية حسن(Hallidy&.R.Hassan) (الاتساق في الانجليزية) سنة 1976م ثم أخذت الدراسات النصية في المزيد من التطور والضبط المنهجي على يد : تون فان دايك(T.Van.Dijk)الذي يعد المؤسس الحقيقي لعلم النص حمل أفكاره وُرؤاه في ثلاثة كتب ألفها على التوالي أوّلها كتاب "بعض مظاهر نحو النصّ" وثانيها :" النصُّ والسياق" وثالثها: " علم النص مدخل متداخل الاختصاصات" اقترح فيه تأسيس نحو عام للنصّ يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد التي لها صلة بالخطاب بما فيها البنيوية والسياقية والثقافية.[4]

ووصلت الدراسات النصية أوجها في ثمانينات القرن العشرين على يد اللّغوي الأمريكّي روبرت دي بوجراند(Robert.D.Beaugrande). الذي ألف كتابا بعنوان " مدخل لسانيات النصّ" أشاد فيه بجهود فان دايك ,ولكن كتابه الأشهر جاء بعنوان " النصُّ والخطاب والإجراء" الذي ترجمه الدكتور تمام حسان إلى اللغة العربية [5]

وقد بين دي بوجراند المعايير التي تميز النصَّ من اللانصّ وهي سبعة معايير قسمها إلى ثلاثة إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

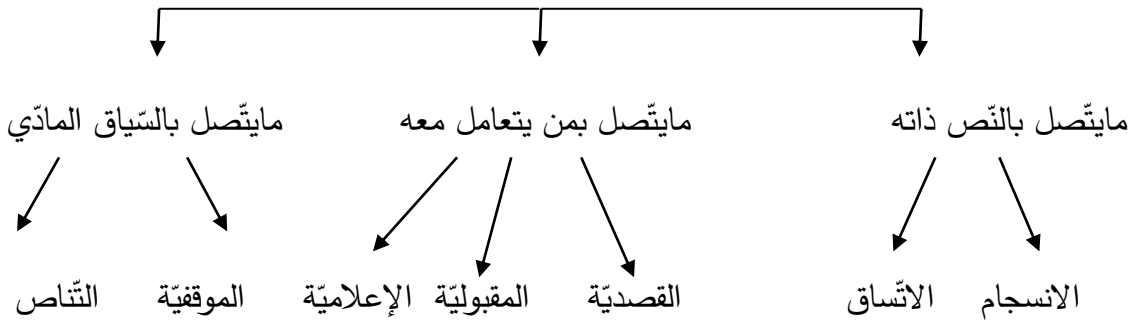
1-ما يتصل بالنصّ :الاتِّساق والانسجام.

2-ما يتصل بمنتج النصّ ومتلقيه :القصدية ,المقبولية ,الإعلامية

3-ما يتصل بخارج النص:الموقفية ,التناص

وذلك ما سنوضحه في المخطط الآتي:[6]

معايير النّصية



فالاتِّساق :Cohesion هو" ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنصّ (خطاب ما) يهتمُّ فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[7] فهو يعتمد على وسائل لفظية تدل على ترابط الجمل داخل النصّ الواحد.

الانسجام :Coherence هو" مفهوم دلاليّ يحيل إلى علاقات المدلول التي توجد داخل النصّ والتي تعرفه كنص,إن الانسجام يظهر عندمَا يؤول عنصرًا في الخطاب بربطه بعنصر آخر الواحد يفترض الآخر" [8].

فهو يعمل متضافرًا مع الاتساق,إذ يتجاوز القرائن اللفظية إلى السعي وراء تحقيق تماسك الجمل لتحقيق التواصل.

القصديّة: Intentionality " تعني (الدلالة والفهم) والفهم يعني الاعتراف من المتلقي بقصد تواصل المرسل,والدلالة تعني ضرورة قصد التواصل من المرسل" [9]وبالتالي وجود غاية وهدف منتظر من النصّ .

الموقفّية: Situationality في هذا المعيار يتجلى السياق بوصفه محورًا تدور حوله هذه المفردات المتمثلة في البيئة المحيطة بالنصّ ,فضلاً عن أهمية دوره في التحليل النصِّي ,ولاسيما في حالة غياب الروابط الاتّساقية وحصول الغموض فكثيرًا ما يقترن السياق بالمعنى ويتلازم معه[10] وبالتالي فهو كل الظروف المحيطة بالنصّ ,في إنتاجه أو في تلقيه داخل سياقات متنوعة.

المقبوليّة : Acceptabilite وتتضمن موقف منشئ النصّ إزاء كونه صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نصٌّ ذو سبك والتحام.

الإعلاميّة :Informatively وهي العامل المؤثر بالنسبة إلى عدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية فتكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل ,وعند اختيار بديل يكون خارج الاحتمال,فتزيد إعلاميّة النصّ كلما خالف توقع المتلقي وأتى بالجديد[11]

التناصّ: Intertextuality تهدف الدراسات المتصلة بالتعالق النصيّ إلى إبراز عدم اقتصار النصُّ على حدث واحد,إذ ربما تداخلت فيه مجموعة من الأصوات الناجمة عن تداخل النصوص ضمن الجنس الأدبي الواحد , فلكل نصّ تناصّ تتمثل فيه نصوص أخرى على مستويات مختلفة سواء ممّا سلف أو ممّا حضر فكأنّ كل نصّ هو نسيج جديد من شواهد معادة [12]

هذه هي المعايير التي تحقق للنص صفة النصية وتحقق له تماسكه و كماله ليستقر في الذهن وإذا ما تأملنا تراث العربية فسنجد أن النحاة هم الذين حملوا على عاتقهم مهمة دراسة الجملة من الناحية الوضعية, فصاغوا قواعدها واستقصوا أنماطها ولكنهم لم يتجاوزوا حدود الجملة في دراساتهم وتحليلاتهم, بل تركوا هذه المهمة للبلاغيين أمثال الجاحظ (ت255ه) وأبي هلال العسكري(ت 395 ه)وعبد القاهر الجرجانّي (ت471ه) وحازم القرطاجنّي (ت684ه) وعلماء التفسير الذين تناولوا القرآن الكريم باعتباره نصًّا متماسكًا أمثال محمد فخر الدين الرازيّ (ت606ه) وبدر الدين الزركشّي (ت794ه) وعماد الدين ابن كثير (ت774ه)وغيرهم .

فإذا جمعنا العلاقات والآليات العربية والغربية التي تساعد على اتّساق النصوص وانسجامها نجدها تكمل بعضها بعضًا وهذه حال العلوم.

ونظرًا لكثرة الأدوات التي تكفل للنص تماسكه وانسجامه سأكتفي في هذا البحث ببيان أهمية أداة الإحالة في تماسك النص وذلك من خلال قصيدة (أين حكام العرب؟) للشاعر الليبي المعاصر الدكتور عبد المولى محمد البغدادي .

أولا- المبحث النظري (الإحالة وتقسيماتها) :

1-مفهوم الإحالة لغةً واصطلاحاً:

لغة: جاء في معجم لسان العرب لابن منظور (ت711هـ):" والمحال من الكلام ما عُدِل به عن وجههِ وحوّله: جعله محالاً. وأحال أتى بمحال , ورجل محوال كثير محال الكلام. وكلام مستحيل :محال ويقال:أحلت الكلام أحيله إحالة إذا أفسدته. ورُوِيَ ابن شميل عن الخليل بن أحمد أنَّه قال :المحال الكلام لغير شيء... و الحِوَال: كل شيءٍ حال بين اثنين...وتحول عن الشيء :زال عنه إلى غيره... حال الرجل يحول مثل تحوّل من موضع إلى موضع .الجوهريّ حال إلى مكان آخر أي تحوّل "[13]

وجاء في المعجم الوسيط :" أحال مضى عليه حول كامل .والدار تغيرت وأتى عليها أحوال... والشيء أو الرجل :تحوّل من حال إلى حال...والشيء :نقله.والعمل إلى فلان : ناط به."[14]

ومن خلال ما سبق نرى أن مصطلح الإحالة مشتق من الفعل (أحال) والمعنى العام المأخوذ من هذا الفعل هو التغير والتبدل, والفعل (أحال) يستعمل متعديًا ولازمًا, وفي حالة تعديه فإنه يعني نقل الشيء من حال إلى حال أخرى , ويعني توجيه شيء على شيء آخر, لجامع يجمع بينهما," فالتحول والتغير ونقل الشيء من حال إلى أخرى لا يتم إلا في ظل علاقة قائمة بينهما ,تلك العلاقة هي التي سمحت بالتغيير "[15]

ويقابل مصطلح الإحالة في المعجم الأجنبي لفظة رفرنس (Reference) التي تترجم بالإحالة, والإسناد, والمرجع , والإرجاع, وتترجم بالإشارة ,غير أن هذه الترجمة الأخيرة على رأي الدكتور محمد محمد يونس قاصرة لأنها تسبب مشكلة اصطلاحية ومنهجية وذلك لأن الإشاريات تعبر عن قسم واحد من أقسام الإحالة المعروفة في الدرس اللساني النصي ,وعلاقة الإحالة بالإشارة هي علاقة العام بالخاص ,لذلك يفضل استخدام مصطلح الإحالة من أجل تفادي الإشكالية,لأنه يعبر عن جميع أقسام الإحاليات.[16]

اصطلاحًا: يعرف روبرت دي بوجراند الإحالة بأنها :"العلاقة بين العبارات من جهة ,وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات "[17]

أما جون لاينز (J. Lyons) فيعرف الإحالة بأنها "العلاقة بين الكلمات وبين الأشياء والأحداث والأفعال والصفات التي تشير إليها "[18] ويعدّ براون ويول (Brown and Yule) هذا التعريف تعريفا قاصرا, لأنّه يهمل دور مستعمل اللّغة .

غير أنّ لاينز تدارك هذا النقص فيما بعد وأعطى المتكلّم مزيّه الإحالة , لأنه يحيل من خلال استعماله التعابير المناسبة , وهذا المفهوم الأخير حسبهما هو الذي يجب على محلل الخطاب الاعتماد عليه [19] .

بينما يذهب كل من هاليداي ورقيّة حسن إلى استخدام مصطلح الإحالة استخداماً خاصاً على اعتبار أنّ " العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لاتكفي بذاتها من حيث التأويل , إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها . وتتوفر كلّ لغة طبيعيّة على عناصر تملك خاصية الإحالة ,وهي حسب الباحثين : الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة "[20] .

ونجد أَنّ الباحثين قد حصرا وحدّدا في هذا التعريف طبيعة العناصر الإحالية اللغوية ,وهي : الضمائر, وأسماء الإشارة , وأدوات المقارنة .

أمّا الأزهر الزناد ففي معرض حديثه عن مفهوم الإحالة أشار إلى أنّ تسمية العناصر الإحالية " تطلق على قسم من الألفاظ لاتملك دلالة مستقلة ,بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب , فشرط وجودها هو النص , وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ماسبق ذكره في مقام ما وبين ماهو مذكور بعد ذلك في مقام آخر " [21] .

ويمكن تعريف الإحالة بأنّها " علاقة معنوية بين ألفاظ أو أسماء معيّنة وماتشير إليه من مسميات أو أشياء – داخل النص وخارجه – يدّل عليها السياق أو المقام , عن طريق ألفاظ أو أدوات محدّدة (كالضمير واسم الإشارة والاسم الموصول ...) , وتشير إلى مواقف سابقة أو لاحقة في النّص "[22].

ولايتحقق الربط الإحالي في النصوص إلّا من خلال توفّر مجموعة من العناصر التي تسهم في تفعيله وتتوزّع إلى يأتي :[23]

ا- **المتكلّم أو الكاتب أو صانع النص** : من خلال قصده المعنويّ و تتم الإحالة حسب مراده , وعلماء النص يشيرون إلى أنّ الإحالة عمل إنسانّي .

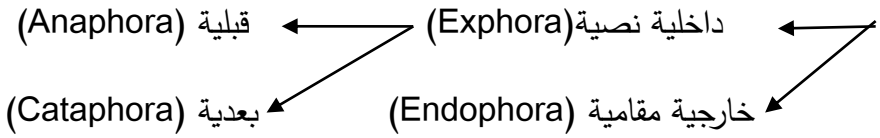
ب- اللّفظ المحيل : وهذا العنصر الإحالي ينبغي أن يتجسّد إما ظاهراً أو مقّدراً كالضمير أو الإشارة , وهو الذي سيحولنا ويغيرنا من اتّجاه إلى آخر .

جـ - المحال إليه : وهو موجود إمّا خارج النص أو داخله من كلمات أو عبارات أو دلالات , ومعرفة الإنسان بالنصّ وفهمه له يعينه في الوصول إلى المحال إليه .

د- العلاقة بين اللفظ المحيل والمحال إليه : والمفروض أن يكون التطابق مجسّدا بين اللّفظ المحيل والمحال إليه .

أنواع الإحالة :

يقسم علماء النصّ الإحالة إلى نوعين رئسيين وذلك حسب المخطط الآتي :



أ- **الإحالة النصيّة (Endophora)** : ترجمها الدكتور تمام حسان بالإحالة إلى النص,[24]وهو مصطلح يستخدم للإشارة إلى علاقات التماسك التي تساعد على تحديد بنية النصّ وتتطلب من المستمع أو القارئ أن ينظر داخل النصّ للبحث عن الشيء المحال إليه ,[25]بمعنى العلاقات الإحالية داخل النصّ ,سواء أكان بالرجوع إلى ما سبق , أم بالإشارة إلى ماسوف يأتي داخل النصّ " [26] وتنقسم الإحالة الداخلية إلى قسمين :

1- إحالة قبليّة (Anaphora):

تُعدّ أكثر أنواع الإحالة استعمالاً ودوراناً في الكلام ؛[27] وهي عودة العنصر الإحاليّ على عنصر إشاريّ مذكور قبله ؛[28] ويتمُّ تفسير مرجعيّة العنصر الإحاليّ بالعودة إلى ما سبق ذكره آنفاً في النصّ و تقتضي الإحالة القبليّة العودة إلى الوراء من أجل البحث عن العناصر الإشاريّة وتحديدها , وهذا ما يسهم في تحقيق تماسك النصّ والربط بين أجزائه .

2- احالة بعديّة (Cataphora):

إحالة إلى الأمام ,أي لما سوف يأتي ذكره في النص ؛ " وهي تعود على عنصر إشاريّ مذكور بعدها في النصّ ولاحق عليها "[29], ويقوم فيها العنصر الإحالي مقام العنصر الإشاريّ المذكور بعدها .

يرى الدكتور نعمان بوقرة أَنّ الإحالة البعديّة التي تعود إلى عنصر لاحق في النصّ دخيلة على الدرس اللّغويّ العربيّ ,وإنّما ولجت إليه نتيجة تأثير اللغات الأجنبيّة على التركيب العربي المحدث بفعل الترجمة .[30]

وذهب روبرت دي بوجراند إلى أنّ هذا النوع من الإحالات أقلّ شيوعاً واستعمالاً من النوع الأول , زيادة على صعوبة البحث عن المحال إليه في الإحالات الداخليّة البعديّة , نظرا لإمكانية تعددّ وتشابه العناصر المحال إليها,وهذا النوع من الإحالات شائع جداً في الجمل المفردة .[31]

ب- الإحالة المقاميّة (Exophara) : إحالة إلى خارج النصّ لعنصر من عناصر العالم ,[32] أي " إحالة عنصر لغويّ إحاليّ على عنصر إشاريّ غير لغويّ موجود في المقام الخارجيّ , كأن يحيل ضمير المتكلم على ذات صاحبه المتكلّم , حيث يرتبط عنصر لغويّ إحاليّ بعنصر إشاريّ غير لغويّ هو ذات المتكلم . ويمكن أن يشير عنصر لغويّ إلى المقام ذاته , في تفاصيله مجملاً إذ يمثل كائناً أو مرجعاً موجوداً مستقلاً بنفسه , فهو يمكن أن يحيل عليه المتكلم "[33].

ويتطلب هذا النوع من الإحالات من المستمع أو القارئ أن يلتفت إلى خارج النص من أجل التعرّف على العناصر المحال إليها وتحديدها [34].

- **أدوات الاتّساق الإحاليّة :**

تتجسّد الإحالة في مجموعة من الألفاظ التي ليس لها دلالة مستقلة في ذاتها , ولا يتحدّد معناها إلا بالعودة إلى ما تحيل إليه داخل النصّ أو خارجه , وهذا الترابط الحاصل بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه لا يتم إلاّ من خلال مجموعة من الوسائل يطلق عليها (أدوات الإتساق الإحالية) وهي : الضمائر وأسماء الإشارة , والأسماء الموصولة وأدوات المقاربة .

ا- **الضمائر** : تعد الضمائر حسب بروان ويول " أفضل الأمثلة على الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة إلى كيانات معطاة "[35] وهي عناصر لغوية تحتاج إلى مفسّر يعود عليها , ويوضّحها ويكشف عن مدلولها [36].

ويقسّم الدكتور محمد خطابي الضمائر باعتبارها وسيلة من وسائل الاتّساق الإحالية إلى قسمين[37] :

ا- ضمائر وجوديّة مثل : أنا ,أنت ,أنتم ,أنتم ,انتن ,هو,هم ,هنّ... إلخ .

ب-ضمائر ملكية مثل :كتابي ,كتابك , كتابهم ,كتابه , كتابهن ...إلخ .

والملاحظ أنّ الضمائر سواء كانت وجوديّة أو ملكيّة تنقسم إلى ضمائر التكلم أو المخاطب أو الغائب . [38]

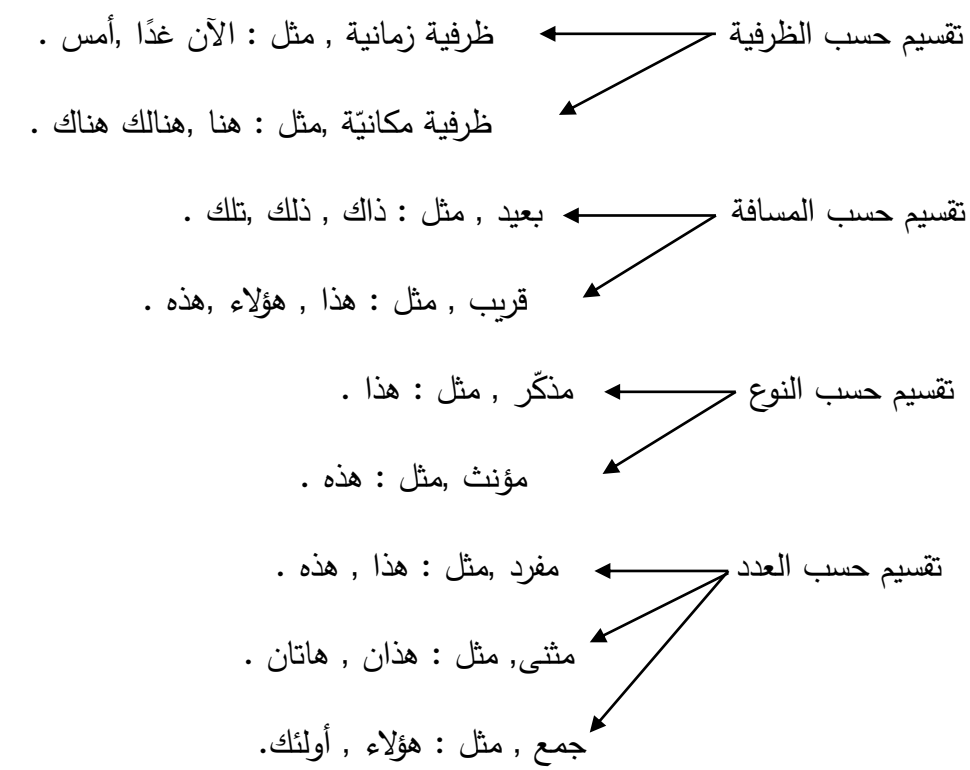
إذا تناولنا هذه الضمائر من ناحية الاتّساق ,أمكن التمييز بين الضمائر التي تحيلنا إلى خارج النصّ بشكل نمطيّ , وتضمُّ تحت لوائها الضمائر الدالة على المتكلّم , والمخاطب , وتجدر الإشارة إلى أنّه ليس لها مساهمة في اتّساق النصّ إلاّ في الكلام المستشهد به , أو في الخطابات المكتوبة المتنوعة مثل الخطاب السردي ؛ أمّا الضمائر التي تساهم في تحقيق اتّساق النصّ فهي التي يسميّها هاليدي ورقية حسن (أدوار أخرى) , وتتدرج تحتها ضمائر الغيبة إفرادا وتثنية وجمعا (هو ,هي, هما,هم , هن) , وهي على عكس الأولى تحيل قبلياً بشكل نمطي وتصل بين أجزاء النص[39].

إنّ الضمائر تكتسب أهميتها لأنها تنوب عن الأسماء والأفعال والجمل المتتالية ؛ " فقد يحلّ ضمير محلّ كلم أو عبارة أو جملة أو عدة جمل . ولا تقف أهميتها عند هذا الحدِّ ؛ بل تتعداه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلاً ودلالةً , داخليّاً وخارجياً سابقةً ولاحقةً ".[40]

ويقوم محلّل النص بدور هامٍّ في إعادة الضمير المحيل إلى مرجعيته من أجل تفسير النصّ وإزالة اللبس عنه وتوضيح دلالته , ولاريب أن اللّبس والإبهام يحول دون فهم النص وتحقيق تماسكه , كما أن إزالة اللّبس عنه تسهم في تقوية ترابطه وتلاحمه .

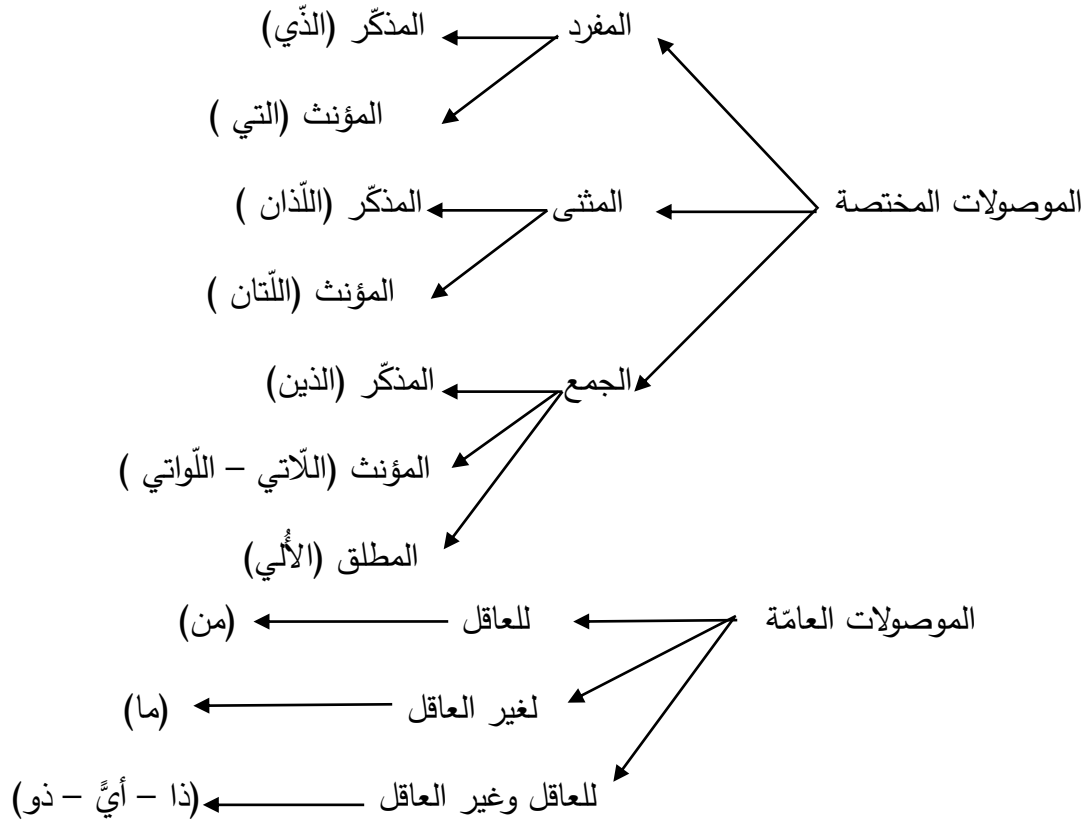
وباعتبار ضمير المتكلم وضمير المخاطب راجعين على المشاركين في عميلة التخاطب , فإن عملية تحديد مايشيران إليه هي عملة سهلة وسلسة عادة , وذلك لعدم إمكانية حدوث اللبس فيهما , ولكن الصعوبة قد تحيط بعملية إحالة ضمير الغائب إلى صاحبه ؛ لأنّ مشاهدته غير ممكنة , وبالتالي فهو يحتاج إلى ما يفسّره , ومن هذا المنطق فإنّ ضمير الغائب يقتضي تقدُّم المفسِّر عليه لأنّه لم يوضع معرفة بذاته , بل بسبب ما يعود عليه فإن تَمّ ذكره دون أن يتقدَّمه مايفسّره بقى مبهماً غامضاً لا يعرف المراد به حتى يأتي مفسّره , وتنكيره خلاف وضعه .[41]

ب- أسماء الإشارة : هي عناصر إشاريّة لا تحيل إلى ذات المرجع الذي تحيل إليه الإحالات الضميرية ؛ [42] فالضمائر تقوم بوظيفة تحديد مشاركة الشخوص في التواصل أو غيابها عنه ؛ بينما تقوم أسماء الإشارة بوظيفة تحديد مواقع هذه الشخوص في الزمان والمكان داخل المقام الإشاريّ ,[43] وهي تتساوى مع الضمائر الدالة على الغائب في كونها تحيل عادة إلى ما هو داخل النصّ , ويمكن تقسيمها إلى ما يأتي : [44]



تقوم أدوات الإحالة الإشاريّة بعملية الربط القبليّ والبعديّ , وجميع أصناف الإشاريات محيلة إحالة قبليّة , ومعنى ذلك أنّها تربط جزءاً لاحقاً من النص بجزء سابق , ومن ثمّ تساهم في اتّساق النص , ويتميّز اسم الإشارة المفرد بما أطلق عليه الباحثان هاليداي ورقية حسن (الإحالة الموسّعة) أى إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو إلى متتالية من الجمل .[45]

ج- الأسماء الموصولة : الاسم الموصول هو " ما يدل على معيّن بواسطة جملة تذكر بعده , وتسمّى هذه الجملة : صلة الموصول "[46] وصلة الموصول دائماً جملة , إمّا اسميّة وإمّا فعليّة ,[47] ويتّصل بها ضمير يسمّى العائد , نحو :" جاء الذي قام أبوه " , ويشترط فيه أن يكون مطابقاً للموصول في النوع والعدد ,[48] وتنقسم الموصولات إلى قسمين مختصة وعامّة .[49]



ويُعَدُّ الاسم الموصول أداةً واضحةً من أدوات الإحالة التي تعمل على تماسك النصّ وترابطه ؛ وذلك لكونه يحدّد دور المشاركين في الزمان والمكان داخل المقام الإشاريّ, وتتحقّق إشاريّته إذا ما دلّ مع صلته على ذات أو مفهوم جرت الإحالة عليه بعد ذكره في النصّ , وينطبق هذا على الموصولات المشتركة عادة , بينما يكون الاسم الموصول المختصُّ إحاليا إذا ماعاد على محال إليه سابق له عادةً [50].

ولا تختلف الأسماء الموصولة عن غيرها من أدوات الاتّساق الإحالية في كونها تقوم بعملية التعويض , وهي لا تحمل أي دلالة خاصة , ومفهومها لا يتّضح إلاّ من خلال ما تحيل إليه , وهي تقوم بعمليّة الربط الاتّساقيّ من خلال ذاتها ومرتبطة بما يلحقها وهي صلة الموصول , التي تصنع ربطاً مفهوميّا يجمع بين ما يسبق الاسم الموصول وما يأتي بعده , ويشير النحويون إلى أنّ صلة الموصول ينبغي أن تكون معلومة للمتلقّي قبل أنّ يذكر الاسم الموصول .[51]

د- أدوات المقارنة :

وتنقسم إلى :" عامة يتفرع منها التطابق والتشابه والاختلاف وإلى خاصة تتفرع إلى كمية وكيفية "[52] وأدوات المقارنة نقوم بوظيفتها الاتسافية كغيرها من أدوات الإحالة (الضمائر وأسماء الإشارة وأسماء الموصول)

المبحث التطبيقي: التعريف بالشاعر وتطبيق أنواع الإحالة على القصيدة :

1-التعريف بالشاعر:-

وُلِد شَاعِرُنا يوم 7 مارس 1938م في طرابلس بقرية شط الهنشير في فترة الاحتلال الإيطاليّ , وعاش والده (محمّد البغداديّ) محنة اليتم بعد أسر أبيه وترحيله إلي إيطاليا وترك أولاده لكفالة الأقارب, وتلقى شاعرنا تعليمه الأوّل في معهد أحمد باشا الدينيّ, حيث نال منه الشهادة الثانوية , ثم حصل علي درجة الليسانس من كليه اللغه العربية بمدينة البيضاء 1965م وفي سنة 1971م حصل علي درجة الدكتوراة مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة الأزهر وعند عودته إلى طرابلس شغل عدة مناصب في التدريس الجامعي,ويعمل حاليا أستاذًا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة طرابلس,وشارك في عدة مهرجانات ومنتديات شعرية وأدبية منها مهرجان الشعر العربي الفرنسي وعكاظية الشعر العربي بالجزائر سنة 2010 م[53].

شعره:

له ديوان (علي جناح نورس) صدر في سنة 1999م ضمنَّه قصائد متنوعة منها :(أشواق مهاجرة الي الحبشة)الذي وصفها الشاعر والناقد المصري فاروق شوشة بأنها إنجاز شعريٌّ يحسب لصاحبها وصفحة بديعة من صفحات الشعر الليبي . وتناول شعره أيضا عددا من القضايا العربية التي عكست فكرة القومي كما في قصيدة (غزه تحت النار) , و(هكذا موت الرجال) و (أين حكام العرب ؟)[54] وفي يناير 2012م نشر الشاعر قصيدة نثرية بعنوان الصلح والحياة في مناجاة لوطنه ليبيا بعد ثورة 17 فبراير, يدعو فيها أبناء وطنه للمصالحه والمضي قدما لبناء الوطن والقصيدة التي نحن بصدد دراستها دراسة تحليلية وفق المنظور اللساني الأسلوبي للكشف عن ملامح التماسك فيها هي من القصائد القوميّة التي جسدت قوميّة الشاعر حيت يتحسر على أرض فلسطين أرض النبوة, مسرى رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وأُولى القبلتين وثالث الحرمين الأرض التي اغتصبها اليهود والصهيانية وأنكروا أنها أرض العرب, والقصيدة جلّها أسلوب استفهامي إنكاري لايخلو من مسحة التعجب والدهشة والتهكم لما آل إليه حالنا من الضعف والانكسار . والاستفهام أحد أبرز الأبنية

التركيبة في هذة القصيدة , وهو صورة من صور المشاركة بين الشاعر والمتلقي ذلك لأن فيه معنى الطلب والجدلية الحركية بين المبدع والمتلقي .

وقبل أن نبدأ بدارسة الإحالة في قصيدة :(أين حكام العرب؟!) [55] للشاعر العربيّ الليبيّ عبد المولى محمد البغداديّ نورد القصيدة كاملة ,لأنّها موضوع الدراسة ,ونوردها دون مراعاة للسواد والبياض اختصارًا للمساحة,ونضع علامة الشرطة المائلة بين الأسطر الشعرية وعلامة(***)بين التوقيعات المكونة لها.أين حكام العرب ؟! يافلسطين النبوة /زلزلي الأرضَ التي تحتك إنْ صارت عدوة /فجري الأرض بجيلٍ غاضبٍ أقوى فتوة /إنّه الجيل الذي يكبرنا عزماً وقوة/إنه الجيل الذي يثأر منا ولنا نحن العرب /إنه الجيل الذي يُسْقِط حكام العرب!*** ماالذي يجري على أرض النبوة /أفتوحاتٌ من الله جديدة /أم بقايا معجزاتٍ قدسية/برزت من خلف أعماق السكون/أرأيتم وسمعتم وشهدتم!أي مهر ذلك المهر الذي/يدفع من أجل التحرر/إنّه المهرُ الذي يصنعه الأحرارُ/والثوارُ حقاً/إنّه المهرُ الذي نحتاجه نحن/ لنبقى !!/لستُ أدري ماالذي يجمع أشتاتَ العربِ/لو تهاوى ذلك البيت المقدس؟وتولى النفقِ المشؤوم تنفيذَ المهمة/هل سنبني مسجدًا أقصى جديدا,ولمن؟!/ويعيدُ الدور هولاكو وقيصر /ويضيع النصر في حطين من كف العرب/لستُ أدري ماالذي حلَّ بهم/نبشوا قبر صلاح الدين واستلوا سلاحه/ وبه انهالوا على انفسهم طعناً وضرباً /كلهم ينشد حرباً/ويريد المال نهباً/ويجيد الحكم غصباً***ياعروق المسجد الأقصى بأعماق الصخور /فجري الأرض وثوري ثورة الحر الغيور/واخسفي كل مغير وانتهازي حقير /واقذفي في صدرنا العاري شواظاً من سعير /لنذوق النارَ والعارَ ونثأر/ ويعود الأمرللشعب ويبقى :الله أكبر***أنا لاأذكرُ إلاَّ أنني عبدٌ وأبائي عبيد/عربيّ غير أنّ العربيّ الحرّ مقطوع الوريد /في حقول النفط كم أحرقتُ من مجد تليد/أه لو لم نبع النفط ولا القدس /ولاذَمة حكام العرب*** ياعرب!/أرجال نحن حقاً أم تماثيل هزيلة /أذناب نحن أم أشباه جرذان قتيلة /من ترى نحن لنحيا تحت أقدام ثقيلة/نعبد الشيخ الذي يملك قطعان القبيلة/ دون إدراك ووعي ياعرب***نحن لاشيء ولدنا هكذا صماً وبكماً /إننا منذ قرون لم نعد نرهب خصماً /كخراف برؤوس من عجين /همها أن تكسب الرعيان والديدان لحماً /فمتى يصحو الضمير الحرُّ فينا ياعرب؟***جرجروا قادتنا للصلح قلنا فلنصالح/كلنا جاء يصافح ويعانق ويسامح /وتسابقنا إلى القدس وأنشدنا مدائح/كم شفيع ورسول بالهوى غاد ورائح /وتصالحنا وأصلحنا الملاهي والمسابح/فإذا بالصلح غارات وقصف ومذابح /إنه صلح الأفاعي!/ والأفاعي لاتصالح***فجري ثورتك الحمراء يادنيا الحجارة/لتكون الطلقة الأولى لميلاد الحضارة/فالحصى النازف من أشبالنا ليس حجارة/بل صواريخاً وألغاماً ستجتاح القذارة /وزغاريدًا وأعراسًا وفتحًا***ياتلاميذ الحجارة....أين انتم؟!/ياشموعا تحرق العار الذي نحن جلبناه إليكم/أي نعم....نحن جلبناه إليكم/في وعود وافتراءات كذبناهاعليكم/في بطولات

شهدنا زيفها نحن وأنتم/أبعدوا الأصنام والأوثان ياأحرارنا عنا وعنكم وأثأروا للشرف المنهار لا في القدس وحده/كلنا في الهم قدس/سيد يملك عبده!/حاكم يغتال جنده!!/غير أنَّا ياتلاميذ الحجارة قدكذبنا وصدقتم/وسكتنا ونطقتم/ورضخنا وامتنعتم/فهبطنا وارتفعتم/هكذا نحن وأنتم /فتعالوا ياتلاميذ الحجارة/نحرق الظلم الذي يجمعنا نحن وأنتم/ننشد الفجر الذي يجمعنا نحن وأنتم/نكسر القيد الذي يرهبنا نحن وأنتم/أي نعم نحن وأنتم/أي نعم نحن وأنتم***

هذه القصيدة من الشعر الحرِّ الذي لايتقيّد فيه الشاعر لابالوزن ولا بالقافية, عرض الشاعر في قصيدته التي تتكون من سبع شرائح العديد من الإحالات التي تعمل على اتساق الأسطربعضها ببعض لكي يكون كل سطر مرتبط بالذي يسبقه ,وسنبين أهم وسائل الاتساق الإحاليةالمختلفة,ونوع الإحالة الأكثر حضورًا في النص (القصيدة)الموضوعة بين أيدينا من خلال هذا الجدول التوضيحي:

الإحـــالة	وسيلة الإحالة	العنصر المحال إليه	نوع الإحالة
زلزلي	ضمير متصل (ياء المخاطبة)	فلسطين	نصية قبلية
التي	اسم الموصول	الأرض	نصية قبلية
تحتك	ضمير متصل	فلسطين	نصية قبلية
صارت	ضمير مستتر (هي)	الأرض	نصية قبلية
فجري	ضمير متصل	فلسطين	نصية قبلية
أقوى	المقارنة	الجيل الغاضب	نصية قبلية
إنّه	ضمير متصل	الجيل الغاضب	نصية بعدية
الذي	اسم الموصول	الجيل الغاضب	نصية قبلية
يثأر	ضمير مستتر	الجيل الغاضب	نصية قبلية
منّا	ضمير متصل	الشاعر ومن يتحدث باسمهم	مقامية
لنا	ضمير متصل	الشاعر ومن يتحدث باسمهم	مقامية
نحن	ضمير منفصل	الشاعر ومن يتحدث باسمهم	مقامية

يكبرنا	ضمير متصل	الشاعر ومن يتحدث باسمهم	مقامية
يكبرنا	ضمير مستتر	الجيل	نصية قبلية
يسقط	ضمير مستتر	الجيل الغاضب	نصية قبلية
الذي	اسم موصول	(ما) الشيء	نصية قبلية
يجري	الضمير المستتر	ما الشيء	نصية قبلية
أرأيتم	ضمير متصل	جمع المخاطبين	مقامية
وسمعتم	ضمير متصل	جمع المخاطبين	مقامية
وشهدتم	ضمير متصل	جمع المخاطبين	مقامية
ذلك	اسم الإشارة البعيد	المهر	نصية قبلية
الذي	اسم الموصول	المهر	نصية قبلية
يدفع	ضمير مستتر (هو)	المهر	نصية قبلية
يصنعه	الضمير المتصل(الهاء)	المهر	نصية قبلية
نحتاجه	الضمير المستتر (نحن)	الشاعر ومن يتحدث باسمهم	مقامية
نحتاجه	الضمير المتصل (الهاء)	المهر	نصية قبلية
لنبقى	الضمير المستتر (نحن)	ذات الشاعر والمخاطبين العرب	مقامية
لست	الضمير المتصل (التاء)	ذات الشاعر	مقامية
أدري	الضمير المستتر (أنا)	ذات الشاعر	مقامية
الذي	اسم الموصول	(ما) الشيء	نصية قبلية
يجمع	الضمير المستتر(هو)	أشتات العرب	نصية بعدية
ذلك	اسم الإشارة البعيد	البيت المقدس	نصية بعدية
سنبني	الضمير المستتر (نحن)	ذات الشاعر و العرب	مقامية
بهم	الضمير المتصل	العرب	مقامية

نبشوا	الضمير المتصل	العرب	مقامية
استلوا	الضمير المتصل	العرب	مقامية
انهالوا	الضمير المتصل	العرب	مقامية
أنفسهم	الضمير المتصل	العرب	نصية قبلية
كلهم	الضمير المتصل	العرب	نصية قبلية
ينشد	الضمير المستتر (هو)	كلهم	نصية قبلية
يريد	الضمير المستتر(هو)	كلهم	نصية قبلية
يجيد	الضمير المستتر (هو)	كلهم	نصية قبلية
فجري	الضمير المتصل	عروق المسجد الأقصى	نصية قبلية
ثوري	الضمير المتصل	عروق المسجد الأقصى	نصية قبلية
اخسفي	الضمير المتصل	عروق المسجد الأقصى	نصية قبلية
اقذفي	الضمير المتصل	عروق المسجد الأقصى	نصية قبلية
صدرنا	الضمير المتصل	الشاعر و العرب	مقامية
لنذوق	الضمير المستتر (نحن)	ذات الشاعر و العرب	مقامية
أكبر	المقارنة	لفظ الجلالة	نصية قبلية
أنا	الضمير المنفصل	ذات الشاعر	مقامية
لاأذكر	الضمير المستتر (أنا)	ذات الشاعر	مقامية
انني	الضمير المتصل	ذات الشاعر	مقامية
أبائي	الضمير المتصل	ذات الشاعر	مقامية
أحرقت	الضمير المتصل	ذات الشاعر	مقامية
نبع	الضمير المستتر (نحن)	ذات الشاعر و العرب	مقامية
كخراف	احالة بالمقارنة بالمشابه	ذات الشاعر والعرب	نصية قبليه
لنحيا	الضمير المستتر (نحن)	ذات الشاعر والعرب	مقامية
أشباه	المقارنة	ذات الشاعر والعرب	مقامية

نعبد	الضمير المستتر (نحن)	ذات الشاعر و العرب	مقامية
الذي	اسم الموصول	الشيخ	نصية قبلية
يملك	الضمير المستتر(هو)	الشيخ	نصية قبلية
ولدنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر العرب	مقامية
هكذا	اسم الإشارة	ذات الشاعر والعرب	مقامية
إننا	الضمير المتصل	ذات الشاعر والعرب	مقامية
نعد	الضمير المستتر (نحن)	ذات الشاعر والعرب	مقامية
نرهب	الضمير المستتر(نحن)	ذات الشاعر والمخاطبين العرب	مقامية
همها	الضمير المتصل	الخراف	نصية قبلية
تكسب	الضمير المستتر (هي)	الخراف	نصية قبلية
فينا	الضمير المتصل	ذات الشاعر و العرب	مقامية
جرجروا	الضمير المتصل	الأعداء	مقامية
قادتنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر و العرب	مقامية
قلنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر والمخاطبين العرب	مقامية
فلنصالح	الضمير المستتر(نحن)	ذات الشاعر والعرب	مقامية
كلنا	الضمير المستتر(نحن)	ذات الشاعر والعرب	مقامية
جاء	الضمير المستتر (نحن)	كلنا	نصية قبلية
يصافح	الضمير المستتر (هو)	كلنا	نصية قبلية
نعانق	الضمييير المستتر (نحن)	كلنا	نصية قبلية
نسامح	الضمير المستتر (نحن)	كلنا	نصية قبلية
تسابقنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر والمخاطبين العرب	مقامية
أنشدنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر و العرب	مقامية

غاد ورائح	المقارنة	شفيع ورسول	نصية قبلية
الصلح غارات	المقارنة	الصلح	نصية قبلية
أنه	الضمير المتصل	الصلح	نصية بعدية
لاتصالح	الضمير المستتر	الأفاعي	نصية قبلية
أشبالنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر و العرب	مقامية
ستجتاح	الضمير المستتر(هي)	الحصى	نصية قبلية
أنتم	الضمير المنفصل	تلاميذ الحجارة	مقامية
تحرق	الضمير المستتر (هى)	تلاميذ الحجارة	نصية قبلية
جلبناه	الضمير المتصل	ذات الشاعر واالعرب	مقامية
جلبناه	الضمير المتصل	العار	نصية قبلية
كذبناها	الضمير المتصل	الشاعر وجمع العرب	مقامية
كذبناها	الضمير المتصل	الوعود والافتراءات	نصية قبلية
عليكم	الضمير المتصل	جمع المخاطبين	مقامية
شهدنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر و العرب	مقامية
زيفها	الضمير المتصل	البطولات	نصية قبلية
انتم	الضمير المنفصل	تلاميذ الحجارة	مقامية
ابعدوا	الضمير المتصل	الأحرار	نصية بعدية
احرارنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر والعرب	مقامية
عنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر والعرب	مقامية
عنكم	الضمير المتصل	تلاميذ الحجارة	مقامية
أثاروا	الضمير المتصل	تلاميذ الحجارة	مقامية
وحده	الضمير المتصل	الشرف	نصية قبلية
كلنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر والعرب	مقامية
يملك	الضمير المستتر (هو)	السيد	نصية قبلية

عبده	الضمير المتصل	السيد	نصية قبلية
يغتال	الضمير المستتر (هو)	حاكم	نصية قبلية
جنده	الضمير المتصل	حاكم	نصية قبلية
إنّا	الضمير المتصل	ذات الشاعر والعرب	مقامية
كذبنا وصدقتم	المقارنة	جمع المتكلمين والمخاطبين	مقامية
سكتنا ونطقتم	المقارنة	جمع المتكلمين والمخاطبين	مقامية
ورضخنا وامتنعتم	المقارنة	جمع المتكلمين والمخاطبين	مقامية
فهبطنا وارتفعتم	المقارنة	جمع المتكلمين والمخاطبين	مقامية
تعالوا	الضمير المتصل	تلاميذ الحجارة	مقامية
الذي	اسم الموصول	الفجر	نصية قبلية
يرهبنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر وتلاميذ الحجارة	مقامية
يرهبنا	الضمير المستتر	القيد	نصية قبلية
يجمعنا	الضمير المتصل	ذات الشاعر وتلاميذ الحجارة	مقامية
يجمعنا	الضمير المستتر	الفجر	نصية قبليه

من خلال التطرق إلى وسائل الاتساق الإحالية في قصيدة (أين حكام العرب؟) للشاعر عبدالمولى محمّد البغداديّ يتضح لنا مايأتي :

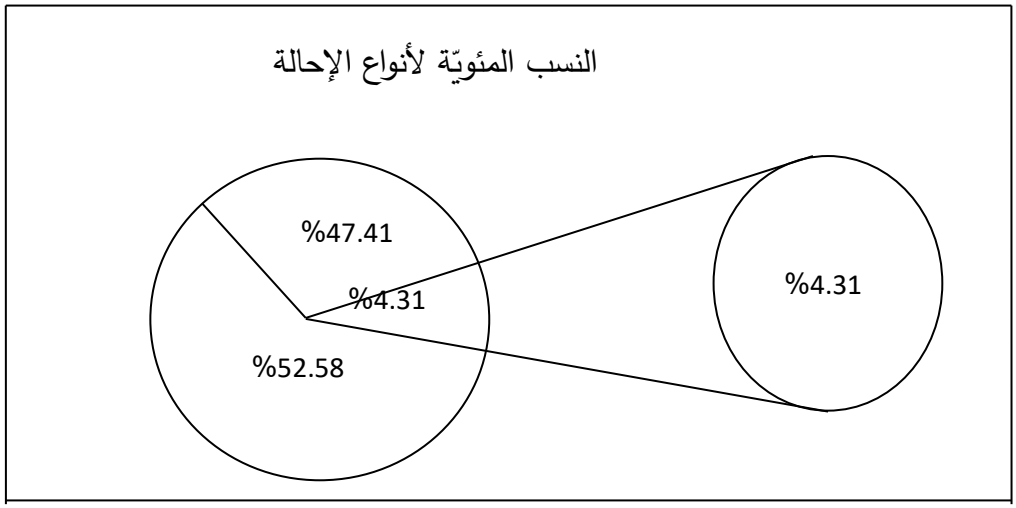
- كان للإحالة الخارجية (المقامية) حضور قوي , حيث بلغ عدد الإحالات الخارجية (61) حالة , أي بنسبة52.58% ولقد كانت الضمائر المستخدمة في القصيدة التي تحيل إلى خارج

النص هي الضمائر المنفصلة والمتصلة والمستترة والمحال إليه بصورة عامّة في القصيدة يكون الشاعر ومن يتحدث باسمهم من العرب وهو الغالب على هذه المدونة .

- الإحالة النصية وقد كان عدد حالاتها (55) حالة , أي بنسبته 47.41% وكان الحضور الأقوي من هذا النوع للإحالة النصية القبلية بعدد (50) حالة مانسبته43.10 % وهذا بتوظيف عناصر الاتساق المختلفة كالضمائر بأنواعها المتصلة والمستترة وأدوات المقارنة وكانت الضمائر بأنواعها أكثر حضورًا من غيرها .

أما الإحالة النصية البعدية فكانت الأقل حضورًا من الإحالة النصية القبلية باستعمال الضمائر المتصلة , وكان عددها (5) إحالات أي بنسبته 4.31%.

ونخلص في الأخير أن الإحالة الضميرية باستخدام الضمائر غلبت على هذه المدونة , ولعلّ ذلك راجع إلى أنّ هذا النوع من الإحالة مناسب لطبيعة النّص و حالة التذّمر الذي يعيشها البغداديّ لهذا استدعت هذه الأدوات لتلك الأغراض ومايهمّنا من هذا الإحصاء والتحليل هو أنّ هذه الأدوات الإحاليّة قد ساهمت في تشكيل المعنى الكليّ للنصّ من خلال تموضعها داخله , وعلاقة المرجعية التي تحملها في كل موضع لأقطاب معينه يرتكز عليها النصّ ويجعلها حاضرة مستمرة مشكلة الدلالة العامّة , ممّا أدّى إلى اتّساق النصّ .



الهوامش :

1. قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب :17.
2. ينظر علم لغة النص ,سعيد حسن بحيري :103 .
3. علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق :75.
4. مدخل إلى علم النص ومجال تطبيقه :62.

5. المرجع نفسه .
6. بحث في مفاهيم النص ومعايير النصية:181.
7. لسانيات النص :5.
8. سميائيات النص الأدبي :87 .
9. تحليل الخطاب :140.
10. دور الكلمة في اللغة :66.
11. مدخل إلى علم لغة النص , تطبيقات نظرية :12/11 .
12. التناص ,نظرية النص الأدبي:283.
13. لسان العرب :12/1055-1056 مادة : (حول).
14. المعجم الوسيط : 209
15. الاحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرأني :1063.
16. ينظرقضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب :58.
17. النص والخطاب والاجراء, روبورت دي بوجراند :172
18. علم الدلالة :43
19. ينظر تحليل الخطاب :36.
20. لسانيات النص :16-17.
21. نسيج النص :118.
22. الإحالة بالضمائر :1064.
23. ينظر :الإحالة في نحو النص :529.
24. ينظر: اجتهادات لغوية:366
25. ينظر تحليل الخطاب :238.
26. علم اللغة النصي:40/1
27. ينظر نحو النص :117.
28. نسيج النص :118-119
29. ينظر :اجتهادات لغوية :366.

30. ينظر المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب :582.
31. ينظر: النص والخطاب والإجراء :230.
32. ينظر :اجتهادات لغوية :366.
33. نسيج النص :119.
34. تحليل الخطاب :238.
35. المرجع نفسه :256.
36. ينظر :النص والخطاب والإجراء :230.
37. لسانيات النص :18.
38. ينظر : الاحالة في نحو النص :532.
39. ينظر لسانيات النص :18.
40. ينظر :علم اللغة النصي :137/1.
41. ينظر:الاحالة بالضمائر ودورها في تماسك النص القرآني :1069.
42. ينظر :المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب :87.
43. ينظر : نسيج النص :117-118.
44. ينظر :الإحالة في نحو النص ,أحمد عفيفي , 533.
45. ينظر : لسانيات النص , محمد خطابي :19.
46. جامع الدروس العربية :124.
47. ينظر : النحو الميسر :129.
48. ينظر : شذور الذهب في معرفة كلام العرب:174.
49. ينظر :جامع الدروس العربية :124-126
50. ينظر :علم لغة النص والأسلوب :39
51. ينظر : الاحالة في نحو النص :535.
52. لسانيات النص :119.
53. ينظر معجم الأدباء والكتاب الليبين المعاصرين :45/1.
54. ينظر ديوان على جناح نورس :151.

55. المرجع نفسه .

المصادر والمراجع :

1. اجتهادات لغوية : تمام حسّان ,عالم الكتب ,ط1, 2007م .
2. الاحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني , دراسة وصفية تحليلة , نائل محمد اسماعيل , مجلة جامعة الأزهر بغزة ,مج 13, 2011م .
3. الاحالة في نحو النص, دراسة في الدلالة والوظيفية , أحمد عفيفي , كتاب المؤتمر الثالث للعربية والدراسات النحوية , كلية دار العلوم ,جامعة القاهرة ,2005م .
4. التناص نظرية النص الأدبي عبدالملك مرتاض ,الجرائر ,دط,دت..
5. النص والخطاب والإجراء, ربورت دي بوجراند ,ترجمة تمام حسان,عالم الكتب ,القاهرة ,ط1 ,1998م.
6. بحث في مفاهيم النص ومعايير النصية , وسن عبد الغني المختار ,حمدي البستاني , القرآن الكريم دراسة نظرية.
7. تحليل الخطاب بروان ويول ,ترجمة محمد مصطفى الزليطني ومنير التريكي , الرياض ,دار النشر العلمي ,1998م .
8. جامع الدروس العربية , مصطفى الغلاييني , تحقيق على سليمان شبارة , مؤسسة الرسالة , بيروت , ط1. 2010م .
9. دور الكلمة في اللغة ستيفن اولمان , ترجمة كمال بشر,دار غريب للطباعة والنشر , 1997م.
10. ديوان على جناح نورس لعبدالمولى البغدادي , بيروت دار الكتاب الجديد ,ط1, 1999م .
11. سميائيات النص الأدبي ,أنور المرتجي ,الشارقة ,دار الثقافة والإعلام ,2015م .
12. شذور الذهب في معرفة كلام العرب , ابن هشام الأنصاري تحقيق محي الدين عبد الحميد , المكتبة العصريّة ,بيروت , ط1
13. علم الدلالة , جون لاينز , تر , مجيد عبدالحليم الماشطة وحليم حسين فالح وكاظم حسين باقر , البصرة 1980م.

14. علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق , دراسة تطبيقية على الصور المكية , صبحي إبراهيم الفقيه , دار قباء , للطباعة والنشر, القاهرة ,ط1 ,2000م .
15. علم لغة النص والأسلوب بين النظر والتطبيق , نادية النجار , مؤسسة حورس الدوليّة , الاسكندرية ,(د.ط)2013م.
16. قضايا في اللغة واللسانيات وتحليل الخطاب , د. محمد محمد يونس عليّ, دار الكتاب الجديدة المتحدة .
17. لسان العرب , ابن منظور , دار صادر بيروت .
18. لسانيات النص ,محمد خطابي ,مدخل إلى انسجام الخطاب , المركز الثقافيّ العربيّ , الدار البيضاء , المغرب , 2006م.
19. مدخل إلى علم لغة النص , تطبيقات لنظرية روبورت دي بوجرانت ولفجانج د يسلر ,إلهام أبو غزالة,علي خليل حمد ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ,1999م.
20. مدخل الي علم النص ,سعيد حسن بحيري ,الدار العربية للعلوم , بيروت ,ط1 .2008م.
21. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب , دراسة معجمية , نعمان بو قرة , عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع , أريد , الاردن ,(د.ط),(د,ت).
22. معجم الأدباء والكتاب الليبين المعاصرين , طرابلس ,دار مداد للطباعة والنشر والانتاج الفني ط1, 2000م .
23. المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية , مكتبة الشروق الدولية ,ط4 ,2004م .
24. النحو الميسر , أحمد ناصر أحمد ناصر , ألفا للنشر والتوزيع , مصر , ط1 , 2010م .
25. نحو النص , اتجاه جديد في الدرس النحوي , أحمد عفيفي , مكتبة زهراء الشروق , القاهرة ,ط1 , 2001 م.
26. نسيج النص , بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصاً, الأزهر الزناد , المركز الثقافي العربي ,ط1 ,1993م .

تـــآزر الوظائـــف اللغـــوية في الشعـــر العربي الليبي الفصيـــح
قصيدة (أمة ومجد) لأحمد الشارف أنموذجاً

د.فتحي الهادي علي الجغمنّي

كلية الآداب

جامعة الزاوية

الحمد لله ذي العز المنيع والمجد الرفيع ، والسلطان القاهر، والجلال الظاهر والملك الغالب الباهر، نحمده ونستهديه ونستغفره ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا.

أمّا بعد:

فإنّ هذه الدراسة تقوم على منهج نحو النص، بوصفه "أعلى وحدة مختصة للتحليل اللغوي، ليست الجملة بل النص"[1]، "وأن النص الشعري ليس أفكاراً ترد بشكل منفصل عبر أبيات ومقاطع شعرية، وإنما هو رؤيا تتلاحم في نسيجها الأشياء وتنعقد في عملية بنائها العلاقات التي تربط بين الظواهر والأحداث"[2].

وقديماً يقول الشيخ عبدالقاهر الجرجاني "إنْ عمدت إلى ألفاظ فجعلتها تتبع بعضها بعضاً من غير أن تتوخى فيها معاني النحو لم تكن صنعت شيئاً تدعى به مؤلفاً"[3] ويقول أيضاً "اعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت: أن تتخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثانٍ فيها بأول"[4].

"وإذا تناولنا الشعر بوصفه فناً لغوياً، فإن النحو في هذه الحالة يعد أحد الأبنية الأساسية التي ينبغي الاعتماد عليها في تفسيره، لأن العلاقات النحوية في النص على مستواه الأفقي هي التي تحقق

أبنيته التصويرية والرمزية، وعلى مستواه الرأسي هي التي توحّد توازيه وأنماط التكرار فيه، وتحكم تماسكه واتساقه، وهذا كله يؤسّس بنية النص الدلالية، وقد نتوسع في مفهوم النحو بحيث يشمل منظومة القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية التي تحكم بنية النص في ترابط وانسجام"[5].

ومن هنا يمكن القول إن نحو النص يتناول النصَّ بوصفه وحدة واحدة تتآزر أو تتظافر أو تتماسك وحداته التركيبية لبث وإنتاج الدلالة التي يهدف إليها المبدع.

ولعل قصيدة (أمة ومجد) للشاعر أحمد الشارف[*] أحد القامات الأدبية في ليبيا لهذا الفن الأدبي (الشعر)، ما يمكن أن تكون أنموذجاً صالحاً للحكم على الشعر الليبي الفصيح في ضوء ميزان نحو النص.

يقول أحمد الشارف في قصيدته:

1- حيّوا بني وطني من أمّةِ العرب تمثّلتْ فيهو روحٌ من الأدبِ[6].

2-دعاهمو الوطن الغالي فما بخلوا وأبخل الناس من يُدعى ولم يجبِ

3-واستخرجوا أدوات البحث بينهمو واستنهضوا الهمم العلياء عن كثبِ[7]

4-يحمون بالسيف ما قالوا وما كتبوا وآية السيف تحمي آية الكتبِ[8]

5-بوادرُ اليأس قد زالت ببيعتهم كما يزول ظلامُ الليل بالشهبِ[9]

6-والشرقُ يهتفُ بالذكرى لجامعة في مصرَ، في أمَّةِ الإسلامِ، في الغربِ

7-طريقةُ الشّعر فيهم غيرُ دارسةٍ لهم (رفيقٌ) بها خالٍ من الريبِ[10]

8-ما إن رأوا- لبني صحرائها-وِجِلاً يومَ الكفاح ولا ذلاً لمغتربِ[11]

9-ليوث غاب إذا ما ضُيّقوا وثبوا وأي ليثِ لدفع الضيق لم يثبِ[12]

10-لهم نفوسٌ إذا حركتها اضطرمت بعد السكونِ اضطرامَ الماءِ في اللهبِ[13]

11-لاغرْوَ أن يدعي الليبيُّ أنَّ له ما للعروبةِ من مجدٍ ومن حسبِ[14]

12-لديه من لغة القرآن معجزةٌ تلوح كالدرّ والياقوتِ والذهب[15]

13-تخالهُ في ارتياحٍ من تجلّدِه بالرّغم عمّا به من شَدّةِ التعبِ

14-عزمٌ لديه وإيمانٌ وتضحية يومّ اللقاءِ بلا خوفٍ ولا رهبِ

بدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر، "وهو بناء لما يكون ولم يقع" [16]، وقد اختار لصيغة الطلب المادة المعجمية (ح.ي.ي)، لأن التحية في كلام العرب ما يحيي به بعضهم بعضاً"[17] قال تعالى: ﴿وَإِذَا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا﴾ [18]. وبهذا يؤدي الفعل (حيوا) معنى التكريم والتبجيل والتعظيم لبني وطنه من أبناء العروبة وبالتالي يتحقق الافتخار والاعتزاز، ثم جاءت (من) الحرفية الجارة في قوله (من أمّة العرب)، وهي التي تسمى عند النحاة بـ(من) التبيّن [19] فهي تعمل على إزالة المجمل وتفصيله، ومعنى التعظيم والتفخيم [20] المؤدي إلى الافتخار والاعتزاز، ثم جاء البناء الصرفي للفعل (تمثّل) على وزن (تفعّل) الدال على المبالغة [21]، ودلت مادتها المعجمية (م، ث، ل) أيضاً على العلو، قال تعالى ﴿وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الْأَعْلَى﴾ [22]، "أي الوصف من الإخلاص والتوحيد"[23]، تعظيماً لشأنه سبحانه وتعالى، فأدى البناء الصرفي (تفعّل) مع مادته المعجمية (م،ث، ل) معنى التعظيم لبنى وطن الشاعر.

وجاءت المادة المعجمية (روح) في قوله: (روح من الأدب) دالة على خلاصة الشيء وعصارته [24]، فبنى وطنه هم خلاصة الأخلاق والقيم، وبهذه المادة المعجمية أضاف المبدع اعتزازاً آخر ببني وطنه، وعمد في البيت نفسه إلى تحريك الضمير المتصل (هم) بحرف الجر (في) الدال على الظرفية وإشباع الحركة بالضم الطويل لتنتج هذه الحركة دلالة التعظيم والتفخيم لبني وطنه، ومن نظائر هذا الأسلوب ما يقوله ابنُ جني في تفسيره لقوله تعالى: ﴿سَأُورِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ﴾ [25] على قراءة الحسن البصري[26] بإشباع حركة الهمزة واواً[27]" ويحسن احتمال الواو في هذا الموضع أنه موضع وعيدٍ وإغلاظ، فمكن الصوت فيه وزاد اشباعه"[28].

وواضح في قوله: (وعيدٍ واغلاظ) أي هو موضع تعظيم، فناسبه الإشباع لعظمته والمبدع أراد إظهار عظمة بني وطنه بهذا الإشباع الصوتي.

وبالتالي يشرع النصُّ من البيت الأول في تآزر الوحدات اللغوية: المعجمية والصرفية والتركيبية وتظافرها لإنتاج وبث دلالة التعظيم والافتخار والاعتزاز.

ثم جاء البيت الثاني من النصَّ تحرّكه عاطفة الفخر والاعتزاز والتعظيم، فسخَّر المبدع جملةً من الوحدات اللغوية المنتجة لهذه الأحاسيس فحرص على تكرار الإشباع الصوتي في قوله: (دعاهمو الوطنُ الغالي) ليؤدي به دلالة التعظيم، وقيد الفاعل (الوطن) بالصفة (الغالي)، وكأنّ الفاعل وحده دون الصفة لا يحسن السكوت عليه في نفس الشاعر ولا يتم به المعنى الوجداني لما يحمله من

مشاعر الحب والود لهذا الوطن، يقول سيبويه "فرب اسم لا يحسنُ عليه عندهم السكوت حتى يصفوه، وحتى يصير وصفه عندهم كأنّه به يتم المعنى"[29] وأدى أسلوب النفي بـ (ما) في البيت نفسه من قوله (فما بخلوا) قوة نفي التخاذل على بني وطن الشاعر، لما تؤديه هذه الأداة من قوة في النفي، يقول سيبويه إنَّ المتكلم "إذا قال: فَعَلَ: فنفيه لم يفعل....وإذا قال لقد فعل: فنفيه ما فعل"[30]، فالجملة المؤكدة عند سيبويه تحتاج إلى نفي قوي، وهي الوظيفة اللغوية التي تؤديها الأداة (ما)، والتي عمد المبدع إلى اختيارها دون غيرها لنفي التخاذل عن بني وطنه نفياً مطلقاً في استجابة دعوة الوطن، وهو ضرب من التعظيم والاعتزاز والافتخار.

وبعد أن أثبت المبدع لبنى وطنه التفاني والإخلاص للوطن بصيغة النفي، انتقل ليُظْهِرَ صفات المتخاذلين ويؤكِّد على خصالهم الذميمة بصيغة أفعل[31].

ثم يواصل اظهار انفعالات التعظيم والافتخار والاعتزاز ببني وطنه في البيت الثالث باستعمال صيغة (استفعل) في قوله (استخرجوا ....استنهضوا)

فهبة بني وطن الشاعر لنجدة بلادهم لا تراخي فيها ولا تباطؤ، بل يعتورها الإسراع والإقدام، وهو معنى مستفاد من البنية الصرفية (استفعل)، يقول ابن مالك:"من معاني استفعل موافقة افتعل"[32]، وهي صيغة دالة على الخِطْفَة[33]، أي السرعة يقول ابن عصفور "الخِطْفة: كقولك انتزع واستلب أخذه بسرعة"[34].

وتتضح الدقة في اختيار هذا البناء الصرفي الذي يكشف من خلاله عن مدى شجاعة بني وطنه وبسالتهم وإخلاصهم وعلمهم، وفي البيت الذي يليه تتلاحم المعاني بوصف بني وطنه (موضوع الفخر والاعتزاز)، بأنهم معجزة لا تُمارى ولا تُجارى ولا تُبارى، فهم يجمعون بين صنوف المعارف وآدابها وبين فنون الحرب والقتال، ليسوا بدواً أجلافاً يمتهنون القتال والحرب.

ويمضي أحمد الشارف في صوغ نظمه بحشد المفردات المعجمية والأبنية الصرفية والأدوات اللغوية وتراكيبها لتتآزر جميعاً في خلق دلالات الفخر والاعتزاز، كما لو كان واضعاً بين يديه قول الشيخ عبدالقاهر الجرجاني "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله... وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينُظر في الخبر.....وفي الشرط والجزاء .....وفي الحال....فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له"[35].

وفي البيت الخامس اعتمد المبدع على المعنى المعجمي مع التشبيه في تحقيق دلالة الاعتزاز والفخر، فالبوادر كما يقول ابن منظور "رأس الشيء، فعند انفطار النبات من الأرض يسمى بادرة النبات، فبادرة الشيء أول ما يبدأ معه"[36]، والمبدع يريد هنا أن بنى وطنه لا يعرفون أدنى درجات اليأس، وإن بدا منه شيءٌ فقد زال بسبب المعاهدة الصادقة بينهم، وقد عبر عن هذا المعنى باستعمال باء الجارة الدالة على السببية[37].

وجاء التشبيه بالكاف المتصلة بـ "ما" المصدرية، وقد كان الشاعر دقيقاً في استعمال الكاف، وعدم التشبيه بـ (كأنّ) لأنها تجعل المشبه به كما لو كان هو المشبه حقيقة، يقول الشيخ عبدالقاهر الجرجاني". يكون وجه الشبه فيها قوياً[38]، والمبدع أكّد من أول البيت أن بنى وطنه لا يعرفون اليأس باستعمال المعنى المعجمي (بوادر) فكيف يكون إزالة (بوادر اليأس) لها الشبه القوي بإزالة ظلام الليل؟!

وهكذا تلاحم المعنى المعجمي (بوادر) مع المعنى الوظيفي لأداة التشبيه على انتفاء ظهور أدنى درجات اليأس عند بني وطن الشاعر، وفي البيت السادس ينتقل المبدع للاعتماد على الرمزية في بث دلالة التعظيم والفخر والاعتزاز، فجعل من الجامعة العربية رمزاً قومياً لهذا الإنجاز الذي انصهرت فيه العروبة تحت كيان واحد، كما اتخذ من الأزهر الشريف رمزاً دينياً، وإذا كان "الرمزُ الشعريُ مرتبطاً كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً"[39]، فإنَّ أحمد الشارف قد وُفِّق في التعبير عن تجربته في تدفق مشاعره وإحساسه بالفخر والاعتزاز من خلال رمزه الخاص (الجامعة العربية)، وكذلك رمزه الديني، وهو رمز شاع عند أغلب الشعراء "فقد كان التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدراً سخياً من مصادر الإلهام الشعري"[40].

وربط المبدع في البيت الثاني الماضي بالحاضر، فالذين جمعهم كيان العروبة والإسلام لم يكن جمعاً قصرياً بل جمعاً يقوم على تاريخ الثقافة واللغة والأدب الواحد، فمنذ عصر ما قبل الإسلام توارثوا فنون الشعر والأدب الذي لم يمحُهُ تقلب العصور ولم يعفُ عنه الزمن.

ورغم ما تعرّضت له الأوطان من ثقافات مختلفة بقى الأدبُ والشعرُ وحدة الأمة، ثم ختم المبدع البيت بأن جعل شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوي رمزاً وطنياً من رموز التواصل بين الماضي والحاضر وذلك في إطار رمزية الشخصية، ويستمر المبدع في قصيدته يسوق المفردات المعجمية والأبنية الصرفية والتراكيب في تفاعل بين الوحدات اللغوية جميعاً –داخل النص– لانتاج دلالة

الافتخار والاعتزاز ببني وطنه، فتأتي الأبيات (من الثامن إلى العاشر) حافلة بجملة من التفاعل والتآزر بين الوظائف اللغوية المتعددة المنتجة لتدفق مشاعر وأحاسيس المبدع بالفخر والاعتزاز، فجاءت (ما) النافية والتي لا تكون إلا لنفي الجملة المؤكدة، كما يقول سيبويه[41]، لنفي صفة الخوف علي بني وطن الشاعر من الأعداء ليتضح مدى قوة وعدة وعتاد العدو التي يُتوقع أن تُخشى وأن تهاب، فلزم المقام هنا النفي بـ (ما) لقطع الشك، والتوكيد على عدم رهبة بني وطنه من قوة العدو الكبيرة، وكذا جاءت (إن) الزائدة لمعنى توكيد النفي، يقول الرضي الاستراباذي "فائدة الحرف الزائد في كلام العرب إمَّا معنوية وإما لفظية، فالمعنوية تأكيد المعنى...." [42]، فتآزر الأداتان (ما) و(إن) لانتاج وبث دلالة نفي الخوف والرهبة من العدو، وبالتالي تحقق معنى الافتخار والتعظيم والاعتزاز لبني وطن الشاعر واعترضت شبه الجملة من قوله (لبنى صحرائها) بين الفاعل المستتر والمفعول به (وَجِلاً) لتزيد توكيد نفي الرهبة والخوف توكيداً، يقول ابن الأثير عن الاعتراض "لا يأتي في الكلام إلا لفائدة وهو جار مجرى التوكيد"[43]، كما أدّت المادة المعجمية (صحر) معنى القوة ومجابهة الصعاب، وهو معنى مستفاد من التراث، يقول المتنبي:

الخيـــلُ والليـــلُ والبيـــداءُ تعرفنـــي والســـيفُ والـــرمحُ والقرطـــاسُ والقلـــمُ[44]

وقد قيد المبدع الفعل (رأوا) بالظرف في قوله (يوم الكفاح) أي أن دفع هذا الخوف عن بني وطنه لم يكن في حال السلم، بل يوم لقاء العدو، وهو اليوم الذي تظهر فيه بسالة الشجعان وجبن الجبناء، فزاد هذا القيد ضرباً آخر من ضروب الفخر والاعتزاز ليتآزر مع مجموع الوحدات اللغوية داخل النص.

وينهي الشاعر البيت بنفي الخضوع والذل عن بني وطنه مهما طال الزمان ومرت العصور، وأدت (لا) النافية الوظيفة اللغوية لهذا المعنى لافادتها نفي الفعل في المستقبل، يقول ابن يعيش "أما (لا) فحرف نافٍ أيضاً موضوع لنفي المستقبل"[45].

وكنى المبدع في البيت الذي يليه عن بني وطنه بقوله (ليوث غابٍ)، رمزاً لاثبات شجاعتهم واقدامهم، وبالتالي تحقق الفخر والاعتزاز، ثم جاء أسلوب الشرط (إذا .....) وهو من الأساليب التي تسهم بشكل فاعل في تماسك وحدات النص وتآزرها، وقد اختار المبدع (إذا) الشرطية دون غيرها لدلالتها على توقع حدوث الفعل، يذكر سيبويه عن الخليل أن الأصل في إذا تستعمل للحكم الذي يغلب

أن يكون وقوعه محققاً، بعكس (إن) التي تستعمل لتدل على الشك والظن[46]، ويقول ابن يعيش أنها تأتي "لتعليق لفظٍ بآخر وربطه بها"[47].

ولما أراد المبدع أنْ يؤكدَ أن التضييق على بني وطنه أمرٌ متحققٌ، اختار (إذا) دون غيرها، وَاكّد على ذلك بزيادة (ما) التي جاءت لتوكيد حدوث الفعل كما يقول سيبويه[48]، وتآزر الأداتان (إذا) الشرطية و (ما) الزائدة على إنتاج دلالة تحقق المعاناة والتضييق من العدو والذي جاء جواب الشرط فيها معبّراً ومسبّباً لهذا التضييق، كما يقول ابن جنى "وذلك أن حقيقة الشرط وجوابه أن يكون الثاني مسبباً عن الأول..."[49]، فبنى وطنه لم يستسلموا، كما جاء في جواب الشرط بل كانوا أسوداً ليوثاً في دفع هذا التضييق، وجاء الاستفهام التقريري في قوله (وأي ليث لدفع الضيق لم يثب) لإثبات شجاعة بني وطنه موضوع الفخر والاعتزاز، وأدّت لام الجر في قوله (لدفع الضيق) علة هذا الدفع وهو عدم الخنوع والاستسلام، يقول عنها الزجاجي "تجيء مبيّنة علة ايقاع الفعل" [50].

وهكذا تتآزر الأدوات، ويتعلق بعضها بسبب بعض لانتاج دلالة النص، يقول الشيخ عبدالقاهر الجرجاني "النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض"[51].

وجاء البيت العاشر متقدم الخبر من قوله (لهم نفوس) يقول سيبويه "يقدّمون الذي شأنه أهم وهم ببيانه أعنى"[52]، والمبدع قدم الخبر بعد أن جعل المبتدأ نكرة واجبة التأخير بقصد التخصيص والعناية ببنى وطنه محور الافتخار والاعتزاز، ثم جاءت (إذا الشرطية) لافادة توقع حدوث فعل التحرك لهذه النفس، وجاء جواب الشرط (اضطرمت) فعلاً ماضياً، وعمد المبدع أن يجعل هذا الفعل على بنية (افتعل)، لما تدل عليه هذه البنية من معانٍ ودلالات الخِطْفَة والسرعة[53]، فالاعتداء على بني وطن الشاعر متحقق، غير أن الرد على هذا الاعتداء، –كما جاء في جواب الشرط– سريع جداً وغاضب في أشد درجات الغضب.

وقد تآزرت المادة المعجمية (ضرم) الدالة على الغضب[54] مع البنية الصرفية (افتعل) الدالة على الاسراع لاظهار جواب بني وطن الشاعر عن الاعتداء عليهم، فهم لا يعرفون الخنوع ولا الاستسلام، وهكذا حقق هدف الافتخار والاعتزاز، وقيّد المبدع الفعل (اضطرم) بالظرف (بعد السكون) لينفي صفة الحماقة على بني وطنه، فالغضب السريع والقوى، لم يكن إلا وليد صبر طال زمنه، وبهذا حقق صفة الحلم والصبر وبالتالي الافتخار والاعتزاز، وجاء المفعول المطلق المبين للنوع (اضطرام

الماء) ليبين وقع قوة بني وطنه في الرد على الاعتداء، مظهراً بذلك قهرهم لعدوهم الذي أطفاه الرد وأسكته كما تطفي المياه الهائجة النيران[55].

وهكذا تآزرت الوحدات اللغوية على مستوى البيت من تقديم للخبر ومعنى معجمي دال على الغضب وبنية صرفية دالة على الإسراع، وقيدٌ ظرفي دال على الأناءة والصبر والحلم، ومفعول مطلق بيّن نوع قوة بني وطن الشاعر في الرد على العدو، ويهدف كلُّ هذا التآزر بين الوظائف اللغوية المختلفة إلى إنتاج وبث دلالة الفخر والاعتزاز، وهو موضوع المبدع، يقول الدكتور محمد المبارك "تكمن دراسة التراكيب في أن الألفاظ لا تعيش منعزلة بل في متون النصوص مجتمعة مركّبة مع غيرها من الألفاظ .... يجب أن نستنتج معناها أو معانيها المتعددة من مجموع النصوص التي تحدد استعمالها، وتمكننا من ضبط معانيها ضبطاً دقيقاً"[56].

وخصص الشاعر الأبيات: (من الحادي عشر إلى الرابع عشر) في هذا الجزء من النص للافتخار والاعتزاز ببني وطنه الصغير ليبيا وأبنائها النجباء، وقد بدأ في البيت الحادي عشر بالنفي بـ (لا) النافية الدالة على نفي المستقبل[57] لينفي العجب والاستغراب على افتخار واعتزاز أبناء وطنه ليبيا مدى الدهر، فلهم ما لأبناء العروبة من خصال الفخر والاعتزاز المتمثلة في الفعال الصالح والشجاعة والجود وحسن الخلق والوفاء والكرم والشرف[58].

وقد عمد المبدع لإظهار احاسيس الافتخار والاعتزاز إلى أسلوب الإجمال في قوله (ما للعروبة) والتفصيل في قوله (من مجد ومن حسب)، مستعملاً (من) البيانية[59]، ولا شك أنه بهذا الأسلوب (الإجمال والتفصيل) قد أظهر تفاقم إحساسه ومشاعره بالفخر والاعتزاز، يقول ابن الأثير "اعلم أن هذا النوع لا يُعمَدُ إلى استعماله إلا لضرب من المبالغة، فاذا جيء به في الكلام فإنما يُفعل ذلك لتفخيم أمر المبهم واعظامه"[60].

ويأتي البيت الثاني عشر متقدم الخبر، بقصد العناية والاهتمام بالمتقدم –كما يقول سيبويه– [61] وهم بني وطنه ليبيا محور التفاخر والاعتزاز في هذا الجزء من النص، واعترض المبدع بشبه الجملة بين الخبر المقدّم والمبتدأ المؤخر من قوله: (من لغة القرآن)، وقد اتخذ من هذا الاعتراض رمزاً قومياً ودينياً[62]، ليؤكِّد به التفاخر والاعتزاز كما يقول ابن الأثير[63]، وقد شبه معجزة بني وطنه (لغة القرآن) باللؤلؤة العظيمة والأحجار الكريمة شديدة الصلابة مستخدماً (كاف) التشبيهية ولم يأت بـ (كأنّ)

لأنها تجعل المشبه به قوياً كما لو كان هو المشبه حقيقة[64]، وعندئذٍ فإن أبناء وطنه محور التفاخر والاعتزاز يكونون كالأجحار الجامدة لا حياة فيها ولا روح ولا نشاط وينقلب التفاخر والاعتزاز إلى ذم وهجاء.

وهكذا يعمل المبدع- داخل النص- على تلاحم الوظائف اللغوية بانتقاء دقيق لبث الدلالة التي يهدف إليها، لأن النص الواحد "تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه... وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة تتمثل في بعض الأدوات كالعطف والسببية وبيان الغاية أو الاستدراك أو التعليل أو التأكيد، أما العلاقات الدلالية، فإنها متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نصّ يبتكر وسائل تماسكه الدلالية، وهذه العلاقات الدلالية هي التي تكون العلاقات الرأسية في القصيدة، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات في النص بعضها ببعض، وتعين على تطورها وأسلوب تحولها، حتى تكون في النهاية خيطاً قوياً يربط النص رباطاً خفياً يحتاج إلى تلطف لكشفه...." [65].

وختم المبدع في هذا الجزء (في البيت الثالث عشر) آخر حركة الأفعال في النص باستعمال الفعل القلبي الدال على الرجحان[66] في قوله (تخال)، وعمد أن يجعل مفعوله الثاني شبه جملة (في ارتياح)، وكان ممكنا أن يكون اسماً منصوباً، كأن يكون (تخاله مرتاحاً)، كما كان من الممكن أيضاً أن يكون جاراً ومجروراً على نحو: (تخاله في راحة)، غير أن الدلالة العميقة التي في ذهن المبدع هي التي ساقت التركيب اللغوي لأداء وظائف لغوية يهدف إليها النص، ففي هذا المفعول (في ارتياح) بنية افتعال الدالة على المبالغة في الشيء[67]، ومعنى معجمي (ر.ي.ح) دال على السعة، قال ابن منظور والأريحُ: الواسع في كل شيء"[68]، وحرف جر (في) دال على الظرفية المجازية[69]، وبذلك يظهر الإفراط فيما يترجح للرائي من أن بني وطن الشاعر ليسوا في راحة فقط بل أن الراحةَ كلَّها تحيط بهم من كل جانب، فهم فيها كالمظروف في الظرف رغم ما بهم من تعب ومعاناة.

وقد سبّب المبدع ظهور هذه الصورة المفرطة التي توهم أن الراحة والسعادة كما لو كانت حقيقة بنجاح بني وطنه في قوة الصبر والجلد، وقد أدت (من) الجارة معنى السببية[70]، وأفادت البنية الصرفية (تفعّل) معنى التكلف، قال ابن منظور: "التجلّدُ: تكلف الجلادة"[71]، وقال سيبويه: "وإذا أراد الرجل أن يدخل نفسه في أمر حتى يضاف إليه ويكون من أهله، فإنك تقول: تفعّل، وذلك...تجلّد..."[72].

فبتآزر هذه الوظائف اللغوية المتمثلة في البناء الصرفي (افتعال وتفعّل) وفي حروف المعاني (في، ومن) استطاع المبدع أن يظهر قدرة صبر بني وطنه وتجلّدهم رغم ما بهم من تعب ومشاق، وبهذا يكون قد حقق معنى التعظيم والافتخار والاعتزاز.

وفي البيت الرابع عشر عمد المبدعُ أن يكون المبتدأ مصدراً نكرة (عزمٌ) وقد سوغ لهذا الابتداء بالابهام[73]، وهو من مقاصد البلغاء[74]، وذلك للدلالة على معنى ثبوت ولزوم ودوام صفة العزم لبني وطنه[75]، وبالتالي تتحقق معاني الافتخار والاعتزاز والتعظيم، يقول سيبويه: "والمعنى فيهن أنك ابتدأت شيئاً قد ثبت عندك، ولست في حال حديثك تعمل في إثباتها وتزجيتها، وفيها ذلك المعنى"[76] ويذهب السكّاكي في تفسير قوله تعالى ﴿وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ﴾[77] أن التنكير هنا للتعظيم[78].

وقد قيد المبدع المبتدأ بالظرف (يوم اللقاء) ليفيد بهذا القيد أن هذا العزم الشديد كان يوم لقاء العدو، فأفاد معنى الاعتزاز والافتخار، كما نفي عنهم الخوف والرهبة في هذا اليوم وإلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، مستعملاً (لا) النافية الدالة على نفي المستقبل [79].

خاتمة البحث:

من الطبيعي أن "القصيدة الجيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة ومن خلال هذه الشبكة يندرج بناؤها، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني"[80]، وعلى هذا المعيار فإن أحمد الشارف قد وُفّق توفيقاً كبيراً في الربط والتآزر بين الوظائف اللغوية المتعددة على المستوى الأفقي للبيت الواحد وعلى المستوى الرأسي للنص، فالهدف الدلالي (الحبك) قد انتقى له جملةً من الوحدات اللغوية واستطاع أن يخلق منها تفاعلاً منتجاً لغرضه (الافتخار والاعتزاز)، وهو ما ينمُّ على اطلاعه الواسع، فلم يكن مجرد موهوب بالشعر، بل كان خبيراً باللغة على كل مستوياتها المعجمية والصوتية والصرفية والتركيبية، عالم بما تؤديه الوحدات اللغوية من دلالاتٍ ومعانٍ داخل النظم، الأمر الذي مكّنه من حشد هذه الوحدات في شبكة لغوية دلالية بما يجعل "كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذاً وعطاء في تشكيل دلالته..." [81] كما جعل من النص نصاً واحداً "تحكمه علاقات لغوية دلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه"[82] مما يجعل الشعر العربي الليبي في مصاف الإبداع والتألّق.

هوامش البحث:

([1]) ينظر التحليل اللغوي للنص: 17

([2]) النص الشعري: 23

([3]) دلائل الإعجاز: 238

([4]) المصدر نفسه: 93

([5]) الإبداع الموازي: التحليل النصي للشعر: 10

([*]) هو أحمد بن علي الشارف، ولد عام 1864م ببلدة زليطن في ليبيا، بدأ تكوينه العلمي من زاوية عبدالسلام الأسمر التي درس فيها القرآن والفقه المالكي، اشتغل بالتدريس أول حياته الوظيفية، ثم بالقضاء حتى أن وصل رئيساً للمحكمة الشرعية العليا في طرابلس، وتوفي فيها عام 1959م، (تنظر ترجمته في: معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين: 192/1)

([6]) روح الشيء: عصارته وخلاصته (ينظر معجم اللغة العربية المعاصرة "روح)

([7]) "أصل مادة (ع.ل.ي) تدل على السمو والارتفاع: مقاييس اللغة لابن فارس، أما علو الهمة "استصغار ما دون النهاية من معالي الأمور وطلب المراتب" (تهذيب الأخلاق: 28).

"كثبت الشيء اكثبه كثباً إذا جمعته وانكثب الرمل إذا اجتمع، (الصحاح في اللغة: كتب) .

([8]) آية: معجزة: قال تعالى ﴿ وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ آيَةً ﴾ [المؤمنون: 50]، ويقال هو آية زمانه: الرائد: (أ ي ى).

([9]) الشهب: البياض الذي يغلب على السواد (لسان العرب) ، ش.ه.ب

([10]) "دِرست ودرُست أي هذه أخبار قد عفت وأمّحت (اللسان: د.ر.س) وغير دراسة: لم يمحوها الزمن

([11]) وِجِلاً: خوفاً (اللسان: و.ج.ل)

([12]) ليوث: جمع الليث وهو الأسد (اللسان: ل، ي ، ث)

([13]) "يقال ضَرِمَ عليه وتضرم إذا احتّد غضباً....ويقال فرس ضُرِم شديد العدو (اللسان: ض.ر.م)

([14]) لا غرو: لا عجب (اللسان: غرا)

([15]) يلوح: "يقال للشيء إذا تلألأ: لا ح يلوح، (اللسان: ل.و.ح)

والدرة: اللؤلؤة العظيمة، (ينظر جمهرة اللغة د ر ر)

والياقوت: "حجر كريم صلب صافٍ شفاف ذو ألوان مختلفة" (الرائد ي ي أ).

([16]) الكتاب: 12/1.

([17]) ينظر اللسان: ح.ي.ي

([18]) النساء: 86

([19]) ينظر شرح الرضي على الكافية: 266/4

([20]) ينظر تفسير الزمخشري (الكشاف) في قوله تعالى: ﴿ فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لاَ أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِّنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَى بَعْضُكُم مِّنْ بَعْضٍ فَالَّذِينَ هَاجَرُوا...﴾ [آل عمران: 195].

([21]) ينظر أوزان الفعل ومعانيها: 340.

([22]) النحل: 60

([23]) معجم اللغة العربية المعاصرة (م، ث، ل)

([24]) المرجع نفسه (ر، و، ح)

([25]) الأعراف: 145

([26]) هو الحسن بن أبي الحسن، كنيته أبوسعيد، ولقبه البصري، أحد أعلام القراءات ، قرأ على حطان الرقاشي، وروى عنه أبوعمرو بن العلاء وسلام الطويل ويونس بن عبيد، ولد عام (21هـ) وتوفي عام (110هـ) (تنظر ترجمته في: غاية النهاية في طبقات القرّاء: 235/1).

([27]) تنظر القراءة في (روح المعاني).

([28]) المحتسب لابن جني، وينظر الكشاف في تفسير الآية نفسها

([29]) الكتاب: 106/2

([30]) المصدر نفسه: باب نفي الفعل: 117/3.

([31]) ينظر معاني الأبنية: 84 وما بعدها

([32]) التسهيل: 200 .

([33]) ينظر الكتاب: 74/4.

([34]) الممتع في التصريف/ 31/95

([35]) دلائل الاعجاز: 123.

([36]) لسان العرب: دب، د.ر

([37]) ينظر شرح ابن عقيل: 22/3

([38]) ينظر دلائل الاعجاز: 172.

([39]) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره التركيبية: 198.

([40]) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 120

([41]) ينظر: الكتاب 117/3، وص: 4 من هذا البحث.

([42]) شرح الرضي على الكافية: 284/2

([43]) المثل السائر 41/3

([44]) الديوان: 213.

([45]) شرح المفصل: 108/8

([46]) ينظر كتاب سيبويه: 60/3 ودلالات التراكيب :392- 307

([47]) شرح المفصل 4/8

([48]) ينظر الكتاب 92/1

([49]) الخصائص 3/ 175

([50]) اللامات: 5

([51]) دلائل الاعجاز: 46

([52]) الكتاب: 34/1

([53]) ينظر الكتاب 74/4 والممتع في التصريف: 131

([54]) ينظر لسان العرب: (ض.ر.م)

([55]) وهو معنى مقتبس من بيئة الشاعر الليبية (جمرة ووقعت في الماء)

([56]) فقه اللغة وخصائص العربية: 164

([57]) ينظر شرح المفصل: 108/8.

([58]) ينظر اللسان: (م، ج، د) و (ح، س ، ب)

([59]) ينظر شرح الرضي على الكافية 266/4

([60]) المثل السائر: 196/2، (ويطلق ابن الأثير على هذا الأسلوب: التفسير بعد الإبهام)

([61]) ينظر الكتاب: 34/1 و ص 8 من هذا البحث

([62]) ينظر/ ص6 من هذا البحث

([63]) ينظر المثل السائر 41/3

([64]) ينظر دلائل الاعجاز: 172.

([65]) الإبداع الموازي: 36

([66]) ينظر شرح ابن عقيل، 33/2 والنحو الوافي 6/2

([67]) ينظر أوزان الفعل ومعانيها: 89.

([68]) لسان العرب: (ر.ي.ح)

([69]) ينظر شرح ابن عقيل: 21/3، والنحو الوافي 429/2

([70]) ينظر النحو الوافي 429/2

([71]) لسان العرب: (ج، ل، د)

([72]) الكتاب: 71/4

([73]) ينظر شرح ابن عقيل 222/1

([74]) ينظر هامش شرح ابن عقيل 224/1

([75]) ينظر الشكل والدلالة: دراسة نحوية للفظ والمعنى: 74.

([76]) الكتاب: 330/1

([77]) البقرة: 7

([78]) ينظر مفتاح العلوم: 92.

([79]) ينظر شرح المفصل: 108/8

([80]) اللغة وبناء الشعر: 127.

([81]) الابداع الموازي: 44.

([82]) المرجع نفسه: 45.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريـم .

1- الإبداع الموازي: التحليل النصي للشعر، تأليف الدكتور محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، بدون رقم طبعة، 2001م

2- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر تأليف الدكتور على عشيري زائد، دار المعرفة الجامعية، بدون طبعة وبدون تاريخ نشر.

3- أوزان الفعل ومعانيها، هاشم طه شلاش، مطبعة الآداب، بدون رقم طبعة، بدون تاريخ.

4- التحليل اللغوي للنص، كلاوس برينكر، ترجمة سعيد حسن بحيري، الطبعة الأولى، القاهرة، مؤسسة المختار، 2005.

5- تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، لابن مالك أبي عبدالله جمال الدين الطائي الجياني، حققه وقدم له محمد كامل بركات، الناشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بدون رقم طبعة وبدون سنة الطبع.

6- تهذيب الأخلاق، تأليف أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، قرأه وعلّق عليه أبو حذيفة إبراهيم بن محمد، دار الصحابة، دار التراث للنشر والتحقيق والتوزيع، الطبعة الأولى، 1989م.

7- جمهرة اللغة لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي البصري، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، 2010م.

8- الخصائص، تأليف ابي الفتح بن جني، تحقيق محمد علي النجار، الناشر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، بدون رقم طبعة 1952م
9- دلالات التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، تأليف الدكتور محمد حسين أبو موسى، منشورات جامعة قاريونس، الطبعة الأولى، 1979م.
10- دلائل الاعجاز، تأليف الشيخ الإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني النحوي، قرأه وعلق عليه أبوقهر : محمود محمد شاكير، مطبعة المدني بجدة، الطبعة الثالثة، 1992م.
11- ديوان أحمد الشارف، دراسة وديوان، تأليف علي مصطفى المصراتي، طبع دار المكتبة الفكر – طرابلس ليبيا، ط2، 1971م.
12- ديوان المتنبي، مكتبة دار صادر ، بيروت، طبعة جديدة ومنقحة، 2008م.
13- الرائد: معجم القباني في اللغة والأعلام جبران مسعود، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2003م.
14- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم، والسبع المثاني: تأليف أبي الثناء شهاب الدين السيد محمود الألوسي البغدادي، حققه أبوعبدالرحمن فؤاد بن سراج عبدالغفار، المكتبة التوفيقية، القاهرة، بدون تاريخ نشر.
15- شرح ابن عقيل: على ألفية بن مالك، تأليف قاضي القضاة بها الدين عبدالله بن عقيل العقيلي المصري الهمذاني ومعه منحة الجليل، بتحقيق شرح بن عقيل، تأليف محمد محي الدين عبدالحميد، الطبعة العشرون، 1980
16- شرح الرّضي على الكافية، تأليف رضي الدين محمد بن الحسين، الاستراباذي، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات، جامعة قاريونس، 1973م.
17- شرح المفصّل لابن يعيش الحلبي، موفق الدين أبي البهاء يعيش بن علي بن أبي سرايا، عالم الكتب بدون رقم طبعة، وبدون تاريخ طبعة
18- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره التركيبية، تأليف الدكتور عز الدين اسماعيل دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1981م.
19- الشكل والدلالة، دراسة نحوية للفظ والمعنى، الدكتور عبدالسلام السيد حامد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ب.ط، 2002م.
20- الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية لأبي نصر إسماعيل الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار الكتاب العربي بمصر، بدون رقم طبعة، وبدون تاريخ طبع.
21- غاية النهاية في طبقات القراء ، تأليف محمد بن محمد ابن الجزري، مكتبة الخانجي، مصر، طبعة قديمة طبعت عام 1932م.

22- فقه اللغة وخصائص العربية، د/محمد المبارك، طبعة دار القلم، بيروت، الطبعة الثالثة، 1968م
23- الكتاب تأليف أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر سيبويه، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بدون رقم طبعة 1991م.
24- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تأليف أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، بدون رقم طبعة وبدون تاريخ طبع.
25- اللامات : لأبي القاسم عبدالرحمن بن أبي اسحاق الزجاجي، تحقيق مازن المبارك، دار الفكر، الطبعة الثانية، 1985م.
26- اللغة وبناء الشعر، تأليف الدكتور محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع بدون رقم طبعة، 2000م.
27- المثل السائر لابن الأثير، تحقيق الدكتور أحمد الجوفي والدكتور بدوي طبانة منشورات، دار الرفاعي الرياض، الطبعة الثانية، 1984م.
28- المحتسب، تأليف أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق علي البخاري وآخرين، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، 1386هـ.
29- معاني الأبنية في العربية، تأليف الدكتور فاضل صالح السامرائي، منشورات جامعة الكويت، الطبعة الأولى، 1971.
30- معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع والإنتاج الفني تأليف عبدالله سالم مليطان، الطبعة الأولى، سنة 2001م.
31- معجم اللغة العربية المعاصرة تأليف د. أحمد مختار عمر، بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى 2008م.
32- مفتاح العلوم لأبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1987.
33- مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1366هـ.
34- الممتع في التصريف: لابن عصفور الأشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق، الطبعة الثالثة، 1978م.
35- النحو الوافي تأليف عباس حسن، دار المعارف، مصر، الطبعة الحادية عشر، بدون تاريخ.
36- النص الشعري، د.أحمد الطريسي، دار الكتب، الرياض، 1423هـ.

إضاءات نصية على قصيدة "فِراق" لأحمد رفيق المهدوي

د.انتصار محمد سالم الطياري
كلية الآداب
جامعة الزاوية

شاعر الوطن (أحمد رفيق المهدوي) من مواليد عام 1898م، بقرية فسّاطو(جادو) بمنطقة الجبل الغربي، عاش متنقلا بين مناطق موطنه غربا وشرقا، وكان من حملة القرآن الكريم منذ صغره، فأتقن العربية وأدرك أسرارها، وتلقن اللغة الفرنسية، والتركية[1]، وعندما وقعت ليبيا تحت الاحتلال الإيطالي عام 1911م، بدأ مرحلة جديدة من حياته، تلقّت فيها مداركه، ومشاعره أشياء لم تكن قد قُررت له في مقاعد الدراسة، وكان لها أثرٌ بالغٌ على شخصية **(رفيق)** ومستقبله[2]، وعلى أثر الصدمة التي أصابت المشاعر الليبية، بعد النكسة التي تعرضت لها المقاومة الباسلة للغزو الإيطالي، بدأت حركة الهجرة إلى مصر والشام، فاتجهت أسرة **(رفيق)** إلى مصر؛ ليجد نفسه في الإسكندرية يستقبل فيها حياة جديدة، غير التي عرفها من قبل في (فسّاطو، ونالوت، ومصراتة، والزاوية) فبدأ مرحلة جديدة من حياته امتدت نحو ثمان سنين، أي ما بين الخامسة عشر من عمره، والثالثة والعشرين[3] ، والتحق بالمعهد العلمي بالإسكندرية، ثم بمدرسة الجمعية الخيرية فيها آنذاك[4]. وفي عام 1920م عاد إلى بنغازي، والتحقق بالوظيفة العامة، شغل بعدها منصب سكرتير بلدية بنغازي، ثم عُزل عن وظيفته، فهاجر إلى تركيا 1924م[5]، واشتغل فيها بالتجارة، وعندما عاد إلى بنغازي عام 1934م طرده الطليان، فسافر إلى تركيا ثانية، ولما عاد للوطن عام 1951م، تم تعيينه عضوًا في مجلس الشيوخ[6]، وقد كان

للحوادث الكبرى التي وقعت في ليبيا، ومصر، وفلسطين، وتونس صدى واسعٌ في شعره، كما كان ممن تزعموا حركة الدعوة إلى التجديد في الشعر العربي[7]، وكان زعيم المدرسة الإحيائية التقليدية في ليبيا التي تسعى لتعميق الصلة بالتراث الشعري القديم، وبثّ روح جديدة فيه سعيا لإحيائه، وكان متأثرا بالغ التأثر برموزها كالزهاوي، وشوقي، والرصافي، وحافظ إبراهيم وغيرهم[8]، وافته المنية في يوليو عام 1961م؛ لتفقد ليبيا شاعر الوطنية الكبير، الذي لم يخب ظن مواطنيه فيه يوما، فبالرغم من سنوات الاستعمار، إلا أنه ظل طيلة حياته مترنمًا بحبّه لوطنه، مصورا لآلامه وأماله، ومشيدا بجهاده وكفاحه، وموجها لشبابه، فاستحق بذلك تكريمه، وإعزازه، وتسميته بـ(شاعر الوطن). فعلى الرغم من سقوط شعراء ليبيين كثيرين، في هوة التقرب إلى المستعمر الإيطالي، إلا أن شاعرنا ظل صامدًا لا يخشى مستعمرًا أو ظالمًا[9].

قصيدة "فراق"

1- رحيلي عنكَ، عزَّ عليَّ جِدّا وداعاً! أيُّها الوطنُ المفدَّى !

2-وداعَ مفارقٍ، بالرغمِ شاءتْ لهُ الأقدارُ، نيلَ العيشِ، كدّا !

3- وخيرٌ من رفاهِ العيشِ، كدٌّ إذا أنا عشت، حرّا مستبدا

4-سأرحلُ عنك يا وطني وإني لأعلم أنني قد جئت إدّا

5- ولكنّي أَطعتُ إباء نفسٍ أبتْ لمرادها في الكونِ حَدّا

6-علوُّ النفس، إن عظمتْ شقاءٌ يلذّ لمن إلى المجد استعدّا

7-إذا رُزِقَ الفتى نفسًا عزوفا تهاوَنَ بالخطوب وزاد جِدّا

8-طلبتُ العزَّ في وطني مقيما فأوسعني زمان السوء رَدّا

9-سأركب عزمةً حذّاءَ أمضي أقُدُّ بها حجاب الغيب قَدَّا

10-أبلِّغها وراء السعي عُذْرًا لِنُجْحٍ صدَّ عنها أو تصدَّى

11-سواءٌ عاد بعد الجهد ساعٍ بفوزٍ، أم سعى حتى تردَّى

12-فلـــم أرَ راضـــياً بـــالعيشِ إلا ضـــعيفا أو مـــن الجُـــبنِ اســـتمَدّا

13-ويـــا وطنـــي هجرتـــك لا لـــبُغْضٍ ولا أنـــــي مَنَحْـــتُ ســـواك ودّا

14-فـــلا واللهِ مـــا هـــاجرتُ حتّـــى جهـــدتُ ولـــم أجـــد مـــن ذاك بُـــدّا

15-يقـــول لـــيَ الصـــديقُ أرِحْ رِكَابـــاً فإنـــك واجـــدٌ أربًـــا، وجَـــدّا

16-يكلّفنـــي لأبلـــغ مـــن حطـــامٍ غِنـــىً أرضـــى بـــه ليـــدَيَّ قِـــدّا

17-فقلـــت لطالـــبِ الإحســـان قيـــدا قبـــولُ القيـــد مـــن شِـــيم العِبِـــدّا

18-هـــداك الله كيـــف تطيـــبُ نفســـي وفـــي عنقـــي أرى للأَسْـــر قِـــدّا

19-تعفَّـــفْ لـــيس غيـــرُ الله يعطـــي بـــلا مَـــنٍّ ولا شـــكرٍ يـــؤدّى!

20-ويـــا وطنـــي نبـــا بـــي عنـــك حـــبٌّ وأحيانـــا يكـــون الحـــب صَـــدّا

21-وقـــد يـــأتي الغيـــورُ بمـــا يـــراه خلـــيٌّ مـــن جـــوىً للعقـــل ضِـــدّا

22-فلســـت أُلام فـــي تَرْكـــي حبيبـــا أرى فـــي حبـــه الأعـــداءَ نِـــدّا

23-ويـــا وطنـــي، وداعًـــا! مـــن محـــبٍّ تحيّـــرَ رأيـــه، أخـــذًا وردّا

24-وداعـــا لا أظـــن لـــه لقـــاءً فـــوا أســـفا، إذا مـــا البـــين جـــدّا

25-أناديـــه وقـــد زُمَّـــتْ ركـــابي وهَـــدَّ البـــين ركـــن الصـــبر، هـــدّا

26-وجاشـــت تخنـــق العبـــراتُ صـــوتي وداعـــا أيّهـــا الـــوطنُ المفـــدَّى!

تتمتع قصيدة "**فراق**" بتدفقٍ سلسٍ لأساليب الاتساق، وأنماط التماسك النصي، التي تتميز بانسيابها المتناغم المنسجم في نمطٍ إبداعي، وقالب بلاغي منقطع النظير في تناغمه، وتسلسله، وانسجامه، إذ تتلاحم هذه الأساليب، وتترابط هذه الأنماط فيما بينها من أول القصيدة إلى أخرها، ففيها تجتمع عبارات عشق الوطن، وزفرات وداعه، وأنّات حواره، متآلفة مع ترانيم عزة النفس الطَّموح الجَمُوح، الرافضة لحياة

الذل والامتهان، في وطن يسكنه ولا يسكن فيه، فتتناسب المتناقضات، وتنسجم المتضادات، وتتناغم المتناقضات، وتنصهر الأحاسيس، وتتدفق المشاعر؛ وتنساب الأفكار، وعميق الدلالات لتتوشح جميعها بنسقٍ من الترابط، والتماسك، والانسجام في محراب الإثارة المستمرة للمتلقي، وصلوحية المقال للاستعمال فيما ضارعه من مقام، ليتبناها كل من ترك مسقط رأسه ومهد طفولته، مرغما غير مختار.

***معايير التماسك النصي في قصيدة "فراق" لأحمد رفيق المهدوي:**

*** المعيار الأول: السبك Cohesion**

تنقسم بطبيعة الحال أنماط هذا المعيار على نوعين هما: السبك النحوي – السبك المعجمي.

أولاً– السبك النحوي: وتظهر فيه براعة **(رفيق)** في صياغة أساليبه النحوية المختلفة، وأنماط التراكيب المتعددة، بشكل مترابط، ومتلاحم، ومتماسك الأجزاء، وقد تمثلت أنماط السبك النحوي في **"فراق"** فيما يلي:

أ – **الإحالة:** وُضعت الأسماء في اللغة لتحيل إلى مسمياتها، وقد يشار إلى هذه المسميات بعناصر لغوية أخرى، تحقق الغاية من الإحالة لهذه المسميات، التي ينبغي فيها التطابق التام بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه، وهي على نوعين: إحالة مقامية خارجية تفهم من السياق، وإحالة نصية داخلية، أي: إحالة " داخل النص، وهي نوعان: **إحالة "على السابق أو إحالة بالعودة**، وتسمى (قبلية Anaphora) وهي تعود على مفسَّر سبق التلفظ به، وهي أكثر الأنواع دورانا في الكلام"[10]. **إحالة على اللاحق"** وتسمى (بعدية Cataphora) وهي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص، ولاحق عليها"[11]. وبالنظر لقصيدة "فراق" نلاحظ أنها تتميز بوجود زخمٍ هائلٍ من الإحالات، التي تفاوتت بين الإحالات النصية الداخلية، فكانت إما قبلية أو بعدية، قصيرة أو طويلة المدى، أو إحالات مقامية خارجية طويلة المدى، وتعددت أنماط الإحالة فكان للضمير فيها نصيب الأسد، كما استخدمت الإحالة باسم الإشارة، والاسم الموصول على نطاق ضيّق جدا، والجدير بالذكر أنه كلما زادت الإحالات في النص " زاد اعتمادها على غيرها في فهمها، واضمحل استقلالها بنفسها؛ فتزايدت قوتها الربطية، والتعلقية، وقدراتها التماسكية، وكل ذلك يدعم سمة النصية فيها"[12]، ويزيد من تلاحمها على صعيد السبك والحبك، وقد كانت الإحالات في "فراق" كالآتي:

1-الإحالة باسم الإشارة: وردت الإحالة باسم الإشارة في القصيدة مرة واحدة، في البيت (14) في قوله: ...من (ذاك) بُدّا، وهي إحالة مقامية خارجية، بعيدة المدى، أي أنها تحيل على شيء خارج النص، هو الهجرة المفهومة من قوله (هاجرت) في الشطر الأول من البيت، ولذلك فالسياق هو المسئول عن تحديد نوع هذه الإحالة.

2-الإحالة بالاسم الموصول: نلاحظ الإحالة بالاسم الموصول في موضعين: الأول بـ(مَنْ) في البيت (6) **إحالة مقامية خارجية،** طويلة المدى، والثاني بـ(ما) في البيت (21) **إحالة مقامية خارجية،** طويلة المدى أيضًا. وللإحالة بالاسم الموصول دورٌ بارزٌ في إحداث التماسك النصي المطلوب في النصوص اللغوية، من خلال الربط بين أركان التراكيب الموصولة، فتربط بين العائد، والاسم الموصول، وجمله الصلة، وكل ما يرتبط بها من متعلقات؛ بما يحقق الترابط بين أركان التركيب، وينعكس على النص بشكل عام. وهكذا فقد أسهمت الإحالة باسم الإشارة، والاسم الموصول بورودها في الأبيات السابقة بتماسك تلك الأبيات، وترابطها، وزادت من قوة السبك فيها، ومن جزالة دلالاتها، وحققت التفاعل، والتآزر في المفهومية بين الشاعر، والمتلقي من خلال تدبره في ماهية المراد الذي اتسع ليشمل احتمالات كثيرة.

3-الإحالة بالظرف: يكون الظرف في هذا النوع من الإحالة محيلا إلى زمان، أو مكان معيّن[13]، وقد وردت الإحالة بالظرف في القصيدة في موضعين اثنين، في البيت (10 + 20) = (وراء + أحيانًا) فاللفظتان إحالتان ظرفيتان: **الأولى مكانية، والثانية زمانية،** ففي البيت (10) ربط الشاعر بظرف المكان (وراء) التي منحت النص دلالات قوية، من خلال الصور التي تتراءى أمام القارئ، وهو يحاول تخيّل ما وراء هذا السعي، وما المجهول الذي يقبع وراء حجاب الغيب، فكلها دلالات مجهولة، جعلت ذهن المتلقي في يقظة، وانتباه، وحرص لمعرفة ما بعد (وراء) و ما وراء هذا الإقبال على المجهول، المملوء في الغالب بالمخاطر، والأهوال. أما الموضع الثاني الذي استخدم فيه الإحالة بالظرف؛ فإنه في البيت (20) في قوله: (أحيانا) التي ربطت بين شطري البيت ربطا قويا، وحققت عنصرَ مفاجأةٍ قويا للسامع الذي صُدِم بمرارة الواقع؛ التي قد يتحول فيه الحبّ إلى صدّ، وهو من أسمى أنواع الحب، لما فيه من تضحية، وإيثار للمحبوب دون علم منه أحيانا.

4-الإحالة بالضمير: وردت الإحالة بالضمير في قصيدة "**فراق**" ما يناهز عن (72) مرةً، لا مكان فيها للضمير البارز المنفصل إلا مرة واحدة (أنا) في البيت (3)، وجاءت جلها **إحالات بضمائر مستترة،** في نحو: عزّ (هو) سأرحل (أنا) – لأعلم (أنا) – أبت (هي) – عظمت (هي) – يلذّ (هو) – استعدّا (هو) – تهاون (هو) – زاد (هو) – سأركب (أنا) – أمضي (أنا) – أقد (أنا) – أبلغها (أنا) – صدّ (هو) – تصدى (هو) – سعى (هو) – تردى (هو) – أر (أنا) – استمدا (هو) – أجد (أنا) – أرح (أنت) – يكلفني (هو) – أبلغ (أنا) – أرضى (أنا) – أرى (أنا) – تعفَّف (أنت) – يعطي (هو) – تراه (أنت) – أرى (أنا) – أناديه (أنا) – جَدَّا (هو) – تخنق (هي). **وكانت الضمائر البارزة المتصلة ضمائر رفع، ونصبٍ، وجر** كالآتي: **ضمائر الرفع:** جئتُ – أطعت – طلبتُ – هجرتك – منحتُ – هاجرتُ– جهدت – فقلتُ – فلستُ – كانت كلها متمثلة بضمير الرفع "تاء الفاعل". **وضمائر النصب** في نحو" وإني – وأنني – ولكني – فأوسعني – أني – فإنكَ – هداك – أناديه – فتنوعت الضمائر بين ياء المتكلم، وكاف الخطاب، وهاء الغائب. أما **ضمائر الجر** فقد أخذت في القصيدة الصور الآتية: رحيلي – عنك (3) مرات – عليّ – وطني (4) مرات – لمرادها – عنها – سواك – لي – يديّ – عنقي – بي – تركي – حبه – رأيه – له – ركابي – صوتي. فكانت هذه الضمائر إما **واقعة في محل جر بحرف الجر، أو محل جر مضاف إليه،** وتنوعت بين الياء، والكاف، والهاء؛ وقد أكسب هذا التنوع الإحالي بمختلف أنواعه القصيدةَ زخما هائلا من الإيحاءات المتنوعة، وأكسبها تماسكًا، وتعالقًا واضحًا، وحباها انسجاما، وتناغما لفظيًّا، ودلاليا قويا، وتنوع الإحالات بين مقامية خارجية طويلة المدى، ونصية داخلية (قبلية وبعدية) قصيرة أو طويلة المدى، يعكس واقعا مريرا يعيشه الشاعر، ويصور هذا الواقع بكامل حيثياته، فاستخدام الإحالة النصية المباشرة انطلاقا لملائمة المقال للمقام، عندما لا يكون المقام مقام تشويق، وإثارة وإنما تكون المباشرة، والتصريح أفضل وسائله، فموطن الشاعر وما يحسُّ به من ألم لفراقه، وصراعه المرير بين أن يعيش في وطنه مهانا، أو أن يغادره وهو عزيز النفس، محفوظ الكرامة، كل هذه المعاني هي التي كان الشاعر مهتما بإيصالها للمتلقي، ولم يكن يأبه بأن يحيل إلى سوى ذلك، واستخدم عند اقتضاء المقام الإحالة المقامية الخارجية، التي تتطلب إثارة لذهن المتلقي، ولفت انتباهه، وإعمال تفكيره لفهمها، وزيادة تتوقه، وتشوقه لإدراكها.

الإحالة في قصيدة "فراق":

الإحالة	عـــــــــدد	نوعها

	الإحالات	
الاسم الموصول	2	مقامية خارجية (طويلة المدى)
اسم الإشارة	1	مقامية خارجية (طويلة المدى)
الضمائر	72	نصية (قبلية – بعدية) قصيرة وطويلة المدى– مقامية خارجية(طويلة المدى)
العدد الكلي	75	

فمن خلال الجدول السابق نلاحظ أن **الإحالة بالضمير** كانت هي الأكثر وردوا، من الاسم الموصول، واسم الإشارة؛ وذلك لتنوع الضمائر بين ضمائر بارزة، ومستترة، ومنفصلة، ومتصلة من جهة، وانقسام المتصلة إلى ضمائر للرفع، والنصب، والجر من جهة ثانية، ولمرونتها في الاستخدام اللغوي من جهة ثالثة، ولقابليتها للتعاور على المعاني المختلفة، والتعبير عن المراد منها بكل وضوح من جهة أخرى، وهو ما يحتاجه الشاعر، أو الكاتب في مثل هذه المواقف الوجدانية، فقد أفادته هذه الإحالات مجتمعة في ترابط، وتماسك النص، والربط بين مكوناته من خلال استمرار المعنى، دون التصريح بالمرجع تفاديا للتكرار، وطلبا للإيجاز والاختصار.

الإحالة بالضمير المتصل في قصيدة فراق:

الرفع	العدد	النصب	العدد	الجر	العدد
تُ– تـــــاء الفاعل	9	ي المـــتكلم– ك الخطـاب– هـ الغائب	8	ي المـــتكلم– وك الخطاب– وهـ الغائب	22
العدد الكلي	39				

فكانت الإحالة بضمائر النصب أقل حضورا، إذ بلغت (8) إحالات، تفوقت عليها ضمائر الرفع بإحالة واحدة؛ فبلغت (9) إحالات، وحازت الإحالة بضمير الجر المرتبة المتقدمة بينهما إذ بلغت (22) إحالة؛ لتعدد أنماط الاستخدام النحوي لضمير الجر مقارنة بالأوليين.

الإحالة بالضمير المستتر في قصيدة فراق:

الضمير	العدد
أنا	13
أنت	3

هو	13
هي	3

فالملاحظ التناسب العددي المطلق بين الضميرين المختلفين أنا + هو = (13)/ وأنت + هي = (3) حيث أكسب هذا التناسب، والاتفاق العددي بين الضمائر المختلفة نوعًا من التوازن الداخلي للقصيدة، وأكسبها ترابطًا نصيا واضحًا، وحباها اتزانًا بين التراكيب ودلالاتها؛ كما أوحي بمقدار المساواة بين (أنا) ونده الحبيب الغائب(هو)، وهو الإيحاء ذاته المستشف من (أنت) الحاضر و(هي) الغائبة.

ب- الرصف (الربط): يتضح محور الرصف (الربط) في قصيدة "فراق" جليًّا واضحًا، فالقصيدة من أول كلمة فيها إلى أخر كلماتها تظهر مترابطة الأركان، متماسكة البنيان، لا خلل يعتريها، ولا شائبة تُفسد جزالة التراكيب فيها، فقد نجح الشاعر في توظيف الأدوات النحوية المختلفة (ربط سبكي واضح)؛ لإنتاج علاقات تركيبية متينة (ربط حبكي قوي) من خلال استخدامه للعلاقات النحوية الآتية:

1-الربط بالعطف: سأرحل... (و) إني لأعلم.../ تهاون... (و) زاد.../ لا لبغضٍ (و) لا... / جهدت (و) لم.../...أربا (و) جَدّا/ ... بلا منٍّ (و) لا شكر.../ وقد ... (و) هدَّ ... (و) جاشت...، فكان استخدام **<u>علامة مطلق الجمع</u>** (و) وسيلة نحوية للربط، أضفت على العبارات الواردة فيها تماسكا، وانسجاما قويا، وزادت الدلالات ارتباطا، وقوة في التعبير، كما زادت من درجات الربط، وطلاوة الحبك في القصيدة. وعلاوة على (الواو) فقد وردت في القصيدة حروف أخرى للعطف، كالفاء، و أو، وأم، وحتى، في نحو: طلبت ... (ف) أوسعني.../ ... صدّ... (أو) تصدّى/ ...بنجحٍ (أم) سعى.../ سعى (حتَّى) تردى/ ... ضعيفا (أو) من.../ يكلفني ... (ف) قلت... .فدلّت فيها الفاء على تعاقب الأحداث، مع ترتيب وقوع هذه الأحداث عن طريق الزمن الماضي (طلبت ...فأوسعني...)، أما (أو) فقد ربطت بين طرفي العطف، ومنحت النص دلالة التخيير، وساهمت في ترابط النص على مستوى اللفظ، والدلالة، وأفادت (أم) التسوية، وتسمى بـ(أمْ) المتصلة؛ لأن ما قبلها وما بعدها لا يُستغنى بأحدهما عن الآخر، كما تُسمى أيضا (أم) المعادِلة. فهي تعادل (الهمزة) في معنى التسوية، إذا كانت مسبوقة بهمزة التسوية، وفي معنى الاستفهام، إذا كانت الهمزة للاستفهام[14]. وقد أسهمت في ترابط أجزاء البيت الواردة فيه، بما انعكس بظلاله على ترابط القصيدة بأكملها. وصولا إلى (حتّى) التي أفادت في هذا الموضع انتهاء الغاية. وإن كان هناك من يخرجها من حيز العطف في مثل هذه المواضع، ويحملها معنى (إلى) الدالة على انتهاء الغاية[15]، وهكذا فقد تنوعت **<u>أدوات العطف</u>** في القصيدة، وتنوعت

دلالاتها، وقد أكسب هذا التنوع الدلالي القصيدة تماسكا، وأضفى عليها روحًا من الترابط الواضح بين أجزائها.

2- الربط بالاستفهام: فرضت طبيعة المقام الذي وردت فيه "فراق" أن تكون خلوا من الربط بأدوات الاستفهام، إلا في موضعٍ واحد في البيت (18)، عندما كان (رفيق) في حوار مع صديقه، وما عرضه عليه من فرصةٍ للبقاء في الوطن، مقابل ثمن بخس يراه (رفيق) حطام غنى يبيع به كرامته، فينكر ذلك على صديقه قائلاً: **(هداك الله، كيف تطيب نفسي***وفي عنقي أرى للأسر قِدًّا؟)** فيرسم بهذه الصورة البلاغية المعبرة، التي جعلت المعنوي اللامحسوس، في صورة المادي الملموس، عندما شبه حالته إذا رضا بالذل بحالة الأسير المُقيد الذي تركت سلاسل، وقيود الأسر في عنقه أثرا، وقِدّا غائرا دالا عليه من كثرة جرِّه بهذا القيد، مؤكدا لصديقه رفضه أن يبيع كرامته، وعزةَ نفسه بدراهم معدودة، فهذا الأمر ليس من شيم الأحرار الشرفاء، إنما هو من شيم العبيد عديمي القيمة، معدومي الكرامة، وقد ساهم **أسلوب الاستفهام** بما توفر فيه من استهلال سُبق بالدعاء المشوب باللوم، والمعاتبة، ثم طَرْح الاستفهام الإنكاري بـ (كيف) مع الربط بالزمن الحاضر المعبر عن صورة للمستقبل، وما تبعه من ربط بالإعمال للفاعل (نفسي) إلى الربط بواو الحال، وشبه الجملة، وما يتعلق بها من فعل، وفاعل، والجار، والمجرور، والمفعول به المؤخر، الذي حقق تأخيره، وتقديم الخبر شبه الجملة عليه تشويقا، ومفاجأة للمتلقي الذي وجد نفسه مصطدما بفظاعة الصورة في (قِدا)، كل تلك الأساليب تضافرت، وحققت ترابطا، وتماسكا على مستوى السبك، فالحبك بطبيعة الحال.

3- الربط بالقسم: لجأ الشاعر إلى أسلوب القسم في البيت (14) باستخدام عبارة **"فلا والله"** فصدّر القسم بأداة النفي (لا) المتصلة بفاء الاستئناف؛ ليؤكد صدق كلامه، وعدم صحة ما قد يقال عنه بأنه غادر موطنه؛ لإيجاده الراحة، والسعادة في أرجاء وطنٍ آخر، فلجأ للقسم المسبوق بالنفي، مّما أحدث ترابطاً قويا بين أبيات القصيدة السابقة للقسم، وعددها (13) بيتا، واللاحقة للقسم وعددها (12) بيتا، وجعلها جميعا تدور في المحور ذاته، وتؤكد حقيقة تعلقه بوطنه، وحبه الشديد له، وأنه قد غادره مكرها، لا رغبةً منه في المغادرة.

5- الربط بالدعاء: في قوله: **"هداك الله"** باستخدام صيغة الماضي، وكان غرضه من هذا الدعاء إبداء عتابه لصديقه، وإنكاره لما دعاه إليه في طلبه منه القبول بالعرض البخس الذي عرضه عليه، والذي

رأى فيه **(رفيق)** إهانة له، وإنقاصًا من قدره، ولا يخفى ما في هذا الأسلوب من تأثير بالغ في إحداث تماسك، واضح تَمَّ إضفاؤه على القصيدة بشكلٍ عام.

6- الربط بالنفي: وردت بعض الصيغ المنفية في القصيدة، وهي قليلة جدا لو قارنَّاها بالصيغ المثبتة، وهي كالآتي: (لم) في البيت (12)/ و(لا) في البيت (13) مرتين/ و(لا) السابقة للقسم في البيت (14)/ و(ما) + (لم) في البيت (14)/ و(ليس + بلا + لا) في البيت (19)/ و (فلست) في البيت (22) // و(لا) في البيت (24). وقد أكسبت هذه الأساليب المنفية القصيدة تماسكا، وترابطا نصيا واضحا، وأضفت عليها دلالات قوية؛ بخاصة عند اجتماع هذه الأدوات بغيرها من مثيلاتها في البيت الواحد، أو اجتماع أسلوب النفي مع غيره من الأساليب اللغوية في البيت الواحد، مما يزيده قوة، وتماسكاً مثاليا، على نحو ما نرى في البيت (14) فقد اجتمع حرف النفي (لا) مع أسلوب القسم (والله) مع أداة النفي (ما) التحاما مع حرف العطف (حتى) وصولاً إلى العطف بالـ(و) والنفي بـ(لم) إلى استخدام حرف الجر (من) إلى الإحالة باسم الإشارة، فالمفعول به المؤخر، كل هذه الوسائل النصية زادت البيت نصية، وأكسبته ترابطا، وانسجاما، واتساقا عبّر عمّا في نفس الشاعر، وشد انتباه المتلقي في تنقله عبر أساليب متنوعة داخل البيت الواحد، زادته تشوقًا لتلقي المزيد، وأكسبت البيت تماسكا، وقوة كَحَالِ باقي أبيات القصيدة، بما يعكس الصورة ذاتها على القصيدة بأكملها.

7- الربط بالتقديم والتأخير: التقديم والتأخير من أكثر الوسائل النصية ربطا واتساقا، فعلاوة ممّا لها من أثر في شد انتباه السامع، ولفت نظره لانتظار ما تم تأخيره، أو النظر والتدبر في ما تمّ تقديمه مما كان واجبه التأخير وقد تقدم، فإن في قصيدة "**فراق**" مواضع قدم فيها لفظٌ، وأُخّر آخر، فاكتسبت الأبيات المشتملة على هذا الأسلوب تماسكا على مستوى الألفاظ، والعبارات، والأساليب زاد من قوة النص وتماسكه، ففي البيت (6) تأخر خبر الجملة الفعلية (يلذّ) عن المبتدأ (علو النفس) ممّا جعل المتلقي يمعن في إعمال تفكيره بحثا عن هذا المتأخر، وزاده شوقًا، وتطلعا إلى معرفته إلى أن جاء به في قوله: "شقاءٌ" وهكذا هو الحال مع باقي العبارات الأخرى التي شهدت تقديمًا، أو تأخيرا، في نحو: نبا بي عنك حبٌّ – أرى في حبّه الأعداء ضدا– وغيرها، وقد عزَّزت هذه الأساليب التماسك النصي في القصيدة، وزادت من قوة، وجزالة معاييرها النصية.

8- الربط بالتعريف: وردت في القصيدة كثيرٌ من الألفاظ المعرفة، التي زادت من قوة النص، وتأثير أبياته، وقد تعددت هذه المعارف بين: المعرف بأل – والمعرف بالإضافة – والمعرف بالنداء – علاوة على ما سبق إيراده من معارف الضمائر، والاسم الموصول، واسم الاستفهام، والظرف وغيرها.

أ- المعرف بأل: قصيدة "**فراق**" غنية بالألفاظ المعرفة بأل، مثل: الوطن (2)- المفدى (2) – الأقدار – العيش – الكون – النفس – المجد – الفتى – الخطوب – العز – السوء – الغيب – السعي – الجهد – العجز – الجبن – الصديق – الإحسان – القيد – العبّدا – الأسر – الحب – الغيور – العقل – الأعداء – البين – الصبر – العبرات... وغيرها، فتناثر الألفاظ المعرفة بأل[16] في كامل جسد القصيدة، وتكرار بعضها، أكسب النص ترابطاً، وتماسكاً بين أجزائه، وزاده قوةً ووضوحا في البيان، وتأثيرا في المتلقي، من خلال شد ذهنه لهذه العبارات المحتوية على هذه الألفاظ، فكانت أبلغ في نضج، وقوة دلالاتها من لو جاءت نكرات مجردة عن(أل).

ب- المعرف بالإضافة: كانت الإضافة من أبرز وسائل الربط اللفظي، التي استخدمها الشاعر للربط بين أجزاء نصّه، وقد أكسبت هذه الألفاظ النص قوة، وانسجاماً، وتنوعت بين الإضافة للضمائر، على نحو ما رأينا في محور الإحالة، أو الإضافة إلى الأسماء في نحو: علو النفس – زمان السوء – حجاب الغيب – ركن الصبر وغيرها، وقد أضفت الإضافة على هذه الألفاظ قوة، وتماسكا، انعكست بدورها على الأبيات، والقصيدة، وزادتها ترابطا، وانسجاما، أكسبت القصيدة بشكل عام رونقا، وبهاءً مدعما بالصور البلاغية التي زادت من طلاوة النص ورونقه.

ج- المعرف بالنداء: قصيدة "**فراق**" في حدّ ذاتها نداء، أثقلت كاهله الآهات، وهدت أركانه الأنّات، وقد تخللتها أداتان للنداء (يا + أيُّها) وهما لنداء القريب (+ وا) للندبة، وقد عكست هذه الأدوات واقعا مريرا بحياة الشاعر، المفارق لوطنه البعيد عنه، والمغادر له جسديا؛ بينما عقله وروحه ما يزالان متعلقتين به، وتفكيره لا ينفكّ يراوده عنه، بدليل استخدامه (يا + أي+ ها التنبيه)؛ فإن قيل: إن (يا) لنداء القريب والبعيد، وكانت بداية عهدها لنداء البعيد، ومع كثرة الاستعمال صارت للمنادى المتوسط والقريب[17]؛ فإنها باستخدام **(رفيق)** لأيّ المختصة لنداء القريب تأكد مجيؤها في "**فراق**" لنداء القريب، فـ**(رفيق)** وقد نأى به البعد عن وطنه، وفصلت بينهما المسافات إلا أنه يناجيه بأدوات نداء القريب؛ لأنه قريب منه يعيش في خياله، ووجدانه، وقد نفد صبره، وهُدّت أركان هذا الصبر، ومع ذلك فالشاعر ما زال ينادي

وطنه، والعبرات الجياشة تخنق صوته وهو يودعه، ويناديه، ويحادثه، وينازعه الشوق بأقسى درجاته، كما أن السياق، وما بثته القصيدة من أحاسيس تترجم محبته لوطنه، وشدة تعلقه به هو الآخر يؤكد استعمالها للقريب على الرغم من شدة النأي، وطول البعد؛ وقد وردت أدوات النداء بـ(يا) في البيت (20 + 23) و بـ(أيها) في بداية القصيدة في الشطر الثاني من البيت (1)، و تكررت في الشطر الثاني من البيت الأخير (26) مّما انعكس على القصيدة بربط أبياتها، وجعلها تدور من أولها إلى أخرها حول محور واحدٍ، وفكرة أساس، فكانت البؤرة التي تدور عليها القصيدة بكاملها، هي وداع متألم من الشاعر المفارق وطنه الغالي رغما عنه. أما **أسلوب الندبة** في قوله:(فوا أسفا) فمختصة بنداء النّدبة؛ لأن تدافع النفَس في صوت (الواو) في بداية (وا) يتوافق مع تدافع الشجون، والأحزان في نفْس المفجوع من مشاعر الأسى، والحزن، واللوعة بلا ترتيب[18]، وإن كانت (وا) أسلوبا من أساليب النداء فليس الغرض منها محض النداء؛ وإنما إظهار التفجع، واللوعة، وأشد الحزن بسبب فراق موطنه المفدى.

9- الربط بالزمن: يكمن الربط بالزمن في أي عمل أدبي في مجموعة الأحداث، والأفعال الواردة في هذا العمل، وتباين أوقاتها، وتغاير أزمنتها، وارتباطها بعدد من الأنماط، والأساليب النحوية، وما ينتج عنها من معان مختلفة قد تغاير أحيانا صيغة الفعل فيها الزمن الذي وضع له، فـ(يذهب) مثلا صيغة فعلية تدل على حدوث الفعل في الزمن الحاضر، فإذا سبقت بلم صارت (لم يذهب) وتحولت دلالة الفعل من الحاضر، والمضارع إلى الماضي المنصرم. وهكذا، وقد تراوحت الأفعال الموجودة في "**فراق**" بين المبني للمعلوم وهي الأكثر، والمبني للمجهول، التي بلغت ما يقارب الـ (4) أفعال على النحو الآتي:

أ- البناء للمجهول: كان الربط ببناء الفعل للمجهول من أبرز عناصر التماسك النصي، في قصيدة "**فراق**" فقد زادت هذه الأفعال في تنوعها من الماضي (رُزق – زُمّت) والمضارع (ألام – يُؤدى) القصيدة تماسكاً، وترابطا، أحدث يقظة في ذهن السامع لمزيد من التدبر فيما أراده المتحدث، فبلغ الترابط ذروته في إحداث العلاقة المثالية الجامعة بين الشاعر، والنص، والمتلقي في سياقٍ متناغم كامل الاتزان.

ب- البناء للمعلوم: كان أسلوب البناء للمعلوم هو الأسلوب السائد على الأفعال، والأحداث في هذه القصيدة، وقد حقق المراد منه من أن الشاعر أوصل الفكرة المراد إيصالها إلى المتلقي بشكل مباشر،

فالموقف لا يحتمل التورية، أوْ التعمية، أو التمويه، فليس الموضوع من شأنه تحمل كل هذه التمويهات، فلا مجال لكل ذلك، فالوضوح، والمباشرة هما من يحقق المراد في مثل هذه المواقف، وقد تنوعت في "**فراق**" الأفعال بين **الماضي**، نحو: عزَّ – شاءت – عشت – جئت – أطعت – أبت – عظمت – استعدا – تهاون – زاد – طلبت – تردى – استمدا – هجرتك – هاجرت – جهدت – قلت – صدّ – تصدى – عاد – سعى – تحيّر – هدّ – جاشت – أوسعني – منحت. **والمضارع**، نحو: سأرحل – أعلم – يلذ – سأركب – أمضي – أقد – أبلغها – أرَ – أجد – يقول– يكلفني – أبلغ – أرضى – تطيب – أرى – يعطي – يأتي – يراه – أرى – أظن – أناديه – تخنق. **وفعل الأمر** في صيغتين: تعفف – أرح. والواقع أن تتبع دلالات هذه الأفعال، وبيان مدى إسهامها في زيادة ترابط النص، وتماسك أجزائه غير خفي للناظرين، ويحتاج دراسات مطولة، ومستقلة بذاتها؛ فلو تتبعنا عدد الأفعال لوجدناها (44) فعلاً ، (26) منها في صيغة الماضي، و(22) منها في صيغة المضارع، و(4) أفعال للمجهول، و(2) للأمر؛ لأدركنا أن السر في كثرة الأفعال الماضية، ثم المضارعة يرجع إلى طبيعة النص، وطبيعة الغرض الذي قيل فيه، والسياق الذي وردت فيه هذه الأفعال، فالشاعر يسرد مجموعة من الوقائع، والأحداث التي تعرض لها قبل، وأثناء، وبعد مغادرة الوطن، كما تبوح بمناجاته المتألمة لهذا الوطن، والحوار الدائر بينه وصديقه المعاتب له، وهذا بدوره يتطلب استخدام أفعال مختلفة للدلالة على الأحداث الحاصلة، والمتوالية بغض النظر عن زمانها، وقد أحدث هذا الاستخدام ترابطا في النص، وتماسكا واضحا، زاده استخدام **البحر الوافر** تناغما، وانسجاما في سعيّ لتحقيق هدف النص في إحداث التأثير المطلوب في المتلقي.

10– **الربط بالاستثناء**: كان الاستثناء من بين الأساليب النحوية التي وردت في قصيدة "**فراق**" والتي كان لها شأنٌ كبيرٌ في ترابط أجزائها، وتماسك عناصر (السبك والحبك) فيها، ففي البيت (12) زاد أسلوب الحصر المنفي باستخدام أداة النفي (لم) وأداة الاستثناء (إلا) البيت تماسكاً وقوة، وزاده التنوين في (راضيا + ضعيفا) والربط بالمجرور في (بالعجز) والتعريف في (الجبن والعجز) والإحالة القبلية بعيدة المدى في (استمدَّا) تماسكا، وترابطا واتساقاً قوياً أدلى بظلاله على القصيدة بأسرها.

11– الربط بحرف الجر: تلعب طبيعة الجار والمجرور في ارتباطهما ببعضهما، وتعلقهما بما يجاورهما من مفردات سابقة، ولاحقة دورا كبيرا في ترابط الكلم المتصل بهما، وقد زخرت قصيدة "**فراق**"

بعدد هائل من هذه الأدوات الرابطة، التي تراوحت في اتصالها بين مجرور لفظي، أو ضمائر في محل جر، ووردت في القصيدة على النحو الآتي: (له – من – عنك – في – إلى – بالخطوب – في وطني – مِنَ – مِنْ – لي – مِن – به – لطالب – مِن – في عنقي – للأسر – من شيم – عنك – بما – من جوى – للعقل – في تركي – في حبِّه – من محب – له) فكان لاستخدام (25) أداة للجر في قصيدة من (26) بيتا، دورٌ في منح القصيدة عددا من الدلالات المتنوعة، والإيحاءات المختلفة، والإيماءات المتناغمة التي أسهمت في ثراء النص دلاليا، وفي زيادة تماسكه، ووحدته عضويا.

12- **الربط بالحال:** لعبت الحال دورا بارزا في إحداث الترابط، والتماسك بين أجزاء النص الواردة فيه، وانعكست بظلالها على وحدة النص، وتلاحمه بشكل عام، وقد تمحور أسلوب الربط بالحال في النص في نمطين: **الحال المفرد** في قوله: كدًّا – حرا مستبدا – مقيماً – **والحال الجملة** التي اقتضت طبيعة الموضوع أن تكون جملة فعلية، نحو: يلذّ + أمضي + أقد + أبلغها + وقد زمت ركابي + وهدّ البين + وجاشت. ففي كل ما سبق من عباراتٍ ساهمت الحال سواءٌ أكانت لفظاً واحداً، أو جملة بكل متعلقاتها بارتباطها بصاحبها، والضمير العائد، وواو الحال وغيرها، ساهمت جميعها فيما عليه النص من ترابط، وتماسك، سبكاً وحبكاً.

13- الربط بأسلوب الشرط: يحقق أسلوب الشرط التماسك النصي، من خلال احتوائه لعلاقة السببية فحقيقة "الشرط وجوابه أن يكون الثاني مسببا عن الأول، نحو قوله: إن زرتني أكرمتك، فالكرامة مسببة عن الزيارة"[(19)]، وهي من أبرز العلاقات، وأقدرها على التأثير في المتلقي؛ فمن خلالها يتم ربط الأفكار، والوصل بين أجزاء الكلام بما يجعل بعض الأحداث، والأفكار سببا لأحداث، وأفكار أخرى بما يثير الانتباه، ويستجلب الإصغاء، ويجعل القبول سهلا ميسورا[(20)]، وذلك من خلال التعالق الحاصل بين أداة الشرط، و فعل الشرط، وجوابه، وما يتصل بجوابه من متعلقات، ناهيك عما يتعلق بهذا الأسلوب من معطيات خارج النص، مما يمكن أن يُستشف من خلال القرائن النصية، أوالمقامية وغيرها. ومن **أساليب الشرط الواردة** في قصيدة "**فراق**": إذا أنا عشت/ إن عظمت/ إذا رزق الفتى/ إذا ما البين جدًّا / ومنه: الطلب في نحو: أرحْ ركاباً... فإنك واجدٌ/ تعفف ... جواب الطلب محذوف.../ وغنيٌّ عن القول ما في الأساليب السابقة من ترابطٍ، وقدرة على زيادة التماسك النصي

بين أجزاء النص على الصعد كافةً، من خلال التعالق الحاصل بين أجزاء هذا الأسلوب، وكل ما يتعلق به داخل النص، أو خارجه.

14- التضمين: يطلق العروضيون مصطلح التضمين على تعليق قافية البيت الأول بالثاني[21]، وكان يُعدُّ قبحا، وعيبا من عيوب النصوص الشعرية – عند بعض العروضيين والبلاغيين – التي ينبغي على الشاعر تفاديها، ولكنه وفق منظور التماسك النصي، يُعد وسيلة من وسائل الترابط بين أجزاء النص[22]؛ لأنه" ارتباط دلالي (رصف أو مفهوم) مباشر، وهو تعالق نحوي بين بيتين"[23]، وأحيانا أكثر، ويلجأ الشاعر إلى التضمين "العروضي حين يقصُر البيت الشعري عن تمام المعنى الذي يريده المبدع، فسيطرة الموقف النفسي على الشاعر تلجئه إلى الاستطراد في المعنى"[24]، "وقد ورد التضمين في "**فراق**" في مواضع منها:

1- البيت التاسع، والعاشر، والحادي عشر، فالشاعر عازم على ركوب المجهول، ومغادرة وطنه، وسيشق (حجاب الغيب) شقا مباغتا له، فعزيمته هي من تُباغت الغيب، ليبين في البيت الـ(10) غرضه من هذا السعي، الذي قد يكلل بالنجاح أو الفشل، وهو المعنى ذاته المفهوم من البيت (11) فهذا الجهد، وهذا السعي قد ينتهي بالفوز والنجاح، أوالردى والفناء في هذا السعي، فقد تعاورت الأبيات الثلاث، وتناولت هذا المعنى فيما بينها مما أضفى على هذه الأبيات تضافرا، وتماسكا انعكس بظلاله على القصيدة بأكملها.

2-يتضح التضمين في البيتين (13 + 14) ففي البيت (13) يخاطب (**رفيق**) وطنه مبينا أنه لم يهجره بغضا له، أوعشقا لسواه، محاولا تعليل هجرته في البيت (14) مقسما بالله إنه هاجر بعد أن استنفد كل الوسائل لمقاومة هذه الهجرة، ولكنها باءت جميعها بالفشل، فلم يجد أمامه بدا من هذه الهجرة، التي أضحت أمرا ضروريا ينبغي القيام به.

3-مثل هذا التضمين نجده في البيتين (25 + 26) فقد استهل البيت (25) بنداء وطنه البعيد عنه، وتوالت الجمل، والعبارات، والتراكيب، ولم نعرف الغرض من هذا النداء، فانتهى الشطر الأول من البيت (25) وتبعه الشطر الثاني، وانقضى الشطر الأول من البيت (26)؛ ليتضح الغرض من ندائه في الشطر الثاني منه وهو الوداع لوطنه المفدى.

15- الربط بالحذف: تجيز العربية كغيرها من اللغات الحذف لعنصر من عناصر التركيب، شريطة أن يتضمن هذا التركيب عنصرا موحيا، ودالا على المحذوف، من خلال وجود قرائن معنوية، أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه، ويكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره[25]؛ فكان الحذف ناتجا عن أن المعنى المفهوم في كل موضع زائد عن عناصر اللفظ المذكورة[26]، وقد وصفه بوجراند بأنه استبعاد العبارات السطحية لمحتواها المفهومي؛ بأن يقوم في الذهن، أو أن يوسع، أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة[27]، وعلى هذا تكون البنية السطحية لأي نص غير مكتملة غالبا، بالرغم مما يبدو في تقدير المتلقي[28]، كما أن التركيز على المعنى عند الحذف، وعلى القرائن الحالية، والمقامية يدخلنا في حيز السياق النصي[29]، والحذف باب واسع من أبواب النحو، ونجده في كثير من تراكيب القرآن الكريم، ولا يوجد حذف في الكلام يخلو من دليل عليه من لفظ، أو سياق، ومن مزايا الحذف جمع المعاني الكثيرة في الكلام القليل[30]، وقد مثَّل الحذف عنصرا من العناصر المهمة للتماسك النصي في "**فراق**"، وجاء هذا الحذف غير المخل بالمعنى، والذي أكسب النص تماسكا، وجمالاً، وقوة، في البيت (1) ... وداعا.../ البيت (2) ... وداع مفارقٍ.../ البيت (17) ... قيدا/ البيت (19) تعفف.../البيت (24)... وداعا/ البيت (23) ... وداعا / البيت (24) إذا ما البين جدًّا... وغيرها.

16- الربط بالتجاور: كان التجاور وسيلة مثالية للربط في قصيدة "**فراق**" فتناغمت العبارات المتجاورة، وزادت النص الشعري تماسكا، وقوة منقطعة النظير، أكثر مما لو جاءت مرتبطة بأي نمط من أنماط التبعية المتعددة، ويمكننا ملاحظة ذلك في كل من: البيت الأول + البيت الخامس + البيت التاسع + البيت الثاني والعشرين + البيت الرابع والعشرين .

17- الربط بالاستدراك: تعد (لكن) من أبرز أدوات الاستدراك في اللغة العربية، وهي من أدوات الربط التي تفيد أن الجملة التابعة مخالفة للمتقدمة من حيث المعنى، فهي تربط السابق باللاحق، مع استدراك المتكلم لما يقوله؛ لأن بينهما علاقة التعارض الذي يصبح " أكثر وضوحا عندما يربط الاستدراك جملا طويلة من الكلام"[31]، وقد ربطت أداة الاستدراك (لكن) البيت (5) وما قبله، فخالف ما بعد (لكن) حكم ما قبلها، فاتَّضح أن سبب هجرته من وطنه الذي يراه فعلاً إدّا، وجرما عظيما كان إطاعة لإباء نفسه المتطلعة لكل ما من شأنه أن يحفظ لها عزتها وكرامتها، فجاءت (لكن) لتعكس وجهة نظره، وما يراه من صواب؛ لتقوم بالربط بين الأخبار التي يعرضها، وقد احتاج لتحقيق هذا

الغرض **لأكثر من وسيلة أخرى من وسائل الربط**، فاستخدم الواو، ولكن، وتضعيف لكن، والإحالة بالضمير، والربط بالزمن الماضي، مرتين متتاليتين، والربط بالتنوين، والإضافة في موضعين، والربط بحرف الجر، والتعريف، و الربط بأداة التأنيث، فكل هذه الوسائل زادت البيت، والقصيدة بشكل عام ترابطا، وتماسكا كبيرا، أسهمت في تحقيق التماسك النصي فيها.

18- الربط العروضي: تمّ من خلال **الربط بالوزن، والقافية،** فقد اجتمع في "**فراق**" نداء البعيد القريب، وما في ذلك من انقطاع الرجاء بالرد القريب، وصراع داخلي رهيب في نفس الشاعر بين الإقامة في وطنه بين أهله ذليلا، أو اقتحام المجهول بقلب مقدام وإرادة صلدة، وبين أخذ، ورد، وتحاور، وعتاب مع الأصحاب، في سرد لواقع حاصل، في صورة صريحة وجدية، تمتاز بالصدق، والتلقائية، والبعد عن التمويه، أو التعمية الإخبارية، فجاءت القصيدة على وزن "**البحر الوافر**": **مفاعلتن مفاعلتن فعولن *** مفاعلتن مفاعلتن فعولن**/ الذي اكتسب تسميته بالوافر؛ لموفور أجزائه، وتوفر حركاته؛ لأن "**مُفَاعلَتُن**" أكثر الأجزاء حركات[32]. وقد تلاءم شعور **(رفيق)** الجيّاش، وعاطفته المتدفقة حزنا، وألما، واعتصارا على فراق الوطن، مع هذا البحر "المتدفق النغم، المكتنز بالحماسة، والدفق الانفعالي، وهو ذو ثورة عارمة عند تمامه، صالحٌ للمدح، والفخر، والهجاء، والغزل"[33]، ففي هذه القصيدة استوعب بحر الوافر عذابات مدفونة، وأوجاعا مكنونة، ونوازع مغبونة بُثت جميعها عبر حركاته وسكناته؛ فجاءت معبرة أصدق تعبير "لمواتاته للطبع، وسلاسته مع الغرائز، والعواطف، وعذوبة الخطاب"[34]. فالوافر من بحور الشعر التي أغرم بها الشعراء قديما وحديثا؛ لكونه صالحا كميدانٍ لسرد القصة، والخرافة لتوسطه في التفاعيل، ومساعدة النفس، والتفكير في تلقي وزنه[35]، ومثل هذا السرد القصصي، المعبر عما في نفس **(رفيق)** استوعبه هذا البحر بشكل مثالي، وقد زادت القافية الدَّالية الشديدة، المشددة، المنفجرة، المطلقة، معاني القصيدة عنفوانا وقوة، وأضفت على تراكيبها لمسة من الإيحاء القوي المؤثر، وعززت الانسجام بين دلالاتها وإيحاءاتها، ولم يكن ليتوفر كل ذلك لو اختيرت قافية غيرها؛ لاستيعابها كل تلك المشاعر الحزينة، والغُصَص الدفينة، والآهات الكامنة في قلب "**رفيق**" المعذّب لفراقٍ فُرض عليه، وهَجْرٍ كتب على فؤاده، فعاش في غُرْبةٍ مقيتة بعيدا عن وطنه، وديارِه؛ وفي كل ذلك اجتمعت قوة السبك، وجزالة الحبك، وأنتجت لنا تُحْفَةً شعرية متكاملة، ومتوهجة حبًّا، وألما، وشوقا، وولهًا، وفخرًا، وعزْمًا، وعِتابًا، وحكمةً، ووجعا، واصطبارًا.

ثانياً– السبك المعجمي. تزداد قصيدة "**فراق**" تماسكاً، وتتألق اتساقاً، وتناغماً، وانسجاماً بتحقق جانب مهم من جوانب التماسك النصي في تراكيبها، من خلال تضافر مجموعة من العوامل الدلالية المؤثرة، في الترابط النصي بين أجزائها، نحو:

أ–التكرار: يقصد بالتكرار عند علماء العربية القدامى أن "يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى"[36]، فهو "دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه (أسرع أسرع) فإن المعنى مرددا، واللفظ واحد"[37]، ويعده المحدثون "شكلا من أشكال الاتساق يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له"[38]، ويطلق عليه **مصطلح الإحالة التكرارية**، وتتمثل في تكرار لفظ، أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد[39]، والتكرار يمنح منتج النص القدرة على خلق صورة لغوية جديدة؛ لأن أحد العنصرين المكررين قد يسهل فهم الآخر، وييسر عملية إدراكه، كما وُصف التكرار بأنه إلحاح على جهة مهمة من العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وله دلالة نفسية قيمة، ينفع الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية صاحبه؛ لأنه الوسيلة المؤدية للوصول للفكرة المتسلطة على الشاعر[40]، فالمتحدث دائما يلجأ لتكرار الفكرة المسيطرة على بؤرة الشعور، فتصبح هذه الفكرة هي بؤرة التعبير في حديثه، ويسعى من خلال التكرار لتأكيدها، ولفت الأنظار والأذهان إليها، واعتبره دي بوجراند تشاكلا لغويا يلفت الانتباه، ومظهرا من مظاهر التماسك المعجمي، حيث يقوم ببناء شبكة من العلاقات داخل المنجز النصي، مما يحقق ترابط النص، وتماسكه؛ فالعناصر المكررة تحافظ على بنية النص، وتغذي الجانب الدلالي، والتداولي فيه من خلال تكاثر المفردات، وكثافتها؛ مما يحقق سبك النص، وتماسكه، وإعادة تأكيد كينونته، واستمراريته، واطرداه[41]، والتكرار يؤدي وظائف دلالية كما يؤدي إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى أخره، ويتمثل هذا العنصر في الكلمات، أو العبارات، أو الجمل، وغيرها إلى مساعدة عوامل التماسك الأخرى[42]، وتمنح إعادة اللفظ منتج النص القدرة على خلق صور لغوية جديدة؛ لأن أحد العنصرين المكررين قد يسهم في فهم الآخر، مما يدعم بناء النص، وإعادة تأكيده، ويخدم الجانب الدلالي، والتداولي فيه، الأمر الذي يفرض تآزرا بين الجانب المعجمي للنص، وسياقه الخاص[43]. والتكرار بمختلف أنماطه سواءٌ ما كان منه تكرار معنوي من خلال تكرار المعنى ذاته بصيغ متباينة، أو تكرار لفظي، والذي انقسم بدوره إلى تكرار الحرف، أو المفردة، أو الجملة، أخذ في "**فراق**" الأنماط الآتية:

1-تكرار الحرف: مثال تكرار الحرف، أو الصوت ما نجده في البيت الأول من تكرار حرف الياء (6) مرات، وتكرار حرف الدال (5) وتكرار حرف العين (4) مرات، وهو تكرار جاء متسقا مع مفردات البيت متناغماً مع إيحاءاتها، فقد عكست شدة الدال، وانفجاريتها، وبكائية الياء، وليونتها، وجهورية العين ووسطيتها مدى الحزن الذي يختلج قلب الشاعر، ومدى الانكسار الذي يشعر به في بعده عن موطنه، ومسقط رأسه، ومهد الطفولة والصبا. كما شهد البيت (14) تكرارا لصوت الجيم المركبة (3) مرات، والدال الشديدة أيضاً (4) مرات مما انعكس على دلالات البيت، وأحدث ترابطا نصيا قويا بين أجزائه، وأحدث الأثر المراد من هذا التكرار في قلب المتلقي وأحاسيسه. وفي البيت (26) تكررت الـ(ت) 4 مرات، والـ(ي) مرتين، والـ(د) 3 مرات، واجتمعت في الشطر الأول الـ(ج – ر – ش – خ – ق – ع – ب) فاجتماع الحروف السابقة، وتكرار بعضها أكسب البيت قوة، وترابطا نصيًّا انعكس في قوة تأثيره في المتلقي، الذي تذوق النص، وواكب حركاته، وسكناته، وترقرت في عينيه دمعة حارقة، بما أحدثه قوله: "**وجاشت تخنق العبرات صوتي**" من تأثير، الأمر الذي حقق المعادلة المطلوبة من عملية التواصل هذه وهي (سبك) + (حبك) + (ترجمة الأحاسيس) + (تأثير في المتلقي) = الترابط النصي.

2- تكرار الاشتقاق: من خلال تكرار عدد من المشتقات ذات الجذر اللغوي المشترك، ويكسب هذا النوع من التكرار النص تماسكاً، وترابطا قويا، ويشد انتباه المتلقي لسماع المزيد، وللاستزادة من المعرفة، أو المعلومة، أو الفكرة المراد إيصالها إليه. ومن بين المشتقات المتكررة في النص السابق: صدَّ – تصدّى/ سعى – ساع/ محب – حبيب – حبّا/ عشت – العيش/ هجرتك – هاجرت/ جِدّا – واجِدٌ – وجدّا – جَدَّا/ أبَتْ – إباء/ قِدا – قَدا، وغيرها.

3- تكرار الكلمات: تكررت في "فراق" عدد من المفردات، التي أكسبت النص بتكررها تماسكا، واتساقا، وشدت المتلقي لتدبر المراد منها، وزادت دلالات القصيدة قوة، وتماسكا، في نحو: وداعا – وداع – نفس – النفس – نفسا – كد – كدا – وطني – قِدا– جِدّا – قيدا – القيد.

4-تكرار الجمل: أسهم تكرار الجمل في تقوية التماسك النصي بين أجزاء "**فراق**" بخاصة؛ وأن الشاعر قد افتتحها في البيت الأول بـ **(وداعاً أيّها الوطن المفدى)** في الشطر الثاني من البيت الأول، واختتمها بـ**(وداعاً أيّها الوطن المفدى)** في الشطر الثاني من البيت الأخير، فكانت القصيدة بين هذين الشطرين، ممثلة لأقوى درجات التماسك النصي؛ فالقصيدة بأكملها تدور على الفكرة ذاتها، وهي النواة

التي بُنيت عليها القصيدة من أولها إلى أخرها، والبؤرة التي ترتكز عليها **(وداع الشاعر لوطنه الغالي على قلبه وتألمه لفراقه)** فسارت القصيدة كلها على النمط ذاته في أغلب أبياتها، وكامل عباراتها ثبت الشكوى، وتبوح بالنجوى التي خنقنه بالعبرات، وهدّته بالآهات، فجاءت أبياته عن شعوره معبرة، وفي مُتدبِر أبياته مؤثرة، في صورة مبدَعَة نادرة.

5- التكرار المعنوي للعبارات: من خلال ورود العبارات المترادفة معنويا في سياق النص، أي: تتابع العبارات اللفظية المتباينة لفظا، والمتفقة، أوالمتقاربة دلالة، والقصيدة غنية بهذا النوع من التكرار، الذي أضفى عليها قوة في تماسك عباراتها، وترابط أفكارها، واتساق معانيها، وانسجام دلالاتها، فجعلها تبدو في قالبٍ متكامل، تضافرت فيه كل المقومات، والعوامل المطلوبة لتماسك أيّ نصٍ أدبي راقٍ.

6- **الترادف أو شبه الترادف:** الترادف عبارة عن وجود لفظين، أو أكثر لمعنى واحد[44]؛ فهو- إذن- تعدد الكلمات للمعنى الواحد[45]. والمترادف هو ما اختلف لفظه، واتفق معناه، أو هو إطلاق عدة كلمات على مدلول واحد، كالأسد, والسبع، والليث، وأسامة التي تفيد معنى واحدًا[46]، ويهدف استخدام الترادف بدلا من التكرار المباشر للكلمة إلى نفي الشعور بالضجر، والملل على المتلقي ، حيث إن المرادف المستخدم يضفي على المحتوى تنوعًا[47] ، ويزيده ثراء معنويا، وتأكيدا للفكرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، وتعج "فراق" بعدد من الألفاظ المتفقة، أو المتقاربة في الدلالة، والتي تصل إلى درجة الترادف التام، أو شبه التام، يمثلها الجدول التالي:

اللفظ	ما يقاربه	نوعه	رقم البيت
علو النفس	المجد+ عظمت	الترادف	6
عزوفا	تهاون	شبه الترادف	7
سأركب	أمضي	شبه الترادف	9
الجهد	ساع	سبه الترادف	11
العجز	ضعيفا	الترادف	12
حبيبا	ندا	شبه الترادف	22
قبول القيد	شيم العبدًا	ترادف معنوي	17
المجموع	14		

فقد تم الربط بين هذه الألفاظ بسبب اتساقها دلاليا، وقد نتج عن هذا الاتساق الدلالي بين المترادفات حدوث تعالق دلالي، أسهمت من خلاله هذه الألفاظ في بناء "**فراق**" مع تعالق، وانسجام دلالاتها المعبرة في هذا السياق. **فمن خلال ما سبق ثبت الدور الكبير للتكرار بمختلف أنماطه في تقوية التماسك النصي لـ"فراق" ودعم الاستمرارية الدلالية، وأسهمت في وحدة البنية الدلالية للقصيدة، وربطت بين عناصر النص المتباعدة، وحققت الانسجام، والتناغم الدلالي بين عباراتها.**

ب- التضام (المصاحبة المعجمية): التضام أو ما يُسمى بالمصاحبة المعجمية، كان حاضرا وبقوة في "**فراق**" الأمر الذي زاد سبكها النحوي – الذي ظهر متماسكاً مترابطاً متسقاً – قوةً، وتناغما، وانسجاما منقطع النظير، وذلك من خلال أبرز أنماطه الآتية:

1-التضاد: التضاد من العلاقات الدلالية التي " تجمع بين قضيتين كل منها تحمل عكس معنى الأخرى، ويلجأ الشاعر إلى هذا النوع من العلاقات؛ لإضفاء الشمولية على معنى ما عن طريق الشيء ونقيضه"[(48)]، وقد زاد التضاد بانتقاله من حال إلى حال أخرى، مناقضة لها بألفاظه المنتشرة في أرجاء القصيدة، وأبياتها قوة، وتماسكاً رفعت من المستوى النصي للقصيدة بشكل واضح، وقد تنوعت هذه العناصر المتضادة بين ألفاظ، وعبارات كالتالي: الحب ≠ الصد/ غني ≠ حطام/ رفاه العيش ≠ كد/ سأرحل ≠ جئت/ أطعت ≠ أبت + إباء/ إباء ≠ مرادها/ شقاء ≠ يلذ/ تهاون ≠ جدا/ العز ≠ زمان السوء/ فوز ≠ تردى/ بغض ≠ ود/ الغيور ≠ خلي/ وداع = البين ≠ لقاء/ يا وطني ≠ سواك/ إحسان ≠ قيد/ من ≠ شكر/ يعطي ≠ من/ خلي ≠ العقل/ حبيبا ≠ الأعداء/ أخذا ≠ ردّا/ وداع ≠ لقاء/ الصبر ≠ هدّا. فكان التضاد بالإضافة إلى أنماط الترابط الأخرى، المتناثرة في أرجاء القصيدة من العوامل الأساس للترابط بين أرجائها.

2- علاقة الجزء بالكل: هي من العلاقات المعجمية المساهمة في تماسك النصوص اللغوية؛ بسبب الربط بين هذه الألفاظ المرتبطة بعلاقات لغوية مختلفة، لتعكس هذه العلاقة ترابطا، وانسجاما يلقي بظلاله على النص بشكل عام، كعلاقة "نفسي" بـ"عنقي" في البيت الـ(18) فالعنق جزء من كل، وهو النفس البشرية.

3- العلاقة الجامعة: كالعلاقة بين قوله (يدي) و (عنقي) فالعلاقة الجامعة بينهما أن (اليد) و(العنق) من أعضاء جسم الإنسان، وهي من العلاقات الرابطة بين المفردات، وقد عكست بظلالها على ترابط أفكار القصيدة، وتراكيبها.

4- تضاد اتجاهي: ورد في القصيدة لفظان متضادان اتجاها هما (أمضي ≠ وراء) فالفعل (أمضي) يدل على التقدم، والمضي قدما إلى الأمام، أما الظرف (وراء) فمن دلالاته خلف + التأخر + الاتجاه عكس المضي، وقد ساهما في إحداث التماسك النصي في القصيدة، ولفت أنظار السامع، وشد انتباه المتلقي في تنقله بين هذين اللفظين المتضادين.

5- علاقة التزام: تسمى بعلاقة الاستلزام أيضا، أي أن وجود لفظ يستلزم وجود لفظ آخر، متتم لمعنى معين قد سيق لأجله، أو أن يكون أحد اللفظين مقترنا بغيره، فيدل وجود أحدهما على لزوم ورود الآخر، وقد مثّله في القصيدة لفظا (الأسر + القيد) فمما تعارف عليه الناس أن القيد يختص بالأسر، فالأسير من لوازم أسره تقييده، وتكبيل يديه، وأحيانا قدميه بالقيود. ومثله (رحيلي + وداعا) و (تعفف + الله يعطي بلا من) و(قبول القيد + العبدا) وغيرها، فهذا الربط اللفظي من خلال سبك هذه المفردات، نتج عنه ترابط دلالي من خلال قوة، وجزالة المعنى، والدلالات المستوحاة من هذه العبارات.

المعيار الثاني: الحبك Coherence: بعد هذه الرحلة الخاطفة على بعض من وجوه التماسك النصي، المتعلقة بجانب السبك في قصيدة "فراق" من خلال تحديد العلاقات الرصفية، وبيان الأدوات النحوية، والمعجمية التي لعبت دورا بارزا في الحفاظ على تماسك أجزاء هذه القصيدة، وترابط أبياتها، فقد ربطت ربطا توافقيا بين الحالة الشعورية لـ**(رفيق)** والموضوع الذي وضعت لأجله هذه القصيدة، وجملة الأفكار التي أراد إيصالها للمتلقي، من خلال الأدوات التي تم بها سبك، وصياغة، ونسج أجزاء القصيدة ليتلقفها السامع، أو القارئ نصًا شعريا مترابطًا، تعاضدت فيه الوحدة الشعورية مع الوحدة النحوية لتضفي على النص الاستمرارية الدلالية، والترابط المعنوي. وبمحاولة للغوص في أعماق "**فراق**" للكشف عن مزيدٍ من تلك الروابط الداخلية المساهمة في ترابط النص الشعري، نتطرق إلى المستوى الثاني من مستويات التماسك النصي وهو الحبك، القائم على إدراك العلاقات الملحوظة بين الكلمات والجمل، وهو ربطٌ دلاليّ يُلْمح، ويُستنبط بين أجزاء النص في كثير من حالاته، كما أنه تماسك يتحقق بوسائل دلالية في المقام الأول، ويتمثل في بنية عميقة على المستوى العميق للنص، وللسياق الدورُ

الأكبرُ في تحقق هذا النوع من الترابط[49]. **فالحبك هو العنصر الثاني للتماسك النصي، والمعيار الثاني الذي تقوم عليه نصية النص، وإذا كان السبك استمرارا لفظيّا؛ فإن الحبك استمرار دلالي**، يقوم على أساس الاتساق، والانسجام بين اللفظ ومعناه، ودلالته، ووظيفته، فينظر إلى النص بداية من المفردات المكونة له، ثم إلى الجمل المتكون منها، فالعبارات باعتبارها كتلة دلالية واحدة. وتشتمل وسائل الحبك على الأمور الآتية: **العناصر المنطقية التي تتفرع إلى: السببية – العموم – الخصوص – الإجمال والتفصيل + المعلومات التي تنظم الأحداث، والأعمال، والموضوعات، والمواقف + السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، والاستفادة منها في إنشاء النص للمنشئ، أو فهم النص للمتلقي**[50]. ولتطبيق معيار الحبك على قصيدة "**فراق**" لتحديد أثره في تماسكها، وتلاحم دلالاتها، نلمس أن القصيدة ذات أبعاد دلالية قوية، وأنها قد جاءت على درجة عالية من الحبك الدلالي؛ ونظرا لمحدودية نطاق البحث، فستقتصر الدراسة على تناول الأبيات الثلاث الأولى، ثم توزيع الاهتمام على أنماط دلالية بعينها، على سبيل التمثيل، وليس الحصر، **ففي البيت الأول: ربط بالإسناد:** من خلال الربط بين المبتدأ رحيلي والخبر الجملة الفعلية (عزّ) كما عملت **الإحالة المقامية الخارجية** بعيدة المدى في رحيلي + عليّ التي تحيل إلى الشاعر+ عنك التي تحيل إحالة خارجية إلى (ليبيا) التي ناداها الشاعر بـ(الوطن المفدى) وهذا النوع من الإحالة يحقق التفاعل الكامل بين الشاعر، والمتلقي، وارتباط عملية الفهم، **والإخبار بالسياق؛** بجعله هو المسئول عن الإعلام، وتوصيل المعلومة للمتلقي؛ وتتوالى **الأساليب الدلالية الرابطة** في البيت الأول؛ لتشمل: **ربط بالإعمال:** عزّ (هو) + **ربط بالإضافة:** رحيلي إحالة مقامية خارجية بعيدة المدى + **ربط خصوص:** (رحيلي – وداعا) .. لأن الوداع شيء من خواص الرحيل + **ربط بالعلامة الإعرابية:** علامة الفتحة في (عنك – عزَّ – عليَّ – جدًّا) + **ربط بالتعريف:** الوطن – المفدى + **ربط بالنداء** من خلال أداة النداء(أيّها) المختصة بنداء القريب فالشاعر ينادي، وطنه القريب من قلبه، البعيد عن ناظريه، منبها بهاء التنبيه المتصلة بأي؛ لوطنه الغالي الذي فارقه رغما عنه، ولكنه مازال قريبا منه؛ لأنه غادره وظلت روحه متعلقة به + **ربط بالتبعية:** المفدى (نعت) للوطن موافق للمتبوع إفرادا، وتعريفا، وتذكيرا.

وفي البيت الثاني: يوضح الشاعر ماهية الوداع الذي ذكره في البيت الأول، رابطا بين البيتين كالآتي: **الربط بالإعمال:** نيل مفعول به لشاءت + شاءت /الأقدار/ نيل (فعل وفاعل ومفعول) + **ربط بالإضافة:** نيل العيش – وداع مفارق + **ربط بالعلامة:** بالرغم – العيشِ + **ربط بالزمن:** شاءت بالزمن

الماضي فالوداع، والرحيل حصل بعد أن شاءت الأقدار في زمن سبق وضع القصيدة + **ربط بأل التعريف:** بالرغم – الأقدار – العيش + **ربط بحرف الجر:** بالرغم – له + **ربط بالحذف:** وداع مفارق + **ربط بالحال:** كدا + **ربط بعلامة التأنيث:** تْ + **التفصيل بعد الإجمال:** فعلاقة التفصيل بعد الإجمال علاقة دلالية تعمل على توضيح ما غمض من المعاني، وتتأكد أهميتها من خلال تلاحم العناصر المتباعدة للنص الشعري، وقد أسهمت علاقة التفصيل في الربط بين المعاني بعضها ببعض، وتكثيف البنية الدلالية، ومن أمثلتها في " **فراق**" ما ورد في البيت (2) من تفسير لنوع الوداع الوارد في البيت (1)؛ فهذا الوداع وداع شخص مفارق رغما عنه؛ لأن الأقدار قد شاءت له بأن يتغرب عن موطنه ويكد، ويجتهد بعرق جبينه من أجل العيش في عزة وكرامة.

وفي البيت الثالث: يستهل الشاعر كلامه باستخدام **الربط بالاستئناف** باستخدام الواو، ويتبعها بلفظ (خير) المراد به **التفضيل**، محققا **الربط بالإسناد** وقد وقع مبتدأ لينتقل بعدها، **للربط بحرف الجر** وما يتصل به من اسم مجرور وقع مضافا ارتبط به، **الاسم المجرور المعرف**، الذي اكتسب به اللفظ **التعريف** أيضا مما زاد من تماسك، وترابط النص، ليترك المجال **للخبر المؤخر** (كدّ) المرتبط بالمبتدأ (خير) **بعلاقة إسنادية**، الذي فصله لتتم عملية الإسناد (الجار والمجرور والمضاف إليه) مما لفت أنظار المتلقي، وأيقظ ذهنه لانتظار الخبر المتأخر، ليفاجئنا الشطر الثاني بعدد من الأنماط، التي أدّى تآزرها لمزيد من التلاحم، والتماسك النصي من خلال استهلاله **بأداة الشرط** إذا، وما حملته من دلالات الشرطية، والزمن المستقبل، وارتباطها بفعل وجواب الشرط المحذوف، وكل ما يتصل بهما من متعلقات، وارتباطات؛ فمن الربط بالشرط إلى **الإحالة** وللمرة الأولى في النص بأكمله باستخدام الضمير البارز (أنا) **إحالة مقامية طويلة المدى**، إلى **الربط بالزمن الماضي** المراد به الاستقبال إلى **الربط بالإحالة** من خلال ضمير الرفع المتصل(تُ) إحالة مقامية تحيل على الشاعر، إلى **الربط بالحذف** من خلال الاستغناء عن ذكر جواب الشرط؛ بسبب ما قد يسببه ذكره من ترهل في التركيب، وإطناب لا مبرر له، فالجواب مستشف من البيت نفسه من خلال ما تقدم من عبارات، ومن خلال سياق النص بشكل عام، والتقدير: إذا عشت أنا حرا مستبدا فإن الكد خير من رفاه العيش بحرية واستبداد، فالكدُّ والعمل الحثيث في سبيل الحياة الكريمة هو خير من الحياة مرفها حرا مستبدا مستعبدا للآخرين، وفي هذا النوع من الحذف يكون المصرح به متضمنا الإيحاء بالمحذوف، وفي ذلك ما لا يخفى على ذي نظر[51]. لينتهي البيت **بالربط بالحال** في لفظتين (حرا + مستبدا) وليضيف **الربط بالتنوين + النكرة** في

(خيرٌ + كدٌّ + حرًّا) عامل آخر من عوامل الترابط النصي في هذا البيت؛ ليدلي بظلاله على القصيدة بشكل عام، ويمنحها اتساقا نصيا، وانسجاما وترابطا. **وهكذا تستمر القصيدة بأكملها على الغرار ذاته من التماسك والترابط على مستوى الحبك**، والصناعة النحوية الرصينة، وما يترتب عنه من ترابط دلالي، واستمرار معنوي مترابط، ومستمر فمثلا تؤدي **مرادفات اللفظ ومخالفاته** وظائف دلالية قوية التأثير على المتلقي، من خلال تجاذب فكري متتابع، في انتقال مستمر بين المتناقضات حينا، والمتماثلات حينا آخر؛ فالشاعر يستهل قصيدته "**فراق**" بلفظة مرتبطة تمام الارتباط بالفراق، وهي الرحيل = سأرحل ≠ مقيما ≠ سأركب = أمضي = حجاب الغيب = السعي ≠ عاد ≠ ساعٍ = سعى = هجرتك = هاجرت ≠ أرح ركابا ≠ تركي = زمت ركابي ...وهكذا؛ فقد تعاورت في كل ما سبق ألفاظ الرحيل، والمكوث بما يعكس الحالة النفسية الصعبة التي كان عليها الشاعر، والتردد الكبير الذي كان يحياه بين البقاء، والمكوث ذليلا في وطنه، أو الهجرة، والحياة بائسا حزينا حافظا كرامته، وماء وجهه.

* وكان **أسلوب الربط البلاغي** من الأساليب التي زادت من تماسك "**فراق**"، إذ منحتها الأساليب البلاغية تماسكا، ورونقا، وانسجاما بين أحاسيس الشاعر وتعابيره، فالحنين، وبكاء فراق الوطن، كانا هما المحور الأساس الذي تدور عليه القصيدة بأكملها، وقد كان الشاعر حريصا على انتقاء الألفاظ، وتخيّر العبارات المعبرة عمّا يحس به من آلام لفراق وطنه، كما كان حريصا على التصوير المباشر لأحاسيسه، مع الاستعانة في بعض الأحيان بالمجاز، والصور البلاغية المعبرة، فكان الربط البلاغي من خلال الصور البلاغية المتدفقة عبر النص، من بين الأنماط التي زادت النص ترابطا، واتساقا نلمس ذلك في نحو(**فأوسعني زمان السوء ردا + أقد بها حجاب الغيب قَدا + غنى أرضى به ليدي قِدا + وفي عنقي أرى للأسر قدا+ تحير رأيه أخذا وردا + وهد البين ركن الصبر هدا + وجاشت تخنق العبرات صوتي)** فالدلالات البلاغية المستشفة من الصور السابقة، وغيرها مما اتسعت له القصيدة، ولا تتسع له الدراسة يحتاج لدراسات مستقلة، ومستفيضة، ويعبر عن دلالات كامنة في نفس الشاعر، أرادها أن تصل إلى المتلقي عبرت عن تردد بين البقاء، والرحيل، وعن ألم يخنق العبرات، وعنفوان أوحت به (قدا 3 مرات) في القافية مع اتفاق معناها في موضعين، وغير ذلك كثير.

*وكان **للتكرار** أثرٌ عميقٌ في تحقيق الربط الدلالي في القصيدة؛ فكلمة **(وطني)** مثلا من أهم **البؤر التعبيرية** التي دار حولها النص من أوله إلى أخره، وأكسبت النص بتكرارها (8) مرات ترابطا واتساقا متناهيا، وقد جاءت معرفة في كامل النص؛ فأكسبها التعريف تماسكا دلاليا أدلى بظلاله على النص

بكامله؛ فقد وردت (مرتين) معرفة بأل، و(6) مرات معرفة بالإضافة؛ من خلال الإحالة بضمير الجر المتصل (ي) العائد على الشاعر، وقد عكست هذه الياء دلالات عدة من نفسية الشاعر، التي هدفت للتأثير على المتلقي من خلال هذه الرسالة؛ فقد اجتمع في كنف هذه الياء النداء لوطن غادره مرغما، وبكاء قلب موجوع من ألم الفراق للوطن، والأهل، والأحباب، وأنين للغربة، وحنين للعودة، وإباء للذل، وانهيار كامل، وخنق للعبرات، كما عكست هذه الياء العلاقة الحميمية بين الشاعر، ووطنه الذي حرص على مناجاته بـ (يا وطني) وهو أسلوب أبلغ من مناجاته بأي وسيلة أخرى، فلا يعادلها حتى **التعريف بأل** التي وردت مرتين في (الوطن) الذي وصفه بالمفدى، فيالها من رموز عبّر بها الشاعر عن أحاسيسه بأبلغ الصور، وحقق بها المراد من رسالته، وهو أقصى ما يمكن أن يهدف إليه المرسل لأي رسالة أدبية، أو شعرية يود إيصالها للمتلقي.

*كما ساهم الربط **بعلاقة التحديد والتوكيد** وهي علاقة نحوية دلالية تربط بين المفعول المطلق، وعامله، ويؤتى بها لزيادة توكيد الفعل، أو بيان نوعه، أو عدده، أو الفائدة[52]، والمفعول المطلق المؤكد لفعله يدخل ضمن علاقة الارتباط بطريق التأكيد، وهو ما يسمونه بالمبهم "وهو ما يساوي معنى عامله من غير زيادة"[53]، ومع ما في المفعول المطلق من معان فإنه مع حذف العامل، تكسب النص دلالات قوية، وتفتح المجال أمام المتلقي لتوقع المقصود من المحذوف، وتثير اهتمامه بالبحث في المراد من هذا المحذوف، في نحو: (وداعا + وداع مفارق + قيدا + أسفا) في حين حقق المفعول المطلق مذكور العامل الغاية من الترابط، والتماسك في النص من أوله إلى أخره، من خلال الأمثلة المتناثرة من نحو: (أقد....قدا + وهدّ.....هدا) مثلا.

*ويعد **السبك الصوتي وموسيقى الأصوات** من أهم عوامل الربط الدلالي، والتماسك النصي في "**فراق**"، فقد وظف **(رفيق)** الأصوات الشديدة، والانفجارية، والأصوات الصفيرية بنسبة عالية؛ وقد تعرضنا للأصوات الشديدة في جانب التكرار، أما الصفيرية فإن المتأمل في البيت (7 + 8 + 9) يلاحظ تكرار أصوات الصفير(ز= (6) مرات + س=(4) مرات) بما يحقق الترابط بين الجانب الصوتي والدلالي للألفاظ، وتترجم هذه الأصوات مقدار الضغط، والغيظ الذي يكابده **(رفيق)** ويؤلم نفسيته، وتعكس بكائية دفينة في نفس الشاعر، والمتتبع للقصيدة بأسرها يلاحظ أن هذه الأصوات منتشرة في القصيدة بأكملها، وقد ساهمت في إثراء الجانب الموسيقي على المستوى الداخلي للأبيات، وساعدت في ترابط القصيدة موسيقيا ودلاليا.

*وفي استخدام **أسلوب القسم المنفي** دلالات سخيةٌ، أضفت على القصيدة، ومعانيها ترابطا واضحا، ففي البيت (4) يحس أنه بتركِه لوطنه قد جاء إدًّا، ويسترسل محاورا، ومعللا لحبيبه المهجور... وإحساسا منه بعمق هذا الإد، وعدم كفاية أدلة البراءة، يلجأ لاستخدام أسلوب القسم المنفي بلا وما **(فلا والله + ما)** لتأكيد نفي إتيان هذا الإد؛ اقتناعا منه أن هجر الوطن كبيرة من الكبائر، يلزم الحلف، والقسم لإثبات البراءة منها[54]، وقد دأب (رفيق) على مثل هذا القسم في أغلب قصائده، إذ يقول في قصيدة أخرى: **(والله ما باختياري أن أفارقه***لو لم ينغصه حكم الظالم العاتي)**

*وقد أسهمت **القافية الشديدة المنفجرة** في بث ما يحسه الشاعر من حزن، وغضب، وألم، وكد، واصطبار، مصحوبا بالانهيار الكامل؛ بسبب بؤس البين الذي يعانيه، وقد ساعده في توصيل فكرته للمتلقي، وتأثيره فيه توشيح قوافيه بألف الإطلاق التي" تطلق الحرف من حالة القيد (السكون) إلى حالة الحركة"[55]، وقد أكسبت هذه الألف الدال الشديدة المنفجرة مساحة اتسع لها الزمان، والمكان لتساعد في بث ما يعانيه **(رفيق)** من آلام، وأحزان.

*كما نلمس في بعض **العبارات المحذوفة** الواردة في النص بشكل عام دلالات مختلفة؛ ندرك أنها ساهمت في إيقاظ مخيلة المتلقي؛ للتدبر فيما حصل بعد ذلك، وما هي الأمور التي تعلقت بالحدث، فتحدث الإثارة، والتشويق من خلال حرص المتلقي على طلب المزيد من المعلوماتية، مما يحدث تماسكا نصيا، وارتباطا دلاليا، وتأثيرا في المتلقي، بما يحقق الهدف المنشود من عملية الإرسال (رسالة + مرسل = استجابة من المرسل إليه).

* وأسهم **تنوع الأساليب التعبيرية** في "**فراق**" – بين **الخبرية**، وهي الغالبة على القصيدة التي اتسمت بالطابع السردي للوقائع، والأحداث، **والإنشائية** وتكاد تنحصر في (النداء + الندبة + الأمر + الدعاء + الاستفهام) – في زيادة أساليب السبك قوة، وتماسكا، كما حَبَا أنماط الدلالات الحبكية فيها قوة وترابطا، وانسجاما، وهذا الجانب لوحده كافيا ليكون مادة لعدة بحوث لغوية متعددة المشارب.

*وكان **لعلاقة المقاولة أو المحاورة** في البيت (15 + 16 + 17) وهي من العلاقات التي يعمل فيها فعل القول في نسيج النص؛ فتسهم علاقة التعدية في تماسك أجزائه[56]، وهي علاقة دلالية تربط بين الأقوال، يلجأ إليها **(رفيق)** لإحداث ضرب من التشويق، والإثارة، والتأثير في المتلقي، محدثا الربط بين جزئيات هذه المحاورة بين الطرفين، إذ يقول الصديق لـ**(رفيق)** أنصحك بالبقاء، والرضوخ لسيادة

الطليان عليه؛ فيرد **(رفيق)** على صديقه الذي لم يعد صديقا؛ إنما صار مجرد طالب إحسان يرضى بالفتات! فهو من وجهة نظره أضحى شحاذا طالب إحسان ولم يعد صديقا.

المعيار الثالث: القصد Intentionality: يقصد به التعبير عن هدف النص، أو تضمن موقف منشئ النص، واعتقاده أن مجموعة الصور، والأحداث اللغوية التي خَلق منها نصاً متماسكا، يستطيع جعلها وسيلة معينة لتحقيق غاية بعينها[57]. وقصيدة "فراق" تحمل في طياتها هدفاً واضحا، وقضية محددة، فالهدف الرئيس منها هو وداعه لوطنٍ مبينا مدى حبه له، وعمق حزنه على فراقه من خلال بكائه وطنا غادره مرغما، والقضية التي تحملها القصيدة هي بث ما يختلج نفسه من ألآم جرّاء بعده عن وطنه، وبيان كل المآسي التي اعترضته أثناء هذا البعد؛ ولأنها صدرت عن إنسانٍ على درجة عالية من الحس الوطني المرهف، متمتع بدرجة عالية من الثقافة، إنسان أبِيّ لا يرضى الحياة الذليلة، ويأبه أن يرى وطنه مهاناً وأن يعيش فيه ذليلا، فقد اجتمعت كل تلك المعطيات وصاغ بها (رفيق) قصيدة من أجمل ما جادت به قريحته، تضاف إلى غيرها من أخواتها اللاتي كنَّ في المضمار ذاته، فجاءت معبرة عن أحاسيسه أصدق تعبير، في حزنه على فراق وطنه، ويأسه من العودة إليه من جديد، فجاء تصويره لما يقاسيه أبلغ ما يمكن أن يكون: **(وداعاً، لا أظن لـه لقاء ***فوا أسفاً، إذا ما البين جدّا)** فكانت أبياته تتقطر حزناً، وتفيض أسى، تعتصر بعبرات جياشة، وبعبارات متألمة يائسة مؤثرة في النفس أيَّما تأثير.

المعيار الرابع: المقبولية Accptabitity: من المعايير التي يستقل بها نحو النص لأنها ترتبط بالمتلقي، وحكمه على النص بالقبول، والتماسك[58]، عرفها روبرت دي بوجراند بأنها: موقف مستقبل النص إزاء كونه صورة ما من صور اللغة، ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك، والتحام[59]. وقصيدة "**فراق**" ذات طابع يتقبله القارئ، والمتلقي، ويتفاعل معه بشكل كبير، بخاصة وأن **السياق** الذي قيلت فيه القصيدة آنذاك 1936م، وما قاساه الشاعر، وعاناه يماثل حال كثير من أبناء العروبة، والأمم الأخرى اليوم؛ ممن تركوا أوطانهم مجبرين، فركبوا **قوارب الموت**، وتاهوا في البلاد، أو في أعماق المحيط!

المعيار الخامس: الإعلامية Informatitivity: يُقصد به كمية المعلومات التي من الممكن أن يستفيدها الملتقي من المرسل، ومدى أهمية الأخبار، والرسائل الواردة في نصّ ما، فكلما كان النص

يحمل معلومات جديدة، وفريدة كان أكثر تأثيراً في الملتقي، والسامع؛ وقصيدة "**فراق**" تحمل عدداً هائلاً من الرسائل، والأفكار، والمعلومات التي تنمّ عن مدارك واسعة، وثقافة عالية، وعلم غزير، ومعرفة متنوعة، يتمتع بها شاعر الوطن، فأبياته تفيض حكمة، وتتدفق معرفة، وتتوهج بياناً، وتنم عن اطلاعٍ واسعٍ، وعلم بأخبار الأمم، وأخلاق الناس، ويمكن ملاحظة ذلك في جميع أبيات القصيدة دون استثناء؛ لاحظ قوله: **(فلم أر راضياً بالعجز إلاّ***ضعيفاً أو من الجبن استمدّا)**، وقوله: **(فقلت لطالب الإحسان قيدا***قبول القيد من شيم العِبِدَّا)** فلو تتبعنا البيتين، واستقصينا ما يمكن أن يندرج تحتهما من أحداث، وأخبار حفظها التاريخ لسائر الأمم، لما استطعنا لذلك حصرا ولا عدّا، وهكذا هو الحال في التعامل مع كامل المعلومات التي احتوتها أبيات القصيدة.

المعيار السادس: الموقف (المقام) Situationality: قال علماء البلاغة العرب قديماً: لكل مقامٍ مقال، ونادوا بملاءمة المقال لمقتضى الحال، فكثيراً ما أُهْلِك أقوامٌ بأقوال قيلت في غير محلها؛ فمعنى النص، واستخدامه يتحدد أصلاً بالموقف[60]، فهذا المعيار يتصل بالسياق المادي، والثقافي المحيط بالنص، إذ لابُدّ أن يكون النص ذا قيمة، معبرة، تغزو العقول، والجوارح، يتعلق بنفس المنشئ، وثقافته، وتفكيره، وكذلك المتلقي. ويتضمن هذا المعيار "العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد يمكن استرجاعه، فينشأ بذلك التماسك، والترابط، كذلك الشعور النفسي إزاء إلقاء النص، أو تلقيه، فمناسبة النص للموقف، ومناسبته للكلام أمرٌ عظيم في قضية الترابط، والتناسق النصي"[61]. وقد جاءت قصيدة "**فراق**" من أولها إلى أخرها ملائمة للمقام الذي وردت فيه، وقد عبرت كل تراكيبها عن المعاني المنوطة بها أفضل تعبير، فلم نر نشازا، أو شرودا، أو تعبيرا خارجا عن النمط الذي سيقت له، كما أن "**فِراق**" تكاد تكون كل أبياتها تحمل موقفا معينا، وكثيرا منها يحمل معانٍ يمكن أن نستعملها فيما يمكن أن يشبها من أحوال؛ فلو وضعت في موقف صعب عليك اختيار أحدهما فإنك بداهة ستختار الأمر الذي يحفظ كرامتك، وعزة نفسك متمثلاً بقوله: **(<u>علو النفس إن عظمت شقاء***يلذُّ لمن إلى المجد استعدَّا</u>)** . كما أن الشخص الذي يركب قوارب الموت في الوقت الحاضر، يرد على أهله، ورفاقه الذين يلومونه على ذلك، بقوله: **(<u>فلا والله ما هاجرت حتى***جهدت ولم أجد من ذاك بُدًّا</u>)**. أما إذا طلب إليك صديق ناصح، أن ترضى بالعمل عند شخص يهينك، ويستنقص من حريتك فتجيبه: "**<u>قبولُ القيد</u>**

من شيم العبدا" ، أما عندما ينبو بك أمرٌ فتصد محبوبك، وتهجره؛ فهذا نوعٌ من أسمى أنواع الحب فـ **"أحيانا يكون الحب صدّا"** وهكذا... .

المعيار السابع: التناص Intertextuality

التناص عبارة عن حدوث نوع من التداخل، والتعالق المعلوماتي بين نصوص قديمة عالقة في الذهن، ونصوص جديدة يستدعيها الموقف ذاته، أو هو كما رآه (إبراهيم موسى) نتاج لعلاقة تبادل حواري بين نصوص سابقة، ونص جديد(62)، قد يكون عشوائيا، ومجرد توارد للأفكار، أو مُتعمدا من خلال اختزال الأفكار العالقة في الذهن، وإعادة تدوريها بأسلوب جديد مبتكر، وعند إجراء هذا المعيار على قصيدة "**فراق**" يتفاجأ المتلقي بكثافة التناص عبر تراكيبها، ودلالاتها بما ينم عن غزارة معارف **(رفيق)** واتساع مداركه، ونبوغه في استخدام المفردات والألفاظ، وقدرته على مجاراة أبلغ أساليب الحوار، والتفاصح، فجمع بين كل ما سبق من معايير في قالب لغوي غاية في الإبداع، عكست ثقافة واسعة، وسعي للحياة الكريمة، وتطلع لغدٍ أفضل يصبو إليه، رغم ما به من حزنٍ، وآلام فجاءت الصورة التي أراد أن يعبر بها عن أفكاره واضحة الأبعاد، والدلالات؛ فقصيدة "**فراق**" مليئة بالتعابير الغنية بالحكم، والمواقف الزاخرة بالعبر، تنم عن شخصية فذة على درجة عالية من العلم، والثقافة، كيف لا وهو الحافظ للذكر الحكيم، المتحدث بالضاد، المتقن للتركية والفرنسية، فلو تتبعنا قصيدته بيتاً بيتا لما عدمنا الخروج منها بحكمة، أو معلومة، أو فكرة، أوعبرة...، ويمكن **تقسيم التناص(63) في هذه القصيدة على 3 أنواع: تناص ديني – تناص أدبي – تناص تاريخي.**

1- التناص الديني:

يعكس التناص الديني في قصيدة "**فراق**" تأثر **(رفيق)** بالقرآن الكريم، وبالمعاني الإسلامية المستمدة من الشريعة الإسلامية، ويمكن ملاحظة نوعين من التناص الديني عنده:

أ- تناص مع القرآن الكريم:

فقوله: **"فلا والله ما هاجرت حتى***جهدت، ولم أجد من ذاك بدًّا"** منسجم مع قوله تعالى: ﴿قُلْ يَا عِبَادِ الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا رَبَّكُمْ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يُوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾+ ﴿إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ المَلائِكَةُ ظَالِمِي أَنفُسِهِمْ قَالُوا فِيمَ كُنتُمْ قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا فَأُوْلَئِكَ مَأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ وَسَاءَتْ مَصِيراً﴾+ ﴿يَا

عِبَادِيَ الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ أَرْضِي وَاسِعَةٌ فَإِيَّايَ فَاعْبُدُونِ﴾[64]. أما قوله: " **سأرحلُ عنك يا وطني وإني*** **لأعلم أنني قد جئت إدّا**" ففيه تناصّ مع قوله تعالى: **(لَّقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا)**[65] ...وغيرها.

ب- تناص مع الحديث الشريف.

ففي البيت (6 + 16 + 17) تناص مع قوله صلى الله عليه وسلم: "أطلبوا الحوائج بعزة الأنفس، فإن الأمور تجري بالمقادير".

2- التناص الأدبي (شعر + أمثال):

يعكس التناص الأدبي سعة التثاقف، والاطلاع على الأدب العربي القديم، وكذلك مواكبته رواد الشعر العربي في عصر النهضة في مصر، والمغرب العربي، وبلاد الشام، وأدباء المهجر الذي عاصر أغلبهم، فبالنظر لقصيدة "**فراق**" يمكننا أن نلمس شيئاً من ذلك فالأبيات من (16) إلى (19) فيها تناص فكري واضح مع القول المنسوب لعلي بن أبي طالب:(**لا تخضعن لمخلوق على طمع ***فإن ذلك نقص منك في الدين/ لن يقدر العبد أن يعطيك خردلة***إلا بإذن الذي سواك من طين/ فلا تصاحب غنيا تستعز به***وكن عفيفا وعظم حرمة الدين/ واسترزق الله مما في خزائنه***فإن رزقك بين الكاف والنون/ واستغن بالله عن دنيا الملوك***كما استغنى الملوك بدنياهم عن الدين)** كما أن البيت (6) فيه تناص مع قول المتنبئ: **(وإذا كانت النفوس كبارا***تعبت في مرادها الأجسام)**، وقول أبي المهوّش حَوط بن رئاب الأسدي: **(لا تحسبن المجد تمراً أنت آكله***لن تبلغ المجد حتى تلعق الصبرا)**[66]، وفي البيت (7) تناص مع قول المتنبي: **(على قدر أهل العزم تأتي العزائم***وتأتي على قدر الكرام المكارم)**، كما احتوى هذا البيت تناصا لغويا مع قول الشاعر،علي ابن الجهم في مستهل الشطر الأول من قصيدته، التي كانت هي الأخرى على وزن البحر الوافر: **(إذا رزق الفتى وجها وَقاحا***تقلب بالأمور كما يشاء)**[67]، وفي البيت (11) تناص مع قول أبي فراس الحمداني: **(ونحن أناس لا توسط عندنا***لنا الصدر دون العالمين أو القبر)**، وفي البيت (5) تناص مع قول أبي ذؤيب الهذلي: **(والنفس راغبةٌ إذا رغبتها***وإذا ترد إلى قليلٍ تقنعُ)**، وفي البيت (2) تناص مع قول أمير الشعراء أحمد شوقي:**(وما نيل المطالب بالتمني*** ولكن تؤخذ الدنيا غلابا)**، وتذكرنا مناجاته لوطنه بتناص مع قول شوقي وزنا ومعنى:(**فيا وطني لقيتك بعد يأسٍ***كأني قد لقيت بك الشبابا)**، وفي البيت (15 – 18) تناص دلالي مع قول عنترة بن

شداد: (**لا تَسْقني ماءَ الحياةِ بذِلَّةٍ***بلْ فاسْقني بالعزِّ كاس الحنْظل// ماءُ الحياةِ بذلَّةٍ كجَهنَّم***وجهنَّمٌ بالعزِّ أطْيبُ منْزل**) وفي البيت (8) تناص مع المثل: "**يؤتي الْحَذِر من مأمنه**".

3-التناص التاريخي:

من خلال الاستفادة من أخبار الأمم، وتاريخ الشعوب، وتاريخ الأمة العربية، والإسلامية، وتمثل العبر من هذه الأخبار، وصياغتها بأسلوب أدبي سلس، ومنمق؛ فالمتلقي يستحضر في قوله: (**سواءٌ عاد بعد الجهد ساعٍ*** بفوزٍ، أم سعى حتى تردى**) ، المقولة الشهيرة لشيخ الشهداء عمر المختار: "نحن لا نستسلم، ننتصر أو نموت"، وفي قوله: " **قبول القيد من شيم العبدا**" نستحضر عشرات القصص، والروايات عن أناسٍ رضوا بالعيش تحت أقدام أسيادهم، وكتب عليهم طوال حياتهم الذل، والهوان، فقد تتناص مع قول الفاروق: " متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا؟".

- **خلاصة ونتائج:**

بناءً على كل ما تقدم، وبعد تحديد **المعايير النصية في قصيدة "فراق" لأحمد رفيق المهدوي**، تبين أنها اتسمت **بالتماسك النصي** من خلال تضافر، وانسجام المعايير السابقة كافةً، وقد زاد من مقبوليتها لدى المتلقي صدورها عن إنسان مبدعٍ، ذي مكانة علمية، وثقافية واجتماعية مرموقةٍ، كما أن وضوح الهدف فيها قد سهّل استيعاب المراد منها؛ لأنها في غالبها تتمحور بين محوري الحنين للوطن، وبكاء عذابات فراقه، كما امتازت قصيدته بالمباشرة، والبعد عن الخيال، والتصنع، وقد ساهم الأسلوب الواقعي، والمباشر الذي جاءت به القصيدة، بعيداً عن التكلف، والصنعة، و امتازت به من كثرة التناص الأدبي، والديني، وما احتوته من معانٍ إسلامية، وأدبية عميقة لدليلٌ على ثقافة الشاعر، وسعة اطلاعه التي وسمت قصيدته بالبعد عن الاضطراب والعشوائية في العرض، وزادت من مقدرته على الربط، والاستنتاج، والتحليل مما انعكس على النص بأكمله فجاء مترابطا، متماسكا، متناغما، منسجما، ومن عوامل التماسك في "**فراق**" استخدام **أساليب الترابط النصي، اللفظية والمعنوية، كالتكرار، والإحالة، والرصف، والحوار، والنداء، والحذف، والتضمين، وغيرها... ناهيك عن الوزن العروضي** للقصيدة الغني بحركاته الذي جاء متلائماً مع موضوعها، قادرا على استيعاب هذا الكم الهائل من المشاعر الفياضة، والعواطف الجياشة، والعبارات الجزلة، والمواقف المتنوعة، والأحداث المختلفة؛ فانسابت جميعا مع (**مفاعلتن مفاعلتن فعولن**) في أبهى درجات الانسجام، والتلاؤم، وكانت القافية (دّا) الشديدة بإطلاق، منسجمة مع الحالة النفسية القاسية التي كانت يعيشها الشاعر، ومتسقة مع

طبيعة موضوعه تمام الاتساق. فقصيدة "**فراق**" من أروع ما قيل في عذابات الفراق القسري للأوطان، تتقطر عباراتها حزنًا، وتتحرق ألفاظها شوقًا، وتتدفق أبياتها بكاءً، وألمًا على وطنٍ يسكن أرواحنا ولا تسكنه الأبدان. نجح من خلالها الشاعر في توظيف الأدوات النحوية المختلفة (ربط سببي واضح) لإنتاج علاقات تركيبية متينة (ربط حبكي قوي)، فأدت الهدف المراد من خلالها، وأثرت في متلقيها بالغ الأثر، ارتبط فيها المقال بالموقف، فحقق القصد، وأسمع من نادى، رحم الله شاعر الوطن، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

- **الهوامش والمصادر:**

---

1) ينظر: معجم الشعراء الليبيين، شعراء صدرت لهم دواوين، عبد الله سالم مليطان (طرابلس: دار مداد، 2001م) 51/1.

(2) ينظر: ليبيا المستقبل، فتحي البراوي عثمان شيحة، 5- 10 – 2018م، الساعة 10 صباحا.

http//archive.libya-al-mostakbal. org/ maqalat0708 /

fathi_alborawi_060708.html ،

3() ليبيا المستقبل مصدر سابق.

(4) ينظر: معجم الشعراء الليبيين، 51/1.

5() شهدت هذه الفترة هجرة كثير من العقول العربية الفذة، الذين أسسوا مؤسسات أدبية، وفكرية عريقة، وعرفوا بأدباء المهجر، أمثال أحمد شوقي، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة...وغيرهم.

(6) بتصرف: معجم الشعراء الليبيين، 51/1.

7() ينظر: http://khawatter-ly.blogspot.com/2010/11/blog-post_8945.html

(8) بتصرف: السرد في شعر أحمد رفيق المهدوي، عبد الكريم خضير عليوي السعيدي ، مجلة كلية التربية واسط ع 15 آذار 2014م، ص38 – 39. ومع ما يحمله عنوان الدراسة من إجمال إلا أن دراسة السعيدي كانت مقتصرة على قصيدة (غيث الصغير) فقط، ولم يتناول كامل قصائد المهدوي على نحو ما قد يوحي به العنوان.

(9) ليبيا المستقبل مصدر سابق.

(10) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2001م) ص117.

(11) المصدر نفسه.

(12) الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، عبد الحميد بوترعة، الجزائر جامعة الوادي، نسخة الكترونية، ص3.

(13) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، محمد خطابي (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991م) ص19. وينظر: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص121.

(14) حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، حسن عباس (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000م) ص35، موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت.

http://www.awu-dam.org

(15) ينظر: معاني الحروف لأبي الحسن الرماني، تحق: عبد الفتاح إسماعيل شلبي ط2 (جدة: دار الشروق،1981م) ص165.

(16) يتيه أهل العربية قديما وحديثا في تقسيم (أل) إلى تعريف (عهدية، وجنسية)، وزائدة: لازمة وغير لازمة، وموصولة وال تعريف واستفهامية! ينظر مثلا: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لأبي هشام الأنصاري، تحق: محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الشام للتراث، د. ت)1/ 49 – 54. وقد نأت الدراسة عن كل هذه التصنيفات؛ لضيق مجال الدراسة، وتم النظر إليها جميعا من منظور (ال) التعريف.

(17) حروف المعاني بين الأداء اللغوي والوظيفة النحوية، عبد الله حسن عبد الله، رسالة دكتوراه من جامعة جنوب إفريقيا، 2010م، نسخة الكترونية، ص142.

18() حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، ص26.

(19) الخصائص ابن جني، تحق: محمد علي النجار، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، 2006م، 3/ 175.

(20) بتصرف: التماسك النصي في شعر علي بن الجهم، دراسة نحوية دلالية رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، مقدمة من: سميرة محمد إدريس بن عمور، جامعة القاهرة/ كلية دار العلوم، ص174.

21() ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحق: الحساني حسن عبد الله (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1977م) ص166.

22() بتصرف: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1992م) ص264 وما بعدها.

23() نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص42.

(24) دراسات لسانية في العلاقة بين النحو والنسج والدلالة، فائز صبحي تركي (الأحساء: جامعة الملك فيصل،2017م) ص79.

(25) بتصرف: بناء الجملة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف (القاهرة: دار الشروق، 1996م) ص208.

(26) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة (الإسكندرية: الدار الجامعية للطباعة والنشر، 1983م) ص23.

(27) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، تر: تمام حسان (القاهرة: عالم الكتب، 1998م) ص 301.

(28) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص125.

(29) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص17.

30() بتصرف: الحذف والإضمار في النحو العربي، دراسة في المصطلح، عماد مجيد علي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، جامعة كركوك، كلية التربية، ع2، مجلد 4، السنة الرابعة، 2009م، ص103.

(31) ينظر: النص والخطاب والإجراء، ص 349.

(32) ينظر: دراسات في علم العروض والقافية، أحمد محمد الشيخ (طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، 1985م) ص89.

(33) المصدر نفسه، ص94.

(34) المصدر نفسه.

(35) المصدر نفسه.

(36) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب عبد القادر بن عمر البغدادي، تحق: عبد السلام محمد هارون (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م) 36/1.

(37) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحق: أحمد الحوفي، ط2، القاهرة: دار النهضة، ص345.

(38) أبو القاسم الشابي الأعمال الكاملة (ديوان الأناني) محمد خطابي (بيروت: دار الجيل، 1997م) ص401.

(39) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص106

(40) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة (بيروت: دار العلم للملايين، 1981م) ص 27.

(41) النص والخطاب والإجراء، ص303.

(42) ينظر: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء للطباعة والنشر، 2000م، 2/ 22 ، 45.

(43) النص والخطاب والإجراء، ص306.

(44) ينظر: كلام العرب من قضايا العربية، حسن ظاظا (بيروت: دار النهضة العربية، 1976م) ص102.

(45) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس (بيروت: مكتبة لبنان، 1984م) ص93.

(46) ينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب، أميل بديع يعقوب (بيروت: دار العلم للملايين،1987م) ص373.

47() علم لغة النص (النظرية والتطبيق) عزة شبل محمد،ط2، مكتبة الآداب، 1986م، ص107.

48() التماسك النصي في شعر علي بن الجهم، ص 283.

(49) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص236.

(50) ينظر: الملفوظية ، جان سيرفوتي، تر: قاسم المقداد (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م) ص24.

51() ينظر: في اللسانيات ونحو النص، إبراهيم محمود خليل، ط2 (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2009م) ص235.

52() الأصول في النحو لابن السراج، 160/1.

53() كتاب سيبويه، تحق: عبد السلام هارون (مصر الجديدة: دار القلم، 1966م) 378/1.

54() وللاستزادة فيما يخص (لا) المتصلة بالقسم ينظر: تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تحق: السيد أحمد صقر، ط2 (القاهرة: مكتبة التراث، 1973م) ص 246.

55() حروف المعاني بين الأداء اللغوي والوظيفة النحوية، ص41.

56() التماسك النصي في شعر علي بن الجهم، ص209.

(57) ينظر: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص79.

(58) نحو النص في أسريات أبي فراس الحمداني، علي محمود طاهر أبو عبيد، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2011م. ص162.

(59) النص والخطاب والإجراء، ص249.

(60) المصدر نفسه، ص104.

(61) نحو النص في أسريات أبي فراس، ص163.

(62) ينظر: آفاق الرؤيا الشعرية، إبراهيم نمر موسى (رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2005م) ص17.

63) التناص في "فراق" مجال أوسع من أن يحاط به في هذا المحور، لأنه بابٌ واسع، يتطلب بحوثا عديدة، وقد استغنت الباحثة عن كثير من الجوانب في هذه الدراسة أملا في تناولها مستقبلا إن شاء الله.

64) سورة الزمر، آية/10 – سورة النساء، آية97 – سورة العنكبوت، آية/ 56.

(65) سورة مريم، آية/ 89.

66)في نسبة البيت لغط كبير، وينسبه بعضهم خطأ لأبي تمام، ينظر: http://www.panet.co.il/article/1500913 / الخميس، الساعة ال3 صباحا، 25 – 10 – 2018م.

67 التماسك النصي في شعر علي بن الجهم، ص176.

أدوات المعاني في "ديوان: زغاريد في علبة صفيح" لعبد المجيد القمودي

د. خالد محمد البلعزي

كلية الآداب الزاوية

جامعة الزاوية

تقديم:

أولاً: الشاعر

عبد المجيد القمودي صالح, ولد سنة 1943م بالحارة بمدينة الزاوية, حيث كانت تقيم أسرته, وتلقى تعليمه بزاوية الأبشات, ثم انتقل إلى مدينة بنغازي حيث تحصّل على دبلوم خدمة اجتماعية, وبعد أن أنهى دراسته ببنغازي عاد إلى مسقط رأسه الزاوية, وأخذ يعمل موظّفاً بمكتب الخدمة الاجتماعية بالزاوية.

القمودي شاعر موهوب نشر نتاجه الأدبي, وبخاصة شعره في صحف عدة منها: الثورة, الشعب, الأسبوع الثقافي, ومجلة الإذاعة, كذلك كانت تذاع له بعض القصائد الشعرية في الإذاعتين المسموعة والمرئية.

توفيَ الشاعر عبد المجيد القمودي – رحمه الله –سنة 1974م[1].

خلّف القمودي عددا من الدواوين الشعرية, وهي:

1- زغاريد في علبة صفيح عام 1973م.

2- قصائد بين يدي وطني سنة 1982م , المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ليبيا.
3- أغنية البحر سنة 1984م , الدار الجماهيرية (سابقا) طرابلس ليبيا.
والديوانان: (قصائد بين يدي وطني, وأغنية البحر) صدرا بعد وفاته بتقديم الأديب والناقد فوزي البشتي.

ثانياً: الديوان

يقع ديوان زغاريد في علبة صفيح للشاعر عبد المجيد موضوع الدراسة في 166 صفحة من الحجم الصغير, صدرت الطبعة الأولى منه سنة 1973م, وقد احتوى الديوان على عدد ثلاثين قصيدة جلها من الشعر التجديدي ولم تتخللها إلا قصائد قليلة جدا من الشعر العمودي.

الجدير بالإشارة هنا أن ديوان " قصائد بين يدي وطني " وديوان هذه الدراسة " زغاريد في علبة صفيح " هما واحد، الأمر الذي قد لا يدركه كثير من دارسي شعر القمودي، والسبب الرئيس في هذا لخلط – إن حصل – هو تغيير عنوان الديوان بدون سبب أو إشارة واضحة لذلك، فهي نفس القصائد في الديوانين بتمامها، بل بترتيبها، مع أن الطبعة الثانية سنة 1982م , عن المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، قد حملت في صفحاتها الأولى إشارة إلى الطبعة الأولى، وتقدمتها كلمة للسيد " فوزي البشتي " تحمل حديثاً عن الشاعر وميوله السياسية وأغراضه الشعرية التي اشتهر بها، لمّح البشتي إلى الطبعة الأولى تلميحاً بسيطاً في الصفحة 14، أما باقي كلمته فتشعر القارئ بأن الديوان يطبع لأول مرة.

سُبقت القصائد بكلمة " للأصدقاء " ممن جمع الديوان في الطبعتين، بينما تميزت الثانية عن الأولى بكلمة البشتي، وتميزت الأولى عن الثانية برسومات للفنان " أحمد حيدر ".

أدوات المعاني

الخبر والإنشاء

يرى علماء البلاغة العربية أنّ الكلام كله ينحصر في الخبر والإنشاء وليس لهما قسمٌ ثالث:

- الخبر:

الخبر: خَبَرْتُ الشَّيْءَ أَخْبُرُ مِنْ بَابِ قَتَلَ خُبْرًا عَلِمْتُهُ فَأَنَا خَبِيرٌ بِهِ وَاسْمُ مَا يُنْقَلُ وَيُتَحَدَّثُ بِهِ خَبَرٌ وَالْجَمْعُ أَخْبَارٌ وَأَخْبَرَنِي فُلَانٌ بِالشَّيْءِ فَخَبَرْتُهُ وَخَبَرْتُ الْأَرْضَ شَقَقْتُهَا لِلزِّرَاعَةِ فَأَنَا خَبِيرٌ وَمِنْهُ الْمُخَابَرَةُ وَهِيَ الْمُزَارَعَةُ عَلَى بَعْضِ مَا يَخْرُجُ مِنْ الْأَرْضِ وَاخْتَبَرْتُهُ بِمَعْنَى امْتَحَنْتُهُ[2]

والخبر في البلاغة:

يقصد بالخبر عند أهل البلاغة وعلمائها ما يصح أن يقال لقائله: إنّه صادق فيه أو كاذب؛ لذلك فالجملة الخبرية، هي الجملة الّتي اشتملت على خَبَرٍ مَا، فَمَضْمُونُها إخبارٌ عن أَمْرٍ ما، إيجاباً أوْ سَلْباً, والقصدُ منها الإِعْلاَمُ بأنَّ الْحُكْمَ الّذي اشتملت عليه, له واقعٌ خارجَ العبارة الكلاميّة مطابقٌ له[3]

وفي شعر عبد المجيد القمودي الكثير من الجمل التي تحمل أخبارا, وإنّ كثيرا من هذه الجمل أخبارها مؤكدة بإحدى أدوات التوكيد اللفظي أو بتكرار تلك العبارات؛ من ذلك قوله في قصيدته **(جراحات في القلب الأخضر)** [4]:

ووسط الزحام ..
شعرت بأنّيَ شيء صغير
وأن جميع العيون تحدق فيّ
كأنّيَ شيء قديم ..
يشدّ عيون المشاة
يعيدهُمُ لعصور قديمة
تندّي جبيني ..
وأحسست أنّي أغوص لقاع عميق القرار ..
شعرت بألف دوار ..
تعثرت في خطوتي ..
تضاءلت .. حتى الزوال ..
لأنّي بريفيتي ..
بريفيتي لا أزال ..
طباعا , وكينونة , وانفعال ..
# #
وحين التقت نظرتي ..
بنظرتك الحلوة الطيبه ..
شعرت بأنّي أصبحت شيئاً ..
وأنّ شعاعا دفيئاً ..
يدثّر هيكلي المتداعي ..
يشدّ خطايَ لدربي ..
وأحسست أني سمَوْت ..

سمَوْت لأعلى ..

فالشاعر نوّع في أخباره بين عدة أنواع من الخبر، منها الابتدائي الذي لا يحتاج إلى استعمال المؤكدات الخبرية مثل قوله (يشدّ عيون المشاة .. يعيدهم لعصور قديمة) واستعمل الخبر الطلبي لإزالة الشك و اللبس من نفس المتلقي كأن يفرض سؤالا يجيب عليه كما في (شعرت بأنيَ شيء صغير .. وأن جميع العيون تحدّق فيّ)، كأنه افترض عندما قال كأني شيء صغير، أن هناك من سيسأله: لماذا؟ أو كيف عرفت ذلك؟ فأجابه: كأنيَ شيء قديم، وفي هذا النص استعمل الخبر الإنكاري الذي يحتاج معه لاستعمال أكثر من مؤكد.

- الإنشاء:

الإنشاء لغة واصطلاحِا

الإنشاء في اللغة: إيجاد الشيء[5], وأنشأ الشيء ينشئه: أحدثه وأوجده.

وفي الاصطلاحِ:

الإنشاء عند أهل البلاغة خلاف الخبر, فهو الكلام الذي لا يحتملُ صدقاً ولا كذباً[6], قال الله – تعالى– **{ رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلاَنَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ }**[7]

وقد قسّم علماء البلاغة الإنشاء إلى قسمين هما :الإنشاء الطلبي والإنشاء غير الطلبي.

1- إنشاء طلبي:

الإنشاء الطلبي هو: ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب؛ لامتناع تحصيل الحاصل وهو المقصود بالنظر ها هنا[8], فالإنشاء الطلبي قد يكون أمرا أو نهيا أو استفهاما..., وأقسامه هي : (الاستفهام , التمنّي , النهي , الأمر, النداء)

أ- الاستفهام:

الاستفهام هو طلب الاستفسار عن شيء مجهول لدى السائل باستخدام أحد أدوات الاستفهام المتعارف عليها, وهو أسلوب إنشائي بلاغي لا يحتمل الصدق أو الكذب، والشاعر استعان بهذا الأسلوب في إظهار صورته الشعرية, ومن ذلك قوله في **(من أحاسيس عامل في القاعدة)**: [9]

يا إخوتي لا تسألوا

كيف حياتي معهم

ما طعمها ؟ ما لونها ؟

من قبل ما هم يرحلوا ..

لا تسألوا ..

في هذا النص نجد اثنتين من أدوات الاستفهام وهما "ما" ويسأل بها عن غير العاقل و"كيف" ويسأل بها عن الحال وربما خرج الاستفهام عن غرضه

فالاستفهام: " ماطعمها؟ مالونها؟" الذي يظهر أنه استفهام إنكاري، حيث إنه يصور لقارئ شعره حياته وهو يشتغل عاملا بقاعدة لدولة مستعمرة، وأنها حياة لا تطاق، يروي تفاصيلها بدقة فائقة في ثنايا قصيدته، وأثناء روايته لهذه التفاصيل يبين مدى المهانة والذل الذي قاساه وعاناه مع أولئك الجنود، في أسلوب استفهام استنكاري أراد من خلاله أن يبين لنا كرهه ومقته لكل ما جرى لها حينها؛ فأصاب وأجاد.

والشواهد على الاستفهام في ديواننا هذا كثيرة؛ ولكن تكفي اللمحة عن التفصيل.

ب- التمني:

التمني هو طلب حصول أمر مستحب عادة ما يكون صعب المنال, ومن أهم أدواته (لعل), وقد استعان شاعرنا بأسلوب التمنّي في شعره من ذلك قوله في قصيدته **(من قاموس الثورة):** [10]

يا رفاقي ..

حاولوا أن تخلقوا شيئا جديد

أي شيء ..

علّه يمحنا معنى جديداً للحياه ..

علّه يمحنا طعماً جديداً للحياه ..

علّه يمحنا كنها جديداً للحياه ..

أي شيء ..

التمني حرفه الاساسي "ليت" ولكن يتمنى بغيرها كـ"لعل ولو وعسى"

ففي النص المعروض استعان القمودي بأسلوب التمنّي, حيث ذكر لفظة (عله) وهي للرجاء والتمني وقد كررها ثلاث مرات لغرض تأكيد فكرته التي يسعى لإبرازها، وهي إرادة التغيير بكل قوة، دلت الأداة " عله " على صعوبة طلبه وأنه ليس بالهين اليسير، ودلّ التكرار على الرغبة القوية في التغيير.

ج- النهي:

النهي من أساليب الإنشاء الطلبي, وهو أن يطلب المتكلم من الشخص المخاطب الكف عن فعل أمر ما ومنع حدوثه، ويكون النهي أحيانا على وجه الإلزام, ومن الشواهد عند الشاعر على استخدام هذا الأسلوب البلاغي قوله في قصيدته **(من أحاسيس عامل في القاعدة)**[11]:

يا إخوتي لا تسألوا

كيف حياتي معهم

ما طعمها ؟ ما لونها ؟

من قبل ما هم يرحلوا ..

لا تسألوا ..

و له صيغة وهي "لا" مع الفعل المضارع ويخرج إلى الدعاء إذا كان من الأدنى إلى الأعلى، وهنا نراه عند تساوي الرتبة وهو تمنٍ، وقد ويخرج النهي لأغراض أخرى.

و قد استخدم الشاعر أسلوب النهي في السطر الأول **(لا تسألوا)** وعاد وكررها مرة أخرى في السطر الأخير.

د- الأمر:

الأمر هو " فعل يدلّ على حدث, يطلب المتكلم به من المخاطب القيام بأمر ما, في زمن يتبع زمن ذلك الطلب"[12] على سبيل الاستعلاء، والأمر في البلاغة أسلوب إنشائيّ يُستخدم لغاية طلبِ الحصول على فعل بإحدى صيغ الأمر, والشاعر عبد المجيد القمودي استخدم الأسلوب الإنشائي **(الأمر)** ففي قصيدته **(ضياع)** نجده يقول[13]:

اطلبي

وخذي كل ما تطلبين ..

فجيوبي مليئه ..

وإني أمير

ويكون الأمر بفعل الأمر كما هنا، وهناك صيغ أخرى للأمر كالفعل المقترن باللام، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر، ولا يلقى الأمر دائما على سبيل الاستعلاء فهو من المساوي التماس كما هنا ومن الأدنى دعاء.

أما النص الذي بين أيدينا فافتتحه الشاعر بالأمر تنبيها لما هو آت بعده؛ وتجسيدا لفكرة السخرية التي يسوقها بعد هذه البداية التي يفترض بها الجدية؛ كونها ابتدأت بالأمر، إلا أنه يحيد عن هذه الجدية في الاستعلاء بالأمر إلى إيضاح الفكرة العميقة وهي الاستهزاء بحال البلاد آنذاك من كثرة الخيرات وعدم تنعّم أهلها بها، فواتاه الابتداء بالأمر أيما مواتاة – حسب رأيي- وأحدث به تلك النقلة القوية لذهن المتلقي من الجدية إلى السخرية، ما جعل لكلماته الوقع الأكبر في النفس مما لو ساقها في أسلوب غيره.

هـ – النداء

من أقسام الإنشاء الطلبي النداء, حيث يطلب المتكلم من المنادى الإقبال أو لفت انتباهه عن طريق مناداته باسمه أو بصفة من صفاته بإحدى أدوات النداء المعروفة, وقد استعان الشاعر في قصيدته (**أنا .. والحرف .. والرقيعي**) بأسلوب النداء فيقول[14]:

يا قاهرتي ..

يا ساحرتي ..

يا وجها سمحـاً , لم يعشق قلبي إلا هو ..

لن يسرق من عينيك الضوء ..

لن يدنو من ساحتك السو ..

فعلى الباغي دارت أبداً ..

يا قاهرتي .. دائرة السو..

#

يا قاهرتي ..

يا ساحرتي ..

ماضيك مجيد ..

حاضرك من الماضي أمجد

تاريخك أحرفه عسجد

يا أجمل أغنية كتبت ..

رددها طفل واستشهد

فالشاعر استعان بأسلوب النداء في بناء صورته الشعرية حيث نراه يقول: (يا قاهرتي , يا ساحرتي , يا وجها سمحـا).

وقد استعمل الشاعر يا للنداء وهي تستعمل لنداء البعيد ولكن قد ينزل القريب منزلة البعيد وعندما يكون المنادى قريب تستعمل الهمزة، وربما ينزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة للبعيد، ولكن يبدو أن الشاعر هنا أراد ما قال؛ فهو هنا يتحدث عن "القاهرة" بمصر، وحكاية القصيدة هي استشهاد الأطفال في مدرسة "بحر البقر" بمنطقة الشرقية بمصر، إثر هجوم لطائرات إسرائيلية علي المدرسة، اللافت في القصدية الوصف الدقيق للأحداث، حيث ذكر الشاعر اسم المدرسة؛ وكنّى بالقاهرة عن موقع الهجوم كونها العاصمة التي ستشير لامحالة للبلد، حتى نوع الطائرة التي قصفت المدرسة ذكره الشاعر في ثنايا قصيدته وهي نوع "فانتوم"؛ بل و جعل هذا الاسم في عنوان القصيدة، أما استعماله للنداء –

شاهدنا هنا – فهو تنبيه أولاً، وتجسيد للحب و التعاطف مع الخطب الذي حل بالمكان وأهله، فهو ينادي المكان كعلامة له بأنني معك قلبا وروحاً ومشاعراً، حزنت لحزنك وأذكرك بمآثلك وماضيك المضيء وحاضرك المجاهد، وأدعو لك بأن لا يمس ساحتك سوء، كل هذه المعاني استوجبت أن يتقدمها ما يلفت الانتباه ويشد المسامع نحوه، وهو " النداء"

2- الإنشاء غير الطلبي:

الإنشاء غير الطلبي هو أسلوب بلاغي لا يستدعي طلباً معيناً, وعادة ما يكون بصيغ متعددة, مثل: أفعال المدح والذم , والقسم , والتعجّب , والرجاء , وصيغ العقود...

1- القسم:

من أساليب الإنشاء غير الطلبي أسلوب القسم، يؤتى به للتأكيد، ولدفع الشك والتوهم، كقول القمودي[15]:

يا رفيقي ...

والذي فجر فيك الحرف

إيمانا , وعفة ...

رفضت أن تجعل الأشعار ...

حرف القسم الواو، وجوابه " رفضت أن تجعل .. "

ويضيف القمودي قائلا في مقطع آخر من القصيدة ذاتها, حين اعتمد أسلوب القسم أيضاً, فيقول[16]:

يا رفيقي ...

والذي فجر فيك الحرف إقداما , وثورة

والذي فتح عينيّ وأعماقي لكي تحتضن نوره

لم أزل أذكر أني ...

عندما هز كياني (الحرف)....

كذلك يقسم بالواو، ليبين موقفه من الرقيعي وشاعريته بل ووطنيته، فهو عنده لم يقل الشعر تكسبا أو تزينا، بل كان شعره هادفا ونافعا، لكن الملاحظ أن القسم لا يظهر الفكرة التي يرمي إليها الشاعر جلية، ولا يضع يد القارئ على نقطة انطلاقها ولا هدفها، حتى يشعرك بأنه لو استخدم أي أسلوب آخر غير القسم لنجح وأفلح،- فحسب رأيي- لم يكن نجاحه كبيرا بالقسم كغرض بلاغي يرمي إلى هدف جليل وهو تقديم الفكرة ودفع الشكوك عنها وترسيخها لدى المتلقي على أنها هي هي، كما أرادها الشاعر.

حتى إنك لا تقتنع بأنها واو قسم إلا متأخرا، عند قوله " لم أزل أذكر أني " بسبب عدوم وضوح جواب القسم وهو العبارة التي تضع عين القارئ على الهدف المنشود من قسمه.

2- الجملة الابتدائية " الاستئنافية ":

تحدد مصادر البلاغة أنّ الجملة الابتدائية هي تلك الجملة الواقعة في أول الكلام وتُسمى المستأنفة[17].

والاستئناف للتفنن في البلاغة كما هو عادة بلغاء العرب، .. وهو باب من أبواب البيان تتكاثر محاسنه [18]

وهو من الأساليب البلاغية التي استعان بها الشاعر في إيصال فكرته ومن الشواهد على ذلك قوله في قصيدته **(أبـــــــــــي)**[19]:

ونسانا زغردت خلف الحجاب ..

رشّت الأمواه حين الركب غاب ..

يومها في الحي ما أوصد باب ..

ما غفت عين رضيه ..

ما هدأ قلب صبي ,

أو صبيه ..

فجملة (ما هدأ قلب صبي) ابتدائية أو مستأنفة.

كأنه أراد أن يطرح المعنى في قالب آخر، وبجملة ستعمل على إيضاحه أكثر أو إكسابه جمالية من ناحية أخرى، وقد أفلح إلى حد ما، فالمعنى ازداد تأكيدا، وهي زيادة – في مضمونها – أكسبت العبارة حركة متواصلة حين جاء التعبير بـ" ما هدأ قلب صبي " كأنه إشارة على تواصل السهر واللعب الذي انهمكوا فيه ذلك اليوم وتلك الليلة فرحا بركب الجهاد الذي خرج من القرية إذّاك.

وفي قصيدته **(مأساة آدم الجديد)** التي يقول فيها[20]:

وحشة الليل ..

وخفق القلب , والذكرى ..

عذاب ..

آه من ذكرى هوانا

يا حبيبي . . ألف آه

فجملة **(عذاب ..)** وقعت ابتدائية أول الكلام أو هي جملة مستأنفة.

ومن الشواهد على استخدام الشاعر للجمل الابتدائية في ديوانه زغاريد في علبة صفيح في قصيدته (**حكاية المزارع البسيط)**[21]:

مزارع بسيط ..

بحقلي الصغير أزرع الأماني ..

واقطف الأغاني ..

وأنثر (المواويل) العذاب عند حافة القمر ..

شرابي المطر ..

مع الطيور , والزهور , والشعر ..

مزارع بسيط ..

أؤمن (بالنصيب) , (والمكتوب) , (والقدر) ..

فجملة **(مزارع بسيط)** الأولى الواقعة أوّل الكلام هي جملة ابتدائية ؛ لأن الشاعر ابتدأ بها الكلام وأما جملة **(مزارع بسيط)** في المرة الثانية هي جملة مستأنفة وهكذا هي في باقي القصيدة، وهي ايضا للتأكيد، والتذكير، يلحّ على المعنى ليس جزافا، بل لينقش فكرة البساطة في ذهن القارئ، فيعيشها ولا تفارقه، لأن الشاعر يريد لتلك الصورة أن تكون ولا تكون غيرها في مخيلة متلقي فنه، وقد نجح بهذا الأسلوب الاستئنافي المتكرر.

الوصل والفصل

قيل في تعريف البلاغة إنها: "معرفة الفصل من الوصل، ذاك لغموضِه ودقِة مَسْلكِه، وأنَّه لا يَكْمُلُ لإحرازِ الفضيلة فيه أحدٌ، إلاَّ كَمَلَ لسائِر معاني البلاغة."[22]

"فالوصل عطف بعض الجمل على بعض والفصل تركه وتمييز موضع أحدهما من الآخر على ما تقتضيه البلاغة, فن عظيم الخطر, صعب المسلك, دقيق المأخذ, لا يعرفه على وجهه ولا يحيط علمًا بكنْه: إلا من أوتِيَ فهم كلام العرب طبعا سليما, ورُزق في إدراك أسراره ذوقا صحيحاً, ولهذا قصر بعض العلماء البلاغة على معرفة الفصل من الوصل, وما قصرها عليه لأنّ الأمر كذلك, وإنما حاول بذلك التنبيه على مزيد غموضه, وأنّ أحداً لا يكمل فيه إلا كمل في سائر فنونها, فوجب تحقيقه على أبلغ وجه في البيان"[23]

- الوصل

وَصَلْت الشيء وَصْلاً وَصِلةً, والوَصْلُ ضِدُّ الهِجْران الوَصْل خلاف الفَصْل وَصَل الشيء بالشيء يَصِلُه وَصْلاً[24]

وهو من الأساليب البلاغية التي استخدمها الشاعر عبد المجيد القمودي في ديوانه زغاريد في علبة صفيح, حيث استخدم أسلوب الوصل, حين عطف بعض الجمل على بعض في قصيدته **(رحلة .. عبر قلب مواطن)** فنراه يقول[25]:

ولملم أطراف (جرد) قديم ..
وسمّر عينيه نحو السقف ..
وعاد يتابع بالنظرات دخان (لفافة التبغ)
يحلق .. ينساب عبر شقوق (بكوخ الصفيح)
وراح يسائل :
ترى يا زمن التعاسة تمضي إلى غير رجعة ..
ترى أيها الكوخ تصبح بيتاً ..
وضيء الزوايا .. وضيء ..
دفيئاً.. دفيء ..
أعاليه تغسلها في المساء الغيوم..
شبابيكه الخضر– مثل الخياشيم– تمتص أصفى
نسيم..
وتبدو به زوجتي كأميرة ..
وطفلي به مثل كل الصغار ..
ويلون جدرانه بالغناء ..
ويملأه بهجة وصفاء

أغلب عبارات القصيدة تسير على هذه الوتيرة؛ وهي العطف بالواو؛ وكنه هذا العطف إعطاء العبارة معنى العبارة؛ وكأن الكلام كله واحد؛ في معانيه وإن تعددت جمله ومباينه، ومن البليغ في قصيدة شاعرنا هذه أنه ابتدأها بواو العطف وكأنه يردفها إلى كلام سبقها، وليست الواو إلا بداية ففي الديوان لم يسبقها كلام، تنبئ هذه البداية باسترسال الشاعر في سرد لم يبح به؛ وهي تقنية تدمج المتلقي في تصور الكلام المحذوف؛ فينطلق بفكره يتأمل ويملأ الفراغات بما شاء من المعاني التي توائم الفكرة المطروحة، ثم إن باقي العطوف أيضا كانت بالواو؛ ما يفيد تلاحم الفكرة في كل العبارات، وكأنه يقول: إن هذا الرجل الفقير الجالس مع سيجارته يتأمل حاله يريد كل هذه الأشياء التي ذكرها وعطف بعضها على بعض – بالواو – تلك الواو التي تفيد الجمع لأجل الجمع؛ خلافا لنظيراتها " الفاء، وثم, وأو" الاتي تفيد غير ذلك، تلك الاحتياجات يريدها الرجل تامة كاملة غير منقوصة، وكأنها شيء واحد، أراد

بذلك أن يوصلنا إلى فكرة أن الاحتياجات كلها مطالب أساسية لا غنى عن واحدة منها، فأجاد وواتاه الوصل بـ" الواو".

ومن أساليب الوصل عند القمودي قوله في قصيدته (**زغاريد في علبة صفيح**)[26]:

وهرعت لجيران أسأل أن يجيبوا

وعلت زغاريد الأحبة حين جاءوا

متفائلين بوجهك الغض الصبوح ..

يا للزغاريد التي تنداح في علب الصفيح

#

وتلاقت الأفراح بالأحزان والبسمات عانقت الجراح..

وهتفت يا رباه

أيكون مولده بشرى بميلاد الصباح

لا تبعد فكرة الوصل في هذه القصيدة عن سابقتها، فعطف بالواو، وأراد به جمع معاني العبارات لتكون كأنها واحدة، قصد ذلك وأراده – بلا شك – فحينما ولد له مولود تتابعت هذه الأحداث سراعاً: هرع للجيران؛ فأقبلوا؛ وسمعت الزغاريد؛ اجتمع الفرح بالمولد بالحزن على الحال المرير الذي يعيشونه، كل هذا امتزج في لحظة أراد الشاعر أن يصورها متواصلة هكذا.

ثانيا– الفصل

الفَصْل هو" الحاجِز بين الشيئين فَصَل بينهما يفصِل فَصْلاً فانفصَل وفَصَلْت الشيء فانفصَل أَي قطعته فانقطع "[27]

وفي البلاغة

ومن الوصل عند عبد المجيد القمودي قوله في قصيدة له بعنوان (**رحلة .. عبر قلب مواطن**)[28]:

أخاف ليأتي نهار أسائل فيه : وماذا تحقق لي منك ؟

.. ماذا تحقق للبائسين ؟ ..

أخاف ليأتي نهار أقول : وما الفرق بين نهاري وأمسي ؟

أخاف ليأتي نهار ووجه بلادي – كما هو – لم يتغير .

أخاف .. أخاف ..

في هذه القصيدة فصل ووصل؛ وللمتمعن أن يضع يده على قمة استفادة الشاعر من هذه الآلية – الفصل والوصل – وتوظيفه لها، وهو في قوله: " ماذا تحقق لي منك؟ .. ماذا تحقق للبائسين؟ فقد فصل بين السؤالين وكان بمقدوره أن يعطف فيصلهما: " ماذا تحقق لي منك؟ .. وماذا تحقق للبائسين؟

إذا أراد أن يسأل عن تحقق المراد عموماً .. له ولغيره، ولكن لما فصل أفاد معنى لا يتأتى بالوصل وهو " الإعراض عن السؤال الأول " إلى سؤال عما هو أهمّ؛ وهو السؤال عن حال البائسين، فأظهر بهذا الفصل اهتمامه بالبائسين أكثر من اهتمامه بنفسه، حين أعرض عن السؤال لنفسه إلى السؤال لهم وعنهم.

والفصل الثاني قوله: " أخاف ليأتي نهار ووجه بلادي – كما هو – لم يتغير"، أيضا فصَلَ في حين كان يستطيع الوصل؛ فكان بمقدوره أن يقول: ووجه بلادي كما هو ولم يتغير، إلا أن الفصل زاد عبارته التأكيد الذي لا يتاح بالوصل، فهو خائف من بقاء وجه بلاده كما هو على بؤسه، وزيادة " لم يتغير " وفصلها زاد معنى الخوف من هذا الظن بحاله وحال البلاد إذا بقي كما هو، وأن عدم التغير هو الأكثر إخافة له.

التقديم والتأخير

التقديم والتأخير من الأساليب البلاغية التي وجدت عند الشعراء العرب منذ قديم فقد وظفوا هذه الظاهرة وفق ما تسمح به قواعد النحو العربي من جوازات تكسب الشعر طرافة، وإيحائية في سياق جديد بفعل مرونة اللغة التي تجاوزت بحيويتها الترتيب، وإلا كانت عاجزة عن التعبير فلو " اقتصر في البيان على حفظ الرتبة فيعلم الفاعل بتقدمه والمفعول بتأخره لضاق المذهب، ولم يوجد من الاتساع بالتقديم والتأخير ما يوجد بوجود الإعراب[29] ولهذا فإن تغيير مواضع الرتب بالتقديم والتأخير من الخصائص التي تضفي على اللغة الشعرية دلالات وتنوعات في المعنى قد يقتضيها السياق الشعري، وقد يقتضيها الغرض البلاغي ليفيد الاختصاص أو العناية أو التوكيد، وقد اقتضت الضرورة الوقوف عند بعض النماذج التي تمثل هذه الظاهرة في شعر عبد المجيد القمودي, حيث نجده يستخدم ظاهرة التقديم والتأخير في شعره ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدته **(أبـــــــــي)**[30]:

جعلت (نذرا) إذا عاد أبـــي
– ألف قنينة زيت , وفتيله ..
وشموعا , وذبائح ..
وترانيم مدائح..
وتواشيح أصيله ..
لجميع الناس – أحياء
وللموتى , (وللشيخ) الوليّ ..
صاحب المسجد في شارعنا

ولوجه الله – إن عاد أبـــي..

شَغُوف هو بالحدث الجلل؛ وهو خروج ركب المجاهدين، وفخور بأبيه وهو ضمن الركب، لكنه يريد عودة هذا البطل مع رفاقه يوم يعودون، يتمنى ويتأمل، حتى إنه جعل النذر قربانا لله لأجل أن يعود أبوه، حتى إنه قدّم ذكر النذر لما فيه من شدة الأمل وقوة الرجاء وسعة التفاؤل بنتيجته، وإن من أهم أسباب التقديم لدى البلاغيين " التفاؤل بما يسر "، إلا أنه ورغم كل هذا يُنْبؤنا في نهاية القصيدة أن رجاءه لم يتحقق، وأبوه لم يعد، وإن جعله النذر و تقديمه له في الذكر منذ البداية يشير إلى أن المراد صعب عصيّ، لكنه رجا وتأمل.

وكرّر هذا التقديم مرة أخرى في نهاية هذه الفقرة من القصيدة: " ولوجه الله .. إن عاد أبي "،وأفاد به نفس المعنى من التفاؤل بذكره.

يقول في قصيدة أخرى[31]:

يا نور عيني , أنني جد خجول ..

ما كان عندي اليوم ما أعطيه لك ..

حتى العبارات الدفيئه ..

لم يعد دفـء بها.

الأصل :" لم يعد بها دفـء" لكنه أراد تقديم الدفـء للتخصيص، وهو ما يفيده التقديم هنا، حيث إنه أراد الدفـء لا غيره مما يمكن تقديمه، فقد يُقدّم المال أول الطعام أو اللباس ... إلخ، لكنه أراد أن يوضح للقارئ أن أقل ما يمكن تقديمه غير متوفر عنده، إشارة إلى الفاقة والعُدْم، وواتاه لذلك أنه ألمح له قبيل ذكره حين قال: " حتى العبارات الدفيئة"، فالتخصيص الذي أفاده التقديم هنا يعطي معنى: بقيت العبارات وغاب دفؤها، وهو معنى رائق مناسب لفكرة القصيدة عموما.

ومازال يُقدّم ويؤخّر في مواضع شتنن منها[32]:

أحبّها – والذي نفسي براحته

وحبها هدّني – شوق – وتيمني

مما يفيده التقديم والتأخير عند البلاغيين الاهتمام بالشيء وتعظيمه وهما سببان وجيهان لقلب تركيب الجملة العربية عن أساسها الذي كانت عليه، فالقسم في قوله " والذي نفسي بيده حقه التقديم كما هو معلوم، إلا أن الاهتمام بذكر عاطفته نحو تلك العذراء التي يتغنى بعلاقته بها ألزمه أن يُقدّم " الحب " فهو غاية الكلام؛ وهو وجهة الاهتمام؛ سبق حتى القسم الذي يفيد التأكيد.

وفي موضع في القصيدة ذاتها يقول[33]:

يا أيها الوطن المغروس في ريئتي

الشعر أكرمته – حبا – فأكرمني

عندما ذكر في العجز إكرامه للحب أراد أن يشوّق السامع لنتيجة ذلك؛ فأخرها وقدّم عليها التمييز "حباً"، أي: أكرمت الحب .. فما النتيجة التي تحصلت عليها؟، هنا يتشوق السامع للسماع ويُلفت انتباهه، وعندي أن الشاعر أراد نتيجتين: الأولى قريبة ظاهرة مذكورة؛ وهي أنه تحصل بإكرامه للحب إكراما، ونتيجة أعمق – إن صحّ التعبير – تُستشفّ من توجه الشاعر عبر قصائده ومعانيها؛ نتيجة لطالما اشاد بها ولمح إليها وأراد أن يوصلها؛ وهي: (حب الأوطان لا ينتج إلا إكراما وعزة ورفعة).

الإيجاز والإطناب:

من سمات العربية عموماً، وشعرها خصوصاً، فالأبيات القليلة – في كثير من الأحيان – تحمل معانٍ كثيرة بهذه المزية "الإيجاز"، ومن وجه آخر قد تبسط العبارة ويزاد فيها أو تُكرّر لأغراض بلاغية – أيضا –.

ومن أهم أوجه الإيجاز وفروعه: إيجاز القصر، وإيجاز الحذف.

وأسلوب القصر يراد به تخصيص أمر بأمر آخر بإحدى طرق القصر المعروفة لدى أهل البلاغة العربية، والحذف يكون في الحرف والكلمة والعبارة، على أن يكون هذا وذاك لسبب بلاغي، لا القصر لأجل القصر فقط ولا الحذف لأجل الحذف –كذلك–.

وللإطناب أوجه – أيضا – كالبسط والزيادة والتكرار والإعادة بالمرادف...إلخ، شريطة أن يكون ذلك لغرض بلاغي.

ونظرا لتداخل هذين الفرعين من فروع المعاني وقربهما في باب البلاغة، حتى إنهما ليوجدان في البيت الواحد في نفس الآن؛ رغم ما يظهر من تناقضهما؛ سأذكرهما تحت العنوان ذاته لهذا السبب.

وقد استعان الشاعر عبد المجيد القمودي في ديوانه زغاريد في علبة صفيح بالإيجار والإطناب ومن الأمثلة على ذلك قوله في قصيدته **(أبـــــــــي)**[34]:

وسألت الفارسَ القادم : أينه ؟
ضمّني ثم تبسم ..
قال لي – حين تكلّم ..
إنّه بغمس في النور جبينه ..

وإن هذه الفقرة من قصيدته لخير مثال على اجتماع الإيجاز والإطناب وتقاربهما، مما يفيد أن الشاعر قد يستعين بهما في الوقت ذاته متى دعت الحاجة لذلك، وليس الحال أن هذا إنما يذكر في موضع كذا وكذا ؛ وذاك خلافه، إنما الحاجة هي المدعاة وهي الدافع؛ فمتى توفرت جاز له حتى أن يجمع بينها كما هو بين أيدينا الآن.

فقد أوجز في كلمة "أينه" التي هي: " أين هو " وكأنه بإيجازه يستعجل الجواب باختصار الكلمة وبحذف جزء منها مع بقاء معناها وما تفيده، فأراد بهذا الإيجاز سرعة الوصول إلى مراده.

وفي الفقرة –أيضاً– إطناب أفاد به الشاعر معانٍ جمةً كثيرة، لم تكن لو أنه ذكر العبارة بشكلها العاديّ، وذلك في قوله:" ضمّني ثمّ تبسّم ... ، قال لي – حين تكلم – إنه يغمس في النور جبينه "، خلاصتها: قلت له أين هو؟ فقال: مات، لكن الشاعر يرمي إلى أبعد من مجرد سرد الحدث كما هو؛ أراد أن يزيد ويزيد، فعبارة :" ضمّني ثم تبسم " قد لا تعني: واساني التي تتبادر للذهن أولا؛ بل تعني سرور وفرح صاحبه الذي جاءه بالخبر بحال والد الشاعر، فالضم مع التبسم يراد به التهنئة أكثر من المواساة، وقوله: إنه يغمس في النور جبينه؛ ليست بالضرورة تفيد الانتقال من هذه الدنيا فقط، بل إن فيها معنى الفوز بالجنة والتنعم فيها الذي كان نتيجة للشهادة في سبيل الله، هذه المعاني وغيرها كثير مما يستفاد من هذه الفقرة إنما كانت أداته فيها الإطناب بالزيادة التي لولاه لما استطاع أن يصنع هذه الصورة الرائقة، فأجاد في ذلك كثيراً.

غير أن كلمة:" حين تكلم" لا أرى أن تحتها كبير طائل غير موائمة الموسيقى الداخلية للفقرة، فلم تفد كثيرا كما أفادت الزيادات الأخرى.

يقول أيضا[35]:

وعلى من تحمل الكف سلاح ؟!!

–إخوتي .. كل رفاقي في الجراح

لا .. خسئتم .. فلتعودوا، وخذوا لعناتيه..

وهنا إيجاز بحذف أكثر من كلمة، بل بعبارة كاملة في قوله :" لا .. خسئتم، فإن تتمتها: لا لن أذهب معكم، أو لا لن أنصاع لأوامركم، ...، لكن لما كان السياق بيّن سلفاً مراده واتاه أن يحذف لأجل الإيجاز.

ومن إيجاز القصر قوله[36]:

.. وهنا أدركت أنك لست إلا لسواي ..

القصر في المعتاد يراد به الإيجاز، لأنه يحصر شيئا في شيء لا يخرج عنه، فلا يذهب لفكر بعيدا؛ ولا يتصور غير ما طرح له، إلا أن قصر شاعرنا هنا لم يفد في العبارة قلة حروف مع بلاغة معنى،

لأن المعنى: أدركت أنك لست لي .. فلما قصر بقوله: لست إلا لسواي .. بقي المعنى كما هو و طالت العبارة وزاد عدد حروفها، وهو ما لا يُراد من الإيجاز.

وعلى سبيل الإطناب يقول[37]:

وإذا بصاحبتي تشد على يدي

وتلونت وجناتها ألوان شتى

.. ورأيت كيف تعيش أنثى في عذابات المخاض ..

.. لكنها سكرات موت أو أشدّ ...

أراد أن يحدثنا عن حالة الولادة، فصوّرها من نواح مختلفة، فمرة حالتها ومكابدتها التي أجبرتها بلا إرادة أن تشدّ على يده من شدة الوجع، ومرة وجهها والتعابير التي عليه حتى إنه تلوّن أواناً، ومرة ملاحظاته هو نفسه التي لخّصها بأنه يرى أنها تعيش عذابات وليس عذاباً واحداً، وأقفل ملف المعاناة بأنه أشبه ما يكون بسكرات الموت وبالغ في المبالغة حين قال:" بل أشدّ"، فأطنب في المعنى الواحد بنقل كاميرا تصويره من مكان إلى مكان، إلا أن ما يستفيده القارئ المتمعن أن الشاعر – قصد أو لم يقصد – كان قريباً جداً من هذه الأنثى في حالتها هذه، وعن نفسي؛ لا أظنه قصد قربه منها على الحقيقة؛ لكون هذا القرب في أعراف جيله وبلده لم يكن مألوفاً ولا مستساغاً.

ومن إطنابات القمودي " التكرار " وهو لون شائع في ديوانه في مواضع شتى أفاد في معظمها معنىً بلاغياً لم يكن لولاه، والأمثلة عليه كثيرة نُجمل منها[38]:

كل نخلة ..

كل سنبلة وفلة ..

كل زيتونة حقل وطريق ..

كل مشتلة طرية ..

كل ذرات أراضينا الزكية ..

كل شيء في بلادي انشقّ عن وجه فدائي مقاتل

أراد أن يؤكد العبارة الأخيرة بمقدمات قوية تنبئ بالكثرة والشمول، فواتاه تكرار كلمة " كل " كل هذه المرات.

ومن تكراراته أيضا[39]:

أحبها – والذي نفسي براحته – وحبها هدّني شوقاً وتيّمني

فكرر بعدها ثلاث مرات عبارة: " أحبها والذي نفسي براحته" للتأكيد وتقوية فكرة العاطفة كما هو ظاهر.

وأيضا قوله[40]:

قرروا لك يوم أن جئت إلى الدنيا – ثلاث ,

قرروا ألا تقولي (لا) لهم – إن سألوك ..

قرروا أن يرضعوك الصمت – أما حدّثوك ..

قرروا أن يجعلوا مهرك غال , وأبوك

كان يدري بالذي ملكت يداي ..

كأنه يُكثّر القرارات استنكاراً واستهجاناً كون هذه القرارات هي أشبه بالقيود عليها، فما أكثرها.

ومن التكرار قوله[41]:

وأحسست أني سمَوْت ..

سمَوْت لأعلى ..

تمنيت يا حلوتي عندها ..

تمنيت لو قلت أشياء أغلى ..

من البوح .. مما سأحكيه أحلى ..

وحاولت .. حاولت لكن ..

ففي الفقرة تكرار لبعض الكلمات: " سموت، تمنيت، حاولت " ليست فيها بلاغة أو حتى زيادة معنى من الممكن أن يبرر هذه الزيادات غير محاولة ملائمة الوزن.

ومن أجمل إطناباته قوله[42]:

كانت الدنيا صقيعا وغيوم ...

والسما يربطها بالأرض خيط من مطر ...

أراد: " والسماء تمطر " لكنه عدل عن هذه العبارة الموجزة إلى عبارة أكثر كلمات مع أنها أفادت المعنى نفسه؛ وهو هطول المطر، لكنه أضاف شيئا جديداً لم يكن في العبارة القصيرة، أفاد صورة غاية في البلاغة؛ فانظر: السماء يربطها بالأرض .. وكأن السماء والأرض ملتحمتان أو مرتبطتان الآن، وهذا قد يعني للشاعر الكثير بحسب ديوانه القائم على تمجيد الأوطان وتخليد ذكر الأرض التي هي العرض، فالسماء مهبط الخير والأرزاق ارتبطت بالأرض التي هي المحور الدائم لحديث شاعرنا القمودي، ؛ حتى لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من ذكر الأرض والوطن؛ وما ذلك إلا لتعلقه وارتباطه الوثيق بها حتى جعلها موصولة بالسماء؛ لما في ذكر السماء من العلو والرفعة.

الخاتمة

- عبد المجيد القمودي صالح؛ الشاعر الشاب؛ توفّي عن عمر الواحد والثلاثين عاما؛ تجربته الشعرية المطبوعة التي بين أيدينا اليوم ليست بالتجربة الكبيرة مقارنة بشعراء ليبيين غيره، تدفقت وطنيةً ومشاعراً وحباً للوطن؛ لم يكتب لها أن تطول فتصقل الصقل الذي يؤهلها لأن تعتلي المراتب الرفيعة، زيادة على أن الشاعر لم يحظ بالتعليم الذي يبني شعره البنية البلاغية السامقة؛ فقد درس الخدمة الاجتماعية؛ وزاولها مهنة، لم تذكر المصادر أنه درس بالمعاهد الدينية آنذاك – على سبيل المثال – التي كانت تعطي مجالاً رحباً للبلاغة وعلومها، زيادة على ذلك سِنِيّ حياته كانت فترة تقلبات سياسية؛ تعاقبت الحكومات واختلفت حتى أنظمة الحكم آنذاك، فلم تكن فترة استقرار لتعيش التجربة الشعرية الحاضنة الهادئة التي تخرجها في أبهى الحلل، كل ذلك – حسب رأيي – يحسب للشاعر، فبالرغم مما تقدّم لم ينثن الشاعر عن قرض شعره؛ ومجاراة أحداث عصره؛ وتقديمها لنا في صور تحكي ذلك الوقت وترسم تفاصيله – بما أوتيت من أدوات –.
- نجح شاعرنا في أحيان كثيرة في استخدام أدوات المعاني، ونوّع فيما بينها؛ فتارة فصل ووصل؛ وتارة إيجاز وإطناب؛ وتارة تقديم وتأخير ... إلخ، ولم يحالفه التوفيق التام – برأيي – في بعض الأحيان في أن يجرد الأداة لخدمة الموقف الذي أراد نقله لنا– كما هو مبين تفصيلاً في ثنايا هذه الورقة –.
- يصعب على مثل هذه الدراسة التي حُكم عليها مسبقاً أن تكون موجزة مختصرة – حتى إن عدد وريقاتها قد حُدّد مسبقا – أن تستوفي دراسة نماذج البحث أنموذجاً أنموذجاً، لكنها إشارات نستخلص منها – بشكل أو بآخر – لمحة عن هذه التجربة الشعرية الشعورية التي أورثها لنا الشاعر للنظر من خلالها إلى ذلك الزمن بعين القمودي الشاعرة

الهوامش

(1) تنظر ترجمة الشاعر في: معجم الشعراء الليبيين،304/1

(2) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير, أحمد بن محمد الفيومي، المكتبة العلمية, بيروت, ج 1 ص162.

(3) ينظر, البلاغة العربية, عبد الرحمن الميداني الدمشقي, دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، 1996م, ج 1

(4)الديوان: 39-40

(5) التوقيف على مهمات التعاريف, محمد عبد الرؤوف المناوي, دار الفكر المعاصر, دار الفكر, بيروت, دمشق الطبعة الأولى 1410, ص 99.

(6) ينظر, المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض محمد أمين ضنّاوي, دار الكتب العلمية, بيروت, الطبعة الأولى 1999م, ص 26.

(7) سورة البقرة الآية 286

(8) ينظر, الإيضاح في علوم البلاغة, الخطيب القزويني, ص 130.

(9) الديوان: ص 13

(10) الديوان: ص 132.

(11) الديوان: ص 13

(12) المعجم الميسر, محمد أمين ضنّاوي, ص 57.

(13) الديوان: ص 83.

(14) الديوان: ص 72.

(15) الديوان: ص 75.

(16) الديوان: 76

(17) ينظر , المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض محمد أمين ضنّاوي ص 9.

(18)انظر الكشاف: ص 290/2

(19) الديوان ص 24.

(20) الديوان ص 61

(21) الديوان 64

(22) دلائل الإعجاز: 152

(23) الإيضاح في علوم البلاغة , 118.

(24) لسان العرب: مادة "وصل"

(25) الديوان :ص 103- 104

(26) الديوان: 145.

(27) لسان العرب: ف ص ل

(28) الديوان: 105.

(29) شرح المفصل, موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش, عالم الكتب, بيروت لبنان, ج 1 ص 72

(30) الديوان: 24- 26.

(31) الديوان: 143

(32) الديوان: 90

(33) الديوان: 90

(34) الديوان: 26-27

(35) الديوان : 30

(36) الديوان: 54

(37) الديوان: 143

(38) الديوان: 35

(39) الديوان: 90

(40) الديوان: 54

(41) الديوان: 40

(42) الديوان: 43

قائمة المصادر:

1) القرآن الكريم – رواية حفص عن عاصم

2) الإيضاح في علوم البلاغة الخطيب القزويني المحقق: محمد عبد المنعم خفاجي الناشر: دار الجيل – بيروت – ط3

3) البلاغة العربية – عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني – الناشر: دار القلم – دمشق – الدار الشامية – بيروت – ط1/ 1996 م

4) التوقيف على مهمات التعاريف – المناوي – عالم الكتب–القاهرة – ط1/ 1990م

5) دلائل الإعجاز – الجرجاني – تحقيق السيد محمد رشيد رضا – دار المعرفة – بيروت – ط2/1998م

6) شرح المفصل – ابن يعيش – قدم له: الدكتور إميل بديع يعقوب الناشر– دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان – ط1/2001 م

7) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل – محمود الزمخشري – دار الفكر

8) لسان العرب – ابن منظور – دار صادر – بيروت – ط3/ 1414 هـ

9) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير – الفيومي المقري – المكتبة العلمية – بيروت

10) معجم الشعراء الليبيين، شعراء صدرت لهم دواوين – عبد الله مليطان – دار مداد – طرابلس – ط1 /2001م

11) المعجم الميسر في القواعد والبلاغة والإنشاء والعروض – محمد أمين ضناوي – دار الكتب العلمية – بيروت – ط1/1999م

عناصر السرد في قصيدة غيث الصغير

د.سمية البشير ضو

كلية الآداب الزاوية

جامعة الزاوية

المقدمة

الحمد لله حق حمده، وكما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، وشمول رحمته وسبوغ نعمائه.

موضوع بحثي موسوم بـ(عناصر السرد في قصيدة غيث الصغير) والسرد من الخواص المميزة للنص، لأنه يتناول العناصر التي تسهم في إنجاز العمل الفني الذي نقوم بتصويره.

يحرص الكاتب على السرد لأنه أداة لنسج العلاقات بين العناصر التي يقوم عليها النص، معتمداً في تكوينه على الراوي والرؤية، فالراوي يقدم الشخصية والحدث والمكان والزمان، مستعيناً برؤية ما تعبر عن موقفه، وأن اعتمد شاعرنا على قسم واحد من هذه الرؤى وهي (الرؤية من الخلف).

وقد استفاد الشعر من تقنيات السرد على اعتبار أن السرد ليس سمة من سمات القصة، وإنما هو سمة في الخطاب (اللفظ) هذا المكون السردي الذي يجعل القصيدة سلسلة من الأحداث والحوارات من خلال المكون الشعري الذي يستفيد من البنية السردية، وهذا ما سماه (جيرار جنيت) التفاعل النصي العام.

لذا اخترت هذا الموضوع لرغبتي أن أدرس النص الشعري محاولة مني تطبيق بعض التقنيات على عناصر السرد، التي سبق لي الاشتغال عليها في مجال الرواية والمسرحية فأردت أن أطرق باب الشعر من خلال هذه التقنيات، وأن تقيدت في دراسة بعض العناصر على تقنيات محدودة، ويرجع

الأمر إلى انتماء الشاعر إلى المدرسة التقليدية الاحيائية شأنه شأن أحمد شوقي وحافظ إبراهيم مما جعل سرده قديماً.

واتخذ الشاعر من عناصر السرد أداه للتعبير عن قضية سياسية فكان مواكباً للأحداث في عصره، داعياً إلى الحرية والانعتاق من الاستعمار، على مستوى النص حيث كون هذا المكون البنائي تكويناً فكرياً وسياسياً.

وبتتبع القصيدة نلاحظ أن الشاعر اعتمد على المقاطع السردية والمقاطع الحوارية، والمقاطع الوصفية، وإن غلب عليها المقاطع السردية التي تقدم الحدث، والشخصية، والمكان، والزمان ويرجع السبب إلى اعتماد الشاعر على الراوي (الكلي العلم).

واعتمدت في بحثي على المنهج البنيوي. منهج غريماس في تحليل الشخصية باعتبارها حاملة لوظيفة أدائية ذات طبيعة ايدلوجية بنيوية من خلال النموذج العاملي باعتبار أن الحبكة شخصية في حالة فعل.

واستعنت بتقسيمات (جيرار جنيت) في الزمن الذي رأى أن الزمن ينقسم إلى مفارقات زمنية تتضمن الاسترجاع والاستباق، وإلى مدة زمنية تتضمن آليات تسريع السرد التي تتكون من الخلاصة والحذف (القطع) وآليات تعطيل السرد التي تتكون من المشهد ولاستراحة.

أما المكان فلم استعن بتصنيف معين لأن طبيعة الموضوع اقتضت ذلك إذ جل الأحداث تدور في الأماكن المغلقة (ملجا – بيت – مغارة) ولم يتنقل إلى فضاء مفتوح أما هيكل البحث فقد قسمنه إلى مقدمة وفصل تمهيدي عرفت بالشاعر ونبذة عن السرد وانواعه، وفصل واحد قسمته إلى مبحثين.

المبحث الأول:-

أ- توظيف الحدث في القصيدة.

ب- بنية المكان في القصيدة.

المبحث الثاني:-

أ – تصنيف الشخصية وتقديمها.

ب – تقنيات الحركة الزمنية.

وخاتمه تصنيف أهم النتائج التي توصلت إليها.

الفصل التمهيدي

السرد وأنواعه

{{غَيْثُ الصَّغِير}}

هــو فــي الملجــأ، مــن دون اليتــامى دائــم الصَّــمتِ، وقــاراً واحتشــاماً

واضــحُ الجــدِّ، قلــيلاً مــا يُــرَى ضــاحكاً، إلاَّ إذا اســتحيا ابتســامَا

نَاقِــدُ اللَّحْــظِ، تــراه نــاظراً نظــرة الأجْــدلِ، يرتــادُ الحَمَامَــا

يتقــي أقرانــه صــولته حــين يحْتــدُّ إذا اشــتدُّوا خِصــامَا

رمقــوه بــاحترام هيبَــة وقــد يمــاً، أوْرَثَ الجــدُّ احترامَــا!

وإذا الجــدُّ مــع العــزم التقــي جعــلاً للمــرءِ فــي النَّــاسِ مقَامَــا!

***

هــو فــي الملجــأ أذكــى طالــب يــزهم حِفظــاً، وفهمــاً وانتظامَــا

فهــو رأس القــوم، رأيــاً وهُــدى شــيخهُمْ عقــلاً، وإن كــان غُلامَــا

دُونَ تســعٍ، نــاحِف فــي صِــحَّةٍ واســتواءٍ كــالرّدينيّ قوامــا

تســتحي عــزةُ نفــسٍ شَــمَخَتْ للعُــلاَ، ألاَّ يُــرَى فــيهم إمَامَــا

وإذا نفــسُ الفَتَــى، شــبت علــى عــزَّةٍ، زاحَــمَ للْمَجْــدِ وَسَــامَى

لــيس غيــرُ الــنفسِ، باســتعدادها ســودت فــي ســالف العصــر (عِصَــامَا)

***

جئـــــت إعجابـــــاً بـــــه، أســـــالة قتبســـــمتُ، وأهـــــديْتُ السَّـــــلامَا

هَـــبَّ، كالشـــبل نشـــاطاً، واقفـــاً وقفـــة الجنـــدي للقائـــدِ قامَـــا

أطـــرق الـــرأس، وحَيَّـــا خافضـــاً طَرقـــهُ، مِنـــي حَيَـــاءُ واحترامـــا!

قلـــت : يـــا غيـــثُ، ألاَ تخبُرنـــي عَنـــكَ، إنـــي بـــك قـــد زدت اهتمامـــاً!

فيـــكَ يـــا غيـــثُ، توسَّـــمتُ فتـــى أروع حُـــــرًّا، وآبـــــاءَ كِرامَـــــا!

أبـــنُ مـــن أنـــت؟ ومَـــنْ قومـــك ؟ مـــن لـــك فـــي ذا الملجَـــأ اخْتـــارَ المقامـــا؟

لـــم اكُـــنْ أحُسَـــبْ أنـــي بَاعـــثٌ مِنْـــهُ حُزْنـــاً، كـــان فـــي الســـر مقامـــا

كَـــــتَمَ الْعَبـــــرة إلاَّ نبْـــــرة عَرَضَـــتْ فـــي الصَّـــدر عاقتـــه الكلامَـــا!

جاشـــتِ الـــنفَّسُ بحـــزن متلمـــا جالـــتِ الدَّمْعـــةُ، فـــي الجفـــنِ انسْـــجامَا

وانْثَنَـــى مُبتســـماً حُزْنـــاً، ومـــا أقْـــبحَ الحُـــزْنَ إذ الاح ابتســـاما!

***

قـــال : يـــا مـــولاي! لـــو غيـــرك لـــم أبْـــكِ فـــي حضـــرته أخشـــى ملامـــا

منـــكَ، آنسْـــتُ حَنانـــاً، لـــم أجـــد بعْـــدَ أمـــي مِثْلـــهُ، يشْـــفِي أوامـــا

إن للشـــاعِر روحـــاً، خُلِقَـــتْ فـــوق رُوح الخلـــقِ، حِسَّـــا وغَرَامـــا!

لـــكَ، يـــا مَـــوْلاي، أفْضِـــي بالـــذِي كـــاد صـــدْري منـــه ينشـــق اكْتِتامـــا

إنَّ فـــي الشَّـــكْوَى، إلـــى ذي رَحْمـــةٍ سَـــلْوةُ تشـــبه بالصـــبر اعتصـــاما

رُبَّ شـــكوىَ جعلـــتْ نـــار الأسَـــى نـــار إبـــراهيم بـــرداً وســـلاما

فـــارع لـــي ســـمعاً، فهـــدي قصـــتي تشـــرح البـــؤْسَ، ابتـــداءُ وُخِتامَـــا

***

كـــان ســـعودٌ أبـــي، فـــي قومـــه سَـــيدَ الأعْـــرَابِ معروفـــاً هُمَامَـــا

فـــارس الخَيُـــل، غَيـــاُثَ المُحْتَمِـــي، مُكـــرمَ الصـــيفِ، كفـــيلا للأيـــامَي

بـــارك اللهُ لـــه فـــي ثـــروةٍ تَمْـــلاُ الـــوادي ثغـــاء وَبغَامَـــا

ولـــه مـــن بْنـــتِ عَـــمِّ، إخْـــوتِي خمســـةٌ، تنـــتقِصُ البـــدرَ التمَامَـــا

مَـــرتِ الأيـــامُ، لـــم نعـــرف لهـــا كـــدداً، مـــن نعـــم كانـــت جِسَـــامَا

فكـــأن الـــدَّهرَ، إذ ســـالمنا ســـهِرَ الســـعدُ لنـــا، والـــنحسُ نامَـــا

ثـــم لمـــاَ غَلبَـــتْ شـــيمَتُهُ قَعـــدَ السَّـــعدُ، وهـــول الخطـــب قامـــا

بينمـــا الحـــيُّ رقـــودٌ، إذْ عَلَـــتْ صـــرخةٌ تنـــدرُ بالشـــر النيامـــا!

ثـــارت الأطفـــالُ مـــن مضـــجعها تمـــلاُ الرَّحـــبَ صـــياحاً وَزِحامَـــا

رجـــتِ الأرضُ، صـــهيلاً مفزعـــاً ورغـــاء، ونباحـــاً، وخِصَـــامَا

لبســـوا ثـــوبَ الـــدُّجى، أيـــدي ســـبا يخبطـــون البيـــد، فـــي البـــرِّ انهزامـــا

تركُـــوا الأثقـــال، والمـــال، ومـــا خَـــف حَمـــلاً، والمَطايـــا، والخِيَامَـــا

ورأى الأبطـــــال أن المـــــوت لا شـــــك فيـــــه فتلقـــــوه زؤامـــــا

نَظَـــرَ الْـــوَالِي إِلَـــى غَيْـــثٍ، وَلَـــمْ يُظْهِـــرِ الْحِقْـــدَ، وَلاَ أَبْـــدَى مَلاَمَـــا

وَرَأَى أَتْبَاعُـــــهُ مَـــــا غَـــــاظَهُمْ فَتَعـــاطَوا نَظْـــرَةً، كَانَـــتْ كَلاَمَـــا!

أَضْـــمَرُوا سُـــوءاً، وَلَكِـــنْ لَـــمْ يَـــرَوْا سَـــبَباً يُوجِـــبُ مِنْـــهُ الإِنْتِقَامَـــا!

لَجَـــأُوا ظُلْمـــاً، وَعُـــدْوَاناً، إِلَـــى أَفْظَـــعِ الأَفْعَـــالِ، إِذْ كَـــانُوا لِئَامَـــا

عَـــادةُ النَّـــذْلِ اغْتِيَـــالٍ! وَلِـــذَا جَعَلُـــوا سِـــرًّا لَـــهُ السُّـــمَ طَعَامَـــا!

***

مَـــا جَـــرَى فِـــي جَوْفِـــهِ، حَتَّـــى سَـــرَى فِـــي وَتِـــينِ الْقَلْـــبِ كَالنَّـــارِ اضْـــطِرَامَا

خَـــرَّ لِلْمَـــوْتِ، صَـــرِيعاً، يَلْتَـــوِي يَطْلُـــبُ المَـــاءَ، فَيُبْـــدُونَ ابْتِسَـــامَا

لَـــمْ يَـــزَلْ، يَنْفُـــثُ مِـــنْ فِيـــهِ دَمـــاً أَسْـــوَداً مِـــنْ كَبِـــدٍ، ذَابَـــتْ رمَامَـــا

يَلْفُـــظُ الآخِـــرُ مِـــنْ أَنْفَاسِـــهِ وَيُنَـــادِي الانْتِقَـــامَ!! الإِنْتِقَامَـــا!!

رَاحَ مَظْلُومـــــاً، شَـــــهِيداً، جَـــــاعِلاً لَفْظَـــــــةَ التَّوْحِيـــــــدِ، للَّهِ خِتَامَـــــــا

حياته ونشأته

أحمد رفيق المهدوي، ولد عام 1898 بفساطو، انتقل مع أسرته إلى نالوت، ثم إلى مصراته، ومنها إلى الزاوية.

سافر إلى الإسكندرية، والتحق بالمعهد العلمي بها، ثم بمدرسة الجمعية الخيرية عاد إلى بنغازي سنة 1920 م والتحق بالوظيفة العامة.

شغل منصب سكرتير بلدية بنغازي، ثم عزل عن وظيفته.

هاجر إلى تركيا سنة 1924م، ثم عاد إلى بنغازي سنة 1934م فطرد منها، فرجع إلى تركيا، ثم عادة فعين 1951م عضواً بمجلس الشيوخ.

توفي في اثيناً يوم 6–7–1961م ودفن ببنغازي[1].

السرد وأنواعه:

السرد:–

" هو الكيفية التي تُروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات. بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها"[2].

والسرد نوعان:

1– السرد الموضوعي:–

ويكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، واتضح ذلك في قصيدة (غيث الصغير) فكان المهدوي راوياً عليماً (الرؤية من الخلف) فاخبرنا كل شيء عن الشخصية ولم يترك لها المجال للتعبير عن نفسها إلا في مجموعة من الأبيات.

السرد الذاتي:–

وفيه "نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفة الراوي أو المستمع نفسه"[3].

نلاحظ أن السرد الموضوعي يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصية الحكائية، على عكس السرد الذاتي الذي لا يقدم لنا الراوي المعلومات إلا بعد توصل الشخصية إليها ويتضح في سرد غيث لقصته ومأساته هو وأسرته وتمثل ذلك في البيت الثالث والعشرين إلى البيت الستين.

وهنا لابد من تحديد زاوية رؤية الراوي وأسلوب السرد الذي اختاره معتمدين على ما وضعه (رجان بويون) الذي اعتمد على مقال تودوروف بعنوان (مقولات الحكي) وما يهمنا فيه النوع الأول.

1- الراوي : الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف)، ويكون الراوي عارفاً أكثر ما تعرفه الشخصية الحكائية فيكون الراوي مشاركاً في الأحداث كشاهد

وهنـــا، أجهـــش غيـــث ناحبـــاً إذرأى دمعـــــي كالغيـــــث رهامـــــا

وارتمـــــى بـــــين ذراعـــــي، فمـــــا بـــرام عـــن صـــدري ضـــماً، والتزمـــا!

بينمـــــا، رُحـــــت أهـــدي روعـــــه وإذا بـــــالقوم يبـــــدون اهتمامـــــاً!

قيـــل هـــذا (دولـــة الـــوالي) أتـــى ليـــرى فـــي (ملجـــأ) البِـــرَّ النظامـــا

أو معلقاً:

لـيس فـي التصـريح بـالحقِّ وإن جـرُيلاً جـــــــرأة تكســـــــب ذامـــــــا

إن حـــر الـــنفس لا يحجـــم عـــن أن يقـــول الحـــق، للصـــدق التزامـــاً

وهذا الراوي العليم لا يكتفي بذكر الأحداث كما يراها ويسمعها وانما يهتم بأفكار الشخصيات.

اضـــمروا ســـوءاً، ولكـــن لـــم يـــروا ســـــبباً يوجـــب منـــه الانتقامـــا!

عـــادة النـــذل اغتيـــالٌ ولـــذا جعلـــوا سِـــراً لـــه الســـم طعامَـــا!

ذكرنا في تعريف السرد الراوي والمروي له فمن هو المروي له؟

المروي له هو الشخصية الممتله في داخل النص والتي تسمع الراوي وهو يحكي حكايته، ولكن المهدوي باعتباره راوٍ عليم لم يقل لنا لمن يروي حكايته.

ويجب الإشارة إلى أن البطل كان هو نفسه راوية عندما تحدث مع الشاعر باعتباره مرويا له، دهنا الراوي أبعد القارىء الحقيقي عن جنس المروي له مثل قوله.

قـــال يـــامولاي لـــو غيـــرك لـــم أبـــك فـــي حضـــرته أخشـــى ملامـــا

منـــك، آنســـتُ خنانـــاً، لـــم أجـــد بعـــد أمـــي مثلـــه، يشـــفي أوامَـــا

فالمخاطب هنا هو الشاعر:

ومثل قوله :-

قـــال : يـــامولاي! أقصـــى غـــايتي صـــرفها يـــين الأخـــلاء اقتســـاما!

لاأحـــبُ البخْـــل، إنَّـــا معشـــرٌ نـــؤثر الغيـــر، ولوبتنـــا صـــياما!

المخاطب هنا الوالي الأيطالي.

الفصل الأول

عناصر السرد في قصيدة (غيث الصغير)

المبحث الأول

أ – توظيف الحدث في القصيدة.
ب – بنية المكان في القصيدة.

توظيف الحدث في القصيدة

الحدث :-

الأحداث في هذه القصة تتتابع تتابعاً منطقيا إذ تحكي حكاية غيث فبدأ السرد بنهاية الحكاية وهي وجود غيث في الملجأ، فيصفه، ويعرف ببطله، من خلال وصفه وصفاً حسياً ومعنوياً فاستغرق في ذلك اثني عشر بيتاً.

وفي البيت الثالث عشر حدث خارج البنية الحكائية فافتتح سرده قائلاً:-

جئـــت إعجابـــاً بـــه، أســـاله فتبســـمت، وأهـــديت الســـلامَا

ومن هنا كانت بداية الحكاية أي بداية الحدث وذلك بالاقتراب من غيث (الحدث مستلهم من وسط الأحداث) والتحاور معه، الأمر الذي لفت انتباه دولة الوالي، فلاحظ العبقرية ورباطة الجأش، وعزة النفس فأعطاه المال وسأله عما سيصنع به فأخبره برغبته في الثأر، فنلاحظ تأزم الحدث الذي كان مقدمة للنهاية وذلك من خلال نظرة اتباع الوالي. ثم وظف الكاتب تقنية (الاسترجاع) وذلك بالرجوع إلى الوراء لتوضيح خلفيات الحدث فسرد غيث حكاية أسرته إذ كان والده مسعود سيداً في قومه متصفاً بصفات الكرم مبارك الله له في رزقه، فلم يعرف كدراً، وكان له خمسة أخوة، وذات ليلة رجت الأرض، ورأى الأبطال أن الموت لا شك فيه فتلقوه، والذي خفف عليهم المصيبة أن موتهم موت شرف ودفاع عن الحق ، ومن هول الرصاص لم يبق رجلاً حياً، وفر النسوة يحملن اليتامى.

كما سرد لنا قصه أمه وأخوته في الجبل وهم جياع لمدة يومين لم يأكلوا طعاماً ولم يشربوا ماء، فساقهم الخوف إلى غار للاختفاء به، وما أن دخلوا الغار حتى انقض ضبع فافترس غلاماً، ثم اقترب من الطفلة وجعلها عظاماً، والثالث منهم صرخ يا (أم) وأمه تحمل طفلها الرضيع، وهي لا تعلم إن

تركت غيث خلفها أم تقدم أمامها، ومن هول ما رأى أغشي عليه، ولم يستيقظ إلا بعد ظهور ضوء النهار، وبذلك فقد أمه فلم يعرف هل ماتت أو مازالت على قيد الحياة؟ فتمنى غيث الموت على أن يعيش في هذا الملجأ (السجن الاجباري) ثم انهمر بالبكاء فأخذ (الراوي) المهدوي يهدأ من روعه.

وهذه الأسباب كانت سبباً في رغبة غيث للانتقام والثأر ممن كانوا سبباً في تشريد أسرته، فلاحظنا تأزم الحدث الذي كان مقدمة للنهاية وذلك من خلال نظرة اتباع الوالي، ولأن من صفات النذل الغدر والاغتيال دسوا له السم في الطعام فكانت هذه نهاية الحدث، واختاروا السم حتى يخفوا جريمتهم النكراء.

و(المهدوي) لم ينتظر من بطله القيام بأي فعل بعد دس السم، وإنما حال الأمر إلى من سيأتي بعده ليأخذ بثأره وثأر أجداده وأهله، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى أن الثورة لن تخمد، والاستقلال ستحققه الأجيال القادمة.

يلفـــظ الأخـــر مـــن أنفاســـه وينـــادي الانتقـــام الانتقامـــا!!

فتلفظ الانتقاما الانتقاما إشارة منه إلى الجيل الذي سيأتي بعده.

ومن خلال تسلسل الحدث يمكن التنبؤ بالنهاية بمجرد إعطاء الوالي لغيث مائه دينار وسؤاله عما سيفعل بها؟ فأشار إلى الثأر ممن قتلوا والديه، أي الثأر من إيطاليا، فعرفنا الخاتمة وتنبأنا بها من دون الاعتماد على المفاجأة، فكانت الخاتمة متوقعة.

ومن خلال تتبع سير الحدث نلاحظ أن الحدث الافتتاحي مثل وسط الأحداث (الأزمة أو الذروة) والمتمثلة في وجود غيث داخل الملجأ، ثم يدخل في سرد حياته وقصته التي أودت به إلى الملجأ ثم تأتي النهاية المتمثلة في دس السم له.

كما نلاحظ أن النص تحكمه فكرة واضحة يمكن الكشف عنها من خلال الثنائية الضدية التي تحكم النص، وهي ثنائية (الموت – الانتقام) فدلآلات النص توحي بالموت من خلال ابن مسموم – ابناء موتي – أب ميت – رجال أموات أم مجهولة – مستعمر يقهر الأبناء بإجبارهم على السكن في الملاجيء كل ذلك من خلال دلالات متعددة في النص، أما الانتقام فيرد في تصريح البطل على نيته الانتقام ويتمثل في قوله:-

إن لـــــي ثـــــاراً إذا أدركتـــــه لا أبـــالي يعـــدُ، إن ذُقْـــتُ حِمَامَـــا

ب – بنية المكان في القصيدة

الفضاء :

إن الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع، لا تقدم مفهوماً واحداً فقط، وإنما منها من يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها من يقدم تصوراً واحداً ومن هذه التصورات:

1– الفضاء كمعادل للمكان:

وقصد به الحيز المكاني في الحكي عامة ويطلق عليه عادة الجغرافي[4].

2– الفضاء النصي :–

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفاً طباعية.

ويعتبر (هنري متران) المكان " هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[5].

أما حميد لحمداني قال : " الفضاء أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"[6].

ويتفق سعيد يقطين مع حميد لحمداني في تمييزه بين الفضاء والمكان إذ يقول:–

" إن الفضاء أعم من المكان، لأنه بشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي "[7].

وهناك علاقة تربط المكان بالشخصية وبأحداث الحكاية إذ لها دور في تركيب سلوك الشخصيات وتنمية القص.

إن الشخصية والفضاء مرتبطان، فالفضاء لا يتشكل إلا من خلال الشخصية، والمنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد ابعاد الفضاء.

المكان الأول الذي افتتح به الشاعر قصيدته الملجأ الذي وجدت به الشخصية (غيث) هذا الملجأ الذي أودع فيه بسبب الاستعمار، وانعكس هذا المكان على نفسية (غيث).

كـــــتم العبـــــرة إلا نبـــــرة عرضـت فـي الصـدر عاقتـه الكلامـا!

جاشـــت الـــنفس بحـــزن مثلمـــا جالـت الدمعـةُ، فـي الجفـن انسـجاما

وانتشـــى مبتســـما حُزنـــا، ومـــا أقـــبح الحـــزن إذا لاح ابتســـاما

ساهم الفضاء هناء في التحولات الداخلية التي طرأت على الشخصية كما كشف لنا الفضاء على الحالة النفسية للشخصية، فوضع هذا المكان كيف كان (غيث) ضحية للاستعمار.

المكان الثاني (البيت) الذي عاش فيه في قبيلته ووالده وأمه وأخوته الخمسة، حيث عاشوا في أمن وحياة سعيدة، فكان والده سيداً في قومه، فارساً، مكرم الضيف، فانعكس ذلك على سلوك (غيث) من حيث هيبته وعزة نفسه وشموخه ويتضح ذلك في تصرف (غيث) عندما اعطاه الوالي الايطالي مائة ففضل مقاسمتها مع أقرانه في الملجأ كما نلاحظ انعكاس المكان على سلوك الشخصية (سبق ذكر ذلك) وأحداث الحكاية ولد في نفسه حقد على المستعمر الذي دمر حياته وأسرته فصرح بذلك من غير خوف، الأمر الذي عجل في نهايته.

المكان الثالث هو (الغار).

ســـاقنا الخـــوف إلـــى غـــار بـــدا تتـــوقى الجـــن فيـــه أن تنامـــا

مـــا دخلنـــا الغـــار، حتـــى هجمـــت ضـــبعٌ، فافترســـت منَّـــا غُلامـــا!

وضح هذا المكان الحالة النفسية السيئة للأسرة الأمر الذي ترك أثره في نفس (غيث) فامتلاء حقداً وكرها وانتقاماً من المستعمر الذي سرق منه حياته السابقة بكل ما فيها من دفء العائلة (اجتماعياً) وترف (اقتصادياً) وراحة (نفسياً).

المبحث الثاني: تصنيف الشخصية وتقديمها

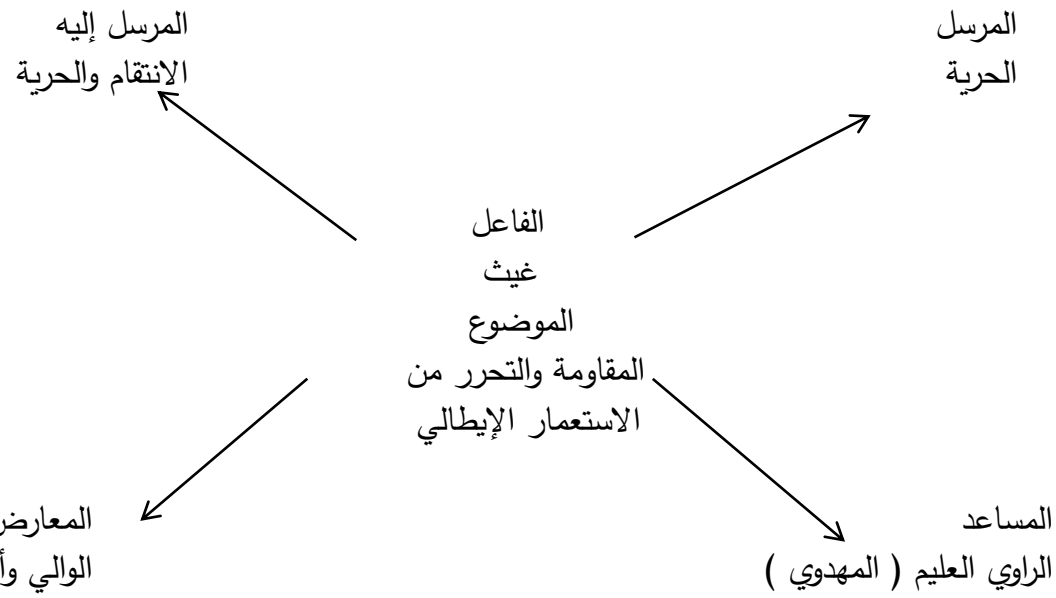
ب: تقنيات الحركة الزمنية

تصنيف الشخصية :-

إن الشخصية ليست وجوداً واقعياً بقدر ما هي مفهوم تخييلى تشير إليه التعابير المستعملة في القصة للدلالة "على الشخص دي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي تعانيها كل يوم. تتجسد على الورق، فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقياً أو انزياحياً ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القاريء بعد فكة شفرة العلامات الدالة"[8].

ولا بنظرة غريماس إلى الشخصية وفقاً لما تكون بل وفقاً لما تفعل فهو يتعامل مع مفهوم الشخصية لا كمرجع نموذجي ولا تصور وصفي، ولكن كبنية فاعلة مؤسسة على قواعد صراعية يكون الحافز للمشاركة والرغبة في العمل هو المنظم لخصوصياتها ودلالاتها التركيبية داخل النص.

وركز (غريماس) على مفهوم العامل الدلالي في النص المحكي أي تحديد الأشخاص كمشاركين، فنظر إلى الشخص كوظيفة، وتحديد الشخص بالعمل الذي يعمله أو الفعل الذي يفعله ويمكن تطبيق ذلك على قصيدة (غيث الصغير).



المحور: الفاعل الموضوع: يرسم سير الحدث والبحث عن البطل أو الشخصيات.

المحور: المساعد ← المعارض: هذا المحور يسهل أو يعوق عملية الاتصال حيث يقرر الظروف والملابسات التي تحدد طبيعة الحدث أو مساراته المختلفة[9].

وقصيدة (غيث الصغير) تتركز على الحرية ورغبة (غيث) في الانتقام. فالفاعل (غيث) وموضوعه حرية وطنه وطرد المستعمر، والمرسل الحرية والانتماء والمرسل له نفسه الحرية والانتقام.

ويمكن الأخبار عن الشخصية بطريقتين:

1- الإخبار المباشر عن الشخصية وهي طريقة قديمة اتبعها السرد القديم.

2 - إظهار صفات الشخصية عبر حواراتها وأفعالها.

واعتمد المهدوي في عرض الشخصية على طريقة الإخبار من خلال عرض صفات (غيث) في اثنى عشر بيتاً ثم واصل الراوي العليم بأعلامنا بكل ما يتعلق بالشخصية ولم يترك لنا المجال للكشف عنها من خلال سلوكها وحواراتها، فاعتمدنا على الراوي الذي لم يشارك في الأحداث، وانما اقتصر على عرض الحكاية من خلال حواره وتعليقاته مع البطل.

ب – تقنيات الزمن

الزمن:-

يختلف زمن السرد عن زمن القصة فبينما يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي للأحداث لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.

فنلاحظ في القصيدة استباق حدث واحد في السرد إذ تعرف القاريء على وجود (غيث) في الملجأ في افتتاحية القصيدة ثم يرجع الحدث إلى بداية الحكاية فتسير مع التتابع المنطقي للقصة، ثم يسترجع أحداث ماضية متعلقة بحياة (غيث) وأسرته والمصاب الذي ألم به، ثم يتابع سرد الأحداث إلى أن يصل إلى نهايته (موت غيث).

ولدراسة الاستغراق الزمني يقترح (جيرار جنيت) تقنيات حكائية وهي:-

1- الخلاصة :-

"وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات"[10]، واختزالها في كلمات قليلة أو أسطر من دون التعرض للتفاصيل.

ويتضح هذا في قصة العائلة وتاريخها العريق واختزالها في أسطر من دون التعرض للتفاصيل.

فـــارس الخيـــل، غيـــاث المحتمـــي، مكـــرم الضـــيف، كفـــيلا للأيـــامي

بينمـــا الحـــي رقـــود، إذ علـــت صـــرخةٌ تتـــدر بالشـــر النيامـــا

ثـــارت الأطفـــال مـــن مضـــجعها تمـــلا الرحـــب صـــياحاً وزحامـــا

لبســـوا ثـــوب الـــدجى، أبـــدي ســـبا يخبطـــون البيـــدَ، فـــي البـــر انهزامـــا

تركـــوا الأثقـــال، والمـــال، ومـــا خـــف حمـــلاً، والمطايـــا، والخيامـــا

2- الاستراحة:- وهي "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف"[11]، ولكن هذا التوقف مؤقت يعود إلى السرد بمجرد انتهاء الوصف.

ولكون الراوي العليم هو السارد يتوقف الزمن أما إذا تحول البطل إلى سارد فمن الصعب القول بوقف سيرورة الحدث ويتضح توقف الزمن في البيت السابع إلى البيت الاثنى عشرة. أما عند تحول البطل إلى سارد فهنا يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها.

كـــان مســـعود ابـــي، فـــي قومـــه ســـيد الأعـــراب معروفـــاً هُمَامَـــا

فـــارس الخيـــل، غيـــاث المُحتِمـــي مكـــرم الضـــيف، كفـــيلاً للأيـــامى

إلى البيت الواحد والأربعين

تركـــوا الأثقـــال، والمـــال، ومـــا خـــف حمـــلاً والمطايـــا والخيامـــا

القطع:-

وهو تجاوز مراحل من القصة دون الإشارة إليها، ويكتفي بالقول (مرت سنتان) أو نقضي زمن طويل.

ويتضح هذا في قول الشاعر:-

مـــرت الأيـــام، لـــم نعـــرف لهـــا كـــدراً، مـــن نِعَـــم كانَـــتْ جِسَـــامَا

وهذا القطع غير محدد

منـــد يـــومين، يســـيرون، وَمَـــا شـــربوا مـــاءً، ولاذاقُـــوا طعامـــا!

القطع هنا محدد إذا اختزل مسافة يومين بكلمتين.

المشهد:-

وهو الذي يطابق فيه زمن السرد وزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.

والراوي سرد قصة الأحداث التي جرت على البطل وعائلته بالسرعة نفسها التي جرت عليها في الحكاية أو المتن الحكائي فساوى بين سرعة الزمن في المتن وسرعته في المبنى.

الخاتمة

1. القصيدة انموذج من شعر المقاومة ضد المستعمر.
2. شخصية غيث شخصية توضح معاناة الإنسان وجهوده في التعبير عن ذاته ومجتمعة وهي شخصية عربية واقعية تصور جهاد الإنسان من أجل تحرير وطنه.
3. اعتمد المهدوي على السرد الموضوعي وعلى الراوي العليم الذي يستمع للقصة من لسان البطل ثم يعيد صياغتها ليخبرنا بها من خلال تعليقاته كما لا يكتفي بذكر الأحداث كما يراها ويسمعها وإنما يهتم حتى بأفكارها.
4. أسلوب السرد قديم، لأنه يعطي الحرية الكاملة للراوي العليم بالتعبير عن نفسها.
5. بما أن السرد قديماً، اعتمد الشاعر على التتابع المنطقي للقصة باستثناء الاستباق الذي كان مرة واحدة في الأسطر الأولى من القصيدة والاسترجاع كان مرة واحدة في أبيات سرد فيها بشيء من الاختصار ما حدث لعائلته.
6. اعتمد الشاعر على الضمير الغائب، باستثناء المقاطع الحوارية يأتي بها بصيغة المتكلم، ولكن ينقطع عن هذه الصيغة ويواصل السرد بالضمير الغائب.
7. نلاحظ على مستوى الشكل سيطرة الأماكن المغلقة دون وصف لهذا الأماكن.

هوامش البحث

المصادر:-

قصيدة غيث الصغير _ أحمد رفيق المهدوي.

المراجع:-

1- معجم الشعراء اللبيين – عبدالله سالم مليطان – ط1 – 2001 – دار مداد للطباعة النشر – ج 1 – ص 51.

2- بنية النص السردي – د – حميد لحمداني ط. 3 – 2000 – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر الدار البيضاء – ص 45.

3- المرجع نفسه – ص 45.

4- المرجع نفسه _ ص 53.

5- المرجع نفسه _ ص 65.

6 _ المرجع نفسه – ص 66.

7 – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية – د. سعيد يقطين – 1997 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – ص 240.

8 – النقد البنيوي والنص الروائي – محمد سويرتي – ط2 – 1994 _ ص 70.

9 – الممثل والدور المسرحي – رضا غالب – تقديم عبد اللطيف الشيتي – 2006 – مطابع التجارية قليوب – مصر – ص 56.

10 – بنية النص السردي – ص 76.

11- المرجع نفسه – ص 76.

1- معجم الشعراء الليبيين – عبدالله سالم مليطان – ط1 – 2001 – دار مدان الطباعة والنشر – ج1 – ص51.

2- بنية النص السرد ي – د – حميد لحمداني – ط3 – 2000 – المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع – الدار البيضاء – ص 45.

3 – بنية النص السردي – ص 45.

4 – ينظر بنية النص السردي – ص 53

5 – المرجع نفسه – ص 65

6 – المرجع نفسه – ص 66.

7 – سعيد يقطن – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية د. سعيد يقطين 1997 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – ص 240.

8 – النقد البنيوي والنص الروائي – محمد سويرتي – ط2 – 1994 – افريقيا الشرق – ص 70.

9 – الممثل والدور المسرحي رضا غالب تقديم عبداللطيف الشيتي – 2006 – مطابع التجارية قليوب – مصر – ص 56.

10 – بنية النص السردي – ص 76.

11 – المرجع نفسه – ص 76.

سيمياء اللفظ ودلالات العتبات في التّجربة الشعرية في ليبيا

د. سليمان حسن زيدان

مقدمة

لم يكن الشاعر ليكتب بغير لغة المتلقي المُلتقي به في أقرب محيط ينتميان إليه . ولم يكن ليكتب بالشكل ذاته الذي تعود المتلقي على التكلم به ، والتواصل مع غيره عبره ، ومعرفة معانيه الدارجة على فكره ؛ لأنه يدرك أن للشعر لغة عليا تميزه عن الخطاب العادي ، وتميزه هو عمَّن يُخاطب ليكون لخطابه وقع مؤثر في كل من يسمع ، أو يقرأ ، لهذا فإن الشاعر يتكئ على تقنيات عدة تمكنه من تحقيق ذلك في أوعية ذات حمولات جمالية تشغل وظائف تعبيرية تقدم وسائط فهم لما في التراكيب من وصف وتصوير وإشارات.

والشاعر الباحث عن تمييز نفسه عمن سواه ، سواء أكانوا ممن يقرضون الشعر مثله أم ممن ليسوا منهم ، وعن تمييز نفسه عن نفسه ؛ فالإنسان الشاعر ليس كهو الإنسان في مواقفه من الحياة ، وتعامله مع ما يطرأ فيها من الأحداث على اختلاف أنواعها ، ودرجات انعكاسها؛ إذ يختلف عنه في تعاطيه مع الأشياء كلِّها تصورًا وتقييمًا ، ويظهر ذلك في أدائه التعبيري ، وبراعته في اختيار الوظائف المتعددة للألفاظ التي يحولها إلى علامات ، والعلامات التي يحولها إلى ألفاظ ، والصور التي يُنتج منها دوالا تسوق إلى مدلولاتها التي يسري بها المقام الذي يرشد القارئ إلى الصلة الحاكمة في نشوء العلاقة بينهما.

وحيث إنَّ القول دليله الفعل ، والتنظير يؤكده التَّطبيق فإنَّنا ملزمون بعرض بعض النصوص الشعرية لشعراء ليبيين تتجلى فيها اللغة العليا (اللغة الشعرية) ، وتظهر عليها علامات الإتقان الإبداعي بحسن توظيف الأدوات كوسائل تحقق الغاية الفنية الشعرية التي هي الفاصل الفارق بين النوع المقابل : الإبداع النثري ، والنوع العام : الخطاب العادي ولو كان نظمًا. ولكي نتبع سبيل التتبع والاستقصاء من خطوة البدء لزمنا أن نختار لهذا البحث عنوانًا ؛ فكان العنوان التالي **(سيمياء اللفظ ودلالات العتبات في التَّجربة الشعرية في ليبيا)** الذي يوف نباشر منه في تحديد مسارنا البحثي الكشفي ، ونؤطر لتحليلنا لما أبدع الشعراء الليبيون في اختياراتهم لأنماط الألفاظ ذات البعد الدلالي ، بما نهضت به من خلق لعلامات تضمنت معاني ما كنا لنصل إليها لولا تحليلنا لها ضمن سياقات تمظهرت في الأبيات أو الأسطر الشعرية التي من مجموعها كان النَّص وكانت الفكرة التي حشد الشاعر طاقات اللغة والخيال كلِّها لرسم معالمها ، ومن ثم الوقوف عليها بالاستعانة لتحليل البنى المكونة لها في الهيكل العام للبناء البياني.

وسنحاول أن نقف عند كلِّ ما يثير التأمل ، ويحرض على القراءة الأعمق لإدراك المغزى من وجوده ، وكيفية هذا الوجود والمستوى الدلالي له ، فضلا عن مؤداه المؤثر في المعنى تصريحًا وتلميحًا كعلامات الترقيم ، ثنائية البياض والسواد ، والأصول والظلال ، والصوت والصمت.

- **استهلال** : لا مراء في أنَّ ما نلفظ من قول هو صنعة أصوات تآلف الناطقون على التعامل بها كلٌّ فيما يدل عليه ، لتكون من مجموعها ، وبهيئات تركيبية مختلفة كلمات ذات معانٍ يُعبَرُ بها عما يريد المتكلم أو الكاتب توصيله إلى السامع أو القارئ الذي يملك مخزونًا موازيًا يفسر ويؤول به ما سمع أو ما قرأ ، والشعراء فئة من المجتمع امتلكوا قدرة إبداعية مكنتهم من خلق متجاورات لفظية حمالة جماليات في الألفاظ ، وشحنات من المعاني يقصر سواهم عن نسجها في حين يتعجب فيتمتع بحسن نظمها. وإن من المتلقين لهذه الأعمال الإبداعية التي اتخذت من اللغة أداة لها مَنْ يقف عند القراءة وحسب، ويكتفي بالاستمتاع بما حصل عليه من إيقاعات ، ومن معانٍ تلتقي وما ينشد من أفكار ، وما يحوط به من شعور ، ومنهم مَنْ يتجاوز القراءة السطحية إلى القراءة العميقة ليتماهى مع النَّص ، فيتعاطى مع الشكل ، ويحلل المضمون، وهذه هي الحال مع الشعر قديمًا كان أو حديثًا . وقد واكبت الحركة النقدية هذه الحداثة الشعرية دون أن تغفل عن المنطق النقدي القديم . وإن من بين الشعراء شعراء نبغوا من ليبيا كان لهم شأنهم الذي وازى شأن شعراء العرب في العصر الحديث ، وكانت لهم تجاربهم الشعرية التي حملت رؤاهم وأخيلتهم وأفكارهم وأبانت عن مدى ما تميزوا به من ملكات أمكنتهم من أن ينتجوا نصوصا شعرية ذات كثافة في الإيحاءات التي تمثل مؤشرات على ما قد ينزاح إليه

اللفظ ، وما يدل عليه الحرف في زمرته الأمر الذي يلهمنا رؤية أبعد في التعامل معه على اعتبار أنَّه علامة ذات دلالة ، كما الشأن مع اللون والشكل كذلك.

وإذا كانت السيميوطيقا كما رآها سوسير وجاكسبون وجورج مونان ، وسوسير ، وجوليا كريستيفا ، ويوري ليتمان ، وامبرتو إيكو ، وسيبوك ، وقريماس .. وغيرهم هي علم دراسة أنساق العلامات ، ولم يؤطروا لهذه العلامات إذ إنَّهم لم يذكروا لها نوعًا إلا أنَّهم عدوا كل ما يصلح لأن يُعبر به ، فيحقق التواصل الحسي والمعنوي فيحث الفهم ؛ لذا فإنّناَ نرى أنَّ كلَّ دال على معنى حامل لصفة اللفظ ؛ لأنَّه مُصنف في الكتابة بما يحدد معناه وبوجه إليه فاللون الذي ندركه بحاسة البصر شكلاً نكتبه فننطقه لفظًا كما هي الحال مع اللون (أحمر . أخضر . أصفر . أبيض . أسود ... وكما هي الحال مع الرائحة فنحن نشم العطر ونتفاهم على نوعه باسمه (لفظ) كأن نقول : مسك . عنبر ـ ياسمين ... كذلك الحال مع علامات التَّرقيم تقع في لبِّ اهتماماتها كونها تخلق علاقات تواصلية فاعلة بين الأطراف جميعها ، التي أجمع من ولجوا حقل السيميوطية أنَّها تتمثَّل في : الباث (المرسل) ، والمبثوث إليه (المستقبِل) والوسيط التأثيري (العلامة) التي لا بدَّ أن تكون عبر آلية دالة ، سواءً أكانت باللُّغة (منطوقة أو مكتوبة) ، أم بالحواس ، أو الحركات الجسمانية ، كالانفعالات، والإشارات ، وغيرها .. ، واللِّباس ... وغيره .. وأخيرًا النَّتيجة التي هي خلاصة عمليَّة التَّعالق التَّأثيري المتبادَل في عناصر البث.

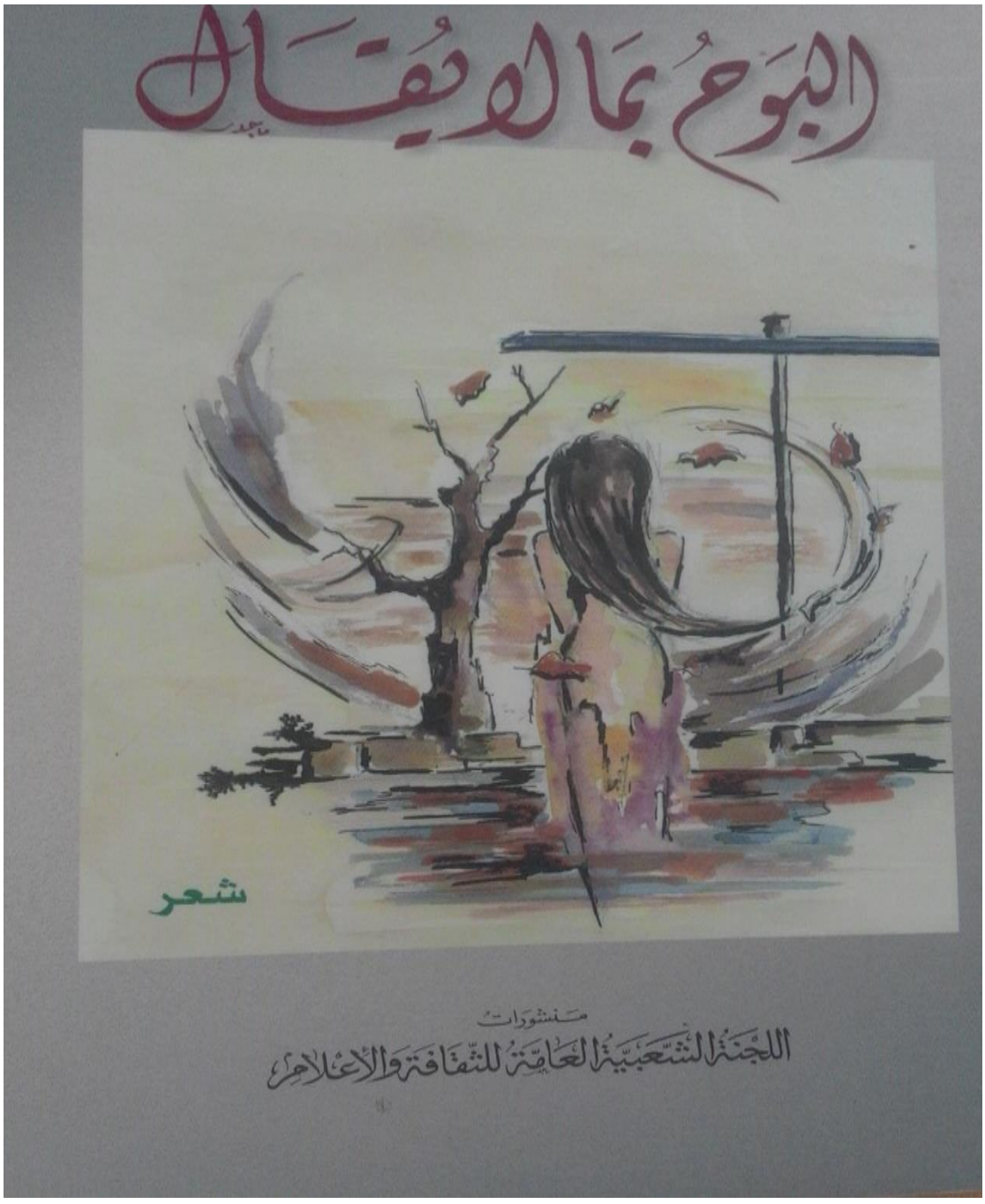
والوسيط (الرِّسالة) متعدد الأنواع ، فقد يكون كلمة ، أو جملة ، أو لوحة فنيَّة ، أو قطعة موسيقيَّة، أو عينيَّة مثل الوردة ، أو القلم ،... إلخ ، حيث إنَّ المساحة التي تشغلها السيميوطيقا هي المساحة الواقعة بين الدَّال والمدلول ، أو الرَّمز ومرموزه . ومن ثمَّ فإن النَّصَّ الشِّعري عبر اللُّغة وسيط من وسائط التَّواصل بين العنصرين الأساسيين المُنتِجَين للأثر (النَّتيجة) وهما المُرسِل (الشَّاعر) ، والمُرسَل إليه (المُتلقي) .

- **التشكيلات مؤولات الدلالات**

لا نعني بالشكل شكل القصيدة أو النمط الذي جاءت عليه ولا المسار الذي اتجهت فيه على هدى من نظرية الشكل والمضمون من حازم القرطاجني إلى جاكبسون وهانز روبرت ياوس... إلخ ؛ وإنما نعني ما حملت الدواوين التي حملت التجارب الشعرية للشعراء الليبيين ، وما مدى صلتها بموضوعاتها ومضامينها ، وهو ما يكشف لنا كثيرا من القصديات التي رمى الشعراء إليها فيما ساقوا من لغة وصورة شعريتين ، ومع هذا فإنَّنا لن نتخلى عن إعمال الفكر عمَّا يتجلى فيها من صور ذهنية تحتاج منَّا ألا نتعاطى معها بحواسنا بل برؤية العقل بما يشع منها من إيحاءات غير ظاهرة لكنها عناصر مهمة للتفسير والتأويل

ولعل أولى العتبات وأهمها هي الأغلفة . والغلاف يعدُّ ـ بما شمل من مكونات فنية ذات دلالات تعبيرية تصويرية ـ عنوانًا أساسًا لكل ما في كلِّ نَص شعري ؛ ففضلا عن احتوائه على العنوان الرئيس مكتوبًا يضيف إليه الشاعر أو الناشر ـ باستشارة الشاعر قطعًا ـ عنوانًا موازيًا لكنه أرسِل إلى المتلقي رسمًا يعبِّر عن المضمون بالتشكيل الفني أو الإشارة أو الإيحاء سواء بخطوط ، أو ألوان ، أو أشكال هندسية ، أو تموجات ، أو انكسارات ، وكلها علامات سدت مسد المعنى الذي يرمي إليه النَّص الشِّعري ، لذا " تدرس الإشارة أو العلامات وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة ، أو العلامة اللغوية أو التصويرية في النصوص الأدبية وفي الحياة الاجتماعية " (1) وهذا خلاف ما اعتاد عليه النقاد القدامى بحملهم المعنى على اللفظ وحسب وعدم أخذ ما هو قائم في البنى التعبيرية من مؤشرات وأيقونات في اعتبارهم النَّقدي. ويأتي العنوان في المقام الموازي لقيمة الغلاف كعلامة صالحة لفك شفرات النَّص ، والوعي بطلاسم الرموز . ويحمل العنوان عند الشاعر ـ سيما ـ في الشعر الحديث والمعاصر أهمية قصوى ؛ فهو يمثل الواجهة الأولى للقصيدة ، وعصارة فكرتها ، وكما أن ـ وهذا يحدث غالباً ـ عنوان الديوان أو المجموعة الشعرية؛ هو عنوان واحدة من قصائد محتواه , وبهذا يكون عتبة أولى للديوان كما هي للنَّص الشِّعري فضلا عن أنَّه يمنحنا " تصورًا لقيمة هذا العنوان وخصبه ومرونته التشكيلية والتعبيرية وقدرته على تمثيل العنوانات الأخرى واستيعاب معطياتها السيميائية على نحو ما " (2)

إن أول ديوان نسلط عليه نظرتنا الفوق بصرية هو ديوان (البوح بما لا يقال) للشاعر راشد الزبير السنوسي الذي لا يمكن أن نقبل الفكرة التي تقول أن الغلاف مهمة الرسام الذي يكون قد قرأ العمل الإبداعي الشعري ثم جسده في لوحة فنية ، ونقبل بل نقر عن اطمئنان ـ فرضية إسهام في اختيار الغلاف وتحديد شكله ؛ إمَّا بالفكرة ، أو بالإيحاء والتوجيه ، وإمَّا بالكلمة الفصل في مضمون الغلاف قبل النشر ، وبعد اطمئنانه إلى أنَّه ذو صلة إيحائية أو تقديرية بما في المتن ؛ فكانت هذه الصورة الفنية التشكيلية التي أتاحت لنا أن نلج أعماق الديوان قبل أن نقلب صفحاته :



الخليفة يغلب عليها اللون المُجنَس من الأبيض والأصفر والرمادي مع بروز للون الأصفر في بعض أجزاء من اللوحة بخاصة الوسط الأعلى ... وشبيه شكل امرأة تنظر بتأمل مشوب بالاضطراب إلى المشهد كما يوحي به شكل الزوبعة الهوائية المرسومة في حركة شعر المرأة ، وهو ما يعبر عن أن التجربة الشعورية للشاعر قد ارتسمت بوحًا في تجربته الشعرية التي أصَّل لها لفظًا في العنوان ، وشكلا في اللوحة الفنية.

ولو أمعنا النظر في الجسد الواضح للمرأة لرأينا جسدًا هلاميا لامرأة أخرى تلتصق به لكنه يقابلنا فلا يميل بوجهه عنَّا عكس الآخر الذي نراه من الخلف في تنازع نفسي بين البوح بأسرار النفس ، وكتمها للإحساس بأنَّ إظهارها جاء نتيجة استفحال وقع الوجد المؤلم بسبب من سرى في القلب هواها كما تشي به صورة الشجرة العارية من أوراقها ؛ والعري هنا معادل موضوعي للحياة والحياء : الحياة التي أعادتها إليه ، والحياء من الحدث العاطفي الذي تحول السنون دون أن ينعم به بلا قلق نفسي ، ومع هذا فقد سيطر عليه حتى أجبره على هذا الفعل على الرغم من معارضة الوعي بالزمان والبيئة له. كذلك الطيور التي أخذت أوضاعًا مختلفة متضادة بين الغدو والرواح هي الأخرى تنسجم مع صفة التردد بين إرادة البوح وعدم الرغبة فيه واقعا ، والحظر من أثر المباح. وتمتزج الألوان : الأسود والبني والأزرق باللون المُولَد لتغطي المساحة الفاصلة بين الرائي والمرئي في دلالة على ما يلف كيانه الوجداني من ضياع حالت المرحلة العمرية ، والمواقف المفروض على الشاعر أو المتلقي من أن يكون جزءًا منها بلا قدرة له على التفاعل معها من دون عواقب مادية أو معنوية ، وبسيطرة حمولات شعورية ذوات ارتدادات عنيفة تهلكه إذا حاول منعها من الظهور إلى العلن ، مع اليقين أن مرارة النتيجة شأن متوقع يكاد مذاقها يصل إلى قلبه الذي أحاطت به الزوابع ، واختلطت فيه الألوان ، لكن لا مفر من مخاطبة المتلقي بذلك الذي لم يكن . هو الآخر . بمنأى عن هذه الحال وهو ما رُمِز لتعالقه الشعوري به بالتقاطع بين الرأسي والأفقي ، والذي كان العمودان الأسودان المتقاطعان المتداخلان دالين واضحين عليه ، ومدلولهما المشترك الشعوري للواقع النفسي بين المُرْسِل والمُرْسَل إليه : الشَّاعر/ المتلقي . ومن الثابت أنَّه سيعي استبانة مقاصد هذه الإشارات التي اختار الشاعر إبداعًا موازيًا لإبداعه للدلالة عليها مع اختلاف أدوات الإبداع : الصورة / الكتابة.

القراءة الثانية التي نسوقها ساعين لبيان ما للعتبات من دلالات ، والتي بنينا اختيار مادتها على أسس اقتناعنا بما تحمل قيم فنية نقدية ؛ إمَّا لأنَّها تعكس ما في مضمون المُؤلَّف الإبداعي الشعري ، وإمَّا أنَّها تنبئ عمَّا انعكس في أعماق المبدع من انفعالات لتجارب عاشها فتغذى بها ، أو تعامل معها فتأثر بها : هذه القراءة ستكون لغلاف ديوان **(قراءات في كف سندبادة)** للشاعر لطفي عبد اللطيف . لقد توزعت كلمات العنوان الأربعة على أربعة أسطر متراصة ، الأمر الذي يتجانس مع الصورة المُختارة للغلاف الذي هو العتبة الأولى للمجموعة الشعرية التي يضمها . واللوحة عبارة عن مستطيل يمتد بامتداد عرض الصفحة حتى يتجاوز ضلعاه الصغريان حَدي الصَّفحة ويأخذ وضعًا مائلا فيشطر الصفحة إلى قسمين غير متساويين ، خُصِص الجزء الأعلى لكتابة اسم الشاعر ، وكتابة العنوان بخط أسود عريض ، والجزء الأسفل لكتابة جهة النشر مجلس تنمية الإبداع الثقافي وشعاره المتطابق بنسبة

كبيرة ـ في الجزء الأسفل منه مع اللون الطاغي على اللوحة الفنية ؛ فكان كل هذا فوق أرضية (خلفية) برتقالية اللون :

وإذا أردنا أن نطَّلِع على ما حملت هذه العتبة الأولى **(الغلاف)** من دلالات يلزم أن نمعن القراءة في صيغة العنوان أولا **(قراءات في كف سندبادة)** حيث يوحي بتشظي الحاضر الأمر الذي صار الراهن يحتاج فيه إلى استدعاء الماضي ، بل إلى استدعاء الشخصيات التراثية الأسطورية **(سندبادة)** وما إثبات فعل القراءة في الكف بصيغة الجمع إلا للدلالة على هذا تشظي الواقع ، وتداخل المؤثرات سلبًا كمًا وكيفًا في تشكيل المعيش.

اللوحة الفنية خليط من الكائنات الحية والتخيلات لمتاهات تتصارع فيها أوهام وأحلام تجسدت في أشكال وجوه وعيون وحركات لحيوانات برية وبحرية جاءت هيأتها بين القفز والرفس والوقوع والموت

والنيوب والمخالب. إنَّ تكثيف الصور دال مدلوله كثافة الصراعات النفسية والفكرية ، وتنامي العقد ، وتداعي الأهوال التي كان لتشابك الرموز ، كوجه البوم ، والوجه المنسلخ عن جسده إيحاءات الفزع والهروب . وإنَّ طريقة كتابة عنوان الديوان معبرة عن تراكمات أشياء سيصرح بها الشَّاعر في الداخل بحيث جعل ترتيب كلمات العنوان بعضها فوق بعض : كلُّ كلمة في سطر ، وهو ما يتفق مع هذه الكثافة ؛ إذ إن دلالته تراكمية الأحداث التي لا رضى عنها ، والتي يحتاج المرء بفعلها إلى اللجوء إلى البحث عن الغيبيات عند من هم يمارسونها مع معرفة الفاعل لذلك بحرمة هذا الفعل ومع ذلك يتواردون عليه، وهو الإيحاء الثاني لصيغة الجمع **(قراءات)**.

ليس من داعٍ للتوكيد بتكرار القول في أنَّ العمل الفني أيا كان جنسه ينطلق من فكرة تتلخص في مخيلة صاحبها المالك لملكة الإبداع فتتحول إلى وعي بعد أن كانت متناثرة في منطقة اللاشعور ، ثم تقفز إلى منطقة الشعور الفردي ، ومن ثم تتجلى في تشكيل فني يُرسل إلى منطقة الشعور الجمعي على هيئة رسالة لها سياق أسلوبي فني . وفي الشعر يكون التشكيل على هيئة تجربة شعرية تأسست من التجربة الشعورية ومن تواتر أطوارها. ولهذه التجربة آليات تبرز من خلالها وأدوات لا تكون إلا بها وأهمها اللغة ، واللغة ألفاظ ومعاني لابد أن تكون ذوات دلالات سواء أجاءت عبر المعاني أم عبر التأويلات لبُنى الكلمات التي تنتقل من حقلها اللفظي لتكون علامات نتعامل معها في طور التحليل على أنَّها دوال ولا جدال في أنَّ لكلِّ دال مدلول يتوافق فتتحقق المعاني ، وأنَّ " الكلمات علامات على نصوص أخرى . ومن خلال تغير الكلمات ومواقفها يتضح شيء غير قليل من أطوار الثقافة" (1) ومقدار فاعلية الكلمة العلامة خاضع لما يملك الشاعر من قدرة على تحويل أفكاره وأسلوبه بلغة تواصلية إشارية نفسية وعقلية ، الأمر الذي جعل منها عتباتٍ يُنْفَذُ إلى النَّص من بوابتها.

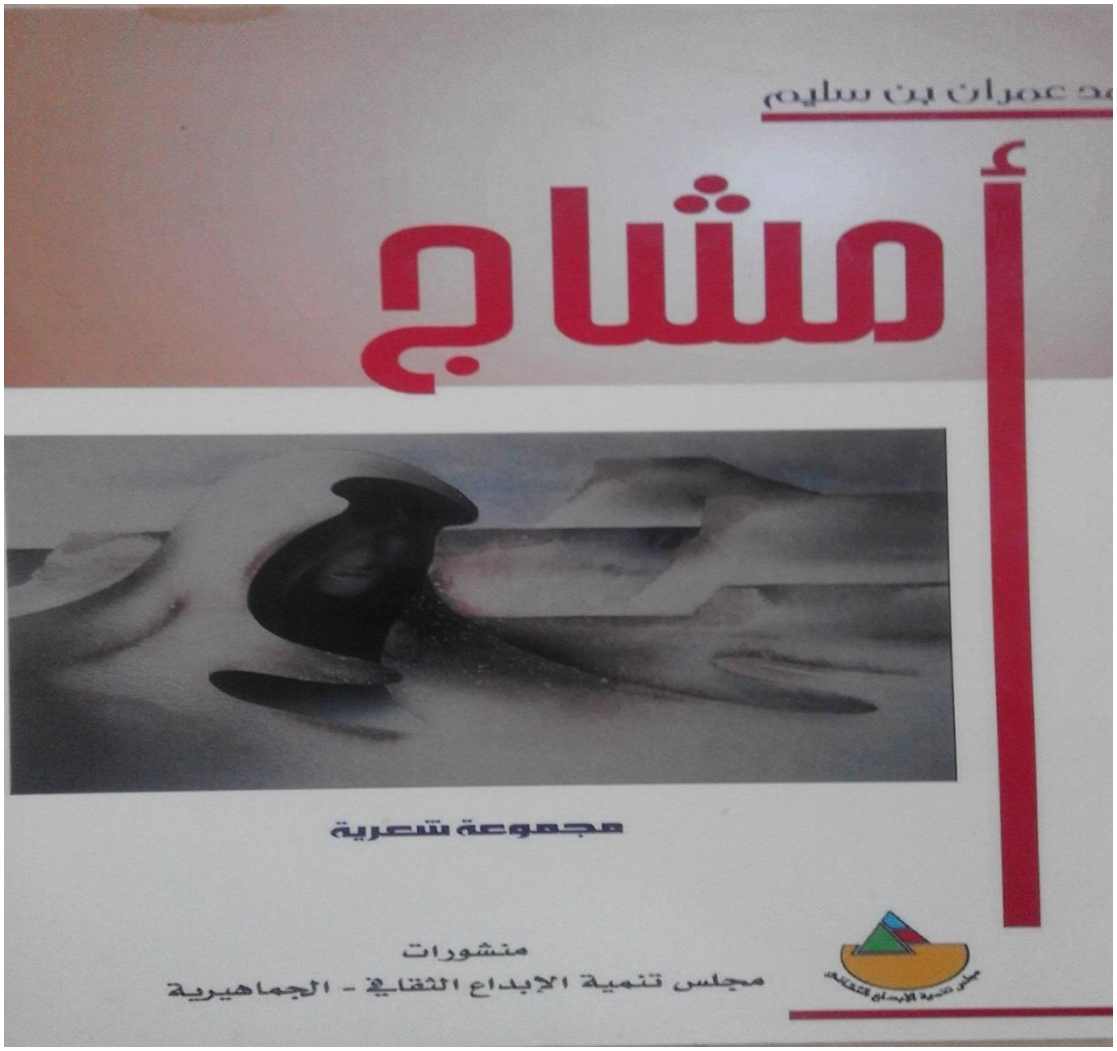
والشاعر المُجيد المُتقِن لنصه يمنح قدراً وافراً من العناية بالعنوان ليكون دالا مدلوله المضمون ، حمَّالا لمقاصد النَّص وقصدية النَّاص تأسيسًا على نوع الموضوع ، كما يكون مشحونًا بعناصر الفكرة التي ينوي طرحها ؛ باعتبار أن العنوان استهلال أو دخول مبكر لأجواء النَّص ، وكيف لا يكون كذلك وهو من زمرة آليات تحليله ومن ثم تأويله . ولو انتقلنا من التنظير إلى التطبيق على نصوص لشعراء ليبيين لوجدنا مادة وافرة تكفي لإعداد دراسة كاملة ناضجة.

وبالولوج إلى أعماق هذا التركيب الذي صاغه الشَّاعر لطفي عبد اللطيف عنوانًا للنَّص نجد أنَّه يكاد أن يوقفنا على نصّ كامل. فبدءًا من لفظ قراءات ، نعلم أنَّ هذا اللفظ الذي هو جماع لقراءة لا يقصد به القراءة بمعناها اللغوي الصريح المتمم لفعل الكتابة ، أي : الاطلاع على المكتوب ؛ بل قراءة اللامكتوب بتخمينات وتأويلات وتخيلات لما يُرى أنَّ خطوط الطول والعرض والتقاطعات والتلاقي

الموجود في الكفِّ تنبئ بها العراف فيخبر عنها صاحب اليد بما وقع أو سيقع لدرجة أنه ـ زورًا ـ يحدِّد له مستقبله.

وقد زاد الشَّاعر التخييل جرعات إذ جعل الكفَّ لمخلوق خيالي من نسج الخيال الإنساني **(الأساطير)** . فلا أصل للقراءة لانعدام الوجود المادي للكف وهو ما يبين فكرة النَّص الكامنة في رؤيا سفر العواطف للسباحة في فضاء الحلم اللامحدود لا زمانًا ولا مكانًا. وقد أفصح عن ذلك . فيما بعد . صراحة ؛ فقرأ الشَّاعر كفَّ المتلقي في محيطه وأنبأه ببنية واقعه . وكل الكلمات لم تكن إلا سمات تعبيرية.

وثالثة القراءات لأغلفة دواوين الشعراء الليبيين ستكون لديوان **(أمشاج)** للشاعر أحمد عمران بن سليم ، وهو الإصدار الشعري الأول له ، حيث سكب فيه كل ما عاشه من تجارب احتفظ بها في منطقة اللاشعور ، لكنها انتقلت ـ رغما لا طوعًا ـ إلى منطقة الشعور ، وهو ما أسس لهذه التجربة الشعرية:



وإنَّنا لنؤول هذا العنوان المكون من لفظ واحد بصيغة النكرة إلى أن الشاعر أراد أن يقول لنا : إن قصائد هذه المجموعة الشعرية هي تجربة تمهيدية لتجربة شعرية يرى أنها ليست ناضجة **(صلبة)** فلا يجب أن نتعاطى معها ونعاملها على أنَّها قد وصلت إلى مرحلة البلوغ الإبداعي الشِّعري : هذا تواضع إبداعي يُحسب للشاعر . وفي قراءة أخرى لقصدية العنوان قد نرى عكس قولنا السابق بأن مسمى أمشاج حمَّال دلالة الإعجاز ؛ إذ إنَّ الأمشاج في جسد الإنسان دال على إحكام صنع الله ؛ فهي من الأعضاء اللينة الدقيقة التكوين في الجسم ، لكنها تقوم بدور فعال في حركة الجسم ، وتحمل أثقال الجسم وتمتص الصدمات ، والشاعر ـ بتأويلنا هذا ـ يقول لنا تأملوا ما في هذه القصائد من إعجاز فني أسسها من ألفاظ ومعاني أجاد نسجها ، وعدد وظائفها . وفي التأويلين نجد أنفسنا مندفعين إلى الالتحام الشعوري معه ، وممارسة تجربة قرائية نقدية لمضمون الديوان للوقوف على ما يحمل هذا العنوان .

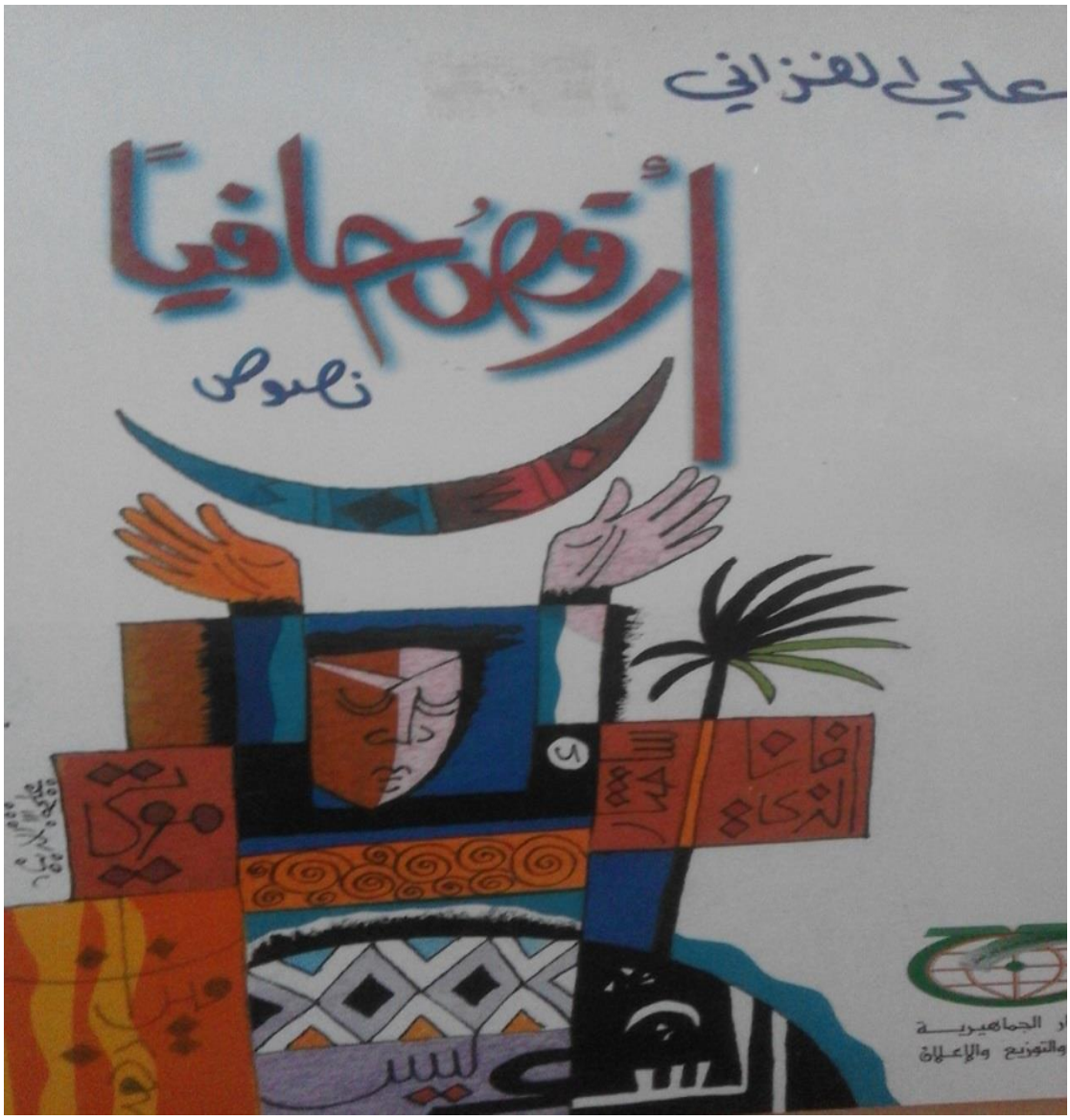
ما سلف قراءة أولى لعنوان الديوان الذي كان بمثابة الدليل ، إذ لعب دور المرشد الذي سيوصلنا إلى مضمون ما في الديون من أشعار وكيفية التلقي والقراءة ؛ وأما التحليل النقدي لصورة الغلاف ؛ فإننا نرى ـ إذا ما نحن شرعنا في قراءة النصوص الشعرية قراءة عميقة ـ عدم صحة ما وجهنا إليه الشاعر ـ هذا إذا صح تأويلنا لرؤية الشاعر لقصدية عنوانه ـ فالقصائد ذات جماليات فنية، وفيها من الصور والمعاني بما لها من " وجود عيني رسخ في الذهن ، ونتأ على سطح إدراكه فصار مدلولا ، ثم نطق به عبر وحدة أو سلسلة وحدات صوتية تكون ألفاظا أي (دوالا) ، وتنتقل إلى الآخرين (المتلقين) إما نطقا أو كتابة"[1] ، ويبقى النَّص ينتظر منَّا أن نحكم لها بالرصانة التعبيرية.

اللوحة الفنية التي تصدرت الديوان (الغلاف) عبارة عن ظلال متداخلة لمكونات غير واضحة المعالم حتى لكأننا نراها نحت لطائر واقف على الأرض وقد بسط ذيله ، وخلفه نحت يجسد النصف الأمامي لجسد أسد ، أو النصف الخلفي لجسد جواد يركض ، لكننا سرعان ما ننسخ الفكرة من أذهاننا لنأتي بفكرة أو أفكار أخرى ، حتى لنكاد أن نحكم على رؤانا بأنها هي الأخرى مجرد أمشاج. وإن هذا الخلط بين هذه الأفكار ولَّد لدينا انطباعًا بأن مضمون الديوان مزيج من الإيحاءات والموضوعات التي تسير بنا في اتجاهات متعددة ، وهذا ما وجدناه عندما شرعنا في قراءة النصوص الشِّعرية قراءات متعددة مكنتنا من الوصول إلى جماع الدلالات التي رمى الشاعر إليها ، فأحكم توجيه السياقات التي بدورها وجهت الدلالات فاتضحت لنا الصور، وتجلى لنا فهم لوحة العنوان الذي كان بحق عتبة أولى ساعدتنا في الدخول مزودين برؤيا شعرية ثابتة.

إن إبراز اللون الأحمر وتمدده أفقيا ورأسيًا ، وهو اللون الذي كُتبت به كلمة أمشاج **(العنوان)** يعطي إيحاءات بأن ما بين دفتي هذا الديوان قد خرج من القلب محل تدفق الدم إلى الجسد وبخاصة أن كلمة أمشاج الحمراء اللون كُتبت على خلفية لها لون الأمشاج حقيقة . وإن ما يساعد على قبول تأويلاتنا

هذه أن أكثر عناوين النُّصوص الشِّعرية جاءت مطابقة أو شبه متفقة مع ما ذهبنا إليه : **(أنا ... وأنت ـ صلاة الروح ـ قلب الصغير ـ عتاب ـ ترانيم ـ حيرة ـ خفقة قلب ـ خلجات السكون ـ غدًا سيطويك الأسى ثورة فجر ـ إلى مهاجر ـ ظنون ـ غويّ ـ عيون جيلاس ـ قراءة في خارطة القدر).**

وإنَّ لنا لوقفة مع غلاف ديوان الشاعر علي الفزاني الذي كان المُستقبِل الأول لحاسة البصر ليكون دليلنا لافتتاح محفل القراءة والتلقي لديوان الذي أطلق عليه اسم (أرقص حافيًا) والذي نجد أنفسنا مع موعد مع العلامة اللفظية الأولى الحاملة لدلالة الاستمرارية في الفعل ؛ لأنه جاء بصيغة المضارع الدال على الحركة الدائمة ثم كان الإسناد بالصفة (حافيًا) الملحقة بمن ينطق بلسانهم (البسطاء من بني وطنه) ؛ فما هو إلا ممثل يرقص على خشبة مسرح الواقع الذي كان فيه ، وما جمهوره إلا من يخاطب من المتلقين من ذوي الذائقة الشِّعرية ، والدراية الدلالية التي ستمنحهم الجرأة التأملية التي ستمكنهم من التأويل المنسجم مع منطق التفسير المنطقي لما حملت صورة الغلاف من المعاني، وبما تعكس من احتمالات تجسد ما يطابقها أو يوحي بدلالاتها فنتماهى معها على مفهوم " أن الحقائق التي يميل شخص ما أو مجموعة ما إلى اعتبارها قابلة للتطبيق عموما على حادث أو موقف واقعيين أو قابلين للاسترجاع هي ما يؤلف معتقدات ذلك الشخص أو تلك المجموعة من الناس ومن ثم يكون العالم الواقعي هو المصدر المفضل للمعتقدات التي يقوم عليها الاتصال بالنصوص ، وبالطبع يمكننا إنتاج كثير من النصوص التي لا تعتبر حقيقية من هذه الجهة واستقبال تلك النصوص أيضا غير أننا نجد لدينا ميلا إلى اتخاذ العالم " الواقعي" نقطة توجه في انطلاقنا[2] هذا ما يتناص مع هذه اللوحة الفنية التشكيلية التي تشكَّل منها الغلاف:



تمحيص هذا الغلاف بوعي قرائي تحليلي يلفتنا إلى أن تعانق الألوان ، سواء التي كُتب بها العنوان (أرقص حافيًا) ، أم تلك التي لونت بها الأشكال التي في اللوحة الفنية ، والتي تعددت تعددًا لافتًا فتنوعت بين البني والأزرق الغامق والأزرق البحري والأصفر والأخضر والأبيض والأسود والبرتقالي في تجسيد لطوائف الشعب الليبي الذي ينتمي إليه الشَّاعر ، وتنوع أفكارهم ، وفي تأكيد منه بتوجيه الخطاب إلى الجغرافيا الليبية كلِّها ، وفي بيان لأن القضية التي يتناولها هو وغيره من الشعراء، وحملوا همها شعورًا وشعرًا قد مسَّت المكونات المجتمعية جميعها ؛ يلفتنا إلى أنَّ ما نراه وسنسمعه ونقرأه يجب أن يكون العلامة المفضلة لنا لإدراك الأحداث الواقعية ومنها تكون نقطة انطلاقنا للتغيير.

وإنَّه بموازاة ذلك ينقل للمتلقي ما رآه من محاولات ذميمة من بعض من صاروا كالحرباوات التي من طبعها أن تغير بكل يُسر لون جِلدها تبعا للبيئة التي تكون فيها ، وباللون الذي يقضي لها غايتها في

التمويه وخداع البصر لتفترس ما يقع[3] في محيطها على حين غفلة أو سهوة من الضحية. ولو أننا وصلنا بين لوحة الغلاف وما في النُّصوص الشِّعرية من لغة شعرية ومن صور وتراكيب فنية لوجدنا أن الرسم على الغلاف يترجم كثيرا من الأفكار والأخيلة التي فيها ، ومع هذا فإن " كل أنظمة الأدلة اللسانية أم غيرها (الرسم ، الفن المعماري) لا يمكن تأويلها إلا باللغة وحدها"[(1)]

- **العلامات مؤولات لفظية :**

ليس بخاف على أي قارئ أو ناقد أن من ضمن الآليات التعبيرية والتفسيرية في آن واحد التي اعتمدها الشُّعراء الحداثيون (المعاصرون) فسدَّت مسد الألفاظ فكانت حمالة لمعاني ذات وقع على القارئ ؛ هي العلامات التي يتخذها النَّاقد مفاتح لتحليل ما غمض عليه من دلالات اللفظ ، أو ما غاب عنه من المعنى الذي قد يكون الدال عليه رمزًا أو شكلا بعينه ، مثل علامات التَّرقيم وما لها من قيمة في تفصيل القول ليسهل تفسيره ، وما لها في دور في قصدية النَّص الشِّعري التي كوَّنها الشِّاعر من مجموعة من التقنيات اللغوية والفنية التي " تركز جهدها على عمليات الدال ، فهي تبحث في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاجها للمعنى"[4] والتي صبغ بها التَّصوير الذي سيحتاج المتلقي إلى أدوات تُسهم في فهمه وتأويله.

نجد – أحيانًا – وجودًا ملحوظًا لعلامات التَّرقيم على النَّصِّ الشِّعري المعاصر ، ونعي أن الغرض من ذلك تشكيل أبعاد نفسيَّة وأيدلوجية لدى المتلقي المُستهدف بالمُكوَّن الإبداعي ، فيدفعه ذلك– كما يريد الباث – إلى الإسهام في الفكرة العامة عبر اندماجه في النَّص. ومن هذا المفهوم فإنَّ علامات التَّرقيم **(الفاصلة – الفاصلة المنقوطة– النقطة – علامة التعجب –النقطتان – علامة الاستفهام – علامتا التنصيص – علامة الحذف – الشرطتان – القوسان)** بما لها من تأثير في الصَّوت ، والتَّرميز لمطروحات في الخطاب ؛ حمَّالة دلالات تختلف في جوهرها عن المنظور، بما تمنحه من إحالات ذهنيَّة لما تلح عليه الفكرة المطروقة ، إذ إنَّ كلَّ علامة تختصُّ بفرض معنىً معين لا يُورد لفظًا ، أو أنَّ اللَّفظ المُعَيَّن ذو خاصيَّة في التَّناول ، وهذا خلاق إحالات رؤى عدة تحتاج إلى دراسة **ماهيَّة العلامة ، وأثرها في تشكيل الخطاب الشِّعري ، ثم أثرها في تكثيف المعنى** ، وأطر **التَّعالق النَّصِّي** ، وما يتواتر عنها من استنتاجات ، تُلزم بإعمال النَّظر في كثير مما يمكن أن نؤوله للوصول إلى طرائق تمكننا من **استنطاق الفراغ** وكشف مواطن **الحذف الايحائي** و**الحذف الصَّريح.**

وبما أنَّ علم العلامات ، أو السيميائية علم يُعْنَى بدراسة كلِّ مكونات النَّص إذ يمكن أن يكون جزء في بنية ما علامة دالة كونه منهجًا علميًّا إجرائيًا في المقاربة ودراسة النصوص الأدبيَّة وتحليلها، لا مسَّ بحرمة اللفظ إن نحن ارتأينا أن علامة الترقيم ذات تآلف معه في الوظيفة الدلالية كونها تتوافق في الدور والسُّعرة الفنيَّة مع أي علامة أخرى : لونيَّة (حمراء . خضراء ...) كانت أم شكليَّة (+ . × .

= ...) أو إيحائيَّة (* . ∅ . كـ . ل ..) بما تشع به من شحنات شعورية خلاقة لدلائليات شعريَّة سيميائيَّة الطابع بما تحمل من معطى لمدلولات معنوية تخالط وعي المتلقي فتستنهض لبَّ فكره ليسير فيما أريد لهذه الآليات الفنيَّة أن تقيمه من تمفصلات نفسيَّة ، وما يسوقه التركيب اللغوي . بأثرها . من مُفصَّل القول ومفصوله ، أو المختوم بعلامة ترقيم وما يعنيه ذلك ، وهو ما من شأنه تيسير سبل التَّحليل ودعم رؤى التأويل . وتلك من أساليب الشِّعريَّة وتوابل الكلام الذي تشتهيه الذائقة وتنتشي بمذاقه.

وقد شاركت علامات التَّرقيم ذات الخاصية اللُّغويَّة غيرها من العلامات المنظمة للعلائق الحياتية للمجتمع الإنساني المرتبطة بالإطار المعرفي والبصري الذهني كونها تتقاطع جميعها في تكوين وحدات نفسيَّة تسعف في إدراك المعنى وتحفِّز الوعي على استيعاب القصد والتَّعالق معه ؛ فأي فرق يمكننا أن نجده إذا ما مارسنا نيَّة المقارنة بين علامة الوقوف الإجباري في السَّير **(اللون الأحمر)** وعلامة **(النقطة)** في القراءة ؟ **واللون الأخضر** الآتي بعد البرتقالي في مواصلة الانطلاق ، **والفاصلة** في متابعة القراءة بعد سكون لفظي لبرهة زمنية. ولمثل هذا عمد الشعراء لتوظيفها في نصوصهم ولمثله جعلت علامات الترقيم أنموذجي الذي أبحث فيه عن كيفية توظيفها من الشُّعراء الليبيين كتقنيات فنيَّة في النَّص الشِّعري الحديث.

ويختلف استخدامها في الخطاب العادي عنه في الخطاب الإبداعي (الشِّعري) ، فهي في الأوَّل تقوم بوظيفتها الاعتيادية وحسب ، لكنَّها في الثَّاني (الشِّعري) تخترق الشُّعور إلى اللاشعور ، فتنمِّي انفعالات المتلقِّي ؛ فيتعامل مع النَّص وفق تجربته الشُّعوريَّة ، عبر طرح تساؤلات عن جدوى وجودها.

وحيث إنَّ " الكلمات علامات على نصوص أخرى . ومن خلال تغير الكلمات ومواقفها يتضح شيء غير قليل من أطوار الثقافة" (1) فإنَّ العلامات المنظمة للسيرورة العلائقية والتأويلية لمركب الكلمات تفرض قيمتها في اللغة الشعريَّة كدال إشاري إيحائي بالإيقاعات والمعاني والمضامين . نستشهد على ذلك ، في هذه الوقفة النقدية بنصِّ **(رحلة في لغة البكم)**(2) للشَّاعر **(علي الفزَّاني)** الذي يقول فيه :

يا يباس النسغ في الطين يا مأوى الرقيق
أتراني أشعل القنديل في ليل دروبي
والمغارات وظلماء الشقوق
وأحيل الثَّلج في الشَّرق .. حريق؟

الإجابة عن هذا الاستفهام في القراءة السَّطحية تكمن في لفظي الإثبات (نعم) ، أو النَّفي (لا) ، إلا أنَّها من منظور سيميوطيقي تأخذنا إلى ما وراء الوعي لتتوقف بنا مع فكرة الشَّاعر (المُرسِل)

المبثوثة في تجربته الشِّعريَّة ، حيث إنَّه يستفز عاطفة المتلقي ، ويهيّج إحساسه لينفض عنه سبات السُّكون واللامبالاة ، فهو لا يريد منه أن يراه هو ؛ وإنَّما الذي يريده من المتلقي أن يُعمل بصيرته ليرى همته المنثورة في أحرف الكلمات ، فأحال – عبر دال– إلى ما لم يقله ؛ فأنابت عنه العلامة التي أفصحت عن نفسها من العنوان : (الرحلة = الحركة) . (البكم = الصَّمت) والعلامة الجامعة بينهما (لغة). بالتوازي مع سلسلة من العلامات الأخرى : اليباس / علامة ، والطين / علامة ، والرقيق / علامة ، والقنديل المشتعل / علامة ، والدَّرب والمغارات والشقوق المظلمة والثلج والشرق والحريق كلُّها علامات احتوتها علامة نفسية واحدة هي (؟) . وقد بدأ الاحتواء من الحرف الأول (أ) حرف الاستفهام في مفردة (أتراني). وهو ما يجعلنا نتجرأ على الفتوى النَّقدية بقصدية الشَّاعر التي نقلها إلى قصدية النَّص فخلق قصدية مزدوجة تنمو على ضفاف العلامات المتواترة ، الأمر الذي أجبر المتلقي على التفاعل معه وارتياد صوره وأخيلته للاهتداء إلى علاماتها وبواسطتها إلى عمق المعنى . ونخلص من هذا الندب العلاماتي إلى رؤية مقتضاها : إنَّ العلامة جزءٌ من بنية اللغة الشعريَّة ، وليست ظاهرة شكلية وحسب ، ومن ذلك . أيضًا . الاستفهام الذي ورد في قصيدته **(وصايا الفقراء)**(3) حيث يقول في المقطع الخامس منها :

يحدِّق الطِّفل في ناظري

يقول هل مات .. الكبير؟

أيا طفلي الرائع .. موت الرِّجال بدايات رجال

فلا تبكني يوم رحيلي

وارقص على إيقاع شعري

واحمل الحرف صديقًا .. إن الحروف صعود

وإن الصُّعود ابتلاء

وكلُّ الجنوب اقتراب

شموس تقبِّل جبهة المؤمنين بالثَّورة والانتصار ..

وقد طال انتظار الجنوب لمدٍّ

وليس للمدِّ ابتداء

وليس للمدِّ انتهاء

لقد تضاعفت قيمة السؤال مرات ومرات ، ولم تكن الإجابة بـ (نعم) لتفي بغرض المُرسِل ، ولا بقناعة المُرسَل إليه ... لقد تكثَّفت دلائليات السيميائيَّة على الوقع الوظيفي الفنِّي للاستفهام الداخل في العملية الإبداعيَّة كدال على مفهوم لم يصرَّح به لغاية بلاغية يراد لها أن تحاكي وبشدة منطقتي الشعور

واللاشعور عند المتلقي ؛ فالشَّاعر لم يقل" يحدِّق الطِّفل في ناظري" و " يقول هل مات .. الكبير؟ " حشوًا وتكلُّفًا بل ليوجد من خلال الاستفهام توتُّرًا إيقاعيًّا نفسيًّا كان بمثابة علامة ألزمت بالوقوف والتَّدبر ، لتحديد مسار التلقي المفعم بغنائية الحزن المتناقل بين الرسالة والمرسَلِ إليه فتَوافَقَ نمط المُخَاطَب (الطفل) مع المتوافقات الطبيعية : (الطفولة بداية . الموت نهاية) ، وكلاهما علامة على اعتبار أنَّ الإيقاع موقظ للشعور ومحفِّز له على النمو والتنامي ؛ أمَّا العلامة (؟) فكانت الدَّال الظاهر على المدلول المضمر . وقد اكتسبت هذه الفاعلية بإدماجها في لغة الشعر ، حتى صارت علامة شعريَّة ، تأسيسًا على أنَّ " العلامة الشعريَّة تحول مختلف المستويات الدالة من نحو وصوت... إلخ ، إلى أشياء شعرية" (1).

إنَّه لمن البين لنا أنَّ علامة الترقيم كغيرها من العلاقة ذات صلة وثقى بالفضاء الاجتماعي كما لا فاعلية للعلامة الحمراء في الأرض الخلاء (الصحراء) . مثلاً . فإن علامة التَّرقيم (؟) أو (!) (...) في مجمع غير ذي معرفة بقواعد اللغة وأصول الأدب والبلاغة ، وتداعيات اللفظ والمعنى ، هي إشارات غير فاعلة ولا مؤثرة في الفهم.

ويحق لنا أن نعتبر أن العلامة تصلح أن تكون المعادل اللفظي للمعنى بما تملك من حمولات الدلالة ، ونتجاوز الكتابة إلى ما وراء الكتابة فنجعل للفراغ قيمة تعبيرية تعادل الامتلاء ، وهو بهذه يدخل في نطاق الاستحقاق الوصفي اللفظي حتى ولو انه لم يلتزم أداة بعينها الأمر الذي يجعلنا نتخذ السياق عليه دليلا ، وهو ما نستشهد عليه **بالامتلاء والفراغ ، والصوت والصَّمت في نصِّ أحمد عمران بن سليم " أنا ... وأنت"**[5] الذي يقول فيه:

...

نزعت الستر عن قديس مملكتي

بأظفاري ...

فيا للهول !! لم يظهر سوى شيطاني العاري

كذلك كنت يا ولدي

وكان أبوك مغتربًا

كغربة لون عينيك

وكنت خطيئة أخرى

وذنبًا دون مغفرة ...!!

لأني لم أكن أبدًا بلا ذنب

ولم أضرع علانية إلى ربي ..!!

فكل النَّاس خطاؤون ... لكن كلهم ينسى

سواي أنا

فلم أخلق لمغفرة

ولم أخلق لكي أنسى ...!!

من البدء لم يشأ الشاعر أن يفصح عن شخصية المتكلم لكنه أشار إلى أهمية معرفتها والعلم بمن تكون ؛ فأوعز إلينا أن افعلوا ذلك عبر استفزازنا بعلامة الترقيم (...) علامة الترك التي كانت ضمن المكون الرئيس للعتبة الرئيسة (العنوان) فحضرت السيمياء مبكرًا ، وهذا ما يفسر لنا الاشتغال المكثف على علامة التعجب الأمر الذي نرى فيه دالا قويًا على عنف التجربة الشُّعورية التي قاسى منها الشَّاعر كثيرًا ؛ إذ كان الحدث ـ المصوَّر شعريًّا ـ صدمة رهيبة له ، الأمر الذي جعله يتخير الألفاظ القوية الوقع لتكون مدلولاتها (المعاني) أكثر وقعًا ، وأبلغ تصويرًا لعمق المأساة ، الأقدر استنفارًا للنفس لطرح تساؤلات عن حجم المعاناة ومداها وأسبابها ؛ لنتساءل: ما جدوى هذا الكَّم من العلامات ؟ فيتحوَّل الأمر من مجرَّد قراءة نصٍ شعريٍّ ، إلى محاولات البحث في نفسيَّة المُرسِل ، ونمط بيئته ، وتحديد معالم واقعه الذي ندرك بخطاب العلامات أنَّ التَّفَجَّعَ كان منه وعليه. فتتجلى على امتدادي : السواد والبياض سيميائية متضادة تضادًا كليًّا :

أ . سيميئيات : القسوة والعنف / النزع / الأظفار . الهول . شيطاني العاري / الذنب

ب . سيميئيات اللين والرقة : قديس / ولدي / أبوك / مغتربًا / لون عينيك / مغفرة.

وقد واكبت علامات التَّعجب هذا الكمَّ من العلامات لتكون جميعها الحامل لأفكار الشَّاعر إلى وعي المتلقي ، والمؤكدة لها كبنيات متحركة داخل النَّص ، ومحركة للمتلقي لينغمس في الاضطراب الشعوري فيشاطر الشَّاعر أوجاعه التي اختار الحوارية بين أقرب ثنائية إنسانية وأعمقها (البنوة والأبوة والأمومة) ليسكب عبرها لواعج ذاته التي يعوِّل على شدة أثرها في استدراج عاطفة المخاطب قبل عقله فيأخذهما إلى حيث شاء من بلاغة في اللغة والصورة بالاتكاء على القيمة التفاعلية للعلامة.

وبانتقالنا إلى النَّص الشِّعري الذي جعله الشاعر لطفي عبد اللطيف عنوانا لديوانه **(قراءات في كف سندبادة)**[6] والذي سبق أن تعاطينا مع ما يشع به الغلاف من قصديات حمالة كثير من الدلالات والأفكار التي شكلت إيقاعًا مرادفًا نقرأ به المحتوى ؛ إذ " إن إيقاع الأفكار يتشكل أساسًا تشكلا لغويًا بوصف أن اللغة رموز تثوي في التراكيب"[7]

ونجد أنَّ الشَّاعر قد ربط بينه وبين نصٍّ سابق له بجعل عنوان النَّص السابق **(أسميتها سندبادة!)**[8] هو السطر الشعري الأول في النَّص اللاحق الجامع**(قراءات في كف سندبادة)** . هذا في المقام الأول تعالق نصي ومن ثم تكثيف فني دال على متغيرات التجربة ؛ ففي البيان الشعوري الأول العنوان

(أسميتها سندبادة!) قد أعقب الجملة بعلامة تعجب لكنه لم يفعل عدم استخدمها هي نفسها في مضمون النَّص الآخر :

وأسميتها سندبادة
كانت مثالا من المستحيلات
يُشرق مني ،
ويبحث عني
تجلَّت تماثيل كل العرائس
لم القها بينهن
فما كان للطين شأن
وما كان يغني
وأقبلت الأعين المشتهاه
وما في التمني
إناثًا تناثرن مثل السواسن
ما بين سلوى ومن ...
يردن اسمها
يا لذاك التجني!
وأقسم أن أبدعته
ثم أخفيته:
بين حلمي وبيني
فكيف اهتدى طيفها
للمخابئ ما بين قلبي وعيني؟

ونحن نقرأ النَّص لنباشر التحليل لابد أن يستوقفنا أمرُ طارئ على الجملة الأولى ـ التركيب اللغوي الشعري الأول ـ ألا وهو الحرف المضاف إلى السطر الشعري الأول الذي هو ـ كما انتبهنا فذكرنا ـ عنوان لنص آخر لكن بدون حرف الواوا **(أسميتها سندبادة!)** وهذا الحرف (الصوت) هو علامة كونه دالًا له مدلول وهو الصلة الشعورية بين تجربتين . ولم يكتفِ بهذا التغيير فقط في هذا التركيب اللغوي بل ألحقه بتغيير آخر لكنه مضاد له ، إذ جاء هذه المرة بالنقص ؛ فقد اختفت علامة التعجب من الجملة الأولى (الأصل) ومرد ذلك إلى السياق حيث استغنى بصوت الواو في إستثارة

المتلقي عبر اسناد سيرورة التعجب إليها لتُلتَقط عبر حاسة السمع بدلا عن حاسة البصر ، لتتراسل الحواس فتتعاضد في استنطاق الدلالة.

ولا يعني عدم إثبات علامة التعجب في البدء الاستغناء عنها وعن غيرها من العلامات في بث ما يختلج في وجدانه بشكل يمكنه من اختصار القول وتكثيف المعنى ، فلجأ إلى علامات ترقيم أخرى مثل الفاصلة بعد قوله:

كانت مثالا من المستحيلات

يُشرق مني ،

ويبحث عني

كان هذا التوظيف دلالة على انحصار المعاناة والعجز في مكان واحد يمثله هو ؛ فالمستحيلات التي تشرق منه ـ في الوقت عينه ـ تبحث عنه ، في تناقض غير مقبول إلا في عالم الشعر ، وما سُمِحَ له به من تجاوز للعقل والواقع إلى العاطفة والمثال (الخيال) ، فكانت الفاصلة هي العلامة الدالة على هذه الصلة ، النافية لهذا التناقض. وبعد حين ، وبعد مسافات مساحتها بضع أسطر شعرية يستعين الشَّاعر بعلامة أخري (...) ليستنهض الطاقة الذهنية عند المتلقي كي ينوب عنه في إكمال السطر الشعري بما يوافق السياق ، ويتمم المعنى، فقال:

وما في التمني

إناثًا تناثرن مثل السواسن

ما بين سلوى ومن ...

يردن اسمها

يا لذاك التجني!

واضح لنا أن الشَّاعر قد استعان بالعلامة الدالة ليوحي إلينا أن افتحوا أبواب الذاكرة وابحثوا فيها عمَّا حُفِظ فيها من قول مطابق أو مشابه كان قد مرَّ بنا وهو على علم به ؛ فنستجيب فنقف مع قول الله تعالى (وَظَلَّلْنا عَلَيْكُمُ الْغَمامَ وَأَنْزَلْنا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوى كُلُوا مِنْ طَيِّباتِ مَا رَزَقْناكُمْ وَما ظَلَمُونا وَلكِنْ كانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ)[9] . لقد أراد لهذه العلامة (الترك/ الحذف) أن تقوم مقام اللفظ لتكون علامة دالة على ما ألزمته تجربته الشعورية بأن يقوله لكنه لم يرد النطق به ، وتراوده الغاية الفنية عن أن نملأ نحن الفراغ لكن بما يعبر عمَّا في خاطره مما ترك بعض أثر منه دالا عليه (المن والسلوى) كإشارة منه إلى ما يتوقعه منَّا من تقدير للمقول ؛ فلمَّا نعلم أنَّ المن والسلوى غذاءان أنزلهما الله جزاء عظيمًا لطائفة من خلقه ، نعلم أنَّ الشَّاعر قد ترك لنا أن تخيل ما فيه من نعيم شعوري كلٌّ على قدر تعبيره

وتصويره للواقعة الشعورية الفياضة ، ونحن لن نتخيل واقعا غير ملائم لقيمة العلامة المسند إليها ما قبلها.

ويمكن من باب تأويل ضعيف أن نرى أن (سلوى) اسم علم ، ومَنْ أداة استفهام لم يصرح بما يليها مما هو ذي صلة بوظيفتها كأن يقول : " **ومَنْ هن في شكل وعُمر سلوى** ... " ففضل أن يترك المكان فارغًا ليشغلنا بالتفكير في فتنة سلواه ومن هن كمثلها . نقول هذا استئناسًا بالعلامة الأخرى التَّالية (!) في الجملة **(يا لذاك التجني!)** الملحقة بالتركيب المعنوي السابق لها في الأسطر الشعرية السابقة الأقرب لها : حيث إنَّ التعجب مبني على الفعل الذي قبله الصادر عن الإناث المتناثرات مثل السواسن ما بين سلوى ومن ؛ فإنَّه يقبل منَّا أن نذهب إلى ما وراء قصدية النَّص ، إذ لا ينبغي " أن يكون الحيز [ما بين العلامتين] مجرد مظهر سيميائي أو محايد في نسج الخطاب أخرس" (2) ومع هذا فإنَّنا نُقرُ بأن التأويل الأسبق هو الأصوب كونه الأقرب. ونُقرُّ بأن ما وصلنا إليه من تخمينات وتخيلات كانت علامات الترقيم (الفاصلة ــ الترك ــ التعجب) السبب المباشر فيه بما حملت من دلالات.

خاتمة

النَّص الموسوم بالشعرية قابل لأن يُقرأ مفردًا فيُمتِع ، ويُفسَر فيُغني ، ويؤول فيُوصِل إلى القصدية التي أرادها الشَّاعر أن تتحقق ، بعد أن حقَّق لها وسائل تُمَكِنُ من استخلاصها من مكونات النَّص التي تبدأ من صوغ العنوان ، ومن ثم النَّص باتجاهيه : العمودي والأفقي . ولكي يصوغ لابد له من أداة تكون هي المادة التي يستطيع أن يُشكِل منها ما يرمي إليه من غاية ، وليس من مادة أولية ولازمة للشعر أسبق وأتم وألزم من الكلمة ، وهذه الكلمة هي مُرَكَبٌ حاصل جماع حروف (أصوات) ، ومن ثم هي بمثيلاتها أساس كلِّ تركيب لغوي لا بد له من أن يمر إلينا عبر ثنائية اللفظ والمعنى اللذين ـ من خلال البراعة في توظيف أحدهما للآخر ـ يكون التركيب ذا قيمة.

وليس النَّص الشِّعري الواحد سمة الشَّاعر ؛ فالشاعر متعدد التجارب الشعورية ، وبتعددها تتعدد التجربة الشِّعرية ، لذا فإنَّ الإنتاج الإبداعي عنده متواتر إلا إذا تدخل عامل خارجي فكان حاجزًا بين التجربتين : الشعورية والشعرية ، وهذا لم يحدث إلا نادرًا في سيرة الشعر العربي. من شأن الشَّاعر أن يرصد الأحداث بعين شعوره ، ثم ينسجها على هيئة لوحة فنية خطوطها وألوانها الكلمات . ومن جماع النصوص يكون الديوان الذي . في الغالب ـ يكون غلافه عتبة اولى لما أبدع الشاعر من نصوص أودعها صفحاته ، مثلما رأينا مما اتخذناه عينة لبحثنا.

إنَّ الشاعر الليبي ـ استنادًا لما قرأنا وحلل له من نصوص شعرية ـ لم نسجل عليه أنَّه يفرق عن غيره من الشعراء في السعي للوصول بالطاقة الشعرية إلى مداها الأقصى ، الأمر الذي جعله حريصًا على مجاراة الآخرين من الشعراء في البحث عن أنسب الأساليب لتقديم الألفاظ وهي مشبعة بالثراء البلاغي الفني لإثراء المعاني . ولم يقف به البحث عن الألفاظ بل تجاوزها إلى كل ذي استخدام في التواصل المادي والمعنوي مما له إسهام في التوصيل والتوضيح كعلامات الترقيم ـ مثلا ـ فكل علامة منها إشارة ، وكل إشارة تتضمن معنى اللفظ، بذلك تكون كل علامة ترقيم دالًا ينبئ السياق عن مدلوله ؛ فيستطيع المتلقي فك شفرات كل عنصر من العناصر المكونة للنَّص الشعري فيصل إلى مبتغاه من متاع العقل والروح وهذا ما يُنْشَد من أي عمل إبداعي.

التوصيات:

ـ إعادة القراءات النقدية للإبداع الشعري في ليبيا وتوسيعها وتكثيفها.

ـ دعم المبادرات الهادفة إلى نشر الأدب في ليبيا ، والتعريف به.

ـ الإسراع بإنشاء المَجمَع النَّقدي الليبي

ـ توجيه الباحثين إلى تناول الأعمال الشعرية في كتاباتهم ودراساتهم الأكاديمية.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- علي الفزاني : ديوان :

ـ أرقص حافيا ، الدَّار الجماهيريَّة للنشر والتَّوزيع والإعلان ، ط1/1994م .

ـ دمي يقاتلني الآن: المنشأة العامة للنشر والتَّوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا ، ط1/1984م

- أحمد عمران بن سليم :ديوان أمشاج،منشورات تنمية الإبداع الثقافي . الجماهيرية ـ ط1 / 2004م
- راشد الزبير السنوسي : ديوان البوح بما لا يقال، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ط1/ 2007م.
- لطفي عبد اللطيف : ديوان قراءات في كف سندبادة ، منشورات تنمية الإبداع الثقافي . الجماهيرية ـ ط1 / 2004م .

إلهام أبو غزالة (دكتور) . علي خليل: مدخل إلى علم لغة النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 / 1999م.

- الطاهر بو مزبر : أصول الشعرية العربية " نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري"الدار العربية للعلوم ـ ناشرون " منشورات الاختلاف ـ بيروتـ لبنان ،ط1/2007م

- سمير سعيد حجازي (دكتور): النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة . دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية ، د. ط / 2004م.
- صالح هويدي (دكتور): النقد الأدبي الحديث " قضاياه ومناهجه " ، منشورات جامعة السابع من أبريل . ليبيا . ط1 / 1997م.
- عبد الملك مرتاض (دكتور): التحليل السيميائي للخطاب الشعري . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . د.ط / 2005م
- فيصل الأحمر : معجم السيميائيات . الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف . الجزائر . ط1 / 2010م .
- مجموعة كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي " عالم المعرفة" سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت:ع 221 /1997م.تر.د. رضوان ظاظا
- محمد صابر عبيد (دكتور) : العلامة الشعرية " قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة " ، عام الكتب الحديث . اربد . الأردن ، ط1 / 2010م.

ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سوريا ، د. ط / 2001م.

- مصطفى ناصف (دكتور) : اللغة والتفسير والتواصل : سلسلة " عالم المعرفة" ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت . ع : 193 / 1995م .

الهوامش:

(1) د. سمير سعيد حجازي : النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة . دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية ، د. ط / 2004م ، ص 115.

(2) د. محمد صابر عبيد العلامة الشعرية " قراءة في تقنيات القصيدة الجديدة " ، عام الكتب الحديث . اربد . الأردن ، ط1 / 2010م، ص 45.

(1) د. مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل : سلسلة " عالم المعرفة" ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت . ع : 193 / 1995م ، ص 78.

1 ـ الطاهر بو مزبر : أصول الشعرية العربية " نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري" الدار العربية للعلوم . ناشرون " منشورات الاختلاف . بيروت . لبنان ، ط1 / 2007م ، ص 36.

1 . د. إلهام أبو غزالة / علي خليل: مدخل إلى علم لغة النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 / 1999م ، ص193.

(1) مجموعة كتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي " عالم المعرفة" سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت: ع 221 / 1997م. ترجمة د. رضوان ظاظا ، ص 209.

(2) د. صالح هويدي : النقد الأدبي الحديث " قضاياه ومناهجه " ، منشورات جامعة السابع من أبريل . ليبيا . ط1 / 1997م.

(1) د. مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل : سلسلة " عالم المعرفة" ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت . ع : 193 / 1995م ، ص 78.

(2) علي الفزاني : أرقص حافيًا ، الدَّار الجماهيريَّة للنشر والتَّوزيع والإعلان ، ط1/1994م ، ص 43.

(3) علي الفزاني : دمي يقاتلني الآن ، المنشأة العامة للنشر والتَّوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا ، ط1/1984م. ص 109 .

(1) فيصل الأحمر : معجم السيميائيات . الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف . الجزائر . ط1 / 2010م ، ص 64.

5 ـ أحمد عمران بن سليم : أمشاج (ديوان) منشورات تنمية الإبداع الثقافي . الجماهيرية ـ ط1 / 2004م ، ص23.

6 ـ لطفي عبد اللطيف : قراءات في كف سندبادة (ديوان) منشورات تنمية الإبداع الثقافي . الجماهيرية ـ ط1 / 2004م ، ص 61.

7 ـ د. محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، اتحاد الكتاب العرب . دمشق . سوريا ، د. ط / 2001م ، ص 53.

3 ـ لطفي عبد اللطيف : قراءات في كف سندبادة (ديوان) ص 55.

(1) سورة البقرة : الآية 57.

(2) د. عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . د.ط / 2005م، ص 28.

الشعر الليبي الفصيح موضوعاته وقضاياه

د.عبد السلام أبوبكر شفشوف

كلية التربية براك الشاطئ

جامعة سبها

تقديم

يشغل علم السيميائيات أو كما يسميه العالم السويسري **فرديناند دوسوسير** علم العلامات في المشهد الفكري المعاصر اليوم مكانة مميزة، فهو علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والانتربولوجيا، وهذا العلم لا يهتم بحقل معرفي بعينه،بل بكل مجالات الفعل الإنساني.

فمن هذا المنطلق فإن سيميائية العنوان في النص الشعري أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة التي تعتري بني الانسان مرورا بالطقوس الاجتماعية، وانتهاء بالأنساق الايدلوجية الكبرى.

وبما أن الشعر نتاج إنساني يعبر عن المحيط الذي يمارس فيه الإنسان علاقاته بغيره فإن كل ما يشير إليه الأديب أو الشاعر سواء أكان مباشرا أو غير مباشر من خلال تخيره لعناوين دواوينه وقصائده وما تحمله لغة تلك القصائد من إشارات ورموز يدخل في إطار علم السيميائيات أو علم العلامات، وهذا العلم له قواعده في إنتاج المعنى من خلال تساؤلات تخص ما ينتج به الإنسان معانيه؛ إذن فموضوع السيميائية الأول والأساس هو المعنى وأشكال وجوده، كما أنها الطريقة التي يتم

بها استهلاك هذه المعاني،ولكن كيف تتحدد تلك المعاني التي ينتجها الإنسان فيقوم الأديب أو الشاعر حينئذ برصدها والتعبير عنها بعلامات لغوية في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أو الترميز؟

والشاعر العربي في ليبيا ليس استثناء عما ينتجه غيره من الشعراء ويعبر عنه بعلامات سيميائية لعناوين قصائده التي ينتج بها معانيه يمكن أن تسهم في الكشف عن خصوصية هذا اللون من النتاج الفكري،كما يُمَكِّنُ الآخر من فهم وتحديد طريقة التعامل معه؛ لأن النص المنتج وحده من يحدد طبيعة تعاملات الآخر معه، من واقع فهمه لأبعاد فلسفته لمجريات ذلك الواقع من جهة، وأبعاد رؤى صاحبه للعالم من جهة ثانية.

وسيميائية العنوان تدخل ضمن الآليات التي تحكم النص الأدبي وتسهم في إنتاج شعريته، وآلية من آليات التعبير عن النص الواقع تحته العنوان، لاسيما كونه عتبة من عتباته، من خلال تعريفه والوظائف التي يقوم بها

أهداف الدراسة:

تهدف دراسة (سيميائية العنوان في الشعر الليبي) إلىٰ محاولة التعاطي مع قضايا إنتاج المعنى لعناوين بعض ما جاء عليه الشعر العربي في ليبيا من خلال العلامات التي أتت بها الشاعر الليبي دواوينه وقصائده لمحاولة تحديد أو مقاربة هوية وخصوصية إبداع هذه المنطقة، وطبيعة وجهته .

إشكالية الدراسة

تنطلق إشكالية الدراسة من تساؤل محوري تنبثق عنه تساؤلات فرعيه جاء علىٰ النحو التالي:

فالتساؤل الرئيسي لماذا يلجأ الشاعر العربي في ليبيا إلىٰ التخفي وراء عناوين تحمل علامات سيميائية قد تخدع القارئ ؟

ومن التساؤلات الفرعية المنبثقة من السؤال الرئيس هل لجوء الشاعر العربي في ليبيا إلىٰ اسلوب سيميائية عناوين قصائده هو خوف المراقبة المشددة عليه من قبل الآخر،أم أنه وعي جديد بما يجب أن تكون عليه عناوين الشعر الحديث والمعاصر الذي بات يعكس مجريات الواقع غير الواضح في تعاطيه مع ما يجري، أم أنه طريقة من طرق رؤيا العام من خلال اسلوب قديم متجدد في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى الذي تتبناه المدرسة السيميائية في فلسفة أصحابها في المجال الأدبي علىٰ أنه تيار فكري لإثراء الممارسة النقدية المعاصرة لتصنيف

الوقائع الفنية وفهمها وتأويلها؟ أم أن الشاعر العربي في هذا القطر بات يدرك ما يتطلبه الشعر من تجديد ليس فقط على مستوى القضايا بل حتى على مستوى البناء الفني وما إلى ذلك؟

منهج الدراسة: اقتضت منهجية الدراسة التطبيقية الانطلاق من مقاربة سيميائية على أربع خطوات كالتالي:

بنية العنوان – دلالته – وظيفته – القراءة السياقية له (الداخلية والخارجية)

تقسيمات الدراسة

جاءت الدراسة في محورين: أحدهما نظري تم تسليط الضوء فيهعلى مصطلح السيمائية وتصوراتها المؤسسة لها وأهم مؤسسيها وموضوعاتها ومنطلقاتها الفلسفية عند منظريها، وآخر عملي حاولنا تخير نماذج من دواوين بعض الشعراء الليبيين علي الفزاني– محمد الشلطامي.

المحور الأول: الجانب النظري

أولا: السيميائية التعريف والمفهوم

مفهوم السيمائية في اللغة

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (س.و.م)«أن السِّيمَاء والسِّيمِيَاء، بياء زائدة: لفظان مترادفان لمعنى واحد» [1] وقد ورد في كتاب الله Δ بلا همز،(سِيمَا). لقولهتعالى : ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾[2]، وقوله:﴿تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ﴾[3].

والسِّيمَاءُ في معاجم اللغة: هي العلامة، أو الرمز الدال على معنى مقصود؛ لربط تواصلٍ ما، فهي إرسالية إشارية للتخاطب بين جهتين أو أكثر، فلا صدفة فيها ولا اعتباط.

والسُّوَمَةُ والسَّيَمَةُ والسِّيْمَاءُ والسِّيمِيَاءُ: العَلَامَةُ، والخَيْلُ المسَوَّمَةُ: التي عَلَيْهَا السِّمَةُ، وقد يجيء السَّيْمَا والسَّيمِيَاءُ ممدودين، وأنشد ابن عنقاء الفزاري(ت2ق هـ) من الطويل:

غُــلامٌ رَمَــاهُ اللهُ بِالحُسْــنِ يَافِعَــاً لَــهُ سِــيمِيَاءُ لا تَشْــقّ عَلَــى البَصَــرْ

كَـأَنَّ الثَّرَيَّـا عُلِّقَـتْ فَـوْقَ نَحْـرِهِ وَفِـي جِيـدِهِ الشِّـعرَى، وفِـي وَجْهِـهِ القَمَـرْ[4]

مفهوم السيميائية اصطلاحًا:

والسيميائية أو السيميولوجيا في أقل مفهوم لها في الاصطلاح هي: « دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية »[5]، وفي حقيقتها « كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنّع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكنونات المتن»[6].

ثانيا:التصورات الأولى المؤسسة للسيميائية وأهم مؤسسيها في الثقافتين الغربية والعربية

أما عن تصوراتها المؤسسة لها فيعتبر العالم السويسري **فرديناند دوسوسير**(ت1857هـ) ferdinand de seussure،والفيلسوف الأمريكي **شارل ساندر زبورس** (ت1839هـ)Charles sandersce في القرن الماضي من أبرز مؤسسي هذا العلم،فأطلق عليه **جيرار جنيت**ب علم العلامات وقد أطلق عليه **سوسير**اسم السيمولوجيا أي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، أما **بيرس** فسماه السيميوطيقا، وهذا المصطلح استمده من العالم **جون لوك**على العلم الخاص بالعلامات والدلالات والمعاني المتفرعة من المنطق الذي اعتبره لوك علم اللغة [7]،في حين جاء منطلق الثانيمن تبني فكرة «رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني وصياغة تخومه وتحديد حجمه وقياس امتداداته فيما يحيط به»[8]، وهذا العلم في أبعاد أغواره يبحث في المعنى المنبثق عن التداخلات النصية المتعددة (السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات)وأنماط وجودها.

وقد استمد هذه العلم أصوله من عدة حقول معرفية أسهمت في إنتاجه كعلم اللسانيات والمنطق والتحليل النفسي والانتربولوجيا، وشتى أنواع المعرفة [9]، إلا أن له خصوصية مستقلة كانت سببا وراء إنتاجه وهي «امكانية استقلال الواقعة الإبلاغية عن السيرورة الدلالية ومنطقها» [10] أما حدوده الزمنية التي ظهر فيها فكانت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرينوليست مرتبطة بحقل معرفي بعينه، بل تدخل السيميائية في كافة مجالات الفعل الإنساني،بداية من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالاتساقات الأيديولوجية الكبرى؛ ولكن هل لها جدور في ثقافتنا العربية؟

يمكن تبني إشاراتها في الثقافة العربية من واقع اهتمام الأقدمين بالعلامة ومكوناتها وطرق إنتاجها في محاولاتهم لفهم أسرار الدلالات التي ينتجها الإنسان في انفعاله مع محيطه،وفي حديثهم أيضا عن وحدة التجربة وانسجامها الداخلي غير المرئي من خلال الوجه المتحقق؛ لأنهم أحسوا أن ما يعرض أمام الحواس شيء وما يتم التعرف عليه والإحساس بمنطقه شيء آخر.

فما الناقة والأثافي والسفع ومعرس مرجل وأم الحويرث وجارتها أم الرباب وغيرها مما عرضته القصيدة القديمة، والخمرة وبركة المتوكل وأسماء المقامات في العصر العباسي، والأساطير وبعض استحضارات التاريخ كالبسوس والمهلهل والسندباد وغيرها في العصر الحديث والمعاصر ليست سوى علامات سيميائية تحمل في طياتها أبعاد عميقة في إحساسات مبدعيها حاول أصحابها النفاد منهاإلى أبعاد تجاربهم وأعماق رؤاهمالحالمة، ورؤيتهم للعالم.

ثالثا: موضوعاتها

مادام موضوع السيميائيات الأول والأساس هو المعنى وأشكال وجوده، فهذا يعني أنه لا يهتم بعلم بعينه،فكل العلوم يهمها هذا الأمر –أي المعنى وأشكال وجوده– من هنا يمكن القولأنها مجال لكل العلوم، وشتى أنواع المعرفة، أي بكل مجالات الفعل الإنساني، «فهي تركز في تطبيقاتها ونتائجها ابتداء من ممارسات الاتصال الحيواني البدائي،وانتهاء بأكثر أنظمة الاتصال الإنساني تعقيدا وتشابكا وتركيبا مثل لغة الأساطير والشعر والأدب عامة، وعلوم اللغويات والأنتربولوجية والسوسيولوجية والرياضة والمنطق الفلسفي والرياضي، والعلوم الطبيعية والإنسانية بصفة عامة» (11).

رابعا: منطلقاتها الفلسفية: تنبع منطلقاتها الفلسفية عند بعض منظريها من أن اللغة هي المادة الأساس للعلامات والعلاقات في كافة الأنشطة الفكرية والسلوكية، واللغة هي منظومة العلامات التي لابد أن يستوعبها الإنسان ويدرك أبعادها حتى يتسنى له حينئذ إدراك المعنى من الوجود والحياة نفسها، «فالرسالة التي ينقلها المرسل إلىٰ متلق لا يمكن أن تصل إلا إذا كانت قائمة علىٰ قواعد ودلالات متعارف عليها، تجعل العلامة معروفة عند المتلقي» (12)

وهذا ما ستحاول هذه الدراسة الوقوف عليه في الدراسة التطبيقية من خلال نماذج سيتم تحديدها.

المحور الثاني: دراسة تطبيقية على نماذج من الشعراء

قبل السبر في أغوار نماذج من عناوين دواوين بعض الشعراء الليبيين موضوع الدراسة تجدر الاشارة إلى التعريج علىقضية العنوان كونه من القضايا المهمة التي باتت محل اهتمام الدارسين والنقاد اليوم،ولأنه من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية؛ نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخيلي بصفة عامة والروائي بصفة خاصة.

والاهتمام به يعد الخطوة الأولى التي يتخذها القارئ لدخول عالم النص وذلك لفك رموزه وشفراته لفهمه وإزالة غموضه، كونه يحمل عدة دلالات وإيحاءات مختلفة، حتى أضحى علما حاز من الاهتمام بهفصار من الضرورات الملحة في تحليل النص، انطلاقا من كونه نسقا دالا يتحقق في شكل عناصر إشارية دالة، فهو بمثابة المفتاح الذي يتسلح به المحلل لولوج عوالم النص قصد استنطاقه و تأويله، و به نحبس نبض النص وتفكك بنياته الدلالية والرمزية[13].

فقد شكلت دراسة العنوان في الدراسات النقدية الحديثة في الآونة الأخيرة اهتماما بالغا عند عدد غير قليل من النقاد والدارسين في البلاد العربية باعتباره المدخل أو العتبة التي يجري التفاوض عليها لكشف ما ينطوي تحته من نصوص، خاصة وأنه أول ما يواجه القارئ لإبداع الأديب، فيفتح القارئ على مراهنات تأويلية يهمس بالمعنى دون أن يبوح به ليمارس فعل الغواية على القارئ ويجره إلى عالم المغامرة.

أما على مستوى النقد في ليبيا فيبدو أن الالتفات والاهتمام بدراسة العنوان كونه مدخلا لعوالم النص جاء متأخراً؛ ولكن –أن يأتي خير من ألا يأتِ– فيحاول هذا البحث أن يسلط الضوء على سيميائية العنوان على نماذج من الشعر الليبي، آثرنا أن تكون هذه النماذج من حقب تاريخية في مسيرة الشعر العربي في ليبيا لأزمنة مختلفة، ابتداء من جيل حركة التجديد في الشعر العربي في ليبيا الذي نهض على يد أحمد رفيق المهدوي، وهذا ليس من باب إهمال عنوانات من سبقهم من الشعراء التقليديين،وإنما آثرنا أن تكون النماذج ممن تفتقت عندهم الرؤية البعيدة التي تحقق ذاتها كونها نصوصاً قابلة للتأويل، بينما عُرف العنوان الشعري قبل هذه المرحلة فسرى عليه ما يسري على النصوص والموضوعات نفسها التي حاكى ويحاكي بها الشاعر الليبي الشعراء العرب،وعليه فإن عدم الذهاب إلى تلك المراحل يعني التركيز على العينة الأكثر دلالة ليس إلا؛لأن الامتداد الزمني لتغطية النتاج الشعري في ليبيا يحتاج إلى مساحة أكبر بكثير من هذا البحث، فضلا عن أنه يحتاج إلى كثير من المتابعة والمقارنة التي لم تكن ضمن حسابات البحث الحالي، نتمنى أن تنهض دراسات متخصصة

في رسائل واطروحات علمية جادة بهذه القضايا لأهميتها في التعاطي ضمن مستويات تحليل النص الأدبي.

سمات العناوين عند الشعراء الليبيين

بما أن الشعر في ليبيا جزء لا يتجزأ من الشعر العربي فهذا يعني أنه انتابه ما انتاب غيره من رؤيتي التقليديين والتجديديين في مدرسة الديوان والمدرسة المهجرية، ثم مدرسة أبوللو، وقد عُرِفَ العنوان منذ الشعراء التقليديين الذين سبقوا المجددين من الرواد في الشعر الليبي أي منذ بن زكري والشارف ورفيق وغيرهم ممن تصدروا المشهد. والسؤال المزمع طرحه ما طبيعة عنوانات الفريقين (التقليديين والمجددين) من الرواد؟

أولا: سمة عناوين الشعراء الليبيين التقليديين

من يمعن النظر في بعض دواوين الشعراء العرب الليبيين التقليديين يجد أن الغالب على عناوينهم أنها عناوين تشير إلى موضوعات القصيدة نفسها[14]، كالذي يطالعنا في ديوان الشاعر أحمد رفيق المهدوي (ت1961م)[15] في أحد عناوينه(المتجبرنون)، وعنوانه (الوزن والقافية)، وعنوانه (هلال رمضان)، وعنوانه (حريق سوق الظلام)وعنوانه(رثاء الشيخ سليم البشري، والشيخ محمد بن عامر والشيخ السنوسي الساقزلي[16]) وغيرها.

فعنوان المتجبرنون الوارد في ديوان رفيق مثلا يشير إلى ما سار عليه بعض الشعراء الليبييننمن تقليد غيرهم في المدرسة المصرية أمثال: جبران خليل جبران وغيره، وهذا ما دعا الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي إلى شن حملة ضد هؤلاء ودعوته لهم إلى التجديد في الشعر الليبي والتأسيس إلى الثقافة الليبية الحديثة،التي تدعو إلى تجديد الخطاب الشعري الليبي –أي ترميمه لا تغييره جذريا–، أما في عنوانه: الوزن والقافية) فإنه يدعوا فيه إلى استحداث أوزان جديدة وتنوع في القافية في إطار التجديد في هذا المستوى[17]، وهكذا دواليك لو تتبعنا هذا اللون من خصوصية طبيعة هذه العناوين.

وهذا اللون من العناوين جاءت عند غيره من شعراء المرحلة، فنجد عند الشاعر مصطفى بن زكري (ت1918م)[18] عنوانات تحمل نفس الصفات من مثل: حديث الهوى– رؤية القلوب–صفو الزمان– روض المحاسن– السيد المهدي السنوسي– التدريب العسكري– عظة النفس...إلخ[19]، أما عند الشاعر أحمد الشارف (ت1959م)[20] من مثل: ونحن بنو أرض العروبة–عروبة واعتزاز–وطني العزيز– رضينا بحتف النفوس رضينا– أمة ومجد– دستور 1908 [21] بل من الشعراء من خلت دواوينه من العناوين، أصلا،فرتبت قصائده بحسب حروف القافية: قافية الألف قافية الباء...إلخ، أي بحسب

حروف الهجاء كما جاءت عليه بعض دواوين شعراء العصور الأوائل عصر ما قبل الاسلام والاسلامي والاموي كما هو عند الشاعر الليبي أحمد البهلول (ت1702م)[22].

قافية (الألف) التي يقول في مطلعها

أدوبُ اشْتِيَاقاً والفُؤَادُ بِحَسْرَةٍ وفي طَيِّ أَحْشَائي تُوقِدُ جَمْرَةً
مَتَى تَرْجَعُ الأَحْبَابُ مِنْ طُولِ سَفْرَةٍ أَحِبَّةَ قَلْبِي عَلَلُوني بِنَظْرَةٍ[23]

قافية (الباء) التي يقول في مطلعها

بِسِقْطِ اللِّوَى حَبَّ حَلِيفٌ مُحِبَّهُ مُقِيمٌ وَمَنْ يَهْواهُ في الأَرْضِ غُرْبَةٍ
أَقُولُ لمنْ لَمْ يَحْفَظُوا حَقَّ صُحْبَةٍ بَعِيدٍعلىٰ المشْتَاقِ عُودَ أَحِبَّةٍ[24]

قافية (الصاد)التي يقول في مطلعها

ضَنِّي بِفُؤَادِي زَادَ مِنْ فَيْضِ عَبْرَتِي وَيَا عَجَبَاً لَمْ يَطْفِ نِيرانِ عِلَّتِي
وَلما تَوَلَّتْ عِيْسِهِمْ واسْتَقَلَّتْ ضَنَنْتُ لِبُعْدِي عَنْ دِيَارِ أَحِبَّتِي[25]

ثانيا: صفات عناوين الشعراء الليبيين المجددين

أما العناوين بشكلها الجديد الذي يواكب حركة التجديد والتطور حتى صارت تحمل منطقة التأويل، كونها مفتاحا للنص أو متفاعلا نصيا يسهم في كشف بواطنه فقد ظهر مع شعر التفعيلة في إطار حركة التطور التي شهدها الشعر العربي في ليبيا، إذ حاولت نخبة ممن حملوا لواء التجديد تحويل بعض عنواناتهم من مرحلة العنوان البسيط بتقاليد التسمية إلىٰ مرحلة صار فيه العنوان نصا يشارك المتلقي في تأويله، انطلاقا من وعيهم بمكانته في القصيدة، حين أدركوا دور المتلقي الذي لم يعد ذاك الذي يركن إلىٰ ما قيل،بل صار مشاركا حقيقيا في إنتاج المعنى وتأويله، حيث وعى الشاعر الليبي بدور ومكانة العنوان كونه علامة وبوابة للنص الواقع تحته ومدخلا أساس للولوج في عالمه، فباتت العناوين لدى الكثير منهم تمتلك خصائص نصية ملفتة نظر القارئ إلى دوره وأهميته، وارتباطه بالمفهوم الكلي للقصيدة، كالتي جاءت عليها بعض عنوانات الشاعر علي الفزاني (ت2000م)[26] في ديوانه أسفار الحزن المضيئة[27] من مثل: أسفار الحزن المضيئة–العقم والكهولة–بول أيلورا– شهرزاد الخائنة–الموت في الضباب– الشعر والنكسة...إلخ،وديوانه أرقص حافيا[28] من مثل: المتمرد– بلقيس والجسد –المنصة– شهرزاد– قابيل– رحلات قابيل العربي...إلخ، وما جاءت عليها بعض عنوانات الشاعر محمد الشلطامي[29] في ديوانه منشورات ضد السلطة[30] من مثل:المحطة–صورة– شوارع السأم–الطين الأسود–أبوزيد...إلخ، وديوانه انشودة الحزن العميق[31] من مثل:كتابة علىٰ باب الزنزانة

رقم6–المرتد–الجوع– الشجن الأخضر...إلخ[32] والشاعر راشد الزبير السنوسي وديوانه همس الشفاه[33] من مثل: همس الشفاه –هالة–بيروت– قتيل نابلس–أتمرد–... إلخ،وديوانه نشرة الأخبار[34] من مثل: نشرة الأخبار–هاجرة–أحلام العيون–بدلة الجامعة–المضيفة–المعارف...إلخ ،وديوان الشاعر حسن السوسي[35] ألحان ليبية من مثل: قالت لي المرآة، عيادة شراع، سكة غرام، الفصول الأربعة، قهوة ،النسيان، ناموس عثمان، لاق بي[36] ،وعنوان ديوانه: تقاسيم على أوتار مغاربية من مثل: ساحة الفدان، بدون عنوان، القيروان، بعد الموسم، نغم 2، رسمة القلب، هاتف ...إلخ[37]

فالسمة التي تتمتع بها أغلب عنوانات هذه المجموعة هي الاقتصاد اللغوي في مقابل التوسع الدلالي، فقد يتألف العنوان من مركب واحد(كلمة) كما في المتمرد– المنصة شهرزاد– قابيل.عند الفزاني، والمحطة– صورة المرتد–الجوع عند الشلطامي، وأتمرد–هالة–بيروت هاجرةعند راشد الزبير السنوسي، وعيادة–شراع، القيروان، نغم2 عند الشاعر حسن أحمد السوسي، وغيرها الكثير ليس هنا مكان حصرها، أو مركبة من(جملة) من مثل: الموت في الضباب– الشعر والنكسة – شهرزاد الخائنة– أسفار الحزن المضيئة عند الفزاني، ونشرة الأخبار–بدلة الجامعة عند الزبير، ساحة الفدان، قالت لي المرأة، سكة غرام حسن أحمد السوسي، أو جملة شرطية من مثل: لو كنت أحمله في الجفن ما تعبا، أو ما شابه ذلك.

ومعلوم أن الاقتصاد في بنية العنوان يؤسس إلى تكثيف الدوال في بنيته اللغوية من جهة، وبنية النص الواقع تحته من جهة أخرى، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد هل وعيُ الشاعر الليبي بأهمية ودور العنوان بشكله الجديد مع شعر التفعيلة يندرج ضمن خطة حركة التطور والتجديد التي شهدتها بلاده مما كان عليه العنوان المعني بتقاليد التسمية إلى مرحلة جعل العنوان نصا قسمة بين المبدع والمتلقي؟

لا يمكن الجزم هنا ولكن الذي يبدو أن تطور العنوان عند كوكبة من الشعراء الليبيين جاء نتيجة وعي، ومن تنامي محصول ثقافته العربية والعالمية بالانفتاح على تطور مفاهيم الأدب من واقع الانفتاح على النظريات الحديثة التي باتت تولي المتلقي كبير اهتمام حين أصبح مشاركا حقيقيا في إنتاج النص من واقع المساحات البيضاء التي يتركها المبدع في بنية نصه تدخل الصورة ضمن ما يتركها المبدع في نصه للقارئ.

ثالثا: صفه عناوين الشعراء الليبيين الرواد

إن أي تطور لأي مرحلة لا يأت فجأة، بل لابد له من مراحل نمو يمر بها مرحلة تلو المرحلة إلى أن يواكب آخر ما عليه من مستجدات.

فمرحلة تطور العنوان في الشعر الليبي شهدت عدة مراحل.

المرحلة الأولى:تلك التي اتسمت عنواناتها فجاءت بحسب حروف القافية، قافية الألف –قافية الباء وهكذا،وهذا اللون من العنونة هو الذي جاءت عليه كثير من عناوين دواوين وقصائد الشعر العربي منذ عصر ما قبل الإسلام،ومن الشعراء الليبيين الذين اتسمت عناوين دواوينهم وقصائدهم بذلك: الشاعر مصطفى بن زكري– أحمد رفيق المهدوي–أحمد الشارف وغيرهم.

المرحلة الثانية: وهذه المرحلة هي التي صار فيها الشاعر الليبي أكثر وعيا بأهمية العنوان كتطور طبيعي لمرحلة من المراحل، فتحول من ترتيب عناوين القصائد بالحروف الأبجدية إلى عناوين تشير إلى موضوعاتها التي تعالجها النصوص التي تنطوي تحتها، ومن الشعراء الليبيين الذين تميزوا بذلك، الشاعر أحمد الشارف، وأحمد رفيق المهدوي، حسن أحمد السوسي، وراشد الزبير وغيرهم الكثير، حيث كانت تلك العناوين سمة ذلك العصر.

المرحلة الثالثة:وهذه المرحلة جاءت رد فعل طبيعي للتطور الذي شهدته القصيدة العربية عامة و الشعر الليبي على وجه مخصوص من العمودي إلى شعر التفعيلة كتطور لرؤية الشاعر الليبي وأدواته الفنية والمعرفية من عناوين تشير إلى موضوعاتها إلى عناوين تساير اللمسات الفنية التي طرأت على منظومة الشعر بأكمله، حيث صار الاهتمام بصياغة العنوان يلقى اهتماما كبيراً بين أوساط الشعراء، الأمر الذي أصبح يشكل عائقا واسعاً عند بعض شعراء المرحلة،حتى شاع عند بعض شعراء بلد الجوار أنه كان يدفع بديوانه لغيره ليقدم له ويضع له عنوانا، كما جاء على لسان البياتي «يذكر أن كثير من الشعراء يطلبون منه أن يضع لهم أسماء لقصائدهم، أو مجموعتهم الشعرية ،مع أنه يستغرب كيف يكتب شاعر ديوانه ولا يعرف كيف يختار العنوان»[38]

وهذه المرحلة صارت تتعامل مع العنوان ضمن خصائص هذا المنحى، حتى أصبح العنوان منطقة تأويلية، ومفتاحا للنص يكشف عن أسراره ويفرز صوره ومعانيه، وبالتالي صارت عنواناتهم مفارقة لعنوانات من سبقهم من المراحل،ومن الشعراء الذين اتسمت عنواناتهم بذلك راشد الزبير السنوسي، محمد فرحات الشلطامي، وعلي الفزاني، عبد المولى البغدادي، والشاعرة عائشة إدريس المغربي وغيرهم من الأجيال الشابة.

ودراسة أنماط ووظائف العنوان في الشعر الليبي المعاصر يؤسس إلى محاولة فحص مرحلة ليست بالقصيرة من شعر وشعراء هذه المنطقة لعدد من شعراء الرواد المجددين للشعر الليبي لتسليط الضوء على نموذجين منهم هما الشاعر علي الفزاني والشاعر محمد الشلطامي ليس كونهما الوحيدين في هذه المرحلة ولكنهما أكثر الشعراء شهرة وغزارة نتاج شعري في تقديري، وهما من توفرت لدى الباحث مادتهم العلمية شبه متكاملة.

أولا: عناوين دواوين الشاعر علي عبد السلام أبوبكر الفزاني(ت2000م)

تناولت المجموعة الكاملة الأولى لهذا الشاعر أربعة دواوين جاءت عنواناتها على النحو التالي: **رحلة الضياع–أسفار الحزن المضيئة – قصائد مهاجرة –الموت فوق المئذنة**، ينطوي تحت كل عنوان عناوين لقصائد تنوعت واختلفت مركباتها، وجميعها جاء في مركبين بصيغة الأسمية الموصوفة كما في: رحلة الضياع– قصائد مهاجرة، أو من ثلاث مركبات في صيغة الإضافة المحضة كما في أسفار الحزن المضيئة، والموت فوق المئذنة وقد قدم الفزاني ديوانه الأول: رحلة الضياع بأسطر شعرية تعد مدخلا ومقدمة للديوان في آن، في تسعة أسطر يشرح فيها موقفه من الشعر يشير من خلاله إلى رحلته التي ابتدأها من الكوخ مرورا برحلته العلمية التي كانت محفوفة بالمخاطر منذ الوهلة الأولى من تبنيه هذا الاتجاه من أساليب التعبير غير المباشر لما هو مباشر.

في حين قدم لديوانه الثاني والثالث أسفار الحزن المضيئة والموت فوق المئذنة بمقدمة تحول فيها من شاعر إلى كاتب يقدم أسطرا شعرية بتوقيعة اسمه في آخرها تحت عنوان إهداء ،خلت الأولى من أي دلالة إلا كونها بتوقيعه(علي الفزاني)،وحملت الثانية توقيعة اسمه ومكان إنجاز الديوان(الاسكندرية1972)

وجميع عنوانات هذه الدواوين تشكلت إما من عناوين مفردة أو جمل اسمية، أو اسمية معطوفة أو اسمية موصوفة، فالمفردة مثل: **الدوار، حنين**، والجمل الاسمية من مثل: **(شيء صغير، أغنية خضراء، بعد الصلب، موت طفل، أغنية الاعصار، رقصة الرفض**[39] و الاسمية المعطوفة من مثل: **(النهر والجراد،المجد والرغيف، محنة شاعر وقرية)**، أواسمية من ثلاث مركبات من مثل: **(منديل ودلع ممزق، أغنية الدرب الرابع، أشواق لا تموت)**، وتفردت الجملة الأسمية المتكونة من أربع مركبات في ديوانه رحلة الضياع من مثل: **فارس ليس من تكساس**[40].

إلى جانب عناوين أخرى تحملها دواوينه من مثل:**رسالة تحترق–أسفار الحزن المضيئة– احتراق– أغنية**لمعركة **قادمة–رسالة من المنفى–الموت في الضباب–سراب وقافلة**[41]،ومثل: **غرناطة–قصيدة**

مهاجرة– ندوب–أحزان خضراء–السقوط إلى الداخل–تماثيل الرماد الهرمة –غربة الموت والحياة [42]،أو مثل:**لماذا الشعر؟ إلى الأجيال المقبلة–بكائية للعنقاء–الموت فوق المئذنة–الرقص فوق الموج–تذكار– الاقلاع–طرقة في جدار الصمت– رؤيا من المعتقل** [43]

ويمكن الوقوف على سيميائية عنوان ديوانه رحلة الضياع من خلال مقاربة منهجية سيميائية: تأتي على أربعة محطات: **بنية العنوان، دلالته، وظيفته، القراءة السياقية**

عنوان ديوانه الأول: (رحلة الضياع)

على مستوى البنية: جاء ديوان الفزاني رحلة الضياع على مركبين: المركب الأول**(رحلة)** والمركب الثاني **(الضياع)** في صيغة الأسمية، فالرحلة من الجدر(ر.ح.ل): رَحَلَ يَرْحَلُ رِحْلَةٌ، والرِّحْلَةُ اسم للارتِحَالْ لِلْمَسِيرْ، يُقَالُ دَنَتْ رِحْلَتُهَا، وَرَحَلَ فُلَانٌ وارتَحَلَ وتَرَحَّلَ بِمَعْنَى واحدٍ، والمُرْتَحِلْ نَقِيضُ المُحِلْ[44]، أما الضياع فمن الجدر(ض.ي.ع) فمصدر صناعي من ضَاعَ يَضِيعُ ضِيَاعَاً أَيْ تَلُفَ وانْتَهَى،وفي التنزيل:﴿وَمَا كَانَ اللهُ لِيُضِيعَ إِيمَانَكُمْ إِنَّ اللهَ بِالنَّاسِ لَرَؤُوفٌ رَّحِيمٌ ﴾[45] .

على مستوى الدلالة: فإن إضافة اسم النكرة (رحلة) إلى اسم المعرفة (الضياع) تجعله معرفة، وكما هو معلوم فإن دلالة اسم المعرفة تجعله محدودا يمكن أن يعكس رحلة الفزاني في عالم التيه التي طالما تكبدها في مسيرته الابداعية إذ لاقى في سبيلها اعتى أنواع المعاناة، وهذه المعاناة تعكس طبيعة الوجهة التي يرى بلده وشعبه، بل وأمته يساق إليها دون أن يحقق طموحاته وأحلامه التي طالما ارتجى تحققها، وهي مسيرة وطن تعاقبت عليه أيادي الظلمة، وما يميز رحلة الفزاني أنها مزودة بأفكار الرفض والمعاناة،رحلة يرتجي أن تحقق له ما يطمح إليه يوما تتفجر فيه من ينابيع الثورة على الذات التي تسكن تلك الأجساد التي سقيت بماء السكون والخنوع والخوف.

على مستوى القراءة السياقية: إن الجامع بين البنيتين هو انقضاء وقت فيما لا طائل منه دون أي مردود يعكس ما يمكن تحقيقه حال لم تفلح أغنيته، مع يقينه بأن سيكون لها وقع ذات يوم، فيرى تبدل حال من التيه إلى اليقظة وحب المغامرة في وجه جلاديه.

فالمجازفة والمخاطرة تتربصانه من لحظة إلى أخرى يمكن أن تقوده إلى التيه والضياع في زمن هذه صفاته، فانتقلت النكرة (رحلة) من فضاء المجهول والتنكير إلى فضاء المعلوم والتعريف من خلال المضاف إليه(الضياع) بوصفه معرفة، وعلى هذا النحو تكتسب النكرة مقام سمة المعرفة لتمارس التحديد والتسمية، فتمنح التسمية نص العنوان شكلا وهوية.

وهذا الاقتصاد في بنية هذا العنوان منحه اتساعا دلاليا وتأويليا واسعا، يمكن أن يكشف عنها النص، وقيمة أبعاد دلالة هذا العنوان جعلته يوسم به إحدى قصائده ليدلك على أن الفزاني كان مستوعبا أهمية وقيمة السمة التي تحملها عناوينه، ويعي جيدا ما يمكن أن يعكسه على طبيعة إبداعه،على الرغم من خطورة ذلك

فَإِذَا مَا اللَّحْنُ غَنَى ذَاتَ يَوْمٍ بِبَشَائِرْ

فَتَأَكَدْ يَا صَدِيقِي أَنَّ ذَاكَ الوَقْعُ رَقْصٌ

بَيْنَ كُثْبَانِ المَجَازِرْ(46)

لذا نراه في نصه الذي تكرر فيه العنوان يقول:

رِحْلَتِي أُخْتَاهُ بَحْثٌ وَضِيَاعٌ وَلِنْ عِتَاقُ قَصِيَّهْ

بَاحِثَاً عَنْ نَغَمٍ حِلْوٍ يُغَنِي لِلرُمُوشِ العَرَبِيَهْ

عَنْطَرِيقِ لِخَطَايَا...في المَتَاهَاتِ الدَّجِيَهْ

عَبْرَ شَكِي وَضِيَاعِي(47)

وهكذا لو فتشنا في غير عنوان من عناوينه التي دون أدنى شك تؤسس إلى وعي الفزاني لما تتطلبه المرحلة في زمن إنجاز النص من التخفي وراءها يكشف عدة أبعاد منها: وعيه بما ينجز به رسالته على الرغم من المجازفة التي تترصده، ووعيه بما عليه وعي المتلقي من جهة وما يحقق به ما يختلج نفسه من قضايا ما بات التعبير المباشر يهم بها من جهة أخرى.

ولو حاولنا الوقوف على عناوين أخرى لديه في هذه المجموعة لوجدناها عنوانات تحمل في طياتها رسائل لا يمكن تجاوزها دون التصدي لها والوقوف عندها، في مجملها تكشف عما كان سائدا في زمن إنجاز النص من تردي ووعي ماكان يجري بين أوساط مجتمعه الصغير والكبير، بل كان التغني بما يوقظ الحس بين الناس والتمرد ضرب من المجازفة، لذا جاءت عناوينه في هذه المجموعة تنبع من نفس معين فلسفته، فليس أعظم من رحلة الضياع الا أسفار الحزن المضيئة وقصائد مهاجرة والموت فوق المئذنة، وجميع عناوين هذه الدواوين جاءت عناوين لقصائد تعد مفاتيح مهمة لاقتحام أغوار النصوص الواقعة تحتها لفتح مغاليقه ومجاهيله

ثانيا: صفة عناوين دواوين محمد فرحات الشلطامي

لم تبتعد عناوين دواوين الشلطامي التي تم اختيارها له وهي: أربعة دواوين من ذات الحجم الصغير[48]، **منشورات ضد السلطة، قصائد عن الفرح، بطاقة معايدة إلى مدن النور، أنشودة الحزن العميق** عن صيغة عناوين من سبقه، وجميعها جاءت على صيغة الجملة الأسمية، فتعددت من ثلاث مركبات فأكثر، بصيغة الإضافة المحضة إلا ديوانا واحدا جاء عنوانه تجنيسي، أدرج تحته عنوان آخر فرعي هو ديوانه (بطاقة معايدة)، الذي أدرج تحته عنوان: (إلى مدن النور)، وهناك عناوين أخرى له على هذه الشاكلة لكنها ليست ضمن ماتم اختياره لهفي هذه الدراسة.

وكل ديوان من هذه الدواوين أدرجت تحتها عناوين لقصائد تفاوتت من ديوان إلى آخر، سواء من حيث عدد العناوين بالديوان،أو من حيث صيغ مركباتها؛ ولكنها لا تخلو جميعا من الصيغ التالية: الاسمية المفردة(النكرة والمعرفة)، فالعناوين المفردة في ديوانه منشورات ضد السلطة هما:صورة–المحطة، أما الأسمية المركبة فمن مثل: قصيدة إلى أصدقائي، يوميات تجربة شخصية، شوارع السأم...إلخ.

ولو حاولنا الوقوف على السمة التي يحملها عنوانه: منشورات ضد السلطة وفق المنهجية التالية: **بنية العنوان، دلالته، وظيفته، القراءة السياقية**

علىمستوى البنية: جاء عنوان الديوان على ثلاث مركبات اسمية هي:(منشورات) (ضد) (السلطة)، فمنشورات في مادة(ن.ش.ر) جَمْعٌ مُفْرَدُهُ مَنْشُورٌ، والنَّشْرُ الحَيَاةُ أو الاحْيَاءُ والعَوْدَةُ إلى مَا كَانَعلى الدَّوَامِ، وقَوْلُهمْ نَشَرَهُمُ اللهُ أَيْ بَعَثَهُمْ كقوله تعالى: (وإليه النُّشُورُ)،وفي الحديث الشريف:... لَكَ المَحْيَا والمَمَاتْ وَإِلَيْكَ النُّشُورُ، ويُقَالُ: نُشِرَ المَيِّتُ يُنْشَرُ نُشُوراً إِذَا عَاشَ بَعْدَ المَوْتِ' أَمَّا ضِدُّ: فَمِنْضَدُدَ، وضَدُّ الشَّيءِ وَضَدِيدُهُ وضَدِيدَتُهُ، وضِدُّهُ مِثْلَهُ والجمع أَضْدَادَ وقد يكون الضِدُّ جَمَاعَةُ والقَوْمِعلى ضِدٍّ وَاحِدٍ إِذَا جَمَعُوا عَلَيْهِ الخُصُومَةُ، وفي التنزيل (ويَكُونُونَ عَلَيْهِمْ ضِدًّا)الآية–أي عَوْنَاً¯ والسُلَطَةُ مِنَ السُلَاطَةُ –أي القهر–، وقد سَلَّطَهُ اللهُ فَسَلَّطَهُ عَلَيْهِمْ ،والاسم سُلْطَةٌ بالضم، والسَّلِيطُ طَوِيلُ اللِّسَانِ،وسُمِّيَ السُلْطَانُ سُلْطَانَاً لأَنَّهُ حُجَّةَ اللهِ في أَرْضِهِ[49]

علىمستوى الدلالة: فإن المركبات الثلاث للديوان تؤسس إلى رد فعل على ممارسات من شأنها إخماد الأصوات المنادية والمطالبة بالحق في العيش الكريم، ومنشورات الشلطامي هي قصائده.

على مستوى الوظيفة: استطاع الشلطامي من خلال هذا العنوان الأسمى أن يحمله من الدلالات يجد كل قارئ فيه ما يعينه على التأويل، ويغريه لقراءة الديوان ليتعرف على تلك المنشورات وتلك السلطات التي جاءت ضدها المنشورات، وهذا اللون من العناوين هو الذي يكون مدخلا لنصوص عدة، خلاف

التي تفتح على عنوان واحد، وغالبا ما يكون اللون الأول من خصوصيات عناوين الدواوين، أما اللون الثاني فغالبا ما تختص به عناوين القصائد، وعنوان هذا الديوان يمكن أن يطوق جميع النصوص الواقعة تحت العناوين الفرعية للديوان.

على مستوى القراءة السياقية: فإن منشورات الشلطامي فيها دعوة إلى الإثارة واستنهاض الهمم في النفوس للتمرد على هذه السلطة، فقد حدد العنوان وجهة الخطاب (منشورات ضد) جهة كانت سببا في عدم تحقيق طموحات وآمال الشعوب حتى تكون هناك مجابهة بين لسانين: لسان يدعوا ولسان يقف ضد تلك الدعوة؛ ولكن دعوة الشعراء تظل مستمرة إلى أن تحقق مرادها، فلهم عزائم لا تخور، فكم من خطابات لشعراء ما قبل الإسلام حملت فلسفات أصحابها وتجاربهم ضلت أبد الدهر نبراسا تستضيء به الأجيالعلى فهم الحياة؛ ولكن ماهيالموجهات التي تتحكم في اختيار العناوين عند الشعراء بعامة، والشعراء العرب الليبيين بصفة خاصة؟

أهم الأسس في تقديرنا التي توجه الشعراء لاختيار عناوين دواوينهم وقصائدهم الوعي الثقافي وتعدد مصادره، وفهم متطلبات الواقع الراهن لما يطرأ على القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة من تطور والعمق الفلسفي لا بعاد رصد الواقع وما يجب في حقه من أساليب التعبير المباشر أو غير المباشر، ووعي الشعراء بما عليه المتلقي والقارئ في كل زمن وعصر.

الخلاصة:

من خلال هذه الرحلة البسيطة في سيميائية العنوان في الشعر الليبي يتضح أن العناية بسيميائية العنوان من الموضوعات المهمة للتصدي لأي نص دراسةً أو تدريساً؛ لأنه نداً للنص ومثيلا له،فأهمية العنوان إبداعيا وسيميولوجيا من المسائل المهمة؛لأنه –أي العنوان– يشكل الواجهة والعتبة للنص، وبؤرة اختزال الافكار، والإحالة على تساؤلات جمة قد لانجد لها تفسيرا إلا من خلال النصوص الواقعة تحتها خاصة تلك التي تطوق كافة العنوانات التي تقع تحتها النصوص.

إن المراحل التي مرت بها عناوين الشعر العربي في ليبيا جاءت وفق متطلبات تطور القصيدة العربية، وانطلاقا من الوعي الثقافي الذي شهده شعرائها عبر أجيال الشعراء من المقلدين إلى التجديديين من الرواد إلى الأجيال التي أعقبت جيل الرواد من الشباب، وقد اختلفت عنوانات الشعراء الرواد ما بين العناوين التقريرية، وعناوين أكثر بطأ في الوصول إلى ما يحمله النص من مزايا النص الغامض، عنوان يحتاج فيه القارئ إلى كد ذهن كبير إلى الوصول للعلاقة الرابطة بين العنوان والقضية المطروحة في النص الواقع تحته،خاصة تلك التي ارتبطت بشخصيات من غير البيئة الليبية، أو حتى غير العربية من مثل: بول أيلورا–وموت جيفارى– سارقة النار– البكاء على الجوكندا– بريخت يتحدث كما عند الفزاني، في انتظار جودو– خمس قصائد مهداة إلى سلفادور اللندي كما عند محمد الشلطامي وغيرها الكثير.

في كثير من نصوص بعض الشعراء الليبيين لا يمكن الوصول أو المقاربة إلى ذلك إلا بعد فك شفرة العنوان، وهذه في تقديري دعوة ملحة بارتقاء القارئ لمستوى ثقافة تمكنه من الوصول إلى فهم ما يقول لا إجبار المبدع على قول ما يُفهم، وبهذا يمكن القول أن مقولة الناقد الكبير خليفه محمد التليسي قد أبدت نفعا بين أوساط الشعراء الليبيين حين قال:(هل لنا شعراء؟).

التوصيات

مازال الشعر العربي في ليبيا يتبطنهه شيء من الغموض بسبب عدم انتشاره على مساحات واسعة لتتلقفه أيادي النقاد عربيا وعالميا بالدراسات الجادة التي تظهر طبيعة ولون وخصوصية إبداع هذه الرقعة الجغرافية وهذا لايتأت في تقديرنا إلا بالآتي:

- الترغيب في البحث في الشعر العربي في ليبيا بالدراسات الجادة والبعد عن تلك التي يغلب عليها التسطح والمباشر والتقليد.
- ربط الدراسات التي تتصدى له بالنظريات الحديثة ومحاولة تطبيقها على بعض القضايا المدروسة كالشعرية والسيميائية والتداولية والخطابية وغيرها التي باتت تتسم بالحفرية والنقد المعلل، بدل أحكام القيمة التي باتت عليها كثير من الدراسات.
- ضرورة تخصيص مراكز بحثية ومكتبات مركزية تحتوي على أساليب حديثة في البحث العلمي، تتوافر فيها كافة الدراسات والمخطوطات عن الأدب والأدباء الليبيين لتسهيل الوقوف على قضاياه
- العمل على نشر كافة الدراسات التي تصدت للأدب في ليبيا بعد تشكيل لجان لغربلتها لتمييز الجيد منها من الرديء الذي يستحق النشر وإظهاره إلى الوجود للاستفادة منه داخليا وخارجيا.
- زيادة دعم المؤتمرات التي تهتم بدراسة الأدب الليبي، وتوسيع نطاقه داخليا وخارجيا ،وتشجيع الطلاب للاهتمام به حتى خارج ليبيا ليكون حلقة وصل بين الداخل والخارج.
- على كافة الجامعات في ليبيا تبني مشروع مؤتمرا علميا يخصص لهذا الشأن،على أن يكون موسميا تتبادل أدواره على الجامعات وتخصيص ميزانيات تليق بنجاحه كمشروع وطني، وطبع ما يتم عرضه ومناقشته في تلك المؤتمرات لتوسيع نطاق الاهتمام به بين الدارسين والمهتمين.

الهوامش:

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة(س.و.م)

2-سورة الفتح،الآية:29

3-سورة البقرة، الآية:273

4-قيس بن بحرة وقيل عبد قيس بن بحرة من بني شمخ بن فزارة من ناشب، وعنقاء أمه، عاش في الجاهلية دهرا وأدرك الإسلام كبيرا وأسلم. لتعدر الحصول علىٰ ديوانه تم توثيق المعلومات عنه والأبيات الشعرية من الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)

5-سعيد بن كراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،ط2،منشورات الزمن،2003 ، ص:6

6- المرجع نفسه، ص:10

7- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية،ط1، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، 2003،ص:366

8-سعيد بن كراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص:8

9- المرجع نفسه،ص:9، ونبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مرجع سابق،ص:365

10- سعيد بن كراد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق،ص:9

11-نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مرجع سابق، ص:365

12- المرجع نفسه،ص:368

13- هدهود بومعقودة: شعرية العنوان "النبي" لجبران خليل جبران أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسي، ت2016_2017، ص: 30.

14-أي أن سمة العنوان تعبر عما يحمله من موضوع، إذ يغلب عليها سمة المباشرة التي تتناسب ووعي المتلقي وثقافته آنذاك.

15-شاعر ليبي من مواليد 1318هـ يناير 1898مفث بلدة فساطو حيث إقامة والديه في منطقة الجبل، وتعلم في نالوت ثم مصراته التي فيها تعلم الفرنسية، ثم ارتحل مع عائلته إلىٰ الإسكندرية إبان الحرب العالمية الأولى. عبد الله سالم امليطان: معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين،ط1، مدار للطباعة والنشر، طرابلس – ليبيا،ص:424

16- أحمد رفيق المهدوي: (ديوان شعر)، ط1،المطبعة الأهلية بنغازي،1971،ص:ي،والعناوين في ص:24-ص:12-ص:27-ص:68-ص:70-ص:73-ص:78

17-محمد الفقيه صالح: لحظات متوترة في خطاب التجديد الشعري في ليبيا، مجلة الفصول الأربعة،ص:8

18- شاعر ليبي من مواليد طرابلس الغرب عام 1853هـ وتوفي عام1918م له ديوان شعر قيل إنه أول ديوان طبع، فالنسخة الأولى قام بطباعتها على حسابه في القاهرة سنة 1892م،أما الطبعة المحققة الأولى فكانت في في سنة 1386هـ -1966م. ديوان الشاعر.

19- مصطفى بن زكري الطرابلسي: (ديوان شعر)، تحقيق وتقديم: علي مصطفى المصراتي، ط1،منشورات دار بيروت للطباعة والنشر-لبنان،1892القاهرة، ص:204 وما بعدها والعناوين ص:69 وص: 66،ص:77،ص:89، ص:135،
ص:148،ص:151

20- شاعر ليبي من مواليد زليتن سنة 1864، درس القرآن بزاوية الأسمر ثم بزاوية الفطيس، متنقلا بين زاوية المدني والقصبة، تولى القضاء بمنطقة تاورغاء سنة 1906. ديوان الشاعر، (الشاعر في سطور)،ص:11

21- أحمد الشارف: أحمد الشارف دراسة وديوان، ط3،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، 2000، ص:463، والعناوين ص:67،ص:82،ص:92،ص:103،ص:112

22- أحمد بن حسين الطرابلسي الملقب بالبهلول،من مواليد1650والمتوفىفي 2رجب1113هـ 31ديسمبر1702عالم دين في عقيدة أهل السنة والفقه المالكي والحنفي وكاتب وشاعر متصوف. أحمد بك النائب الأنصاري: المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب،ط1،منشورات مكتبة الفرجاني، طرابلس الغرب -ليبيا، ص: 273-276

23- أحمد البهلول: (ديوان شعر)، ط1، مطبعة البيان،1313،ص:2

24- المصدر نفسه،ص:6

25- أحمد البهلول: (ديوان شعر)،مصدر سابق، ص:55

26- علي عبد السلام أبوبكر الفزاني، شاعر ليبي، ترجع أصوله إلى فزان منطقة إدري بوادي الشاطئ عبد الله سالم مليطان: معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، مصدر سابق،ص:308

27- علي الفزاني: أسفار الحزن المضيئة(ديوان شعر)،ط1،الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، العناوين ص:125،ص:131،ص:139،ص:155،ص:181،ص:189

28-علي الفزاني: أرقص حافيا(ديوان شعر)،ط1،الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان،1424،ص:87-88،والعناوين ص:7،ص:11،ص:27،ص:29،ص:57،ص:79

29-محمد فرحات الشلطامي شاعر ليبي من مواليد بنغازي 1945/10/3 وبها درس مراحل تعليمه الأولى، مارس مهنة التدريس، نشر نتاجه الأول في عدد من الصحف والمجلات. عبد الله سالم مليطان: معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين مصدر سابق،ص:204

30-محمد الشلطامي :منشورات ضدالسلطة (ديوان شعر)،ط1،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، 1998، ص:103،والعناوين ص: 107-123-134-151-157

31- محمد فرحات الشلطامي: انشودة الحزن العميق (ديوان شعر)،ط1 الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان،1998،ص:123-124.

32-محمد فرحات الشلطامي: انشودة الحزن العميق(ديوان شعر)،مصدر سابق، ص: 183،ص:211،ص:245،ص:273.

33-راشد الزبير السنوسي: همس الشفاه (ديوان شعر)،ط1،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع،1999،ص:95-96، والعناوين، ص:7،ص:31،ص:37،ص:65،ص:73

34-المصدر نفسه، ص:103وما بعدها،والعناوين ص:21،ص:25،ص:39،ص:89،ص:91

35- شاعر ليبي من مواليد1924الكفرة، وهاجرها قبل دخول الاستعمار الإيطالي إلى مصر، درس بمدارس مرسى مطروح وقرأ القرآن وحفظه على يد والده له عدد غير قليل من الدواوين المطبوعة. عبد الله سالم مليطان: معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، مصدر سابق،ص:181 وما بعدها

36-حسن أحمد السوسي: ألحان ليبية (ديوان شعر)،ط1،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس -ليبيا، 1998، ص:57-147-171-183-225249-271-295-313

37- حسن أحمد السوسي: تقاسيم على أوتار مغاربية (ديوان شعر)،ط1،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس -ليبيا، 1998،ص:7-27-61-109-139-181-187

38-محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف(الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)،ط1،ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة -مصر،2001،ص:181

39- علي الفزاني: رحلة الضياع(ديوان شعر)،ط2، الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان،1975، ص:23-29-35—45-49-57-60-95

40-علي الفزاني: رحلة الضياع(ديوان شعر)،مصدر سابق، ص:55

41-علي الفزاني: أسفار الحزن المضيئة، (ديوان شعر)، ص:121-125-145-149-173-177-181

42-علي الفزاني: قصائد مهاجرة، (ديوان شعر)، ص:245-255-259-263-267-285-291

43-علي الفزاني: الموت فوق المئذنة (ديوان شعر)،ص:203-207-229-337-341-351-369-389-399

44-ابن منظور: لسان العرب، مادتي (ر,ح .ل) و(ض.ي.ع)

45-سورة البقرة، ا لآية 143

46- علي الفزاني: رحلة الضياع(ديوان شعر)،مصدر سابق،ص:5

47-علي الفزاني: رحلة الضياع(ديوان شعر)،مصدر سابق،ص:96

48- هذه الدواوين الصغيرة تم جمعها في ديوان حمل عنوان: محمد الشلطامي المجموعة الشعرية في طبعته الأولى، أشرفت على طباعته وزارة الثقافة والمجتمع المدني -ليبيا، 2013

49- ابن منظور: لسان العرب، مادة(ن.ش.ر)، (ض.د.د)، (س.ل.ط)

(سيميائية العنوان في ديوان الطوفان آتٍ) للشاعر علي الفزاني
(دراسة أسلوبية)

د : خليفة أحنين محمد أبوخليدة
كلية التربية تيجي

د : سالم عثمان عمر الحاج
كلية التربية تيجي

ملخص البحث

يحاول هذا البحث دراسة العنوان في الشعر الليبي المعاصر ، لا بوصفه ظاهر أدبية محضة ، بل بوصفه نصا يمتاز بجماليات فنيه لا تختلف عن جماليات المتن الذي يتقدمه العنوان .

فكان الشاعر **علي الفزاني** محط أنظار الباحثين ، وبعد جمع كل أعماله الشعرية وقع الاختيار على **دراسة ديوان الطوفان آتٍ** ، دراسة سيميائية أسلوبية رصدت كل مظاهر العنوان في ديوانه دلالة وتركيب .

التمهيد

سيميائية العنوان في الشعر الليبي أرضًا خصبة للبحث والدراسات التحليلية والنقدية بشكل موضوعي لسبر المكونات الفنية. ولأهمية هذا الموضوع، فقد حضي بعدة دراسات، لكن أي من تلك الدراسات لم تعتمد بشكل واضح المنهج السيميائي في دراسة العنوان في الشعر الليبي. لذلك تجسدت مشكلة الدراسة في استكناه وتشخيص سيميائية العنوان في ديوان: "الطوفان آتٍ" للشاعر الليبي علي الفزاني، عبر دراسة سيميائية. فكان هدف الدراسة الرئيس تشخيص سيميائية العنوان عند أحد الشعراء الليبين كأنموذجًا عن الشعر الليبي، وتقديمها نشاطًا نقديًا وفق أسسٍ علمية حديثة. وتدور هذه الدراسة حول ثلاثة محاور: يدرس الأول مفهوم العنوان السيميائي. ويناقش الثاني: البنية الإيقونية للعنوان (غلاف الديوان). ويناقش المحور الثالث: البنية التركيبية والدلالية لعناوين قصائد ديوان: "الطوفان آتٍ". وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج لعل أبرزها: جاء العنوان في أغلب قصائد علي الفزاني اختصاريًا يلخص الفكرة الأساسية للنص. تعدد وظيفة العنوان لدى الفزاني بين الاخبارية والدلالية والتأويلية.

المحور الأول : مفهوم العنوان

أصبحت العتبات النصية تشكل أهمية كبيرة في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة ، فصارت معرفتها ضرورة ملحة للناقد والدارس على حدٍ سواء ، كما أدرجت ضمن المناهج النظرية التحليلية ، تهدف في عمومها إلى مقاربة النصوص ومعرفة خصوصياتها وفهمها ، وتحديد الجوانب الأساسية في مقاصدها الدلالية .

ومع تطور حركة النقد الأدبي الحديث ظهر "علم العناوين" الذي له أصوله ونظرياته ومناهجه. فلم يعد العنوان مجرد عابر هامشي في عملية التأليف والتلقي؛ بل أصبح علامة إشارية تواصلية له وجود مادي يتمثل في صياغته ونحته من مفردات لغة الكاتب أو الكتاب. فالعنوان في النص الشعري جزءًا عضويًا يتعالق بما تطرحه بنية الشعر من دلالة وإيحاء. فلا تتوقف صياغته على مهارة المبدع في تعيين التشارك الدلالي بين العنوان والمتن فحسب؛ بل في تحفيز المتلقي على دخول دائرة الإغراء والمراوغة.

لم تشكل دراسة العتبات النصية اهتماما في السابق قبل الولوج في فضاء النص ومعرفة أركانه وجزئياته ؛ إذ لم " يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله ، ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص ببعضها البعض ، والتي صارت تحتل حيزا مهما في الفكر النقدي المعاصر "[1] ومن ثمَّ أصبح سببًا في التعرف على مختلف جزئياته ، والتي من بينها العتبات النصية أولاها العنوان الذي يرتبط ارتباطًا كبيرًا بالحالة الشعورية للشاعر .

لقد صنف (**جيرار جينيت**) العنوان من ضمن فضاء النص الموازي أو ما يعرف بالمناص في إطار حديثه عن أنماط التعالي النصي ، والمتمثلة في : [2]

1 : التناص .

2 : المناص .

3 : الميتانصية .

4 : النص اللاحق .

5 : معمارية النص .

ولكن ما له علاقة بالبحث هو النمط الثاني (المناص) لأن العنوان يدخل من ضمن جزئياته ، فقد نقل لنا الناقد(**جميل حمداوي**) عن جيرار جينيت عناصر المناص بشكل مفصل ، يقول : "

إن المقصود بالنص الموازي لدى جينيت هو العنوان الأساسي ، العنوان الفرعي ، العناوين الداخلية ، المقدمات ، الملحقات أو الذيول ، التنبيهات ، التوطئة ، التقديم ، الفاتحة ، الملاحظات الهامشية تحت الصفحات ، النهايات ، المنقوشات الكتابية ، العبارات التوجيهية ، فكرة الكتاب وهي (عبارة توضع في صدر الكتاب ، وتلخص فكرة المؤلف) " [3] تمنح هذه المكونات المتنوعة هوية النص واختلافه ، إذ يرى الناقد الفرنسي **جيرار جينيت** أن " الموازيات النصية تحيط بالنص وتمططه ، وبعبارة أدق فهي كائنة لتقديمه (....) لتؤكد وجوده في العالم لخطة تلقيه واستهلاله "[4] وهكذا يصبح النص الموازي " الوسيلة التي تمكن نصا ما أن يصبح كائنا بذاته ، يقدم نفسه للقارئ "[5] وهذه الوظيفة هي التي تمنح النص الكائنية ، وتقود القارئ إلى جغرافية النص وتضيء مناطقه المعتمة .

ومن هنا أصبحت دراسة العنوان أمرا مهما للناقد أو الدارس لفهم معاني النص وتفسيرها ، ومعرفة أغراضه ومضامينه ، ولاسيما إذا كان غامضا يفتقر إلى الانسجام والتواصل ؛ إذ ربط **كوهن** العنوان بالشعر والانسجام والوصل والربط المنطقي ، كما رأى **بارت** أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيدلوجية [6].

وفقا للأنظار السيميائية يعد العنوان نظاما سيميائيا ذو أبعاد دلالية شديدة التنوع والثراء ، ورمزية ، فهو عتبة النص للمتلقي ، وأول لقاء مادي بين المرسل والمتلقي ، إذ يحمل في طياته بُعد إشاري سيميائي ، ومفتاح يلج به إلى أغوار النص قصد فض بكرته ومغاليقه ، وبيان قيمته الجمالية والفنية التي تختلف من عمل إلى آخر ، فلكل عمل أدبي وفني خصائص وسمات تختلف باختلاف آراء أصحابها وتوجهاتهم ، ووعيهم الثقافي .

لقد تعددت في الآونة الأخيرة الدراسات اللسانية و السيميائية التي تهدف إلى دراسة العنوان بوصفه العتبة الأولى للنص ، ومفتاح مغاليقه ، دراسة شاملة من كافة النواحي التركيبية والدلالية والرمزية والتداولية .

ونظرا لأهميته في الدرس الأدبي وجب الوقوف عند تحديد مفهومه المعجمي والاصطلاحي .

أ : الفضاء المعجمي

وردت مفردة (عنوان ـ بضم العين وكسرها) في المعاجم اللغوية بعدة معاني ودلالات ، لعل أشهرها ما ورد في معجم لسان العرب ، حيث جاءت بوحدتين معجمتين هما : (عَنَنَ) و(عَنَا) فالأولى وردت في معجم لسان العرب " عَنَّ الشيء يَعُنُّ عنَنًا وعُنْوانًا ، أي : ظهر أمامك ، وعنَّ يعِنُّ عنًا وعَنُونًا ، واعْتَنَ ، واعْتَنَّ ظهر واعترض "[7]

ويضيف ابن منظور " وعنتُ الكتاب وأعْنَنْتُه لكذا أي : عرضتُه له وصرفتُه إليه ... وعَنَّ الكتاب يَعُنُّهُ عنًا وعنَّنَهُ : كعنونه وعَنْوَنْتُهُ بمعنى واحد . وسميَّ عنوانًا ؛ لأنه يعُنُّ الكتاب من ناحيته .

أما مادة (عَنَا) فتبرز الدلالات الآتية : " ومعنى كل شيء : منحته وحاله التي يصير إليها أمرهُ . وعنيتُ بالأمر كذا أردتُ . ومعنى كل كلام ومعناته : مقصِده .

ويتبين من خلال معجم لسان العرب أنها الوحدتين جاءتا بمعنيين هما : الأولى ترتبط بوحدة (عنَنَ) حيث وردت بمعنى الظهور والاعتراض . أما الثانية فجاءت بمعنى القصد والإرادة وكلا المعنيين يشتركان في دلالتهما على المعنى ، كما يشتركان في الوسم والأثر[8].

ب : الفضاء الاصطلاحي

وبما أن العنوان هو سمة الكتاب وعلامته ، وهويته ، فإن الكثير من الدراسين من أولوه اهتماما كبيرا ولا سيما بعض ظهور الدراسات اللسانية و السيميائية المعاصرة ، ولعل أول من تطرق للعنوان بوصفه عنصر من عناصره المكونة له هو (**ليو هوك**) حيث عرفه في كتابه (سمة العنوان) بأنه :" مجموعة من العلاقات اللسانية أو التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل أن تشير إلى المحتوى العام ، وأيضا من أجل جذب القارئ "[9] وبناءً على هذا فالعنوان من حيث هو تسمية للنص ومعرّف به يغدو علامة سيميائية تتموقع على الحد الفاصل بين النص والمحيط الخارجي .

أما **جيرار جينيت** الذي يعتبر من الرواد المهتمين بمبحث العنونة ، فقد ألف مصنفا كاملا يحمل اسم (عتبات) حاول فيه تدارس كافة العناصر النصية بم في ذلك العنوان ، إلا أنه أشار في مصنفه إلى صعوبة تعريفه نظرا لتركيبته المعقدة العويصة عن التنظير ، يقول :" ربما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا ، ويتطلب مجهودا في التحليل ، ذلك أن الجهاز العنواني ، كما نعرفه منذ النهضة هو في الغالب مجموعة شبه مركبة ، أكثر من كونها عنصرا حقيقيًّا من ذوات تركيبة لا تمس بالضرورة طولها "[10] .

أما المساهمة العربية في هذا المضمار فيمكن التمثيل بمقاربة (**محمد فكري الجزار**) فهو يعرفه يقوله : " العنوان للكتاب كالاسم للشيء ، به يعرف ، وبفضله يتداول ، يشار به إليه ، ويدل به عليه ، يحمل وسم كتابه ، وفي الوقت نفسه يسمه " [11] أما **خالد حسين** يقدم مقاربة مشابهة من مقاربة الجزار مفادها أن " العنوان علامة لغوية ، تتموقع في واجهة النص ؛ لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه "[12]وعلى هذا الأساس يعد العنوان مفتاحا للنص ، والوسيلة التي تشد القارئ وتجذبه لقراءته ، وتفسر غامضه .

أهمية العنوان

لقد أصبح العنوان في المقاربات النقدية والدراسات الحديثة ضرورة ملحة ومطلبا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص الأدبية ، كما جعلته " مفتاحا منتجا ذا دلالة ، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل ، بل يمتد حتى البنية العميقة ، ويستفز فواصله ، ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع ، النص ، المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة " لذلك نجد الشعراء والأدباء يجتهدون في وسم أعمالهم الفنية بعناوين يتفننون في اختيارها ، كما يتفننون في تنميقها بالخط والصورة المصاحبة لما لها من تأثير في المتلقي وجذبه إليها .

ومن هنا فإن عناوين النصوص الأدبية شغلت حيزا كبيرا من اهتمام النقاد ، الذين رأوا فيها عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها أو النظر إليها نظرة عابرة دون توقف أو تمعن أوتدقيق فهي تفتح شهية القارئ للقراءة ، وسبر أغوره ، وفك أسراره .

أنواع العناوين

تتعدد العناوين بتعدد النصوص ووظائفها ، وأهم هذه العناوين التي وردت في االمصنفات المهتمة بالعنونة هي :

1 : العنوان الحقيقي : وهو ما يحتل واجهة الكتاب ، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي ، إذ يعد بطاقته التعريفية أو هويته الأساسية .

2 : العنوان المزيف : ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي .

3 : العنوان الفرعي : وهو عنوان المواضيع أو الفقرات الواردة في متن الكتاب .

4 : الإشارة الشكلية : وهي العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه من حيث كونه قصة أو مسرحية أو رواية ، أو شعر ..

5 : العنوان التجاري : ويقوم أساسا على وظيفة الإغراء والجذب .

وبما أن العنوان أصبح في الشعر الحديث " حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص ، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص ووفقا للأنظار السيميائية له " .

حيث توجه اهتمام الباحثان على نتاج الشاعر **علي الفزاني** في ديوانه (**الطوفان آت**) وقبل الغوص في أغوار هذا الديوان وتفسير غامضه لا بد لنا من طرح مجموعة من التساؤلات والإشكالات التي توضح السبب الرئيس في اختيار هذا العنوان لمجموعته الشعرية ، والمتمثلة في الآتي :

- كيف اختار الشاعر هذا العنوان ، وما علاقته بالنصوص الشعرية ؟
- إن كانت هناك قصيدة وراء اختيار هذا العنوان فما مرجعياته وإحالته ؟
- وهل يشكل العنوان إدراك الشاعر ووعيه بأهميته ، ومناسبته للمجموعة الشعرية ؟

وفي محاولة للإجابة على هذه الاشكالات والتساؤلات عمل الباحثان على استنكاه الأبعاد الدلالية والتراكيب اللغوية للعنوان وتفكيك ما غمض منه وتفسيرها .

كما استدعيا لهذا البحث المنهج الوصفي التحليلي السيميائي كأداة للتحليل ، على اعتبار أن تحليل العنوان من منظور سيميائي في الدرس النقد الحديث هو إبرز القضايا التي أفرزتها المنهجيات النقدية الحديثة ، خاصة بعد انتشار الدراسات والأبحاث السيميائية في العالم العربي.

المحور الثاني : البنية الأيقونية للعنوان (الغلاف)

يعتبر الغلاف فاتحة ما يستقبلة المتلقي ، لهذا فهو مهم بالنسبة لتحديد طبيعة ومضامين الديوان بدرجة الأولى ، وللمسائل المتعلقة بالتسويق بدرجة ثانية " فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص ، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الايحائية للنص "[13] ولهذا فهو يعرض من البداية عدة مؤشرات على سطحه بعضها متعلق بالكتابة وأخرى بالرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية ، والألوان التي ميزته .

إن كتابة العنوان واسم المؤلف وبقية البيانات المتعلقة بفاتحة الديوان وبوابته تختلف من حيث الحجم والنوع والرسم .

فقد جاء اسم الشاعر في أعلى الغلاف من ناحية اليمين ، أما عنوان الديوان توسط الغلاف وكان بحجم أكبر وكأنه كتب باليد ، وهذا يضفي عليه نوع من المباشرة والبساطة وعدم التكلف في اختياره ، فهو عنوان لإحدى قصائد هذا الديوان .

والمتمعن في صور الغلاف يجدها تحمل عدة دلالات وإشارات فاللون الأزرق يمثل ثلثي الصفحة تقريبا وهو لون البحر وفيه دلالة الصفاء والنقاء ، أما اللون الأصفر المائل إلى الحمرة فهو يدل على الانتهاء والفناء والموت ، إذ يرسم الشاعر لنا صورة مجموعة من أُناس تحمل على ظهورها قوارب تذهب مسرعة نحو البحر ترتمي في أحضانه لعله يخلصها من ألمها وحزنها الشديد ، وما تحمله من هموم وضنك في العيش ، إن دلالة القوارب على ظهور أولئك الأقوم هي كِبَرُ حجم تلك الأحزان والمآسي التي يعيشها أبناء وطنه ، كما أنها تحمل دلالة الهجرة من هذه الأرض التي لم تعد تصلح للعيش .

ثم يأتي بصورة الشمس المحمرة في نهاية البحر دلالة على قوة وهجها وإشعاعها ، وهي كناية عن قوة تلك الجمهور المقهورة إذا ما تحركت ونفضت غبار الخنوع والاستكانة والوهن والضعف .

لقد ضم الديوان خمسة وعشرين نصا جاءت أغلبها حزينة المشاعر تستمد قتامة أحاسيسها من مرارة سوداوية ، موغلة في البؤس والفقر والشعور بالظلم والألم نتيجة تلك المعاناة المعيشية الصعبة .

وتتأكد ظلامية النصوص عند الشاعر من خلال استعراض بعض عناوين القصائد ومنها (عذاب الطين ، الطوفان آتٍ العانس والزمن الغائب، المعاناة في خندق الليل ، مأساة المدينة الثالثة ...) تدل هذه العناوين على حجم المآسي والألم والغموض والانغلاق .

أما عن دلالة العنوان (الطوفان آتٍ) فهو إشارة قوة الجموع الهائجة التي برح على صدرها الفقر والجهل والحرمان في بلد مليء بالخيرات ، فلن يستطيع أحد الوقوف أمامها إذا ما تحركت وثارت ضد الظلم والاستبداد .

المحور الثالث : البنية التركيبية والدلالية لعناوين القصائد في ديوان: "الطوفان آتٍ":

اهتم السيميائون كثيرًا بالعنوان في النص الأدبي كونه نظامًا ذا أبعاد دلالية ورمزية، تدفع الباحث إلى تتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة. وقد عّدَّ "العنوان أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص، فهو الأسس التي يرتكز إليها الإبداع الأدبي المعاصر، كما أنه يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والباطنة.كذلك فهو الأداة التي ينسجم بها النص ويتحقق اتساقه، لذا فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات انعكاسية وجدلية، أو إيحائية وتعيينية، أو

كلية وجزئية"[14] ومن ثمَّ بات العنوان جزء من البناء الدلالي للنص ومؤشرًا دالًا عليه، بوصفه نافذة النص على العالم التي ترمي إلى الكشف عن قابلية النص للقراءة، لذا يصر الكاتب على العنونة كونها السبيل إلى المتلقي؛ فالمتلقي يدخل إلى العمل من العنوان مناولًا له، وموظفًا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله، وكثيرًا ما كانت دلالية العمل هي نتاج تأويل عنوانه .

الجدول (1) قصائد ديوان: "الطوفان آتٍ"

الطوفان آتٍ		
ت	العنوان	البنية التركيبية
1	القسم	خبر لمبتدأ محذوف
2	عذاب الطين	خبر + مضاف إليه
3	الطوفان آتٍ	مبتدأ + وخبر
4	العانس والزمن الضائع	مبتدأ أول + مبتدأ ثان + خبر المبتدأ
5	المعجزة	اسم فاعل
6	مذكرات ساعي بريد	مبتدأ + مضاف + مضاف إليه
7	المعاناة في خندق الليل	مبتدأ + حرف جر + اسم مجرور ومضاف + ومضاف إليه
8	جياد الريح	مبتدأ + ومضاف إليه
9	مأساة المدينة الثالثة	مبتدأ + مضاف إليه + صفة
10	أغنية الغريب قبل المولد	مبتدأ + مضاف + ظرف + مضاف إليه
11	الذي يغني أبدًا	نعت لمبتدأ محذوف + فعل + ظرف زمان
12	الحديث مع المطلق	مبتدأ + خبر شبه جملة
13	البكاء على الجوكندا	مبتدأ + حرف جر + اسم مجرور
14	رؤيا عن الحصار والخلاص	مبتدأ + حرف جر + اسم مجرور + حرف عطف + اسم مجرور
15	الليل والصحراء	خبر لمبتدأ محذوف + حرف عطف + معطوف عليه
16	القنديل	خبر لمبتدأ محذوف
17	نشيد القبور	مبتدأ + مضاف إليه

18	الشئُ المصلوب	مبتدأ + اسم مفعول
19	البذور تغني	مبتدأ + فعل مضارع
20	الوحلُ والذهب	مبتدأ + حرف معية +
21	رحلة في هوة الصمت	مبتدأ + حرف جر + اسم مجرور مضاف + مضاف إليه
22	إلى قصيدة متمردة	حرف جر + اسم مجرور + اسم فاعل
23	بريخت يتحدث	مبتدأ + فعل مضارع
24	المخاض يأتي غدًا	مبتدأ + فعل مضاع + ظرف زمان
25	أعواد الثقاب المطفأة	مبتدأ + مضاف إليه + اسم مفعول

ويناقش الباحثان في هذه الورقة استراتيجية العنوان عند علي الفزاني في ديوانه: "الطوفان آتٍ" من خلال انتقاء بعض العناوين كعينة لدراسة البنية التركيبية والدلالية في الديوان.

إن البنية التركيبية أساسها الجملة التي تُعد الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل. حيث البحث عن شخصية الجملة في النص وسيلة لمحاولة فهمه على المستوى التركيبي. لذا يمكننا تصنيف الأنماط التركيبية في بعض النصوص المنتقاة كما يلي:

الجدول (2) قصيدة: "عذاب الطين"

العنوان	النمط التركيبي
عذاب الطين	مبتدأ + خبر (مضاف+مضاف إليه)

لقد جاء العنوان (عذاب الطين) تشويقًا للقارئ ودلالة على حجم المعاناة والألم التي يعيشها الإنسان؛ فعكست هذه الصيغة التركيبية والدلالية الصورة التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي منذ عتبة النص. كما عبرت جملة العنوان عن محتوى النص الذي جاء في ثلاثة عشر سطرًا؛ وردت كلمة (الطين) فيه في ستة أسطر من النص ولو لم تكن مضافة لكلمة (عذاب) تصريحيا، إلا أنها جاءت موحية له. وقد

لخص العنوان فكرة النص؛ فكان إيجازًا للعمل الأدبي الذي افتتحه الشاعر بمخاطبة الطين منذ مطلع النص قائلا:

أيها الطين البائس

ليس بإمكانك أن تتألم

حلَّت كلمة الطين محل مطلع النص؛ فقدمت ترجمة لما استقر إليه النص، وتحدثت عن العذاب الذي يعيشه الإنسان. فجاء توظيف الشاعر لها كناية عن الإنسان المخلوق من الطين. هذا المخلوق الذي يتعذب مما يحدث له أو لما حوله. فجاء العنوان (عذاب الطين) مفتاحًا تأويليًا سعى إلى ربط المتلقي بالنسيج الداخلي والخارجي للنص الذي عبَّر عن حالة الإنسان من حيث: الشعور بالغضب، والتألم، والارغام، والخوف..إلخ من مشاعر العذاب الإنساني. ويذهب الباحث إلى أن الشاعر ربما كان يرمي إلى توصيف حالة المواطن العربي الذي يعيش العذاب من الداخل والخارج؛ فمن الداخل سياسة القمع والظلم التي يعيشها في بلاده. ومن الخارج نتيجة لحالة الذل والهزيمة من قبل أعدائه؛ سيما وإن النص كُتب عام 1975 أي بعد هزيمة العرب عام 1973 وما صار إليه المواطن العربي من انكسار وخيبة أمل. ومهما كان غرض الشاعر من هذا العنوان لكنه يظل ترجمة لما استقر إليه النص.

الجدول (3) قصيدة: "العانسُ والزمن الضائع"

العنوان	النمط التركيبي
العانسُ والزمنُ الضائع	خبر لمبتدأ محذوف+(حرف عطف + اسم معطوف + مضاف إليه)

جاء العنوان (العانس والزمن الضائع) ساكنًا خاليًا من الحركة حيث طبيعة الجملة الاسمية، وهو ما يوحي للقارئ منذ الوهلة الأولى بأن النص ساكنًا سائمًا مهزومًا خاليًا من حركة الفعل. الأمر الذي أكده معنى لفظتي (العانس، الضائع) اللتان تدلان على معاني القنوط واليأس والابتئاس والخيبة والضجر؛ لا سيما أنهما جاءتا بين لفظة (الزمن) التي اعطت –هي الأخرى– منبهًا قويًا ودعمًا وتأكيدًا للحالة التي

يعيشها النص الشعري...لذا جاء العنوان منبهًا ومرشدًا لحالة النص قبل ولوج القارئ إليه. وعند دراسة النص تأكد المعنى الذي جاء في عتبته (العنوان) من أول سطرين:

كانت –ك– همْ

وحيدة مخدوعة .. مخدعها، يعج بالملال والسِّأمْ

توجه الشاعر منذ السطر الأول بالحديث عن عانسه التي جعلها مفتاحًا للنص؛ فجاءت جملة (كانت ك هم) مؤكدة للمعاني الآنف ذكرها. كما أكدت الجملة الفعلية (كانت) عن حركة الفعل حيث زمن الماضي؛ ذلك الزمن الذي كانت تعيشه (معنيته) وحيدة مخدوعة بمخدع يعج بالملال والسِّأم؛ كناية عن طول المعاناة والضجر والملل والتقلب وجعًا وأملمًا. وقد أكد هذان السطران معنى العنوان؛ وإن لم يأتِ العنوان بصورة مباشرة في النص؛ حيث لم ترد إي كلمة من جملة العنوان: (العانس والزمن الضائع) في النص باستثناء كلمة (عانس) التي جاءت مضافة إلى الموت: (عانس ميتة) لكن العنوان كان حاضرًا بمعناه في كل أرجاء النص، مبثوثًا في عباراته لا يكاد يخلو سطرًا منه.

هذا ومن ناحية غرض النص ومدى فاعلية العنوان في مفهوم النص، فإن الباحث حين تعذر عليه فهم المعنى الخاص للعنوان فإنه سارع إلى النص بحثًا عن فك شيفرة العنوان ليجده هو الآخر مفعمًا بالرمزية والتأويلية؛ عندئذٍ حاول الباحث سبر أغوار النص فذهب إلى أن الشاعر تحدث في هذا النص كعادته في أغلب نصوص الديوان عن همومه الوطنية والقومية، والحالة التي صارت إليها الأمة، وربما كان يرمي في نصه هذا إلى احتلال فلسطين. كل هذه التأويلات وغيرها جعلت من النص بعيدًا عن التقريرية مفعمًا بالرمزية، وما زاد من جمالية العنوان وقيمته الفنية أنه جاء مزيجًا بين ألفاظه المعجمية المباشرة التي شكلت البينة التركيبة للعنوان، وبين معانيه الدلالية العميقة التي حملت الكثير من فوضوية التساؤلات والإيحاءات؛ مما يدفع المتلقي إلى إعادة قراءة النص أكثر من مرة.

ومن خلال الاطلاع ودراسة بعض عناوين ديوان: "الطوفان آتٍ" أتضح أن أغلبها حمل طاقة لغوية ودلالية مركزة. فشكل العنوان حالة انتظار من القارئ ليبحث لها في النص عن سياق تنسجم فيه. وإن تعددت وظائف العنوان في الديوان بين التأويلية والدلالية إلَّا أنها كانت علامات مضيئة،

وبؤرة مركزية لنصوص الديوان. كما يلاحظ على نصوص الديوان أن الفزاني استخدم في معظمها ظاهرة فنية بارزة وهي ظاهرة الحذف؛ فكثيرًا ما يضع نقاط بين الجمل أو عند نهاية بعضها؛ لغرض رمزي أو إيحائي يدفع من خلاله المتلقي إلى التأمل والتأويل وإعادة قراءة النص وانتاجه من جديد. حيث التلميح أفصح من التصريح. هذا ومن ناحية اتجاهات عنواين النصوص فإنها تميل في مجملها إلى معاني الحزن والألم واليأس والتذمر. أما من ناحية البناء التركيبي فإن عناوين الديوان قصيرة في أغلبها حتى أنها بعضها يتكون من كلمة أو كلمتين. فجاء العنوان اختصاريًا يُلخص في كثيرًا من الاحيان فكرة النص الأساسية.

خاتمة البحث

توصل الباحثان من خلال عملية التحليل لبعض النصوص الشعرية التي وردت في الديوان إلى جملة من النتائج لعل من أبرزها ما يأتي :

1 : يحمل عنوان الديوان اسم إحدى القصائد التي ضمنها فيه .

2 : ينم اختيار العناوين لمعظم القصائد عن وعي الشاعر بأهميته في العمل الشعري ز

3 : جاءت معظم عناوين قصائد الديون حزينة المشاعر تستمد قتامة أحاسيسها من مرارة العيش موغلة في البؤس ، والشعور بالظلم .

4 : تحمل كل عناوين القصائد دلالات تنبثق من الفكرة العام للنص التي حوها عنوان الديوان (الطوفان آتٍ) .

5 : لم تخرج عناوين القصائد عن السلم اللغوية المحدد .

المصادر والمراجع

1: خالد حسين حسين ـ سيمياء العنوان (القوة والدلالة) ـ التمور في اليوم العاشر ـ لزكريا تامر ـ نموذجا) مجلة جامعة دمشق مج 21 ـ ع 3 ـ 4 ـ 2005 .

2 : خالد حسين حسين ـ في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) دار التكوين للطباعة والنشر 2007 .

3 : جميل حمداوي . السيميوطيقا والعنونة . مجلة عالم الفكر . الكويت . مج 25 . ع 3 . 1997.

4 : سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي (النص . السياق) المركز الثقافي بيروت . ط 1 . 1989 .

5 : عبد الحق بلعابد . عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 ، 2008 .

6 : عبدالفتاح الجمحري ـ عتبات النص ـ منشورات الرابطة ـ الدار البيضاء المغرب ـ ط 1 1996 .

7 : محمد فكري الجزار ـ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ـ الهيئة المصرية للنشر والتوزيع 1998 ـ لا ط .

8 : مراد عبدالرحمن مبارك ـ جيوبو ليتيكا النص الأدبي ـ تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ـ .

9 : ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة (عَنَنَ) مج 11 ـ دار صادر بيروت ـ 2000 .

الهوامش:

---

1 : عبد الحق بلعابد . عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)منشورات الاختلاف . الجزائر . ط 1 ، 2008 . ص 41 .

2 : سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي (النص . السياق) المركز الثقافي بيروت . ط 1 . 1989 . ص 96 .

3 : جميل حمداوي . السيميوطيقا والعنونة . مجلة عالم الفكر . الكويت . مج 25 . ع 3 . 1997 . ص 105 .

4 : المرجع السابق ـ ص 105 .

5 : خالد حسين حسين ـ سيمياء العنوان (القوة والدلالة) ـ التمور في اليوم العاشر ـ لزكريا تامر ـ نموذجا) مجلة جامعة دمشق مج 21 ـ ع 3 ـ 4 ـ 2005 ـ ص 350 .

4 : جميل حمداوي ـ ص 98 ـ 99 .

7 : ابن منظور ـ لسان العرب ـ مادة (عَنَنَ) مج 11 ـ دار صادر بيروت ـ 2000 .

8 : محمد فكري الجزار ـ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ـ ص 16 .

9 : عبدالفتاح الجمحري ـ عتبات النص ـ منشورات الرابطة ـ الدار البيضاء المغرب ـ ط 1 1996 ـ ص7 .

10 : عبدالحق بلعابد ـ عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ص 65 ـ 66 .

11 : محمد فكري الجزار ـ العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي ـ ص 15 .

12 : خالد حسين حسين ـ في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) ص 77 .

13 : مراد عبدالرحمن مبارك ـ جيوبو ليتيكا النص الأدبي ـ تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ـ ص 124

14 : جميل حمداوي ـ العنوان في الرواية العربية ـ ص 97 .

المرجعيات التناصية في (كلمات غاضبة)
للعربي الشريـــف

د سعاد صالم القراضـــي

كلية الآداب الزاوية

جامعة الزاوية

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة أفاق وحدود التناص في قصيدة العربي الشريف (كلمات غاضبة) , الاستظهار وارتدادات النص وروافده ، التي تتكون منها البنية العميقة لخطابه الشعري ، ومعرفة حدود امتلاكه للتقنيات التناصية ، وفهمه لآلية توظيفها ، واستثمارها في فسيفساء النص ، واستنباط منابعها المعرفية ، وهيكليتها البنيوية ، وأصدائها الإلهامية ، وجاذبيتها التواصلية على أسس من النقد الخلاق المعتمد على إظهار جماليات التوظيف ، وروعة التضمين ، وجودة السبك ، بطريقة وصفية تحليلية ، تعنى بدراسة تجليات التناص في قصيدة العربي الشريف (كلمات غاضبه).

المقدمة

إن النص الأدبي دائما ما يبقى بابه مواراباً ، أمام المعارف المتشعبة والمتنوعة ، والعميقة للكاتب المتعددة الايدولوجيات والتجارب المتراكمة الذي يحتم دراسة كل ما ذكر في بوتقة واحدة ، تنصهر فيها كل المتناقضات التي شكلت هيكل النص وعموده الفقري ، وتشابك عروقه الضاربة في عمق العلاقات النصية والتفاعلات الاندماجية ؛ لينصهر في البيئة المحيطة بعيداً عن قيود اللغة ، وقوالب التفكير النمطية وتوجهه الضرورات الحوارية المتناهية الاتساع والتأثير ؛ ليقف المتلقي معملاً كل ما لديه من تراكمات معرفية لتفسير وكشف أبعادها الدلالية ، وتداعياتها الجاذبة ، لينطلق معللاً ، مبرراً ، مفسراً ، خارجاً برؤية جديدة ، لم تكن موجودة أناء كتابة النص ، ولا هدف من أهدافه ، بل لم تكن في ذهن الكاتب البتة أثناء ولادة النص .

من هنا يمكن القول أن تطور النقد الأدبي ابرز تقنيات نقدية عدة من بينها (التناص) الذي كان ولازال محور اهتمام الباحثين ،منذ أن ظهر على يد البلغارية (كرستيفا) كمصطلح للتعبير عن المؤثرات التي أسهمت في ظهور النص على هيئته النهائية ، فصارت جزءا منه ، دون أن تظهر واضحة في بنائه اللفظي أو النصي ، كما انه تعبير رمزي على تداعي مجموعة من النصوص ، ومساهمتها كل بقدر في إظهار " نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة ، بحيث يغدو النص (التناص) خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها ، وأعيدت صياغتها بشكل جديد ، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها ، وغاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران"[(1)].

وبما أن النص بشكل عام يلتقي مع نصوص أخرى ، وهو التقاء يتم عبر الامتصاص تارة ، والاجترار تارة أخرى ، بالتالي فالتناص هو الاستراتيجية التي تفرض نفسها لاستنطاق بنية النص ، تركيباً وصوتاً ودلالة ، ما يقطع بوجود "تقنيات خاصة تحكم التجربة الشعرية يوظفها التناص ، ويفيد منها في رفده النص المعاصر بنسغ من المأثورات أو النصوص السابقة التي ترشح الرؤية الشعرية وتدعمها ، فلا يمكن القبض على بنية العمل الأدبي إلا من خلال علاقته بالبنى الأصلية السالفة"[(2)].

وقد مثلت قصيدة العربي الشريف (كلمات غاضبة) العديد من التداخلات النصية ، التي ساعدته في التعبير عن تجربته الخاصة والتي هي جزء لا يتجزأ من التجربة العربية بشكل عام ، فكان التناص حاضراً في نصه وبأنواع عدة ، منها : الديني والتاريخي والتراثي والشعبي .

فقراءة هذا النص تقتضي مغامرة تكلف القارئ ـ الناقد ولوج النص وسبر أغواره ، وفق منهج تفرضه طبيعة النص كلمات غاضبة .

التناص :

المفهوم والآليات

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اعتنى بها النقاد الغربيون بعد البنيوية والسيميائيات النصية ، لما له من فاعلية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه ، والتغلغل في أعماقه واللا شعوره الإبداعي .

وإذا كان التناص مصطلحاً نقدياً تسلح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة مثل : السرقات الشعرية ، والتضمين والنحل والانتحال والأخذ والتأثر ، فإن النقاد والباحثين في الغرب ابتعدوا كل البعد , عن هذا المفهوم القدحي إلى حد ما للتناص ، واعتنوا بالجانب الإيجابي الذي يتمثل في أصول الإبداع ومكوناته الجنينية وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير عبر مظاهر داخلية وأخرى خارجية , تكشف عن تشابك النص المدروس مع نصوص أخرى ، جمعت بين ما هو ديني وما هو تاريخي وما هو أدبي ، وهو بذلك يعتبر " استراتيجيات قرائية وتأويلية ، ومهما اختلفت آلياتها الاستدلالية والاستقرائية والاستنباطية ، والفرضية الاستكشافية ، فإنها تشترك جميعها في اتخاذ المعلوم وسيلة لمعرفة المجهول , وإذا كان المؤول يسلك هذه الاستراتيجيات فإن الكاتب نفسه يسير فيها , فيفيد من تجاربه ومعارفه وخبراته ؛ ليعيد إنتاجها أو ليتخذها أساساً لإبداعات جديدة .

لهذا فان كل نص تأويلي أو كل نص إبداعي ، مزيج من تراكمات سابقة ، بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف"[3].

ويعد التناص كذلك من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية ، وكذلك أداة ناجحة لمقاربة النص الأدبي واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة ، والدخول إلى أغوار النص واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية ؛ لأنه شبكة من التفاعلات الذهنية ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات مثل : المعرفة الخلفية وترسبات الذاكرة والخطاطات النصية والسيناريوهات التصويرية والتداخل النصي , وتعدد الأصوات والأساليب والتهجين... فالنصوص التراثية الموجودة في شعر الرواد تجدها مختلفة الانتماء والمستوى لأنها " تنتمي إلى الحقل التراثي الأدبي والحقل الديني ، والحقل الأسطوري ، وأما مستويات التوظيف فمختلفة أيضا , فهي تجارب الرواد المبكرة تبدو كأنها نوع من الاستعراض الثقافي ولكنها تحولت بالتدريج إلي توظيف فاعل متفاوت التأثير والحضور في النص الشعري الحديث "[4].

وبالنظر إلى حتمية وجود التناص فإن الإبداع هو القدرة على استعمال التناص ، وليس الابتعاد عنه ، كما يرى رولان بارت في كتابه (درس السيمولوجيا ص 63، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، دار طوبو كال، الدار البيضاء ، ط 1985م). فالنصوص الإبداعية , هي امتصاص ومحاكاة للنصوص

السابقة وتفاعل معها عبر عمليات الحوار والنقد ، والأساليب البارودیا والتهجين والسخرية، والحوارية ...، ذلك أن النص "محكوم دائماً بالتوالد ، وان الكتابة تكتب الكتابة ، مما يجعلها تقضي على أي صوت خارجها يدعي أبوة النص ، وبقضائها على سلطة المؤلف ، تفسح المجال أمام القارئ ليغازل النص بالطريقة التي يشاء"[5].

وإذا كان التناص مصطلحاً معروفاً في النقد العربي بدلالات أخرى ، فإن الغرب طوّروا هذا المفهوم وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره ، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه , قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة ، وان المبدع من يكثر من الإحالات التناصية والمستنسخات التضمينية والخلفيات المسكوت عنها إلى أن أصبح النص مصباً للنصوص واختزالاً لأفكار السابقين في إطار من عصارة تناصية تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها قصد تحديد مرجعيات الكاتب ومصادره الثقافية والأصول المولدة لفكره ورؤيته للعالم .

2 ـ دلالة العنوان :

يتركب العنوان من مركبين اسميين ، مضاف ومضاف إليه (كلمات غاضبة) حيث أضيف الغضب إلى الكلام ، والكلام الغاضب ما هو إلا صرخة جمعت كل أوجاع الشاعر ليفرغها في قالب إبداعي , اختلفت فيه أساليب التعبير باختلاف الأصوات والتراكيب والعبارات ، مستثمراً في ذلك رموزاً مستوحاة من بطن الموروث التاريخي والديني ، ولقد كانت صرخته ـ رحمه الله ـ فورة تعبيرية تلاها صمت ، فقد تكلم ليصمت حتى لا يحمل معه وزر ما آلمه من مرارة الواقع في جميع مناحيه بذلك تخلص من العبء الذي كان ينوء بثقله على صدره ، ويخنق أنفاسه ، بأن نفثه في كلمات تزن كل منها معاناة وطن امتدت لردح من الزمن ولازالت تلقي بظلالها عليه حتى الآن.

وعلى ضوء هذه البداية نفترض من خلال وقوفنا على عتبات النص أن الشاعر ، أراد أن يقول ما لم يستطع أحد قوله ، في زمن الحديد والقيود ، وهو قول رسم به حدوداً لرؤية شعرية استنطق بها الماضي بكل رموزه ، وحاورها ليجسد الواقع الأليم الذي تحولت فيه كل المعادلات و تحولت الرموز إلى (زمور) إن صح هذا التعبير.

وقد حاول العربي الشريف أن يخفي ما يريد إظهاره وراء ستار شفاف لا يكاد يبين إلا من خلال موجة الغضب التي تعتريه، في أسلوب حواري تفاعلي صارخ ، يقول :

يا موطني السعيد

يا موطن الأحرار والمجد التليد

أنت الذي دفعتني لأنسف الحدود واكسر القيود

وأعلن مستسلماً تعاطفي البليد

وميلي الشديد

لرقة الخدود

وقسوة النهود[6]

والجدير بالذكر أن ثمة طريقتين للتناص مع التراث ، وهما التعبير عنه أو التعبير به وقد عمل على الطريقة الأولى شعراء عصر لإحياء ، وقليل من شعراء العصر الحديث والمعاصر ، بينما استخدم البقية طريقة التعبير به عن الهموم والمعاناة والظواهر المتعددة ، التي يريد الشاعر معالجتها في نصوصه ، وهذا ما قام به العربي الشريف في (كلمات غاضبة) حيث انتقل من مرحلة التناص معه ، بما للتناص من آليات وغايات متنوعة ، تسعى إلى الهدم وإعادة البناء ، وشاعرنا عمل على هذه النمطية ، وتفكيكها من داخلها ، ليضفي على التراث المستعار في نصه مسحة مغايرة ، تبدو أكثر فنية وحرفية من سابقتها .

أنواع التناص :

أولا – التناص الديني :

هو عبارات ذات مصادر دينية يلتقطها الشاعر من عمق الخطاب الديني المتداول ، والذي يشكل القرآن الكريم الركيزة الأولى فيها ، فالشاعر يستدعي بعض العبارات الدينية أو الآيات القرآنية ، التي تضفي على نصه مسحة روحية "وذلك لخاصية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه ، وهي إنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره ، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص ، إلا إذا كان دينيا أو شعريا وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب ، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا , ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته ودعما في حافظة الإنسان"[7] والعربي الشريف وظف هذا المعين الروحي في قصيدته كلمات غاضبة , فيقول :

يا أمة في عرسها جنازة و عفن و دود

يلفها ألف نواح و صراخ و جحود

يحوطها دمع الثكالى وابتسامات العبيد

لهفي لها من أمة قد داسها قرود

وسامها يهود

وأهلها في غفلة كهفهم رقود[8]

من خلال المقطوعة السابقة سوف يستوعب القاري قبل الناقد وجود التناص فيتحول ذهنه مباشرة إلى النص القرآني : { **فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً**}[9] , وإذا ما رجعنا للشاعر نجده يرمز

بشكل إيحائي يعيد النظر – بواسطته – في الواقع ويقترب به إلى وصف الوضع القائم ، وما آلت إليه كرامة الإنسان فالنص تظهر فيه عملية الامتصاص الشعري للتركيب القرآني بشكل مركب ، تمتزج فيه الذات بحال الأمة ، التي وصفها الشاعر بالرقود (رقود أهل الكهف) وهو بذلك يثير في نفس المتلقي قدرة إيحائية ، تبين له ضرورة الاستدعاء القرآني الذي يشير إلى "طبيعة التجربة الوجودية ، في هذه المرحلة الصعبة المأساوية بمعانيها وصورها ، وتتضمن لغة الشاغر رؤاها الفكرية والفلسفية التي أراد الشاعر أن يمنحها عمقها وشموليتها ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقي نظرا لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي فظلا عما يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري " [10]

بالعودة إلى (كلمات غاضبة) نجد الشاعر لم يكتفِ بالآية الأولى ، فاستدعى آية قرآنية أخرى لتضيف دلالة جديدة تخدم قضيته وتحقق نوعا من العمق والتركز لفكرته فيقول :

وأهلها في غفلة في كهفهم رقود

من غير كلب حارس ولا وصيد

أو مبدأ يعصمهم من قسوة البعيد

أو صفة الخدود [11]

في هذه المقطوعة استثمر الشاعر قوله تعالى : { **وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ** }[12] والشاعر بهذا الاستحضار للأيه الكريمة يهدف لمد المعنى واستكمال أبعاد الصورة بالإضافة إلى تقوية خطابه الشعري ، عندما يجري مقارنة بين أهل الكهف الذين هربوا من الظلم والجور ، وتنازلوا عن نعيم الحياة مقابل الإيمان بالله ، وأهل الكهف الذين فضلوا الرقود في براثن الظلم والطغيان ، متمسكين بنعيم الحياة وترفها مع الفارق ، فأهل الكهف هربوا إلى الأمام ، أما أهل الكهف الذين يتحدث عنهم الشاعر فضلوا الهروب إلى الخلف , فشاعرنا وظف الخطاب الديني وجعل وظائفه تنموية في قصيدته فخرج بأسلوبه " من الخصوصية إلى العمومية ، خصوصية فكرة الكاتب إلى عمومية معالجة القرآن مع إضفاء الدقة و الجدة و البلاغة ، وأسلوب القرآن وحده هو الذي يبقى قرآنا وهو مع النص البشري ، ويظل قرآنا بعد أن يزول النص البشري القرآن يعطي ولا يذوب ، وأساليب البشر تعطي حتى تذوب ، وتبرق وتبهت ، وتزيد وتنقص ، الآمر الذي لم يلتفت إليه المنظرون للتناص " [13] , فالتناص الديني عند (العربي الشريف) تحول من شكله البسيط إلى المركب ، فتحول من مجرد توظيف إلى تناص / خلق ، وهو ما يغني النص و يوسع حدوده ، ويمنح القارئ فرصته في التنقل من فضاء النص الشعري إلى فضاء النص القرآني والسياق

الشعري عند العربي الشريف يتطلب استدعاء آيات عدة يمكنها أن تضيف للنص العديد من الدلالات والإيحاءات يعجز التعبير المباشر عن إيصال رسالتها يقول الشاعر :

كأننا لم نقر في الذكر المجيد

عن نهايات سطت بعاد أو ثمود[14]

هذه الأبيات فيها تناص مع قوله تعالى : **{ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ{6} إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ{7} الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ{8} وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ}**[15]

إن إيحاءات هذا التناص القرآني ودلالته الموضوعية واللغوية والأسلوبية قد أدت أغراضها ، ووظائفها الفكرية والجمالية في السياق الشعري الذي تداخلت فيه ، وتناصت معه ، وكانت جزءا لا يتجزءا من السياق العام للقصيدة ، وما استدعاء الشاعر لهذه الآيات إلا دلالة على قوتها لتخاطب الناس ، فتقول لهم أين تذهبون ؟ لأنكم مهما سعيتم لن تصلوا إلى ما وصل إليه قوم عاد وثمود ، فهم من بنوا ارم ذات العماد ، التي لا يوجد لها مثيل في كل زمان ومكان ، والشاعر باستحضاره كل هذه الآيات أغنى نصه الشعري بمعين لا ينضب من الأصالة والصور التي استقاها من القرآن الكريم والتي بدورها تعمق دلالة التناص ، فتعطيه أبعاد إنسانية ودلالة عصرية .

وهو ما جعل هذه القصيدة فيها تجاوز للتكرار والاجترار ، وهتك لغلاف الموروث والكشف عما في قشوره الخارجية ، متوسلا في ذلك بأسلوب الاستفهام، والتساؤل ، والرفض والقبول ، الإدانة ، والتحويل ، وكأنه يريد إعادة خلقه من جديد بحساسية مختلفة ، "دخولها ومداخلتها وتداخلها تجعل بينها شركا ومشاركة وتشاركا مما يوجد صلات معينة بينها "[16] والشاعر في كل ذلك يحاول معالجة محنة راهنة مدمرة تعصف بوجود أمته العربية مستعينا في ذلك بمخزونه الديني لتوفير الشكل الملائم للتعبير الفني الذي يحمل في طياته قيمة فنية عالية لها تأثير على المتلقي بعد أن يعطيها من روحه .

ثانياً – التناص التاريخي و توظيف الشخصيات :

لقد تعمد الشاعر استحضار شخصيات لها أحداث مربوطة بتاريخ و إنجازات عظيمة ، ترويها قصص طويلة ، فذكر أسماءها وهو يقصد تاريخها العظيم ، وقيمتها الإنسانية ، إضافة إلى الدور الذي قامت به في المجتمع بصفة خاصة ، وفي الحياة بصفة عامة .

وما استدعاء الشاعر لها إلا ليوضح من خلالها رؤياه ، وذلك عندما وظفها " داخل بنية قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه ، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب هما الخطاب التاريخي والخطاب الشعري " [17].

وشاعرنا عمل على هذا النسق في قصيدته (كلمات غاضبة) عندما اشتغل على (التناص الاحترافي) وذلك عن طريق الاجتلاب ، والاستلحاق ، بأن استدعى نتيجة لإعجابه بالمجد التليد الذي كانت عليه

الأمة العربية في جميع مجالات الحياة العديد من الشخصيات ، سلبية كانت أو ايجابية ، مستخدما إياها في الكشف عن واقع سيئ ، ومن نماذج استدعاء الشاعر للشخصيات التاريخية التي ظلت عالقة بذاكرته الواعية فأدخلها في سياق جديد ، يتماشى ورؤيته التي يريد الإفصاح عنها , فيقول: **لم نهو**

غير مسيلمة الحقود

وسجاح تأمر بالسجود

كل الحشود

وتسومهم خسفا بسلطان النهود

وسنا الخدود (18)

ويستدعي الشاعر شخصية أخرى فيقول :

كل المواقف موهت بشذى الاماني والورود

كل المعارك شوهت بدم الشهيد

وصدى الوعيد

زرياب صار الحاكم العدل الرشيد(19)

فهذه الطريقة فيها استمالة للقاري لما فيها من إيحاء وحيوية ، تلفت نظره إلي التقدم الكبير في مجال الموسيقى علي يد زرياب مكتفيا بذلك تاركا مخيلته تبحث في الموسيقى العربية ورموزها ، وكيف طورها روادها وكيف أضافوا وترا سادسا وغيرها فاختزل كل ذلك في زرياب ، ويستمر الشاعر في استحضار العديد من الشخصيات التي استطاع من خلالها إثراء المتن الشعري لديه،ليولد لدى المتلقي متعة الغوص في التاريخ العربي المجيد فيقول :

ويحيل شيب شيوخنا أطياف عيد

أما لبيد

وابن الوليد

وكذا الرشيد

وابن العميد

وأمامه عبد الحميد

وابن الرشيد

فغدوا زبائن دائمين بفناء ناديه السعيد

وتقوقع المسلول يصدأ في برود

لا بل غدا أضحوكة في متحف الماضي المجيد

أما الطريد وكذا الشريد المستفيد

وغدا لعبلة مرقص عند الحدود

يحميه عنترة العتيد

ويروده فرسان صيد

وكأننا لم نستفد من إرثنا الغالي المجيد

غير قيثار وعود [20]

في المقطوعة السابقة يستحضر الشاعر العديد من الشخصيات ، التي تساعده علي تخصيب نصوصه ، وهو يهدف إلي مد المعنى أو استكمال أبعاد الصورة ، فهو عندما يذهب بنا إلي قوة العبارة واللفظ وجزالة المعنى التي لا يختلف عليها اثنين فذكر (لبيد) ليسلط الضوء علي المعلقات بوصفها أروع ما قيل في الشعر العربي وليثبت للقاري أن العرب رجال أبطال ليسوا في الشعر والموسيقى فقط ، ولكنهم أسود في الهيجاء مختزلاً ذلك في شخصية خالد بن الوليد , منتقلا إلي غزارة العلوم والترجمة والفقه والأدب والثقافة والرقة ، والحياة المخملية فيذكر (هارون الرشيد) فيقول : (وكذا الرشيد) فكل هذه الرموز التاريخية تتابعوا في القصيدة منتشرين وعاملين بمدلولات تختلف كلا عن الأخرى ، فمثلا اجتلابه لشخصية (عنترة) ذلك البطل الذي تناقلته الألسن وتحدث عنه التاريخ الأدبي ، يمثل أماني النصر والكرامة والعيش بشرف ، إضافة إلى القوة الجسمانية التي وصلتنا أخبارها عبر التاريخ فيقول :

يحميه عنترة المجيد

ويقول أبضا :

بل أين عنترة المجيد ؟[21]

فهذا التكرار لشخصية واحدة في نفس القصيدة ، تعطي دلالة رحبة تجعل من القاري يبحث عن تخريجات وتأويلات ليستحضر صورة كاملة عن تاريخ عنترة بن شداد .

أما عن صياد الأسود (حمزة) فالشاعر استحضر هذه الشخصية التي كان لها دور كبير في نشر الدعوة الإسلامية ، التي سادت الدنيا في الماضي ، فهو باستدعائها يأمل في عودة الأمجاد والقوة لهذه الأمة .

يذكر الشاعر كل هذه الشخصيات لاحتوائها شحنة كبيرة من الأحداث والإنجازات والنبوغ ، التي لو تحدثنا عنها لطال بنا الحديث ، فالشاعر ذكر الأسماء السابقة كلها ليغني النص ويوسع حدوده ، ويعطي القاري فرصة لينتقل من فضاء النص الشعري إلى فضاء التاريخ الرحب .

استلهم الشاعر في تطلعاته ومقاصده وأفكاره الشعرية أحداث التاريخ التي ألهمت الشعراء والكتاب والمتطلعين إلى الحرية والخلاص عبر العصور .

والعربي الشريف أحد هؤلاء الشعراء الذين استثمروا هذا الموروث التاريخي ووظفه من خلال منجزه الشعري فيقول :

كأننا لم نستفد من إرثنا الغالي المجيد

وعهدنا السعيد

إلا البسوس تهلهل نسج الجدود

أو داحسا تطوى المراحل والسدود

أو أحدا تفنى العديد

أو كربلاء تكحلت بدم الشهيد

ولظى الجحود (22)

ذكر الشاعر(البسوس) وهي المعركة التي تناحرت فيها قبيلتي (تغلب وبكر) فجاء هذا التوظيف والمحاكي لحال الأمة العربية وحكامها اليوم ، إشارة إلى التعملق العربي علي نفسه , حيث ترى سلبيته من خلال تعبير عما حصل اليوم ، وهم لاهون في غمار شهواتهم مدعيين أنهم عرب .

فهذه الأحداث عندما استدعاها الشاعر فهو يمنحها وجهة نظر جديدة , تجعلها جزاء مهما في القصيدة ودلالتها التناصية . أما (داحس – وأحد – وكربلاء) كلها أحداث حاول الشاعر أن يوظفها بكل ما توافرت لديه من إمكانات فنيه ، وفق رؤيته الشعرية بعدما أصبحت الهزيمة والتردي واليأس والإحباط مناط التفكير ومدار الفكر العربي المعاصر ، وكأنه لم يبق من الماضي التليد سوى الأطلال وأصبح التخلص من التردي واليأس من المستحيل ، فلا نجد ذكر إلا لكل ما هو سيئ مثل داحس والغبراء ، وفاجعة كربلاء وقبلها البسوس .

فكل هذه الإيحاءات واستدعائها وما تحمله من دلالات مأساوية قد أدت بدقة وانسجام أغراضها ووظائفها الفكرية والجمالية من السياق الشعري الذي تناصت معه ، وكونت كتلة واحدة من سياق القصيدة العام .

الخاتمة :

وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة :

إن التناص بمفهومه الحديث ، وعلى نحو ما ورد في البحث ، هو آلية قديمة جداً قدم الأدب ، بل يسبقه بكثير ، فما هو إلا استحضار الأشباه والنظائر ، أو استدعاء للعبر والمحاذير ، كما أنه جزء من الخلطة التي ظهرت بها عجينة النص ، وما إطلاق مصطلح التناص أو التضمين الذي ظهر على يد جوليا كرستيفا أو من سبقها إلا تأثراً واضحاً ، وعلى نحو صريح بالأدب الغربي.

لقد عبر العربي الشريف من خلال منجزه الشعري (كلمات غاضبة) عن مواقفه ورؤاه تعبيرا فنياً راقياً استخدام فيه أدوات فنية حديثة ، وظفها في البناء الفني للقصيدة ، وذلك من لغة شعرية موحية وتناص ، واستلهام معطيات التراث وعناصره فيمنح النص ثراء وغنى ، ويعطي دلالات وإيحاءات جديدة تتفق وتجربته الشعرية .

التناص الديني ، جاء متضمنا عددا من المفردات والعبارات والمعاني ، التي تحمل في طياتها معاني جديدة ، لا يستطيع الأسلوب المباشر أن يؤديها ، بشكل أبلغ دون تقنية التناص .

عمل الشاعر العربي الشريف على استدعاء العديد من الشخصيات ، والأحداث التاريخية ، التي لقي اسمها أو تاريخها هوى في نفسه فاستدعاها ، اسما ومواقف وأحداث ، مستخدما إياها في الكشف عن الواقع الراهن ، وهو ما يدل على ثقافة الأديب الواسعة التي ساعدته على امتصاص واجترار دلالة المفردات المتناصة ليبثها في خطابه الشعري ، فيعطيها قيمة فنية متعددة التأويلات لدى المتلقي , كما أن الشاعر استحضر في قصيدته العديد من الشخصيات التاريخية التي ظلت عالقة بذاكرته الواعية لماضيه الحافل بالانتصارات ،فأرهفت فيه الإحساس وعمقت لديه الشعور بالانتماء إلى المجد التليد التي صقلت تجربته الشعرية .

الهوامش

(1) عبد الحليم ريوقي, السرقات الأدبية وتوارد الخواطر, مجلة دراسات أدبية, مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية, دار الخلدونية للنشر والتوزيع القبة, الجزائر, ع 5 ص 53.

(2) حصة البادي، عبدالله سعيد, التناص في الشعر العربيدار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع, الحديث, الطبعة الأولى 2009م, ص151

(3) محمد مفتاح, المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي, المركز الثقافي العربي, الطبعة الأولى 1999م ص40

(4) أحمد عرفات الضاوي, التراث في شعر رواد الشعر الحديث, مطابع البيان التجارية, دبي, الطبعة الأولى 1998م, ص145

(5) نهلة فيصل, النظرية والمنهج, منشورات كتاب الرياض السعودية, يوليو 2002م, ص57

(6) النص, كلمات غاضبة, العربي الشريف.

(7) عبد الله أبو هيف, الحداثة في الشعر السعودي, ص 98.

(8) النص, كلمات غاضبة, العربي الشريف..

(9) سورة الكهف, الآية 11 .

(10) حصة البادي – عبد الله سعيد – التناص في الشعر العربي الحديث –ص 38 .

(11) النص, كلمات غاضبة, العربي الشريف.

(12) سورة الكهف, الآية 18

(13) منير سلطان, التضمين والتناص, وصف رسالة الغفران للعالم الأخر أنموذجا الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية, جلال فري وشركاه, ص 131 .

(14) النص, كلمات غاضبة, العربي الشريف.

(15) سورة الفجر, الآيات من 6 – 9.

(16) محمد مفتاح, المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي, ص 42

(17) حصة البادي, عبد الله سعيد, التناص في الشعر العربي الحديث, ص 153

(18) النص, كلمات غاضبة, العربي الشريف.

(19) المصدر نفسه.

(20) المصدر نفسه.

(21) المصدر نفسه.

(22) المصدر نفسه.

تقنية القناع في الشعر الليبي المعاصر

د. مسعود عبد الله مسعــود

كليـــــــــــة الآداب الزاوية

جامعـــــة الزاويـــــة

المقدمة

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

أحمد الله وأستعينه وأستهديه, وأصلّي وأسلّم على رسوله العظيم, ونبيه الكريم, سيّدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين, وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد:

فقد وقع اختياري على موضوع (تقنية القناع في الشعر الليبي المعاصر) للمشاركة به في المؤتمر العلمي الأول الذي يقيمه قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الزاوية.

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى:

1- إظهار تقنية القناع في الشعر الليبي المعاصر ومدى استخدام شعراء ليبيا في العصر الحاصر لها.

2- إنّ تقنية القناع ظاهرة أدبية تشمل فنون الأدب بعامة من شعر ومسرح وقصة.

إشكالية الدراسة:

تنطلق إشكالية الدراسة من **تساؤلات:**

1- لماذا يلجأ الشاعر الليبي المعاصر إلى التخفّي والتستر وراء وسيلة القناع ؟

2- هل لجأ الشاعر الليبي المعاصر إلى وسيلة القناع خوفا من القمع والبطش الذي تفرضه الأجهزة القمعية في الدولة؟.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية هذه الدراسة من كونها تبحث في موضوع تقنية القناع في الشعر الليبي المعاصر وهي ذات غرض علمي بحث, قد يسهم في فتح أفاق جديدة لدراسة تقنية القناع بشكل أوسع وأعمق, وربما تكون دافعا للمزيد من الدراسات التي تتناول تقنية القناع في مختلف فروع الأدب الأخرى, مثل: القصة والرواية.

وقد توافر البحث على جملة من المواضيع التي تؤدّي إلى التعريف بتقنية القناع وبداية ظهورها وانتشارها في الأدب العربي المعاصر, ولاسيما في خمسينيات وستينيات القرن العشرين وانتقالها إلى الشعر الليبي المعاصر, وأصبحت وسيلة درامية وتقنية جديدة, تعمل على استدعاء شخصية أسطورية أو تاريخية أو دينية أو شعبية, يسقطها الشاعر المعاصر على تجربة يقوم بتقديمها إلى القاري بضمير المتكلّم (الشاعر نفسه).

الدراسات السابقة:

تعد الدراسات التي تناولت موضوع تقنية القناع في الأدب الليبي بوجه عام والشعر الليبي المعاصر بوجه خاص قليلة على الرغم من كثرتها في الشعر العربي المعاصر.

تقسيمات الدراسة:

جاءت خطوات الدراسة وفق الآتي:

القناع لغة واصطلاحا, نشأة القناع, الجذور التراثية للقناع, دوافع استخدام القناع في الشعر, ظهور تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر, وانتقاله إلى الشعر الليبي المعاصر, الأقنعة وأنواعها: أقنعة دينية وتاريخية وأسطورية وفلكلورية (شعبية) وخصائص القناع.

منهج الدراسة:

اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

الخاتمة

وقد حوت الخاتمة أهم نتائج هذه الدراسة.

الباحث

القناع لغة اصطلاحا

القناع لغة:

القِناعُ كلمة تدل على معان متعددة, جاء في معجم لسان العرب" وقد تَقَنَّعَتْ به وقَنَّعَتْ رأْسَها وقَنَّعْتُها أَلبستها القِناعَ فتَقَنَّعَتْ به, قال عنترة:

إِنْ تُغْدفي دُوني القِناعَ فإِنَّني طَبٌّ بأَخْذِ الفارِسِ المُسْتَلْئِمِ

والقِناعُ والمِقْنَعةُ ما تتَقَنَّعُ به المرأَةُ من ثوب تُغَطِّي رأْسَها ومحاسِنَها, وأَلقى عن وجْهه قِناعَ الحياءِ على المثل, وقَنَّعه الشيبُ خِمارَه إِذا علاه الشيبُ, قال الأَعشى: وقَنَّعَه الشيبُ منه خِمارا, وربما سموا الشيب قِناعاً؛ لكونه موضعَ القِناعِ من الرأْس, أَنشد ثعلب:

حتى اكْتَسى الرأْسُ قِناعاً أَشْهَبا أَمْلَحَ لا آذى ولا مُحَبَّبا

ومن كلام الساجع إِذا طَلَعَتِ الذِّراع حَسَرتِ الشمسُ القِناع, وأَشْعَلَتْ في الأُفُقِ الشُّعاع, وتَرَقْرَقَ السّرابُ بكلِّ قاع, الليث.

المِقْنَعةُ ما تُقَنِّعُ به المرأَةُ رأْسَها, قال الأَزهري: ولا فرق عند الثقات من أَهل اللغة بين القِناعِ والمِقْنَعةِ, وهو مثل: اللِّحافِ والمِلْحفةِ, وفي حديث بدْرٍ فانْكَشَفَ قِناعُ قلبه فمات, قِناعُ القلبِ: غِشاؤُه تشبيهاً بقناعِ المرأَةِ, وهو أَكْبر من المِقْنعةِ, وفي الحديث أَتاه رجل مُقَنَّعٌ بالحديد, وهو المُتَغَطِّي بالسِّلاحِ, وقيل هو الذي على رأْسه بيضة وهي الخوذةُ؛ لأَنَّ الرأْس موضع القِناعِ, وفي الحديث أَنه زارَ قبرَ أُمّه في أَلْفِ مُقَنَّعٍ, أَي: في أَلف فارس مُغطًّى بالسلاحِ, ورجل مُقَنَّعٌ بالتشديد, أَي: عليه بَيضة ومِغْفَرٌ, وتَقَنَّعَ في السلاح: دخَل, والمُقَنَّع المُغَطَّى رأْسُه"[1] وهذا الكلام يعني التغطّي والتخفّي والتستر, وكان القناع" يطلق على ما يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية, ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أيّ شخصية من شخصيات المسرحية, ثم أطلق على أي فرد في المجتمع, واستعمل لفظ القناع في النقد الأدبي الحديث للدلالة على شخصية الراوي في العمل الأدبي, ويكون في أغلب الأحيان المؤلف نفسه"[2].

القناع اصطلاحا:

القناع وسيلة فنية يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصور غير مباشرة أو مستحدثة في الشعر العربي المعاصر, شاع استخدامه منذ خمسينيات وستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي, وذلك من خلال الشخصية التراثية[3], وأضحى تقنية درامية جديدة تعمل على استدعاء شخصية تراثية يسقطها الشاعر المعاصر على تجربته الشعرية, ليقول ما يريد قوله وهو في أمن من الملاحقة, من خلال أقنعة الشخصيات التاريخية والأسطورية والدينية والصوفية والشعبية, حيث يتكلم الشاعر عن نفسه وبيئته على لسان إحدى هذه الشخصيات.

نشأة القناع:

القناع قديم النشأة فقد عُرِفت صورته لدى بعض الشعوب البدائية كجزء من طقوسها الاحتفالية والدينية, ثم استخدمت في المسرح الإغريقي واليوناني والروماني[4], حيث كان القناع يطلق على ما يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء دوره التمثيلي للمسرحية, ثم امتد ليشمل أي شخص من شخصيات المسرحية, ثم أطلِق على أي فرد في المجتمع[5], وفي القرون الوسطى أصبحت الأقنعة اليونانية والرومانية تقليدا ملازما للمسرح ولعروض المسرح التنكري الساخر, والتي وجدت لها هوى خاصا تمثّل في المهرجانات الشعبية, وراج استخدام الأقنعة كذلك في مسرحيات عصر النهضة ولمّا تزل حتى يومنا هذا[6], وفي العصر الحديث أصبح القناع أسلوبا جديدا في التعبير الشعري, حيث يعمد الشاعر إلى اختيار شخصية أسطورية أو تاريخية يتقمصها ليختبئ وراءها ويبث من خلالها أفكاره ويعبّر من عما يعانيه من آلام هو ومجتمعه بعيدا عن الملاحقة أو العقاب.

الجذور التراثية للقناع:

شعر القناع الذي ظهر في العصر الحديث له جذور تاريخية في التراث العربي القديم" فنظرة عابرة إلى شخصية أبطال المقامات تثبت بكل يُسر وجود جذور القناع في التراث الأدبي العربي القديم, فقد كان (أبو الفتح الاسكندري) بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني يضع على وجهه قناعا جديدا في كل حوار, ويتمثّل بشخصية مختلفة من الشخصيات التي قام بها سابقا؛ فيتقمّص في مقامة دور المتسوّل, وفي أخرى يصبح ملكا, وفي مقامة أخرى أعمى أو عجوزا أو شابّا, وفي مواضع أخرى يصبح قائدا وخطيبا وعالما لغويا وشاعرا وواعظا ودجالا وشاكيا وبخيلا وزاهدا, فهو يضع قناع هذه الشخصيات على وجهه, ولا يكتفي فقط بظاهرة الشخصية وارتداء ملابسها, بل بانتحال خصائصها النفسية والعملية, ويهتم بأساليب بيانها أيضا"[7].

دوافع استخدام القناع في الشعر:

أسهمت مجموعة من العوامل بشكل أو بآخر في لجوء الشعراء المعاصرين إلى توظيف القناع والرمز بأنواعه في الشعر العربي المعاصر, ومن أهمها:

1- تردّي الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لأبناء الشعب الليبي التي تمثّلت في قمع الشعب وإنكار حريته, وسياسة تكميم الأفواه, وما لحق الإنسان العربي والليبي على حد سواء من أضرار مادية ومعنوية, دفعت بعض الشعراء الليبيين المعاصرين إلى التخفي والتستر خلف شخصية تاريخية أو أسطورية غالبا, حيث يختبئ الشاعر وراء القناع ليعبّر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها,[8] فالشاعر العربي المعاصر يلجأ إلى حيَل فنية يستخدمها هروبا من القيود السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عايشها وأصبح رافضا لها وأخذ يجتهد للالتفاف عليها

والتخلص منها, يقول بدر شاكر السياب في تبرير استخدامه للأساطير" كان الواقع السياسي هو أول ما دفعني لذلك, فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر, اتخذت من الأساطير التي ما كان لزبانية نوري سعيد أن يفهموها– ستارا لأعراضي تلك كما استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم"[9], وبناء على ذلك فإنّ الشاعر العربي الليبي المعاصر اتجه إلى استخدام القناع كغيره من الشعراء العرب للوقوف أمام الواقع المؤلم الذي تعيشه ليبيا, وأنّ هذه العوامل وما ألحقته بالإنسانية من أضرار فادحة، مادياً ومعنوياً، جعلت الشاعر العربي إزاء مجموعة من التناقضات الأمر دفعه إلى الخروج عن دائرة المألوف، وأنّ يتمرد على قيم الثبات والجمود, فكانت القصيدة الشعرية المحطة الأولى له، وميدانه الفسيح.

2– هناك دافع فني لاستخدام القناع يتمثّل في "إضفاء لمسة من الموضوعية والدراسية على القصيدة الذاتية الغنائية, ووظّفها في بنية القصيدة الحديثة كالحوار وأسلوب القص, وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلي الذي ينم عن دواخل النفس البشرية"[10], بعد ذلك لجأ الشاعر المعاصر إلى التستر والتخفي وراء الشخصيات التراثية بوصفها معادلا موضوعيا لتجربته الذاتية فاتخذها قناعا يبثّ من خلالها خواطره وأفكاره لمعالجة الواقع المتأزّم[11] كذلك استخدم الشاعر المعاصر الشخصيات التراثية قناعا يبثّ من خلاله أفكاره وخواطره أو ما يجول بخلده.

3– هناك دافع قومي لاستخدام القناع في الشعر العربي المعاصر يتمثّل في تعرض "أمة من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومي, فإنّها لا تلبث أن ترتد إلى جذورها القومية تتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر, والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها"[12].

4– هناك دافع نفسي لاستخدام القناع في الشعر العربي المعاصر يتمثّل في فقدان القيم والمثل الإنسانية والخضوع لواقع اجتماعي يتحكم فيه الإنسان المتسلط, ويستعبد أخاه الإنسان، فيشعر الإنسان بالانفصال والانعزال عن الآخرين وحتى عن ذاته, فربما يكون قد سبب نوع من الاغتراب والعسف والقمع السلطوي الذي يمارس على الإنسان, أو بسبب الظلم الاجتماعي الذي تعيشه الطبقة الفقيرة، وتمارسه عليها الطبقات القوية والغنية, أو الشعور بالوحدة والعزلة وعدم الرضا عن العلاقات الاجتماعية، والسخط على طبيعة الوظيفة، والإحساس بالضعف أو بعدم الثقة وغير ذلك[13].

ظهور تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر:

يعدّ الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي أول من وظّف القناع في الشعر العربي المعاصر, والشاعر نفسه" يعلل سبب استدعائه للشخصية التاريخية بقوله: إنني عندما اختار هذه الشخصية التاريخية أو

تلك لأتوحّد معها, إنما أحاول أن أعبّر عمّا عبرت هي عنه, وأن أمنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعا من المعاصرة[14], وقد تبعه عدد من الشعراء من معاصريه من أبرزهم: بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وغيرهم, وربما كان للآداب الغربية تأثير قوي على بعض الشعراء والأدباء العرب الذين اطلعوا على تلك الآداب المترجمة أو التي مازالت في لغاتها الأصلية وبخاصة أعمال المدرسة الرومانسية التي هبت رياحها التغيرية على بلدان المشرق العربي مطلع القرن الماضي.

وقد استخدم الشعراء العرب المعاصرون تقنية القناع كوسيلة فنية شعرية للالتفاف على أجهزة المنع والقمع السلطوية[15], وفي خمسينيات وستينيات القرن الماضي راجت قصيدة القناع على أنها أحد وجوه الحداثة في الشعر العربي من خلال استدعاء الشخصيات المختلفة الأسطورية والتاريخية والتراثية والدينية والصوفية والسياسية والوطنية[16], حيث أضحى القناع في الشعر العربي المعاصر وسيلة درامية وتقنية جديدة تعمل على استدعاء شخصية أسطورية أو تاريخية أو شعبية يسقطها الشاعر على تجربة يقوم بتقديمها للقاري بضمير المتكلم, وهذا يصعّب على القاري التفريق بين شخصية الشاعر والشخصية المستدعاة[17]؛ لذلك كان القناع يمثّل "خلق أسطورة تاريخية لا تاريخا حقيقيا, فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي بخلق بديل له (الأسطورة) أو هو محاولة لخلق موقف درامي بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم ولكن رقة الحاجز بين الأصل والقناع تضع الدراسة في أبسط حالاتها"[18].

القناع في الشعر الليبي المعاصر:

كان الشاعر الليبي على اتصال وثيق بما يجري في العالم بعامة وفي الوطن العربي بخاصة من حركات تجديدية، وتأثره بمدرسة التجديد التي قادها محمود سامي البارودي وعمت الوطن العربي, لذلك شهدت حركة الشعر في ليبيا انفتاحاً على ما يجري في الساحات العربية من تيارات تجديدية والأدب الليبي أخذ بدور الريادة في هذا الموقف الجديد[19], حيث واكب الشاعر الليبي تيارات التحديث والتغيير في اتجاهات الثقافة العربية عامة, والثقافة الليبية بوجه خاص، فلم يكن غريباً "أن تنعكس آثار هذه التيارات عليه, وأن يتخذها درساً, ومنهجاً ينطلق به إلى الأمام، ويكتسب من تجاربها وعياً, ونضجاً, وتفتحاً يتلاشى معه القياس الزمني إذا قارناه بمراحل الانطلاق الأدبي في بلاد عربية أخرى"[20], وقد تأثر شعراء ليبيا خلال خمسينيات وستينيات القرن الماضي بشعراء المشرق العربي, يقول الأستاذ مفتاح العمّاري: "إن شعراء ليبيا عاشوا تحت ظلال بعض الشعراء المشارقة، الذين أثروا في مسار هذه التجربة، مثل: السياب والبياتي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور"[21], وهذا الشاعر الليبي الكبير علي الفزاني يبدي تأثره بعبد الوهاب البياتي قائلا: "تجربتي الشعرية مذكرات لأعظم شاعر عربي, ولد

في العراق، ذلك الوطن الذي ظل وما يزال مسرح الصراع الدموي الدائم, الصراع بكل ألوانه، الصراع بالكلمة، الصراع بالسيف والصراع أخيراً بالدبابات.. عبد الوهاب البياتي"[22], ويقول الأستاذ الطاهر بن عريفة عن تأثر الشعراء الليبيين بالبياتي: ولإعجابهم الشديد بالبياتي وتأثرهم به استخدموا بعض تقنياته وأساليبه, نجد في شعر علي الفزاني ذكراً لملحمة جلجامش, وعذابات شهريار, وتودد شهر زاد, ومدن الثلج والصقيع, كما نجد لديه ذكراً لمدن النار والرماد[23] والشاعر علي الفزاني نفسه يقول عن بدر شاكر السياب: "وقصة السياب وحدها جديرة بأن تكون شخصية يتقمصها الشعراء المقبلون، شعراء المستقبل، وثقافة السياب إنجليزية محضة، هذا إلى جانب إلمامه الغزير جداً بلغته وعن طريق الإلمام باللغة الإنجليزية تسربت إليه الآداب الأخرى، أهمها الأدب اليوناني القديم، أو الإغريقية بالضبط، وقد أحب السياب الميثولوجيا – أعنى الأسطورة – ولذلك يُعد أول من وضع أسماء الآلهة الإغريقية كسيزيف وميدوزا وغيرهما في موضعهما الصحيح"[24], وقد سرت تأثيرات الحركة التجديدية في الشعر الليبي المعاصر سريان النار في الهشيم, حيث لم تجد تقاليد شعرية راسخة تعيق تقدمها, وإنّما وجدت محيطاً بكراً، وهو غير محصن بموانع, أو معزول داخل ساحة مغلقة يتعذر معها الاقتحام[25], فقد ظهرت ملامح التجديد في شعر العديد من الشعراء الليبيين مثل: علي الرقيعي، وعلى صدقي عبد القادر, وعلي الفزاني, وحسن محمد صالح, وخالد زغبية وغيرهم ممن أدْلوا بدلوهم في تيار الحداثة في الشعر الليبي, وتحديث القصيدة الليبية أسوة بنظيراتها في الوطن العربي خلال القرن الماضي, فقد ظل كل من الشعراء" الشلطامي, والفزاني, وعلي صدقي عبد القادر يسعون إلى تحديث القصيدة الليبية؛ لأنّهم كانوا على صلة وثيقة بما يجرى في الوطن العربي من تيارات تجديدية يقودها جماعة من الشعراء الرواد، ومن هنا وجد الشعراء الليبيون أن الطريق قد "عبّد في اتجاه التجريب الشعري بعد أن أصبحت الانتفاضة على الموروث القديم قد بدأت تحقق نجاحاتها, وتجد من يتقبلها ويباركها في الوطن العربي كلّه من خلال الأعمال الشعرية لنازك الملائكة, وبدر شاكر السياب, وعبد الوهاب البياتي, وصلاح عبد الصبور, وغيرهم من الشعراء الذين حملوا بعنف لواء التجديد الشعري، ومضوا وسط صخور المعوقات التي سدّت بها المعارضة تقدّم مسيرة التجديد, والقضاء عليها, وهي في المهد"[26]؛ لأنّ فترة الستينيات وأوائل السبعينيات شكلت "متابعة للحركة الشعرية العربية في الوقت الذي تجاوبت فيه مع مضامين المرحلة, التي كانت تسيطر عليها النّزعة التّحررية والدعوة إلى الاشتراكية, كما اشتدت فيها الأزمة بين الشاعر والواقع السياسي وبخاصة بعد هزيمة1967م، ودخول الشّعر مرحلة البكائيات على الحالة السّيّئة التي وصل إليها العرب إلى جانب التفافهم إلى الجانب الاجتماعي المتدهور, الذي تمثّل في حالة الفقر والبؤس والمرض فانعكس ذلك على شعرهم"[27], وما جرى في الوطن العربي من تجديد في الشعر جرى في ليبيا أيضاً.

أنواع الأقنعة:

كثيرا ما يحاول الشعراء المعاصرون التستر والتخفّي وراء شخصية دينية أو تاريخية أو أدبية أو أسطورية أو شعبية؛ ليبثوا من خلالها ما تحمله عقولهم من أفكار وأماني, وما يجب أن يكون عليه واقعهم؛ لذلك لجأ كثير من الشعراء إلى الأقنعة المستمدة من التراث الإنساني والإسلامي, فيقولون ما يريدون قوله خلف هذه الأقنعة, وهم في مأمن من الذعر والخوف والمنع والقمع السلطوي.

ويمكن تقسيم هذه الأقنعة في الشعر الليبي المعاصر إلى أقنعة دينية وتاريخية وأسطورية وشعبية.

أولا- القناع الديني:

تأثر عدد كبير من الشعراء المعاصرين الليبيين بأغلب المصادر الإسلامية ويأتي في مقدمتها القرآن الكريم الذي يعدّ أهم تلك المصادر التي استمد منها الشعراء والأدباء كثيرا من موضوعاتهم وشخصياتهم في أعمالهم الأدبية المهمة, لذلك استحضر **كثير من الشعراء المعاصرين الليبيين عددا من الأنبياء الذين وردت قصصهم في القرآن الكريم كقصص الأنبياء: (يوسف, أيوب, موسى, يعقوب, المسيح) -عليهم السلام- أذكر منهم** الشاعر علي الفزاني **الذي استحضر قناع النبي (أيوب)- عليه السلام** - في قصيدته **(رؤيا من المعتقل)** وكذلك **استحضر** القناع نفسه في قصيدته **(من وراء الجدران الصدئة) وقناع** يوسف في قصيدته **(رحلة المخاض والتكوين)** وكذلك وظّف القناع نفسه في قصيدته **(الموت فوق المئذنة)** ووظّف الفزاني كذلك القناع نفسه في قصيدته **(الحوار المقفل)** واستخدم كذلك **قناع (المسيح)** في قصيدته **(بعد الصلب)** وفي قصيدته **(اعترافات شاهد يحتضر)** واستخدم قناع المسيح وقصة الصلب ولكن من منظور القرآن الكريم**, كما** استخدم **قناع (قابيل)** في قصيدته **(قابيل),** واستخدم الشاعر علي صدقي عبد القادر **قناع (المسيح)** في قصيدته **(أعداء الكلمة)** وفي قصيدته **(ولو حامل ماء.. للثوّار)** استحضر قناع النبي (أيّوب)**- عليه السلام-.**

نماذج من الشعر الليبي تمثّل القناع الديني:

1- قناع يوسف – عليه السلام-

يكثر الشعراء الليبيون المعاصرون من الرموز الدينية ومن هذه الرموز الدينية سيدنا يوسف- عليه السلام- وقصته التي تتكرر في مختلف المجتمعات الإنسانية, حيث يظلم الأخ أخاه وينكّل به, ومن هؤلاء الشعراء الشاعر علي الفزاني الذي يقول في قصيدته **(رحلة المخاض والتكوين):**

ذات ليلة

سقطت تماثيل الرماد

وهوى بعل وعزّى .. ثم عاد

يوسف الضائع في الجب وسرنا للحصاد

أيها الرب لنا المحراث والقرطاس زاد !![28]

ففي النص استحضر الفزاني قناع يوسف– عليه السلام– وقصة إلقائه في الجب من الموروث الديني.

وتحفل قصيدة الفزاني **(الموت فوق المئذنة)** بكثير من الرموز والإشارات الدينية, حيث يتخذ النبي يوسف وسنيه العجاف قناعا، فيقول:

تاريخ أمتي بداخلي أحمله معي إلى المدائن البعيدة
مردّدا للوطن المسلوب تارة قصيدة
وتارة مرثية وربما ، وربما غرقتُ في البكاء
لكن أنا أقسمت أن أموت فوق المئذنة
عبر سنّي الموت المحزنة
سني يوسف العجاف
كانت لنا نهاية المطاف[29]

كذلك نجد بعض الإشارات الدينية في قصيدة الفزاني **(الحوار المقفل)** حيث استحضر النبي يوسف وإلقاؤه في الجُب، ثم التلميح إلى مراودة امرأة العزيز له عن نفسه، فيقول:

خذوني ...
خذوني
إلى حيث شئتم
إلى السجن مرحي ، فما كُنت يوماً طليق
يقيني بأني ولدت بأرض الرقيق
أنا يُوسُفيُّ المنافي ، وبئري القديم
تحوّل حيناً فصار ملاذَ الحريم
وما قدّ ثوبي ، ولكن لبست رداء العبيد .. [30]

2– قناع المسيح:

من الشخصيات الدينية التي اعتنى بها الشعراء الليبيون المعاصرون واتخذوها قناعا شخصية المسيح عيسى ابن مريم– عليه السلام–, وإن كانت "معظم ملامح السيد المسيح في شعرنا المعاصر مستمدة من الموروث المسيحي وخصوصا الصلب والفداء والحياة من خلال الموت وثلاثتها ملامح مسيحية وعلى هذه الملامح أسقط شعراؤنا معظم الدلالات المعاصرة التي استخدموا فيها شخصية المسيح؛ فعلى ملامح (الصلب) أسقطوا كل الآلام التي يتحمّلها الشاعر المعاصر والإنسان المعاصر عموما, سواء

أكانت تلك الآلام مادية أم معنوية وقد افتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحا على الصلب"[31] وقصة صلب المسيح عيسى ابن مريم تترد كثيرا في الشعر العربي بعامة والشعر الليبي على وجه الخصوص, مستمدين أصولها من الموروث المسيحي، وخصوصا ملامح الصلب والفداء والحياة من خلال الموت وثلاثتها ملامح مسيحية[32], فقد شاعت قصة الصلب بين الشعراء الليبيين؛ لأنهم يرون أنّه تحمّل أعباء البشر, فالشاعر كثيرًا ما يصوّر نفسه مسيحا, ويعتبر الآلام التي يتحمّلها صليبا يجرّه, ويعدّ كل صاحب فكرة نبيلة, يتعذّب من أجلها مسيحا, كذلك يعتبر محاربة فكرته صليبا, فالشاعر الليبي الحديث صوّر كل مظلوم يعاني بغي قوة ظالمة مسيحا, والشاعر علي الفزاني في قصيدته **(بعد الصلب)** يصور نفسه مسيحًا مصلوبًا, فيقول:

صلبوني فوق أعواد حقيرة
من غصون قد تغني فوقها شاد وناح
لم أقلها أنني كنت نبيًّا
أتلقى وحْي شعري من إله في الأعالي
فلقد كنت فقيرًا .. مهانًا .. وحقيرًا
وأبي كان على درب الحياة
مثل طفل باحث عن ثدي أمه
في ظلام .. وهى ميتة
راضعًا من حلمتيها ذلك النزف الكريه !!
غير أني عدت يومًا .. وصليبي فوق ظهري
كان قد أضحى كظل في طريق
واندحاري : صار بغثًا ، مثل موت
وتلمّست طريقي .. عبر دربي
فوجدته !
ومشيته
حافياً ً تدمي خطاي !
صفّق الأطفال .. ها قد عاد للأرض المسيح !![33]

3- قناع قابيل:

استحضر علي الفزاني من الموروث الديني الشخصيات المنبوذة التي تكون قد "ارتكبت خطيئة، فحلت عليها اللعنة، ويمكن التمييز بين نوعين من هذه الشخصيات: النوع الأول شخصيات حلت عليها اللعنة

لتمردها على إرادة الله، وعلى قمة هذا الفريق يقف الشيطان ويتلوه في الصف قابيل بن آدم أول قاتل على وجه الأرض متحدياً إرادة أبيه وإرادة الله"[34] أو قد تكون تلك الشخصيات ارتكبت خطيئة أو معصية من المعاصي فتكون رمزًا من الرموز التي يعقد بها الشاعر مقارنة أو يذكرها في حادثة مماثلة مع الفارق الكبير, مثل ما استحضر علي الفزاني في قصيدته **(قابيل)** شخصية قابيل بن آدم الذي قتل شخصًا واحدًا باعتباره أول من ارتكب خطيئة في تاريخ البشرية, ويعقد مقارنة بينه وبين قابيل الحاضر الذي يقتل آلاف البشر مثل ما حدث في هيروشيما في اليابان سنة 1945م, فيقول:

لك المجد والملكوت والعرش والموت

والحياة والبعث والميلادُ

منك الشيء وإليك

أغفر أسئلتي أيها المُحيي المميتُ

منحتني بصيرة – وبصراً –

منحتني هبة الشعر الذي يحمل جمال مخلوقاتك

لكنك . منحتني السؤال !

لماذا يقتل رجل واحد بقنبلة واحدة

في ثانية واحدة – سبعين ألفاً من البشر[35]

فقد صور الشاعر علي الفزاني جريمة قابيل التي تعد أول جريمة حدثت على وجه الأرض، واكتسب من دلالة هذا الرمز المركب دلالات وأبعاد معاصرة، وكأنه نقل القضية القديمة في الموروث الديني إلى قضية محورية معاصرة, وهي قضية الشعوب المظلومة من قبل الدول الكبرى في القرن العشرين، حيث نلمس ذلك في الجريمة التي ارتكبتها أمريكا في حق اليابان، فرمز قابيل عند الفزاني لا يقف عند ابن آدم الذي نعرفه، ولكن يتعداه إلى قابيل العصر الذي امتهن حرفة القتل، وسلط كلّ ما يملك من وسائل الدمار، لقتل الحريات ومصادرة الأفكار، فهو يرمز إلى المستعمر الذي عاث فساداً في الأرض, فقد تجاوز الشاعر الدلالة الأصلية لهذا الرمز المركب ليشرك القاري ويلهب أشواقه، ويبعث فيه الإحساس بالدلالة الحقيقية والتأويل المنطقي للنص أو الرمز ولإشراكه في فعل الحركة والثورة.

ثانيا– القناع التاريخي:

يعد الموروث التاريخية أحد الموارد المهمة التي اعتمد عليها الشاعر المعاصر في بلورة تجربته الشعرية لاشتمال الموروث التاريخي على (شخصيات وصراعات وحروب), حيث يقدم الشاعر المعاصر من خلالها مادة خصبة تسهم في إثراء نصه الشعري, فقد استمد منها الشعراء والأدباء من الموروث التاريخي كثيرا من موضوعاتهم وشخصياتهم في أعمالهم الأدبية المهمة, لذلك استحضر **كثير**

من الشعراء المعاصرين الليبيين عددا من الشخصيات الذين كانوا أبطالا سطروا صفحات ناصعة البياض في التاريخ أو كانوا من قادة الفتوحات الإسلامية مثل: (خالد بن الوليد, طارق بن زياد, صلاح الدين الأيوبي) وغيرهم كثير أو كانوا ممن قادوا حركة المقاومة والجهاد في العصر الحاضر مثل: (عمر المختار, عبد المنعم رياض, جمال عبد الناصر) وغيرهم كثير أو ممن عرفوا في التاريخ الإسلامي بالقوة والبطش مثل: (الحجاج بن يوسف الثقفي) وغيره, أذكر منهم: الشاعر خالد زغبية **الذي استحضر قناع** أبي العلاء في قصيدته (**لزوميات إلى أبي العلاء**) و**الشاعر علي الفزاني الذي استحضر** في قصيدته (**عذابات ناشئة الليل**)[36] **أقنعة** (خالد ابن الوليد وأبو ذر الغفاري وصلاح الدين الأيوبي والحسين بن علي) **وقناع (البلجاء)** في قصيدته (**الطوفان آت**) واستحضر الفزاني كذلك شخصية البطل (عبد المنعم رياض) من التاريخ المعاصر في قصيدته (**من حرب البسوس إلى دون كيشوت**) و**استحضر** الشاعر علي صدقي عبد القادر **قناع (الحجاج)** في قصيدته (**ويفر الحجاج من قبره**), كما وظّف قناع (عمر بن الخطاب) في القصيدة نفسها, وكذلك استحضر الشاعر علي صدقي عبد القادر قناع (هارون الرشيد) في قصيدته (**الشرق العربي**) وقناع عمر المختار في قصيدته (**رسالة من ليبيا**).

نماذج من الشعر الليبي تمثّل القناع التاريخي:

1- قناع الحجاج:

من الشخصيات الأموية التي صارت رمزا للظلم والتجبر والطغيان، شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي التي استعارها الشعراء العرب المعاصرون لتصوير واقعهم المليء بأمثال الحجاج الذي جرّد سيفه وسجنه لردع كل معارض له, واقترن اسمه أيضا بالشراسة والطغيان على الرغم من امتلاكه بعضاً من الجوانب الإيجابية كالفطنة والذكاء وحسن القيادة والفصاحة والمعرفة، إلاَّ أنَّ ما قام به من قتل واعتقال لخصومه جعله ضمن قائمة الطغاة، لذلك اعتبره الشعراء المعاصرون رمزاً لكل قوة باطشة, تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت يحاول أن يرتفع في وجه طغيانها[37], والشاعر الليبي علي صدقي عبد القادر وظف هذا القناع تعبيراً عن أخذ الحذر من السلطات الجائرة التي تبطش بلا هوادة, فيقول:

. . .

وجه جدي في إطار صورة البيت، وفي وجه الصغار
صاح: حاذروا من الحجاج. قد فرَّ من الأكفان من حارس
قبره من الأحجار
فتّشوا عنه، عساه كامن بأصبع الحاكم، تحت ضرسه

المسوّس، المنهار

فتشوا، لابدَّ مندس بإبط واحد من التتار

أو بنعل آمر جبّار

فتّشوا، (الحجاج)، من أكفانه فرَّ، باسم مستعار[38]

لم يعتمد الشاعر على توظيفه للقناع الحجاج على الاسم المجرد للشخصية المتقنّع بها, وإنما اعتمد على توظيف دلالته ووظيفته أيضاً داخل السياق الشعري، واستخدم لذلك صوراً متعددة (كالإصبع والضرس والإبط والنعل)، فأخذ هذا التوظيف تفاعلاً ثنائياً بين الاسم والدلالة لإظهار الملمح الواضح لشخصية (الحجاج) ونزوعه الدائم على حب السيطرة، وقهر المجتمع وإخماد صوت معارضيه.

2- قناع طـــارق:

يندرج (طارق بن زياد) تحت قادة الفتوحات المحققين للانتصارات المجيدة فقد استطاع بخبرته وحنكته العسكرية أن يفتح بلاد الأندلس وبذلك أصبح بطلا من أبطال الفتوحات الإسلامي, والشاعر علي صدقي عبد القادر يستلهم هذا القناع, فيقول:

لو فتشت عيون الشعب

لرأيت (القائد: طارق) يخطب

يوقد في أعيننا ناره

ودخان بواخره يصعد

وفدائي (القدس وحيفا)

ورأيت الثأر بها يغلي[39]

فتوظيف الشاعر لقناع طارق بن زياد داخل هذه الأبيات لم يكن لتوظيف حادثة حرق السفن، وإنما استغلَّ الحدث ليعطيه بُعداً دلالياً وجمالياً في قصيدته، فالنص يسافر عبر دلالة الرمز لاستحضار بطولة الشعب، وبطولة فدائيي فلسطين من خلال استدعاء الرمز التاريخي وما يحمله من تثمين للحظات الجهادية المضيئة وتكديسها عبر مشاعر الثأر من العدو، وانبعاث شرارة المقاومة.

3- قناع صـــــلاح الدين:

يتخذ الشاعر علي صدقي عبد القادر من شخصية البطل صلاح الدين الأيـوبي رمزاً جهادياً ونضالياً ليكشف من خلال هذا التوظيف الشعري الواقع المتردي الذي يعيشه العرب في هذا العصر، وما كان عليه العرب والمسلمون إبَّان قوتهم في قرون خلت, فيقول:

ولأول مرة

أحسست بصوت (صلاح الدين الأيوبي)

في صوتك
في كلمات ذات الأزهار
كنجوم شقراء
تتساقط في أيدي (مئة المليون مواطن)
فتقبلها أعيننا، أودية النور
وتعانقها أضلعنا، أبواب الروح
في خطوك حمحمة خيول (صلاح الدين)
في صوتك خفقات الرايات المنتصرة
العربية
وصليل سيوف جدودي، جند الله
في نبرة صوتك ألف نداء
ودعاء
يدعو العرب لألف رجاء
يدعو للقاء الأمجاد
رغم الأبعاد
رغم حدود مصطنعه(40)

يستوقف الشاعر علي صدقي عبد القادر في هذه الأبيات واقع العرب المتردّي، فيوظف قناع شخصية صلاح الدين الأيوبي, الذي كان قائدا مشرّفا في كل بطولاته، وقد سعى علي صدقي من خلال هذا التوظيف إلى عقد مقارنة بين زمن أسلافنا الأبطال العرب والمسلمين, حين يسمع صوت صلاح الدين يتردد وحمحمة خيوله وأصوات السيوف, وهي تخرج من أغمادها لتردّ الطغاة على أعقابهم، ويقارن الشاعر هذا الزمن، بزمن التخاذل الذي يعيشه العرب اليوم، ويرى الشاعر في نبرة صوت (صلاح الدين) ألف نداء ودعاء يستنهض هِمَم العرب– الذين هم في سُبات عميق– داعياً إياهم إلى لقاء الأمجاد والوقوف صفاً واحداً, بالرغم من الحدود المصطنعة لصنع التاريخ الأكبر تاريخ الوطن المتحرر, ففي قصيدته (**الشهيد**) استحضر الشاعر قناع البطل صلاح الدين. فيقول:

...
هكذا مرت على الكهف، إذكارات، الصفاحْ
وهو يصغي مستعيداً لأحاديث الرماح
آه لو فينا (صلاح) (41)

استحضر الشاعر من الموروث التاريخي البطل (صلاح الدين), ويتخذ منه قناعا للتضحية والجهاد لشحذ العزائم من أجل استرداد الأرض المسلوبة.

ثالثا– القناع الأسطوري:

الأساطير جمع أسطورة قصة خرافية يسودها الخيال, مجهولة المؤلف، تبرز فيها قوى الطبيعة في صورة كائنات حية ذات شخصية ممتازة، ويبني عليها الأدب الشعبي، والأساطير معين لا ينضب للشعراء والأدباء في كل عصر من العصور, بواسطتها يجسّدون مشاعرهم وأفكارهم, لا يوجد تعريف لها "فمن العسير أن نضع تعريفا للأسطورة, يجمع عليه العلماء المتخصصين؛ ذلك لأنّ الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التعقيد, تختلف حوله وجهات النظر"[42] وقد استحضر **الشاعر الليبي الكبير علي الفزاني قناع (سيزيف) في قصيدته (مذكرات سيزيف)** واستخدم قناع (عشتار أو عشتروت) في قصيدته **(المعاناة في خندق الليل)**, وكذلك القناع نفسه في قصيدته **(رحلة في لغة البكم)**, **ووظّف الفزاني قناع (العنقاء) في قصيدته (بكائية العنقاء)** واستحضر **الشاعر محمد الشلطامي قناع (التنين) في قصيدته (أنشودة الحزن العميق)** واستحضر **قناع (سيزيف) في قصيدته (أبيات إلى معشوقة المجنون)** وقناع **(العنقاء) في القصيدة نفسها,** واستحضر **الشاعر** علي صدقي عبد القادر قناع (حصان طروادة) في قصيدته **(جبهة مسكونة بالفجر)** وقناع (الغول) في قصيدته **(الفدائي)** وكذلك في قصيدته **(المارد الغول)** وقناع (العنقاء) في قصيدته **(أصوات يا أمي).**

نماذج من الشعر الليبي تمثّل القناع الأسطوري:

1– قناع سيزيف:

كان سيزيف ملك كورنتة حكمت عليه الآلهة بحمل حجر إلى أعلى الجبل, فكان سيزيف كلما صعد بالحجر إلى قمة الجبل وتركه ونزل من على قمة الجبل فإن الحجر يتدحرج خلفه ويهبط به, وكان يعيد الكرة إلى ما لا نهاية, وكان السبب في هذا العقاب؛ أنّه ارتكب عملا محرما فعوقب, وقيل إنّه سرق النار من كبير الآلهة, ويوظّف الشعراء هذه الأسطورة, ويرمزون بها إلى المعاناة والآلام الأبدية[43], وحيث إنّ بعض الشعراء الليبيين قد عاشوا المعاناة والآلام؛ لذلك قاموا بتوظيف أسطورة سيزيف في أشعارهم للتعبير عن هذه المتاعب التي يلاقونها, ومن هؤلاء الشعراء خالد زغبية, يقول:

كأنني (سيزيف) قد حملتُ صخرتي
وصرت أغدو ألف مرّة
فد دميَت يداي ألف مرّة
حملتُ آلامي معي... وصرت أغدو ألف مرّة
لأرفع الصخرة فوق الجبال ... ألف مرّة[44].

لقد استخدم الشاعر لفظة الصخرة للتعبير عن الهمّ الثقيل, كمرادف للرسالة النبيلة لأمة النضال, ومع ذلك فالشاعر خالد زغبية – على الرغم من الألم– يصرّ على متابعة المسار والدفع نحو القمة؛ ليستنشق نسمات الحرية ويتطلع إلى الأفضل, وإن كان النص يقلب الرمز الأصلي من معنى التكرار الممل إلى المعاودة الطموحة.

إن فعل سيزيف إذ يؤكد على أهمية دحرجة الصخرة إلى الأعلى فلابد أن ينجح الشاعر يوما في تحقيق ما عجز عنه سيزيف لكن عليه أن يقبل أو لا يحمل الصخرة[45], ويستحضر الشاعر الليبي الكبير علي الفزاني أسطورة (سيزيف) في قصيدته (مذكرات سيزيف), حيث جعلها معادلا للآلام التي يعانيها الشعب الليبي من ويلات الفقر والجوع والقهر, يقول:

عندما كنا جياعاً بين نجع ورصيف
نربط الأحجار والأطمار بالخصر النحيف
ونعاني ما نعاني محنة عبر الخريف
سغب الصحراء والموتى وآلام سيزيف[46].

فأسطورة (سيزيف) التي رسمها الفزاني تشع كبؤرة تجمعت فيها معاني الألم والفقر والجوع والحرمان، حيث يلجأ الشعراء المعاصرون إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة، أو لأسباب سياسية يتخذونها قناعاً يعبّرون من خلاله عما يريدون من أفكار ومعتقدات تجنباً من الملاحقات السياسية أو الدينية، فشخصيات الأسطورة ستار يختفي وراءه الكاتب ليقول ما يريده، وهو في مأمن من السجن أو النفي, لكن سيزيف يتحول عند الشاعر السنوسي حبيب إلى رمز البطل الايجابي الذي يخرج من وسط الشعب كي يتحمّل أعباء النضال, وهي مسؤولية صعبة مثل صخرة سيزيف وهنا يجب على البطل أن يتحلى بالصبر, فالطريق إلى القمة صعب وشاق ولكنه ليس مستحيلا, يقول:

إيه يا أحزان يا أفراح يا برد الجبال
من تُرى يحمِل تلك الصخرة الرعناء
عن جيلي إلى رأس الجبل
ثم لا يألو يُدحرجها إلى أعلى إذا ارتدّت
إلى القاع
فلا يثنيه خوف لا كلل[47].

إنّ قناع سيزيف بما تحمله من معاناة وعذاب متكرر, وجدت صدى واسعا عند بعض الشعراء الليبيين المعاصرين الذي أحسوا بالمعاناة وضياع الجهد, وكذلك رأوا فيها صورة الاستغلال المعاصر, فهذا الشاعر عبد المجيد القمودي صالح يقول:

أنا قد كنت سيزيفا ولم أزل
وسوف يظل أطفالي وقوتُهم
بقبضة صاحب العمل[48]

رابعا- القناع الفلكلوري (الشعبي)

التراث الشعبي بجميع أنواعه ومكوناته من (مثل, حكاية, حكمة, تقاليد) يعد من أهم مصادر الشعر العربي المعاصر, فالشاعر المعاصر يختار من التراث الشعبي ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد الحديث أو يريد نقلها إلى المتلقي, لأنّ التراث قريب من الشاعر, وحين يلجأ إليه لا يحس أنّه مثقل بما في الماضي الطويل من خلاف ومشكلات إلا أنّ الأدباء العرب لم يعتنوا بالسندباد إلا بعد قرنين من اعتناء الغرب به, حيث التف أدباؤنا العرب إلى هذا المصدر الخصب, وظفر بعناية معظم الشعراء المعاصرين, حيث أدركوا قيمته الفنية وقوة طاقاته الإيحائية, وأما سندباد ألف ليلة وليلة, فهو تاجر يجوب بسفينته البلدان للتجارة بحثا عن الطرائف وقد قام بسبع رحلات مليئة بالمغامرات العجيبة, يتعرض في رحلاته للكثير من العجائب والمخاطر والمواقف الشاقة, لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة, وكان عقب كل رحلة يعود ويوزع على ندمائه ما جلب معه من كنوز في رحلته؛ ليعود بعد ذلك إلى رحلة جديدة ومغامرة جديدة[49], وقد شاع قناع السندباد في الشعر العربي"حتى لا نكاد نفتح ديوانا من دواوين الشعر الحديث إلا ويطالعنا وجه من خلال قصيدة أو أكثر من قصيدة, وما من شاعر معاصر إلا وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية"[50], ومن الشعراء الليبيين الذين استحضروا قناع (السندباد) **الشاعر الليبي الكبير علي الفزاني, الذي استحضر** قناع السندباد **وقناع (شهر زاد) كذلك** في قصيدته **(مقاطع حلبية)**[51], كذلك استحضر **الشاعر علي صدقي عبد القادر قناع (شهر زاد)** في قصيدته **(أسطورة شهر زاد)** واستخدم القناع نفسه في قصيدته **(حضن أمّي)** ووظّف مفتاح العمّاري قناع (زرقاء اليمامة) في قصيدته **(قيامة الرمل)** واستخدم **الشاعر محمد الشلطامي قناع (زرقاء اليمامة)** في قصيدته **(قراءة جديدة لأفكار زرقاء اليمامة)** وقناع السندباد في قصيدته **(من أغاني البحار).**

نماذج من الشعر الليبي تمثّل القناع الفلكلوري (الشعبي):

1- قناع السندباد:

السِّندباد رجل بحار من بغداد من شخصيات ألف ليلة وليلة, عاش في زمن الخلافة العباسية، وتعدّ حكايات السندباد من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة التي تدور أحداثها في الشرق الأوسط, وقد زار السندباد كثيرا من الأماكن والدول, والتقى بكثير من الوحوش والحيوانات المفترسة في رحلاته السبع التي قام بها, ولاقى فيها كثيرا من المصاعب والأهوال, وفي كل مرة ينجو منها بصعوبة, ويرجع محملا

بالهدايا والجواهر, وقد فُتن الشعراء العرب المعاصرون بشخصية السندباد وبالمصاعب التي عاشها ونجا منها بأعجوبة, ومن هؤلاء الشعراء العرب شعراء ليبيا الذين عاشوا في العصر الحاضر, منهم الشاعر محمد الشلطامي, الذي اتخذ من السندباد قناعا **في قصيدته (من أغاني البحار), فيقول:**

أنا والرفاق وأنت والأفق البعيد
والشمس والحلم الملون
الربيع على صليب
ما زلت أبحر
والسفينة تأكل الزمن الرتيب
من ذا يدلّ السنداد على مرافئك القصية؟
ويقول أغنية شجية
هو ذا يعود السندباد إلى دارك بلا هدية
ليراك يا بنغازي مشرقة بهية(52)

ويستحضر الشاعر علي الفزاني من الموروث الفلكلوري شخصية السندباد وما يتحمله من مصاعب وأخطار في رحلاته فيتوحد معه, ويتخذه قناعا, فيقول في قصيدته **(موت السندباد):**

رحلاتي في بحار الكلمات
رحلات السندباد
تاه حيناً في الصحارى ثم عاد
بخطى تدمى ولحن مستعاد
واستحال الشوق والحرف رماد
أهرقته الريح منيّ والمداد
صار زيفا ، وأباريق رماد
دفنوها في الروابي مع رفات السندباد

2- قناع شهر زاد:

كان الملك شهريار تعوّد أن يتزوج كل بفتاة بكر ثم يقتلها عقابا لبنات حواء لخيانة زوجته التي هي واحدة من بنات حواء, وشهر زاد اسم جارية من جواريه في قصص ألف ليلة وليلة, تميزت بالذكاء والفطنة والبراعة في تأليف حكايات مترابطة الأجزاء متسلسلة, تسردها للملك شهريار, وفي نهاية كل ليلة تختم كلامها بعبارة (أدركت شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح) وقد تجاوزت حكاياتها الألف, وهي التي غرفت في الأدب العربي بحكايات ألف ليلة وليلة, وقد استطاعت شهرزاد بدهائها

وفطنتها أن تجعل الملك شهريار يقلع عن هذه العادة, وحيث إنّ الشعراء الليبيين أعجبوا بها وبذكائها وفطنتها لذلك اتخذوها قناعا, ومن هؤلاء الشعراء الشاعر علي الفزَّاني الذي اتخذ شهرزاد قناعا في قصيدته **(شهرزاد)**, فيقول:

شهر زاد فتحت باب المدينة
ثم صاحت بالأبابيل اللعينة
ادْخلُوها .. ادْخلوا فالشرق موتى وسكارى
وبغايا، وأباريق حقيرة

***

كم روت لي هذه الرقطاء في ليل التوتّر
خبّرتني عن أبي زيد الهلالي وعنتر
وسقتني ألف كأس بتعاويذي معطّر
وأنا ألهو غبياً، ثم ألهو، ثم أسكر

***

أين من عيني هاتيك المجالي ؟
وهي ملأى بفلولي وجنودي ورجالي ؟
أين قدسي ؟ وضفافي ؟ يا ليالي
ذهب التاريخ مني ببلادي وخيالي

***

شهر زادي فتحت باب المدينة
ثم باتت تتسلى بأمانينا الحزينة
وأنا والأمّ والأطفال نبكي
عبر أصداء السكينة..؟[53]

3- قناع زرقاء اليمامة:

زرقاء اليمامة ذكرت في الكتب أنها تبصر على مسيرة ثلاث ليال، وأنذرت قومها جديس من جيش حسان بن تبع اليمني الذي جاءهم غازياً، وقد تبين حدة بصرها, فأمر جيشه بأن يقطع كل منهم شجرة ويجعلها أمامه، فنظرت زرقاء اليمامة فلمّا أبصرتهم أخبرت قومها، وعندما سألوها ما ترين؟ قالت أرى رجلاً في شجرة[54] والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه, والتنبيه عليه, وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى

تحذيرها وقد استطاع مفتاح العمّاري أن يوظف قناع زرقاء اليمامة توظيفاً معاصراً برؤية واقعية في نسيج عمله الشعري، وأن يستحضر قناع (زرقاء اليمامة) التي تنبأت بالأخطار قبل وقوعها, ففي قصيدته **(قيامة الرمل)** يقول:

قُدنا جيشاً من الأشجار صوب
غابة الضوء
رأتنا الزرقاءُ
فأنبأت بالذي ساعة المطرِ
يكون[55]

خصائص القناع:

1- علاقة القناع بالرمز:

يرتبط القناع بالرمز ارتباطا وثيقا, حيث إنّ "علاقة القناع بالرمز علاقة ارتباط الجزء بالكل, أو الخاص بالعام, فالقناع جزء خاص ودقيق من أجزاء الرمز المختلفة, له خصائصه وحضوره الذي يميّزه عن غيره من الأنواع أو الأشكال الرمزية, وإن عدّ النص المقنع وعاء لتداخل شخصية الشاعر وتفاعلها التركيبي مع الشخصية التراثية, فإنّ الرمز بمثابة الخيط الذي يصل هذا التفاعل وتشابكاته في بناء النص الجديد, تلك التي تصل إلى أعلى درجات الغموض والتعقيد"[56]

2- البناء الدرامي للقصيدة

تتميز بنية القصيدة العربية المعاصرة بالبناء الدرامي الذي يقوم على أساس التعبير بالشخوص الواضحة أو المقنعة وبالحدث والصراع، ومتصلة بالتراث حيث تستمد منه أقنعتها وشخوصها، والشاعر المعاصر يتخذ من عنصر الحوار وفكرة الصراع أساسا في بناء عمله الفني؛ لأنّ الحوار أهم العناصر في البناء الدرامي, حيث تتوقف عند صوتين مختلفين, كل صوت يعبر عن رؤية متناقضة للصوت الآخر والتناقض هو مركز الصراع في الحوار[57]

الخاتمة

الحمد لله في الأولى والآخرة، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

أما بعد:

فيمكن القول إنّ أهم النتائج في هذا البحث تتلخص في النقاط الآتية:

1- ظهرت تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر على يد الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي على الرغم من قدم وجود القناع في التراث العربي القديم المتمثّل في بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني.

2- انتقلت تقنية القناع إلى الشعر الليبي المعاصر مثلها مثل أي تيار أدبي آخر, فاستخدمها الشعراء الليبيون على نطاق واسع وبخاصة شعراء الحداثة, مثل: محمد الشلطامي, علي صدقي عبد القادر, علي عبد السلام الفزاني, وغيرهم من الشعراء المعاصرين.

3- إن القناع هو تعبير الشاعر عن أفكاره وقناعاته عبر شخصية تاريخية أو أسطورية أو دينية أو أدبية أو صوفية أو شعبية عبر التوحد معها والتستر خلفها دون خوف من القمع الذي قد تتبعه بعض السلطات القمعية.

4- يحاول بعض الشعراء الليبيين المعاصرين التستر والتخفّي وراء شخصية دينية أو تاريخية أو أدبية أو أسطورية أو شعبية؛ ليبثوا من خلالها ما تحمله عقولهم من أفكار ومعان, وما يجب أن يكون عليه واقعهم, فلجأ كثير منهم إلى الأقنعة المستمدة من التراث الإنساني والإسلامي, فيقولون ما يريدون قوله خلف هذه الأقنعة, وهم في مأمن من الذعر والخوف والمنع والقمع السلطوي

الهوامش

(1) لسان العرب, ابن منظور, ج 5, ص 3755

(2) قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث, عبد الله أبو هيف, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, الطبعة الأولى 2004م, ص16

(3) القناع وقناع الإمام الحسين في شعر عبد الوهاب البياتي, بهرام أماني جاكلي, ورقية سفري, فصلية دراسات في الأدب المعاصر, جامعة زنخان, إيران, العدد 12, ص 13.

(4) ينظر, تقنية القناع, مجلة العلوم الإسلامية, جامعة بغداد العدد 52 , ص 318

(5) ينظر, قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث, عبد الله أبو هيف, ص 16

(6) ينظر, تقنية القناع, مجلة العلوم الإسلامية, جامعة بغداد العدد 52 , ص 318

(7) المرجع نفسه, ص 324.

(8) ينظر, اتجاهات الشعر العربي المعاصر, إحسان عباس, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت الطبعة الأولى 1978م, ص 120.

(9) تقنية القناع, مجلة العلوم الإسلامية, جامعة بغداد, العدد 52 ص319.

(10) القناع في مسرح سعد الله ونّوس, حسن علي حسين أبوندى, رسالة ماجستير, كلية الآداب والعلوم الإنسانية, جامعة الأزهر, عزة فلسطين 2015م, ص7.

(11) ينظر, استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر, علي عشري زايد, ص 7.

(12) المرجع نفسه, ص 39.

(13) ينظر, إحسان عباس, اتجاهات الشعر العربي المعاصر, ص 55.

(14) ينظر, تقنية القناع, مجلة العلوم الإسلامية, جامعة بغداد العدد 52 , ص 319.

(15) ينظر, المرجع نفسه, ص 318.

(16) المرجع نفسه, ص319.

(17) المرجع نفسه, ص 318

(18) ينظر, اتجاهات الشعر المعاصر, إحسان عباس, ص 122.

(19) ينظر, كتابات ليبية, سليمان كشلاف, الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان, طرابلس ليبيا, الطبعة الأولى 1977م, ص 198.

(20) دراسات في الأدب, بشير الهاشمي الدار العربية للكتاب, ليبيا تونس, الطبعة الثانية 1979م, ص83.

(21) فعل القراءة والتأويل, مفتاح العمّاري, الدار الجماهيرية للنشر ةالتوزيع, طرابلس ليبيا, الطبعة الأولى 1996م, ص 19.

(22) تجربتي الشعرية, علي الفزاني, جريدة الحقيقة, العدد 17, 1102, مايو 1969.

(23) التعريف بالأدب الليبي الحديث, الطاهر بن عريفة, دار الحكمة طرابلس ليبيا, الطبعة الأولى 1997م, ص 64.

(24) جريدة الحقيقة, علي الفزاني, العدد 1162, 26 يوليو 1969م.

(25) ينظر, علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب, نجم الدين غالب الكيب, المنشأة العامة للنشر والتوزيع, طرابلس ليبيا, الطبعة الثانية 1985م, ص24.

(26) المرجع نفسه, ص24.

(27) قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا, ساسي سعيد رمضان, (رسالة دكتوراه غير منشورة), ص12.

(28) ديوان دمي يقاتلني الآن والقنديل الضائع في المدن الوثنية, علي الفزاني, ص 82

(29) الأعمال الشعرية الكاملة (المجموعة الأولى), علي الفزاني, ص 297.

(30) ديوان طائر الأبعاد الميتة, علي الفزاني, ص 40.

(31) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر, علي عشري زايد, ص82.

(32) ينظر, المرجع نفسه, ص 104.

(33) الأعمال الشعرية الكاملة(المجموعة الأولى), علي الفزاني,, ص 25.

(34) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر, على عشري زايد, ص 124.

(35) ديوان أرقص حافياً, علي الفزاني, ص 59.

(36) مجلة الفصول الأربعة, العدد 6 ابريل 1979م, ص 156. **والقصيدة غير منشورة ضمن دواوين الشاعر.**

(37) ينظر, استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص 157.

(38) الأعمال الشعرية الكاملة، علي صدقي عبد القادر، ص 638.

(39) المرجع نفسه، ص618.

(40) المرجع نفسه، ص 321-322.

(41) المرجع نفسه، ص 384.

(42) الأسطورة في الشعر العربي, يوسف حلاوي, دار الحداثة, بيروت 1982م, ص 10.

(43) ينظر, الأسطورة في الأدب الفرنسي, سامية أحمد, مجلة عالم الفكر, العدد الثالث 1985م, ص 117.

(44) ديوان غدا سيقبل الربيع, خالد زغبية, الدار العربية للكتاب ليبيا تونس, الطبعة الثانية 1989م, ص 77.

(45) ينظر, الحركة الشعرية في ليبيا, قريرة زرقون, ج 1 ص 179.

(46) الأعمال الشعرية الكاملة (المجموعة الأولى)، علي الفزاني, ص 305.

(47) السنوسي حبيب, دار الحقيقة, بنغازي ليبيا, الطبعة الأولى 1975م, ص 13.

(48) قصائد بين وطني, عبد المجيد القمودي صالح, ص 194.

(49) ينظر, مجلة أهل البيت, العدد التاسع, ص 20.

(50) السندباد بين التراث والشعر المعاصر, علي عشري زايد, مجلة الثقافة العربية, طرابلس ليبيا, العدد الرابع 1974م, ص 55.

(51) مجلة الثقافة العربية, العدد 4, أبريل 1980م: ص99. **والقصيدة غير منشورة** ضمن دواوينه.

(52) محمد الشلطامي, تذاكر إلى الجحيم المجموعة الشعرية, ص 344.

(53) علي الفزاني, الأعمال الشعرية الكاملة, ص 137.

(54) ينظر, المسعودي، مروج الذهب، دار الأندلس, بيروت، الطبعة السادسة 1984م، ج2 ص 118.

(55) مفتاح العمّاري، قيامة الرمل، الدار الجماهيرية، طرابلس ليبيا, الطبعة الأولى 1992م، ص 20.

(56) مجلة اللغة العربية وآدابها العدد 2 السنة 1434هـ, ص 51.

(57) ينظر, قضايا التشكيل في الشعر الحر في ليبيا, ساسي سعيد رمضان (رسالة دكتوراه غير منشورة), ص 168.

الشخصية الفلسطينية في الشعر الليبي الحديث

قصيدة (احتضنيّ أبتاهْ) للشاعر عبد المولى البغدادي أنموذجاً

د. إسماعيل عبد المعطي كُلّابْ

كلية الآداب زليتن

الجامعة الأسمرية الإسلامية

مقدمة :

تُمثِّل الشخصية ملمحاً تكوينياً معروفاً في الأدب العربي بعامة والشعر العربي بخاصة ، وإنَّ كانت مكوناتها في الشعر الحديث أكثر ظهوراً وتجلياً ؛ فهي تُمثِّل أساساً تكوينياً فيه ، ذلك لأنَّ تصويرها ليس وجوداً خارجاً عن القصيدة ، ولكنه متسرب فيها ، في لغتها ، وإيقاعها وصورها وبنائها ، لذا فإنه يُسهم في الخروج بلغة الشعر عن اللغة المألوفة وخَلقت لغة جديدة تتضمن رؤى معرفية وفنية تُعبِّر عن تجربة المبدع الشعورية ؛ لأنَّ اللغة " الوصفية " بكل ثرائها وعمق دلالاتها تضيق إزاء أحاسيس المبدع وانفعالاته ، ومن تم فإن البحث عن لغة جديدة رامزة تُمثِّل هاجس المبدعين للكشف عن علاقات جديدة وتراكيب خاصة تُحاول التعبير عن عالمهم الداخلي .

وفي الأدب العربي الحديث اهتم الأدباء بتجلي الشخصية في نتاج الأدباء ، ولكن بمقدار أكثر في النثر منه في الشعر ، بل أصبح هذا المصطلح ـ الشخصية ـ متداولاً في مسرحيات أحمد شوقي وروايات نجيب محفوظ وغيرهما من الأدباء في تلك الفترة، دون أن يلتفت أحدهم إلى الشخصية في الشعر العربي

بقدرٍ كافٍ ، ولم يولها كل ما هي جديرة به من اهتمام وعناية ، حيث لم تحظَ باهتمام نقادنا إلا بإشارات متناثرة خلال بعض الكتب والدراسات التي كُتِبتْ أصلاً حول موضوعات وقضايا أخرى، وبعدد من المقالات المتفرقة في المجلات الأدبية عن بعض شعرائنا الذين اشتهروا باستخدام الشخصيات التراثية أو عن شعرهم الذي شاعت فيه هذه الظاهرة ، غير تلك الدراسة المنشورة ضمن كتاب بعنوان (**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد**)[1]، ولم تتوفر دراسة واحدة مستقلة ـ **حسب ما رأيت** ـ لهذه الظاهرة باعتبارها ظاهرة مستقلة متكاملة لها أبعادها وملامحها الخاصة في الشعر الليبي الحديث، ومع وجود هذه الظاهرة بكثرة لدى الشعراء الليبيين ؛ بوصفها بيئة حاضنة للشعر العربي لها خصوصيتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفكرية وكذلك الدينية .

وإن حرصي علي الكتابة العلمية و البحث العلمي ، وتسليط الضوء على ظاهرة ندر الحديث عنها في النقد العربي المعاصر ، وكذلك خصوصية قصيدة (احتضني ابتاه) للشاعر عبد المولى البغدادي بالنسبة لي، هو المحرض الأساس وراء كتابة هذا البحث للمشاركة به في مؤتمر قسم اللغة العربية الأول " الشعر الليبي الفصيح موضوعاته وقضاياه " بكلية الآداب جامعة الزاوية ؛ لما فيه من إبراز لدور الشاعر الليبي في مساندته لقضايا الأمة وتجسيدها في شعرهم.

ولقد واجهتني بعض الصعوبات في كتابة البحث لعل أهمها :

- عدم وضوح المصدر المستقى منه المادة الشعرية للدراسة ، فلم أجد قصيدة (احتضني أبتاه) ضمن ديوان " على جناح نورس " ، وإنما وجدتها في كتيب يتضمن ثلاث قصائد بعنوان " أين حكام العرب ..؟ " مطبوع بمركز التدريب والتطوير في الشركة العامة للورق والطباعة ، يفتقر لبيانات الطبعة.
- قلة المصادر التي تناولت دراسة ظاهرة الشخصية في الشعر العربي ، فلم أجد عدا كتابٍ واحد بعنوان " **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** " ، إضافة إلي بعض المصادر والمراجع الثانوية التي تهتم بالشخصية في النثر أو مراجع الشعر العربي الحديث والمعاصر بعامتها .

وكذلك بعض الدراسات في الرسائل الجامعية نحو دراسة كنت قد تحصلت عليها على درجة الماجستير في الأدب العربي من جامعة المرقب2010م بعنوان (الشخصية الفلسطينية في شعر أحمد دحبور "دراسة موضوعية فنية") ورسالة حول شعر الانتفاضة للباحث محمد مصطفى (شعر الانتفاضة الفلسطينية) كلية الآداب جامعة مصراتة **1997م**.

وقد اشتملت الدراسة على محاورين رئيسيين هما :

- **البواعث الشعرية في الشعر الليبي الحديث :**

وقد تناولت فيه البواعث التي كانت وراء الخلق الإبداعي لدى شعراء ليبيا في العصر الحديث، ، وهي كالتالي :

- الباعث الديني .
- الباعث القومي (السياسي) .
- الباعث الاجتماعي (البيئة).
- الباعث الذاتي (النفسي) .

- **أنماط الشخصية في الشعر العربي وعوامل استدعائها :**

وتحدثتُ فيها عن أنماط الشخصية التي يرسمها الشاعر من خلالها تكنيكاته الخاصة بالصورة الشعرية ، وكذلك العوامل المساعدة على استدعائها.

- **الشخصية الفلسطينية في القصيدة :**

وبالنظر إلى قصيدة (احتضني ابتاه) للشاعر عبدالمولى البغدادي ـ ميدان الدراسة ـ نجد أنه تنقل فيها بين أكثر من شخصية ـ مما أفاض علينا بعدة شخصيات بنى على أساسها تخيله للشخصيات

المستدعاة في قصيدته، والتي رأينا أن نقسم هذه الشخصيات حسب الأهمية وحسب ورودها في القصيدة إلى التالي:

- **شخصية الطفل الفلسطيني .**
- **شخصية الأب الفلسطيني .**
- **شخصية الأم الفلسطينية .**
- **شخصيات أخرى في القصيدة .**

وقد استعنت في كتابة البحث بمصادر ومراجع متنوعة نذكر منها :

- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد .
- تصوير الشخصيات في قصص محمد أبو حديد ، مصطفى السيوفي.
- الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، عزالدين إسماعيل.
- الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، أنس داوود.

البحث :

إن الشخصية في الأدب العربي ليست بظاهرة مستحدثة أو حديثة الاكتشاف ، فلقد " عبر عنها الشعراء القدامى منذ العصر الجاهلي من خلال وصفهم لشخصيات محبوباتهم ، أو ممدوحيهم التي كانت تدور عليها قصائدهم في الغالب، واستمر وصف الشعراء لشخصياتهم المتنوعة " [2] كلا حسب رؤيته إياها أو حسب تجربته الشعرية الخاصة به .

لا يخفى على المتتبع للشعر الليبي استحواذ قضايا الأمة على اهتمام شعرائه ؛ بل وجدوا في كلمات وأبيات قصائدهم متنفساً لهم ومحاكاة لواقعهم، فكانت محفزاً لهم لشحذ الهمم وإثارة الحماس في نفوسهم للجهاد في أرض المقدس ضد حكومة الانتداب البريطاني وعصابات الاحتلال الصهيوني عام 1948 م ، فما زالت أحياء وأزقة القدس القديمة في باب العمود وغيرها تتزين بأسماء أبطال المجاهدين الليبيين كحي المغاربة و حي أبو سنينة .

هذا بالذات ما جعل الناقد الفلسطيني د.أسامة عزة أبوسلطان يقول في إحدى المقابلات التي تناولت موضوعات الشعر الليبي والمتعلقة بقضية فلسطين: ((إن سؤال الشعراء ـ شعراء ليبيا يقصد ـ

تركز على مَنْ المسؤول عن ضياع فلسطين ..! ، واعتبارهم أن فلسطين قضية قومية، وتوجيه النقد للأمة العربية لتكاسلها في الدفاع عن فلسطين، والبكاء على الأمجاد العربية الغابرة ، ونظرتهم للصراع بأنه صراع عربي صهيوني، كما أشار إلى أن الشعر الليبي عبر عن إرادة الشعب الليبي ورؤيته للقضية.[3]

ولكن يبدو أن أبا سلطان قد تنبه إلي الباعث الثاني من ناحية القوة ، الذي كان يداعب أخيلة شعراء ليبيا و هو الباعث القومي ، الذي كان انتشاره بعد الحروب التي خاضتها الجيوش النظامية العربية ضد الكيان الصهيوني ، وكذلك ظهور حركة الضباط الوحدويين الأحرار، والتي استقطبتْ شباب الأمة من خلال قضيتهم الأولى قضية فلسطين ، فكان ذلك الباعث القومي الباعث الموضوعي الثاني بعد الباعث الديني الذي حرك المجتمع الليبي تجاه قضية فلسطين.

إن الظروف التي نشأ فيها النص الشعري في الحياة الأدبية في ليبيا " والعوامل التي شكلت المشاعر في عقول القومية لدى الليبيين. وأشار إلى أن الشعراء الليبيين تناولوا فلسطين في شعرهم وفق اتجاهين: اتجاه قومي، واتجاه إسلامي. وأكد أن الاتجاه القومي كان الغالب في شعرهم ، من حيث الظروف السياسية التي تغلب المشاعر القومية لديهم، إلا أن هذا لم يمنع من وجود أشعار ذات اتجاه إسلامي تركز على مدينة القدس، وأحيانا كما قال، يتداخل الاتجاه القومي مع الإسلامي" [4].

قد لعبت البيئة الليبية في الشرق والجنوب والغرب ـ الأقاليم الثلاثة ـ دور المحفز للشعراء للتعبير عن ما يجوب في عقول وألسنة البيئات الليبية ؛ لارتباطهم بالقبيلة والصحراء والأرض ـ على الترتيب ـ مما نمّى النزعة الدينية في شعرهم ، بوصف أن المجتمع الليبي تتحكم فيه النزعة الدينية بشكل كبير؛ وذلك ناتج من التعليم الديني في الخلوات الكائنة في القرى ، الزوايا العيساوية في المدن الصغيرة ، والمنارات الدينية في المدن الرئيسة داخل ليبيا ، والتي رأتْ أن قضية فلسطين هي قضية كل الليبيين بل قضية الأمة الإسلامية بعامة .

إضافة إلى أن هناك باعث ونزعة قوية كانت وراء تجسيد الشخصية الفلسطينية عند الشعراء الليبيين وهي النزعة الذاتية ؛ ولربما كانت أقوى هذه النزعات لأن المظهر الرومانسي ظاهراً علي شعراء ليبيا ،وحيث إنهم متأثرون بقضية فلسطين فنجد الألم ظاهراً في قصائدهم؛ وتأثر الشاعر عبد المولى البغدادي في قصيدته (احتضني أبتاه) خير دليلاً على ذلك طغيان الجانب العاطفي علي قصائدهم؛ بل الإحساس بالأسى والحزن والقهر، مما أظهر رؤيته و فلسفته الخاصة للموت.

وتمثلت تصوير الشخصية بعامتها في النص الإبداعي ملمحاً جمالياً في الشعر الليبي الحديث، حيث واكبت دلالاتها المتعددة نصوص بعض الشعراء الليبيين، في وصفهم للحياة الليبية في بيئاتها

المختلفة، " فمحو حدود الزمان والمكان، واكتشاف الحاضر الأبدي في الماضي؛ قصد معالجة قضايا العصر ومتطلبات المجتمع"[5] التي قد توافق مواقف سياسية لبعض القادة العرب الذين جسدوا روح القومية في نفوس الشعراء.

وقد ارتبطت رمزية التشخيص في بعض النصوص الشعرية الإبداعية الليبية بشكل نفسي، فكان لكل شاعر خصوصيته التي استخدمها في توظيف الدلالات الرمزية لهذه الشخصيات في شعره، بحسب الحالة النفسية التي يمر بها عند كتابته للنص ومحفزه للكتابة، وبذلك اختلف تأثير الشخصية على النصوص الإبداعية بما تضيفه من تأثيرات جمالية تزيد أو تنقص من جمال القصيدة ، وفق عدد من الاعتبارات .

وللشخصية دلالاتها المتعددة التي توحي حضورها المميز في عدد من قصائد الشعراء الليبيين ؛ ليكون عنصراً يستمدون منه كمبدعين بعض طاقاتهم الإيحائية. فحفلتْ كثير من قصائدهم ونصوصهم الإبداعية بالدلالات الخاطفة أو العميقة للشخصية ، التي خصصوا لها مساحات مفتوحة الحدود في صفحات دواوينهم؛ ليسهم في تصوير الفكرة التي يهدفون لإيصالها من خلال توظيفهم لها بشكل موفق ومناسب [6].

فقد أدت الشخصية دوراً مهماً جداً في الشكل الإبداعي الجديد للشعر العربي، "سواءً العمودي أو الحر ، بما حملته تلك الشخصيات من أبعادٍ ثقافية تارة وتراثية تارة أخرى ، وأحياناً دينية . فأصبح الشاعر أكثر التصاقاً بقرائه وأكثر حرصاً على استنهاض الأمة من خلال تلك الشخصيات التي يستدعيها في شعره " [7].

نخلص من هذا أن هناك بواعث كانت وراء ظهور الشخصية الفلسطينية في الشعر الليبي الحديث وهي تتلخص في :

- **الباعث الديني .**
- **الباعث القومي (السياسي) .**
- **الباعث الاجتماعي (البيئة).**
- **الباعث الذاتي (النفسي) .**

ولعل شاعرنا البغدادي قد أثّرت هذه البواعث أثراً بالغ الأهمية في تكوين شخصيته الشعرية ؛ بل كان لمولده في قرية شط الهنشير بعروس البحر طرابلس الغرب ونشأته في بيت من بيوت الجهاد ضد المستعمر الإيطالي بعد أن نفي جده الفقيه محمد البغدادي إلى جزيرة صقلية[8] دورٌ في تكوين ملكة الشعر عنده ، فيصور البغدادي مأساة اليتم المورّث في قصيدة ((وجه بلا قناع))[9] فيقول:-

إنَّ ((شَطَّ الهنْشيرِ)) لاَ زَالَ يَرْوِي بَـعْضَ أَحْدَاثِي التي سَبقَتْنِي

قِصَّةَ الفَارِسِ الّذِي مَاتَ عِشْقاً في اغْتِرَابٍ عَنْ ((ليبياه)) وسِجْنِ

لمْ يكُنْ قَطُّ عَابِثَاً بَلْ فَقيهَاً يُنْفِقُ العُمْرَ في سَلامٍ وأمْنِ

وإماماً مُحدِّثاً يَعِظُ النَّا سَ، وَلَكِنَّهُ يَقُولُ وَيَقُولُ وَيَعْني

وَتَوراتْ سَفَائِنُ الغَدْرِ نَشوَى وَهْيَ تقْتَادُهُ بِحِقْد وَضَغْنِ

واخْتَفَي البَدْرُ في دَيَاجِيرِ((روما)) بَين صُمَّ مِنَ العُلُوجِ ولُكْنِ

وَامْتَطَى جُنْحَ أَسْرِهِ وتَلاَشَى وَطَناً رَاحِلاً عَلَى غير مَتْنِ

يتضح من خلال هذه الأبيات كيف صور الشاعر شخصية جده ـ الفقيه محمد ـ ؛ حيث تمازجت الشخصيات في صورة شعرية أقل أن توصف بأنها صورة مركبة لشخصية الفقيه ، فأظهره مرة بشخصية الفقيه ومرة المجاهد على ظهر فرسه يقود المجاهدين للجهاد ، وهذه شخصية ليست بالغريبة علي الليبيين ؛ فقد أراد إسقاط شخصية شيخ المجاهدين عمر المختار علي شخصية جده لتزداد وضوحاً وترسخ في نفوس متلقيه، وصوره مرة منقاداً بغلاله في غيابات السجن المنسي بالمنفى في روما.

ويعود الشاعر ليؤكد الباعث الديني في رسمه لشخصية جده بألفاظ تدل على تبحره في الدين بقوله (بل فقيها ، إماماً ، محدثاً ، يعظ الناس) وهي كلها ألفاظ دينية مستوحاه من واقع حياة جده المفقود معلم القرآن شيخ مسجد التوتة الحمراء .

وينتقل بعد ذلك ليصور مرارة السجن والنفي عن بلاده ، مستخدما أكثر من مرة لفظ مغايرا عن السابق بقوله : ((وسجن ، تقتاده ، اختفى البدر ، دياجير روما ، وامتطي جنح أسره ، راحلاً علي غير متن)) ، قاصداً من وراء ذلك كله رسم شخصية الأسير المنفي عن وطنه وهي شخصية تواترت في الشعر الليبي الحديث[10] أبان فترة الاحتلال الإيطالي لليبيا .

من خلال هذه القصيدة نرى تفاعل الشاعر مع كل البواعث الشعرية المحيطة به وتأثره بما يحيط به من هموم الناس وانفعالاتها ، بل يزين كلماته بأحداث تاريخية تنقل المتلقي إلى فترة زمنية أخرى ، مما يفيض عليه بمفاهيم تنقله إلى تجربة وجدانية بين الشاعر والمتلقي، وهذا هو المغزى الحقيقي من تجسيد هذه الشخصيات في الشعر العربي، وحيث لم يكن الباعث الديني هو المحرك الوحيد للشاعر، بل أن الباعث الاجتماعي يتمثل في وحياة اليتم التي عاشها والده الذي كان يقص عليه معاناته في المعيشة والتعليم ، وأهازيج أمه عند النوم التي كانت "يجري الزجل علي لسانها "[11] فزاد ذلك حبه للإيقاع ،علاوة على دراسته القرآن الكريم الذي كان يتلقاه على الشيخين عمر الجنزوري وعبدالسلام خليل في جامع أحمد باشا وتأثره بموسيقى القرآن الكريم .

ولعل الشخصية في الأدب العربي عاملاً مهماً في حياة المجتمعات ، فالأدب برؤيته الصادقة للمجتمع وبنماذجه الشخصية الإيجابية يسهم في دفع حركة التقدم في المجتمع[12] ، فالشاعر يجد في تصوير هذه الشخصيات دلالاته الرمزية التي يختبئ وراءها فـ" يتمرد على القهر ويقول ((لا)) في وجه من قالوا ((نعم)) وفي وجه من فرضوا على الجميع أن يقولوا نعم ، أن يقول ((لا)) وفي وقت كان في من يقول ((لا)) لا يرتوي إلا من الدموع " [13] .

إن الشخصية في العمل الأدبي هي تجسيد لدلالات معينة، أو رمز لدور معين يؤديه في أدوار الحياة العملية ، فيكون أنموذجاً يحتذى به كلما اقتربت شخصيته من الواقع أو التجربة التي يمر بها الشاعر، على أن تكون متمتعة بعناصر الإقناع، مكتملة الملامح والسمات، فحينئذ تكون أعمق تأثيراً وأكثر جاذبية ، " فتصبح تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة ، المستبشرة والمهمومة ، المتمردة والخانعة من كل دواوين شعرنا المعاصر ، وأصبح انتشارها ظاهرة تستلفت الانتباه " [14] .

لقد اهتم النقاد بالدور الوظيفي للشخصية في القصيدة حيث زادت من إظهار العمل الأدبي وإبراز معانيه الحقيقية والدلالية ، فتوظيف الشاعر للشخصية في قصائده يعني " استخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر؛ أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها - أو ((يعبر بها)) - عن رؤياه المعاصرة "[15] .

ولكن ألا يخطر في بال البعض أن الشاعر عندما يختار الشخصية يخضع لعوامل معينة تحدد معالم شخصيته ، والتي حدد شوقي ضيف بعدة عوامل أثرتْ في رسم الشخصيات الأدبية في الشعر ، وهي الزمان ، والبيئة [16]، وهنا يظهر لنا أثر هذين العاملين في تكوين أنماط الشخصية في شعر البغدادي، فجاءت أنماط الشخصية في شعره علي سبيل المثال لا الحصر :

- الشخصية الدينية .
- الشخصية التراثية
- الشخصية السياسية .
- الشخصية التاريخية والأسطورية .
- شخصيات أخري متنوعة .

وإن اختيار الشعراء لهذا الشخصيات لم يكن عبثاً أو من سبيل الفلسفات الفنية للشعراء؛ بل كان وراءه عدة عوامل تفسر لجوء الشاعر المعاصر لاستخدام مثل هذه الشخصيات واستدعائها في ذهنه ـ أولاً ـ قبل ادماجها في القصيدة بدلالاتها الرمزية التي أرادها الشاعر ، وهي كالتالي :

أولاً / العامل الفني : وهو أهم العوامل من ناحية القوة؛ حيث يعتبر المحرك الأساس الذي يختار الشاعر على أساسه رؤياه لقصيدته، ويمكن إرجاع العامل الفني لسببين مهمين [17]هما :

أ ـ التجربة الشخصية للشاعر وتأثره بثقافة معينة.

ب ـ البعد الموضوعي و الدرامي في القصيدة .

ثانياً / العامل السياسي والقومي : يأتي العامل السياسي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية كدافع لاستخدام الشخصية في القصيدة العربية الحديثة بعمومها و الليبية خاصة ، حيث لعبت الأحداث السياسية ونشوء التيار القومي مدّاً في موضوعات القصيدة عندهم ؛ مما زاد في إغناء عقول الشعراء لما تحفل به ليبيا من أحداث وشخصيات بقت حكايات بطولاته تروى جيلاً بعد جيل ، منها علي سبيل المثال لا الحصر: أحمد ويوسف باشا القرمانلي، وشيخ المجاهدين عمر المختار، ورمضان السويحلي، وغومه المحمودي ، وجمال عبد الناصر ، وأبطال المقاومة الفلسطينية ،، وغيرهم الكثير تزينت قصائد الشعراء باستدعاء بطولاتهم وتجاربهم السياسية.

لقد وجد الشاعر من استدعائه لهذه الشخصيات "ستاراً يحتمي به أصحاب الكلمة ويحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم، ومن مواجهتها مباشرة بآرائهم فيها"[18] ليتخذوها وسيلة يسوقون من خلالها آراءهم مشبعةً بدلالات رمزية تخفي المعنى وتزيد القصيدة غموضاً ، ودون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار.

ثالثاً / العامل الثقافي : لعل الإبداع هو المحرك الأساس في أي عملية خلق فني ؛ بل إنها الغاية المثلي لدى كل فنان مبدع ، ولتحقيق ذلك يجب نقل المتلقي إلى عالم الفنان الخاص، الانتقال به إلى مرحلة

التعبير عن الثقافة إلى مرحلة التعبير بها، فبظهور الحداثة في الشعر العربي الحديث تطورت العلاقة بين الشاعر والموروث الثقافي إلى مرحلة التعبير به؛ " بمعنى توظيفه فنياً للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة "[19] .

فالشاعر الذي كان بالأمس أسيراً للقصيدة ، وأسيرَ تصورٍ واحدٍ يختزل كل المقترحات الجمالية و الثقافية والتاريخية والتراثية للممارسة الشعرية كاملة في هذا المنجز الواحد المفرد ، فقد وسع من مجال ممارسته للشعر باستخدام إشارات ثقافية، أضافتْ للقصيدة عمق ودلالات رمزية وحقيقية جديدة ما كان ليصل إلى هذه الجمالية لولا استخدامه للموروث الثقافي لديه.

رابعاً / العامل الذاتي : لا شيء يستثير الشاعر لكتابة الشعر سوى الشعر نفسه ؛ فالشاعر يحمل رسالة فكرية ذاتية يحس بها هو نفسه قبل أن ينقلها إلى الأخرين ، فيلجأ إلى التستر وراء شخصياته التي يستدعيها من عالمه الخاص والتي قد تتقاطع مع شخصيته أو تجربته الشعرية ، كشخصية البطل العاشق عنترة ، أو شخصية السندباد ، أو سيدنا يوسف ـ عليه السلام ـ المتآمر عليه من إخوته ، وغيرها من شخصيات تعبر عن تجارب حياتية فردية مَرَّ بها شعراؤنا .

ولعل هذه العوامل وغيرها كانت وراء رسم شخصيات كثيرة في قصائد الشعر الليبي الحديث ، سواء أكانت شخصيات حقيقية مقصودة أم شخصية رمزية مختفيه ، أراد الشاعر الاستثارة ورائها ؛ لزيادة فنية القصيدة ،والزيادة في الاستمتاع لدى القارئ .

وبالنظر والتمعن في قصائد الشاعر عبد المولى البغدادي ـ ميدان الدراسة ـ نجد أنه تنقل في قصائده بين أكثر من شخصية ؛ ذلك راجع إلى تأثر الشاعر بتنوع الحياة التي عاشها بين النشأ والتعليم الديني والدراسة العليا ، التي رسمتْ ملامح الشاعرية عنده فكانت تجربة عميقة حفرتْ في داخله ينابيع الإلهام .

مما أفاض على شعره عدة شخصيات بنى على أساسها تخيله للشخصيات المستدعاة في قصائده، والتي رأينا في قصيدة احتضني أبتاه ـ أنموذج الدراسة ـ أن نقسم هذه الشخصيات حسب الأهمية وحسب ورودها في القصيدة إلى :

- **شخصية الطفل الفلسطيني .**
- **شخصية الأب الفلسطيني .**
- **شخصية الأم الفلسطينية .**

- **شخصيات أخرى في القصيدة .**

فقد بدأ الشاعر قصيدته بأسلوب طلبي (أُدْنُ مِنّي واحْتضِني) مغايراً لما هو متوقع ، فقد نهج شاعرنا أسلوب لخطاب سخطٌ وغضب يختلف عما هو متوقع ؛ فلعل الكل كان ينتظر منه أسلوباً وصفاً بخطاب فيه سخط وغضب على الواقع العربي المتراخي ، وعلى الوحشية المفرطة من العدو الصهيوني .

أولاً / شخصية الطفل الفلسطيني :

لقد احتلتْ شخصيةُ الطفل الفلسطيني مكانةً بارزةً في شعرنا العربي الحديث والمعاصر، لِماَ لها من دلالات رمزية تشير إلي استمرار النضال الفلسطيني المقدس حتي تحرير الوطن ، فهم جيل اليوم والغد الذين لم ولن ينسوا واجبهم لتحرير فلسطين ، وإن اختيار هذا العنوان على سبيل المجاز والحقيقة معاً ..! نعم المجاز والرمزية؛ "لأن شخصية الطفل هي التي احتلت مكان الصدارة في الصحف والمجلات ، والإذاعة المرئية والمسموعة . فما من صورة تنشرها وسائل الإعلام المختلفة إلا ويكون الطفل محورها ، والشخصية البارزة فيها " [20].

لعل الشاعر في تصويره لشخصية (محمد الدرة) كان في الواقع يتحدث بلسان كل أطفال فلسطين ، فقد استخدمه رمزاً للطفولة الفلسطينية ؛ وأي طفولة هي ..! تلك الطفولة المحرومة المقموعة التي تفتقر لأبسط حاجيات الطفول في العالم، بل إنه رسم لنا صورة من يوميات المقاومة الفلسطينية ضد الكيان الصهيوني، فيقول: [21]

أُدْنُ مِنّي واحْتضِنيّ

لا تخفْ يَا أبتَاهْ

سَوْفَ أفْديكَ برُوحي

لا يرُوعَنّكَ موْتي

إنَّ في مَوْتي حَيَاهْ

تتبين من الكلمات الأولى للقصيدة ملامح شخصية الطفل محمد الدرة الحقيقية التي أراد شاعرنا تأكيدها في إطار رمزي غاية في الجمال ؛ حيث قلب المعادلة فبدل من أن يحمي الوالد الطفل قد حمى الطفل الشهيد الأب الحي، وهي في الواقع فلسفة أخرى لحياة الشهيد بعد الموت، حيث بدا واضحاً أن الشاعر

أراد إيصال هذه الفكرة للقارئ، فكان أكثر وضوحاً في استدعاءه لشخصية الشهيد بعد الموت، وحياة الخلد التي يعيشها مضمنا معنى الآية القرآنية في قوله تعالى : آل عمران/ 16 ﴿ ولا تَحْسَبَنَّ الّذِينَ قُتِلُوا في سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتا بَلْ أَحْيَاءً عِندَ رَبّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾[22] ، فجسد الموتى في صورة الخط الأمامي المدافعين عن الوطن ..! نعم فبه يستمر النضال من أجل النصر؛ و استدعاء لشخصية الشهيد بعد الموت راجعاً للنزعة الدينية لدى الشاعر ، والتنشئة الدينية له في المنارات الدينية [23].

لقد استخدم الشاعر شخصية الطفل الشهيد أقصى استخدام؛ فلم يترك دلالة حقيقية أو رمزية وإلا استخدمها ، أولاً في صورة المأساة، ثم في استدعائه لثنائية الموت والحياة، وكذلك في تضمينه للآية القرآنية ، وأخيراً في قلب الصورة فبدل من أن يحمي الأب الطفل ، حمى ذاك الطفل وطناً باستشهاده ؛ وهذه صورة مقلوبة قل ما نجدها في الشعر العربي الحديث [24] ، وخير دليل قوله :[25]

يا أبي لا تتقهقرْ

إنّ جُرْحي سوفَ يثأرْ

وعدّوّي سوفَ يُقْهَرْ

ها أنا أرْبُضُ في يُمناكَ كالسيّف الْمحرّرْ

وبيُسراك شعارُ (الرّفضِ) والنصر المؤزّرْ

يؤكد الشاعر رمزية شخصية الشهيد ليس على مستوى الثورة الفلسطينية كرمز لاستمرار النضال الثوري فقط ، والذي عبر عنه في شعر المقاومة الفلسطينية بطائر الفينيق[26]، بل يستلهم الموقف الاجتماعي كذلك للشهيد ، وخلوده في يوميات حياة الفلسطينيين أنفسهم.

وإن عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر هو في واقع الأمر، عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن امتداداتها في وقتنا الراهن بوسائل عذراء ، لم يمسسها الاستعمال اليومي فيمحي عنها صفة القداسة والسحر.

وربما كانت " الأسطورة من هذه الناحية بالذات في زمانها، أعمق الأشكال ، وأكثرها استجابة لحاجات الإنسان في تلك المرحلة، فهي من حيث الشكل قصة، تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وشخصيات وعقدة "[27]. وكثيراً ما تأتي في قالب شعري يساعد على روايتها وتداولها في كثيرٍ من المناسبات . أما من حيث التأثير فهي تتمتع بقداسة كبيرة وسلطة عظيمة على عقول الناس، وهي سلطة

تضاهي سلطة العلم في العصر الحديث، أضف إلى ذلك أنها " ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[28] ، ثم كونها الوعاء الذي تفاعل فيه السحر بالدين، والشعر بالطقوس، والأحلام بالأوهام.

ويستمر الشاعر في طرح شخصيات القصيدة واستدعائها حتي يصل بنا لمخاطبة أم الطفل الشهيد فيقول : [29]

أبتاه

قلْ لأميّ

قُلْ لأَصْحَابي وأعْمَامي وَجدّى

لا تُزيلُوا وَابلَ الرَّشَّاشِ مِنْ صَدْرِي

وأَحْشائي وعينيَّ وخَدّي

دَثّرُوني بثيابِ المدرسهْ

شيَّعُوني بزغاريدِ الأَيَامَي واليَتَامَى والأَرَامِلْ

بِكَرَاريسي وأقْلامي ومقْلاعي وصُنْدُوق الحِجَارهْ

وابْعدُوا عنّي دُعَاةَ السّلْمِ والصُّلْحِ الْمُزَيَّفْ

احْملُوني فوْقَ أَحْلاَم الطُّفُولاتِ البَريئهْ

فَوْقَ هَامَاتِ التّحَدّي والتَّصَدّي

لاَ تَهَابُوا الْمَوَت بَعْدي

إنّني الآنَ تَحَرّرْتُ وأوْفَيْتُ بِعَهْدِي

يصور الشاعر في هذا المقطع الطفولة في حقيقتها ، مستعيناً ببعض الألفاظ التي تضع هذه الشخصية في وضعها الحقيقي الطبيعي لكل طفل، مثل قوله (قل لأمي ، قل لأصحابي ، دثروني بثياب المدرسة ، بكراريسي وأقلامي ومقلاعي وصندوق الحجارة ، احملوني فوق أحلام الطفولات البريئة

)، مع تمسكه بِنَفَسِ النَّفَسْ الشعري في إدارة حبكة القصيدة على لسان الطفل الشهيد ؛ فبالنظر إلى هذه الأبيات بالذات في المقطع السابق التي يقول فيها:

لا تُزيلُوا وَابلَ الرَّشَّاشِ مِنْ صَدْرِي

وأَحْشائي وعينيَّ وخَدّي

دَثّرُوني بثيابِ المدرسهْ

شيَّعُوني بزغاريدِ الأَيَامَي واليَتَامَى والأَرَامِلْ

يتبين لنا كيف رسم الشاعر تلك الشخصية ، والتي بداها ـ في مطلع القصيدة ـ بإثبات صفة الخلد عليها ، ليرجع مرة أخرى ليقلدها أوسمة العز والشرف في تلك الرصاصات التي اخترقت صدره العاري ، وهذا تأكيداً لمفهوم الشهادة السابق ومبدأ الخلد لهذه الشهيد الطفل .

من خلال المقطوعات السابقة يتبين لنا كيف صور الشاعر شخصية الطفل الفلسطيني، الذي أظهره ثائراً على من قتلوه حتي أصاب القاتل بالذّعر لقبح صنيعه، مصوراً حياة الخلد بعد الموت مما مزج ثنائية الموت والحياة في شخص محمد الدرة في قوله: (إنَّ في موتي حياهْ)، محاولاً ـ محمد الدرة ـ التخفيف من صدمة فقدان طفلة على أمه وأبيه وأصحابه وأعمامه وجده ، وكأنه يقول ما جسدي سوى حجر في جدار النصر وتحرير فلسطين ، وهو بهذا يكون قد جسد شخصيته في أبها صورة وأزينها .

ثانيا / شخصية الأب الفلسطيني :

تُعدّ شخصية الأب الفلسطيني ثاني الشخصيات المحورية في القصيدة، حيث يلاحظ طغيان شخصية محمد الدرة كشخصية رئيسة في القصيدة ، ومع دلالة عنوان القصيدة علي غير ذلك (احتضني أبتاه) فلم تظهر شخصية الأب ظهوراً قوياً غير ذاك الظهور المأساوي في صورة المفجوع المتألم على فقدان فلذة كبده .

حيث يرسم لنا الشاعر صورة مزدوجة يمكن قرأتها من أكثر من زاوية ، فمطلع القصيدة مقطع غاية في الفنية والإبداع ، فمزاوجة الصورة ندر ما نراها في الشعر العربي ؛ ذلك لتركيز الشاعر على صورة واحدة في الغالب، ولكن إظهار النصر والألم مجتمعان في صورة واحدة في ما لا تتجاوز أربعة أبيات هذا من الإبداع الشعري ودلالة على تمرس الشاعر في صياغة الشعر ، حيث يقول : [30]

أُدْنُ مِنّي واحْتَضِنيّ

لا تخفْ يَا أبتَاهْ

سَوْفَ أفْديكَ برُوحي

لا يرُوعَنّكَ موْتي

إنَّ في مَوْتي حَيَاهْ .

انظر كيف صاغ هذه الثنائية ـ النصر والمأساة ـ في رائعة شعرية هي الأروع فنياً ، فقد استلهم من مناجاة الطفل الشهيد لأبيه بعد الموت لتأكيده على خلوده ليس في عالم ما بعد الموت فقط، بل في عيون أطفال فلسطين الذين اعتبروهم رمزاً للتضحية، وشاهداً على فجاعة الاحتلال الصهيوني وممارساته ضد العزل من المواطنين الفلسطينيين .

فصور الشاعر شخصية الأب المصدوم والمفجوع بموت ابنه بين يديه ، بدم بارد من ذاك الجندي الأحمق دون حراك من بني جلدته من ملوك وأمراء ، وبين تعاطفٍ شعبي لفجاعة المنظر؛ طفلٍ شهيدٍ وقاتلٍ أحمقٍ، وولاةِ أمر متخاذلين .

فلم تكن شخصية الأب مقصورة على والد الطفل الشهيد فقط ، والتي جاءت ظاهرة في القصيدة ، ولكن هناك إشارات رمزية لذلك الأب المتخاذل ـ ولاة الأمر ـ الخانعين الراضين بمذلة أبنائهم ، وهذه صورة خفية لشخصية سلبية في القصيدة ، تتجلي وظيفة الناقد في إظهارها للقارئ .

ونراه في موضع أخر يكرس شخصية الأب ولكن برؤية أكثر وضوحاً عندما يتوجه الشاعر لمخاطبة الأب على لسان الطفل ، فيقول : [31]

يَا أَبي لاَ تَتَقَهْقَرْ

إنَّ جُرْحِي سَوْفَ يَثْأَرْ

وَعَدُوّي سَوْفَ يُقْهَرْ

هَا أَنَا أَرْبُضُ في يُمْنَاكَ كَالسَّيْفِ المُحَرَّرْ

وبيُسْرَاكَ شِعَارُ (الرَّفْضِ) والنَّصْرِ المُؤَزَّرْ

لقد كرر الشاعر نفس سمات شخصية الأب الفلسطيني في القصيدة، التي ظهرت لا حول لهُ ولا قوة، باتت وحيدة في مواجهة قوات مدججة بالسلاح، وهو عاري الصدر يتلقى الرصاصة تلو الرصاصة في صدره، وهذا المشهد شهد عليه كل العرب والمسلمين، مما زاد من آلم الأب وقوفهم موقف المتفرج المندد في أحسن الحالات .

إن هذا المشهد ما هو إلا حلقة من سلسة المآسي التي يتعرَّض لها أبناء الشعب الفلسطيني ، علي أيدي قوات الاحتلال الصهيوني منذ احلالهم فلسطين ، فعملوا على تفريغها من سكانها؛ فإن الطفل هو عدوهم الأول، ولهذا كان دوما هو المتصدي الأول لقمعهم مستخدما كل الوسائل المتاحة للدفاع عن وطنه فلسطين .

ثالثاً / شخصية الأم الفلسطينية :

لقد كانت المرأة حاضرة بقوة دوماً في الشعر العربي منذ نشأته الأولى ، فقد تغنى بها الشعراء متغزلين ومادحين ووصفين قوتها حيناً ورقتها حيناً آخر، بل و مستدعينها بصورة المرأة الرمزية التي عبروا عنها في قصائدهم بتعابير متنوعة ، ولم تختلف صورة المرأة الفلسطينية في الشعر العربي الحديث ؛ هي كذلك صورة غنية بالتعابير الحقيقية والمجازية ، التي تزيد من فنية القصيدة وتزيد من تكنيكاتها الصورة فيها فيزداد جمالية القصيدة .

ولو أن شعراء المقاومة الفلسطينية في الداخل المحتل وخارجه قد اعتمدوا على صورة الأم الفلسطينية في قصائدهم ، بل اتخذوها رمزاً لفلسطين، إلا أن شاعرنا ـ البغدادي ـ لم تكن صورة أم الشهيد الفلسطيني حاضرة، إلا في مقطع واحد يناجي فيه الشهيد أسرته ، وقد بدت صورة طبيعية متكررة للصورة السابقة بل مؤكدةً لها ، حيث يقول في القصيدة : [32]

أَبَتَـاهْ

قُلْ لأُمـي

قُلْ لأَصْحَابِي وأعْمَامي وَجَدِّي

لا تُزيلُوا وَابلَ الرَّشَّاشِ مِنْ صَدْرِي

وأَحْشائي وعينيَّ وخَدِّي

دَثِّرُوني بثيابِ المدرسهْ

شيَّعُوني بزغاريدِ الأَيَامَي واليَتَامَى والأَرَامِلْ

بِكَرَاريسي وأَقْلامي ومقلاعي وصُنْدُوقِ الحجَارَهْ

فقد بدت شخصية الأم هنا مستترة مع وجود إشارة بسيطة لها ، فكيف تمر القصيدة دون استحضار الأم الفلسطينية..! . وهذا ترسيخ لاستدعاء شخصية الشهيد الخالد في القصيدة التي مرت علينا في أكثر من موضع ، ومع هذا فالشاعر يستحضر موقف من يوميات المقاومة الفلسطينية يحدث في الغالب بعد كل مواجهة مع عصابات الكيان الصهيوني في قوله :

دَثّرُوني بثيابِ المدرسهْ

شيَّعُوني بزغاريدِ الأَيَامَي واليَتَامَى والأَرَامِلْ

لم تكن شخصية الأم واضحة كوضوح الشخصيتين السابقتين ؛ ذلك لأن الشاعر اعتمد على صورة المشهد المؤلم الذي ظهر عبر وسائل الإعلان ، يحاول فيه الأب حماية ابنه من وابل الرصاص الموجه لصدره ، لكن لا مفر من تجسيد هذا العرس الفلسطيني لحظة تشييع الشهيد ، والذي جسده الكثير من شعراء المقاومة الفلسطينية في قصائدهم ، وهذه هي الصورة التي ظهرت فيها شخصية أم الشهيد في القصيدة .

رابعاً / شخصيات أخرى في القصيدة :

هناك شخصيات فرعية ظهرت في القصيدة ، لم تكن ذات أهمية في نظر البعض ولكن استدعائهم كان له ضرورة فنية أكثر من أي شيء أخر ، ذلك لأن هذا الخلق الفني عاملاً مهم في بناء القصيدة ، فيزيد من دلالاتها الجمالية التي من الصعب فهمها أو الحكم علي جماليتها ،" لأن الصياغة الفنية والانفعال الحي الذي يولد تلك الشحنات العاطفية الجامحة في بعض قصائده يجعل الباحث أمام اختبارات عصيبة لم يكن يعي دلالة الموقف الجمالي وعلاقته " [33] بدلالات مختلفة تاريخية أو اسطورية أو تراثية . فاستدعاء هذه الشخصيات الموحية في القصيدة يكسب عملية الخلق الفني حركية وانفعال ما كان ليصل إليها القارئ ، أو ليطلق مخيلته في أزمان وأحداث خارج القصيدة يشاطر الشاعر فيها تجربته الشخصية معها .

وبالنظر للمقطع الأخير في القصيدة ، وكيف تحول الشاعر إلى استدعاء هذه الشخصيات الثانوية ـ الموحية ـ فيها ، حيث يستدعي بعض الشخصيات التاريخية التي لها احداث مرت بها الأمة الإسلامية كانت نتيجتها بالنفع عليه ، " فالشخصية التاريخية هي التي يكون التاريخ بأحداثه وزمانه ومكانه مقومات رئيسة في تصويرها الفني وأحيانا الأدب الشعبي مصدراً لأحداثها وشخوصها " [34].

فلذا استدعى الشاعر هذه الشخصيات التاريخية ليتفاعل معها القارئ وينقله إلى زمن البطولات الغابرة ، قاطعاً به حدود الزمان والمكان ؛ قاصداً به تحقيق منفعة نفسية قبل الفنية في القصيدة ، فمعالجة قضايا الأمة ومتطلبات المجتمع ، أو بعث التاريخ في ثوب جديد للتذكير بأمجادهم السالفة؛ لاستنهاض الشعوب المغلوبة على أمرها لتستفيق من غفوتها ، مما يبعث فيهم التفاؤل والطمأنينة بأن النصرَ قادمٌ قادم لا محاله ، حيث يقول الشاعر : [35]

أَيْنَ أَشْبَالُ الحِمَى ... أَيْنَ أُسُودُهْ ؟

أَيْنَ(وَامُعْتَصِمَاهْ)؟ وَالَّذِي نَحْنُ جُنُودُهْ

يَا صَلاَحَ الدِّين وَالدُّنْيَا !!! وَلَوْ دَوَّىَ نَشِيُدهْ

لاَسْتَفَاقَ المَارِدُ الجَبـَّارُ وَانفكّتْ قُيُودُهْ

وَأُسْتُعِيدَ الحَرَمُ القُدْسِيَّ ، وارْتَدَّتْ يَهُودُهْ

فشخصية المعتصم بالله الأمير العباسي (وامعتصماه) وحادثة فتح عمورية التي حرك فيها المعتصم جيشه نحو عمورية لمعركة ضد أقوى إمبراطورية في ذاك الوقت الدولة البيزنطية ، ومع تحدير المقربين له بعدم الخوض هذه المعركة التي رأوا أنه سيخسرها ، ولكن إيمانه بعدالة قضيته ونصراً من الله وفتحِ قريب ، ثم تلبيةً لنداء تلك المرآة المسلمة التي اعتدى عليها الروم ، فكان نتيجة هذه الاستغاثة منها معركة سجلها التاريخ ضمن المعارك والانتصارات المشرفة للأمة .

كذلك نجد استدعي شخصية أخرى في القصيدة لها صداها في تحدير بيت المقدس ، وما لبيت المقدس من دلالة نفسية قوية في نفوس المسلمين ، وكيف لا فهو أولى القبلتين و مسرى نبينا محمد ـ ﷺ ـ، وهو القضية الأبرز إسلامياً منذ عقود، فيستذكر الشاعر صلاح الدين الذي حرر بيت المقدس وأعاد للإمة كرامتها .

إن هاتين الشخصيتين التي وظفهما الشاعر في أفضل توظيف في القصيدة ، لمكانة بارزة في نفوسنا، حيث بث الشاعر باستدعائه لهم روح الوعي ومواصلة النضال حتي تحرير الأرض، من خلال استدعاءَه لشخصيات يملكون صفات الشجاعة والمواجهة والقدرة على تحقيق النصر، في محاولة ليربط الماضي بالحاضر من خلال اشتراكهم في المواقف أو المكان، جاعلاً منها نقطة تحول ومنطلقاً إلى حياة أرغد وعيش أطيب، مستنكراً على أولائك الراكدين وراء السلام والصلح المزيف .

لقد نجح الشاعر في اختيار هاتين الشخصيتين نجاحاً باهراً؛ فـ" للأسماء واختيارها ظلالها الإيحائية على جوانب تصوير الشخصية التاريخية تحدد معالمها ، وتوضح وضيفتها الاجتماعية ومكانتها بين قومها، وما تحظى به من احترام وتقدير، أو غير ذلك " [36].

واهتم الشاعر في إرساء نزعة الحداثة على القصيدة ، من خلال بناء معالم أكثر فنيةً ليحقق من خلالها العمق والتعقيد للقصيدة، حيث يضفي على شخصياته المنتقاة أبعاداً فنيةً وسياسيةً؛ مع أنه استخدم في القصيدة كل طاقته الشعرية ليظهر فنيته في بناء القصيدة، بل إن في استخدام الشخصيات التاريخية ذات الطابع الإيجابي التي أضافت للأمة العزة والكرامة ، التي استخدم" هذه الشخصيات في إطار المفارقة التصويرية لإبراز حدة التناقض بين ماضينا وحاضرنا " [37] .

بهذا نكون قد استوفينا الحديث عن أنماط الشخصية الفلسطينية التي في قصيدة (احتضني ابتاه) ، وكيف صُوّرِتْ كل شخصية من هذه الشخصيات بدلالتها الحقيقية والرمزية ، مما أوصلنا لنتائج ما كنا لنصل إليها دون الوقوف على القصيدة .

النتائج :

بعد استعراض الشخصية في الشعر الليبي الحديث ، من خلال قصيدة (احتضني أبتاه) للشاعر عبد المولى البغدادي توصلنا إلى عدة نتائج رجين من الله تعالى أن نكون قد وفقنا فيما نقوم به ، ونلخص هذه النتائج في التالي :

أ- لم تحظَ ظاهرة الشخصية في الأدب العربي بالاهتمام التي حظيت به الظواهر النقدية الخرى في نقدنا الحديث ؛ وذلك راجع لسببين أثنين :

- أولاً / لقد تناول الشعراء هذه الظاهرة من منظور أشمل وأعم ، من خلال دراسة التشخيص في الصورة الشعرية ، فاستغنوا بالصورة عن الشخصية .

- ثانياً / لقد تناولوا الشعراء الشخصية من منطلق رمزي ، فانتقل الشاعر بها إلى دراسة اللغة الشعرية بدل من دراستها فنياً .

ب – هناك بواعث عدة كانت وراء إبداع شعراء ليبيا المحدثين ، ولكن يعتبر الباعث الديني أقوها؛ ذلك لأثر البيئة الدينية والتعليم الديني السائد في ربوع ليبيا .

جـ – هناك عوامل ساعدت في زيادة شاعرية شعراء ليبيا ، وجاءت كالتالي :

- عوامل فنية .
- عوامل سياسية وقومية .
- عوامل ثقافية .
- عوامل ذاتية .

د – لقد صور الشاعر الشخصية الفلسطينية في قصيدته (احتضني أبتاه) ضمن ثلاث شخصيات رئيسة ، هي :

- شخصية الطفل الفلسطيني .
- شخصية الأب الفلسطيني .
- شخصية الأم الفلسطينية .
- بالإضافة الي شخصيات ثانوية في القصيدة ، جاءت لأغراض فنية وثقافية .

قائمة المصادر والمراجع :

أولاً / القرآن الكريم ،، على رواية قالون ، " مصحف الجماهيرية"

ثانيا / الدواوين :

1–ديوان أين حكام العرب..؟،عبدالمولى البغدادي، مطبعة مركز التدريب والتطوير طرابلس . ليبيا ، (دط)، (د،ت) .

2–ديوان على جناح نورس ، عبدالمولى البغدادي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، الطبعة الأولي ،1999 .

ثالثاً / المراجع :

1- الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، أنس داوود ،منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ،(د. ط)،(د.ت).

2- الأسطورة في شعر السياب ، عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون . العراق ،الطبعة الأولى ، ، 1978 .

3- الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية ، فراس السواح ، دار علاء الدين . دمشق. الطبعة الأولى، 1997.

4- البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة ، عطية أحمد محمد ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1997.

5- أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) ،كاملي بلحاج ، منشورات إتحاد الكتاب العرب . دمشق ، الطبعة الأولى ،2004.

6- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس ، الطبعة الأولى ، 1978.

7- الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " ، عزالدين إسماعيل ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1967.

8- القصيدة السياسية في شعر نزار قباني ، حبيبة محمدي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب .الطبعة الأولى،1999.

9- تصوير الشخصيات في قصص محمد أبو حديد ، مصطفى السيوفي ، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ـ القاهرة، الطبعة الأولى،2011.

10- مهرجان رفيق الأدبي ، محمد دغيم ، منشورات جامعة قاريونس . بنغازي الطبعة الأولى، 1993.

11- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف ـ القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

رابعاً / الدراسات السابقة :

1- الشخصية الفلسطينية في شعر أحمد دحبور " دراسة موضوعية فنية " . رسالة ماجستير. ، إسماعيل عبدالمعطي كُلاّبْ ، كلية الآداب ـ جامعة المرقب 2010م .

2- شعر الانتفاضة الفلسطينية (دراسة موضوعية فنية) . رسالة ماجستير . محمد مصطفى كُلاّبْ، كلية الآداب ـ جامعة مصراته ،1997.

3- مقالة بعنوان ((فلسطين في الشعر الليبي)) الاثنين 10 تشرين الأول (أكتوبر) 2011، بقلم : ناهض زقوت . http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30155

الهوامش

1- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس ، ط 1 ، 1978.

2 – الشخصية الفلسطينية في شعر أحمد دحبور " دراسة موضوعية فنية " ، إسماعيل عبدالمعطي كُلاّبْ ، كلية الآداب ـ جامعة المرقب 2010م، ص5 .

3 – ينظر ـ مقالة بعنوان ((فلسطين في الشعر الليبي)) الاثنين 10 تشرين الأول (أكتوبر) 2011، بقلم ناهض زقوت http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30155

4 – المقالة السابقة ـ بعنوان ((فلسطين في الشعر الليبي))

5- تصوير الشخصيات في قصص محمد أبو حديد ، مصطفى السيوفي ، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ـ القاهرة، الطبعة الأولى،2011،ص111.

6 – ينظر، ديوان علي جناح نورس ، د: عبدالمولى البغدادي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، الطبعة الأولى ،1999، ص377 ـ381. لوجدنا الكثير من الشخصيات المتنوعة النزعة والباعث ، والتي بنى عليها الشاعر تجربته الإبداعية

7 - الشخصية الفلسطينية في شعر أحمد دحبور " دراسة موضوعية فنية " ، رسالة ماجستير ،إسماعيل كُلاّب ،ص 17.

8 - ينظر مقدمة ديوان علي جناح نورس ، د: عبدالمولى البغدادي ، ص 19 .

9 - ديوان علي جناح نورس ، د: عبدالمولى البغدادي ، ص202 .

10 – قد رسم هذه الشخصية الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي في قصيدته ((الفراق)) عندما طرده الاحتلال الإيطالي من ليبيا سنه 1936 . وقد حاكى هذه القصيدة الشاعر الأستاذ : سليمان تربح بقصيدة بعنوان غريب الدار نشرت في كتاب:(مهرجان رفيق الأدبي إشراف د: محمد دغيم ، منشورات جامعة قاريونس . بنغازي الطبعة الأولى، 1993، ص276) . يقول في مطلعها :

غريب الدار صاح هوى ووجدا ((وداعاً أيها الوطن المفدى))
إلى الأرض الحبيبة حنّ شوقا وهام بحبها في الضلوع جواه وقدا

11 – مقدمة ديوان على جناح نورس ، عبد المولي البغدادي ، بقلم : سعدون إسماعيل السويح ،ص 26.

12 – ينظر ،البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة ، عطية أحمد محمد ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ط 1 ، 1997، ص 27.

13 – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، ص 8.

14 – المرجع السابق ،ص8.

15 – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، ص 18.

16 – ينظر ، في النقد الأدبي، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف (د.ط)، (د.ت) ص58.

17 – ينظر ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، ص18–25.
18 – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، ص 41.
19 – المرجع نفسه ، ص 30.
20– شعر الانتفاضة الفلسطينية (دراسة موضوعية فنية) . رسالة ماجستير . محمد مصطفى كُلاّبْ، كلية الآداب جامعة مصراته ،1997 ،ص76.
21– ديوان أين حكام العرب ..؟ ، عبدالمولى البغدادي ، مطبعة مركز التدريب والتطوير طرابلس . ليبيا ، دط ، ص7 .
22– القرآن الكريم ،على رواية قالون ، آل عمران /أيه 169.
23– مقدمة ديوان علي جناح نورس ، عبدالمولي البغدادي ، بقلم سعدون السويح ،ص22.
24 – ينظر، قصيدة (بلقيس) للشاعر زار قباني و الذي بدها بقوله :

شكراً لكم
شكراً لكم .. فحبيبيتي قتلت ..
وصار بوسعكم أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة .

والتي جاءت مخالفة للمتوقع فنجد تشابه في مطلعها ومطلع قصيدتنا (احتضني أبتاه)، والتي كذلك جاءت مخالفة أو مقلوبة ، ولعل قصيدة (بلقيس) فسرت لنا وجه الغرابة في قصيدة (احتضني أبتاه) .
ينظر، القصيدة السياسية في شعر نزار قباني ، حبيبة محمدي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب .الطبعة الأولى،1999، ص77–79.
25 – الديوان ، ص7.
26 – ينظر الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، أنس داوود ،منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ،(د. ط)،(د.ت) ، ص 95 وما بعدها
27– أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) ،كاملي بلحاج ، منشورات إتحاد الكتاب العرب . دمشق ، الطبعة الأولى ،2004 ، ص 35.
28–الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية ، فراس السواح ، دار علاء الدين . دمشق. الطبعة الأولى، 1997 ص14.
29 – الديوان ، ص8.
30- الديوان ، ص 7 .
31 - الديوان ، ص7.
32 - الديوان ، ص7.
33 – الأسطورة في شعر السياب ، عبدالرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون . العراق ،الطبعة الأولى ، ، 1978 ، ص92-93.
34– تصوير الشخصيات في قصص محمد فريد أبو حديد ، مصطفى السيوفي ، ص111.
35 – الديوان ، ص8.
36– تصوير الشخصيات في قصص محمد فريد أبو حديد ، مصطفى السيوفي، ص144.

37- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، علي عشري زايد ، ص159.

الأغراض الشعرية في الشعر الليبي "خليفة التليسي أنموذجاً "

أ. احمد ضو الميلوسي
كلية التربية تيجي
جامعة الزنتان

مقدمة

لم يقتصر الشعر الليبي على الأغراض التقليدية، فقد ظهرت أغراض شعرية جديدة لها جذور في الأدب العربي، إلا أنها لم تمثل غرضاً قائماً بذاته، أو ظاهرة عامة عند الشعراء، اقتضتها طبيعة العصر بما استجد فيه من أحداث جسام، و مظاهر حضارة وتمدن، فضلاً عن إحياء أشكال شعرية عرفها العرب قديماً، وتوظيفها في التعبير عن روح العصر، وقد كان توجه الشعراء إلى هذه الأشكال يمثل الإرهاصات الأولى لمخاض ميلاد الشعر الليبي الحديث .

يعرض هذا البحث أبرز الأغراض والأشكال الشعرية لأحد الشعراء الليبيين، ألا وهو الشاعر خليفة التليسي، بما يعكس لنا طبيعة العصر وتوجهات الشعراء ويصور تطور حركة الشعر في ليبيا ونماؤها وذوق العصر، ويعطي صورة مفسرة لبدء تحول الشعر في مضامينه، والشعراء في اتجاهاتهم وفهمهم لوظيفة الشعر في هذا العصر، ويؤكد أن الشاعر الليبي كان ابن بيئته في كل أحوالها.

إن هذه المرحلة من التأمل والتفكر بروية في تجليات الحياة، وهذا ما يدعمه تراوح القصائد بين التأملية، وتلك التي تتغنى بالأوطان، وتُمجد التضحية بالنفس في سبيلها وتبرز ثرائها، وتلك التي تتغزل بالمرأة وتستحضرها في أبهى صورها كأُم وكحبيبة وكصديقة وتحاور جمالها المادي والمعنوي الذي لو خلت منه الحياة لأضحت جحيماً لا يُطاق، ولأصبحت بلاطعم ولا ألوان .

ثمانية وخمسون قصيدة بين تلك الطويلة التي احتلت سبع أو ثمان صفحات وبين التي احتلت صفحة واحدة أو اثنتين جاء الديوان الذي ترجم قائله وأرَّخَ لمشاعره وأحاسيسه وعواطفه وانفعالاته.

أهم موضوعات شعر التليسي :

أ . وصف الطبيعة : تأثر بشعراء الديوان في وصف الطبيعة فلم يصفها وصفاً ظاهريا وإنما وصفها حسيا وبثها همومه وأحزانه.

ب . الشكوى والحنين والإحساس بالغربة الاغتراب .

ج . التغنّي بالحبّ والمرأة في أشعاره : الحبّ عنده يأخذ معنى واسعا يشمل حبّ الطبيعة، والحبّ البشري السلوكي والشكلي، وإن كانت المرأة قد حازت النصيب الأوفر في أشعاره عامّة.

هـ . التغنّي بحبّ الوطن: وهذه عاطفة نبيلة وقد كثر هذا المعنى عند التليسي.

وفي العقد الرابع من القرن العشرين، حيث شهدت الحركة الشعرية في ليبيا تحوّلاً واضحاً، فأصبحت القصيدة تنزع إلى المضامين الرومانسية في التعبير عن الذات الإنسانية، ومرآة عاكسة لما يجول فيها،من الآلام والأحزان بالإضافة إلى تفاعل أصحاب هذا الاتجاه بالطبيعة.

هذا بالنسبة إلى المضمون، أمّا الشكل، فقد أخذت بتنوع القوافي، والنظم على الأبحر القصيرة والأوزان الهادئة، وكذلك الاهتمام بالموسيقى الداخلية.[1]

التليسي من أعلام الشعر الليبي الحديث، وبرزت في شعره أهم مضامينها ومظاهرها المميزة، وسنعرض هنا إلى مظاهر من تأثره الشعري بالمذهب الرومانسي من خلال الحديث عن الطبيعة والمرأة والحب والشكوى والألم والحنين.

الطبيعة:

اتخذ الشاعر من الطبيعة متكأً يلجأ إليها في العديد من القضايا، وهو مثل غيره من شعراء التجديد الذين احتضنوا الطبيعة، واحتضنتهم، وسخروا بها إمكانياتهم الشعرية.

إنّ الشاعر الرومانسي هو الذي يتعامل مع الطبيعة بحساسية مبالغ فيها، وإذا ما انتقلت هذه الحساسية الزائدة من شعره، صار شاعراً تقليدياً: " ينظر إلى المشهد نظرة شاملة كما ذكرنا، فتستوي عنده أجزاء الصورة ويُولي كل منها عناية خاصة ليرسم منها جميعا في النهاية لوحة كاملة ".[2]

يقول التليسي في قصيدة (النخلة الكريمة):

أعطانِي الرّوضُ مِن شتَّى نفائِسهِ
كُلُّ المواسِم جَادتْ لي بِغَاليها
سأشْكرُ الرّوْضةَ السّمْحاءَ ما مَنَحتْ
واسْتزِيدُ مِنَ النَّعْماءِ سَامِيهَا
لا تحَزَني إنْ بدَتْ بالجُودِ مقْفِرةً
غَوادِقُ الغِيثِ بالخيْرَاتِ تُوليهَا.
رَبيْعُ رَوضكِ ما زالتْ مواسِمهُ
نَضِيْرَةً تتَمنَّى مَنْ يُلاقِيها [3]

ومن عمق الشعر العربي في الطبيعة كما يقول التليسي: " أنه يدل على قوة في الخيال، وعمق في التجاوب، والتعاطف الذي كان يشعر به نحوها، وفيها تتجلى قدرة الشاعر على التشخيص الذي يبث في معانيها حرارة الحياة وخفوقها ". [4]

لقد عشق التليسي الطبيعة، ودأب على تأملها، والغوص في جمالها، فجاء شعره مصوراً ألوانها المشرقة، يقول في قصيدة (وجه):

تَعرِفُنِي البِحارُ
تَعرِفُنِي الأنْهارُ
تَعرِفُنِي القِفَارُ
يَعرِفُنِي اللَّيلُ كَمَا يَعرِفُنِي النَّهارُ. (5)

إذا كان جُلّ الشعراء تغنوا بالطبيعة، وما فيها من مظاهر، فإن الشاعر خليفة التليسي قد نالت الطبيعة من شعره حظاً موفوراً، فله أنماط مختلفة من الصور الشعرية يتغنى فيها بمرأى الطبيعة، يقول في قصيدة (الجنية):

هي الطَّبِيعَةُ تَجْرِى في أعِنَّتِها
لا العقْلُ يَعْقِلُها لاَ الفِكْرُ يُثنِيهَا
هي الزَّوابِعُ إمّا ثَارَ ثائِرُهَا
هي النَّسِيمُ إذَا رَقَّتْ حَوَاشِيهَا. (6)

وما يمكن ملاحظته في هذه القصيدة أن تشبيه الشاعر للمرأة مستوحى من الطبيعة مما يوحي بتعلقه وتأثره بها.

فالتليسي يجعل من البحر باتساعه وعمقه، وارتطام أمواجه منفذاً، ينفس به عن مشاعره الدفينة، فيتركها سابحة في لججه، يقول:

فَإذا رَكِبْتُ البَحْرَ لِيسَ يَهُمَّنِي
هَوْلَ الدُّوارِ وَضَجَّةُ المَذْعُورِ
خَوْضُ الخِضَمْ الصَّعْبِ أيسرُ مَرْكَباً
عنْدَي مِنْ الإخْلادِ للمِيسُورِ. (7)

يقول في قصيدة " رسم " الذي جعل الشاعر فيها للقوام بحوراً وخلجاناً تُعبر، ومرفأ ترسو على شطآنه أشواقه، إنه يصف محبوبته، فيلجأ إلى البحر، فيستعير أدواته لتوظيفها في شعره:

ذَاكَ القَوامُ لَكَمْ عَبَرْتُ بُحورَهُ
ورَكَزْتُ أَلْوِيَتِي عَلى خُلْجَانِهِ
وَرَكِبْتُهُ عِطْراً وَسَوْقاً لاَفِحا
نَحْوَ المَرَافي الخُضْرِ مِنْ شُطْآنِهِ
كَمْ أَبْحَرَتْ سُفُنِي عَلى أَمْواجِهِ
وتَرَاقَصَتْ طَرَباً عَلى أَلْحَانِهِ. (8)

وفي قصيدة أخرى يمزج فيها الشاعر بين الحياة والطبيعة والمرأة في نصه الشعري يقول:

وَحْشِيَّةَ الوَجْهِ طَابَ اللَّيْلُ والسَّمَرُ
من بعد ما رفعت أسرارها الستُرُ
كَمِثْلِ مَعْزُوفَةٍ جَاءَتْ مَطَالِعُهَا
صَخَّابَةً ، ثُمّ سَالَ النَّايُ والوَتَرُ
أوْ مِثْلِ زَوْبَعَةٍ رَعْنَاءَ أعْقَبَهَا
صَحْوٌ تَكَادُ لَهُ الآفَاقُ تَنْهَمِرُ. (9)

كل هذه الصور الخيالية مرتبطة ببعضها البعض، فكلها مستوحاة من الطبيعة حيث نجد الشاعر يشبه المرأة بالطبيعة المتمردة والمتوحشة حينا، والرائعة الجميلة أحيانا، فهي مرة زوابع ومرة نسائم ومرة رياح، مما يعني أنه يصف المرأة بالتمرد والوحشية، فيذكر حال الزوابع فهي ثائرة، أما النسائم فهي هادئة ورقيقة، ثم يضفي على ذلك صورة البراكين، حيث جعلها شخصاً يتلظى، كذلك شبه ثورتها بثورة الجن كناية عن شدة غضبها، كما ذكر الرياح حيث جعلها شخصاً يتلقى عنها غضبتها ويسلمها إلى الأمواج، كذلك جعل تلك الأمواج شخصاً يحب ويعشق، فكلها صور متجاورة مرتبطة ببعضها تصف حال المرأة كما يراها الشاعر، حيث جعلنا نتخيل حال البراكين والزوابع والأمواج المتلاطمة مقابل النسيم الهادئ.

إنّ الطبيعة عند الشاعر هي صورة المرأة المحبوبة والأرض المعطاء، التي تجود بما لديها من خيرات، لذلك يشكرها على ما منحته إياه من جودها ويعزيها أنْ أفقرت.

فلا شك أنّ الطبيعة بما تحوي من نسيج خلاب، لها تأثيرها الواضح على شعراء الرومانسية، ولاسيما شاعرنا التليسي، وذلك لما تتركه من أثر عميق على النفس، فيولّدّ بداخلها العديد من الأحاسيس الوجدانية الصادقة، فيقع الشاعر في أسرها، وتصبح أخيلته وصوره الشعرية مستمدة من هذه الطبيعة.

المرأة :

وعند النظر في عتبات العنوان في قصائد التليسي نلاحظ أن معظمها كان عبارة عن صفة للمرأة فهي : (النخلة الكريمة، والناقدة، والجنية، وصيادة، والمتكبرة، ووحشية الوجه، وأميرة، وترابية، والقيصرونة، وجميلة الأوزار) ونلاحظ أن هناك علاقة وثيقة بين موضوعات قصائده والتراث فالنخلة الكريمة ما هي إلا رمز كان يستخدمه العرب للمرأة، كذلك جميلة الأوزار فهي صفة للمرأة كثر ورودها في أشعار العرب، كذلك القيصرونة يذكرنا هذا العنوان بأيام الروم، حتى العناوين التي تبدو في بادئ الأمر لا علاقة لها بالمرأة، نلاحظ أنها تفتتح بفعل يخص المرأة فمثلاُ في قصيدة (سؤال) كان خطابه موجهاً للمرأة في قوله: (أضنيته) كذلك في قصيدة (بدعة العصر) كان أول لفظ فيها الفعل (سمعتني) وكذلك في قصيدة (شهيد) أفتتحها الشاعر بالفعل (منحته).

فهي عند الشاعر قصيدة الدهر، وأُنشودة الحياة، ومحرك الإلهام، ومصدر الإبداع فهي النبع الثري الذي استقى منها فنه، وإبداعه، واللوحة الجميلة في حياته التي ألهبت شاعريته، فتدفق شعرًا رقيقًا: " فالمرأة خمر الشعر، ورحيقه، يرتشفه الشاعر العاشق، فتأخذه نشوة لا يفيق منها إلا وفي فمه لحنٌ سماوي، فهي الوحي الذي يلقي في خلد الشعراء صوراً منتزعة من رؤى الأحلام ". (10)

يقول التليسي في قصيدة (الجنية):

بَاقَاتُ شِعْري من أَزهَارِ روضَتِها
كُلْ القَصَائِدِ فَيضٌ مِنْ مَعَانِيهَا
لَوْلَا هَوَاهَاَ لَمَا أبْدَعَتُ قَافِيةً
وَلاَ نَظِمْتُ مَنْ الأشْعَارِ سَامِيهَا
وَلاَ رَكِبْتُ بُحُور الشعْر عَاصِيةً
كَمِثْلِ عِصْيَانَها شتَى دَوَاهِيهَا.[11]

ففي الأبيات تبدو عاطفة حب المرأة في شعر التليسي عذبة ترتبط بالطهارة والعفة ، فيتخذ من حبه مجرد الهام لموهبته، وحافز لوجدانه، ليرقى إلى ما يستطيع في رحاب الروح والفن " والمرأة كانت – دائما – طيفاً ساحراً جميلاً إذا خلت منه حياة الفنان الشاعر، فإنها تغدو في اتصال فراغها كالصحراء القاحلة، تموت الأحلام على رملها ويهيمن شبح اليأس على جوانبها " .[12]

يقول في قصيدة (أعماق خفية):

أيُّ مَعْنَى لِكُلِّ تِلْكَ المَعَاني
كَيْفَ انْسَى بأنَّني أحْلاهَا
كَشَفَتْ مِن كُنُوزِهَا أغْلاهَا
أنا مَا كُنْتُ شَاعِراً لوْلاَهَا. [13]

للمرأة في حياة التليسي مكانة خاصة، توجه إليها بالعرفان الكامل عندما أنكر ذاته إنكارا تماما اعتبر نفسه من صنائع أمه حين قال : " أنا أعتبر نفسي صنيعة أمي .... هذه السلوكيات وهذه الأخلاق .... إنما هي فيض من تكوينها " [14] أما المرأة الزوج فيقول عنها : " زوجي التي توفاها الله قبل عام ونصف عام عاشت معي ثلاثاً وأربعين سنة، وكان لها تأثير كبير في توفير مناخ ساعدني على الإنتاج[15] وهو إذ يخلع هذه الهالة المشرقة على المرأة الأم والمرأة الزوجة يحيل بعد ذلك على ديوانه ويدعونا لنكتشف نصيب المرأة من الوجدان فيقول : ثم تأتي المرأة التي تخاطب الوجدان وتكتشفونها

أنتم في الديوان[16] ، فإذا تصفحنا ديوان التليسي استقبلتنا صورة المرأة كأنها مقدمة تهدي إلى صورة مألوفة في الشعر العربي ولعل هذه الأبيات تغنينا عن كثير من الوصف والتبيين، يقول التليسي:

ديواننـــا كلـــه فـــي وصـــف غانيـــة

أو وصـــــف معركـــــة للحـــــب خضـــــناها وكـــــم

وقفنـــا علـــى رســـم نسائلـــه

عـــن الـــديار التـــي آوت مطاياهـــا

نســـير شرقـــاً إذا ســـارت مشـــرقة

ونقصـد الغـرب مهـوى القلـب مأواهـا[17]

وهما من أبرز الموضوعات، وأكثرها أثراً في ذيوع النغمة الرومانسية في الديوان ، فمفهوم الحب، والمرأة الحبيبة في شعره جعلت منه شاعراً رومانسياً، يدرك أهمية وجودهما في الحياة.

فهو يصف المرأة وصفا حيا، فتسعين في المائة من قصائده تحوي امرأة بطريقة أو أخرى، فقد ذكر الصد والهجران والمكابرة ومعاناة المحب. [18]

يقول:

خَلَّدْتُ رَسْمَكِ فِي القَرِيْضِ فَنَاقِدٌ

يُثْنِي عَليهِ بِصَادِقِ الإنْصَافِ

مَا قِيمَةُ الفَنّ الجَمِيَلِ إذا خَلاَ

مِنْ وَصْفِ فَاتِنَةٍ وَبَثّ شِغَافِ.[19]

وفي قصيدة " الناقدة " يجعل الشاعر من النار والمجامر والمواقد كناية عن توهج الحب وخفوته

يقول:

وأذَقْتُكَ الهِجْرَانَ كَأْساً عَلْقَمَا

وأضَفْتُ لِلنَّيرَانِ وَقْدَةَ واقِدِ

أدْنُو إلَيْكَ إذَا المَوَاقِدُ أُخْمِدَتْ

بِحَنِينِ مَلْهُوفِ ولَوْعَةِ فَاقِدِ.[20]

الشكوى والحزن والألم:

لم يأسف التليسي على شيء فاته مثل تلهفِه أو تأسُّفه على رحيل شبابه، على عادة الكثير من الشعراء الذين درجوا على رثاء شبابهم ، فصاغوا في الحنين إلى أيامهم الخوالي أجمل العبارات المؤثرة، فـفي هذا الموضوع يقول التليسي شاكياً من تجربة تقدم العمر التي عمقت في نفسه مشاعر برودة الحياة والضعف والوحدة:

رَحَلَ الشَّبَابُ وغَامَتْ الصُّورُ

لا الدلُّ يُغْرِيهِ ولاَ الحَوَرُ

لا الشَّعْرُ شَلاَّلٌ يُعابِثُهَا

ولاَ الجِسمُ جبَّارٌ ومُفتَخِرُ

لاَ لحظُها السَّاجِي بِنظْرتِهِ

لاَ بُحَّةٌ فِي الصَّوتِ تَسْتعِرُ (21)

إنّ اللوعة والحزن والأسى في الأبيات السابقة ، حيث يكرر الشاعر (رحل الشباب) لإظهار التفجع والتحسر على الشباب المفقود، وبذلك نقلنا إلى الحالة النفسية التي يعيشها الشاع، ليعّبر من خلالها عن شدة حزنه وأسفه عن فقدان الشباب، ومن خلال الأحلام والأمنيات الطوال ، فقد ذهب ولا أمل لعودته، وكيف يعود وقد حّل محله الشيب.

ويقول أيضا:

واليَوْمَ أحْمَلُ وَحْدَتِي تَعِساً

لاَ طَارِقاً بِالْبَابِ ولاَ خَبَرُ

وحْدِي نَعَم وحْدِي أسْيرُ ظَنَي

وَلَّى الهَوَى وتَزَاحَمَ الضَّجْرُ. (22)

جسدت الصورة الشعرية في الأبيات السابقة معاناة الشاعر بعد فقد الأحبة والرفاق، حيث تبدو فيها السنين علامة من علامات التجربة الشعرية التليسية، والتي ينقل من خلالها هواجسه وعذاباته من الواقع المعيشي ، ليضيء بها الجوانب المعتمة ، لذلك كان المشيب من المحنة الإنسانية التي تتضح فيها فاعلية الزمن على الشاعر.

ويوكد فعل الليالي به وكيف غيرت حاله ، وأن ما مضى من أيامه السعيدة لم يكن سوى حلما استيقظ بعده على واقعه فيقول:

قدْ غَيَّرَتْ مِنْهُ اللّيالي وَانْقَضَى

حُلْمٌ وأَعَارَ الكَوْنَ بَعْضَ جَمَاله [23]

الحنين إلى أيام الصبا والذكريات:

تشكل الذكريات ألماً شديداً في نفسية الشاعر ،حيث يجسمها كائناً حياً يأمره بالابتعاد عنه لما تحمله من الألم يقول:

ذِكْرَيَاتِي تَبَاعَدِي

لا تُعِيدِي الَّذِي انْصَرمْ

لاَ تُعِيدِي مَوَاجِعي

إنَّ جُرحِي قَدْ الْتَأمْ.[24]

يحن التليسي إلى أيام مضت ، خلفت في نفسه كل مظاهر الأسى والتحسر ، فيقول مخاطبا قلبه:

قُلْتُ لَهُ وَلَّى زَمَانُ الصَّبَا

وفَاتَنَا الرَيّانُ مِنْ خَصْبِهِ

مَا عَادَتْ الأيَّامُ تَصْفُو لَنَا

تَسْقِي عِطَاشَ الحُبِّ من عَذْبِهِ

قَدْ أدْبَرَتْ أيَّامنَّا خِلْسةً

أَرَى جَمِيلَ الصَّبرِ أوْلَى بِهِ.[25]

يقول التليسى:

لَوْ جِئْتِ فِي العِشْرِينَ ذَاكَ فَتًى

عَاتٍ عَلى الشَّهَوَاتِ مُقْتدِرُ

لوْ كَانتْ العِشرِينَ طَوعَ يَدِي

لَوَقعْتُ لا أبْقِي ولاَ أذَرُ.[26]

إنّ اللوعة والحزن يسيطران على كافة الأبيات ومعانيها ، فيكرر الشاعر " لو جئت في العشرين " لتنامي الحزن ، وتأكيد من حدة الأسى والتحسر على أيام الشباب وعنفوانها ، ومن هذه التكرار قوله:

كَانَتْ هُنَا مِلءَ الَّنوَاظِرِ
فِتْنةً جَبّارَةً ولِسَحْرِها أحْكَامُ
كَانَتْ هُنَا مِلءَ المَسَامِعِ
نَغْمَةً دَفَّاقَةً مَا خَانَهَا إلهَامُ
كَانَتْ هُنَا حِصْناً وصَدْراً حَانَياً
لاَ الخَوفُ يَعْرِفُها ولاَ الإحْجَامُ. (27)

في هذه الأبيات يتحسر الشاعر على الأيام الجميلة التي قضاها مع محبوبته ، حيث كانت تساقيه حباً ووداً صافياً ، لا يكدر صفوه صفوة ولا فراق ، كما أنّها كانت متعة لعيشه ، لا يفكر في غيرها ، وإنّ صوتها كان نغمة روحية لا يمل الاستماع له والاستمتاع به.

الوطن :

القارئ لعنوان هذه القصيده يخالها رجل يغازل امرأة ولكن القصة أكبر من هذه ، تمثلت في رجل أحب وطنه فقال قصيدة أجمل ما قرأت في الحب، يقول:

وقفٌ عليها الحبُّ شدَّتْ قيدَنا
أم أطلقت للكون فينا شاعرا
وقفٌ عليها الحب ساقط نخلها
رطباً جنياً أم حشيفاً ضامرا
وقفٌ عليها الحب أمطر غيمُها
أم شحّ ؟ أو نسيت حبيباً ذاكرا
وقفٌ عليها الحب كُرمَى عينها
تحلو منازلة الخطوب حواسرا
وقفٌ عليها الحبُّ تنظم عقدَنا

ركباً توحد خطوةً وخواطرا [28]

لقد كرر الشاعر عبارة "وقفٌ عليها الحب " خمس مراتٍ في صدر الأبيات الخمسة الأولى والسبب في ذلك هو أن يعرب لنا عن حبه لوطنه، ويؤكد – بالتكرار أنه لا يحبُ إلا الوطن، وذلك بأن يكون الحبُّ وقفا على الوطن ولا يشاركه هذا الحب شيءٌ آخر .

يقرر التليسي بأننا نحبُّ وطننا بخيره وشره فسواءٌ أكلنا من ثمار نخيله رطبا جنيا يانعا أم لم يعطنا النخيل إلا رديء التمر و فاسده، فيجب أن نحب وطننا وإن بدا لنا – أحيانا – أنه يعطينا ثمارا رديئة .

إنَّ الحبَّ وقفٌ على ليبيا، ومن أجلها (كرمى عينها) يحلو لنا أن ننازل الخطوب ونقارعها حمايةً لليبيا ودفاعاً عنها .

إنَّ حبنا وقفٌ على ليبيا لأنها هي التي وحَّدت صفوفنا وجعلتنا وحدةً ملتحمةً متفقةً في المنهج والاتجاه ومتفقةً في المشاعر والخواطر .

استطاع التليسي في هذه القصيدة أن يجعل من الوطن معشوقا مبجلا، أسمى من العشق البشري المشوب بالعلاقات الجنسية الحسية. واستطاع أن يحبِّب ليبيا إلى كل الليبيين حيث لم يترك أحداً إلا أهداه ذلك العقد الذي نظمه من حب الوطن.

كما أنه جعل كل الليبيين يلهجون بحبهم لليبيا وذلك بأن نطق بضمير الجمع في هذه القصيدة كما لو كان ينطق بلسان حال الشعب الليبي كاملاً.

ويقول التليسى في قصيدة قدر المواهب التي تصوّر موقف الشاعر من الحدود المصطنعة التي أصبحت تبعد العرب وتقرب الغرب:

قد كُنْتُ أحْسبُهُ يَصُونُ مَوَاهِبَاً

فَرأيْتُهُ للنَّابِغِينَ مُحَارِبَاً. [29]

ومن قصيدة له بعنوان (ليبيا) يقول:

جَادَتْ عَلَيْنَا فَجُدْنَا مِنْ شَمَائِلِنَا

الشُحُّ يُفْقِرُهَا وَالجُودُ يُغنِيْهَا

أعْطَيْتُها بَعْضَ مَا أعْطَتْ ومَا أخَذَتْ

إلاَّ اسْتَزَدْتُ رَصِيداً مِنْ غَوَالِيهَا

فَالفَضْلُ أوّلُهُ مِنْهَا وَآخِرُهُ

إلى الأُلَى رَفَعُوا ذِكْرِى بِنَادِيْهَا. (30)

يتداخل حب المرأة والوطن عند التليسي ، وكلٌ منها مكملاً للآخر ، فهو عندما يحب وطنه يعني حبه للمرأة ، والعكس ، حتى تكتشف أن المرأة هي الوطن ، والسكن ، من ذلك قصيدته (وقف عليها الحب):

تَفْدِي العُيُونُ جَبِينَهَا ولَوْ أنَّها

تُبْدِي لَنَا دلاً وِطَبْعاً نَافِرَا

تُشْقِي النُّفُوسَ بحِبِّهَا و عَزِيزَةٌ

تِلْكَ التي تُشْقِي و تَحْجُبُ سَاحِرا. (31)

نلمح في هذه الأبيات مشاعره عند مخاطبته لبلده ليبيا، وهذا التعبير العميق مليء بالإيحاء ، والإشارة إلى مكنونه ، حتى يتبين له إن حبه لليبيا التي يتغزل بها فاق النساء جميعاً.

الخاتمة

وهكذا قد وصلنا إلى خاتمة بحثنا العلمي والذي قد حاولنا من خلاله السعي جاهدين أن نرتقي بموضوعه(أغراض الشعر الليبي) والذي من المعروف مدى قيمته وتأثيره ليس فقط على الوسط العلمي بل وعلى المجتمع .

وفي النهاية لا أملك إلا أن أقول إنني قد عرضت رأيي في هذا الموضوع لعلي أكون قد وفقت في كتابته والتعبير عنه ، وأخيراً ما أنا إلا بشر قد أخطئ وقد أصيب فإن كنت قد أخطأت فمن نفسي، وإن كنت قد أصبت فهذا كل ما أرجوه من الله عز وجل.

وقد وصلنا ختاماً إلى ما سأذكره من نتائج :

- التليسي من أعلام الرومانسية في الشعر الليبي الحديث ، وقد برزت في شعره أهم أغراضها ومظاهرها المميزة.
- لجأ التليسي إلى الطبيعة،وعدُّها عنصراً مشاركاً لوجدانه وأحاسيسه.
- بروز عنصر الطبيعة ومخاطبتها و تشبيه المرأة بها فهي الروضة والبحر والصحراء ... إلخ ، فكانت الطبيعة مصدرا ثرياً من مصادر أغراضه الشعرية عنده.
- مزجه وبين الطبيعة والمرأة ، بحيث لا يمكن التفريق بين الاثنين فالطبيعة عنده هي صورة للمرأة المحبوبة والأرض المعطاء وهي معشوقة الشاعر يلجأ إليها كلما أعياه البشر كغيره من شعراء الرومانسية.
- تتمحور أغراضه في الحديث عن الذات والحزن والألم ، والتجارب العاطفية ، والتعبير عن مشاعره ، واللجوء إلى الطبيعة .
- فمفهوم الحب ، والمرأة الحبيبة ، والوطن في شعره جعلت منه شاعراً رومانسياً ، يدرك أهمية وجودهما في الحياة.
- تشكل الذكريات ألماً شديداً في نفسية الشاعر ،حيث يجسمها كأئناً حياً يأمره بالابتعاد عنه لما تحمله من الألم .

الهوامش

1 – ينظر تهاني مفتاح راشد ، القصيدة الرومانسية في ليبيا، مجلس تنمية الإبداع الثقافي طرابلس 2004 ، ص 101

2 – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط ، دار النهضة العربية بيروت ، ط3 ، لات ، ص 64.

3 – ديوان ، خليفة التليسي ، الدار العربية للكتاب طرابلس ، 1989 ص 39.

4 – الشابي وجبران ، خليفة التليسي ، الدار العربية للكتاب طرابلس ، ط5 ، 1984 ، ص 79.

5 – الديوان ، ص 216 .

6 – الديوان ، ص 75.

7 – الديوان ، ص 87

8 – الديوان ، ص 149.

9 – الديوان ، ص 202.

10 – محمد عفيفي ، الشعر والشعراء في ليبيا ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دار الطباعة الحديثة ، مصر 1957 ، ص 96.

11 – الديوان ، ص 77 .

12 – خليفة التليسي ، الشابي وجبران ، مصدر سابق ، ص 127.

13 – الديوان ، ص 264.

14 – ابن البحر ، عدد خاص ، الاحد 18 شوال، شهر الكانون ديسمبر2002 م ، بنغازي ليبيا ،ص 4.

15 – المصدر نفسه.

16 – المصدر نفسه .

17 – الديوان ، ص 17 .

18 – ينظر التليسي موسوعة وريادة ، كتاب توثيقي يرصد فعاليات الندوة التي نظمت بمدينة بنغازي ، 2002 ، مجلس تنمية الابتداع الثقافي ، الجماهيرية ، ط1 ، 2004 ، ص 95 .

19 – الديوان ، ص 146 .145

20 – الديوان ، ص 56.

21 – الديوان ، ص 194.

22 –. الديوان ، ص 196

23 – الديوان ، ص 66.

24 – الديوان ، ص167.

25 – الديوان ، ص 177

26 – الديوان ، ص 197.

27 – الديوان ، ص 197 –198.

28 – الديوان ، ص 18

29 – الديوان ، ص 28

30 – الديوان ، ص 17.

31 – الديون ، ص 19.

دور الشعر الليبي في الدفاع عن الرسول صلى الله عليه وسلم ضد الرسوم المسيئة " شعراء مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي نموذجاً"

أ.أبوزيد منصور الحداد

كلية التربية تيجي

جامعة الزنتان

لقد برزت في بداية الألفية الثالثة قضية إعلامية تحت مسمى حرية الرأي والتعبير والدفاع عن الحريات، مما جذب أنظار العالم نحو هذه القضية، ولأن للحرية حدود متى تجاوزتها تصبح اعتداء على حرية الآخرين ومعتقداتهم والمساس برموزهم الدينية، وإلحاق الضرر بهم، كل ذلك ينضوي تحت شعار الحرية المطلقة للتعبير.

لقد تمثلت هذه القضية في الإساءة للنبي محمد – صلى الله عليه وسلم– من خلال ما أصدرته بعض الصحف الأوربية من رسوم ومقالات تشوّه صورته وتجعله محلا للسخرية، ولقد تكفل الله بالدفاع عنه قال تعالى: (إنا كفيناك المستهزئين)1.

إن الاعتداء على الأمة الإسلامية ومن ثم الإعتداء على مقدساتها و رموزها الدينية يخضع إلى خطة ممنهجة، تختفي وراءها قوى مختلفة و لهذا لا تعد هذه الأعمال ومنها حملة الرسوم المسيئة التي قامت بها صحيفة (بولاند س بوستن) الدنيماركية في 30 ديسمبر 2005م و التي نشرت من خلالها 12 صورة كاريكاتيرية للرسول – صلى الله عليه وسلم– تحت شعار حرية التعبيركما يزعمون، ومن ثم فقد قام عدد من الصحف بالسير على نهج هذه الصحيفة وحذت حذوها منها صحيفة (Magazinet) النرويجية ، وكذلك صحيفة (دى فيليت) الألمانية حيث قامت بإعادة نشر تلك الرسوم في 10-1-2006م ثم توالت الصحف الأوربية على نشر تلك الرسوم وكان آخرها صحيفة (شارلي أيبدو) 2 ولا يستغرب الأمر من مأتاه، فليس غريب على أعداء هذه الأمة ضربها في مقتل، فهم من خلال محاولة الإساءة إلى رمزها ، والمتمثل في شخص سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – يحاولون سبر أغوار رد فعل هذه الأمة التي تراهن على ولائها لهذا الرمز، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الكراهية المتجذرة عند الغرب لهذا الدين، وشخص صاحبه ومن ثم إلى هذه الأمة تأكيدا ل قول رسولها: (تتداعى عليكم الأمم تداعي الأكلة على قصعتها.....) 3.

فحرية التعبير المعكوسة التي يمارسها الغرب و يدعو لها، لا تعدو كونها شعارات براقة ترفع في أوقات وتختفي في أوقات أخرى، وليس غريباً عن الغرب ذلك، فقد أساؤوا حتى إلى انبيائهم وما تعرض له المسيح عليه السلام وأمه إلا دليل على ذلك، فهم لا يدركون مدى قدسية رسولنا الحبيب– صلى الله عليه وسلم – و ما نكنه له من حب تجاوز حب الأهل و الولد ولأن حبه نشأ من الإيمان بما جاء به، و الدفاع عنه من أهم الواجبات، فلا

يكتمل إيمان المسلم إلا إذا تغلغل حب الرسول – صلى الله عليه و سلم– واستولى حبه على خلجات نفسه، فعن سيدنا أنس بن مالك قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :" لايؤمن أحدكم حتى أكون أحب إليه من والده وولده و الناس أجمعين" 4

ولأن الصحابة – رضوان الله عليهم – كانوا يفدونه– صلى الله عليه وسلم – بكل مايملكون وقد آثروا الدفاع عنه بأنفسهم، منهم من جنّد نفسه للدفاع عنه بسيفه ومنهم من دافع عنه بلسانه حتى أن الرسول – صلى الله عليه وسلم– قال لحسان بن ثابت: "أهجهم وروح القدس معك."

وكان حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن زهير و غيرهم من شعراء الصحابة، قد سخروا أشعارهم، وما جادت به قرائحهم للذود عن رسول الله– صلى الله عليه وسلم – والدفاع عنه فكانوا لسان حال الأمة، وكانت أشعارهم بمثابة وسائل الإعلام في زمننا الحاضر– مع الفارق– فكان الشعر لمكانته عند الغرب سلاح من أسلحة الدفاع الفاعلة عنه وعن صحابته، وعن كل من يحاول المساس و النيل من الأمة ودينها ومقدساتها " نصب حسان نفسه للدفاع عن الدين الجديد و الرد على أنصار الدين القديم .....فكان الشعر شعر نضال يهجي فيه الأعداء" 5

وتراه في قصيدة يذود عن الرسول – صلى الله عليه وسلم ويهجو أبا سفيان بن جرب يقول في مطلعها:– 6

عَفَتْ ذَاتُ ٱلْأَصَابِعِ فَالْجِوَاءُ إِلَى عَذْرَاءَ مَنْزِلُهَا خَلاءُ

حتي يقول:– 7

وَجِبْرِيلٌ رَسُولُ ٱللَّهِ فِينَا وَرُوحُ ٱلْقُدُسِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ
وَقَالَ ٱللَّهُ قَدْ أَرْسَلْتُ عَبْداً يَقُولُ ٱلْحَقَّ إِنْ نَفَعَ ٱلْبَلاَءُ
شَهِدْتُ بِهِ فَقُومُوا صَدِّقُوهُ فَقُلْتُمْ لاَ نَقُومُ وَلاَ نَشَاءُ
وَقَالَ ٱللَّهُ قَدْ يَسَّرْتُ جُنْداً هُمُ ٱلأَنْصَارُ عُرْضَتُهَا ٱللِّقَاءُ
لَنَا فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْ مَعَدٍّ سِبَابٌ أَوْ قِتَالٌ أَوْ هِجَاءُ
فَنُحْكِمُ بِٱلْقَوَافِي مَنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ ٱلدِّمَاءُ
أَلاَ أَبْلِغْ أَبَا سُفْيَانَ عَنِّي فَأَنْتَ مُجَوَّفٌ نَخِبٌ هَوَاءُ
بِأَنَّ سُيُوفَنَا تَرَكَتْكَ عَبْداً وَعَبْدَ ٱلدَّارِ سَادَتُهَا ٱلإِمَاءُ
هَجَوْتَ مُحَمَّداً فَأَجَبْتُ عَنْهُ وَعِنْدَ ٱللَّهِ فِي ذَاكَ ٱلْجَزَاءُ
أَتَهْجُوهُ وَلَسْتَ لَهُ بِكُفْءٍ فَشَرُّكُمَا لِخَيْرِكُمَا ٱلْفِدَاءُ
هَجَوْتَ مُبَارَكاً بَرًّا حَنِيفاً أَمِينَ ٱللَّهِ شِيمَتُهُ ٱلْوَفَاءُ
فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ ٱللَّهِ مِنْكُمْ وَيَمْدَحُهُ وَيَنْصُرُهُ سَوَاءُ

فَإِنَّ أَبِي وَوَالِدَه وَعِرْضِي لِعِرْضِ مُحَمَّدٍ مِنْكُمْ وِقَاءُ
فَإِمَّا تَثْقَفَنَّ بَنُو لُؤَيٍّ جُذَيْمَةَ إِنَّ قَتْلَهُمُ شِفَاءُ
أُولَئِكَ مَعْشَرٌ نَصَرُوا عَلَيْنَا فَفِي أَظْفَارِنَا مِنْهُمْ دِمَاءُ
وَحِلْفُ ٱلْحَارِثِ بْنِ أَبِي ضِرَارٍ وَحِلْفُ قُرَيْظَةٍ مِنَّا بَرَاءُ
لِسَانِي صَارِمٌ لاَ عَيْبَ فِيهِ وَبَحْرِي لاَ تُكَدِّرُهُ ٱلدِّلاَءُ

والمتتبع لشعر حسان يجد فيه كثيرا من القصائد التي سخرها للدفاع عن الدين وعن الرسول صلى الله عليه وسلم.

وهكذا هو ديدن الشعراء المسلمين في كل عصر ، إذا ما اشتد الخطب ونالت ألسنة المعتدين من الأمة و رمزها، انبرى ثلة من شعرائها للدفاع عنها وعن دينها ونبيها.

وهذه كوكبة من شعراء ليبيا كان لهم دوراً بارزاً في الرد على الرسوم المسيئة من خلال مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي * 8، فليبيا كغيرها من الدول العربية والإسلامية تعتبر الإساءة للرسول هي إساءة لكل الأمة الإسلامية، ولهذا لم يألوا شعبها جهدا في الانتصار لرسولهم سواء أكان ذلك على المستوى الدبلوماسي أو الأدبي، أما على المستوى الدبلوماسي فقد قامت الدولة بقطع علاقاتها مع الدينمارك وقامت بمقاطعة صادراتها وطرد سفيرها .

والذي يهمنا في هذا البحث هو دور الشعراء الليبيين في الرد على هذه الحملة المسعورة التي كان هدفها الرسول الحبيب – صلى الله عليه وسلم– وقد انقسم الشعراء في ذلك إلي قسمين، قسم أفرد فيه الشعراء قصائدا كاملة للرد على صاحب الرسوم المسيئة، وقسم آخر تعرض للموضوع في ثنايا القصيدة خاصة وأن الغرض الأساسي لشعراء المهرجان هو مدح النبي ووصف شمائله، والتغني بقضائله.

الشعراء الذين افردوا قصائد للرد عن الرسوم المسيئة:-

كانت قصائد هؤلاء الشعراء قد اتجهت للرد المباشر، وإن كان بعضها جاء في قالب المديح النبوي ولكن كان جوهر القصيدة وهدفها الأساسي هو الدفاع عن الرسول والرد علي من حاول النيل منه، ومن هذه القصائد قصيدة للشاعر أسامة عيسى الرقيق من ليبيا *يقول فيها:-9

يا أخوة الإيمان داهمني الأسى فعجزت عن نطق وعن تبيان

من ذلك الخبر الذي قد هزني فأثار عندي ثورة البركان

قد دنسوا قرآننا في أمســـهم في(قوانتنامو) من ذو الصلبان

وكذا المساجد ما لها من حرمة في الرافدين ودولة الشيشــان

ولقد رأينا مايسوء قلوبنـــا من دولة الأبقار و الأجبــان

من دولة (الدنمارك) ساء صنيعها أخبارها تروى بكل مكــان

وكذلك (النرويج) في إعلامهــم وصحيفة التضليل و البهتــان

دول كـمثل الذر في ميزانــها أهل الخنا و الرجس و الأوثان

تبـت يد إذ أساءت عندمــا رسمت رسول الله رسمة شاني

شـلت يمين الكاتب الوغد الذي قد باء في الدارين بالخسران

كم في الصحافة من حقير تافــه في قلبه حقد بلا حسبـــان

قالوا الصحافة عندها حريـــة من دون قيد ولا عـــدوان

وأما سأسألهم سؤال واحـــدا أبغي إجابته بلا كتمـــان

هل تقدروا تسحروا من مريمـا أو بإبنها عيسى أو الصلبـان

لكن لتعلم أن عيسى عندنـــا و لأمه قدرعظيم الشـــان

كفر الذي سب النبي محمـــدا أو غيره فالأنبياء سيـــان

من سب خير الخلق حقا قد غدا دمه بلا عرض و لاإثمــان

يا آكل الخنزير ياولد الخنـــا ياسافلا يابعرة الحيـــوان

اخزاك ربي ماحييـت وكلما طعت علينا الشمس في الزنتان

يارب زلزالا يدمر أرضهـم ويبوء كاتبهم بكل هـوان

يارب دمرهم ودمر كيدهـم أنت المهيمن ياعظيم الشـان

ذبوا عن المختار و ارعو حقـه يامعشر الأشياخ و الفتيـان

أوالادكم و نساؤكم وحياتكـم ليست أعز من النبي الحانـي

وبلادنا احتجت بسحب سفيرهـا من دون أي تردد وهـوان

وكذا السفارة أغلقت أبوابهـا لله ذر مـواقف الشجعـان

عرضي فدا عرض النبي محمد وفداه مهجة خافقي وجنـاني

وفداه منا الكهل قبل صغيرنـا وفداه كل النـاس في الاوطان

يا أيها التجار هل من غيـرة ارموا بضاعتهـم من الدكان

هذي قصيدتي قلتها متأثـرا مما جرى من دولة الكفـران

لا شيء أملكه سوى شعري الذي سطرته في نصرة العدنـان

سطرته بمدامعي وبلوعـة ممزوجة بالدمع في الأجفان

يا رب فاجعل شعرنا ودفـاعنا نلقاه يوم الحشر في المـيزان

صلى الإله على الرسول محمد ما لاج نجم أو بدا القمران

فالشاعر من خلال هذه القصيدة الطويلة نسبيا والتي بدأ مباشرة في موضوعها دون مقدمات، فالشاعريبث حزنه وأساه من سماعه هذا الخبر المفزع، وما تتعرض له هذه الأمة من تدنيس مقدساتها وانتهاك حرماتها دون أن تحرك ساكنا، ثم يعرج بأسلوب ساخر على مارتكبته (دولة الأبقار والأجبان) كناية عن دولة(الدنيمارك)بما أصدرته صحيفتها من رسوم مسيئة لرسول الله فيحقرهم ويصفهم بأنهم أهل رجس وخنا، ثم يدعو على من رسم تلك الرسوم ومن كتب عنها بالثبور وعظائم الأمور ثم يطرح سؤالا ويطلب الإجابة عليه، وهو لماذا لايحترمون مقدساتنا كما نحترم مقدساتهم؟ ثم يصف من حاول الإساءة لنبيّنا أو غيره من الأنبياء بأنه (كافر)، ثم يعيد الكرة ويكيل الشتائم واللعن لمن رسم تلك الرسوم ، ويبتهل داعيا ربه بأن ينتقم لنبيه، وأن يزلزل بنيانهم، ويدمر عمرانهم، ويرد كيدهم لنحرهم، ويثني على موقف ليبيا السياسي وما قامت به من طرد سفيرهم، وإغلاق سفارتهم، ثم يدعو التجار العرب والمسلمين إلى مقاطعة السلع (الدنيمركية)، وعدم استيرادها، ويختم القصيدة بمدح النبي والذود عنه معبرا عن مدى وقع الحادثة وأثرها في نفسه.

ولهذا انبرى للدفاع عن الرسول معتبرا ذلك واجبا مقدسا، ويدعو الله سبحانه وتعالى بأن تكون هذه الثورة من أجل رسول الله عتقا للشاعر من النار، وسببا في دخول جنة الخلد مع الأبرار، والشاعر من خلال القصيدة حاول أن يجسد اللوعة والحرقة التي يشعر بها كل مسلم جراء الإساءة للرسول، وقدبذل مابوسعه من أجل الدفاع ورد الظلم عنه.

أما القصيدة الثانية فكانت بعنوان :(صرخة وانتصار) 10

للشاعر: حسين صالح محمد الدبوس*

عمدوا الإساءة للنبي و آلــه وتجاهروا ظلما بلا استحــياء

ياويحهم قد أجرموا وتجاوزوا كل الحدود بذلة الجبنـــاء

قد جاهر الأعداء باستهزائهم من أفضل الأحباب و الأمنــاء

يا أخوة الإسلام و العلما ومن كانوا بحق خيرة الفضـــلاء

هذي إساءة ديننا ورسولنــا من علج قوم فاسق الأنبـــاء

قد دس سما في صحيفته التـي طالت نبينا سيد النبـــلاء

زورا وبهتانا تجرى زاعمــا لا غروا فهي خليقة الوضعــاء

قد كشر الأعداء عن أنيابهـم وتسابقوا لصفاقة البلهـــاء

نعموا بدنياهم فبئس نعيـمهم وعقولهم تاهت مع الأهــواء

لكن بعون الله كل فعالهــم لا لن تَمَس كرامة العظمــاء

فحبيبنا ورسولنا هو رمزنــا فهو الشفيع وساند الضعفــاء

هو رحمة من عند خالقنا الذي سمك الوجود بأرضه وسمــاء

ياربنا أنت العليم بحالنـــا فانصر رسولك من كدى الأعداء

والشاعر في هذه القصيدة باشر الموضوع بدون مقدمات سائرا على نهج الشاعر الذي سبقه ، والناضر في ذلك يلحظ مدى القلق والتوتر الذي سيطر على الشاعرين، وكذلك شدة وقع الأمرعليهما، ومدى فداحة العمل، حتى لنجد أن الشاعرين لم يهتما إهتماما كبيرا بصياغة مطلع القصيدة، بل نجدهما قد طغت عليهما عاطفة الدفاع عن حياض الدين وعن بيضته، وإن كان ذلك لا يعد عيبا في نظري على الأقل، وإنما هي نجدة العربي المنتصر لعرض نبيه عليه الصلاة والسلام.

فاالشاعر يثير الموضوع معلنا سخطه وحنقه عمن تعمد النيل من الرسول عليه السلام ، مصورا بشاعة الجريمة، منددا بفاعلها واصفا إياه بالجُبن،ثم يشحذ همة الأمة وعلماءها للدفاع عن نبيها،محذرا من أعدائها الذين تمادوا وتجاوزوا الحد من خلال ما قاموا به من فعل شنيع زورا وبهتانا، فقد كشروا عن أنياب الحقد الدفين الذي هو من خلقهم الصفيق وعقولهم الجوفاء التى تتبع الهوى والأهواء، ثم يختتم القصيدة بأن أفعالهم مردودة عليهم، وإن حقدهم وكرههم للرسول لن يزيدنا إلا تمسكا به ودفاعا عنه وعن ما جاء به، لأنه حبيبنا وشفيعنا وقدوتنا، وهو رحمة للعالمين،مبتهلا لرب العزة وداعيا إياه بأن يحمي نبيه وينصر أمته.

أما القصيدة الثالثه للشاعر :علي محمد جعفر11 وهي بعنوان :- (لأجل محمد)التي يقول في مطلعها 12-:

لذ كر محمد هبوا قيامـــا وكفوا في محبته ملامـــا

بغاث الطير تعجز عن شـعاف ويسكن أقتم الريش الخشاما

فاخلق بالذي يرجو نـــجاحا أمن يرجوه كالراجي جهاما

كفى يا لائمي واعذر معـــنى بخير الخلق صبا مستـهاما

فالشاعر من خلال هذا المطلع نجده يختلف عمن سبقه، فهو يجعل من غرض المديح مفتاحا لقصيدته الطويلة التي تربو عن ثلاث وتسعون بيتا ويستمر في نهج المديح وذكر شمائل الرسول صلى الله عليه وسلم ثم ينتقل إلى وصف ما كان عليه العرب قبل الإسلام من جاهلية، ثم يتكلم عن إرهاصات النبوة وكيف أنقد الله ببعثته العالم من ظلال الشرك إلى نور الإيمان ويستطرد الشاعر في مدح النبي والتوسل به والدعاء للأمة بالصَّلاح، واصفا حالها وما آلت إليه من تشرذم وضعف بعد أن كانت قويه مهابة بالإسلام حتى يصل إلى ما حصل من إساءة للنبي من علوج الصليب فيقول:- 13

تعرض بالسوء كلـــب لقدرك حين لم يخشى الكعاما

فوجه طعنة فينا أصـــابت فزادتنا على البلوى كداما

لتسقط آخر الأوراق عنـــا فهل نجتاز غيضا واختصاما

ونعتام الردى جيشا مطـــلا على الطاغوت منقضا لهاما

ونجتاح الربى بالحق جنـدا ونصطلم الظلالات اصطلاما

على العلج الذي أخنى علينـا ونعلنها صراما واجترامـا

كفانا نبلع الإذلال حتـــى نسام الخسف شربا والتقامـا

و لا يجدي الحوار مع المعادي وشر طلاعه فتق الكمامـا

بهذا الهجر حقا لطخونـــا ولا والله قدرك لن يرامـتا

قضى المولى علاك برغم قوم صغار عز قدرك أن يضاما

يساعدهم على الإمعان فينا شقاق بيننا كان الكظاما

بأنا قزعة قزم ضعاف بفرقتنا وتفتقد الوئاما

ومبلغ جهدنا شجب وهجر أحاديث لنا عادت لغاما

وزوبعة تثور ولا عناء كما بدت تعود غدا ركاما

والشاعر يختتم قصيدته بذكر ماتعرض له النبي عليه الصلاة والسلام من ذلك(الكلب) اللعين وما أسداه من طعنات لهذه الأمة أصابتها في مقتل،وهو من خلال ما قام به يسقط (آخرالأوراق عنا) فهل إلى انتفاضة من سبيل لغسل العار الذي لحق بنا من جراء ما قام به هذا (العلج الذي أخنى علينا) حتى أنه لم يعد لنا كرامة، كيف ذلك؟ ومقدساتنا تهان، وحرماتنا تنتهك وشرفنا يلطخ كل يوم، ونحن لانمتلك إلا التنديد والشاعر هنا يلصق العار والشنار بالأمة أما الرسول فحاشاه لقد تكفل ربه بحمايته والذود عنه .

القصيدة الرابعة بعنوان:-(نصرة الحبيب) للشاعر م. محمد الطاهر عبد السلام* والتي يقول في مطلعها:- 14

سدد سهامك صوب من رام الحمى واعلم بأن الله قبلك قد رمي

واعلم بأن الله ناصر جنده ما خاب من نصر الإله وعظم

فهو يفتتح القصيدة بشحذ الهمم، والدفاع عن الأمة ومقدساتها فالله سبحانه وتعالى سيسدد الخطى، فريح النصر رهن اشارته جل في علاه، وفي ذلك تمهيد من الشاعر

لموضوع القصيدة وهو الدفاع عن حمى الدين ورمزه سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم– ثم يستطرد قائلا:–

وانشر سجايا خير من وطئ الحصى من جاء بالبرهان من رب السما

فيه الهداية للذي رغب الهدى أكرم به متشابها أو محكما

فانشر على الدنيا فضائل من سما ساد البرية قائدا ومعلما

هو رحمة للعالمين ومنجة أهدت قلوب الحائرين البلسما

هو أحمد ومحمد والحمد يوم الحشر في يده لواءاً أعصما

لاذ الخلائق برهم وشقيهم بجناب أحمد فاستجاب فأكرما

بمحامد تترى دعا فأجابه الرحمن سل تعطى المقام الأفخم

هو ومضة النور التي سطعت فعم شعاعها من كان قيبلا مظلما

هو بسمة الحب التي ارتسمت على ثغر الزمان فلم يعد متجهما

هو كهف أمن لا يخاف نزيله دركا ولايخشى أذى من أجرما

هو نفحة الإيمان خالط نشرها روح الحياة فصار مسكا مختما

هو أسوة العبَّاد صار إمامهم لما إمام المرسلين تقدما

هو من علا السبع الطباق وقد رقى رتب العلى حتى دنا فتكلـــما

هو خير خلق الله فاحفظ قــدره لاينكر الأنوار إلا من عــما

فاصرف جنانك عن سفاهة حاسد عصف الضلال بقلبه فتبرمــا

فأنشق من غيض كأن عروقــه ملئت نقيع الحقد لم تملأ دمــا

فضحت أياديهم فساد عقولهم فإذا بناؤهم العتيد مهدمــا

إذ لا أساس لما بنته فهل ترى تغني الزخارف عن بناء حطــما

أم أغشيت أبصارهم فتوهموا أن يطفئوا نور الإله بكف مــا

أم أنه الإفلاس حتى لم يعــد لعقولهم ثمنا يساوي درهمــا

شلت أياد لم تــجد غيــر الإساءة للعظيم إلى الحضارة سلما

بل فضت الأفواه إن عجزت عن التعبير إلا أن تسب وتشتمــا

لا خير فيهم بعد أن جرؤوا على خير البرية بالرسوم تهكمــا

شاهت وجوههم عمت أبصارهم ختمت قلوبهم بختم أُحكمــا

فاصبر أخا الإسلام واعمل بالذي فرض الإله عليك لن تتندمــا

واسلك سبيل النصر أن تظفر به ستغيش حتما بالجنان منعمــا

إن الجهاد فريضة فاعدد لهــا قلبا سليما واعيا متفهمــا

فابدأ بنفسك فهي أول ساحــة فإذا فعلت فأنت حقا مسلمـــا

هذا الجواب لكل ما نطقوا بـه خير الكلام أقله إن أُفهمـــا

والشـاعر بعـد أن اسـتفتح القصـيدة، ومهـد للموضـوع اسـتطرد فـي ذكـر فضـائل الرسـول -عليـه الصـلاة والسـلام- ومـدح سـجاياه ، وهـو مـن خـلال دلـك يحفـز المتلقـي ويضـعه فـي الصـورة المثلـى لاسـتقبال الـرد علـى مـن حـاول الإسـاءة للنبـي، ومـن ثـم إجـراء مفاضـلة بـين مـن كـان هـاد للنـاس وعلـو مرتبتـه وفضـل مكانتـه، وبـين مـن هـو حاقـد حقود،وحاسـد حسـود، لـيس لـه هـم سـوى إرسـال الرسـائل السـلبية ، نتيجـة لفسـاد العقـل وضـحالة التفكيـر وسـوء التـدبير لأن الله سـبحانه وتعـالى أضـل عقلـه وخـتم علـى قلبـه وأعمـى بصـره وبصـيرته،(أولئك كلأنعـام بـل هـم أضل سبيلا) 15 فشاهت وجوه كل من حاولوا الإساءة لهذه الأمة.

وفـي ختـام القصـيد يـدعو الشـاعر إلـى رفـع رايـة الجهـاد وبدايـة بمجهـادة الـنفس، الـذي مـن خلالـه يمكننـا أن نصـل إلـى مرتبـة الجهـاد الحـق الـذي يمكّننـا مـن الـذود عـن الحرمـات والمقدسـات التـي تنتهـك كـل يـوم أمـام أعيننـا ونحـن فـي خـلاف واخـتلاف وفرقـة حتـى طمـع فينـا القاصي والداني وحتى صرنا أضحوكة بين الأمم.

قصائد تعرضت لموضوع الرسوم المسيئة في ثناياها:-

وهـذا النـوع مـن القصـائد أفـرده الشـعراء لمـدح الرسـول وذكـر شـمائله والتنويـه بمعجزاتـه ،ووصـف حـال الأمـة ومـا آلـت اليـه مـن تشـرذم وتفكـك جـراء الفرقـة والاخـتلاف، وقـد تعـرض شـعرائها لموضـوع الرسـوم المسـيئة باقتضـاب فـي أبيـات بسـيطة وردت فـي ثنايـا قصـائدهم وسـوف أتعرض لذكر مطلع القصيدة ثم ذكر تلك الأبيات التي تحدثت عن الموضوع.

ومن ذلك قصيدة بعنوان:(مليكة القريض) للشاعر:إمحمد علي سليمان أبوسطاش 16 يقول في مطلعها:-17

متشوق للقائكم يا سادتي نشط الخطى متلهف للموعد

وجماح نفسي أفلتت من قيدها وعقالها لبلوغ أروع مشهد

ونلحض من خلال هذا الدفق الشعري للمطلع أن الشاعريتحرق شوقا إلى المشاركة في مهرجان المديح النبوي والمشاركة في مدح خير الخلق،والقصيدة تربو عن ثلاثين بيتا كلها في مدح النبي -عليه الصلاة والسلام- ويختمها قوله:-

قسما بربك في علا عليائه ما ضر قدرك ناعق إن يعتدي

لك نبذل الغالي رخيصا إننا حَرسٌ لعرضك من أذى مترصد

نفسي فداك وما ملكت ومهجتي فلأنت أعلى منهما ياسيدي

والشاعر بهذه الأبيات يشير ولو لمحا إلى قضية الرسوم المسيئه دون أن تكون هي الغرض الرئيس الذي تتمحور حوله القصيدة الذي هو غرض المديح النبوي.

وفي قصيدة أخرى بعنوان: (جَهْدُالمُقِلِّ في مدح صاحب المقام الأجلِّ)للشاعر:محمد علي عبدالله العبدلي18 يقول في مطلعها:-19

إليك يا خالق الدنيا مددت يدي أدعوك يارب وفقني إلى الرشد

أتاك عبيدك يرجو رحمة وهدىً يدعو ينادي: أيا مولاي يا سندي

وهو بهذا الاستفتاح الذي يبدأه بالتضرع والدعاء لله تعالى راجيا عونه ،ثم يتطرق إلى قضية الرسوم المسيئة بعد البيت السادس من القصيدة التي بلغت أبياتها ست وثلاثون بيتا، حيث ناقش القضية في حوالي ثمانية أبيات يقول فيها:-

عجل من الدنمرك اقتاده سفه من غي إبليس ذو حقد وذو حسد

بالرسم يهجو رسول الله سيدنا محمدا خير خلق الواحد الصمد

شفيعنا يوم لامال سينفعنـــا ولا أب مشفق يحنوعلى ولـد

تبت يداك وأعمى الله عينك واد سدت عروقك بين القلب والكبد

وجاءك المرض المعدي فلا أحد يدنو إليك من الأهلين والولد

ويقطعوا رجلك اليسرى ويتبعها يمنى يديك من الرسغين للعضد

تظل تجرع كأس الذل منفردا في كل يوم تعاني غصة الكمد

حتى تموت وحيدا جائفا نتنا ويصلبونك عريانا على وتـد

والشاعر من خلال هده الأبيات نراه في أسلوب ساخر يدعو على من كان سببا في هذه الرسوم بالأمراض المزمنة والمعدية جزاء اقترافه هذا الفعل المشين.

وفي قصيدة أُخرى للشاعر : أسامة شعبان الرياني* بعنوان:(شآبيب المديـح)يقول في مستهلها:-20

شوق وتنثرني الحروف على المدى والشعر في أفق المديح تلبـد

أزجت رياح الشوق غيم قصائدي هذا سحاب المدح أبرق أرعدا

والقصيدة يغلب عليها طابع المديح وإن كان الشاعر قد أطال في مقدمتها بعض الشئ وأبيات القصيدة خمسة وثلاثون بيتا، تعرض من خلالها لقضية الرسوم المسيئة في أربعة أبيات ختمت بهم القصيدة ولكن يوجه تعنيفه للحكام الذين لم يحركوا ساكنا إزاء هذه القضية فيقول:-21

شاهت وجوه المرجفين تخاذلوا لما رماك العلج حقدا أسودا

أولم يبيعوا القدس لا تحفل بهم متحاذلون فما عدا مما بدا

كم أحمق طمس الهدى يا بؤسه إذ ألحد الشرع القويم وألحدا

ذرهم ويعصمك العزيز وأمره أن يضهر الدين الحنيف ويخْلُدَ

وفي قصيدة أخرى بعنوان:(قبلة عن وجنة القمر) للشاعر عبدالله محمد صالح الشلماني 22والتي يستهلها بقوله:- 23

عجبت لأمر قافيتي زراها وجوم الحزن فانفرطت عراها

تفلت وجهها من بين دهني وبين بياض قرطاسي وتاها

وأجهشت المعاني في حروفي فأرق ليل ألفاظي بكاها

والقصيدة تربو عن خمسة وثلاثين بيتا، ينقل فيها الشاعر بين الشكوى وعجز قوافيه أن تأتي بالغرض وبين مدح ودفاع على الرسول وانتصار له، وقد تعرض لقضية الرسوم المسيئة فيما يقرب عن ثمانية أبيات يقول فيها الشاعر:- 24

أنا يارب مكلوم جناني دهشت لأمتي ماذا دهاها

عزائم جيل أمتنا تراخت عن الأمجاد فانهارت ذراها

ينال شفيعنا رسما بذيئاً وتنشره جرائدهم سفاها

وأمته يهجر الزبد يبدو لنصر شفيعها قنعت أراها

وهذه غزة ثكلى وضيع غساقا هواننا قسرا سقاها

كأن الحرب ما شنت ضروسا بخيبر أمس قد دارت رحاها

كأن بغداد لم تعقد لواءا (بمعتصماه)إذ لاذت نساها

فآه كيف ذاك العهد ولى وكيف القوم سافلها علاها

وهو من خلال هذه الأبيات يشير إلى حال الأمة وكيف أنها تخلت عن أمجادها وانهارت قممها، واستبيح حماها ،فقد نال الأعادي من هذه الأمة، ووصلت بهم الجرأة بالإساءة لرمزها وشفيعها برسوم نشرتها جرائدهم، بعد أن استبيحت مقدساتهم، واغتصبت أراضيهم، فكأن الماضي أكذوبة، وكأن معركة فتح (خيبر) لم تدر رحاها، وكأن عهد المعتصم وثأره لإمرأة عربية نسج من الخيال، فكيف قلبت الموازين وولت عهود الأمجاد وأصبحت هذه الأمة مسخرة للقاصي و الداني.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (ترانيم في محراب العشق) للشاعر: عبد الله محمد صالح الشلماني، التي يقول في مطلعها:- 25

عبثا أحاول كتم سر حنيني فتبوح بالسر الدفين عيوني

كم ذا أداري عند ذكر محمد حبي فتفضحني دموع جفوني

والقصيدة تربو عن واحد وأربعين بيتا جاشت فيها قريحة الشاعر بين محاولة كتمان حبه ، وبين البوح به وبين مغالبة النفس وحاولة كبح جماحها، ثم يعرج ليصف حال الأمة بذكر أمجادها و ما آلت إليه، ثم يصل إلى غرض مديح الرسول صلى الله عليه وسلم ليختمها بقوله:-

أختاه ممن ضم مجلسنا ألا لي حاجة فبحاجتي رديني

أن زغردي فرحا بمولد أحمد فهي الوسام لوحدها تكفيني

وبذي الزغاريد الشجية أبشروا يأُخوتي بالفوز يوم الدين

ويتعرض في القصيدة إلى موضوع الرسوم المسيئة في البيت السابع و العشرين من القصيدة حيث يقول:-

وجناب حضرتك الشريف ينال من صلف برسم لا يليق مشين

وفي قصيدة أخرى بعنوان (نداء استغاثة) للشاعر صلاح الدين الغزالي* يقول في مطلعها:26

لتعذرنا رسول الله إنا نعاني تحت أهوال عظام

أماتوا أمة هانت ونادوا بأن سُباتنا للدين حام

و القصيدة في سبعة وثلاثين بيتا يبدؤها الشاعر بالبكاء على أطلال أمة قد هانت واستهانت، وتجرعت ألآم الذل حتى استقاءت، فصقورها صارت حمائم، وأمجادها صارت هباءا فهي غثاء كغثاء السيل، ثم يخاطب الرسول–صلى الله عليه وسلم– وكأنما يخاطب تاريخ أمة ويثني على فضائله وحسن شمائله،أما رده على الرسوم المسيئة فقد كان في عدة أبيات منها قوله:– 27

رسول الله لاتأبـــه لرسم شنيع صاغه بعض اللئام

تصدى نور وجهك دون لأي مع الإيمان جهراً للظلام

فزال الكفر عن قيس وأَضحت بك الركبان ترفل بسلام

وقد شاهدت في الأجساد نزفي وقد كروا على الموت الزؤام

شباب لا يخافون المنايا تداعوا للظى و الأفق دام

وفي آخر البحث يتضح للرائي مدى حرص الشعراء العرب عامة و الشعراء الليبيين خاصة على الذود عن حياض الأمة وشرفها، خاصة إذا علمنا أن عدداً آخر من الشعراء العرب غير الليبيين المشاركين في هذا المهرجان قد كانت لهم صولة و جولة في الدفاع عن الرسول – صلى الله عليه وسلم– مما حاول الآثمين إلصاقه به من خلال ما نشروه و ينشرونه عبر أداة اعلامهم الهدامة، للنيل من هذه الأمة ومن مقدساتها ومن رسولها، ولأن حال الأمة من ناحية القوة لا يسمح لها بالرد وذلك لما تعانيه من خنوع وما يكبلها به حكامها من تواطؤ وخذلان، فإن لسان حال شعرائها لا ولن ترضى الضيم و الخنوع

مهما طال بها التشرذم و التشتت، وإن ضمير هذه الأمة المتوقد لن يسمح بأن يهان رسولها، أو أن ينال منه، وقد عبّرت الجماهير العربية و الإسلامية عن سخطها وغضبها جراء ما قام به أعداء الحرية والسلام، وإن الجهاد بالكلمة هو من أنواع الجهاد التي قد يلجأ إليها الإنسان في الظروف التي تجبره على ذلك.

نتائج البحث:-

من خلال ماسبق يمكننا الإستفادة من الموروث الشعري الذي يهتم بمدح النبي- صلى الله عليه وسلم- في الأدب الليبي، فقلما نجد ديوانا من دواوين الشعر الليبي يخلومن قصيدة أوقصائد تتصدر هذا الديوان كتبت في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، ومن ثم يجب علينا جمع هذا الإرث وتصنيفه وتبويبه و السعي من أجل الاستفادة منه وإطلاع الأجيال علية لأن للشعر سحره وتأثيره على المتلقي ويتم من خلال ذلك حفظ الأحداث و المناسبات، وكذلك بالشعر يمكننا تسجيل وتدوين ما تتعرض له هذه الأمة من إساءة وما مدى رد شعرائها وأدبائها مصداقا لقول الشاعر الليبي الكبير

خليفة التليسي حيث يقول:

من أجل عينيها المعارك كلها ولها نعد مع السروج منابراً[28] فالشاعر الليبي كغيره من شعراء الأمة غيور على مقدساتها هصور عال الصوت مزمجرا لا تسكته الأزمات ولا تثنيه الصدمات، فهو مستعد للدفاع عن الأمة كلما احتاجت إلى ذلك.

التوصيات:-

من خلال ما سبق يوصي الباحث بالآتي :

1-الاهتمام بالإرث الشعري العظيم الذي تركه شعراء الأمة في مدح النبي وذكر شمائله والدفاع عنه.

2- السعي لتخصيص حيز من القصائد التي قيلت دفاعاً عن النبي صلى الله عليه وسلم لتدرس في مراحل التعليم المختلفة.

3- تشجيع الشعراء المبدعين لتناول غرض المديح النبوي وذكر شمائله و الرد عمن يحاول الإساءة له.

4- انشاء مهرجانات وملتقيات أدبية تختص بشعرالمديح النبوي على غرار مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي ترعاها الدولة، يستدعى لها الشعراء من كل مكان، ورصد جوائز قيمة لها.

5- انشاء رابطة للمدافعين عن النبي صلى الله عليه وسلم، ورفع قضايا ضد الجهات التي تحاول الإساءة له أمام المحاكم الدولية ومنظمات حقوق الإنسان،

وفي الختام فإن الدفاع عن الرسول صلى الله عليه وسلم واجب ديني وإنساني يجب علينا جميعا أن نقوم به من تلقاء أنفسنا.

فهرس المصادر و المراجع

1-الآية 95 من سورة الحجر

2 -ينظر تأثير نشر الرسوم المسيئة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم على المسلمين في الدنيمارك، رسالة ماجستير :اعداد الطالبة: ياسمين عبد القادر محمد خليل ص3..

3 - سنن أبي داوودج4ص111

4 - الإمام أحمد ابن جنبل: مسند الإمام أحمد ابن حنبل تح شعيب الأرناؤوط وآخرون، اشراف د-عبد الله بن عبد المحسن التركي ، مؤسسة الرسالة ط1- 2011م- ج20- ص202.

5 - ديوان حسان بن ثابت : شرحه وكتب هوامشه وقدم له دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط2- 1994م-ص13

6- المصدر السابق ص17

7- المصدر نفسه ص20،21

8- مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي اقامته الطريقة العيساوية وهو مهرجان سنوي اقيم على مدي عشردورات كانت آخردورة له سنة2010م

* شاعر ليبي معاصرمن مدينة الزنتان شارك في المهرجان وهو من الشعراء الذين لم أعثر لهم عن ترجمة

9 - ديوان قصائد مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي من الدورة الاولى إلى الدورة العاشرة ، ديوان مخطوط بمكتبة صاحب البحث ص144

10- المصدر السابق ص151

* شاعر ليبي معاصر شارك في المهرجان لم أعثر له عن ترجمة

11- شاعر ليبي معاصر من مواليد مدينة مصراته1971 م شاعر وأديب له مشاركات في عدة تضاهرات وندوات أدبية ، متحصل على الترتيب الأول في مهرجان مصراته للشعر عام

2000م، وعلي الترتيب الاول على مستوى بلدية مصراته في مهرجان القصيدة الفصحى عام2001م،-(أرشيف مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي)

12 - ديوان مهرجان طرابلس الدولي، مخطوط ، ص163 وما بعدها

13 - المصدر السابق 165 وما بعدها

*- شاعر ليبي معاصر شارك في المهرجان لم أعثر له عن ترجمة.

14 - المصدر نفسه ص166.167

15 - الآية179 سورة الأعراف

. 16 - شاعر ليبي معاصرمن مواليد 13-12-1973م بمدينة سوق الخميس بالخمس متحصل على شهادة الدكتوراه في الأدب وعضو هيئة تدريس بكلية الآداب والعلوم بالخمس جامعة المرقب(من ارشيف المهرجان)

17 - ديوان مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي ص31

18 - شاعر ليبي معاصر من حفضة كتاب الله يجيد اللغة الانجليزية والألمانية له نشاط أدبي وله مؤلفات منها كتاب في الوسم .

19 - ديوان مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي ص34

* شاعر ليبي معاصر من مدينة الرياينة بالجبل الغربي لم أعثر له على ترجمة

20 - ديوان مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي ص 94

21 - المصدر السابق ص 95

22- شاعرليبي معاصر، مواليد1976 بالمرج ، قاص وشاعر وناقد وإعلامي ومقدم برامج، له مقالات نشرت في الصحف المحلية والعربية والدولية (أرشيف مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي)

23 - ديوان مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي ص116

24 – المصدر السابق،ص117

25 – المصدر نفسه،ص147.

*شاعر ليبي معاصر لم أعثر له على ترجمة

* شاعر ليبي معاصر لم أعثر له على ترجمة

26 – ديوان مهرجان طرابلس الدولي للمديح النبوي ص167.

27 – المصدر السابق، نفس الصفحة.

28– ديوان خليفة التليسي: الدار العربية للكتاب ليبيا ط بلا 1989م. ص25.

الرمز في الشعر الليبي "أحمد رفيق المهدوي" أنموذجاً

د.عبدالله إمحمد أحبيكه

كلية التربية تيجي

جامعة الزنتان

المقدمة

الحمد لله الذي علّم بالقلم ، علّم الإنسان ما لم يعلم ، والصلاة والسلام على من أوتي جوامع الكلم ،وارسله الله رحمة وهداية لسائر الأمم ، محمدٌ بن عبدالله النبي الأمي الأكرم– صلى الله عليه وسلم – وبعد

فيعد الرمز من وسائل التعبير التي التفت إليها الشعراء ، فاهتموا بتوظيفه وإغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الإتقان الفني ، والقدرة على التوصيل والتأثير ، وتبع ذلك اهتمام الدارسين بهذه الوسيلة ، فبحثوا في أصل الرمز وسبل توظيفه .

لقد شاع في شعرنا العربي المعاصر استخدام الرمز فلا يكاد يخلو ديوان من الإشارات والرموز بأنواعها ، وعلى الرغم من قدم الرمز في تاريخ البشرية فإن تحديده المذهبي يعد من ظواهر العصر الحديث ، إذ أصبحت الرمزية مذهباً فنياً في الأدب وتوضحت معالمه في النصف الثاني من القرن العشرين، و في الوقت الذي عجّ فيه الوطن العربي والعالم أجمع بالحروب والنضالات الوطنية ، التي أسهمت في تشكيل نفسية الشعراء ، فدفعت بهم للتعبير عن آرائهم عن طريق الرمز لِما للتعبير المباشر من خطر على حياة المبدع .

وقد زخر الأدب العربي الحديث بشعراء كثيرين ظهر الرمز واضحاً في شعرهم، فكان منهم الشاعر (أحمد رفيق المهدوي) الذي برز استخدامه للرمز، مما أضفى على شعره خصوصية معينة وموهبة فائقة مميزة، فهو يرى أن لغة الشعر يجب أن تبتعد عن الاستخدام النمطي والمباشر

للكلمات ، وتعمد إلى نقلها من معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي ، وهو من أهم سمات التميز في لغة الشاعر حيث يقول:

وإذا تسترت الحقيقة فاكتست ثوب المجاز تزيد فيه جمالا

قد تبلغ الآمال من نفس امرئ ما ليس يبلغه الصريح مُقالا

والعين مدركة قرب إشارة كالوحي أبلغ من كلام طالا(1)

لذا آثرت أن تكون دراستي حول (الرمز في شعر أحمد رفيق المهدوي) عنواناً لهذا البحث، لِما للرمز من قيمة فنية من جهة ، ولأن استخدام الرمز في شعره من أهم الخصائص التي تستحق البحث والدراسة من جهة أخرى ، فضلاً عن انعدام الدراسات التي عنيت بدراسة الرمز عنده – فيما أعلم – ، فأغلب الدراسات تصدت لجوانب أخرى من شعره.

وتكمن أهمية هذا الموضوع أن الشاعر هو أحد طلائع الشعراء الليبيين في العصر الحديث الذين قدموا لنا شيئاً كثيراً أثروا به الحياة الأدبية في ليبيا .

مفهوم الرمز

من المصطلحات التي استخدمت بمفاهيم مختلفة ومضطربة مصطلح (الرمز)، فهو مصطلح مطاط من حيث المفهوم ، وعلى الرغم من قدم الرمز في تاريخ الإنسانية ، فإن تحديده المذهبي يُعد من ظواهر العصر الحديث ، ومن هنا يمكن القول بأن أدبنا القديم لم يعرف الرمز بمفهومه الحديث ، وإن كانت له شذرات يمكن تلمس جذورها في تراثنا الديني والأدبي وفي معاجمه اللغوية.

فهو من المصطلحات التي استعملت في مجالات مختلفة، ولكنه في الأدب يتجه إلى التعبير عن معانٍ كثيرة، يغلب عليها الإيحاء، إذ أنّ الأدب به حاجة إلى التعبير عن معانٍ تحس، لا تلائمها صراحة القول، التي لا تنسجم مع روح الأدب، وقد نفع الرمز في تجاوز هذا المشكل.

ولو حاولنا أن نقف على معنى الرمز بشقيه اللغوي والاصطلاحي لوجدنا أن هذه الكلمة لها جذورها التي تتفرع منها إلى أن نضجت وأصبحت مذهباً فنيّاً في الأدب.

عند تحديد المعنى اللغوي لهذه الكلمة في معاجم اللغة العربية فإننا نجدها قد حملت معاني كثيرة جمعها ابن منظور في هذا التعريف :

الرمز : صوت خفي باللسان كالهمس ، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين ، وقيل : الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم". (2)

والجاحظ جعل الرمز أو الإشارة – من دون تمييز بينهما– من أدوات البيان الخمس وفي كلام الجاحظ ما يدل على أن الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدلالة على المعنى ، فعندما تصحب الكلام تكون عوناً له في الإفصاح والبيان ، ذلك أن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان. (3)

وقد تنوب الإشارة عن اللفظ وتستقل بدلالتها على المعنى، قال شاعر:

وقَالِ لي برُموزٍ من لَواحِظِهِ إن الْعِنَاقَ حَرَّامُ قلْتِ في عُنُقي(4)

وقال: البحتري

والشْعُر لَمحٌ تكِفي إشارتُهُ ولَيْس بِالهذِر طُوّلَتُ خطَبُه(5)

الرمز اصطلاحا :

عقد قدامة بن جعفر في كتابه (نقد النثر) باباً للرمز فاتجه به اتجاهاً علمياً ودينياً فقال : " وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن أغلب الناس والإفضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفاً من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه ، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما "(6) ومن الواضح أنه هنا يفهم الرمز على أنه اصطلاح بين المتكلم وبعض الناس ، ثم يقول : وفي القرآن من الرموز أشياء عظيمة القدر جليلة الخطر .

وابن رشيق من أوائل من أشاروا إلى الرمز في المصطلحات البلاغية والنقدية ، حيث جعله من أنواع الإشارة الأدبية وليس مرادفاً لها ، وألمح إلى تباعده في الخفاء ونأية عن الإدراك (7)، ويعرف الرمز بقوله :" وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار الإشارة " (8)

ويمكن التمييز بين الرمز والإشارة ، فالإشارة جزء من عالم الوجود المادي ، أما الرمز فجزء من العالم المعنوي ، والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت ، فإن كلا من الإشارة والرمز ينتمي إلى عالم مختلف (9) عن الأخر ، إذ تنحصر الإشارة في حيز محدود يستجيب للحاجات العقلية أو المنطق الصرف ، والرمز غير محدود في إيحائه ، ولكن يمكن أن ترتقي الإشارة لتصبح استعارة أو قصة رمزية ، أو رمزاً ، محكوماً بطريقة الاستعمال ، والنظام الذي يندرج فيه ، ويمكن أن ينحدر الرمز ليصبح إشارة (10) .

ويعرفه أدونيس بقوله : " الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص ، فالرمز هو ، قبل كل شيء ، معنى خفي وإيحاء . إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة " (11)

وعرفه محمد غنيمي هلال بقوله :" والرمز هنا معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لاعن طريق التسمية والتصريح" (12)

أما علي عشري زايد فقد خصص تحديده لمفهوم الرمز في المجال الأدبي أو الشعري، فالرمز الشعري أو الأدبي عنده هو "عبارة عن إشارة حسيّة مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس" (13)وهو " طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو وصفها " (14) وأن الشاعر "لا يستطيع أن يبعث الحياة في شخصية ، وإنما يستطيع أن يحاكي شخصية معروفة من قبله فحسب(15) "

بعض أسباب نشأة الرمز

1- إحساس الشاعر الحديث بالغربة : فقد يحس الشاعر الحديث بالغربة نتيجة لما يسود عالمنا الحديث من جفاف الحياة ونمطيتها وتعقيدها، حينئذ فهو يضطر إلى الهرب من هذا الواقع بحثا عن عالم آخر أكثر نضارةً وعفوية فيعود إلى تراثه خصوصاً التراث الأسطوري الذي يأمل أن يجد فيه ما يمكنه من تصوير آلامه وهمومه من خلال الأساطير(16)

2 - الشعور بالعجز عن التصريح بما يجول في نفسه ،فقد يصعب على الشاعر ما يريد قوله في ألفاظ كما يقول (تشارلتن) : إذ أن هناك شعراء يُطلق عليهم في الآداب الأوروبية اسم الشعراء "الابتداعيين" يشطحون بخيالهم ليعبّروا عن تجارب مرت بهم، وخواطر طافت بأذهانهم وهم في ذلك يستخدمون أدوات تعبير غير مألوفة توحي بالمعاني ولا تحددها لأنهم لا يريدون من الحياة إلا الجانب الغامض الدقيق دون الجانب المحدد الواضح (17) ، وكان الرمزيون الغربيون يلجأون في التعبير عن خواطرهم إلى رمزيتهم > حيث إنهم لا يستطيعون التعبير عنها باللغة المألوفة التي جعلت للعالم المادي ، فقد تعلّقوا ومن جاراهم بعالم مثالي بعيد كل البعد عن العالم المادي . وقد يفاجئنا العالم أحيانًا بمعانٍ لا نستطيع أن نترجم عنها في ألفاظ فنلجأ حينئذ إلى الإشارة والاستعارة أو إلى تمثيل الظل بالظل والحجاب بالحجاب .(18).

3 - الخوف من التصريح: فقد يخشى الشاعر . إن هو صرح بما في نفسه . أن يتعرض للأذى ، كالاتهام بالزندقة مثلاً إن هو تعرض لبعض العقائد الدينية غير المألوفة ، وقد يتعرض لأذى حاكم مستبد إذا تعرض لنقده ، فكان ذلك سبباً من الأسباب النفسية التي دفعت

الشعراء إلى التدثر بعباءة الرمز ، وهو يدعو إلى رمزية واقعية تتخذ حجاباً للتعبير عن الواقع وهو ما يدخل في المفهوم العربي للرمزية (19)

لقد لجأ الشاعر الليبي المعاصر إلى استخدام الرموز كوسيلة فنية للتعبير غير المباشر عما يختلج في صدره، كتقنعه بشخصية من الشخصيات، من حيث تشبثه بها والانطلاق منها نحو ذاته، معبرا عن مكنونات نفسه، مبيحا لذاته طريقة التقنع بالشخصيات الدينية أو التراثية.

فالشعراء المميزون هم الذين ينسجون الصُّور الجديدة من المعاني المُجدَّدة ؛ إمَّا بإعادة صياغة التَّراكيب – مهما كانت درجتها من حيث الاعتيادية أو الرداءة – عبر تكوين علاقات غير مألوفة سلفاً ، حيث إنَّ مهمة الشاعر أن يحسن صياغتها ويخرجها في صورة جميلة ، وإمَّا بنسج تراكيب جديدة تكون الألفاظ المستحدثة ، من القاموس الذاتي للشاعر مادتها ، ويحدث هذا كلُّه بالاتكاء على الاستعارات، والتشبيهات ، والكنايات ، والرموز ، والأقنعة المتعددة الأوجه والأدوات .

ولتعدد أشكال الرَّمز وكثرتها في إبداع الشَّاعر " المهدوي " انموذج للتطبيق ، ولعدم إمكانية تناول تقنيات إبداع الصُّورة جميعها في المساحة المحددة للبحث أكتفي بالرَّمز دون سواه من أنماط الصُّورة الشِّعرية عنده ، على الرَّغم من أهميَّة الأخريات وكثافتها. فهذه التقنية (الرَّمز) كانت شأناً فنيًّا خاصًّا يميزه حيث أصبحت نمطاً أسلوبياً بارزاً لديه، وهو ما يفسر وفرة الرموز في نصوصه الشِّعرية .

الرمز التاريخي:

"ونقصد به التوظيف الرامز لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة (20)" فالرمز التاريخي هو كل ما دل عن الأحداث التاريخية أو الأماكن المرتبطة بالوقائع التاريخية ومن ذلك مثلاً (قراقوش).

ربما لم تُنسب كنايةً عن الظلم في التاريخ العربي كله مثلما نُسبت هذه الكلمة إلى ذلك الوزير الأيوبي "قراقوش" وما زالت تجرى على ألسنة العرب في حياتهم اليومية، وعبر أجيال طويلة منذ زمنٍ طويل ، حيث أصبح رمزاً لفساد النخب الحاكمة والنخب السياسية والاجتماعية، على الرغم من كونه قادما من أحَشَاء التاريخ.. تاريخ العرب، الذين تقلبوا على مدى الزمن، وعاشوا فيه حقبا، صال خلالها الحكام وجالوا، وتعاقب على حكمهم صنوف، لا ترد على بال ولا على خاطر، كان منهم " قراقوش" الذي تحول إلى رمز الظلم والاستعباد، يقول رفيق :

إذا الشعب في عهد التحرر لم يزل هوى الفرد في مجموعه يتحكم
بحكم (قرافوش) يقوم لفرضه على أبرياء حاكم وهو مجرم
إلى كم يظل الشعب للعسف ساكناً ألا يشتكي جوراً ألا يتألم (21)

قرن الشاعر بين «قراقوش» والجور والظلم والبطش، واستخدمه رمزاً ، ليكتب جانبا من التاريخ، عن الذين حكموا ليبيا إبان الاستعمار الايطالي بغير عدل ولا نزاهة، وكمم الأفواه وأمعنوا في الذل والإهانة.

إن العلاقة بين الشعر والتراث علاقة قديمة ، لذلك كان التراث مصدرا مهما وثريا للعديد من الشعراء المبدعين ، فهو يعكس في جوهره هموم الإنسان ، والواقع الذي يعيشه و الماضي الذي يسكن بداخله ، والحاضر بكل إخفاقاته و طموحاته ، و المستقبل الذي يحاول بناءه عن طريق الحلم – الشعر– لذلك كانت العودة إلى التاريخ ، إلى أحداثه ، وشخصياته بكل أبعاده التاريخية، ثم كان استحضار هذه الرموز ليخلق لها المبدع واقعا في تجربته الشعرية المعاصرة . بمعنى أن محاولة استحضار هذه الرموز– الشخصيات خصوصا – ليس من منظور توثيقي – تاريخي مباشر، لكن من زاوية إبداعية و ذلك من خلال إحياء هذه الشخصية ضمن السياق الشعري للقصيدة ، وأعطائها أبعادا متعددة ؛ أي لا يوظف الرمز لخدمة القصيدة ، وإنما توظف القصيدة لخدمة الرمز (22) من هذا المنطلق فإن توظيف هذه الرموز في النص الشعري العربي المعاصر ليس بالأمر السهل، إن ذلك يحتاج إلى قوة إبداعية و فنية ، حتى نستطيع أن ننقل هذه الشخصيات من طابعها التاريخي الفردي إلى المستوى الإنساني العام ، لذلك لم يكن توظيف الشعراء العرب لهذه الرموز موفقا في بعض الأحيان .

ونحن حين نقرأ متن شعر أحمد رفيق المهدوي ، نكتشف هذا الشخصيات التي تم توظيفها، وهي شخصيات يجمع بينها البعد الإنساني ، والتضحيات التي قدمتها في سبيل إسعاد البشرية ، بغض النظر عن حقيقة وجودها . و لعل من أبرز هذه الرموز على سبيل المثال لا الحصر، طارق بن زياد وعمر بن العاص وعقبة بن نافع وريفع بن ثابت الأنصاري وزهير بن زهير بن قيس، يقول :

وبدا لي عمرو،يقود السرايا تقتفيه جحافل الفاتحينا
وتذكرت، طارق بن زياد وابن سرح، وعقبة، الخالدينا
وتراءى رويفع، وزهير في ليوث الأنصار والتابعينا(23)

هذه نماذج من الشخصيات الرموز التي استلهمها الشاعر للتعبير عن قضاياه انطلاقا من رؤية كونية ، ذلك هو الإحساس ، بالأمل في العودة ، و رؤيته لسماء عربيته من جديد ، تتجسد في هذا الصراع بين الأمل و الألم ، هذا الأمل حاضرة في ذهن الشاعر، لكنه حضور فني ، ليجعل منه صراعا مع الغزاة و مع الفقر ، أي صراع مع الحياة ، لكن هذا الصراع مشبوب بالأمل المؤجل ، ليست له بداية و لا نهاية ، أما الذات – الرمز– فينتهي بها المطاف ، بعد حياة طويلة مع الأحلام إلى السكون حين يهن العظم و يشتعل الرأس شيبا، وتكمن هذه المأساة هكذا يرسم الشاعر صورة مأساوية تقوم على الحلم و الأمل . إنه صراع بين المعاناة و الحلم.

ثانياً : الرَّمز الدِّيني :

ينتخب الشَّاعر عدداً من الشخصيات الدينية التي لها أثرها في الحياة الإنسانية ، وأخرى ترتبط تاريخياً بقضايا ذات علاقة بواقعه ، حيث إنَّ حضورها يوفِّر له الدَّعم اللازم عند تنازعه مع الواقع فتكون رموزاً فاعلة يؤكد بها ، أو من خلالها توجهه العقائدي والنَّفسي ، ويرسم صورته التي قد يكون تكونها الأساس خارجاً عن إطار فكره ، إلا أنَّ الرَّمز يجنح بها لتصب في معينه ، حيث إنَّ " غاية الصورة الرمزية ليس فقط أن تجلو إحساس الشاعر أو فكرته، بل إنها سابقة على الفكر والشعور"(24) ومما نجده في شعر المهدوي ترديده لأسماء الملائكة كميكائيل وعزرائيل ، لما وجد في سيرهم من التجبر والظلم الذي ألحق بالشعب عندما كان تموين برقة بيد الإدارة البريطانية حيث كان المسئولون عن التموين خليطا من كل الأجناس وقد بلغ الإهمال غايته وقد ترتب على ذلك أن أختلط زيت الأكل بغيره مما سبب حوادث تسمم نتيجة الاستهتار بمصلحة البلاد والعباد فيقول :

خلفوا على الأرزاق ميكائيلا وغدا سينقلبون عزرائيلا!
وسيخلفون الله،فوق عباده قهرا ! لو اتخذ الأله وكيلا
سبقوا زبانية العذاب فأنزلوا بالناس، قبل حسابهم ، تنكيلا
وتصرفوا(بالزيت) في أرواحنا فقضوا لهن القبض والأجيلا
والرزق كالأرواح في أيديهمو قدروا له الحرمان والتنويلا(25)

يتبدد حلم رفيق بسبب قهر الواقع المستبد مما يجعل التناقض حاداً ، والتنافر قائماً بين عدة متناقضات تفسر الحالة القصوى للمأساة ، حيث ربط بين من هو موكل بالأرزاق (ميكائيل) الذي جعله رمز للاستعمار البريطاني ومن معه والمتحكم بقوت الشعب في ذلك الوقت و(عزرائيل) الذي على يده الهلاك ، وضياع حال الأمة ،كما يصور الشرطة (بالزبانية) التي تدفع الناس إلى القصاص، ومن خلال حضور هذه الصورة ،واستدعاء تلك الرموز الدينية تتبدى رؤية الشاعر العامة التي تكشف عن جدوى توظيف مثل هذه الرموز وجدوى استحضارها في القصيدة، من حيث أنها مشاركة في إبراز أهم معالم الدلالة وتكوين أبعاد التجربة التي تحاول تجسيد المفارقة العظمى.

وقد يظهر الرمز جليا عنده عندما حاول ربط الماضي بالحاضر ليدل على مدى خسارة الأمة لمجدها وتقدمها متسائلا في قصيدة أخرى إذ يقول:

ألستم خير فرع من أصـــــول؟ إليها يشمخ المجد انتسابا
سلو التاريخ ، عنهم ، كيف كانوا هم العمران ، إذ كانت خراب (26)

وفي هذا الأسلوب أستفهم,وتعجب من حال الأمة، فبعد أن أشرقت العلوم من أرضهم أضحت تشرق من بلاد الغرب، وهنا يأخذ قصة (مريم) عليها السلام التي انتبذت مكانا شرقي لتضع مولودها رمزا للأمة العربية والإسلامية التي كانت تُأخذ منها العلوم والمعارف وحازت في السابق قصب السبق في شتى العلوم، فيقول :

معارف عصرنا انتبذت مكـانا بغير الشرق. واتخذت حجابا

فوا أسفا ، شموس العلم صارت مشارقها من الغرب انقلابا (27)

فالشاعر وظف الإطار الديني في مفهومه للقومية العربية وقد رمز ببعض الألفاظ التي لها دلالات رمزية كقوله: (انتبذت ، ومكانا، واتخذت، وحجابا)، وهي كلمات وردت في النص القرآني في قصة "مريم " عليها السلام حيث قال تعالى:{ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا * فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا } (28)

وهذا في رأيي يحسب للشاعر حيث وظف النص القرآني توظيفا جيدا خدم به فكرته، وربط المسلم الشرقي بحضارته ودينه ،إلا أنه نحا منحى آخر تمثل في الاعتزاز بالماضي القديم لأمجاد العرب وحضارتهم وجعل من هذه القصيدة مسرحا استدعى فيه الشخصيات التراثية في تاريخ الأمة العربية .

وقد نراه في قصيدة أخرى يصف ألام أبناء الوطن ومعاناتهم ويشير إلى أن الجور الذي يعانيه الشعب لم يقتصر على ظلم العدو فقط ، بل شاركه فيه أبناء الوطن ، والمتمثل في حكومة برقة أثناء فترة ما قبل الاستقلال ، فهو يتهمهم بالضعف والجبن ، فيصور هذه الحكومة وما آلى إليه حالها من جمود وسكون لدرجة أنه شبههم بأصحاب الكهف الذين طال نومهم قائلا:

يقال أهل الكهف قد أكثروا في النوم تشخيرا ولم يحلموا

وكان للضرب على سمعهم والختم للألباب لم يفهموا

وأن مما كان من جهلهم كم لبثوا في النوم لم يعلموا(29)

تكاد تكون صورة الكهف في قصيدة رفيق تدور حول دائرة دلالية واحدة ، فهي توحي بالسكون، والسكوت، والظلمة ،والكآبة ، التي ترمز إلى حالة رقاد بين الحياة والموت متأثراً بقصة أصحاب الكهف.

وعند تتبعنا لبعض مفردات القصيدة نجدها تأتي مقترنة بالصمت والرهبة ليرسم الكهف في أعماقه حالة من الجمود والظلام لأنه ملجأهم الوحيد عند الخوف فيقول:

يأوون عند الجد في كهفهم للنوم فالكهف بهم يظلم

لو اطلعت الغيب عن سرهم ملئت رعبا هاربا منهموا

فالله يكفي شرهم أو عسى يستر (يا مستر) أو يرحم (30)

إنَّ الشاعر لا يُشبه حكومة برقة الجاثمة على كرامة الشعب (بأصحاب الكهف) ؛ فشتان بين هذا وذاك ، لكنَّه يشبه حالة السكون والسبات ؛ إذ إنهم مجرد دُمىً يحركها الأجنبي ، ويسخرها لخدمة أغراضه ، وهو ما يكرهه الشَّاعر ويدعو لكراهيته ، ويحذر من سخرية يوم سيأتي ويكشف هذه الحالة ، لكن بعد فوات الآوان ، وهو ما يقود للتحسر والتوجع ، فيقول:

فسمع مقال الحق فيهم ودع بالظن أو بالغيب من يرجم(31)

ثالثا رمز المرأة/ الوطن :

حفل شعر أحمد رفيق بتوظيف رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن، تعبيرا منه عن الحالة التي آل إليها الوطن، إذ لم يجد مخرجا للتعبير عن هذه الحالة إلا باستغلال رمز المرأة في الكثير من الأحيان ؛ والذي كثيرا ما شاع في الشعر القديم والحديث، حتى وإن اختلفت الطرق ووجهات النظر، لكن يبقى رمز الأنثى رمزا مميزا .

وعلى عظم ما يوجد من أهمية للرمز وما يحتوي من دلالات ومعانٍ مخفيّة، فإننا قد نلمس في بعض الأحيان بأنَّ رفيق قد يُعبِّر عن الوطن الرمز من خلال المرأة ؛ لأنها والوطن سِيّان لا يفترقان، ويعدّهما بمثابة الحضن الدافئ والأم الحنون والملاذ الآمن الذي يلتجأ إليه الشاعر،ليحسّ بدفء الكلمة وصدق التعبير وجمالية الخطاب الشعري، ولذا نجد الشاعر قد يلجأ إلى الرمز؛ ليحاول "من خلاله أنْ يصل بالمتلقي إلى أعماق المعنى "(32) فالمزج بين المرأة والوطن في شعره يمد تجاربه الفنية بنفس عاطفي خصيب ، يولد تلك الرؤية الحية ، بحيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم يمتزج فيه الحب بالوطن، فلا يستطيع القارئ أو السامع أن يفرق بين عاطفة الحب نحو المرأة ، وبين عاطفة الحب نحو الأرض والوطن ، فيقول :

يا من على البعد، نهواه ويهوانا لشد ما شفنا شوق ، فأضنانا
ذكر عهود الهوى ، باتت ، تساورنا يامن يبلغ للأحباب شكوانا
إنا ، بحكم الهوى صرنا ، ولا عجب، نزيد ذكرا ، لمن يزداد نسيانا
ما أنصفتنا الليالي، في نوى تركت جسما هنا ، وهناك القلب ولهانا(33)

ففي هذه الأبيات يوحي للقارئ بعلاقة حب وغرام بين رجل وامرأة يعاني فيها ألم الفراق وشدة الوجد ، أما بُنية القصيدة العميقة فإنها أبعد بكثير من المعنى السطحي ، فالشاعر قد اتخذ من "المرأة الرمز" وسيلة للتعبير عن قضاياه وأفكار وطنية، للتعبير عن العواطف المتأججة، بالألفاظ والموسيقى الصاخبة ، لإثارة الحماس الثوري ، وذلك اكسب رمز المرأة دلالات وأبعادا رمزية متعددة.

وتعتبر قصيدة (الحبيب الهاجر) بحكم بساطتها وسهولة الفاظها وسلاسة لغتها القريبة من القارئ تحمل بُعد رمزياً وإنسانياً ، فقد حقق الشاعر فيها اقتران البساطة بالعمق ، ومجز بين السهولة والفنية العالية ، فرمز بأم عمرو عندما بلغه تحرير الوطن من غاصبيه ، وأبى إلا أن يعبر عن ذلك بإسلوب كله تهكم وارتياح لما آلت إليه حالة المُغتصب قائلاً :

قد (انتلف) الحمارُ ، بأم عمرو فلا رجعت ولا رجع الحمار

إلى أن يقول:

شقيتُ بحبها ، ولقيت منها جفاء ، مسّني منه الضّرار

هجرتُ لأجلها وطني، وأودى بخير العمر ، شيبٌ وافتقار

ألا يا أم عمرو ! لا تظني بأني ، عنك، يشغلني اصطبار(34)

من الملاحظ حول هذه القصيدة أن معجمها مأخوذ من جزئيات الحياة اليومية الليبية كقوله: انتلف – يشغلني – انعقدت محبتكم – كلام الليل – فهذا المعجم توازيه وتدعمه ألفاظ فصيحة لا تعوق الفهم بل تزيده إشراقاً وسطوعاً.

قد تبدو بعض الكلمات التي اختارها وعبر بها بفعل الماضي المسند إلى ضمير المتكلم "شقيتُ – لقيتُ– هجرتُ " قد جسد الشاعر بها شعوره بالاغتراب ، وبحثه المستمر عن العزاء لأحزانه لذلك يلوذ بالمرأة التي يشحنها بمشاعره الوطنية ، ويغدو حبه لها حباً للأرض ، حباً للوطن .

أحبك ، رغم من ضحكوا وقالوا (كلام الليل يمحوه النهار)(35)

الخاتمة :

من خلال هذه الدارسة حاولنا تسليط الضوء على الرمز في شعر رفيق الذي استطاع الارتقاء بمستوى الرمز بوصفه أداة شعرية فذة تعبر عن صراع الإنسان ضد الظلم والقهر والحرمان بما يحقق له الحرية والانعتاق من كل القيود والتحرر من كل أشكال الظلم والاستبداد

وتوصلنا إلى النتائج التالية وجدناه يميل أكثر إلى الرمز التاريخي وهذا للأثر البالغ الذي ألحقته هذه الرموز في نفسه.

قام الشاعر باستحضار هذه الرموز المملوءة بدلالات العزة والكرامة من أجل إيقاظ الروح الوطنية في نفوس أبناء وطنه.

نجح في الربط بين الأحداث الماضية وأحداث عصره ، خاصة ما يتعلق بالقضية الوطن .

الهوامش

1-ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي ط، الأولى ، المطبعة الأهلية بنغازي 1962، 115/3

2 – جمال الدين بن منظور ، لسان العرب ، ط 3، بيروت ، دار الفكر ودار صادر ، 1994م مادة (رمز)

3- . يُنظر : عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ج 1 ط 3 ، القاهرة، مكتبة الخانجي ، 1968م ، ص. 79 : 76

4 – . بطرس البستاني ، مادة (رمز ، (محيط المحيط ، ج . 1، د ط ، د.ب ، د.ت ، ص. 817

5 – . البحتري ، ديوان البحتري ، ج 1، ط 1، مصر، مطبعة هندية بالموسكي ، 1911م، ص.38.

6 – قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي ، نقد النثر ، تح طه حسين وعبدالحميد العبادي ، د.ط القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، 1933م ، ص52،. 53

7 – درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، ، مكتبة ضة مصر بالفجالة 1958م، ص 46

8 – ابن رشيق القيرواني الأزدي ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح محمد محيي الدين عبدالحميد ج1،ط 3، مصر ، مطبعة السعادة ، 1963م ، ص 305، 306

9 – امية حمدان ، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، وزارة الثقافة ، دار الرشيد ،بغداد ، 1981: 25- 26

10-جان ايف تاييه ترجمة: قاسم المقداد ،النقد الادبي في القرن العشرين، وزارة الثقافة، دمشق 1993ص 322

11 – أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة – بيروت – ط2 / 1978م ، ص160

12- . محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط 5، بيروت ، دار الثقافة ، د.ت ، ص398

13 – علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ط 5، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 2008م ، ص105

14 – د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، ط1 / 1984م ، ص3

15 – . (ت س . اليوت)، ترجم :محمد جديد ، في الشعر والشعرا ، دار كنعان للدرسات والنشر ، ط 1 ، دمشق ، 1991ص : 124

16 – ينظر , د : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، د ط ، طرابلس ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، د.ت ، ص 53 ، 54

17 – ينظر .ب.هـ :تشارلتن ، فنون الأدب ، تعريب وشرح الدكتور زكي نجيب محمود ، ط 2، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1959م ، ص 11، . 12

18 – ينظر : عباس محمود العقاد ، "المدرسة الرمزية، " مجلة الكتاب ، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع ، يناير 1947 م ، ص 365/364

19 – ينظر : درويش الجندي ،الرمزية في الأدب العربي مرجع سابق ، ص465

20 – نسيمة بوصالح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إليقاع الثقافية الوطنية، 1 شارع مصطفى بوحيرد، ط1 ،3116م، ص141

21 – الديوان 217/4

22 – د مجمد عروي اقبال دلالات التجديد في الشعر عالم الفكر المجلد 17 العدد 4/ 1987 ص 125

23 – الديوان 44/3

24– د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق القاهرة ط1/ 1419هـ 1998م ، ص 24

25– الديوان 4/ 89، 90

26– الديوان 60/3

27– الديوان 61/3

28– سورة مريم الآية 16، 17

29–الديوان 161/4

30– الديوان 162

31– الديوان 161/4

32– كمال احمد غنيم،عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، منشورات ناظرين،مطبعة ستارة، ط1، 2004: 144

33– الديوان 148/3

34– لديوان 3/ 210

35– الديوان 3/ 211

قضايا الشعر الليبي المعاصر

د.ربيعة أبو القاسم الواعر
كليّة التربية أبو عيسى
جامعة الزاوية

المقدمة

يعد الشعر الليبي من أهم أنواع الأشعار الوطنية بخاصة والقومية والعالمية بعامة، حيث مرَّ بمراحل بين المد والجزر في الواقع الذي يعيشه المجتمع آنذاك، الذي لم يترك للشعراء الفرصة طويلاً لتأمل الذات من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تجاربهم الشعريّة الأولى قد جاءت في مرحلة النهوض القومي العربي وانتصارات حركات التحرير العالميّة، واستقلال الشعوب من الاستعمار الأجنبي، وكان لكل ذلك أثره في تطوير وعيهم بالقضايا التي تشغل مجتمعهم، والتي أخذت حيزاً كبيراً من نتاجهم الشعري، فكانت القضايا التي سندرسها هي: القضايا الوطنيّة والقوميّة والإنسانيّة، وقد قسمت البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة ونتائج، فأما الفصل الأول فقد تحدثت فيه عن **القضايا الوطنية:** التي لم يكن شعراء ليبيا بعيدين عنها وعن المشاركة فيها، فاتجهوا إلى ماضي الجهاد الوطني الذي وجدوا فيه من مآثر الفخر والاعتزاز بالشخصية الوطنيّة ما يعوّضهم عن عقم الحاضر وفقره، فسعوا إلى استعادة ذكريات الأجداد وشجاعتهم وتقديم أرواحهم فداً للوطن وبطولاتهم ضد الغزاة المحتلين، وإبراز جرائمهم من قتل وتعذيب وشنق ونفي وغربة وانتهاك للأعراض وغيرها من تلك المآسي والتي سنأتي على تفصيلها لاحقاً، والتي التزم فيها شعراء ليبيا بقضايا وطنهم الأم بخاصة ثم قضيا الأمة العربية والإنسانيّة بعامة، ووقفوا موقف الرفض من كل ما من شأنه أن يمس كرامتهم أو يهدد مستقبلهم، كما تغنوا بالانتصارات التي صدحت نغماً عربياً صافياً. أما الفصل الثاني فدرست فيه **القضايا القوميّة** التي تعمّق شعراء ليبيا في التعبير عنها من منطلق إيمانهم بالوحدة العربية، حيث ارتبطت حركة الشعر في ليبيا بالمد القومي الذي شهدته حركات التحرير في كثير من دول الوطن العربي، ،التي كان الدافع القومي دائماً هو الذي جعل الشعراء الليبيين يلتفون حول القضايا الوطنية والقومية،كالكفاح الليبي ضد

الاستعمار الإيطالي، وقضية فلسطين وثورة الجزائر ومعركة بور سعيد، والوحدة العربية وحرب يونيه ومعركة مسيلون في سوريا وغيرها من القضايا العربية الأخرى في مختلف أقطار الوطن العربي التي تشكل ديوناً عربياً للشعر القومي الحديث. لقد آمن شعراء ليبيا بأمة واحدة ووطن واحد ومصير واحد، ومن هذا المنطلق تناولوا القضايا العربية بوصفها قضاياهم، فكانت تنتفي من شعرهم النوازع الإقليمية، ورسموا بهذا الشعر خارطة جغرافية جديدة لوطنٍ واحد وأمة واحدة والتي ذاقت الحروب وويلاتها وهزمهم الجوع والتشرد الذي أدى إلى تفجر الثورات وتقديم الأرواح علماً للوطن. هذه الانتصارات سجلها شعراء ليبيا في دواوين ومقطوعات شعرية تخليداً لما كان ويكون مليئة بالمشاعر الوطنية والقومية. **أمّا الفصل الثالث** فقد درست فيه القضايا الإنسانيّة، والتي استمدت قوتها من المبادئ الوطنية والقوميّة، والتي استأثرت باهتمام شعراء ليبيا الذين انتموا للواقعيّة وقضايا الإنسان في كل مكان، فجادت قريحتهم بما رأوه من ظلم لهذه الشعوب من وحروب وتجارب ذريّة وجوع وفقر وتشرد من أوطانهم وجميع أنواع المظالم التي عانوها، وتغنوا للسلام والحب والحياة والتحذير من مخاطر الحروب وويلاتها بكلمات شعريّة تذوب لها النفس وتداوي القلب عما أصابه من تصدّع وألم، وأن المستقبل سيكون لهم، وأنهم سيثورون على الطغاة بأقدامهم الحافية وبطونهم الجائعة ونفوسهم الثائرة لتلك الكرامة. **هذا** ما جعل الشاعر الليبي يتضامن ويتفاعل مع كل المعذبين في وطنه أولاً ثم الوطن العربي فالعالم بعامة؛ لأن الطغاة هم الطغاة في كل زمان ومكان، ويظهر الطاغية عندما تتهيّأ الظروف الموضوعيَة لظهور. ثم أنهيت البحث بخاتمة ونتائج، فإن كان صواباً فهو بتوفيق من اله –سبحانه– وإن أصابه الخطأ والزلل فالخطأ سجية فينا نحن البشر.

الفصل الأول: القضايا الوطنيّة: مع أواخر القرن التاسع عشر بدأت تلوح ملامح النهضة الأدبية في ليبيا، وأخذ التاريخ يسجل شيئاً من الصفحات القليلة[1] يرصد فيها حركة القضايا الوطنيّة ويتابع خطواتها، فقد خاض الشعراء التقليديون معارك وطنيّة مشرفة من أجل تأكيد الوحدة الوطنيّة وتحقيق مطالب الاستقلال، و كان الشعر الليبي قبل مرحلة البعث والإحياء يعاني أزمة عنيفة منذ أن جثم العثمانيون على صدر البلاد العربية واعتصروا لأنفسهم ما فيها من طيبات الرزق مرهقين أهلها بالضرائب الفادحة، وغلاء المعيشة لطبقة دون طبقة من الشعب الليبي نفسه، ومن ثمَّ كان طبيعياً أن يتردّى الشعر في هوّة عميقة لسببٍ بسيط، وهو أن أصحابه لم يعودوا يجدوا شيئاً من خفض العيش وقصرت بهم الهمم، فلم يعودوا يطمحوا إلى مثل أعلى لا في الشعر ولا في غيره[2]، كما أن انخفاض مستوى الوعي السياسي والثقافي لدى عامة الناس أدى إلى ركود الشعر في تلك الحقبة التي تصدرنها جماعة اكتفت باستقلال البلاد استقلال صوري، ولم يكن الشعراء بحسب إمكانياتهم في تلك الفترة قادرين على تجاوز ما تحقق انجازه، فخمدت مع إعلان الاستقلال في 24 ديسمبر المعارك الوطنيّة،

وخمد معها الشعر الوطني، وتجمّد في إطار محدود لمناسبات النظام وبعض الأغراض التقليديّة المعروفة[3]، وكان شعراء ليبيا ينقسمون إلى قسمين:

1: شعراء البادية. وهم أبناء الريف الذين نشئوا في باحات الزوايا والمساجد، ومن هؤلاء الشعراء يوسف البرعصي، وعبد الرحيم المغيوب، وفالح الظاهري، وعبد الله السني وغيرهم، ومن هؤلاء الشعراء نقتطف قول عبد الله السني يمدح الإمام محمد المهدي

هُمَام سَمَا قَدَرا وَعِزًّا وسُؤدُدَا وَنَالَ مقَامَاً مَا نَالَهُ غَيْرِه أهل
مَنِيْعُ الْحِمَىَ لاَ يلحق الضيْم جَرَهُ مريع الحيَاة مَا عَابَ نَائِله المطل
يُعنفني الْعُذَّال جَهْلاً وَمَا دروا بِأَنّي مِنْ ذِكْرَاهُ لي يعذب العذل
فَقَامُوا بِمَا قَامُوا وَفَاء بِحقه وَهَانَ عليْهم دونه المَالُ والأهل
ولاَ وَهَنُوا ممّا يهين ولاَ ولّوا وكم ملهم فِيهِ العناء فما ملوا
فأولاهم المولى رِضَا لِرِضَائه ونَالوا بِهِ فَخْرا عِلى كل مَنْ يتلوا[4]

2: شعراء الحضر: وهم من أهل المدن والحضارة حيث الصحافة والمعاهد الدينيّة والأندية وغيرها، وخير من يمثل هذه النخبة الشاعر مصطفى بن زكري وسليمان الباروني، فقد طُبِعَ ديوانيهما على عكس شعراء البادية، ومن روائع شعر يوسف بن زكري يمدح السلطان عبد الحميد:

قَمَرٌ تَجَلّىَ فِي سَما كَمَاله ولدى الخلافة تَم بَدر جَلاله
سُلطَاننا عبدُ الحميد ونَاصر الـ دين الذي حمدتْ جميع خِلاله
وَرَثَ الخِلافَة والمفَاخر بَعْدَمَا حَازَ المكَارِمَ والعُلَى بِنبَاله[5]

ومن شعر سليمان الباروني" لعزت باشا" في تهنئة له:

هَنِيئَاً" عزت" المختار فَاسْعَد لَكَ الأَقْدَارُ جَادَتْ بِالْوِصَالِ
بِكَ ازْدَادتْ حِبَال الغرب فَخْرَا وَمَادمت تبتغي نيْلُ المَعَالِي
وَهَنّأ بعْضهَا بَعْضا وَأَضْحَتْ لَهَا البُشْرَى مقدمة الكَمَال
فَسُسْ بِالعَدْلِ أمنهَا وشَمرّ وسدّد والتَمسْ أسمَى الخِصَالِ[6]

والشواهد كثيرة التي دبجتها براعة الباروني وهي تلهج بمدح السلطان عبد الحميد، والتي تحوي في ثناياها من نزوع إلى الجامعة الإسلاميّة والإشادة بالقيم الروحيّة التي تشد المسلمين بعضهم إلى بعض عرباً كانوا أم عجما، فيقول:

مَعْشَرَ المسْلمِيْنَ ضجّوا وعجّوا بالدعَاءِ لِمَن إليْهِ رَجَانَا
بهبَاب الفتُوحِ فِي كُل قطر كَيْ نهدَّ في كل أرضٍ خُطَانَا[7]

وغيرها الكثير من القصائد التي تحوي الروح الوطنيّة في ديوانه ومن هنا يتبيّن أن هؤلاء الشعراء الذين عاشوا في العصر العثماني كانت أشعارهم تدور حول الرابطة العثمانيّة، وغيرها من الأغراض الضيّقة

المحدودة إلى ظهور العهد الإيطالي الذي زاد على الطيّن بله، فقد عمل النظام على خنق المعارضة وتحجيم دورها محل التنظيمات السياسية، وألغى الجمعيّات الأهلية، وأغلق الصحف والمجلات التي عارضت توجهات النظام[8]، وهذا التعنّت والاستبداد من النظام الملكي أدى إلى إضعاف الحركة الوطنيّة التي أدت بدورها إلى إضعاف الشعر الوطني وروح الجهاد، وإلى إبعاده عن القضايا الوطنيّة التي يعيش جحيمها آنذاك، فاتجه إلى ماضي الأجداد وما يحتويه من جهاد وانتصارات وحب الحرية وشجاعتهم في مواجهة العدو بكل إيمان وصبر، فعوضهم ذلك عن فقر الحاضر وعقمه. ومن أبرز الشعراء الذين ظهروا في تلك الفترة علي الرقيعي في ديوانه "الحنين الظامي"، وعلي صدقي عبد القادر في ديوانه" أحلام وثورة"، المشتملان على القصائد الوطنيّة وروح الجهاد، حيث اعتمد الشاعران على ما وعته ذاكرتهما من تاريخ ليبيا ومعاناة الشعب ضد جرائم الاستعمار الإيطالي وإحياء المعارك التي خاضها المجاهدون ضد العدو. فإن شعراءنا وإن كانوا قد مرّوا بهذه المرحلة فالواقع الذي كان يعيشه مجتمعهم لم يترك لهم الفرصة طويلاً للتأمل في هذه الذات من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تجاربهم الشعريّة الأولى قد جاءت في مرحلة النهوض القومي العربي وانتصارات حركة التحرير العالميّة واستقلال الشعوب من الاستعمار الأجنبي، وكان لكل ذلك أثره في تطوير وعيهم بالقضايا التي تشغل مجتمعهم، والتي أخذت حيزاً كبيراً في نتاجهم الشعري، ومن أبرز **القضايا الوطنيّة** استناراً باهتمامهم ومداومتهم على الكتابة والتعبير عن هذه الأحلام ومحاولة تحقيقها ومعالجتها ولو بالكلمة،هي: **الفقر، المرأة، الوجود الأجنبي، استبداد السلطة،** وغيرها الكثير التي لا يسمح المجال لتفصيلها، فأمّا قضية الفقر:

1: الفقـر: يُعَدّ الفقر من القضايا الوطنية التي عالجها شعراء ليبيا بالكلمة والقلم، فقد رصدوا هذه الظاهرة وصوّروها تصويراً وثائقياً يهتم بنقل حقائق الواقع التي يعيشها العامة آنذاك، واهتموا بها اهتماماً واضحاً فتتبعوا حياة المتسولين والجوعى في الأزقة والأكواخ والعراء بأثوابهم الرثة البالية في تلك الظروف القاسية، وقسوة الطبيعة من ظلامٍ وعواصف وحرٍ وقر، فاستشعروا إحساسهم بالذل والمهانة وشعورهم بالخجل وهم يلتمسون كسرة الخبز من أجل البقاء[9]، وفي ذلك يقول علي الرقيعي

فـي ظُلْمَـة الأيّـامِ وَاللَّيْـل الْمدَمْدم وَالرّعُـود

وَضَرَاوة الْبَرْد المجَلجل بالعَواصِفِ والجَلِيْدِ

تَمْضِـــي جُمُـــوع البَائِسِيـــن

فِـي ذِلـةِ المَحْرُوم تَسْتَجْدِي وَفِي سُؤل مهِينْ

كُتَــل يَجْلدهَــا الأَسَــى

وَتَسِيْرُ عَبْرَ الْحَيَّ إنْ جَاءَ الْمَسَــاء

... يَسُوقهَا للْخُبْـزِ حِرْمِـانٌ لَعِيْـن(10)

فالجوع غدا عملاقاً مخيفاً ينشب أنيابه في كل اتجاه لا يفرّق بين رجل امرأة، أو بين كبير أو صغير يجرف الجميع في تيار المعاناة، وفي هذا يقول حسن صالح:

والجُــوعُ عمْــلاقٌ مُخيــف

أَبَـدَاً يُطَاردنِــي وَلاَ أَجِـدُ الرَّغيـف

فِي الحَـربِ لاَ أَجِـدُ الرَّغيــف

والجُــوعُ عِمــلاقٌ مُخيــف(11)

وتزداد فاقة الجوع ألماً عندما يتضافر مع الحالة النفسيّة المنكسرة، وعندماُ كْتَشَفُ البترول في أرض ليبيا وتبقى حالة المواطن كما هي لا تتغيّر يخيّم عليها البؤس والحرمان من كل شيء، في حين تنعم الحكومة بالعائدات والثراء الفاحش،وهذا ما صوّره الشاعر عبد المجيد القمودي، فيقول:

فأرضِــــي وَلاَ فَخْــــر

أَبَــارَ نَفْـط.... بِـدُونِ حِسَــاب

بيــوتَ صَفيْــح... بِدون صَفيْــح

وَأَكــوَاخُ قَــشٍ بِـدون حِسَــاب(12)

ويرتبط مصير الشاعر بمصير الكادحين والفقراء، فيصبح أكثر قدرة على كشف الواقع، حيث تصبح قضايا الذات ضرباً من الترف والخجل، يقول الشاعرالرقيعي(في بلادي):

فَطَمْتُ الْقَلْبَ. لاَ زُهْدَاً وَلَكِنْ عَنْ حَيَا إِذْ شَجَانِــي

سَاغــب يمْضَــغُ آلام اللَّيَالــتِي

فِي ضراعات وأنــات حَزَانَــىَ فِي ابْتِهَــال

يَمْضَـغُ الْجُـوع وآلاَف البَرَاغِيْث الهَزِيْلَـة

فِي لَيَاليْـهِ الطَوِيْلَـة وَ الْذُّبَـــاب

مَاتنـى شَرْهاءَ تَمْتَص دِمَاء وَالْوَبَـــاء

وسُعَالُ الشَّاحِب المسلـول فـي نَزْعٍ مَرِيْـر

وَشُقُوق الْكُوْخِ والبَـرد وَأَوْجَـاع الحَصَيْـر[13]

2: المـرأة: أمَّا عن الوضع الاجتماعي للمرأة الليبية فقد كانت معزولة عن العالم، محرومة من أبسط الأشياء وأقلها مما جعلها تعيش في دهاليز معتمة، لا تملك لنفسها قرار، تنتظر زوجها الذي لا تعرفه، وهي مازالت تقوم بأعباء وأعمال الرجال على كتفها، يحوم الفقر والجهل حولها ومن بين الأجواء التي تعيشها، وهي مهانة ذليلة ، وهذا ما صوره الشاعر علي الرقيعي بقوله:

سُحْقَاً لأَحْكَـام الْسّيـاَج الجائرات للقيُـود

للْغَـل للْكَبَتْ المهيْن للْرِتَـاج وَللسـدود

سُحْقَاً لَهم نَصَبُوا حَوَاجِزَ قَائِمَات مِنْ حَدِيْد

تَضنى أَمَانِيْنَا الْحَزِيْنَة بَالْعَنَـا الْقَاسِـي المبيـد[14]

وبعض النساء البائسات دفعهن الفقر والتقاليد الاجتماعية الصارمة إلى طريق الانحراف، فيحتضنهنَّ مع غيرهنَّ ممن قست عليهنَّ النظم الاجتماعية الجائرة، يقول صلاح عبد الصبور:

كُلَّمَا جُلتُ بِعَيْنِي فِي الْطَّرِيق أنظُر الأخْت البغيا

وأَرَى حَوْلِي شَقِيا... فِي بِلاَدِي يَتَقَبَّلنَ العَطَايَا... وَالهَدَايَا

فـي زَرَيـات نسميهـا(اشتغالا) والبغَايَـا فِي بِـلاَدِي

بَائِسَات مَنْ طَرِيْدَات البشر ضمّهنَّ الجوعُ والفقر لساعَات الضَّجَر

ضَمَّهـنَّ الكَبْتُ والظُلـمُ الْمَرِيْـر فَتَهَافَتْـنَ زُمَـر

لِيَبِعْنَ الْجَسَد الذاري الحَقِيْر بِمَسَاحِيْقٍ وَأَصْبَاغ أُخَر

فِي دَهَالِيْز الْرّذِيْلَة[15]

أمَّا الشاعر حسن صالح فيصرخ منددا بوضع المرأة التي تعيش خلف الجدار لا أمل لها، وكأنها زهرة قطفت وتركت دون ماء فتذبل وتنعدم حياتها، يقول:

لله كَمْ زَهْرَة ذَبَلتْ وَكَانت نَاعمة

خَلْفَ الجِدار وفي الظّلام تعيْش روحاً هَائِمة

ترنو إلى ألا شيء فيِ تِلكَ الْسّجون القَائِمة

لاَ هَمْسَ لاَ آمال لا ذكرى تورَّق حَالمة

لا لن أعيش هنا تقيّدني القيود الغاشمة[16]

3: الوجود الأجنبي: والمتمثل في بقايا الفاشستي الجاثم على صدر الشعب ومعاناته لهذه الآلام، فنظر الشاعر الليبي لهذه الكارثة من زاوية ضيّقة جداً وهي الإحساس بجرح الشعور الوطني عندما يرى هؤلاء البؤساء يتذللون في السؤال أمام الأغراب، فلا ينالون منهم إلاَّ التأفف ونظرات الاحتقار، يقول الرقيعي:

نَمَّقوا السّؤلَ ضرَاعَات حَزِيْنة

وتَبَارُوا في تَرَاتِيل الضراعات الحزينة

تَتَنزَّىَ أَلَمَاً يَنْفَذ آهات حَزِيْنة وَالدّخِيْل... والضيوف

زَهَدَوا فِي هذه الرؤيَا المهينة[17]

وقد كانت المرحلة السياسية والوطنية التي مرّت بها ليبيا بين عامي: 1943م-1951م على جانب كبير من الحضور، وكانت تحتاج إلى وقفة ثابتة من جميع أبنائها المتنورين ليحبطوا مؤامرات التقسيم والتبعيّة وعودة الاستعمار في شكل جديد من خلال إقامة القواعد الأجنبية، يقول الشاعر علي صدقي عبد القادر:

وَرَفَعْتُ سَتَائِرَ أعْمَاقِي لأَرَىَ دنيَا القَلْب المَجْهُولة

وَطَرَحْتُ أمَامي بَسْطُ النُّور فَرَأيْتُ بدوراً وشُموساً ونُجوما

ورأيتُ عَوالم أرْضيّة وسماويّـة... تغْمرهَا الحريـة

بإرادة شعبي المنتصر(18)

وفي غمرة هذا الكفاح المرير وهذا العدو الغاشم على صدور الليبيين نلتقي بطلائع التعبير عن النزعة الوطنيّة وظهورها في الشعر الليبي، يقول أحمد الشارف:

رَضِيْنَا بِحَتْف الْنّفُوسِ رَضِيْنَا وَلَمْ نَرْضَ أنْ يُعْرَفُ الضّيْمُ فِيْنَا
وَلَمْ نَرْضَ بِالعَيْشِ إلاَّ عَزيزَاً وَلاَ تَنقِي الشّـرَ بَـلْ يَتَّقِيْنَا
فَمَ الْحُرُّ إلاَّ الذي مَاتَ حُرَّاً وَلَمْ يَرْضَ بِالْعَيْشِ إلاَّ أميْـنَا
وَمَا الْعزُّ إلاَّ لِمَنْ كَانَ يَفْدِي ذِماماً وَيَفْنَى عَلَيْـهِ الْثَّمِيْنـَا(19)

أمَّا الشاعر علي الرقيعي فيصوّر لنا حال الإنسان الليبي المهضوم الحقوق عندما يسقط وعيه لحقيقة وضعه، فيشعر بالقهر والغبن، لأنه كان ضحية وفريسة الاستغلال، وأنه عبد وأجير في أرضه وأرض أجداده يكدح ويكد والإقطاعي الإيطالي يأكل تعبه وعرقه، فيسقط فجأة ويثور لضعفه في قصيدة،" من أجل حقي:

مَاذَا جَنَيْتُ مِنَ التَّسَامح وَالرِضَا؟

غَيْرَ الْجحُود وخَيْبَة الجهد المُضَاع

والْضّيْم والْعَرق المُهَان... باسْم الْعَدَالة سَوْفَ أهْدِمُ مَا بَنَيْتْ

حَتَّى تَؤولُ مَنَابِتَ الْحَقْل الْخَصِيْب... قَاعَاً مِنَ الفَقْرِ الْجَدِيْد

لاَ زَهْرَ لاَ أفْيَاء فيـهِ ولاَ ضِـلاَل... حَتَّى الضِـلاَل

سأُزيلهَا بِالحِقْدِ وَالكُرْه الغزيْر... بِمَشَاعِرَ الْبُغْضِ الْضَّرِيْر

قَدْ كُنْتُ بِالأَمْسِ الْحَقُود... عَبَداً أجير

لَكِنَّنِي أبَداً سَأرْجِع مَالك الأرض الكبير(20)

4: اسْتبدَاد السلطة: وهي القوة الحاكمة على الشعب بكل ما فيها من عيوب وميزات، والعلاقة بين السلطة والكلمة معقدة ومتوترة ولا تصل إلى نتيجة، فهي في تعارض دائم؛ لأن سلطة الحاكم تريد إبقاء ما هو قائم بكل ظلمه وبشاعته، والكتابة تسعى إلى إزالة ما هو قائم وصولاً إلى ما يجب أن يقوم[21]، وقد حاول الشعراء الليبيين بكل ما أوتوا من قوة القلم والإبداع التعبير والتحريض والمقاومة ضد استبداد السلطة وطغيانها، ولكن أداة الحكم كما تفننت في أساليب الترغيب لكي تبطل فعالية الكلمة، فإنها تفننت كذلك في أساليب الترهيب وأنواع القهر النفسي والجسدي لتدفع الشاعر إلى السقوط والتخلي عن قضيته، يقول محمد الشلطامي معبراً عن ذلك:

حِيْنَمَا أَيْنَـعَ شَـوْك القَهْـرِ فـي وَجْـه الـزَّمن

حِيْنَمَا أَوْقَدَتْ كفُّ اللَّيْلِ قِنْدِيلَ المِحَن... حَيْنَمَا جَهّزَ لِي الْسُّلطان

أَسْـلاَكَ الْكَفَـنْ... حِيْنَمَـا أَزْدَتُ الْتِصَاقاً بِالوَطَـنْ[22]

وحتَّى إنْ غَضَّ الشاعر لسانه وقلمه عن الكتابة فإن السلطة لا تفعل ذلك، فعينها دائماً مفتوحة على الكلمة تضيّق عليها الخِناق، وتصنع دونها السدود والحواجز وتلاحقها بالجواسيس فتلف التهم له، لتخرس صوته وتفعل أيَّ شيء لأسرته وأحبته حتى يركن ويستسلم، وفي هذا أنشد الشاعر خالد زغبية يقول:

بَا رَفِيْقِي... كُلَّمَا أَطْلَقْتُ آهَة

مِنْ صَمِيم القَلب حُرّة... آهَة تَحْمِلُ فِي طَيّاتِهَا كُل انْطِلاَقِي

وانْعِتَاقِي... مِنْ قيُود الصَّنَم الأَخْرَسْ. حُرّة... يا رَفِيْقِي

كُلَّمَا أرسَلتُ زَفْرَة. أَحْشدُ فِيْهَا كُل حِقْدِي وَانْتِقَامي

مِنْ نَوَاطِيْر الظَّلام ...

يَتَرَصْد حَرَكَاتِي... سكَنَاتِي... ويعدّد ويعدّدُ خلجاتي

وَمَضَى يُرسِلُ فِي أَعْقَابِهَا كلّ غُراب... أو رُكَاماً مِن ضَبَاب[23]

وبما أن الشعراء قد تطورت مفاهيمهم من الحلم بالثورة إلى الدعوة المباشرة للتغيير، لأنها مطلب وطني مُلح ونداء شعبي لإنقاذ البلاد والعباد، وتحريرها من استبداد السلطة مهما كانت وتكون... .والكثير من

الشعراء الذين تغنّوا وندّدوا بالحريّة والانعتاق ولكن المساحة لا تكفينا للاستشهاد بأشعارهم...، يكفينا أن نلمح للقليل منهم... .

الفصل الثاني: القضايا القوميّة: خضعت البلدان العربيّة بعد زوال الخلافة العبّاسيّة للسيادة العثمانيّة، فارتبطت بواقع تاريخي واحد، كانت أبرز صفاته العقم الفكري والخمود الأدبي، كما واجهت تحدياً حضارياً واحداً متمثلاً في الاستعمار الغربي، وهذا يوضّح لنا التشابه في الخصائص العامة للحركات الثقافيّة والاتجاهات الإصلاحيّة ووحدة الانطلاقة بين هذه البلدان مع التفاوت الزمني القليل الذي يقتضيه انتقال التأثير من بلد إلى آخر[24]؛ لأنها ارتبطت منذ القدم بواقع حضاري واحد، كان من نتاجه هذه الوحدة الثقافيّة التي تربط بين مختلف أجزائه[25]، فتوطّدت حركة الشعر في ليبيا بالمد القومي العربي الذي شهدته المنطقة العربية بعد قيام ثورة الثالث والعشرين من يوليو سنة 1952م، وكان لهذا المد أثره في انبثاق الحركة ونموها، وفي اهتمامها بقضايا التحرّر الوطني والقومي والعالمي[26].

أمَّا بالنسبة لشعراء الجيل الأوّل الذين عاشوا في أواخر العهد العثماني الثاني (1835-1911م)،" وكانت هذه المرحلة بالنسبة للأدب العربي بشكل عام والأدب الليبي بشكل خاص هي مرحلة القحط والجراد، ولكنها في الوقت نفسه كانت مرحلة الإشعاعات الأولى التي كانت منطلق"[27]، وتحاول نفض غبار الركود والجمود إلى الانطلاقة والانبعاث، وعلى الرغم من كثرة القصائد التي كتبها الرعيل الأوّل لم تكن لديهم الاهتمام بمسائل القوميّة العربيّة وإن كانت العروبة تمر في أشعارهم. فإنَّما هي مجرّد كلمات مفرغة من محتواها الإيديولوجي كالفخر والاعتزاز بالنسب وبعض الانتصارات وغيرها من أمور الحياة العاديّة، وهذا من الأمور الطبيعيّة، ويعد الشاعر أحمد الشارف من أسبق الشعراء انفتاحاً على الأمة العربيّة، وذلك من خلال إقامته للدراسة في الأزهر، وما يخالطها عادة من أجواء ترفرف عليها روح العروبة والإسلام، كما يتوفر فيها الاختلاط المباشر من كل الوافدين من العرب، وهذا الاختلاط والتعمّق يُظهر النخوة العربيّة التي زادت لشاعرنا تشبعاً بها، وخاصةً بعد رحيله إلى سوريا، إذ يقول في ذلك:" فقد دفعني الشباب إلى السير في الأرض فمشيت في مناكبها، إلى أن وصلت إلى مدينة حلب، وعُيِّنْتُ بها قاضياً" [28] ، وظل يكافح بشعره للعروبة والإسلام ومن روائعه قصيدته التي مطلعها" بَتْنَا على ظمأ"، التي يرى فيها أن العرب لو يستطيعوا أن يصلحوا من حالهم ويتداركوا أخطاءهم ويتغلّبوا على نقائصهم ويعالجوا أدواءهم فإنهم يتجاوزون محنتهم؛ أن العلاج يجب أن يكون من الداخل لا من الخارج، فيقول:

بِتْنَا عَلىَ ظمأ وَفِيْنِا الْمَنْهل وَحَيّ النُّبوة وَالْكِتَاب المنزّل
وَالدَّاءُ مِنَّا والطَّبيب أمَمنَا يَصِفُ الْدَّواء لَنَا ونَحْنُ نعطل
الخلفُ أصْبَح مِن سِلاح عَدوّنا وبِه يؤسّر منْ يَشَاءُ ويَقْتُل

يَأيُّهَا العرب الكِرَام ومَنْ لَهُم شَرف العرُوبة والمقام الأكمل
إنَّ الروابط بَيْنكُم سَيُرَى لها أثرٌ يُسَجْلـه الزَّمَان المُقبل
أثُر مَدَى الأيَّام يُنشر ذكره يُذَاعُ فِي كُلّ البلاد ويُنقل
يَقِفُ الْخَطِيْبُ بِه وَيَهْتِفُ شَاعِرٌ ويَقُومُ فِيْهِ مُصَوّرٌ وَمُمَثِّلُ
وَسَوَابِقَ الْهِمَمِ الْكِبَار تُرِيْكُمُو أيْنَ المَقَام لَكُم وَأيْنَ الْمَنْزِل[29]

كما أنَّ الشاعر أحمد الفقيه كان خير من امتزج مع القضايا القوميّة والانتماء العربي، فقد أفصح عن التزامه بقضايا الوطن والعروبة والإسلام في مواطن كثيرة من شعره الوطني، كنحو قصيدته التي كتبها لأمير البيان شكيب أرسلان يقول:

" فَمَا الْعَيْشُ إلاَّ أنْ نَمُتَ أعِزَّة" كِرَامَاً إذَا مَا الْجَو أصْبَحَ مُظْلِما
وَمَا المَجْدُ إلاَّ في مُنَاجزةِ العِدَى " وَمَا المَوُتُ إلاَّ أنْ نَعِيْشَ وَنَسْلَمَا"
وَلَمْ أَرَىَ فِي كُلّ الزَّمَان بلا مِرَا " سوىَ الصّارم البتَّار للسلم سلّما[30]

وبعد أن ضعفت الدولة العثمانيّة وتهاونت أركانها بسبب المؤامرات العدوانيّة التي دبّرها الحلفاء، فانتهت بإبعاد الترك من ضفة قناة السويس وطُرِدوا من العراق وسوريا وفلسطين وانقسم بعدها الوطن العربي إلى دويلات محتلة، فتألّمَ الشاعر أحمد الفقيه وأنشد قصيدته يتوعّد بالثأر لكبرياء الإسلام الملوّثة التي انتهت:

ألاَ فَلْيَعْلـم الحُلفـاء أنّـا كُمَاة عازمون إذا عصينـا
وأنَّا الحارسون جمى فروق بَجُنْد من جَميع المُسْلمينـَا
وأَنَّـا المهلكونَ إذا غَضِبنَا وأنَّا المُنعمـون إذا رَضِيْنَـا[31]

وكأنه يتشبّه بأبيات عمرو بن كلثوم عندما غضب هو الآخر لأمه، وقتل الملك عمرو بن هند وانتصر عليه في عقر داره، ومن روائع قصائده (أمة العرب) التي يحمل فيها على تفرّق العرب وارتمائهم في حبائل الاستعمار مصدقين الخديعة والوعود الكاذبة، ويدعوهم إلى الوحدة ومنابذة التفرّق والاختلاف، فيقول:

أُمـة العرب أَما آنَ لنَـا أنْ نَرَىَ فِيْكِ اتحاداً وانتباهَا
بَلَغَ الْسَّيْلُ الزُبَىَ واحْتَشَرتْ دُولُ الغَرْبِ لِتَسْلِيْطِ قُواهَـا[32]

وعلى الرغم من حب الشاعر أحمد رفيق المهدوي لليبيا كما لم يحبها أحد من قبل؛ لأنه تجرَّع كأس الغربة ويعب من مرارتها بعيداً عن وطنه مسقط رأسه بسبب نفي الاستعمار الإيطالي له، إلاَّ أنه لم يهمل القضايا القوميّة فكان من أبرز الشعراء الذين دافعوا عن الوطن والقضايا القوميّة، حيث كنت له مساهمات وصلت إلى ملامسة قضايا العروبة يجأر فيها بالشكوى والأنين مما حلَّ بالعرب والإسلام

من تفرّق وتسلّط أجنبي، كما يدعو إلى وحدة الشرق واستقلاله في قصيدته(أعياد الشرق[33]) التي فيها تجسيد حيّ للمشاعر القوميّة التي تضوع بحب العروبة:

أمَا زَالَ للأعيَادِ فِ الشَّرقِ رَوْنَقُ وتونسُ فِي سَيْلِ الدِّمَاءِ تَغْرقُ

أبَعْدَ فلسطينَ الشهيدةِ عِنْدَنا سرور بعيْدٍ؟ نحنُ بالحزنِ أخلقُ

فلسطينَ في الأعْماقِ مازالَ جرْحهَا يعجُّ دماً أو دمعاً تترقْرقُ[34]

وغيرهم من الشعراء الليبيين الذين دافعوا عن القضايا القوميّة في مختلف مراحلها وتطوراتها، لكن المساحة ضيقة للتفصيل أو التعرض لدراسة ولو جزءً بسيط من أشعارهم، فاكتفينا بذكر البعض منهم على سبيل المثال لا الحصر، لذا نشير ولو بالقليل عنهم في معالجة القضايا العربية، **كقضية فلسطين والجزائر، وقضيّة مصر...الخ.**

1: قضيّة فلسطين: تُعَد فلسطين القضيّة المركزيّة للأمة العربيّة، وإنَّ زرع إسرائيل في قلب الوطن العربي كان مؤامرة استعماريّة مدبّرة تستهدف إضعاف الأمة، وبعثرة إمكاناتها ومنعها من تحقيق وحدتها القوميّة وحصرها في دائرة التخلّف والتمزّق، وكانت النكبة عام1948م من أكبر المؤامرات على الوجدان العربي كله، ومنها نشأ الصراع بين الأدب ونفسه وبينه وبين القيم الإنسانيّة كلها، فزعزعت فلسطين نكبة الكيان العربي بعمق، حيث رأى الشعراء الليبيين في هذه النكبة حرباً صليبياً على العرب أجمعين، فسجَّلوا ما طفح وجدانهم وأفضل ما جادت به قريحتهم من جرائم العدوان منددين بشعرهم الرفض ضد التهويد والاستسلام، ولعل أول مأساة قضية اللاجئين الذين طُرِدوا من ديارهم ووطنهم إلى المجهول يهيمون بلا أهل ولا مأوى، يعانون حقيقة الواقع الذي لا يرحم والتطلّع إلى حلم غائم بالعودة لا يثنيه عن عزمه مصائب الدنيا فمازال شعاع الأمل. وفي ذلك يقول الشاعر خالد زغبيّة

أهيْمُ على كُلّ دَرْب... وفي كل حين

أمرّغُ في الوَحْل طُهر الجبين... وأدفن وجْهِي الحزين

وأخنقُ في النّفس همسَ الحنين. وذِكْرَى السنين. لأجلك يا فتنتي

حملتُ المتاع... هجرتُ المغَانِي.. مغانِي الطُّفولة.. ملهَى الشَّباب

وأُرْغِمْتُ غَدْرَاً لهَجْر الرّبوع...

بدون وداع.. لأجلك أغدو أجوب البقاع...

أنقّبُ عن ملجأ للصِّغَار... وأطرقُ بابَ المحال... لعلي أفوز

بما قدْ يَسدُّ الرّمق... ويا فتنتي لا أطيق...

أراك" لصهيون" نَبْعَاً دَفُــونْ...

وحقلاً ورِيْف الضلال. عميمَ النَّعِيْم

ومحْبُوبك المحترق بنار النشرّد. نار الضياع. يجوب القِفَار...[35]

ويتفاعل الشاعر أحمد رفيق المهدوي مع قضية فلسطين التي نالت نصيباً من اهتمامه، فيندب حظ العرب وينّدد بالسياسة التي أدت إلى ضياع هذا الجزء السليب منهم، فيقول:

تكفي فلسطين إن شئت الدليل على ما كان في عامنا الماضي من النوب
ضَاعتْ فلسطين لا بالسيف من يدنا لكن بأصبع غدَّار ومنسحب
بوعد بالفور ألقت بينهم وسعتْ بنار فتنها حمَّالة الحطب
قد فرقنا ومازال تفرقنا عدوة الشرق والإسلام والعرب[36]

لقد زعزعت نكبة فلسطين الشعراء الليبيين بعمق، فأصبحت حرباً صليبية أخرى غير إيطاليا والاستعمار الغربي بصفة عامة، ومن بين الشعراء الذين عبّروا بأصدق الأحاسيس والمشاعر، الشاعر راشد الزبير السنوسي إذ يقول:

وتَقْرعُ حقدهَا الأجرَاس فِي حربٍ صليبيّة

لِتَثْأرَ من صَلاح الدّين والأعناقُ محنيّة

فيا للعرب والإسلام من حربٍ صليبيّة

تعودُ اليوْمَ لكن في طلائِعها اليهوديّة

وتُبَدِّل شارةَ الصّلبان أعلامة سُداسيّة[37]

وشاعرنا حسن السوس يدلو بدلوه في هذه القضية مكاشفاً عن الضمير العالمي(المتمثل في الأمين العام لهيئة المم المتحدة السابق)بمحنة الشعب الفلسطيني، والمظالم التي يتجرعها من جرّاء اغتصاب أرضه وإهدار حقوقه في الحياة الحرة:

وأنت من باتت الدنيا تؤمّله لرتق منخرق أر جبرمنشعب
وأنتِ في المجلس المرموق محوره أنتِ منه مكان القلب والعصب
إليكِ تلجأ آمال الشعوب إذا تهدَّدتهَا يد التخْويف والرَّهب

تلوذ بالمجلس المأمول راجية كما يلوذ صغير خائف بأبِ[38]

2: قضيّة الجزائر: التي اندلعت عام 1954م في شكل سلسلة من المعارك الطويلة التي خاضها جيش جبهة التحرير، والتي استحوذت على وجدان الشعراء الليبيين فطفقوا يتغنون بأحداثها ويسجلون الانتصار تلو الانتصار، ويباركون اليد العليا التي تمسك في إصرار بالبندقيّة لاسترداد الحرية المسلوبة، وفي مقدمتهم الشاعر أحمد الفقيه حسن حاثاً إياهم على التمسّك بالثورة والتحرّر من قبضة الاستعمار الفرنسي الغاشم، فيقول:

حَيِّ الجزائرَ فهي أبلغُ ناطِقٍ بِجِهَادِهَا وهو السبيلُ الأقومُ
هبَّت وداهمت العدوَّ، ولم يزَلْ جَيْش الطُغَاة ببطشها يتحطَّمُ
نشَرتْ بِنَوْرتِهَا العظيمة رايةً للنصْر ناصيةٌ بها متعمّـَمُ
أصلت فرنسا نارها، فكأنما فتحت لها باب الجحيم جهنَّمُ
للهِ أبطالُ الجزائر، إنَّهُم صَالوا وجَالوا في الوغى وتحَزَّمُوا[39]

كما صوّر الشاعر علي صدقي ما تقترفه فرنسا وجنودها من جرائم وفضائح تتسم بالوحشيّة والنذالة التي تفضح ادِّعاءات الحريّة والأخوة والمساواة، يقول[40]:

وتَمْشِي طَوَابير جَيْش الأعاديِ... على تُراب أرض بِلادِي

تُدنّس حَبَّاتِهِ الطَّاهِرة... تفتّش كل البيوت

وتقتل أطفالنا النائمين... وتطعن زوجاتنا الصابرات

وتهشّم رأس المريضِ مؤخرة البندقيّة

وتسرق حليَّ الحرائر... وتهدم سقف البيوت على الآمنين

... خسئت فرنسا... خسئت[41]

وهذا شاعرنا خالد زغبية الذي يتوقف بشعره عند الفتاة الجزائرية المناضلة(جميلة بوحيدر)وبطولاتها بعنوان أغنية إلى جميلة:

يا جميلة، يانسيماً في خميلة

من رُبى(أوراس) يسري... عبر أنحاء الجزائر

قد مضى يسبح في الأجواء... يجتاز النجوم

حاملاً في طيّه أشذاء البطولة... وأهازيج الكفاح

وأغاني من جراح... ردَّدت أصداءَها كل البطاح

وبها في كل ساح.ظلَّ يشدو كل شاعر... (42)

3: حرب الخامس من يونيه: وهي النكسة التي حلّت بالأمة العربية في 5 يونيو 1967م، وتداعي الروح الايجابية والخذلان الذي عمَّ الشعور القومي العربي. لقد كانت صدمة الشاعر الليبي التي لم تستوعب ما حدث، ما وصفه الدكتور علي فهمي خشيم في وقع الهزيمة على المثقفين الليبيين:"لكن الستينات حملت معها ما حملت من كارثة يونيو، وكان الشعراء في ليبيا أول من صُدِمَ بها. لقد زعزعت الهزيمة العقول وضيّقت النفوس ولم يكن أحد ليصدّق ما حدث، غير أن الشاعر الواعي يعلم أن وطنه– رغم استقلاله المدعي– لم يكن قادته على مستوى المسؤولية القومية ويحرجه أن يظل في أرضه الأعداء سبب الكارثة وحماة الكيان الصهيوني...(43) ". يقول الشاعر عبد السلام الفزاني

ما قلتُ آه... يا معاوية... فاشرب، وضاجع البغيَّ... هاهي

وهامة الحسين في الإناء جاثية... ما قلت آه يا معاوية

لكنني حَفَرْتُهَا كتبتها في الناصية... إدانة مخضوبة بالدَّمِ آتية

ما قلتُ آه.. لكن... في ليبيا... في صمتها الطويل ي(زيادْ)

تحرَّك العملاق... في بيادر الرماد...و... الشعب

في دمشق.. في وهران..في بغداد... ما قلتُ آه(44)

أما الشاعر عبد الباسط الدّلال فقد رأى أن في الهزيمة عقاباً للأمة تستحقه، لأنها فرّطت في أمجادها وولّت أمورها من ليس أهلاً للولاية، فكانت الكارثة، يقول:

إيهِ يَا طارق.. يا رب الفتوحات العظيمة

نحن أحفادك–غفرانك–ما عدنا صقوراً

نزرع الآفاق أمجاداً وزهواً

فبحق الفتح والتاريخ... لا تشفق علينا

نحن أولى بالهزيمة... منذ أمَّرنا على الجيش "مشيرا"

يقتل الليل على أنَّاتِ" وردة" وبأنفاس "رجيلة" إيهِ يا طارق(45)

وغيرهم الكثير ممن تفاعلوا مع هذه القضية بكل وجدان، هذه النكسة التي تركت حزناً عميقاً في كل قلب، ومرارة في كل حلق، ولم يستطع الشعراء الليبيين أن يتخلّصوا من جوها الكئيب، إلى وقائع حرب رمضان أكتوبر 1973م، وما أتى في ذيولها من أحداث. **4: الوحدة العربية:** لقد كان الدافع القومي دائماً هو الذي جعل الشعراء الليبيين يلتفون حول القضايا العربية كالاستعمار الإيطالي، وقضية فلسطين وثورة الجزائر ومعركة بور سعيد ومعركة مسيلون في سوريا والوحدة العربية وحرب يونيه وغيرها من القضايا العربية الأخرى التي تشكل ديواناً قومياً للشعر العربي الحديث، فالفزاني مثلاً يفصح على نحو أكثر وضوحاً عن طبيعة أرومته العربية، واعتزازه بأصالته وجذوره الضاربة في تميم، وعروبته التي تدفق في شريانه بدم"ربيعة"، وذلك في معرض شكواه الدائمة من همومه العامة التي تتصل بشكل أو بآخر بالإنسان العربي، وتجعل محورها الأوضاع العربية العامة وما يراه من خنوع وذل وانتكاس، ويسلّم بما حدث، فيقول:

أم عمرو. ولدتني... من نفايات"تميم" ورمتني في مجاعات ربيعة

"كربلاء" عرفتني قاطع... الهامِ قديماً...

وأراني أحمل اليوم... جذوعه(46)

كما أن الشاعر أبوالقاسم بوديّة يدين الانفصال بين مصر وسوريا، عندما تطعن الرجعيّة بالتحالف مع الاستعمار ضد الود العربية، ويغدر من لا ضمير لهم بأمل الأمة فيصفهم الشاعر بالعمالة والغدر وينذرهم بسوء المصير، فيقول:

المَجْدُ للأوطَانِ يَا سَميرة.. لا تأبهِي للطغمة الحقيرة... لا تحزني

مصيرها الزوال... ليس لها بأرضنا مجال

فشعبنا المناضل العنيد... لن يستكين... لن ينحني لطغمة العبيد

للحاقدين... من غدروا بشعبنا الأمين... وأطفئوا الأنوار

قد خالفَ الأعْدَاء... وآثرَ الثَّراء... فَلْيَنْتَظِر مَصِيرْهُ الفناء[47]

وهكذا آمن الشعراء في ليبيا بأمة واحدة ووطنٍ واحد ومصير واحد، ومن هذا المنطلق تناولوا القضايا العربية بوصفها قضاياهم، فكانت تنتفي من شعرهم النوازع الإقليميّة، ورسموا بهذا الشعر خارطة جغرافيّة جديدة يجري فيها النيل ويروي الفرات، وتقوم على ضفافها القاهرة وبغداد، وطرابلس وصنعاء، ودمشق وبيروت، وحيفا ويافا وكل المدن العربية التي شهدت وحدة العرب أو تفجّرت منها الثورات والانتفاضات من أجل عزة العرب وكرامتهم. **وارتبطوا بقضايا** أمتهم وعاشوا أفراحها وأحزانها فسجّل شعرهم مسيرة الأمة منذ الخمسينيات بما في تلك المسيرة من انتصارات وهزائم، ومواقف وطنيّة وقوميّة، وما كان ينبض به الوجدان العربي من أحاسيس ومشاعر إزاء تلك الأحداث والمواقف[48]

الفصل الثالث: القضايا الإنسانيّة: تستمد القضايا الإنسانية في الشعر الليبي قواها من المبادئ الوطنيّة والقوميّة التي ترى أن الظلم ظلم في كل زمان ومكان، وأن الاستعمار نهباً وذل في أي مكان وزمان، وهذا ما جعل الشاعر الليبي الإنسان يغني داعياً للسلام منفراً من الحرب، آملاً في أن تعيش الإنسانيَة كلها في أمن واستقرار بعيداً عن الظلم وعواقبه، يقول الشاعر علي الفيتوري:

يَا مَنْ ظَلَمْتَ الأبْرِيَاء... أنتَ حقاً سوْفَ تَسْقُط

فِي بِحَارٍ مِنْ دَمَاء أنتَ حقاً سَوْفَ تَسْقُط.. مِثْلَ أوْرَقَ الخَرِيْف[49]

وكان من الطبيعي أن ترتبط حركة النضال القومي في الوطن العربي بحركات التحرّر الوطني في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينيّة، وأن تتعاطف مع حركات الكفاح ضد العنصريّة في الولايات المتحدة الأمريكيّة وفي جنوب أفريقيا وغيرها من أجزاء العالم، وأن تتجاوب وتتفاعل مع دعوات السلام والأمن المناهضة للحروب والتجارب الذريّة والتشرّد والجوع والفقر؛ لأن تلك الحركات كانت تشكل دعماً للكفاح العربي ضد الاستعمار بكافة أنواعه، وقد استأثرت هذه القضايا اهتمام شعراء ليبيا الذين انتموا إلى الواقعيّة وصارت تشكّل جانباً بارزاً في رؤيتهم السياسيّة ونظرتهم للعالم من حولهم، فجادت قريحتهم بما كانوا يعانوه وإحساسهم بتلك الشعوب المقهورة، ونادوا بالتعاون بينهم بصرف النظر عن الاختلافات غير الجوهريّة التي لا ينبغي لها أن تقف حاجزاً بين البشر من أجل الالتقاء على الصعيد الإنساني الذي يوحدهم، يقول حسن صالح:

حَبِيْبَتِي لاَ تَيأسِي إنْ كُنتُ من بعيد

إنْ كنتُ من (بكين) أو(عمان)... لأنني إنسان

حبيبتي لأنني إنسان... أكفر بالحدود والأوطان...

ودائماً أغنيتي السلام... للعالم المعذّب الحيران[50]

ومن بين الشعراء الذين نادوا بالحريّة ورفعَ صوته ب(لا) للمعاهدات التي تكبّل الحريات و(نعم) لا يقولها إلاَّ لكفاح الشعب أينما كان ووجد أبيض أم أسود، ذلك الكفاح الذي يؤدي ثماره بالأرواح وحد السيف من أجل الحق، يقول أحمد رفيق:

ولاَ مُعَاهدة إلاَّ إذا كُتِبَتْ بنُودها بِمداد الصَّارم الفرد

فَأَرَّثوهَا عَلىَ البَاغِي مُسَرَة بكل أروعَ في سَاحِ الوَغَى نَجْدِ[51]

أمَّا الشاعر محمد الشلطامي الذي كان إحساسه مرهفاً بحيث احتضن قلبه ملايين المعذبين في الأرض من ضحايا البطش والاستغلال؛ ليؤكد أن المستقبل سيكون لهم، وأنهم سيثورون على الطغاة وسيدوسون بأقدامهم الحافية صلف الجبابرة ويحطِّمون كبرياء المتغطرسين، ويثأرون لأولادهم وآبائهم ويعيدون مجد أجدادهم:

حِيْنَمَا يُزْحَمُ قَلْبِي... بِمَلايينَ الحُفَاة

آه كَمْ يَحْلمُ هَذا القَلْبُ... يَسْتَشْعِرُ

وَقْعَ الْقَدمَ الْحَافِي على وَجْه الأبد

وبوجْه السَّطوة الفَاجِر... فِي كُلّ بَلَد[52]

وعندما ألقيت القنبلة النووي على مدينة هيروشيما احتضن الشاعر حسن صالح في حب ومواساة هذه المدينة النازفة المحترقة بنيران الرعب والموت معلناً تضامنه الإنساني معها، ومندداً بتلك القوى المستبدّة الزارعة للشر والهلاك والدمار، ومحيياً صمود المدينة المنكوبة في وجه طيران العدو الغاشم، الذي استمرّ آذاه حتّى بعد الفاجعة من آثار التفاعل النووي.يقول:

هِيروشِيْمَا.. آه يَا حبي... يَا جَرْحاً يَنْزِفُ فِي قَلْبِي

يَا حُبَّاً لَم يُولد قَطْ... في مُهجة مُغْرَمٍ صَبّ

أنَا آتٍ... آتٍ يَا حُبي... هيروشيما آه يا حبي

خيراتك ما كانَتْ يَوْمَاً... نَهْبَاً لِذُبَاب المُغْتصِب

بالأَمْسِ وأنتِ مُورقة... الأسْوَارِ مسعرة الغضَب

تحمِينَ حقُل الزيتُون...

زرعوا في قلبكِ نيران الشهوات وإشعاع الرعب

لكِنَّكِ صامدة العينين... وقفتِ بِقَلبٍ ملتهب

في وَجْه الطَّاغوت ووجه... الطَّاعون وتجَارب الحرب

كَصُمود يسوع وعيْناه... حبٌّ، ويُطَارد للصَّلْبِ[53]

وغيره من الشعراء الذين تتبعوا آثار هذه المأساة كالشاعر خالد زغبيّة وغيرهم تضامناً مع شعب اليابان ومواساة لأنفسهم من الدمار نفسه الذي حلَّ بليبيا وإن اختلفت طرق الموت والتعذيب... .

وهكذا تضامن شعراء ليبيا وتفاعلوا مع كل المعذبين في الوطن العربي خاصة والعالم بعامة؛ لأن الطغاة هم الطغاة في كل زمانٍ ومكان، ويظهر الطاغية عندما تتهيّأ لظروف الموضوعيّة لظهوره، فقد يكون الطاغية(هولاكو) أو(جنكيزخان) أو(هتلر) أو لاستعمار أو الإمبريالية أو الصهيونيّة. الأسماءُ لا تعني شيئاً لكن الممارسة القذرة لا تختلف: الشرور والفجور، الحروب،اللصوصيّة، سفك الدماء، السلب،الإباحيّة، انتهاك المقدسات، إذلال الشعوب كلّها انتهاكات ضد الإنسان، وهي ليست قضية الشعراء الليبيين بل كل ليبي يعتزّ بوطنه وعروبته وإنسانيته يؤمن بالحريّة والسلام والعدل والآمان... .

الخاتمــة

لقد التزم شعراء ليبيا بقضايا الوطن والأمة والإنسان، ووقفوا موقف الرفض من كل ما من شأنه أن يمس كرامته أو يهدّد مستقبله. حيث أدانوا الممارسات غير الإنسانيّة والجرائم التي ارتكبت في حقه وحق كل إنسان أو نالت من حقه وحق المظلومين[54]أيمنا كانوا وحيثما وجدوا... . ولأن شعراء ليبيا قد تطورت مفاهيمهم من الحلم بالثورة إلى الدعوة المباشرة للتغيير؛ لأنها مطلب وطني ملح ونداء شعبي لإنقاذ البلاد والعباد وتحريرها من استبداد السلطة مهما كانت وتكون في أي مكان سواءً وطنه أو أمته العربية أو إنسانيته في كافة أنحاء العالم من أجل المظلومين وللحرية والحياة الكريمة... .

النتائــج: من خلال دراستنا لقضا الشعر الليبي نخلص إلى النتائج التالية:

1: اتضح لنا أن الشعر الليبي قد اتسم بالقوة والصلابة والفصاحة والليونة في الوقت نفسه فجاء في متناول الجميع.

2: على الرغم من معانات الشعراء في ذلك الوقت إلاَّ أنهم تمكنوا من إبراز أهم القضايا التي يعانيها الإنسان سواءً في وطنه أو في عروبته أو إنسانيته.

3: تبيّن لنا أن العلاقة بين السلطة والكلمة معقدة ومتوترة ولا تصل إلى نتيجة، فهي في تعارض دائم؛ لأن سلطة الحاكم تريد إبقاء ما هو قائم بكل ظلمه وبشاعته، والكتابة تسعى إلى إزالة ما هو قائم وصولاً إلى ما يجب أن يقوم.

4: اتضح لنا أن الدافع القومي دائماً هو الذي جعل الشعراء الليبيين يلتفون حول القضايا العربية كالاستعمار الإيطالي، وقضية فلسطين وثورة الجزائر ومعركة بور سعيد ومعركة مسيلون في سوريا والوحدة العربية وحرب يونيه وغيرها من القضايا العربية الأخرى التي تشكل ديواناً قومياً للشعر العربي الحديث.

5: تبيّن لنا أن القضايا الإنسانية تستمد في الشعر الليبي قواها من المبادئ الوطنيّة والقوميّة التي ترى أن الظلم ظلم في كل زمان ومكان، وأن الاستعمار نهباً وذل في أي مكان وزمان، وهذا ما جعل الشاعر الليبي الإنسان يغني داعياً للسلام منفراً من الحرب، آملاً في أن تعيش الإنسانيَة كلها في أمن واستقرار بعيداً عن الظلم وعواقبه.

المصادر والمراجع:

1: الأعمال الشعرية الكاملة/علي صدقي عبد القادر/المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.طرابلس/ط1/1985م.

2: الأعمال الكاملة(حياتي في الشعر)/صلاح عبد الصبور/الهيئة العامة المصريّة للكتاب/ط1/ 1993.

3: أنشودة الحزن العميق/محمد الشلطامي/منشورات جيل ورسالة.طرابلس/ط1/1972م.

4: برقة العربية أمس واليوم/محمد الطيب الأشهب/مطبعة الهواري.مصر/ط1: 1947م.

5: البارودي رائد الشعر الحديث/شوقي ضيف/دار المعارف.القاهرة ط5/ 1988م.

6: بعد الحرب/حسن محمد صالح/دار النشر الليبية/ط1/1963م.

7: تطور الأدب الحديث في مصر/أحمد هيكل/دار المعارف.القاهرة/ط2/1971م.

8: جذور القوميّة العربية في الشعر الليبي المعاصر/نجم الدين غالب الكيب/منشورات الدار العربية للكتاب/ط1/ 1987م.

9: ديوان أحمد الشارف/علي مصطفى المصراتي.دت

10: ديوان أحمد الفقيه حسن/دار المعارف.مصر/ط1/ 1966م.

11: ديوان أسفار الحزن المضيئة/علي الفزاني/المجموعة الشعرية الكاملة.

12: ديوان أنفاس الربيع/راشد الزبير السنوسي/المكتب التجاري للطباعة.بيروت/ط1/1986م.

13: ديوان بعد الحرب/حسن صالح/دار النشر الليبية.طرابلس/1962م.
14: ديوان الحنين الظامي/علي محمد الرقيعي/منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.طرابلس/ط1/ 1979م.
15: ديوان خفقات قلب/علي الفيتوري رحومة/دار الكتاب العربي.طرابلس/1972م.
16: ديوان (رفيق شاعر الوطنيّة)/جَمَعَهُ بعناية محمد الصادق عفيفي/منشورات دار المعارف.مصر /ج1/1959م.
17: ديوان زغاريد في علبة صفيح/عبد المجيد القمودي صالح/ط1/ 1972م.
18: ديوان السور الكبير/خالد زغبيّة/منشورات وزارة الإعلام والثقافة+ إدارة الفنون والثقافة.طرابلس/ط2/1968م.
19: ديوان صرخة/علي صدقي عبد القادر مؤسسة المعارف./1965م.
20: ديوان (نماذج)/حسن السوسي/منشورات الدار العربية للكتاب/ط1/1981م.
21: رفيق شاعر الوطن(دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي والحركة الأدبية الحديثة بليبيا)/خليفة محمد التليسي ط3/1976م/طباعة انترنيت مالطا ليتد.
22: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي/عبّاس محمود العقّاد/منشورات مكتبة النهضة المصرية.القاهرة/د.ت.
23: الشعر الحديث في ليبيا(دراسة في اتجاهاته وخصائصه)/د.عوض محمد الصالح/منشورات دار المعارف الإسكندرية/2002م.
24: عطر الأرض/معين بسيسو/منشورات دار الميدان.طرابلس.ليبيا/د.ت.
25: فسيفساء أندلسيّة/عبد الباسط سليمان الدّلال/دار الفتح للطباعة والنشر.درنة/د.ت.
26: وانفجر البركان/أبو القاسم بوديّة/ط1/اكتوبر 1971م.

الدوريات والمجلات:

1: الشعر الليبي ومعركة التحرير الوطني/مجلة الفصول الأربعة/العدد6/د.علي فهمي خشيم/ابريل1979م.
2: أغنية العاشق/حسن صالح/الكتاب الشهري–العدد9/طرابلس1973م.
3: الكتابة والاستئناف ضد ما هو قائم/حنا مينه/فصول المجلد11/العدد3/خريف 1992م.

الهوامش:

(1) رفيق شاعر الوطن(دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي والحركة الأدبية الحديثة بليبيا)/خليفة محمد التليسي ط3/1976م/طباعة انترنيت مالطا ليتد/ ص34.

(2) البارودي رائد الشعر الحديث/شوقي ضيف//دار المعارف.القاهرة./ط5/ 1988م/ص165.

3) الشعر الحديث في ليبيا(دراسة في اتجاهاته وخصائصه)/د.عوض محمد الصالح/منشورات دار المعارف الإسكندرية/2002م/ص259.بتصرف يسير

(4) نقلاً عن: برقة العربية أمس واليوم/محمد الطيب الأشهب/مطبعة الهواري..مصر/ط1: 1947م/ص285.

(5) تطور الأدب الحديث في مصر/أحمد هيكل/دار المعارف.القاهرة/ط2/ 1971م/ص152.

(6) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي/عبّاس محمود العقّاد/منشورات مكتبة النهضة المصرية.القاهرة/د.ت/ص192

(7) جذور القوميّة العربية في الشعر الليبي المعاصر/نجم الدين غالب الكيب/منشورات الدار العربية للكتاب/ط1/ 1987م/ص15.

(8) الشعر الحديث في ليبيا/د.عوض محمد الصالح/259-260.

(9) الشعر الحديث في ليبيا/عوض الصالح/263.بتصرف يسير

(10) الحنين الظامي/علي محمد الرقيعي/منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.طرابلس/ط1/ 1979م/ص47-48.

(11) ديوان بعد الحرب/حسن صالح/دار النشر الليبية.طرابلس/1962م/ص61.

(12) ديوان زغاريد في علبة صفيح/عبد المجيد القمودي صالح/ط1/ 1972م/ص83.

(13) الحنين الظامي/الرقيعي/157.

(14) المصدر نفسه/11.

(15) الأعمال الكاملة(حياتي في الشعر)/صلاح عبد الصبور/الهيئة العامة المصريّة للكتاب/ط1/ 1993/ص99.

(16) ديوان بعد الحرب/حسن محمد صالح/ص20.

17) الحنين الظامي/ الرقيعي/154.

(18) ديوان صرخة/علي صدقي عبد االقادر مؤسسة المعارف./1965م/ص163.

(19) رفيق شاعر الوطن/خليفة التليسي/112-113.

(20) الحنين الظامي/علي الرقيعي/106.

(21) الشعر الحديث في ليبيا/عوض الصالح/296.نقلاً عن: الكتابة والاستئناف ضد ما هو قائم/حنا مينه/فصول المجلد11/العدد3/خريف 1992م/ص103.

(22) أنشودة الحزن العميق/محمد الشلطامي/منشورات جيل ورسالة.طرابلس/ط1/1972م/ص24.

(23) السور الكبير/خالد زغبيّة/منشورات وزارة الإعلام والثقافة+ إدارة الفنون والثقافة.طرابلس/1968م/ص84.

(24) رفيق شاعر الوطن/34.

(25) رفيق شاعر الوطن/خليفة التليسي/33.

(26) الشعر الحديث في ليبيد.عوض الصالح/333.

(27) عطر الأرض/معين بسيسو/منشورات دار الميدان.طرابلس.ليبيا/د.ت/ص12.

(28) جذور القوميّة العربية/نجم الدين الكيب/27.

(29) ديوان أحمد الشارف/علي مصطفى المصراتي/71.

(30) ديوان أحمد الفقيه حسن/دار المعارف.مصر/ط1/ 1966.1م/ص72.

(31) ديوان أحمد الفقيه حسن/92-93.

(32) ديوان أحمد الفقيه حسن/107-108.

(33) جذور القوميّة العربية/نجم الدين الكيب/39-40 بتصرف

(34) ديوان (رفيق شاعر الوطنيّة)/جُمِعَ بعناية محمد الصادق عفيفي/منشورات دار المعارف.مصر/1959م/ج1/ص58.

(35) السور الكبير*/خالد زغبيّة/منشورات وزارة الأعلام والثقافة+ إدارة الفنون والثقافة.طرابلس/ديسمبر 1968م//ط2/ ص57.

(36) رفيق شاعر الوطن/خليفة التليسي/132.

(37) ديوان أنفاس الربيع/راشد الزبير السنوسي/المكتب التجاري للطباعة.بيروت/ط1/1986م/ص73.

(38) ديوان (نماذج)/حسن السوسي/منشورات الدار العربية للكتاب/ط1/1981م/ص47.

(39) ديوان أحمد الفقيه حسن(نظمها الشاعر في نوفمبر 1960م)/ط1/1966م/ص89.

(40) الشعر الحديث في ليبيا/عوض الصالح/353.

(41) الأعمال الشعرية الكاملة/علي صدقي عبد القادر/المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.طرابلس/ط1/1985م/ص147-148.

(42) ديوان(السور الكبير)/خالد زغبية/منشورات اللجنة العليا للفنون والآداب/1968م/53.

(43) الشعر الليبي ومعركة التحرير الوطني/مجلة الفصول الأربعة/العدد6/د.علي فهمي خشيم/ابريل1979م/ص69 نقلاً عن: الشعر الحديث في ليبيا/عوض الصالح/368.

(44) ديوان أسفار الحزن المضيئة/علي الفزاني/المجموعة الشعرية الكاملة/محمد مندور/ص109.

(45) فسيفساء أندلسيّة/عبد الباسط سليمان الدّلال/دار الفتح للطباعة والنشر.درنة/د.ت/ص19-20.

(46) ديوان علي الفزاني/44.

(47) وانفجر البركان/أبو القاسم بوديّة/ط1/اكتوبر 1971م/ص41.

(48) الشعر الحديث في ليبيا/عوض الصالح/380.

(49) ديوان خفقات قلب/علي الفيتوري رحومة/دار الكتاب العربي.طرابلس/1972م/ص105.

(50) بعد الحرب/حسن محمد صالح/دار النشر الليبية/ط1/1963م/ص72.

(51) جذور القومية العربيّة/نجم الدين الكيب/42.

(52) أنشودة الحزن العميق/محمد الشلطامي/منشورات جيل ورسالة طرابلس/ط1/1972م/ص36.

(53) أغنية العاشق/حسن صالح/الكتاب الشهري-العدد9/طرابلس1973م/ص50-51.

(54) الشعر الحديث في ليبيا/عوض الصالح/413.بتصرف يسير.

البيان الختامي

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه أجمعين

أساتذتنا الفضلاء

ضيوفنا الأعزاء

الحضور الكريم

لقد ظهر الشعر الليبي الفصيح منذ زمن بعيد يعود إلى أيام الفتح الإسلامي لليبيا ومر بتحولات وتطورات وتقلبات؛ لذلك كان من الواجب علينا دراسة هذه الشعر بجميع أطيافه ومن هنا جاءت الفكرة وقرر قسم اللغة العربية وآدابها إقامة هذا المؤتمر الذي **أريد منه أن يتدارس فيه الباحثون, وكذا المهتمون بـالشعر الليبي الفصيح بموضوعاته وقضاياه وأن يستشرفوا آفاقه, ويسبروا أغواره, ثم توضع حوله الدراسات الجادة والمتخصصة وأن تتوحد جهود الباحثين والدارسين لهذا الأدب وتضعه في مكانه اللائق به بين الآداب العربية الأخرى, مثله مثل الأدب المصري أو الجزائري أو السعودي أو غيرها من الآداب العربية الأخرى.**

وقد اقتضت طبيعة موضوع المؤتمر أن تنظم أعماله في خمس جلسات, في كل جلسة عدد من الأوراق, ألقيت على مدى يومين متواصلين5 و 6 نوفمبر 2018م بمبنى بيت الثقافة بالزاوية.

فكل الشكر والتقدير لأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها الذين اعتنوا بتقييم البحوث المقدمة من المشاركين وتدقيقها بما يخدم أهداف المؤتمر.

وكل الشكر والتقدير للقائمين على بيت الثقافة بالزاوية, والشكر والتقدير لدار الكتاب التي فتحت أبوابها لنا مرحبة بنا والشكر والتقدير أيضا لشركة الزاوية لتكرير النفط لما قدمته من يد العون لنا والشكر والتقدير كذلك للمجلس البلدي لبلدية الزاوية رئيسا وأعضاء ولا ننسى مديرية أمن الزاوية ودورها الفعال في استتباب الأمن.

التوصيات

بسم الله

والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء محمد أفضل من نطق بالضاد وقال: أنا عربي من العباد عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام.

أما بعد:

توصيات المؤتمر العلمي الدولي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الزاوية الشعر الليبي الفصيح موضوعاته وقضاياه تحت شعار الشعر الليبي تميّز ورقي, المنعقد خـــلال يومي 5 و 6 نوفمبر 2018م

يوصي المؤتمر العلمي الدولي الأول لقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الزاوية بالاعتناء بالأدب الليبي عامة وبالشعر الليبي خاصة وتدارس فنونه وأغراضه وقضاياه, كما يوصي المؤتمر كذلك بإقامة المؤتمرات العلمية والندوات وورش العمل حول هذا الأدب وتشجيع البحاث وطلبة الدراسات العليا بالجامعات كافة على خوض غمار البحث والدراسة لهذا الموروث الضخم الذي مازال يحتاج لمزيد من الاستقصاء والتتبع والبحث