جماليات البنى الأسلوبية
في قصيدة (ابتهال) للقرضاوي

د. سمية رومي عبد العزيز الرومي

ملخص:

هذه الدراسة بعنوان: (جماليات البنى الأسلوبية في قصيدة ابتهال للقرضاوي).

أقمت هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي النفسي في محاولة لالتقاط الظواهر الأسلوبية البارزة في قصيدة (ابتهال) للقرضاوي.

وقد تناولت الدراسة الأسلوبية المباحث التالية:

أولا: جماليات البناء الصوتي.

ثانياً: جماليات المستوى المعجمي والدلالي.

ثالثاً: جماليات المستوى التركيبي.

رابعاً: جماليات الصورة الشعرية.

وتبين أن معجم الشاعر القائم على الاختيار أتى موافقاً للتجربة الشعرية وكان الحقل الدلالي الديني هو المعين الذي اغترف منه ألفاظه التي اتسقت مع تجربته بكل عفوية.

بينت هذه القراءة نجاح الشاعر في توظيف البنية التركيبية؛ فظهر التوظيف الناجح للجملة بأنواعها وأساليبها المختلفة توظيفاً متوائماً مع تجربة الشاعر.

ظهر لي من دراسة الصورة الشعرية أنها جاءت موافقة في مبناها الفني للموقف الانفعالي في تجربة الشاعر. وكانت شخصية القرضاوي واضحة فالقصيدة كانت معبرة عن شخصيته أصدق تعبير.

Abstract:

The study is entitled as "The Aesthetics of the compositional Structures in the Poem *Ibtihal* by Alqarthawee".

The study followed the psychological model in order to analyze the aesthetics in the poem *Ibtihal* by Alqarthawee.

The stylistic study analyzed the following:

First: the aesthetics of voice structure

Second: the dictionary and semantic aesthetics

Third: the compositional aesthetic level

And Fourth: aesthetics found in the poetic image.

The study found that the lexicon of the poet that was built on choosing the vocabulary was consistent with the poetic experience. The semantic-religious field was the main one the poet chose words from ، and it was spontaneous.

This study showed the success accomplished by the poet in utilizing the compositional structure. It showed how the poet successfully utilized sentence types and their methods in a way that suited the poetic experience.

The analysis of the poetic image also showed that it was suitable with the artistic structure of the emotional attitude of the poet experience. The character of Alqarthawee clearly appeared in the poem; i. e. the poem describes clearly the characteristics of Alqarthawee.

المقدمة:

اجتذبت الدراسات الأسلوبية للأدب كثيرا من المهتمين بالبحث الأدبي لما فيها من موضوعية في استخلاص الأحكام، فهي تعتمد على دراسة البنى الأسلوبية دراسة لغوية فنية تحليلية تظهر ميزات العمل الأدبي وبالتالي إبرازه وتقويمه، وكشف ما ينطوي عليه النص من فردية وتميز، وعرفت الأسلوبية أنها علم وصفي يعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية. (1)

لذا فإنني في هذه الدراسة سأستعين بالمنهج الأسلوبي النفسي لدراسة عينية القرضاوي الموسومة بـ(ابتهال) في محاولة لالتقاط الظواهر الأسلوبية التي انطوى عليها هذا النص، والأسلوبية النفسية تسمى بالانطباعية، وجميع قواعدها العملية والنظرية قد أغرقت في ذاتية التحليل(2)، ومن أهم الأمور التي تميز الأسلوبية النفسية أنها تكشف شخصية صاحب النص من خلال تحليل سماته الأسلوبية، والأسلوبية النفسية تعتمد مضمون الخطاب، ونسيجه اللغوي، وتهتم بالعلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، وقد استعان (شبتزر) بالدلالة

التاريخية ليستقي منها معلومات تسهم في إنارة البؤر المظلمة في النص؛ لأن الكلمة عنده في السياق قد تأخذ دلالة معينة في النص، وقد تتعدد دلالاتها بحسب السياق.[3] وقد تأثر بنظرة (كروتشي) إلى اللغة على أنها تعبير فني خلاق عن الذات[4]، والأسلوبية كما يرى شارل بالي تأتي لتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، ومعدن الأسلوبية كما يرى (بالي) ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل وحتى الاجتماعية والنفسية فهي إذن تنكشف في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني.[5] والأسلوب تعبير عن شخصية الكاتب والمرسل وعقليته وتوجهه الفكري، وهذا هو المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب، وكثيراً ما ربط هذا المفهوم بعبارة (بيفون) المشهورة (الأسلوب هو الرجل نفسه)، وقد نافح فقه اللغات الحديث ذو النزوع المثالي عن هذا المفهوم، فهو يعد الأسلوب تعبيرا عن شخصية شعرية.[6]

نظم القرضاوي قصيدة (ابتهال) عام 1992م في القاهرة ونشرت في ديوانه (نفحات ولفحات) عام 1405هـ، وتبلغ سبعة وأربعين بيتاً. وفي هذه الدراسة سوف أحاول تتبع صنيع الشاعر في قصيدته من أجل إبراز جماليات البنى الأسلوبية التي أسهمت في إبداعية النص، وارتباطها برؤية الشاعر في كثير من القضايا الإيمانية التي تنكشف للمتلقي بالقراءة المتأنية للقصيدة. والتي تجعله يصل إلى موافقة الشاعر ومشاركته في الموقف الانفعالي في تجربته الشعرية، والدراسة الجمالية تعنى بالعناصر التي تكسب العمل جمالا فنيا.

وللوصول لهذه النتيجة فقد رأيت أن أبدأ بقراءة متأنية تكشف المسارات الفكرية التي انتظمتها، ثم جعلت الدراسة الأسلوبية تنتظم في المباحث التالية:

أولا: جماليات البناء الصوتي.

ثانياً: جماليات المستوى المعجمي والدلالي.

ثالثاً: جماليات المستوى التركيبي.

رابعاً: جماليات الصورة الشعرية.

وأخيراً ختمت الدراسة بما ظهر لي من نتائج هذه الدراسة.

والله أسأل أن يجعل عملنا خالصاً لوجهه الكريم خالياً من حظوظ النفس والهوى إنه ولي ذلك والقادر عليه.

- رؤية في المسارات الفكرية للقصيدة:

اجتذب أفق الشعر الإلهي المعبر عن صلة العبد بربه شاعرية المبدع المسلم، واستحوذت السبحات الروحية على نفسه فأطلق مكنون نفسه بقصائد ومقطوعات جاءت تحمل ذوب

نفس ذاقت لذة الاتصال بالولي عزّ وجلّ، إنها لحظات يعيشها المرء فلا تكلف ولا استدعاء، بل فيض روح شفت وصفت بعد أن ناجت واتصلت، وفي ديوان القرضاوي نطالع قصيدة (ابتهال) والعنوان هو المفتاح الذهبي للقصيدة، ويعده بعض النقاد (طاقة موجهة، حيث يجسد النص ويبرز واجهته الإعلامية، وقد تكون هذه الطاقة أو القوة إكراهاً أدبياً لإخضاع الجهة المستقبلة)[7]. و**الابتهال**: (التضرع في الدعاء)[8]. وبالفعل فإن العنوان الذي وسم القرضاوي قصيدته به نجد أصداءه تشع في أجزاء القصيدة، فكل بيت منها يحمل النفس الابتهالي وما يرافقه من آداب الابتهال وروحانياته.

والشاعر في مستهل قصيدته يبدأ بالنداء، إنه يبتهل ويدعو لذا تأتي نفحته الشعرية واقعية فيبدأ بآداب الدعاء، من تعظيم للذات الإلهية وإظهار للذل والافتقار: [9]

يـا مـنْ لـهُ تعنـو الوجُـوهُ وتَخْشَـعُ ولِـأَمْرِهِ كُـلُّ الخَلائـقِ تَخْضَـعُ
أَعْنُـو إليـكَ بِجبْهـةٍ لم أحْنُهـا إلاَّ لوجْهِـكَ سـاجِداً أَتَضَـرَعُ
وإِليْـكَ أبْسُـطُ كَـفَّ ذُلٍّ لمْ تكُـنْ يَوْمًـا لغـيرِ سُـؤالِ فضْـلِكَ تُرْفَـعُ

الشاعر في حديثه الوجداني يتكئ على الجملة الفعلية، ويضطلع الفعل المضارع بدلالته المتجددة في كل شطر مما يؤكد ما تطمح له الذات من تغيير آني ومستقبلي، إن غاية الشاعر ومنتهاه هو اللجوء لربه ومولاه لذا يتآخى مبنى أبياته مع هذا المعنى فيكرر لام الجر بدلالتها الاختصاصية [10] في كل بيت، ونجده في كل مرة يطالعنا بمعان مختلفة تنبع من مبدأ الوحدانية الصحيحة. ثم ينتقل الشاعر إلى الجملة الاسمية مبتدئاً بضمير الذات (أنا): [11]

أنَا منْ علمتَ المذْنب العاصِي الذي عظُمـتْ خطايـاهُ فجـاءكَ يُهْـرعُ

الذات تريد الإقرار والاعتراف والخروج والانعتاق والخلاص من الخطايا لذا يبرز الشاعر ذاته بكل وضوح (أنا – المذنب – العاصي – الذي عظمت خطاياه)، الشاعر يبرز حقيقة ذاته دون تزويق أو تجميل وهو بعد هذا الإبراز للذات المعذبة لا يقف بل يتحرك بسرعة بغية التغيير السريع (فجاءك يهرع)، لقد انتقل الشاعر إلى الجملة الفعلية متكئاً في انتقاله على جملتين وفعل كل جملة يحمل دلالة الهروب من الماضي والإتيان للمستقبل.

ولا يكتفي الشاعر في اعترافاته وإقراره في ابتهاله المتألم المتحسر النادم على ما فات بالإجمال، بل يطنب في استرجاعه للماضي، فيواجهنا بثورة إيمانية عارمة تزلزل مشاعر المتلقي المخاطب، وتهزها لتقتلع منها ذنوبها فتأوب إلى بارئها تائبة مستغفرة: [12]

كـمْ سـاعةٍ فرَّطـتُ فيهـا مُسْـرفاً وأَضـعْتُها في زائـلٍ لا ينْفـعُ

كـم بـتُّ ليلـي كلّـهُ متثاقـــــــلاً ... وذوو التُّقـــى حـــولي قيـــام رُكَّـــعُ
كمْ بـال في أذُنـيَّ شـيْطانُ الكـرى ... فـــإذا الصـــباح علـــى نـــؤوم يطْلُـــعُ
كـم زيَّنـتْ لـي الـنّفْسُ سُـوءَ فِعالِهـا ... فأطعتهـــا ضـــعْفاً، وبـــئس الطَّيَّـــعُ
كمْ وسْوسَ الخنّاسُ في صدري فلم ... يجـــد الـــذي يعْلـــو قفـــاه ويصْـــفَعُ

المرسل في إفضائه يعتمد على (كم) الخبرية الموازية بكثرتها وتكرارها لشحنات الألم، ويأتي الزمن بدواله (ساعة – ليلي – الصباح) يظهر تواصل أوقات الغفلة والبعد التي أعقبها هذا الألم، ويتآزر البعد المكاني مع البعد الزماني حيث يجسد الظرف المكاني (حولي) معاناة الذات، ويسهم في تجسيد أبعاد نفسية تعيشها ذات الشاعر لا تصل إلى المتلقي إلا بإعادة النظر في البيت مرات ومرات.

ويواصل الشاعر مكاشفته الذاتية بدقة تكشف ما كان، وهو في جلده لذاته يظهر غضبه وعتبه من حال القسوة التي يعيشها قلبه: [13]

كمْ أقرأُ الآياتِ لوْ نزَلتْ على شمٍّ ... الجبـــــالِ رأيْتَهـــــا تتصـــــدَّعُ
مـــالي أُردِّدُ وعْـــدَها ووعيدهـــــا ... مـــارقَّ قلـــبي أوْ جـــرى لـــي مـــدْمعُ
كـمْ مـنْ نفـوسٍ بالهـدى ذكَّرتهـا ... فمضتْ كما يمْضي الجوادُ المسْرِعُ
أيقظتهـــا للخـــيرِ حـــين تـــركتني ... في غفلـــة الـــدنيا أتيـــه وأرتـــعُ
يـا حسـرتا!! أعـظُ الأنـام، فليـتني ... نفســي وَعظْتُ، فوعْظُ نفســي أنفعُ

مظاهر القسوة القلبية التي يفصل الحديث عنها استغرقت خمسة أبيات، وتتلخص بعدم رقة القلب مع آيات القرآن الكريم والمواعظ، ومع ذلك فإن حديث الشاعر المتألم يمتد مصوراً هذه الحال في حديث مسهب طويل موظفاً الجملة الفعلية التي تفيد التجدد في إبراز هذه المعاناة، وبالتالي يعكس المعاناة والألم النفسي الذي يحاصر نفسه المؤمنة، وينتهي هذا المقطع المتألم الشاكي بالتحسر (يا حسرتا) وبالتكرار اللفظي الذي يوازي تكرار الألم والتحسر.

وبعد هذا الإفضاء نراه في المقطع الثاني يصل إلى شيء من التوازن النفسي الذي يجعله يتقصى حقيقة النفس الإنسانية، حقيقة ذاته ويعتمد في استنتاج هذه الحقائق على التصور الإسلامي المستمد من القرآن الكريم، إنه ينظر إلى الحال السلبية التي وصلت إليها ذاته نظرة إيجابية، ويصدق عليها مصطلح (الواقعية الإسلامية)[14] التي تجعل من الواقع الأرضي مهما كانت قتامته وظلاميته سلماً للارتقاء والصعود.

إنه يذكر حكمة الله، في تقديره الذنب على العبد المؤمن الصادق، إن الذنب الذي يبعد المرء عن مولاه يصبح مجدداً للأوبة والرجوع فيزداد العبد قرباً وطاعة: [15]

يـا ربِّ حكْمتُـكَ اقتضـتني مُـذْنِباً لأجـيْء بابـكَ أسـتجير وأضـرعُ
فـترى عُبيـدكَ تائبـاً مسْـتغْفِراً وأراكَ غَفّـاراً لِـذنْبٍ يَفْظُـعُ
أنا إنْ عَصَيْتُ فَذاكَ منْ نقْصي، ومنْ غـير الإلـهِ لـهُ الكمـالُ الأَرْفـعُ؟

من الواضح الاختلاف في دلالات بنية النداء بين المقطع السابق وهذا المقطع حيث كانت تجسد الألم والتحسر في ختام المقطع السابق، بينما تتحول في هذا المقطع لتجسد الإيمان والتسليم، ثم يزداد هذا النفس الهادئ ظهوراً في اعتماده الصورة البصرية (أرى – أراك)، وهذا يبين رضا الشاعر عن الحال التي قدرها الله بحكمته، ويأتي التفسير المتكئ على الجملة الاسمية التقريرية يترجم هذا الرضا وهذا التسليم.

ويظهر الأثر العميق للقرآن الكريم في تشكيل رؤية الشاعر المسلم، وفي تفسيره وتناوله للقضاء والقدر الذي يأتي متوازناً وشمولياً لا يغفل فاعلية الإنسان وإيجابيته، فلا جبرية تحول بين عمل الإنسان وسعيه، وها هو ذا الشاعر يقف مفسرا لطبيعة الإنسان المادية والروحية مظهرا فاقته وحاجته لعون الله العظيم: [16]

يـا ربِّ أنـت خلقْـتني مـنْ طينـةٍ ومـنِ الـذي لأصـولهِ لا ينْـزِعُ؟
لـولا هـداكَ ونفْخـةٌ علْويَّـةٌ أوْدعتهـا رُوحِـي لَكـانَ المصْـرعُ
فبهـا أَصـولُ علـى التُّـرابِ ترفُّعـاً وبهـا أُحلِّـقُ حـينَ تصْـفو الأضْـلعُ
الطـينُ يجْـذبني إليـه بشـدّةٍ والـروح تصْـعدني إليْـكَ وترْفـعُ
فـإذا ارتقيـتُ إلى رضـاكَ فغـايتي وإذا هبطـتُ فـدائماً أتطلّـعُ

الشاعر في تفسيره لطبيعة خلق الإنسان المادية والروحية لا يلغي عمله، إن الشاعر يقابل بين صورتين تعيشهما الذات، حال الهبوط بسبب ثقلة الطين، وحال السمو مع النفخة العلوية، وهو مع ذلك لا تقف ذاته موقفا سلبياً بل إن دلالات الفعل المضارع تبرز العمل والجهاد الذي تمارسه الذات الفاعلة (أصول)، إن صورة المحارب الذي يصول في ساحات المعارك غير هيّاب تسجل حضورها، وتأتي النتيجة متكئة على الفعل المضارع تعرض الصورة المقابلة (أحلق). ويؤكد البيت الأخير هذا العمل الإيجابي حيث تتآزر الجملتان الفعليتان (ارتقيتُ – أتطلعُ) بإيجابيتهما الفاعلة المتجددة ضد جملة فعلية سلبية واحدة (هبطتُ).

ويزداد نفس الشاعر اتزاناً لذا يتحدث عن سنة الابتلاء التي قام عليها الوجود البشري، ويبرز هذا الاتزان في استدلال الشاعر المعتمد على التضمين: [17]

هــو الابــتلاءُ، عليــهِ قــام وجودنــا وبـــهِ نهيَّـــأُ لِلْخُلـــودِ ونُصْـــنَعُ
النـــارُ بالشّـــهواتِ حُفَّـــتْ فتنـــةً فليمْـــرحُ الفُجّـــارُ وليتمتّعـــوا
أمـــا الجنـــان فإنهـــا محْفوفـــةٌ بمكـــارهٍ تـــدْمي الفُـــؤادَ وتُوجــعُ

ويقـف الشـاعر أمـام المكـاره الـتي تعـترض المسـلم في طريقـه فيعرضـها الشـاعر في مشـهد شعري متتبعاً رحلة الابتلاء وما بها من صعوبات ومخاطر ومخاوف كثيرة: [18]

الـــزّادُ قـــلٌّ والـــديارُ بعيـــدةٌ والظهْـــرُ نِضـــوٌ والرَّفيـــقُ مضـــيَّعُ
وهنـــاك قطّـــاعُ الطّريـــقِ طوائفَـــا شـــتّى تُضـــلُّ عـــن المـــرادِ وتقْطـــعُ
إبلـــيس يُغـــوي والهـــوى شـــركٌ لـــهُ والعـــيشُ يغْـــري، والأمـــاني تخْـــدعُ
وهنـــاك قطَّـــاعٌ عتـــاةٌ أعلنـــوا حرْبـــاً تخيـــف السّـــائرينَ وتُفْـــزِعُ
جـــرأوا عليـــكَ، وأنـــت تحْلـــمُ عـــنهمُ ولكـــلِ شـــيءٍ عنـــد ربـــي مرجـــعُ
هـــذي الطّريـــقُ، وإنهـــا لمخوفـــة ربِّ اهـــدني وأعـــن عســـى لا أقطـــعُ

من الواضح أن الحقائق التي يعرضها الشاعر تترجم حقائق الحياة وفقاً للتصور الإسلامي الذي يؤمن أن الابتلاء والمعاناة والصعاب التي تواجه الإنسان في طريق وصوله إلى رضوان الله كثيرة، لذا تأتي نهاية المقطع مقفلة بالدعاء (رب اهدني وأعن عسى لا أقطع) الذي يوحي بحال الضعف والخوف من هذه الصعاب الملازمة لطريق المسلم في رحلته.

ويستمر الخوف إلى المقطع التالي، ولكن الرجاء يتجاذب معه فتزداد شحنات الانفعال الذاتي وتقل موجات التكثيف الشعري فيقف مبتهلاً يدعو ويرجو خائفاً متطلعاً لعفو الله: [19]

يـــا ربِّ عبـــدُك عنـــد بابـــك واقـــفٌ يـــدْعوكَ دعْـــوةَ مـــن يخـــاف ويطْمـــعُ
فـــإذا خشـــيت فقـــد عصـــيتك جـــاهلاً وإذا رجـــوت فـــإن عفـــوك أوســـع

ويتابع نداءه (يا رب) مبتهلاً لله ومتقرباً بحب التقى وحب ذكر الله، لذا تطمئن نفسه، ويعبر عن النشوة الروحية التي تخالط ذاته في حال ذكره لله بتعبير يُظهر دلالات الإيمان بصورة حسية (والقلب في وجل وعيني تدمع) وهذا يمده بالأدلة الحسية التي تجعله يثق إلى حد كبير بصدق إيمانه ومحبته لله: [20]

يـــا ربُّ إن أكُ في الحقـــوق مفرِّطـــاً فلأنـــت أبصـــر بـــالقلوب وأســـمعُ
بـــين الجـــوانح خـــافق يهـــوى التُّقـــى ويضـــيق كرهـــاً بالـــذنوب ويجـــزعُ

ويحـبٌّ ذكـرك والقلـوب إذا خَلَـتْ — مــن ذكــر ربِّــي فهــي بــورٌ بلقــعُ
ولكــم ذكرتُــك خاليــاً فوجــدتني — والقلـــب في وجـــلٍ وعـــيني تـــدمعُ

ويزداد الشاعر استغراقاً في مناجاته الإيمانية مستمداً ألفاظه من الحقل الدلالي المناسب للابتهال، فهو يتوسل بعمله الدعوي الصالح، وبمحبته للصالحين: (21)

هــل لــي رجــاء إنــني ممــن دعــوا — يومــاً إليــك وقــال: توبــوا وارجعــوا
وحملــت مصــباح الهدايــة مرشــداً — أهنـــاك كـــالقرآنِ نـــورٌ يسطـــعُ؟
ومشـيت في ركـبِ الهداةِ وإن أكـن — أبطـأْتُ في طلـب الكمـال وأسـرعوا
حســبي أحـــبُّهم وأقفـــو خطـــوهم — ولكــم أرى حــبَّ الأكــابر يشـفعُ

الشاعر في توسله بعمله الدعوي ينطلق من تجربة واقعية رأى ثمارها على الواقع، والصياغة الفنية تجسد ظلال العمل والاجتهاد (حملت – مشيت) وتعتذر عن الإبطاء لا عن التوقف، إن لفظة (الأكابر) تنطلق من أسر الدلالة اللغوية الحسية، وتتجاوز إلى أفق الدلالة المتنامية مع طموح الشاعر العابد الذي – نحسبه والله حسيبه– لم يرتكب الصغائر فضلاً عن الكبائر التي تبعده عن مولاه، ولكنها غفلة يسيرة جعلته يتألم ويتحسر لذا يرى ذاته (أبطأت) وأن غيره (أسرعوا).

ويختم الشاعر قصيدته الابتهالية مستغرقاً في أجواء شعرية تنبعث من إيمانه العميق برحمة مولاه ومغفرته وواسع فضله: (22)

يـــا ربِّ مـــالي غـــير بابـــك مفـــزع — آوي إليـــــه إذا يعـــــزُّ المفـــــزع
مـــالي ســـوى دمعـــي إليـــك وســـيلة — وضــراعتي، ولمــن ســواك سأضــرع
إن لم أقــف بالبــاب راجــي رحمــة — فـــلأي بـــاب غـــير بابـــك أقـــرع؟
إن لم يكــن مــني الــذنوب ومنــك أن — تعفــو، فــأين اســمُ العفــوِ المطمــع؟
أيــن الغفــورُ، وأيــن رحمتُــه الــتي — وسـعتْ جميـعَ الخلـقِ، وأيـن الموسـع؟

البوح الختامي تتنوع فيه الأساليب، بدأ بالنداء، ثم أسلوب الاستثناء ببنيته التي لا تقبل التشكيك والمضاف للذات الإلهية عبر ضمير المخاطب الحاضر (مالي غير بابك – مالي سوى دمعي إليك – لمن سواك – فلأي باب غير بابك)، إن كاف الخطاب المضافة في الخطاب الشعري تتعدى الحقل الدلالي الخاص بكاف الخطاب إلى أبعاد روحانية ونفسية ووجدانية فتظهر الذات الشاعرة وقد بلغت أقصى درجات القرب والتذلل والتعبد أمام المولى عز وجل، ثم

يـأتي الاسـتفهام المتكـرر الـذي يبرز التوحيـد بـأعلى مراتبـه الإيمانيـة، إن الشـاعر لم يسـتدع مراتب الإيمان الثلاث بمصطلحاتها العقدية، ومع ذلك فالقصيدة في تحولاتها الشعورية تترجم هذه المراتب وتجعلها واقعا عمليا يحياه الشاعر المؤمن وينسرب عبر التجربة الشعرية بلا إرادة أو توجيه، ذلك أن الالتزام في حياة المسلم ليس قسرياً، لا تحكمه حتمية خارجية، وإنما تحكمه عدالة رب العالمين بشرعه العادل. [23]

إقفال الشاعر لقصيدته يعتمد على الزمن الحاضر الذي يدعم حضوره باسم الإشارة (هذا أوان العفو) لينتقل في ذات الوقت عبر الطلب والرجاء إلى النداء ببناء دائري ليربط الختام بالبداية: (يا من له تعنو الوجوه وتخشع) ولكن الختام يترك صدى خاشعاً في كيان المتلقي، ويفتح أمامه آماداً من التبتل والخشوع والرجاء واليقين الواثق من عفو الله.

وبعد وقوفنا على مسارات الرؤية الشعرية في القصيدة، نقف على جماليات البنى الأسلوبية في هذه القصيدة.

أولاً: جماليات البناء الصوتي:

يوظف المبدع المرسل الأصوات بطريقة يظهر فيها الانسجام الذي يتولد منه الوزن الشعري والإيقاع. والإيقاع في الأدب: هو (إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة). [24]

وفي قصيدة (ابتهال) نرى أن الإيقاع جاء في مستويين، الأول خارجي والثاني داخلي.

1- المستوى الإيقاعي الخارجي:

الإيقاع الخارجي في العمل الفني (حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد، أو في الكلمة أو الجملة). [25] وهو ناتج من الوزن والقافية، وانتظمت قصيدة ابتهال في بحر الكامل (وقد أحسن الخليل بتسمية هذا البحر الكامل، لأنه يلائم كل أنواع الشعر) [26]، وللنقاد آراء مختلفة في موسيقية البحر الكامل ذكر منها د. علي يونس: أن مجال الشاعر فيه أفسح من غيره، وأنه أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأنه غير صالح للرثاء. [27] والنص الذي بين أيدينا رد قوي على مثل هذه الآراء فهو يحمل عاطفة رثاء الذات المتحسرة على نفسها، والرثاء يتناسب مع البحر الممتد لأن الامتداد والطول يتفق مع شدة الحزن، وهو عاطفة سلبية تحمل الإنسان على العكوف على النفس، والتفكير في

شـأنها، فهـو انهـزام أمـام الـكـوارث [28]. ونحـن لا نسـلم بـذلك فالشـكل الإيقـاعي يمكـن أن يتناول أي معنى وأي موضوع بنجاح، وهذا مـا وصلت إليـه بعض الدراسـات الحديثـة. [29]وبحـر الكامل يتكون من اثنين وأربعين صوتا تشكل ثلاثين مقطعا صوتيا وهو يتكون من تكرار ست تفعيلات جميعها سباعية(متفاعلن)، والنغم المتشابه المتكرر لهذه التفعيلات هـو صدى للحـزن والابتهـال المتكـرر مـن نفـس الشـاعر في بوحـه الوجـداني الحـزين، وفي ذات الوقـت المتحسر المتألم على حاله فألمه ألم المفجوع على فقيد عزيز.

ومع أن وزن قصيدة (ابتهال) وقافيتها عدول عن العينية المشهورة لأبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده:

أمـــن المنـــون وريبهـــا تتوجـــع والـدهر لـيس بمعتـب مـن يجـزع

إلا أن الشاعر في لحظته الإبداعية عدل عن رثاء الموتى الذين غادروا الحياة، إلى التحسر على الذات التي لازالت على قيد الحياة.

لقد اهتم العرب بالقافية ومن وصاياهم (اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حـوافر الشـعر، أي عليهـا جريانـه واطـراده وهـي مواقفـه، فـإن صـحت اسـتقامت جرْيَتُـهُ وحسنت مواقفه ونهاياته)[30].

اتكأ الشاعر المرسل على روي العين وجاءت قافيته مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بلين، لقد حملت قافيته المطلقة الموصولة دلالة الحزن الذي لا يريد له الشاعر البقاء بل يريد له الانطلاق والانفلات من أسر الذات التي تنشد الانعتاق والبوح والإفضاء وفي ذات الوقت الخلاص والتغيير، وهذا يتفق مع مهمة القافية التي لا تقتصر على (تنشيط التيار الغنائي، بل لابد أن تتجاوز ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، وذلك بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية المرتبطة بالبينة الدلالية العامة للقصيدة). [31] يقول محمد الهادي الطرابلسي: والقافية تجذب المتلقي فهي المقطع الأخير، ولبنة الختام؛ مما يجعلها أكثر المنازل حساسية وأصدقها تصويرا لتعامل الشاعر مع اللغة. [32]

وقصيدة القرضاوي جاءت قافيتها مرتبطة دلالياً بالمعنى الجزئي في البيت، ومرتبطة ارتباطاً دلالياً بالمعنى الكلي للقصيدة، وبرز ذلك بروي العين المضمومة؛ فالعين حرف بين الرخو والشديد لا ينحبس الصوت عنده ولا يجري جريانا كاملا وهذا متفق مع حال الشاعر الذي يبتهل ويتألم، فالابتهال يدفع النفس لإخراج الصوت والنداء، والألم يحبس ويعيق إلى حد ما هذا الصوت المتأسف المتذلل بين يدي مولاه، لذا جاء كل بيت يحمل هذا النفس، وفي

البيت الأول حقق كثافة أكبر نقلها التصريع (تخشع – تخضع) وهذا ساعد على توفير طاقة إيقاعية ودلالية كثيفة في مستهل القصيدة.

ويرى حازم القرطاجني أن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقفا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها [33]. وبالفعل فقد حمل هذا المطلع المصرع شحنة انفعالية كبيرة جسدت حال الشاعر المتضرع الخاشع المتذلل بين يدي مولاه، وكشف نمط الشعور والتفكير عند المرسل.

2- **المستوى الإيقاعي الداخلي:**

ومصدره الأصوات المنبعثة من داخل النص الشعري، والتي رتبها الشاعر ترتيباً جيداً داخل عباراته الشعرية بطريقة متلائمة مع المعنى، فالتكرار للحروف والألفاظ والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها كل ذلك يساعد على بروز الإيقاع الداخلي في النص.

وشاعرنا القرضاوي اختار ألفاظه اختياراً يظهر فيه الانسجام الصوتي، فجاءت ألفاظه متآزرة مع موسيقا القصيدة الخارجية وبنائها العروضي ليظهر النغم الموسيقي العام للقصيدة متوائماً مع جرس كل لفظة من الألفاظ التي اختارها.

في الأبيات الثلاثة الأولى يعظم الشاعر المولى عز وجل من خلال النداء (يا من) ويبرز مظهر جميع الخلائق وهي خاشعة وخاضعة لله، والألفاظ التي اختارها وألف بينها في هذه الأبيات (الوجوه – تخشع كل الخلائق – تخضع..) نجد أن أجراس حروف هذه الكلمات تآزرت مع الموسيقا الخارجية فخرج الإيقاع معبراً عن المعنى المقصود، ونلاحظ اختلاف إيقاع البيت الرابع وما يليه لاختلاف المعنى الذي يطرقه، حيث يظهر الشاعر ضعفه وذله أمام المولى عز وجل، وقد جاءت الألفاظ بجرسها تظهر هذا الضعف (المذنب – العاصي – خطاياه – يهرع..) إن الألفاظ بأجراسها تآزرت مع الموسيقا الخارجية ليخرج الإيقاع معبراً عن حال التذلل والندم والتحسر على ما فات من الأوقات في البعد عن الله.

-**الجناس:** ومما ساعد على ظهور الموسيقا الداخلية أيضاً الجناس، وقد اقتصر على الجناس غير التام ومنه قوله:

يـا مــنْ لــهُ تعنــو الوجُــوهُ وتَخْشَــعُ　　　ولِــأَمْرِهِ كُــلُّ الخَلائــقِ تَخْضَــعُ

وقوله:

إبلــيس يُغــوي والهــوى شــركٌ لــهُ　　　والعــيشُ يغْــري، والأمــاني تخْــدعُ

من الواضح أن الجناس بين (تخشع وتخضع)، وفي (يغوي – يغري) قد ساعد على تنويع الإيقاع في الأبيات وزيادة الطاقة الإيقاعية في موسيقا الأبيات الداخلية، ليس هذا فحسب بل إن حضور الجناس له بعد دلالى تبرزه الطاقة الإيقاعية العالية التي تسهم في إبراز هذه الدلالة، وتسهم في إثراء المعنى الشعري، إن التعظيم والإجلال للذات الإلهية يبرزها الفعلان (تخشع – تخضع) وكل من الفعلين سبب في الآخر، وكما تشابه الفعلان في البنية الصوتية فقد تشابها في الدلالة، ثم إن حال الضعف المتواصلة التي تعيشها الذات يعكسها الفعلان المضارعان (يغوي – يغري) إن الجرس المتولد من اللفظين له قيمة كبرى في استيحاء المعنى، وقد جسد الفعلان الحال التي تنتاب الذات وتعاني منها، فهي لا تقدم على المعصية والغفلة بل إن الفاعل في الحالين (هو) غائب، والمفعول به (الذات) في حال من فقد الإرادة أمام الفاعل (هو) الغائب، وهناك من يعين هذا الفاعل في الحالين (الهوى – الأماني)، لذا جاء الجناس مولداً للمعنى، حاملاً جرساً رخيماً شجياً، وبالتالي برز التكامل بين الفعلين (يغوي – يغري) وتجلت معاناة الذات وعجزها عن المواجهة من أجل النجاة والخلاص.

–**الطباق:** وللطباق أثر عظيم في الإيقاع الداخلي في القصيدة، ولنستمع إلى الشاعر وهو يتحسر على ما يعانيه من قسوة وهو يتلو آيات الذكر الحكيم:

مـــالي أُردِّدُ وعْـــدَها ووعيدهـــــا   مــارقَّ قلــبي أوْ جــرى لـــي مــدْمعُ

الشاعر في جمعه بين الضدين وعدها ووعيدها يستخدم الواو الدالة على المشاركة، ومن المتوقع أنه إذا اجتمع الوعد والوعيد فإن الأثر سيأتي قوياً، لكن ذلك لم يحدث، بل أتت النتيجة السلبية المعتمدة على ما النافية التي تنفي التأثير (مارقَّ قلبي أوْ جرى لي مدْمعُ) لقد جمع الشاعر بين الضدين بطريقة يظهر فيها الاتصال، وقد ساعد ذلك على زيادة في الجرس الداخلي، وهذا أدى إلى زيادة الإيقاع في البيت، وبالتالي أدى إلى تكثيف المعنى.

وقد يفصل الشاعر بين الضدين بألفاظ من ذلك قوله:

فــإذا ارتقيــتُ إلى رضــاكَ فغــايتي   وإذا هبطـــــتُ فــــدائماً أتطلّــــعُ

وهذا الطباق بين (ارتقيت – هبطت) أظهر الحالين اللتين تعيشهما الذات وقد ساعد الفصل بينهما على إثراء السياق دلالياً وموسيقياً.

ومن ذلك أيضاً:

بــين الجــوانح خــافق يهــوى التُّقــى   ويضــيق كرهــاً بالــذنوب ويجــزع

إن التضاد الذي أحدثه الطباق بين (يهوى – ويضيق) أظهر الفارق النفسي الذي يعيشه الشاعر حال إقباله على التقى وحال مفارقته، وفي قوله:

أنـا إنْ عَصَـيْتُ فَـذاكَ مـنْ نقْصـي ومنْغـير الإلـهِ لـهُ الكمـالُ الأَرْفـعُ؟

الشاعر في توظيفه لـ (إن) الشرطية يظهر إقراره بالمعصية مع عدم قبول حال المعصية، ويؤكد ذلك بالتسويغ (من نقصي)، ومن التبعيضية تظهر أن المعصية جزء من النقص الذي هو طبيعة النفس البشري، إن الطباق الخفي بين (من نقصي) التي تصور حال العبد و(الكمال الأرفع)في وصف الذات الإلهية تعمق دلالة التذلل والتعبد لله.

–**المقابلة:** وقريب من الطباق المقابلة، وتشترك المقابلة والطباق في وظيفتهما في إثراء الإيقاع وبعض النقاد يعدونهما من عناصر الإيقاع المعنوي[34]. وقد جاءت تجربة الشاعر في عمومها ترسم حال من يريد الخروج من حال الغفلة والبعد ويرنو إلى حال التوبة واليقظة والرجوع لذا فإن التضاد بنية بارزة في النص بدواله المختلفة من طباق ومقابلة..

ومن المقابلات الموحية قوله:

كـم بـت ليلـي كلـه متثـاقلاً وذوو التقـى حـولي قيـام ركـع

الشاعر في مقابلته بين حال الذات وحال المجموع من حوله يجسد المفارقة الهائلة بين الحالين، وهو في حال المكاشفة يظهر اللوم للذات المتثاقلة، والصيغة (متثاقلاً) تجسد الحال ليس في وقت قليل بل (ليلي كله) بينما من حوله (قيام ركع)، لقد جسّد الظرف المكاني (حولي) والظرف الزماني (ليلي) الحدثين (متثاقلاً) و(قيام ركع)، وبين الحدثين يظهر البون الشاسع الذي يعمق دلالة الحسرة والألم والتي تصور أبعادها كم الخبرية، وقد كشف اختيار المرسل(كم) نمط تفكير المؤمن الذي لا يجد راحته إلا بالوقوف بين يدي الله.

وفي مقابلة أخرى يبين صراع الذات في حالتين تعيشهما الذات في حال من المد والجزر:

فبهـا أصـول علـى الـتراب ترفعـاً وبهـا أحلـق حـين تصـفو الأضـلع

إن النفخة التي أودعها الله في جسده تبعث به السمو والترفع، وتمده بالقوة لمحاربة ثقلة الطين، وتكتنز دلالات العمل والجهاد المتواصل بالفعل المضارع المستمر (أصول) التي تستدعي صورة المحارب الذي يصول في ساحات المعركة، وتأتي الصورة المقابلة (أحلق حين تصفو الأضلع) المتناهية في السمو والارتفاع، وتنقل الألفاظ الاستعارية (أحلق – تصفو الأضلع) تنقل الحال التى تعيشها الذات في حال التسامي التي تبلغ ليس صفاء القلب فحسب بل يصل إلى الأضلع المحيطة به،

لقد جاء العدول والانزياح في البيت معبرا عن قدرة الشاعر الفنية في نقل الصفاء عن الصورة النمطية (صفاء القلب) إلى (صفاء الأضلع) كاشفا عن دقة الشاعر في تصويره.

الطـــين يجـــذبني إليـــه بشـــدة   والـــروح تصـــعدني إليـــك وترفـــع

التضاد الدلالي بين (يجذبني – تصعدني) يبرز المفارقة الهائلة بين الحالين، والجرس والإيقاع يجسدان ذلك بقوة ظاهرة. والتعبير (يجذبني) ببنيته الزمنية والمعجمية يبين ديمومة الشد، والجرس المنبعث من التنوين (بشدةٍ) يظهر ألم الذات ومعاناتها النفسية من جراء هذا الشد.

وفي المقابل يظهر الجانب الروحي المتسامي الذي تتوق له نفس الشاعر دوماً وميله النفسي لهذا الجانب، في الفعلين (تصعدني – ترفع) اللذين تكتنز بهما دلالات هذا الميل، وفي تعدي الفعلان عبر حرف الجر الواحد (إليك) تتعمق دلالات الارتباط بالذات الإلهية في أجواء تزداداً ارتفاعاً وتسامياً لتتغلب على الطين وجذبه الشديد في الصورة الأولى.

ومن المقابلات التي ساعدت على إثراء النص دلاليا ونغميا المقابلات السياقية، وهي تختلف عن المقابلات اللغوية التي تكون العلاقة بين المتقابلين اختيارية، وتتمثل في استعمال لفظين متضادين بحكم الوضع اللغوي، بينما السياقية تكون بين مفردين كما تكون بين أكثر من مفردين، فتقابل الشقين ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي، وإنما أسلوب الشاعر وحده [35]، من ذلك قوله:

أعنـــو إليـــك بجبهـــة لم أحنهـــا   إلا لوجهـــك ســـاجدا أتضـــرع

وإليـك أبسـط كـف ذل لم تكـن   يومـــاً لغـــير ســـؤال فضـــلك ترفـــع

في البيتين لا يظهر التقابل حسب ما يعرفه البلاغيون، فهو لم يقابل بالكلمة وضدها، ولا بالكلمة مثبته ومنفية فالتقابل في البيتين تقابل سياقي، ففي الأول يقابل بين حال ذاته التي لم تسجد وتركع لغير الله، وحالها وهي تسجد متضرعة لله وحده. وفي البيت الثاني يقابل بين ذاته التى تتذلل لله، وذاته التي لم تتذلل يوما من الدهر لغير الله سبحانه وتعالى رجاء فضله وعفوه، إن عدول الشاعر في تصويره للذل بالصورة الاستعارية الحسية(كف ذل) مجسد لحال الشاعر وإخباته حال التذلل بين يدي الله.

ومن المقابلات السياقية المشحونة بدلالات الحزن والتحسر قوله:

يـــا حســـرتا أعـــظ الأنـــام فليـــتني   نفســـي وعظـــت فـــوعظ نفســـي أنفـــع

في العدول الذي أخذه من قول الله تعالى: **(أن تقول نفس يا حسرتا على ما فرطت في جنب الله)** يعبر في هذا العدول عن حسرة الذات في الدنيا، وتحسرها يشبه تحسر المفرط يوم القيامة عندما يندب نفسه متحسرا، ثم يقابل بين عمله الوعظي الذي يقدمه للناس وعدم تقديمه هذا الوعظ لنفسه، وفي تصويره يظهر أساه العميق وحزنه على ذاته التي لم يخصها بالوعظ، وتكرار النفس مضافة لياء المتكلم يحمل دلالات هذا الحزن والتحسر العميق.

ومن المقابلات السياقية قوله:

يـــا رب مـــالي غـــير بابـــك مفزع آوي إليـــه إذا يعـــز المفـــزع

المرسل يظهر المقابلة السياقية بين صورتين؛ الأولى صورة عدم وجود باب يفزع إليه يدعوه ويرجوه، والصورة الثانية صورته وهو فزع واقف يرجو عفو الله، وقد ساهمت هذه المقابلة السياقية في الموسيقا الداخلية من خلال الترصيع الذي ختم به الشطران.

وهكذا يحقق النص تنامياً من خلال هذه المقابلات التي ساعدت على درامية القصيدة، وقد أنتجت هذه المقابلات مفارقات دلالية وصورية ساعدت على بروز عنصر الصراع بين المقابلات، وهذا ضاعف طاقة الأداء الأسلوبي المسهم في إنتاج جماليات القصيدة.

-**التكرار الصوتي:** من أبرز العوامل التي تساعد على تناسق الإيقاع الداخلي في النص التكرار الصوتي، ونقصد به تكرار بعض الأصوات بصورة متوالية تثري الإيقاع الداخلي بموسيقا نغمية خاصة، وقد اعتمد القرضاوي في قصيدته على حرف (العين)، وجعله رويا لقصيدته، بل إن صوت العين يتكرر في تضاعيف الأبيات؛ ففي بعض الأبيات يتكرر أكثر من مرتين، والقصيدة التي بلغت سبعة وأربعين بيتاً لم يخل من تضاعيف أبياتها حرف العين إلا في خمسة عشر بيتاً وفي هذه الأبيات أعمل الشاعر المشابهة الصوتية لحرف العين، فيبرز حرف (الغين) المشابه البصري لحرف (العين)، والمشابه له صوتياً، فالعين والغين كلاهما صوتان رخويان مجهوران مرققان وعدّهما سيبويه صوتين حلقيين.[36]

وهذا ساعد على تكافل وتعاضد بين الكلمات التي حوت صوت العين وأشباهه فشكل ذلك إيقاعاً نغمياً أحدث الأثر الموسيقي الذي جعل هذا الإيقاع يشبه طرقات الإيقاظ والتنبيه التي كانت هدفاً للشاعر لتحفيز الذات على الرجوع والعودة مما ساعد على إعطاء القصيدة تكاملاً فنياً بين التجربة والقالب الفني على المستوى الصوتي والشكلي فاتسم بناؤه بالتوافق والانسجام.

ومن الأصوات التي أكثر الشاعر من تكرارها (الألف) الممدودة وقد كررها كثيرا ، من ذلك قوله:

يـــا ربٍّ مـــالي غـــير بابـــك مفـــزع آوي إليـــــه إذا يعـــــزُّ المفـــــزع

مـــالي ســـوى دمعـــي إليـــك وســـيلة وضـــراعتي، ولمـــن ســـواك سأضـــرع

وهـي تتسـق مـع حـال الـدعاء والتضـرع والألم والشـكوى، وقـد ابتعـد بـه عـن الخطابيـة الجماعية ، واقتصر في توظيفه له على البوح والإفضاء بمكنون الذات المتألمة من قسوة القلب المبتعد عن ربه، الراغب في الوصل والتوبة والرجوع، لذا فإن الألف تتواءم مع رغبة المرسل في امتداد الوصل، واتساع الرجاء، والألف صوت لين (وأصوات اللين عند مرورها من الحلق والفم لابد أن يخلو مجرى الهواء من كل ما يعوق خروج الصوت). [37] وقد كشف توظيف المرسل لصوت الألف في السياق عن حاجة الذات الشاعرة للوصل والبوح والإفضاء في ذات الوقت.

وكـان اعتمـاد الشـاعر علـى الصـوت المجهـور (العـين) متوافقـاً مـع حالتـه النفسـية النادمـة المتحسرة، (فالصوت المجهور ينتج بجهد أقل من الصوت المهموس وبصورة أوضح من الصوت المهموس)[38] المتوافق مع حالته النفسية. والشاعر في تجربته وبوحه وابتهاله يريد إيصال صوته لبارئه إنه يريد امتداد هذا الصوت، ولا يريده أن يتوقف، بل يريده أن يمتد لتمتد معه روحه التي تريد الانطلاق من أسر الأرض والذنب والغفلة، وقد حقق ذلك في موسيقاه الداخلية من خلال صوت الألف الممدود والمجهور، وإنهاء البيت بالعين الصوت الحلقي المجهور الذي لا يقف على حدود الحلق بل يمتد عبر حركة الروي العين (الضمة) لتجعل المد مستمراً فيتواصل الصوت معبراً عن الألم، ومعبرا عن امتداد حاجة الذات إلى التغيير والتحول من حال الغفلة والبعاد إلى اليقظة والوصال، هكذا جاءت الموسيقا تكشف دلالات ترتبط بحالة الشاعر النفسية والشعورية التي تولد عنها خطابه الشعري الذي يجسد عاطفة الألم المتولدة عن رثاء الذات وبالتالي التوبة والإنابة والندم والرجوع.

-ثانياً جماليات المستوى المعجمي والدلالي:

يتميز الشعر بأن لغته خاصة، فالمرسل الشاعر لا يكتفي بإفهام المتلقي الغرض المقصود، ولكنه يسعى إلى إفهامه وإقناعه والتأثير فيه في وقت واحد معاً، وهذه المهمة تقتضي عناية خاصة ومجهوداً أشق. [39]

وقد نص ابن رشيق في تعريفه للشعر على أهمية الألفاظ بقوله: (الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية). [40]

لذا لابد للمبدع من الاهتمام بالألفاظ حتى تأتي مؤتلفة، والتلاؤم كلمة جامعة لكل وصف لابد منه في اللفظ ليكون الكلام خفيفاً على اللسان، مقبولاً في الأذن.[41]، وقد شدد النقاد على مراعاة الدقة في اختيار الألفاظ المفردة، ثم نظمها مع ما يشاكلها من الألفاظ الأخرى، ثم وضعها في الموضع الذي يلائمها.[42]

وقيمة الألفاظ تنبع من عاطفة الشاعر التي عبرت عنها هذه الألفاظ ونقلتها من المبدع إلى المتلقي الذي يحسن تمثل أبعاد هذه العاطفة والتجربة التي عبر عنها الشاعر.

وشاعرنا القرضاوي له معجمه الشعري الخاص في هذه القصيدة وهو مرتبط ارتباطاً حيوياً بتجربته الابتهالية، وقد تآزر الموقف النفسي والبيئة المكانية والبيئة الزمانية في تشكيل هذا المعجم الشعري المكون لدلالات تجربته، لذا نرى مفردات التقوى ومحبة الهدى والصلاح والنفور من الذنوب والتذلل للخالق عز وجل تسيطر سيطرة تامة على النص، وقد قل العدول في النص لحرص المرسل على البوح والابتهال رغبة في الانعتاق من الواقع المؤلم.

والقصيدة تبدأ بالدعاء وما يتبع الدعاء من تذلل وإظهار الافتقار والحاجة للمولى عز وجل، لذا اتسق معجم القصيدة الشعري مع هذه الحال، وأتت ألفاظها كالتالي: (تخشع، تخضع، لم أحنها إلا لوجهك، أتضرع، أبسط كف ذل.. الخ) إن المعجم يحاكي الموقف ويتسق معه، وهكذا إذا ما تتبعنا مقاطع القصيدة حيث يظهر الشاعر حال الندم والتوبة والرجوع، وتأتي ألفاظه معبرة عن حاله بدقة متناهية تعكس تجربته وتخرجها على صفحة شعره.

لقد ظهرت في ميدان البحث اللغوي كثير من النظريات التي اهتمت بدراسة المعنى، وأبرز هذه النظريات نظرية السياق، ونظرية الحقول الدلالية، وهي مجموعة من مفردات اللغة تربطها علاقات دلالية تشترك جميعاً في التعبير عن معنى عام يعد قاسماً مشتركاً بينها جميعاً، مثل الكلمات الدالة على الألوان والكلمات الدالة على النبات.. الخ.[43]

وبالنظر إلى النص الذي بين أيدينا نجد أن الحقل الدلالي الذي ينتظم القصيدة هو الحقل الخاص بالإنسان وحياته الدينية وما فيها من عواطف وعبادات.

ومن الأمثلة على عاطفة الندم:

أنَا مَنْ علمتَ المذْنب العاصِي الذي ... عظُمَتْ خطاياهُ فجاءكَ يُهْرعُ

ومن الأمثلة على التوبة والرجوع:

يا ربِّ حكْمتُكَ اقتضتني مُذْنِباً ... لأجيْءِ بابكَ أستجير وأضرعُ

فترى عُبيدكَ تائباً مسْتغْفِراً ... وأراكَ غَفّاراً لِذنْبٍ يَفْظُعُ

ومن الأمثلة التي تبين فرح الشاعر واغتباطه بالعبادة:

بـين الجـوانح خـافق يهـوى التُّقـى   ويضـيق كرهـاً بالـذنوب ويجـزع

وهكذا إذا ما تتبعنا الألفاظ فإنها ألفاظ تنتمي إلى حقل العبادة: (الجنة – السجود – رب – التقى – الآيات – الخناس... الخ).

ثالثاً: جماليات المستوى التركيبي:

اللغة هي مجموعة من الأصوات التي تكون الألفاظ؛ فاللغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار[44].

وسوف أبين في هذا المبحث جماليات المستوى التركيبي في البنى الصرفية وفي البنى النحوية.

1- **السمات الأسلوبية في البنى الصرفية:**

إن دراسة (علم الأسلوب العربي لاتزال بحاجة إلى جهود كثيرة، فالقيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد، لقد تكفل علم الصرف بجانب واحد من البنية الصوتية وهو أوزان الكلمات، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل الوجدانية التي تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى[45]) وفي دراستي للقصيدة سوف أجتهد في إظهار جمالية السمات الأسلوبية في البنى الصرفية وفي دراسة البنى الصرفية للأفعال والصفات وسأطبق مقياسا اقترحه الناقد سعد مصلوح وطبقه في كتابه: (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية)، وهذا المقياس الذي اقترحه يقوم على إدخال كل الأفعال المتضمنة حدثا مقترنا بزمن معين إضافة إلى أسماء الأفعال هذا عن الأفعال، أما الصفة فإنه يدخل اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة وصيغ المبالغة، وأسماء التفضيل، والجامد المؤول بمشتق، واسم الموصول بعد المعرفة، والاسم المنسوب.[46]

وبعد إحصاء الأفعال نرى أنها تجاوزت المائة وخمسة عشر فعلا في القصيدة، وتتغلب الأفعال في الزمن الماضي الذي يشكو فيه من الغفلة، بينما تحقق الأفعال المضارعة الغلبة على الماضي في الأجزاء الأخيرة التي يظهر فيها تعلق الذات الشاعرة للتغيير والتخلي عن الماضي الذي تطمح للانعتاق منه، هذا عن الأفعال، أما الأسماء فإننا نجدها أقل بكثير من الأفعال حيث لم تصل الخمسين اسما، وهذه النسبة تثبت رغبة الذات في التحول من خلال اتكائها على الأفعال المعبرة عن حركة الذات نحو التغيير، فالأفعال تحمل سمة الانفعال في النص وقد نقلت مشاعر الحزن والأسى والجزع والتأسف على الماضي وفي ذات الوقت الحاجة الملحة للتغيير وهذا أدى إلى ارتفاع نسبة الأفعال على الأسماء.

ومن السمات الأسلوبية البارزة في النص بروز ضمير المتكلم فقد برز بروزا واضحا، وحقق وجودا فعليا وكميا في النص، وجاء ذلك متآخيا مع التجربة التي طرقها الشاعر فالأنا تعبر عن الذات الشاعرة وهي محور الكلام في القصيدة، والنظرة العابرة تلاحظ بروز ذات الشاعر والضمائر تعبر عن فاعلية الشاعر سواء في الضمائر التي يظهر فيها فعل الذات الشاعرة وطموحها للتغيير من مثل قوله:

ومشيت في ركبِ الهداةِ وإن أكن　　　أبطأْتُ في طلب الكمال وأسرعوا

أو في الضمائر التي يبدو فيها ضمير المتكلم واقعا مفعول به، أو مضافا فإنه يبرز قوة الذات في تذللها وخضوعها لله، من ذلك قوله:

يــا ربِّ مــالي غــير بابــك مفــزع　　　آوي إليـــــه إذا يعـــــزُّ المفـــــزع

مــالي ســوى دمعــي إليــك وســيلة　　　وضــراعتي، ولمــن ســواك سأضــرع

فالشاعر في جميع أحواله كان يؤكد من خلال حضوره فاعلية الذات الشاعرة في جميع أحوالها على اختلاف حال الذات بين القوة والضعف، وبالمقابل بلغ توظيف الشاعر لضمير الغائب والمخاطب خمسين موضعا تقريبا، وهذا يدل على انكفاء الشاعر على ذاته وتمحور اهتمامه عليها، وبالتالي عدم تجاوزها كثيرا في خطابه الشعري، بل إن استخدامه لضمير الخطاب وخاصة الكاف مرتبط بالذات المبتهلة المتطلعة للانعتاق والخلاص، لذا كانت نسبة ضمير الغائب والمخاطب أقل بنسبة كبيرة.

2- **السمات الأسلوبية في البنى النحوية:**

من سمات المستوى التركيبي الذي قامت عليه قصيدة (ابتهال) أنه أتى منوعاً بين الخبر والإنشاء، فمع الوجدان الهادئ يبرز الأسلوب الخبري التقريري، بينما يحضر الأسلوب الإنشائي في حالات رصد الأحاسيس والانفعالات والبوح العاطفي.

أ- **الأساليب الخبرية:** نوع المرسل في توظيفه للأساليب الخبرية بين الجمل المؤكدة وغير المؤكدة والأسلوب الشرطي.

- **أسلوب التوكيد:**

يبرز التوكيد بـ(إن) لترسيخ وتأكيد الجملة الخبرية، ومن ذلك قوله:

أمــا الجنـــان فإنهـــا محْفوفـــةٌ　　　بمكـــارهٍ تـــدْمي الفُـــؤادَ وتُوجـــعُ

الشاعر في توظيفه لأن الناسخة يثبت الخبر بمؤكد ، وهذا يعد مستوى دلالي عميق يحفز النفس للتأهب لمواجهة الصعاب التى تأتي بصيغة الجمع (مكاره) ثم الوصف بالجملة الفعلية (تدمي الفؤاد) ثم العطف (وتوجع)، كل ذلك يتآزر مع المؤكد ليعمق دلالة التحفز والاستعداد للمواجهة وعدم الركون للأماني والتسويف.

ويعيد تأكيد ذلك متكئاً على الأداة (إنّ) ذاتها:

هــذي الطّريــقُ، وإنهــا لمخوفــةٌ ربِّ اهـــدني وأعـــن عســـى لا أقطـــعُ

إن الدعاء الذي اتبعه الخبر المؤكد ليعمق دلالة الخوف المكتنزة بالخبر المؤكد.

ومن التراكيب الدالة على التوكيد :)الاستثناء المفرغ)، من ذلك قوله:

أَعنُو إليكَ بِجبْهةٍ لم أحْنُهـا إلاَّ لوجْهِـــكَ ســـاجِداً أَتَضَـــرَعُ

والجملة الاسمية الدالة على الاختصاص والتحقق والثبوت تفيد التوكيد وإن خلت من أدواته النحوية، إن مما يميز الجملة الاسمية المثبتة أنها تخضع في نظام ترتيب عناصرها على الشكل الآتي: (المسند + لمسند إليه) ونمثل على ذلك بقوله:

أنا من علمت المذنب العاصي الذي عظمـــت خطايـــاه فجـــاءك يهـــرع

فالمبتدأ (أنا) لم يفصل بينه وبين الخبر (من) فاصل، وقد صدّر الجملة بضمير أفاد التأكيد، وبما أن الخبر (من) قد تبعته جملة الصلة الفعلية فإن الجملة حملت مقصداً دلالياً وهو تجدد الذنب حتى يكاد يصل إلى درجة الثبوت، لذا أتى المفعول (المذنب) يؤكد عدم خلاص الذات من الذنب، وفي ذات الوقت عدم استسلامها، بل إنها تواجه، فتأتي الجملة الفعلية المعطوفة (فجاءك يهرع) تعمق دلالات الهروب من الذنب إلى الله، أسلوب المرسل هنا قائم على الاختيار الدقيق، فقد اختار (يهرع) المعبرة عن حال الذات ظاهرا وباطناً، وعدل عن (يسرع) التي تظهر حال الذات ظاهر دون أن تجسد حالها الشعورية كما جسدته (يهرع) التي تحمل ظلالها إيحاءات السرعة والخوف والرجاء.

-أسلوب الشرط:

أكثر الشاعر من استخدام أسلوب الشرط، ومن الأدوات التي أكثر من استخدامها (إن) الشرطية، وقد أتى بها في المواضع التي يطلب فيها عفو ربه، من ذلك قوله:

أنا إن عصيت فذاك من نقصي، ومن غـــير الإلـــه لـــه الكمـــال الأرفـــع؟

لقد جمع المرسل بين جمالية الجملة الاسمية والجملة الشرطية ولنتتبع صنيعه الفني البارع؛ إنه يصدّر اعترافه بالضمير (أنا) ليؤكد حضوره، وتأتي جملة الخبر الفعلية تحمل دلالة تجدد المعصية بسبب وجود مسببها (النقص)، ويأتي التضاد في الشطر الثاني يؤكد تذلل الذات الدائم والمكتنز بالجملة الفعلية (إن عصيت فذاك من نقصي)، وثبات الكمال المطلق للّه والمكتنز بالجملة الاسمية (ومن غير الإله له الكمال الأرفع).

ثم هو في تصديره لجملته الشرطية بـ (إن) جعل فعل جملة الجواب ماضياً، ومن المفترض أن يأتي –كما يشترط النحاة – مستقبلياً، ولا يصح مخالفة هذا العرف النحوي إلا لفائدة، لذا تظهر دلالة استعمال الفعل الماضي (عصيت) العميقة، إن الشاعر لا يريد الاستمرار على المعصية مستقبلاً، بل إنه يثبت الندم على ما مضى، لذا يعلل (فذاك من نقصي)، وهذا يدل على صدقه في التوبة، وعدم قبوله للحال التي كان عليها وتخليه عنها.

ويقول في موضع آخر:

يـــا رب إن أك في الحقـــوق مفرطـــاً   فلأنـــت أبصـــر بـــالقلوب وأسمـــع

الشاعر في توظيفه لـ (إن) يأتي بجملة الشرط مضارعة منسوخة، والجواب أتى به جملة اسمية مثبتة متصلة بالرابط (ألفاء) ومؤكدة بلام الابتداء، والخبر مفرد (فلأنت أبصر) والخبر المفرد له دلالته العميقة في الثبوت الذي لا جدال فيه، إن ثقته بسعة علم ربه (أبصر – أسمع) تجعله واثقاً من عفوه؛ فتقصيره بعيد عن الكفر والعناد، وهو تقصير لم يقصد إليه قلبه، وقد عدل عن صيغة (أعلم) إلى صيغة (أبصر) لتوائم ضدها (أسمع).

وتتنوع الجملة الشرطية مع الأداة (إذا) من ذلك قوله:

فـــإذا ارتقيـــت إلى رضـــاك فغـــايتي   وإذا هبطـــــت فـــــدائماً أتطلـــــع

إن (إذا) الشرطية تدل على وقوع الشرط أو ترجيح المتكلم لوقوع الشرط، لذا فإن الفعل الماضي المتحقق الوقوع غالباً ما يأتي فعلا للشرط بعد إذا، والشاعر في حال الارتقاء يتكئ على الجملة الاسمية في جواب الشرط، بينما في حال الهبوط يتكئ على الجملة الفعلية في جواب الشرط.

إن نفس الشاعر في هذه الحال لا تريد الثبات بل تتطلع للتغيير، فكان الفعل المضارع بحركيته والظرف الزماني (دائماً) المعادل للمضارع باستمراريته هما الأنسب لهذا السياق.

ومن الأمثلة قوله أيضاً:

فـإذا خشـيت فقـد عصـيتك جـاهلا وإذا رجـــوت فـــإن عفـــوك أوســـع

إن أسلوب الشرط يلتقط بدقة متناهية حال الذات في بعدها عن المولى عز وجل وفي قربها منه، والتوازن بين الحالين واضح سواء في البنية النحوية أو الإيقاعية أو الدلالية، لقد ارتكز الشاعر في الحال الأولى على أداة الشرط والشرط والرابط والجواب، وتكرر البناء ذاته في الشطر الثاني، والإيقاع يتماثل في الشطرين غير أن السكون في نهاية الشطر الأول تحمل دلالة الوقوف والقيد للذات التي لا تريد الجهل، بينما الإشباع المتولد من نهاية الشطر الثاني يماثل حال رجاء الواثق بعفو ربه الممتد امتداد هذا العفو.

إن العقيدة التي تدعو المؤمن للتوازن بين الخوف والرجاء يترجمها الشاعر في هذا البناء الفني المتوازن الذي يحمل دلالة التوازن.

وهو في الحال الأولى يعتمد الجملة الفعلية جواباً للشرط وفي إقراره بالمعصية يتكئ على الفعل الماضي، وقد التحقيقية ليؤكد تلبس الذات بالمعصية وعدم تنصلها وتهربها من المسؤولية، إنه الاعتراف والإقرار (أبوء بذنبي)، ولكن هل هو إقرار المجاهر الذي لا يبالي؟ إنه إقرار تكشف الحال (جاهلا) الذات عند ارتكاب الخطأ لتظهر الذل والانكسار بين يدي الله لا المجاهرة والمباهاة، وقد عبّر الفعل والحال عن نزوع الذات للتغيير وعدم الثبات على هذه الحال، بينما يأتي جواب الشرط في حال الرجاء متكئاً على الجملة الاسمية المؤكدة بـ(إن)، فيظهر الإيمان المطلق بعفو الله الذي لا تحده حدود الذنب مهما كان هذا الذنب وهو يسند كاف الخطاب (فإن عفوك) فيظهر القرب والحضور والإيمان بعفو الله الذي لا يعلو عليه شيء، ودلالة اسم التفضيل (أوسع) تظهر امتداد العفو من الله والإيمان به من الشاعر المبتهل المؤمن.

ويحـب ذكـرك والقلـوب إذا خلـت مــن ذكـــر ربـــي فهـــي بـــور بلقـــع

ويظهر المرسل بأسلوب الشرط حال القلوب الخالية من ذكر الله، معتمداً على الفعل الماضي فعلا للشرط لتحقق حال خلو القلب من ذكر الله، ثم هو يعتمد على الجملة الاسمية وخبرها الموصوف ليخرج حقيقة هذه القلوب للعيان (فهي بورٌ بلقع).

ومن الأدوات الشرطية التي استخدمها ولم يكثر منها (لو) الشرطية وهي غير جازمة تأتي مع الماضي المقطوع بحدوثه ومن ذلك قوله:

كـم أقـرأ الآيـات لـو نزلـت علـى شـــم الجبـــال رأيتهـــا تتصـــدع

الشاعر في اعترافه بذنبه وقسوة قلبه يبين أن مرد ذلك لذاته الغافلة، وينزه آيات الذكر عن عدم الفاعلية وقلة التأثير.

ومن الأدوات الشرطية التي استخدمها على قلة أيضا (لولا) التي تدخل على جملتي الشرط والجزاء وتربطهما ببعض ولا تجزم، وقد استخدم (لولا) في موضع واحد يقول فيه:

لـــولا هــــداك ونفخـــة علويـــة　　أودعتهـــا روحـــي لكـــان المصـــرع

- الأساليب الإنشائية:

إذا كان الأسلوب الخبري تكتنز فيه الدلالات اللغوية الثابتة والحقائق المستقرة فإنه بالمقابل نرى أن الأسلوب الإنشائي أقدر على تمثيل الجانب المتحرك، ويتآزر كل من الأسلوبين ويتداخلان ليخرج المعنى بالإيحاءات والظلال النفسية التى يريد المبدع الإفضاء بها، ومن أبرز الأساليب التي نجدها في قصيدة (ابتهال) أسلوب النداء، الاستفهام، الأمر.

• **النداء:** أكثر الشاعر من النداء في قصيدته، وقد جاء في مطلع القصيدة حاملاً دلالة الابتهال الذي هو موضوع القصيدة، واقترن في أغلب الأبيات بأداة النداء (يا)، وفي جميع الأبيات تقريباً يحمل دلالات الضعف والحاجة والافتقار من جانب المنادى، وهو يحاول الخروج من هذا الضعف بالالتجاء إلى المنادى القوي سبحانه وتعالى من ذلك قوله:

يـــا مـــنْ لـــهُ تعنـــو الوجُـــوهُ وتَخْشَـــعُ　　ولِـــأَمْرِهِ كُـــلُّ الخَلائـــقِ تَخْضَـــعُ
يـــا ربِّ حكْمتُـــكَ اقتضـــتني مُـــذْنِباً　　لأجـــيْء بابـــكَ أســـتجير وأضـــرعُ
يـــا ربِّ عبـــدُك عنـــد بابـــك واقـــفٌ　　يـــدْعوكَ دعْـــوةَ مـــن يخـــاف ويطْمـــعُ

وهكذا يستمر النداء حاملاً دلالات الضعف أمام الخالق عز وجل والناتج من العامل الصوتي حيث نلاحظ النغمة الصوتية لا تنخفض إلا بالشطر الثاني غالبا بعد جواب النداء، وفي آخر بيت من الأبيات التي تجسد هذا الضعف وتعمقه يزداد هذا المعنى وضوحاً بأسلوب الاستثناء الذي يعري الذات من كل قوة ومن كل ملجأ ومن كل مفزع، إنه التناهي بالذل وإخراج الافتقار للمولى عز وجل:

يـــا رب مـــالي غـــير بابـــك مفـــزع　　آوي إليـــــه إذا يعـــــز المفـــــزع

ويزداد النداء ضعفاً يصل إلى التلاشي والتحسر والانحسار فتواجهه الذات بالتمني الذي يحاول الشاعر من خلاله إعادة التوازن للذات المتألمة.

يـــا حســـرتا! أعـــظ الأنـــام، فليـــتني　　نفســـي وعظـــت، فـــوعظ نفســـي أنفـــع

• **الاستفهام:** أكثر الشاعر من الخطاب الاستفهامي الذي أخرجه عن معانيه الحقيقية إلى معان بلاغية تكتنز فيها انفعالات نفس تائبة متحسرة راجية عفو الله ورحمته.

هاهو ذا الشاعر يقف أمام نفسه مؤنباً موبخاً للذات اللاهية الغافلة، لذا يأتي استفهامه موقظاً منبهاً القلب لتملي وعد القرآن ووعيده.

مـــالي أردد وعـــدها ووعيـــدها   مـا رقّ قلـبي أو جـرى لـي مـدمع

وينتقل في استفهامه من التوبيخ إلى الرجاء الصريح المنبعث من سياق الكلام بصورة مباشرة:

هـل لـي رجـاء إنـني ممـن دعـوا   يومـاً إليـك وقـال توبـوا وارجعـوا

من الواضح أن الأساليب الاستفهامية في سياقاتها المختلفة ترجمت عن انطباعات المرسل العاطفية وعكست حال الذل والخشوع بصورة أقرب للحقيقة من الأسلوب التقريري.

وفي توجه الذات وهي تستمطر الرحمة يكشف الاستفهام عن الاستقرار، فلا حيرة ولا عناء في البحث بل إن الوجهة معروفة. والشاعر باستفهام تقريري يقرر الوجهة التي يطرقها دون غيرها:

إن لم أقـف بالبـاب راجـي رحمـة   فـلأي بـاب غـير بابـك أقـرع

وتتعمق دلالات الاستفهام حاملة ثقة الشاعر برحمة ربه ومغفرته لذا تنفرد أداة الاستفهام (أين) في السياق، ويكررها الشاعر تكرراً يؤكد ثقة الشاعر بالاتجاه الذي قصده والمناص الذي أوى إليه:

إن لم يكـنْ مـني الـذنوبُ ومنـك أنْ   تعفـو، فـأينَ اسـمُ العفـو المطمـعُ؟

أيـن الغفـور، وأيـن رحمتـه الـتي   وسـعتْ جميـعَ الخلـقِ، وأيـن الموسعُ؟

من الواضح أن الاستفهامات المتوالية نابعة من إحساس الشاعر وثقته ويقينه الذي لا يشوبه شك بسعة رحمة الله.

لقد جاء الاستفهام بصورة عامة في القصيدة خارجا عن الاستخبار الحقيقي ومحولا من وجهته اللغوية الأصلية القائمة بين طرفين سائل ومسؤول إلى وجهة جديدة قائمة بين الشاعر وذاته وبينه وبين مولاه في استفهامات تحمل دلالات الرجاء والتذلل والخشوع.

•**الأمر:** لم يكثر الشاعر في القصيدة من أسلوب الأمر وذلك لأنه لا يتناسب مع الحال الإيمانية المخبتة التي يعيشها الشاعر، وما ورد منه خرج عن معناه الحقيقي إلى الدعاء، من ذلك قوله في ختام القصيدة:

هـذا أوانُ العفـوِ، فـاعفُ تفضـلا   يـا مـنْ لـهُ تعنُـو الوجـوهُ وتخشـعُ

ومما ورد يحمل دلالة الأمر الحقيقي ما جاء في قوله:

هــل لــي رجــاء إنــني ممــن دعــوا   يومــاً إليــك وقــال: توبــوا وارجعــوا

وهـو في هـذا الموضـع حكايـة عـن أمـر الله – عـزّ وجـلّ – لعبـاده بالتوبـة والرجـوع إلى الله تبارك وتعالى فبابهما مفتوح.

- التكرار:

ومما يلحق بالمستوى التركيبي التكرار لبعض الألفاظ والجمل - ويحسن أن نقف معه وقفة فيها شيء من التفصيل-، ويرى (جورج مولينيه) أن ظاهرة التكرار هي الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدها في البراغماتية الأدبية، ويمكن لإعادة الواقعة اللغوية – لتضعيفها البسيط – أن يأخذ شكل تكرار الدال مع مدلول واحد يحقق من جديد في كل مرة، أو تكرار مدلول مع دالات مختلفة[47].

والتكرار من الظواهر الأسلوبية الهامة، فهو يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو هو جزء من الهندسة العاطفية التي يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما. [48]وإذا لم يؤد وظيفة في النص فهو عيب، وهو الخذلان بعينه على حد تعبير ابن رشيق. [49]

تنوعت البنى التكرارية في قصيدة (ابتهال) على مستويين، المستوى الأفقي، والمستوى الرأسي، وقد جاء التكرار على المستوى الأفقي أحياناً ثلاثياً، وأحياناً ثنائياً، ومن ذلك قوله:

يــا حســرتا!! أعــظُ الأنــام، فليــتني   نفســي وَعظْــتُ، فوعْظُ نفســي أنفعُ

فقد كرر لفظ (أعظ) بصيغ مختلفة كل منها تحمل التحسر النفسي على الذات التي لم تكف عن عمل الوعظ في الماضي (وعظت) وفي الحاضر (أعظ) وهي تقصر عن عمل (الوعظ) لنفسها، إن دلالات التحسر تحملها الألفاظ المكررة بصيغها المختلفة.

فــترى عُبيــدكَ تائبــاً مسْــتغْفِراً   وأراكَ غَفّــاراً لِــذنْبٍ يَفْظُــعُ

الشاعر يكرر الفعل (فترى – أراك) أنه يكرر الفعل المضارع المبرز لمعنى الرؤية البصرية والعلمية اليقينية التي تثبت صدق توبته واستغفاره، وثقته بمغفرة ربه وعفوه.

وهكذا نجد أن كل تكرار على المستوى الأفقي ليس مجرد حلية لفظية بل هو إلحاح على معنى يطرقه الشاعر تكتنز به معان كثيرة متعددة، لذا يعني الشاعر بتكراره أكثر من سواه.

إن الكلمة بعد تكرارها تحمل معنى جديدا فلا تظل على ذات المعنى، بل تصبح أخرى بمجرد تكرارها، فالتكرار الظاهر: س. س لا يعادل: س على المستوى الصوتي (الظاهر) للنص الشعري، ففيه تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة؛ إلا أنها أثر معنى شعري خالص يتمثل في أننا نقرأ في المقطع(المكرر) المقطع نفسه وشيئا آخر[50].

وكما برز التكرار الأفقي في النص، برز أيضاً التكرار الرأسي من ذلك قوله:

كَمْ ساعةٍ فرَّطتُ فيها مُسْرفاً   وأَضعْتُها في زائلٍ لا ينْفعُ

كم بتُّ ليلي كلَّهُ متثاقلاً   وذوو التُّقى حولي قيام رُكَّعُ

إلى آخر الأبيات التي تتكرر في مستهلها (كم) الخبرية والتي بلغت سبعة أبيات، وفي كل تكرار تتنوع دلالات الندم والتحسر على الذات المذنبة الغافلة، وفي ذات الوقت تكتنز دلالات الوعظ والإرشاد لتغيير الأفعال التي ساعدت (كم) الخبرية على تفخيمها أمام الذات من أجل إبرازها وإظهارها لتغييرها ومحاربتها. وهذا ساعد على إعادة التوازن الداخلي في نفس الشاعر ورده إلى حالته الطبيعية.

ومن الأمثلة على التكرار الرأسي تكرار النداء يا رب خمس مرات وهو تكرار يتناسب مع طبيعة تجربته الشعورية القائمة على موضوع الابتهال، وبالتالي فإن القيمة الدلالية لهذه البنية التكرارية يتناسب مع موقف الرجاء والدعاء، لقد جاء التكرار ذا دورٍ فاعلٍ في بناء القصيدة وإنضاج التجربة الشعرية وبالتالي تكثيف أبعادها الدلالية، وقد كشف شخصية الشاعر التي يتكرر في وجدانها الأسى والألم، ولا غرابة في ذلك فقد ذهب بعض النقاد إلى أن الأسلوب (بمنزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبئات شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، وما صرح به وما ضمن، فالأسلوب جسر مقاصد صاحبه[51]).

إن قصيدة ابتهال يغلب عليها الوعظ (والتكرار في باب المواعظ له وقع على القلوب لصدوره – غالبا – عن القلوب). [52]

وهكذا ساعد التكرار على تلوين النص لفظياً ومعنوياً وصوتياً.

-أنواع التكرار في هيكل القصيدة:

أ- التكرار الاستهلالي: (يستهدف هذا التكرار الضغط على حالة لغوية واحدة لتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين إيقاعي ودلالي). [53]

من ذلك أن الشاعر عمد إلى تكرار الفعل (تعنوا – أعنو) في مستهل القصيدة، وهذا الفعل يشكل محوراً تعبيرياً بارزاً له أهميته الإيحائية المعبرة عن تجربة الشاعر الابتهالية؛ فالشاعر في البداية أتى بالفعل مسنداً للمجموع (تعنو الوجوه)، ثم أسنده للذات (أعنو) وهو يستهدف بعداً دلالياً وإيقاعياً وصوتياً من خلال الضغط على حالة لغوية واحدة (أعنو – تعنوا)، فقد سلط الضوء على هذا الفعل الذي يحمل دلالات نفسية تبين الاتجاه والمقصد الذي تتجه له نفس الشاعر التي تحس العذاب وتعانيه.

ب- **التكرار الختامي:** هو من أشكال التكرار التركيبي، تختم به القصيدة، وله تأثير في تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، ويتميز بأنه (ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة). [54]

لجأ القرضاوي في ختام قصيدته لهذا النوع من التكرار بصورة واضحة، فقد كرر الشرط المنفي (إن لم أقف – إن لم يكن) وكرر الاستفهام (فأين اسم العفو – أين الغفور؟ - أين رحمته؟ - أين الموسع؟) هذا التكرار الختامى الذي نحى منحى أفقياً يعكس حال الشاعر المتذللة التي تيقنت أن لا ملجأ من الله إلا إليه، لقد نمت القصيدة نمواً درامياً أفضى إلى هذا الختام التكراري المعتمد على الشرط والاستفهام الذي لا نبالغ إذا ما قلنا أن تأزم الشاعر وتحسره وتوتره النفسي سكن في هذا الختام الذي نفث فيه نهاية النفس المتحسر النادم، وفي ذات الوقت استبدله بنفس الشاعر المؤمن بأسماء الله الحسنى وبعظيم مغفرته، لقد جمع هذا التكرار الطاقات الدلالية والإيقاعية مبرزاً الإيقاع النفسي الذي وصل إليه الشاعر في نهاية قصيدته فجاء العمق التأثيري أكثر اتساعاً وأهمية.

ج- **التكرار الدائري:** وهو أحد أنواع التكرار اللفظي (ويتخذ بنية دائرية، حيث يعتمد على تكرار عدد من الوحدات اللغوية في مطلع القصيدة وخاتمتها)[55]، وهو من الوسائل الشعرية القوية في إثراء النص الشعري دلالياً وإيقاعياً، وقد لجأ الشاعر في قصيدة (ابتهال) إلى هذا النوع فكرر المطلع الذي بدأ به قصيدته (يا من له تعنو الوجوه وتخشع)، وأتى به في نهاية القصيدة دون أي تغيير وأقفل به القصيدة، إن تكرار أسلوب النداء يؤكد حال الحاجة الدائمة للمولى عز وجل، فالشاعر يبتدئ بالنداء ويختتم به، ويتوخى صيغة الجمع (تعنو الوجوه) التي تندمج فيها الأنا الشاعرة، ويظهر بالتالي الافتقار التام لجميع الخلائق للخالق عز وجل، إن الدلالة القوية التي ابتدأ بها الشاعر ختم بها فأتى الإيقاع قوياً يحمل أجواء العبودية والتبتل والخشوع، وقد جاء هذا الختام غنياً بالإيقاع العاطفي، (وإيقاع الكلمة في النص الشعري يتجاوز مدلول الوظيفة الخارجية للنغم إلى ما ينبغي أن تحدثه الكلمة في تآلفها مع النظم النغمية من تأثيرات نفسية). [56] وقد بلور الشاعر في هذا الختام نهاية الانفعال

الشعري الذي نقلته قصيدته فأتى التكرار متماً لمعنى القصيدة دلالياً ومقفلاً لإيقاعها نغمياً، هكذا كانت الأساليب الإنشائية ذات فاعلية في تجسيد تجربة الشاعر، وقد استخدمها وفقا للمعيار المتعارف عليه ولم نر عدولا في استخدامه إلى أسلوب جديد غير مألوف.

رابعاً: جماليات الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية من أهم العناصر الفنية التي تسهم في نقل التجربة الشعرية نقلاً فنياً وواقعياً فهي (تطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية والتجديد والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق)، [57] (إن دراسة الصورة الشعرية تبدأ من التركيب الأسلوبي لتصل إلى التصور الفلسفي والأبنية ذات الأنماط العليا، وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية). [58]

والخيال يضطلع بمهمة عظيمة وهي الوصول إلى تغيير روحي في القلب وفي طبيعة الإنسان[59]، وقصيدة (ابتهال) التي بين أيدينا فيها خيال قريب المأخذ ولا تكتنفه الضبابية وقد تراوح التصوير في القصيدة بين الاستعارة والتشبيه والكناية فهو من (الخيال البياني المعتمد على أساليب البيان من استعارة وتشبيه ومجاز، ويتميز بسرعة إدراكه وقربه من المتلقي ليفسر أسباب الجمال ويوضحها)[60]

فمن الاستعارات التي حملت عاطفة الشاعر الغاضبة من إبليس قوله:

كَـمْ وسْـوسَ الخنّـاسُ في صـدري   فلم يجـد الـذي يعْلـو قفـاه ويصـْفَعُ

الشاعر في تجسيده للشيطان يجعله ماثلا للعيان، فها هو ذا له قفى يعتلى ويصفع، إن الصورة الاستعارية تبين قوة الشاعر في مواجهة الشيطان إذا ما أراد ذلك، ويظهر فيها تهوين أمر الشيطان، واختيار الشاعر للفظة (قفاه) جسد هذا التهوين وحفز الذات لمواجهة هذا العدو.

وفي صورة أخرى يتسرب نصح الشيخ ووعظه ويصل النفوس بكل رخاوة وسلاسة وهو يرسم هذا المشهد بصورة واضحة في تشبيه لا يحتاج المتلقي لكد ذهنه لإدراكه:

كَـمْ مِـنْ نفـوسٍ بالهـدى ذكّرتهـا   فمضتْ كما يمْضي الجوادُ المسْرعُ

إن صورة الشيخ الواعظ الداعية تقف بالجموع (نفوس) تعمل في إيقاظها ووعظها (بالهدى ذكرتها) وتأتي نتيجة هذا العمل ويراها فيشخصها بمشهد تمثيلي[61] متحرك، إنه يشبهها بالجواد الذي يمضي بسرعة، إن صورة الجواد تكاد تمثل أمامنا من خلال الوصف والتشبيه.

وفي موضع آخر يجمع بين الاستعارة والتشبيه بصورتين تتآزران في إبراز المعنى، إنه يتقرب لله متوسلاً بعمله الدعوى فيشبه ذلك بالمصباح الذي يحمله ليضيء لمن حوله، وتأتي هذه الاستعارة البصرية ممهدة للتشبيه في الشطر الثاني.

وحملت مصباحَ الهداية مرشداً　　　أهناك كالقرآن نور يسطع؟

إن الصورة التشبيهية المنفية تبين تفرد القرآن بالنور الساطع الذي لا يدانيه نور، وكما استعان الشاعر بالصور التشبيهية والاستعارة لنقل معانيه اتكأ أيضا على الصور الكنائية وخاصة الكناية التلويحية. (62)من ذلك قوله:

وهناك قطّاعُ الطّريقِ طوائفَا　　　شتّى تُضلُّ عن المرادِ وتقْطعُ

وهناك قطّاعٌ عتاةٌ أعلنوا　　　حرْباً تخيف السّائرينَ وتُفْزِعُ

الشاعر يكني عن الصعاب التي تواجه المسلم في حياته الدنيوية بقطاع الطريق والعلاقة بين الصورتين هي التماثل، فكما يفاجئ قطاع الطريق المسافر الذي لم يتأهب ولم يأخذ حذره من أخطار الطريق، كذلك الصعاب التي تواجه المسلم في حياته.

ويعبر عن ذلك مرة أخرى بكناية تلويحية رائعة فيقول:

هذي الطّريقُ، وإنها لمخوفةٌ　　　ربِّ اهدني وأعن عسى لا أقطعُ

الشاعر يكني عن الهدى والصعاب التي تواجه المسلم بالطريق المخيفة التي فيها ما فيها من أخطار وقطاع طريق، والعلاقة بين الطريق وما فيه من صعاب والهدى وما فيه من صعاب أيضاً قائمة على التماثل.

إن الحقل الدلالي الشائع في القصيدة هو الحقل الديني الخاشع وقد كان له دور بارز في تشكيل الصور على اختلافها ولا غرابة (فالحقل الدلالي يدخل في تكوين العالم الخاص للقطعة الأدبية، وقد يكون كله أو بعضه تصويريا ولكن الصورة هنا لا تعمل بمفردها ولا تكاد تتميز – في بعض الأحيان على الأقل – عن سائر مفردات القطعة. وبناء على ذلك فكل وصف شعري هو نوع من التصوير(63)) هكذا جاءت الصورة الشعرية طيعة دون استدعاء، فرضت نفسها على المرسل واستدعاها من واقعة النفسي فعكست العاطفة والوجدان والفكر الذي انطلقت منه، وقد أدت وظيفة جمالية ودلالية، والصور الشعرية (ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر). (64)

الصورة الحقيقية:

ربط القدماء الصورة بالمجاز، وكثير من النقاد المحدثين يقصرون البلاغة على الاستعارة والكناية، [65] وأن الشاعر لا يقتصر في تعبيره على الصور المجازية بل كثيرا ما يلجأ إلى الصورة الحقيقة. وتقترح (كارولين سبرجون) أن ننظر إلى لفظة صورة على أساس أنها تتضمن كل صورة خيالية مهما كان شكلها، وكل تجربة لاتصل إلى الشاعر من خلال حواسه فحسب بل بواسطة ذهنه وانفعالاته أيضا [66].

والأثر الجمالي يأتي في النظم المجرد عن الخيال مثلما يأتي في الصور الخيالية، والصور المعتمدة على الحقائق يوجد فيها من الجمال والروعة ما يقوم مقام الخيال[67].

وقصيدة (ابتهال) حافلة بالصور الحقيقية من ذلك قوله:

يـا مـنْ لـهُ تعنـو الوجُـوهُ وتَخْشَـعُ	ولِـأَمْرِهِ كُـلُّ الخَلائـقِ تَخْضَـعُ
أَعْنُـو إليـكَ بِجبْهَـةٍ لم أحْنُهـا	إلاَّ لوجْهِـكَ سـاجِداً أَتَضَـرَعُ

الشاعر يصف حاله وصفا حقيقيا والصورة التي ينقلها على صفحة شعره صورة حقيقية مؤثرة في الذات المتلقية، وقد جسدت حال الشاعر في ابتهاله.

ومن الصور الحقيقية قوله:

إن لم يكـن مـني الـذنوب ومنـك أن	تعفـو، فـأين اسـمُ العفـوِ المطـمع؟
أيـن الغفـورُ، وأيـن رحمتُـه الـتي	وسـعتْ جميـعَ الخلـقِ، وأيـن الموسـع؟
هـذا أوان العفـو، فـاعف تفضـلا	يا من تعنوا الوجوه وتخـشع

كما هو واضح أن الأبيات تحمل صورا حقيقية، وقد قامت بدور بارز في تشكيل الصور الفنية في القصيدة الابتهالية، وجمال الصور الفنية يرجع بقدر كبير إلى الصور الحقيقية التي تآزرت مع الخيالية في نقل تجربة الشاعر.

الخاتمة:

اختلفت الدراسات الأدبية الحديثة في تسميتها لدراسة الظواهر الأسلوبية في النص الأدبي بين البنى (جمع بنية) وبين البناء وفي رأيي أنه لا اختلاف بينهما، لذا وسمت هذه الدراسة بـ(جماليات البنى الأسلوبية في قصيدة ابتهال) للقرضاوي.

أقمت الدراسة على منهج الأسلوبية النفسية، فانطلقت في الدراسة من نص الابتهال، وقد كشفت الدراسة عن ارتباط الشاعر بتجربته الفنية، وظهرت أهمية قصيدة (ابتهال) في نقلها الحي لتجربة إيمانية يعيشها كل مسلم، وتحمل موقفاً وجدانياً منفتحاً على الزمان والمكان، والرؤية الشعرية التي تحملها القصيدة في محاسبة الذات ومقاضاتها للتقرب من مولاها رؤيا مشتركة، لذا فالقصيدة تحمل سمة الديمومة والاستمرار والبقاء موضوعياً وفنياً.

أظهرت القراءة لقصيدة (ابتهال) جماليات البنى الأسلوبية، وفي مقدمتها الإيقاع الداخلي والخارجي، وظهر تفرد القرضاوي واستقلاله شعوريا وفنيا عن أبي ذؤيب الهذلي في رثائيته لأولاده، ومن أهم ما يميز قصيدة (ابتهال) انزياحها عن الرثاء العادي المعروف إلى رثاء الذات الشاعرة رثاء يظهر فيه الألم النفسي ليس على فقد الأهل والصاحب والولد، بل على الغفلة والتقصير في جنب الله.

تبين أن معجم الشاعر أتى موافقاً للتجربة الشعرية وكان الحقل الدلالي الديني هو المعين الذي اغترف منه ألفاظه التي اتسقت مع تجربته بكل عفوية.

تبين أن لغة الشاعر قائمة على الاختيار فكشفت حال المرسل النفسية في ابتهاله، مجسدة لشخصيته (فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها[68]).

بينت هذه القراءة نجاح الشاعر في توظيف البنية التركيبية؛ فظهر التوظيف الناجح للجملة بأنواعها وأساليبها المختلفة توظيفاً متوائماً مع تجربة الشاعر، واتضح أن التكرار لم يأت حلية موسيقية فنية، بل برزت بعض العلاقات الدلالية للتكرار بأنواعه المختلفة في القصيدة.

ظهر لي من دراسة الصورة الشعرية أن الشاعر في تصويره القائم على العدول لم يكن مخالفا للنمط المتعارف عليه، وذلك لأنه استغل إمكانات اللغة وطاقاتها بما يتناسب مع تجربة الابتهال التي عبر عنها كما أن وضوح الصورة وقرب مأخذها لم ينقص من جمالية النص، بل على العكس؛ فقد جاء ذلك متوافقاً مع الموقف الانفعالي والنفسي الذي انتظم تجربته الشعرية، فجاءت الصور موافقة في مبناها الفني للموقف الانفعالي. وإذا كان(الأسلوب هو الرجل نفسه)[69]على حد تعبير (دي بوقون) فإن شخصية القرضاوي بوضوحها وقربها من جماهير الناس ما كان لها أن تختفي وراء ظلال الصور المبهمة، لذا برزت بصورة أكثر وضوحاً وقرباً في موقف البوح والاعتراف.

ملحق:

حياة الشاعر:

ولد الشاعر يوسف عبد الله القرضاوي عام 1926م في قرية (صفط تراب) بمصر، وانتقل والده إلى رحمة الله تعالى وهو في الثانية من عمره، فكفله عمه، وقد أحاطه أقاربه بالرعاية والحنان فعوضه ذلك عن اليتم المبكر.

حفظ القرآن الكريم قبل أن يبلغ العاشرة من عمره، وبعد تخرجه من المدرسة الإلزامية التابعة لوزارة المعارف التحق بمعهد طنطا الديني الابتدائي، ثم الثانوي، بعد ذلك رحل إلى القاهرة للدراسات العليا حيث التحق بكلية أصول الدين، وحصل على الشهادات العالية سنة 1952 – 1953 م، وقد تسنم المركز الأول عل دفعته، ثم التحق بتخصص التدريس بكلية اللغة العربية، فحصل على العالمية في إجازة التدريس حائزاً المرتبة الأولى على خمسمائة طالب من كليات الأزهر الثلاث، ثم التحق في عام 1957 م بمعهد البحوث العربية العالمية التابع لجامعة الدول العربية، فحصل على دبلوم عال في شعبة اللغة والآداب، وفي هذه الفترة التحق بقسم الدراسات العليا في شعبة القرآن والسنة من كلية أصول الدين، فأتم سنواتها الثلاث بنجاح عام 1960م مع صعوبة الامتحانات، إذ لم يثبت لها أحد سواه بعد السنة الأولى، وبعدها شرع في إعداد بحثه للدكتوراه الذي كان مقرراً أن ينتهي منه خلال سنتين، ولكن الأحداث الرهيبة في مصر أخرت موعد حصوله عليها ثلاثة عشر عاماً، حيث حصل عليها عام 1973 بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى من الكلية نفسها.

عاصر القرضاوي الأحداث الجسيمة التي مرت على الدول العربية؛ فقد عاصر الحرب العالمية الثانية، والاستعمار الانجليزي لمصر، وحرب القنال، وحرب فلسطين، ووقوع النكبة الأولى باحتلال اليهود لفلسطين، ووقوع نكبة 1968م التي احتلت فيها القنطرة والقنيطرة وسقطت القدس والمسجد الأقصى في أيدي اليهود.

كان القرضاوي على اتصال دائم بهذه الأحداث، وله مشاركات فعلية فيها، فقد كان عضواً في الهيئة المسؤولة عن كتائب الأزهر في حرب القناة ضد الانجليز، وكان لاتصاله بحركة الإخوان المسلمين أثر في صرف اهتمامه عن جو الشعر والأدب الذي كان محط اهتمامه وهوى قلبه، وانخرط بالتالي بأحداث بلده ووطنه.

عمل بوزارة الأوقاف المصرية، ثم الإدارة العامة للثقافة الإسلامية بالأزهر، وفي عام 1961م أعير لدولة قطر عميداً لمعهدها الديني، وفي عام 1973م نقل إلى كلية التربية في قطر ليؤسس

قسم الدراسات الإسلامية ويرأسه، وفي عام 1977م تولى تأسيس كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بجامعة قطر وتولى عمادتها.

اهتم الدكتور القرضاوي بتأليف الكتب العلمية؛ وقد بدأ عام 1951م ولايزال الشيخ يمد المكتبة الإسلامية بفيوض علمه، وقد طُبع له خمسة وثلاثون مؤلفا، وتُرجم بعضها إلى لغات مختلفة كالأردية والتركية والاندونيسية والفارسية والإنجليزية وغيرها من اللغات.

شارك في تأليف أكثر من عشرين كتاباً في مختلف العلوم الإسلامية.

اهتم القرضاوي منذ فجر حياته بالشعر وقد ألف مسرحية شعرية عنوانها (يوسف الصديق) وهو لا يزال في السنة الأولى من المرحلة الثانوية. اشتهر بقصائده ذات النفس الطويل، وتميزت بالعاطفة الصادقة النابعة من التجربة الحية، ونظراً لطول قصائده ودراميتها فإنها تحمل صفات الشعر القصصي والملحمي[70].

الهوامش والتعليقات:

---

[1] يحي، محمد السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري 13

[2] المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص 17

[3] السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري 15/ 16

[4] عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 110

[5] الأسلوبية والأسلوب ص 37

[6] هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة د: محمد العمري، ص 52

[7] محمد منال عبد اللطيف، الخطاب في الشعر، ص70.

[8] ابن زكريا أبي الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص141

[9] نفحات ولفحات /114.

[10] اللام الجارة عند الزمخشري تفيد الاختصاص. انظر أبا أوس إبراهيم الشمسان، حروف الجر دلالاتها وعلاقاتها. ص 42.

[11] نفحات ولفحات /114

[12] السابق /114.

[13] السابق / 114- 115.

[14] الواقعية الإسلامية هي (الرباط السليم المتوازن الذي يجمع بين الأرض والسماء، بين الطبيعة المحسوسة والطبيعة غير المحسوسة) أحمد بسام ساعي، الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص 17

[15] نفحات ولفحات /115

[16] نفحات ولفحات /115 - 116

(17) السابق / 116.

(18) السابق / 116

(19) السابق / 117.

(20) السابق / 117.

(21) السابق / 117.

(22) السابق / 117.

(23) انظـر بحـوث نـدوة الأدب الإسـلامي المنعقـد في الريـاض 1405/7/16هـ، 1409هـ، بحـث الالتـزام في الأدب الإسلامي، محمد مصطفى هدّارة.

(24) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، ص 44.

(25) الطرابلسي، محمد الهادي، التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام نشيد كيان ص 13- 14

(26) الهاشمي، محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، ص: 75.

(27) انظر نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص 108.

(28) أحمد الشايب. الأسلوب ص 85

(29) انظر الحسيني راشد، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 31.

(30) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ص 271

(31) فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص30.

(32) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 455

(33) منهاج البلغاء 283

(34) يحي، محمد سمات الخطاب الشعري ص 136

(35) انظر خصائص الأسلوب في الشوقيات ص 98

(36) انظر عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، ص54- 55.

(37) السابق، ص42

(38) البرسيم، قاسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، ص49.

(39) قصاب، وليد. دراسات في النقد الأدبي، ص 50

(40) ابن رشيق، العمدة، ص119.

(41) طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي، ص47- 48

(42) ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، جـ1، ص219 وما بعدها.

(43) انظر حيدر فريد عوض، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية /ص: 174.

(44) دي سوسير (فردينان)، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر. ص37

(45) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 59

(46) مصلوح سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 63

(47) الأسلوبية ص 183 جورج مولينيه نقلا عن السمات الأسلوبية في الخطاب ص120

(48) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص276- 277.

(49) انظر العمدة، ج2، ص683- 688.

(50) السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ص 129

(51) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب ص 63- 64

(52) السيد عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، 2هـ ص197.

(53) انظر محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، ص304.

(54) السابق ص 208.

(55) القصيري، فيصل صالح، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصر، 1هـ ص186

(56) فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص449.

(57) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، ص357.

(58) السابق، ص 362.

(59) الرباعي عبد القادر، الصورة الفنية في النقد العربي، ص83.

(60) عبد اللطيف، محمد منال، الخطاب في الشعر، ص 212.

(61) التشبيه التمثيلي هو ما كان وجه الشبه فيه منتزعاً من أمور متعددة، حيث يشتمل على التصوير لا على النقل الجامد في إرساء العلاقة بين الطرفين. انظر مختار، عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، ص199.

(62) (هي الكناية التي كثرت فيها الوسائط بين المكني به والمكني عنه أو بين الملزوم واللازم)، هند جميل، التلويح الكناني في تراث العلماء، مجلة الجمعية العلمية السعودية للغة العربية، 6 ذو الحجة 1431هـ، ص 163.

(63) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 58

(64) الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص77.

(65) شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية ص 71

(66) دليل الدراسات الأسلوبية ص 64

(67) السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ص 179

(68) المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ص 36

(69) فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، ص/11

(70) انظر يوسف القرضاوي، نفحات ولفحات، ص11- 31.

المصادر والمراجع:

1. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، دار النهضة، القاهرة، جـ1.
2. ابن رشيق، العمدة، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972 جـ1.
3. ابن زكريا أبي الحسين بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1422هـ.
4. أبو أوس إبراهيم الشمسان، حروف الجر دلالاتها وعلاقاتها، دار المدني جدة، ط1، 1407م.
5. أمين بكري شيخ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت ط1987، 1م.
6. انظر عبيد – محمد صابر القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2.
7. البريسم، قاسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية 2000ط1.

8. الحسيني راشد، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن ط1، 2004م.

9. دي سوسير (فردينان)، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر. المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986

10. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد العربي، دار العلوم، ط1، 1405هـ.

11. أحمد بسام، الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد.

12. السيد عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2 1407هـ.

13. الشايب. أحمد، الأسلوب مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1396هـ 1976 م

14. شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 / 1407هـ/ 1987م

15. طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1404هـ ص 47- 48.

16. الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات منشورات الجامعة التونسي 1981م.

17. الطرابلسي، محمد الهادي، التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام نشيد كيان. صفاقس، تونس ط2006/1

18. عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم الرياض.

19. عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض 1405 هـ.

20. عبد التواب رمضان، المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي ط1، 1982م.

21. عبد اللطيف، محمد منال، الخطاب في الشعر، دار البركة، عمان ط1 1424هـ.

22. عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

23. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1405هـ.

24. فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة 1998م.

25. فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الوفاق العربية، القاهرة ط1، 1417هـ.

26. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992م.

27. فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمان، ط1 1998م.

28. القرضاوي، يوسف، نفحات ولفحات، ط3، دار الوفاء، القاهرة، / 1409هـ.

29. القصيري، فيصل صالح، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 1426هـ.

30. مختار، عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دار الوفاء، الإسكندرية.

31. مصلوح سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية دار البحوث العلمية، مطبعة حسان، القاهرة، ط1، 1400 هـ -1980م.

32. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م.

33. وليد قصاب، دراسات في النقد الأدبي، دار العلوم، الرياض، ط1، 1403هـ.

34. المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس/ 1977م.

35. النووي، الألباني، محمد ناصر الدين، رياض الصالحين المكتب الإسلامي، بيروت، ط1 1979م

36. نايته، هند جميل، التلويح الكنائي في تراث العلماء/ مجلة الجمعية السعودية للغة العربية ع6/ ذو الحجة 1431هـ

37. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي بيروت ط12.

38. الهاشمي، محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1412، 1هـ

39. هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة د: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، لبنان 1999.

40. يحي، محمد السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2011م