الفصل الثالث:

ظواهر أسلوبية ومعجمية

obeikandl.com

المبحث الأول: الظواهر الأسلوبية

يقوم المنهج الأسلوبي في جوهره على النظر إلى النص الأدبي بوصفه بناءً لغويًّا، قبل كل شيء وبعد كل شيء، بل بوصفه تشكيلا لغويًّا خاصا يختلف كل الاختلاف عن الخطاب اللغوي العادي أو المألوف بين الناس في حياتهم المعيشية، وهو ما أسماه الناقد الأدبي ريتشاردز "الاستعمال الانفعالي" للكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات أو المشاعر والمواقف العاطفية، في مقابل "الاستعمال الرمزي" الذي يُعْنَى بتقرير القضايا أي تسجيل الإشارات وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير[446]، ولا غرو بعدُ أن يغدو التحليل اللغوي لمفردات النص الأدبي، وتراكيبه ووسائل صياغته المدخل الطبيعي لقراءة ذلك النص ومحاولة اكتشافه.

ولئن وجدت مداخل أو مناهج أخرى تزاحم الأسلوبية نظرتها اللغوية إلى النص الأدبي كالبنيوية مثلا، فإن "تيار الأسلوبيات كانت له الغلبة على مجموع التوجهات المصاحبة له، برغم أن أصوات البنيويين كانت أكثر علوًا، وأكثر جلبة، ذلك أن الأسلوبيات-في مجملها-تكاد تتوافق إلى حد كبير مع بعض التوجهات في الموروث النقدي، وبخاصة عند عبد القاهر ومدرسته التي وجهت فاعليتها التنظيرية إلى جسد الصياغة الأدبية، ثم تبع هذا الجهد التنظيري مجموعة من الإجراءات التطبيقية التي أكدت صحة التنظير وبرهنت على فعاليته في الكشف عن طبيعة النظام في الخطاب اللغوي عمومًا، والأدبي على وجه الخصوص"[447].

وقد نشأت الأسلوبية في أحضان "الألسنية"، أو علم اللغة، أو كما يقول د. عبد السلام المسدي: "إن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب"[448]، حيث كان الجهد

([446])-انظر: إ.ا.رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصر 1963م، مقدمة المترجم، ص 7.

([447])-د. محمد عبد المطلب: مداخل قراءة النص الشعري: بحث منشور بإصدار "التجديد في القصيدة العربية المعاصرة"، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، احتفالية الدورة الثالثة 1417هـ-1997م، مج1، ص185.

([448])-الأسلوبية والأسلوب: دار سعاد الصباح-الكويت1993م، مقدمة الطبعة الثانية، ص5.

اللغوي الفذ لعالم اللغة السويسري الأشهر فرديناند دي سوسير متاحًا بشكل مباشر أمام أحد تلاميذه، وهو "بالي" الذي تأسست على يديه قواعد الأسلوبية كعلم، وذلك عندما نشر دراسة موسعة عن أهدافها، واضعا بذلك اللبنة الأولى في بناء هذا العلم في العصر الحديث[449].

وأما ماهية الأسلوب[450] فإنها كانت موضع خلاف كبير بين من تصدوا للتأصيل للأسلوبية، و"إذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي...اكتشف أنه يقوم على رُكْحٍ ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب والخطاب، وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليًّا إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة"[451]، ويعني ذلك أن التنوع الملحوظ في تعريفات الأسلوب إنما يعود إلى اختلاف الزاوية التي يتخذها الباحث الأسلوبي مرتكزًا لتعريفه، فمن الأسلوبيين فريق ركز على علاقة المنشئ بالنص فراح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشئ، وبذلك رأى أن الأسلوب اختيار لغوي بين بدائل متعددة؛ إذ إن ذلك الاختيار يحمل طابع صاحبه ويشي بشخصيته ويشير إلى خواصه[452].

([449])-انظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1 1994، ص175.

([450])-في المعنى اللغوي لكلمة "الأسلوب" يقول ابن منظور في اللسان، مادة سلب: "يقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبرا". ابن منظور: لسان العرب، دار صادر-بيروت، الطبعة السادسة 2008م، المجلد السابع، ص 225.

ـ ويقول أولمان: "ترجع الكلمة الإنجليزية **style** "أسلوب" إلى كلمة لاتينية معناها (آلة مستدقة الرأس تستعمل للكتابة). وتظهر صورتها المصغرة في الكلمة الإيطالية **stiletto**. ثم حدث أن خلعت الآلة اسمها على نوع من الوظائف التي تقوم بها". ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة. ترجمه وقدم له وعلق عليه د. كمال بشر مكتبة الشباب 1992م، ص181.

([451])-د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 61.

([452])-انظر: د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3 2002م، ص45، وانظر كذلك: د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر-دار الآفاق العربية 1997م، ط1، ص107.

وثمة فريق ثانٍ جعل علاقة النص بالمتلقي، أو ردود أفعال المتلقي تجاه النص الأدبي أساس تعريفه للأسلوب، ومن هؤلاء **"ريفاتير"** الذي يرى أن الأسلوب "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[453].

وأما ثالث الفرقاء فقد آثر-ابتغاءَ الموضوعية-عزل كلا طرفي عملية الاتصال وهما المنشئ والمتلقي، وأن يكون منطلقه في تعريف الأسلوب هو النصَّ أو الخطابَ ذاته، وقد اختلف أنصار هذا الاتجاه في الزاوية التي يتم الانطلاق منها إلى وصف النص، فمنهم من قال بأن الأسلوب انحراف عن نمط معياري، ومنهم من رأى أنه إضافات إلى تعبير محايد، ومنهم من رأى أنه خواص متضمنة في السمات اللغوية تتنوع بتنوع البيئة والسياق[454].

وليست هذه-قطعًا-كل التعريفات التي قدمت للأسلوب، لكن اللافت للنظر أن كل تعريف منها-وكما يرى برند شبلنر-قد نظر فيه أصحابه إلى طرف واحد من أطراف عملية التوصيل، واهتموا به وركزوا عليه على حساب الطرفين الآخرين، ومن هنا حاول شبلنر أن يقدم تعريفًا يراعي ثلاثة الأطراف الرئيسة في الخطاب الأدبي، وخرج لنا بهذا التعريف: "الأسلوب: اختيار المؤلف واسترجاع القارئ"[455].

ومهما يكن من أمر فإن الخلاف النظري حول تعريف الأسلوب ليس خلافًا بالخطأ والصواب، والذي يمكن تأكيده أن أيًّا من تلك التعريفات قابل لأن يكون أساسًا للبحث[456]، ومن ثم فإن هذه التعريفات أو المناهج "مناهج تراكمية لا تبادلية أي أن اللاحق منها لا يلغي

([453])-د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 83.

([454])-انظر: د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: 45.

([455])-برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر-القاهرة 1987ـ ط1، ص108، وانظر كذلك: محمود أحمد الطويل: الأسلوبية والخطاب الشعري (الشريف الرضي نموذجًا)، الهيئة العامة لقصور الثقافة-سلسلة "كتابات نقدية"، عدد158، ص24.

([456])-انظر: د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: 46،47.

السابق تمامًا ويعفي على أثره مثل مناهج العلوم الطبيعية، بل يثريه ويتكئ عليه وإن اضطر لتغيير نقط الارتكاز فيه"[457]، على أنه ينبغي التنويه إلى أن تعريف الأسلوب بأنه **محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل** قد حظي بقدر وفير من الذيوع والتداول بين الباحثين[458]، ينضاف إلى ذلك الذيوع أن في هذا التعريف تأكيدًا لمبدأين رئيسين في التحليل الأسلوبي، عنيت الاختيار والتأليف، ويراد **بالاختيار** انتقاء المبدع من بين البدائل التي تتيحها اللغة ما يعينه على أداء المعنى المراد، "فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة، وعليه أن ينتقي من بين هذه الاحتمالات أوفرها دقة، وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل ككل، وفي هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذي تفرضه الأعراف اللغوية إلى مستوى الجمال الذي يفترضه الأسلوب الأدبي، كما أن في مبدأ الاختيار الذي تعتمد عليه ما يمنح دارس العمل الشعري مساحة عريضة يتحرك فيها لكي يحدثنا عن سر هذا الاختيار، وطبيعته، ووظيفته"[459].

وحين يقوم المبدع باختيار الكلمة أو الأداة المناسبة للمعنى النفسي- الذي أراغه، تكون الخطوة التالية لذلك هي توزيع هذه الكلمات أو تأليفها، و"يراد **بالتأليف** وضع كل كلمة في مكانها المناسب من العبارة، وفقًا لمعناها النحوي، فوضع الكلمة في موضع الابتداء غير وضعها في مكان الإخبار، ومجيء الخبر نفسه في موضعه مؤخرًا، غير مجيئه في غير موضعه مقدمًا، وكذا المفعول قد يناسب أحيانًا أن يأتي بعد الفعل والفاعل، وقد يناسب أن يتوسطهما أو يتقدمهما، وكذلك الأمر في العبارات المتجاورة، فقد يكون من المناسب أن يصل بينها حرف عطف يختلف حسب الموقف والمعنى من الواو، والفاء، وثم، وأو، وغيرها من حروف العطف، وقد يكون من المناسب أن تترك الجملتان المتجاورتان منفصلتين لا رابط بينهما، وفي كل حالة من الحالات يقف وراء "التأليف" معنى نفسي يكمن وراء اختيار الشكل النحوي المناسب للعبارة.. وقد يتعدى الأمر الجملة أو

([457])-د. صلاح فضل: علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، الهيئة المصرية العامة للكتاب1985م-ط2، 71.

([458])-المرجع السابق: 88.

([459])-د. محمد فتوح أحمد: شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف 1983م، ص97.

الجملتين إلى الجمل التي تعبر عن الفكرة أو تناسب الموقف، ومدى وفائها بأداء الغرض المناسب"[460].

وإذا كانت الأسلوبية ترى الشعر فنًّا لغويًّا تتحدد فنيته بكيفية استخدامه للغة لا بمحمولاته الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية، أو سواها[461]، فإن القراءة الأسلوبية للنص الأدبي-والحال كذلك-ينبغي أن تظل رهينة بلغة النص تبدأ منها وتنتهي إليها، ومن ثم تقتضي القراءة اللغوية للخطاب الأدبي بوجه عام والشعري منه بوجه خاص عُكُوفًا على مستويات البناء اللغوي في النص، بدءًا من الصوت، إلى اللفظة، إلى التركيب، وانتهاءً إلى التصوير والرمز، للوصول من خلال تلك المستويات البنائية مجتمعة إلى الدلالة الكلية للنص الأدبي.

أما المستوى التصويري والرمزي فقد سلف تناولهما، وأما المستوى الصوتي فإنه أكثر صلة بالبناء الموسيقي؛ إذ تسهم الأصوات اللغوية بما لها من خصائص نوعية كالجهر والهمس، والشدة والرخاوة، والانفتاح والإطباق.. كما يسهم تكرار الأصوات في التنغيم الداخلي للنص الشعري، وغالبًا ما يتوقف الباحث عند دراسة البنية الصوتية "أمام اللافت من جرس الأصوات والتنغيم المصاحب لها، وزمان حركاتها وسكناتها، والمسافات الفاصلة بين هذه الحركات والسكنات على نحو يصنع وزنًا إيقاعيًّا من نوع ما... وأهمية تكرار بعض الأصوات أو تقليبها عبر مسافات زمنية معينة، وفاعلية النبر الذي يحمله بعضها دون بعض، وطبيعة الإيقاع واتجاه النغمات المترتبة على ذلك... كما يمكن أن يلاحظ أبرز التوافقات أو المخالفات التي تشمل مجموعة معينة من الأصوات أو الحروف ذات الطبيعة الخاصة، مثل أحرف العلة أو أصوات المد واللين، أو

([460])-د. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 1998م، ص107.

([461])-تجدر الإشارة إلى أن البناء اللغوي للنص الأدبي لا يحول دون وجود هذه المحمولات فيه، بل إن وجودها مشروع إن لم يكن ضروريا، وهو ما يعني أن النص الأدبي ليس بناء لغويا وحسب، ولكنه بناء مزدوج؛ "فلكي يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس، فهو لكي يحقق دورًا سياسيًّا معينًا-على سبيل التمثيل-ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية". يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (مهاد نقدي)، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1999م، ط1، ص29، وانظر كذلك: د. وهب رومية: الشعر والناقد (من التشكيل إلى الرؤيا)، ص276.

الأصوات الصامتة، أصوات الرنين. وبالطبع سوف يخلص الناقد المحلل من هذه المراجعات إلى قيم فنية محددة وسمات موضوعية فارقة بين مقطع وآخر، ونص وآخر، وكاتب وآخر"[462].

تلك أهم القيم الصوتية التي يمكن أن تلفت نظر الباحث في النص الأدبي، وكلها قيم ترتبط-كما هو بين-بالبناء الموسيقي في النص، أما أن يستقل صوت ما بإنتاج معنى خاص، أو دلالة أدبية معينة، فأمر لا يخلو من تكلف أو اعتساف.. ويبقى-إذن-أن يخلص هذا المبحث لتناول أبرز الظواهر اللفظية والتركيبية في شعر الكيلاني، ولكل حديث.

أولا-الظواهر اللفظية:

يتكون النص الأدبي في صورته المادية من كلمات ينتخبها المبدع من مخزونه اللغوي، ثم يقوم بالتأليف بين هذه الكلمات على نحو خاص يسهم في إنتاج الدلالة الأدبية التي يؤمها المبدع، إذ من المؤكد أن كل إنسان-مبدعًا كان أو غير مبدع-يمتلك رصيدًا لغويًّا يمكنه من التعبير عن حاجاته، لكن بينما تظل اختيارات غير المبدع رهينة بتقديم صياغة إخبارية أو نفعية، فإن الاختيار في مستواه الإبداعي يخضع للمقاصد الواعية للمبدع وتتشابك فيه الدلالات، ويفتقر فيه "مؤلف الكلام إلى معرفة عدة أسماء لما يقع استعماله في النظم والنثر، ليجد-إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ-العدول عنه إلى غيره، وما هو في معناه"[463]، وبهذا الاختيار الواعي يتميز المبدع عن غير المبدع، بل يتقدم مبدع ويتأخر آخر.

تمثل الكلمة-إذًا-اللبنة الأولى في التشكيل اللغوي للنص، ومن ثم لم يكن مستغربًا أن يُعنى النقد العربي القديم عناية بالغة بدراسة الكلمة بوصفها قيمة فنية فعالة في بناء النص، وقد جاءت تلك العناية في مستويات متعددة "منها ما يتصل بوظيفتها، ومنها ما يتصل بدلالتها، ومنها

([462])-د. صلاح رزق: أدبية النص، دار الثقافة العربية بالقاهرة، ط1- 1989م، ص216.

([463])-ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، القاهرة، نهضة مصر: 1/ 56، وانظر كذلك: د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة العالمية للنشر-(لونجمان)، ط1-1995م، ص84.

ما يتصل بالناحية الصوتية، ومنها ما يتصل بطبيعتها السياقية"[464]، وليس أدل على عناية القدماء بدور الكلمة في النص مما نراه عند قدامة من "تحديد نعوت الجودة والرداءة في الألفاظ، والقاضي عبد الجبار في محاولة حصر أوصاف الكلمة مفردة ومتضامة، وابن سنان في صوغ شروط فصاحتها، حتى إنه لم يغفل الإشارة إلى وجوب الاعتدال الكمي والبعد عن كثرة الحروف التي قد تتسبب في استثقال الكلمة واستهجان جرسها، وكذلك حديث الرازي عن أوصاف المفردات حديثًا ينبه فيه إلى أهمية القيم الموسيقية التي تصحبها، فتنتج تأثيرًا جماليًّا خاصًا يضاف إلى تأثيرها النفسي والدلالي"[465].

وإذا كان الشعر يتعامل مع الألفاظ أو الكلمات ذاتها التي تحويها بطون المعاجم، فإن فارقًا هامًا يظل ماثلا بين اللفظة في الاستخدام العام للغة، وبينها في سياق شعري، "فالكلمة في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعبًا أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلا، كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحب وأوسع"[466].

وقارئ شعر الكيلاني يقف منه على ظاهرتين لفظيتين تمثلان أبرز الظواهر اللفظية في شعره، وهما الجناس والتقابل.

1-الجناس:

عُنِيَ البلاغيون القدماء بهذا اللون البديعي عناية فائقة، تتجلى هذه العناية أول ما تتجلى في دعوتهم إلى البعد عن التكلف، لا في الجناس فحسب، بل في غيره من الألوان البديعية، وذلك بألا يكون الجناس أو السجع أو سواهما من فنون البديع غاية في ذاته يجري الأديب وراءها، ويجعلها شغله الشاغل، فإنما يحسن التجنيس حينما يرسل الأديب المعاني على سجيتها ويدعها تطلب لنفسها الألفاظ، وإلا جاءت مستكرهة ذميمة على حد قول عبد القاهر الجرجاني: "فأما أن تضع

([464])-د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم: 84.

([465])-د. صلاح رزق: أدبية النص: 217.

([466])-يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: 174.

في نفسك أنه لا بد من أن تجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين، فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم"[467]، كما تتجلى تلك العناية-ثانيا-في ذلك التتبع الدقيق لصور الجناس وأنماطه، وإن كان لهذا التتبع جانب سلبي؛ إذ أفضى آخر الأمر إلى غرام البلاغيين المتأخرين بالتقسيمات والتفريعات، فثمة جناس تام يقابله جناس غير تام، وينقسم الجناس التام إلى: مماثل، ومستوفى، ومتشابه، ومفروق، ومرفو، كما يتنوع الجناس غير التام بدوره إلى: مضارع، ولاحق، ومحرف، ومصحف، وجناس قلب..وغير ذلك من أقسام يُعيي الذهنَ حصرُها، ناهيك عن أنها لا تنمي ذوقًا أو ترهف حسًا، وما كان لهذه التقسيمات-إن كان ثمة حاجة إليها-أن تخرج عن قسمين اثنين وفقا لمعظم تعريفات الجناس حتى عند المتأخرين، فإذا كانت معظم هذه التعريفات تدور في فلك التشابه في اللفظ مع الاختلاف في المعنى، فإن ما ينشأ عن ذلك قسمان هما: الجناس التام والجناس غير التام[468].

ويكاد تعامل الشاعر مع بنية الجناس يكون خالصًا للنوع الثاني(غير التام)، فليس في شعره مما يندرج تحت النمط الأول (التام) سوى نماذج قليلة إن لم تكن نادرة، ومن ثم فهو وجود في حكم العدم، مثلما في قوله يرثي "ضياء الحق" رئيس باكستان:

قَالُوا ضِيَاءُ الْحَقِّ أَوْدَى غِيلَةً وَلَطَالَمَا فَضَحَ الظَّلامَ ضِيَاءُ[469]

وهنا تجمع بين الدالين المتجانسين علاقة العموم والخصوص؛ فقد انتقلت الدلالة من دائرة العموم المأخوذ من المصدرية الدالة على مطلق النور والإشراق في الدال الأول، إلي دائرة أخص في الدال الثاني، وهي الْعَلَمية التي تشير إلى شخص بعينه هو الرئيس الباكستاني "ضياء الحق"، ولم يكن نجيب الكيلاني-في ندرة تعامله مع الجناس التام-بدعًا من الشعراء المحدثين، ذلك أن المخزون المعجمي من الجناس التام قليل جدًّا بالنسبة لمفردات اللغة، وهو ما أطلقوا عليه

([467])-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1ــ 1991م، ص14.

([468])-انظر: د. عبد الواحد علام: البديع المصطلح والقيمة، ط2-2001م، ص 111،113.

([469])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 27.

(المشترك اللفظي)، ونادرًا ما كانت غواية الإيقاع تشد المبدعين إليها بالتعامل مع هذا المشترك[470]، ناهيك عن أن التعامل مع هذا النمط يقتضي-في كثير من الأحيان-تكلفًا تأباه القيمة الجمالية للجناس، بل تأباه شاعرية نجيب الكيلاني ذاته.

وفي مقابل ندرة نماذج الجناس التام عند شاعرنا، نجد وفرة ملحوظة في نماذج الجناس غير التام، بل نجد وفرة في أنماطه وصوره؛ و**أول هذه الأنماط** تجانس الاسمين، كما في قوله:

أَبَائِعَةَ الْحُبِّ إِنَّ **الْهَوَى** **هَوَانٌ** إِذَا كَانَ مِنْ تَاجِرِ[471]

فالدالان المتجانسان يرتبط ثانيهما بأولهما ارتباط المسبب بالسبب؛ إذ يؤول الهوى إلى هوان ومذلة حينما تجعله المرأة بضاعة رائجة، لا تصعب على طالب أو تمتنع من راغب، ونحن نلحظ في النموذج الآنف اتحاد الاسمين المتجانسين في المصدرية، لكنهما في أحيان أخرى يختلفان، كأن يكون أحدهما مفردًا، والآخر جمعًا، كقوله:

لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ الْمَسِيرُ إِلَهِي إِنَّ **أَعْدَى الأَعْدَاءِ** يَا رَبِّ نَفْسِي-[472]

أو أن يكون أحد الاسمين مصدرًا والآخر مشتقًا، كقوله:

يَا **نَائِحَاتِ** الدَّوْحِ كُفِّي إِنَّمَا هَذَا **النُّوَاحُ** يَزِيدُ فِي إِعْلالِي[473]

و**النمط الثاني** هو تجانس الفعلين، وقد يتحد هذان الفعلان زمنًا، فيأتيان مضارعين، نحو قوله:

وَطَالَ الطَّرِيقُ بِنَا أَلْفَ عَام

([470])-انظر: د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: 330.

([471])-ديوان "أغاني الغرباء": 25.

([472])-السابق: 42.

([473])-ديوان "نحو العلا": 45.

وَمَرَّ الصَّبَاحُ، وَآبَ الْمَسَاء

عُيُونٌ تَدُور

وَأَرْضٌ **تَدُور**

وَأَفْكَارُنَا الْهَادِرَاتُ **تَمُور**

مَتَى تَتَهَادَى عَرُوسُ الْسَمَاء؟!

مَتَى يَتَجَلَّى بَهَاءُ الْقَمَر؟![474]

وهنا تجمع بين الفعلين المتجانسين (تدور-تمور) علاقة الخصوص والعموم؛ إذ تنتقل الدلالة من الحركة الخاصة (تدور)، إلى الحركة العامة (المور)، وهو مطلق الاضطراب والحركة والتدافع، وبين الحركتين (الدور والمور) ترتسم حالة التوجس والترقب والقلق التي يحياها الشاعر.

وقد يكون الفعلان المتجانسان ماضيين، كقول شاعرنا:

مَبَادِئُ أُمَّةٍ **سَادَتْ وَشَادَتْ** هِيَ الإِيمَانُ وَالْخُلُقُ الْجَمِيلُ[475]

ففي الدالين المتجانسين إسقاط للمفعول يشكل فضاءً نصيًا، تنصرف معه الدلالة في الفعل الأول إلى العلو المعنوي، إذا تصورنا المفعول المحذوف على هذا النحو (سادت الأمم-أو سادت العالمين)، ثم تنصرف الدلالة في الفعل الثاني إلى العلو المادي بكل صنوفه وأشكاله، وفي الجمع بين القيمتين المادية والمعنوية، مع إيثار صيغة المضي- إبراز لعنصر- التوازن في الحضارة الإسلامية من جانب، وتأكيد لما ألمحنا إليه من حنين الشاعر- غير مرة-إلى مجد الأمة الزاهر وماضيها التليد.

([474])-ديوان "مدينة الكبائر":14.

([475])-ديوان "كيف ألقاك":39.

obeikandl.com

وكما يتفق الفعلان المتجانسان، فإنهما قد يختلفان كذلك فيجيء أحدهما ماضيًا والآخر مضارعًا، نحو قوله في وصف بأس المصريين وشدة مراسهم:

قَدْ **أَرْعَدُوا** سَاكِنَاتِ الْمَاءِ وَانْفَلَتُوا **لِيُرْعِدُوا** آمِنَاتِ الإِنْسِ وَالْجَانِ[476]

ونحن نلحظ أن الشاعر قد جمع إلى صيغة المضي في الدال الأول الحرفَ المفيدَ للتحقيق (قد)، وكأني به يقدم (الإرعاد) على أنه أمر بدهي لا يحتمل مراءً أو جدالا، ثم ما لبث أن ضم إلى ذلك صيغة المضارع (يرعدوا) ليكسب الدلالة استمرارًا زمنيًّا بدأ أو تحقق في الماضي وهو مستمر في الوقت الحاضر.

وقد يجيء أحد الفعلين بصيغة الأمر والآخر بصيغة المضارع، كما في رباعيته:

لَـيْلَى تَعَـالَيْ، "فَقَـيْسٌ" فِي مَتَاهَتِـهِ
طَالَـتْ قَصَـائِدُ "قَـيْسٍ" فِي صَـبَابَتِهِ
الْيَـأْسُ أَسْـقَمَهُ، وَالْحُـزْنُ أَسْـكَرَهُ
عُودِي..**تَعُدْ** لِفَتَاكِ بَعْـضُ صَـحْوَتِهِ[477]

فالفعل (تعد) مجزوم في جواب الطلب (عودي)، وفي تصور النحاة للجزم في جواب الطلب ما يدل على تشابه هذا الأسلوب مع أسلوب الشرط، يقول سيبويه: "ألا ترى أنك إذا قلت: أين عبد الله آته، فكأنك قلت حيثما يكن آته"، ومؤدى ذلك أن يرتبط الفعل الثاني بالأول ارتباط الجزاء بالشرط، أو النتيجة بالسبب، ومن ثم تصبح صحوة الشاعر المدنف رهنًا بوصال الحبيبة القالية.

([476])-ديوان "نحو العلا": 25.

([477])-ديوان "عصر الشهداء": 28.

وثمة **نمط ثالث** يكون الجناس فيه بين الفعل والاسم، ويغلب على هذا النمط أن يكون الاسم مصدرًا من مادة الفعل نفسها، بل إن هذه الصورة (تجانس الفعل مع المصدر) هي أكثر صور الجناس في شعر الكيلاني، مثلما في قوله:

أَنَاخَ الدَّهْرُ فَوْقَهُمُو وَنَابَا وَشَبَّ الْبُؤْسُ بَيْنَهُمُ وَشَابَا

وَكَالَ لَهُمْ مِنَ الآلامِ **كَيْلا** يَفِيضُ تَعَاسَةً وَيَفِيضُ صَابَا[478]

ففي البيت الثاني تجانس بين الفعل (كال) ومفعوله المطلق (كيلا)، ومعلوم أن المفعول المطلق فضلة وليس عمدة، أي ليس ركنًا من أركان الإسناد في الجملة، فقد كان في ذرع الشاعر إذًا أن يستغني عنه، لكن الشاعر توصل بالمفعول المطلق إلى تأكيد دلالة الكيل في الفعل؛ لأن المفعول المطلق بمنزلة تكرير الفعل، ومن ثم فهو يسهم في رسم صورة العناء والشقاء التي يحياها أولئك البؤساء.

ومنه كذلك قوله:

وَنَخْشَعُ فِي الصَّلاةِ **خُشُوعَ** ذِئْبٍ فَهَلْ عَرَفَ التُّقَى قَلْبُ الذِّئَابِ[479]

ففي البيت تصوير لمظاهر الكذب والنفاق العبادي، ويسهم التجنيس في بناء الصورة؛ إذ جاء المصدر المجانس لفعله مضافًا، وهو ما يعرف بالمفعول المطلق المبين للنوع، وفيه ضرب من التشبيه خفي، فالشاعر يصور خشوع المرائين بخشوع الذئب، إن كان ثمة للذئب خشوع! وذلك ما يؤكده الاستفهام المفيد للنفي في الشطر الثاني من البيت.

وقد يجيء الجناس بين الفعل واسم مشتق، كأن يجانس الشاعر بين الفعل واسم الفاعل، كما في قوله:

([478])-ديوان "نحو العلا": 61.

([479])-ديوان مدينة الكبائر": 23.

يَا شِعْرُ مَالِي إِنْ **خَطَرْتَ بِخَاطِرِي** أُضْحِي كَطَيْرٍ هَامَ مِنْكَ جَنَاحِي[480]

أو يجانس بين الفعل واسم المفعول، كقوله:

الْعُمْرُ **نَجْهَلُهُ** وَالرِّزْقُ مُسْتَتِرٌ وَكُلُّ مَا فِي سِجِلِّ الْمَرْءِ **مَجْهُولُ**

لا تَشْغَلِ الْبَالَ بِالدُّنْيَا وَزُخْرُفِهَا وَسِرْ وَقَلْبُكَ بِالرِّضْوَانِ **مَشْغُولُ**[481]

وهناك **نمط رابع** يجانس فيه الشاعر بين الفعل والحرف، مثلما في قوله واصفا المنايا وفتكها ببني آدم ـ:

وَيْحَ الْمَنَايَا، وَالْمَنَايَا إِنْ قَسَتْ أَذْرَتْ بِكُلِّ تَمَتُّعٍ وَجَمَالِ

....

لَمْ تُلْقِ بَالا إِنْ تَضَرَّعَ بَائِسٌ فَفُؤَادُهَا **قَدْ قُدَّ** مِنْ أَجْبَالِ[482]

فقد جانس الشاعر بين حرف التحقيق (قد) والفعل المبني للمجهول (قُدَّ)، وقد كان في ذرع الشاعر أن يقول: ففؤادها قد صيغ من أجبال، ويستقيم له المعنى والإيقاع، لكنه لا يفي بدلالة المبالغة التي يقصد إليها الشاعر، والتي توسل إليها بحرف التحقيق (قد)، والفعل الدال على القطع (قُدَّ)، وفي القطع قوة وشدة، والقد هو القطع طولا[483]، ثم كانت مادة القطع جبالا، ولنا أن نتخيل فؤادا قُد من جبل كيف تكون غلظته، ومن ثم فعناصر الصياغة في البيت تتآزر في إذكاء دلالة القساوة والغلظة التي يريد الشاعر أن ينفثها في روع قارئه.

([480]) -ديوان "نحو العلا": 59.

([481])-ديوان "مهاجر": 47.

([482])-ديوان "نحو العلا": 44.

([483])-انظر: أساس البلاغة لجار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الهيئة العامة لقصور الثقافة (الذخائر)، 2003م، 2/ 233.

وأما **النمط الخامس** والأخير من أنماط الجناس عند شاعرنا، فهو ما يجانس فيه الشاعر بين الاسم والحرف، نحو قوله:

وَتَغْمُـــرُنِي مَوْجَـــةٌ مِـــنْ حَنِـــينْ
وَتَقْـــذِفُ بِي نَحْـــوَ شَـــطٍّ حَـــزِينْ
خَـــوَاءٌ.. جَفَـــاءٌ.. وَلا زَهْـــرَ فِيـــهْ
وَهَـلْ تَصْـدَحُ الطَّـيْرُ فِي قَلْـبِ تِيـــهْ؟![484]

والشاعر هنا يتردد بين شعورين: شعور بالحنين يسلمه إلى شعور بالغربة والاستيحاش، ويبدو الشعور بالغربة هنا طاغيا، ذلك أن مجموعة الصفات (الحزن-الخواء-الجفاء-الجدب) التي نعت بها الشاعر المكان/ الشط تعمق الإحساس بتلك الغربة، ومن ثم لم يكن غريبا-وقد استرسل الشاعر مع الوصف المكاني-أن يجانس بين لفظين تجمعهما علاقة المكانية، فأولهما حرف الجر (في) مضافا إلى الضمير العائد إلى الشط، وتمثل الظرفية المعنى الرئيس لهذا الحرف، لكن دلالات الغربة والوحشة لا تكتمل لهذا الحرف بدون استصحاب الصفات الآنفة، على حين نرى اللفظ الثاني (تيه) مكتملا دلاليا، ومكتفيا بذاته؛ إذ تفهم منه معاني الغربة، والوحشة دون حاجة إلى وصف، بل إنه يستقطب تلك الصفات المشار إليها قبلُ في لفظه فحسب.

تلك أهم أنماط الجناس التي وقفت عليها عند نجيب الكيلاني، وقد استغنيت في تناولها بالنموذج الدال عن الاستقصاء المستوعب، وليست القيمة الدلالية وحدها هي محك النظر إلى دور الجناس في النص الأدبي، فإن القيمة الإيقاعية لهذا اللون البديعي لا تقل عن قيمته المعنوية بحال؛ إذ يسهم الجناس في جبر نقص واضح عند الكيلاني، وهو قلة عناصر الموسيقى الداخلية في شعره، فلا نكاد نلحظ منها غير الجناس، والتصريع، والتكرار بصوره المختلفة (المجاورة-الترديد-رد الأعجاز على الصدور)، ومن ثم يمثل الجناس عنصرًا مهمًّا من عناصر التكامل

(484)-ديوان "مدينة الكبائر": 17.

الإيقاعي عند الشاعر، وأما موقع المتجانسين أو المسافة بينهما، وتقاربهما أو تباعدهما، فمسألة شكلية محض، ولا جدوى فيها أو طائل من ورائها.

obeikandl.com

2-التقابـــل:

استقر لدى علماء البلاغة-ولا سيما المتأخرون منهم كالسكاكي والقزويني-تقسيم فنـون البديع إلى ضربين[485]: ضرب يرجع إلى المعنى، ومنه التورية، والطباق، والمقابلة، وحسن التعليـل، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وضرب يرجع إلى اللفظ كالجناس، والسجع، ورد العجز على الصدر، والاقتباس، وتعرف بالمحسنات اللفظية.

والحق أن ليست هذه الثنائية إلا أثرًا لثنائية أكبر شـغلت الفكـر النقـدي والبلاغـي أمـدًا طويلا، وهي ثنائية "اللفظ والمعنى"، أو "الشكل والمضمون"، ولقـد أضرت تلـك الثنائيـة علـم البديع أكثر مما أفادته؛ إذ أصبحت فنون البديع مجرد حلية يتزيا بها النص الأدبي للتحسين والتزيين، وليس لها دور في إنتاج الدلالة الأدبية، غير أن هذه الثنائية لم تعـد مقبولـة، بـل لم يكـن لوجودهـا معنى من قبلُ، ذلك أن "المحسنات اللفظية تصبح ثقيلة إذا لم ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعنى"[486].

ويمثل التقابل سمة أسلوبية واضحة في الشعر العربي خَلَـلَ عصـوره المختلفـة، ذلـك أن التقابل بوصفه مسلكا لغويا ليس إلا تفاعلا أو انعكاسـا لثنائيـة تكتنـف مظـاهر الوجـود كلهـا، ويصطبغ بها واقع يجمع على الشاعر متناقضات شتى، ويمكن رصد تلك الظاهرة الأسلوبية عنـد الكيلاني عبر نمطين من التقابل، هما:

التقابل المعجمي:

يسترفد الشاعر ذلك النمط التقابلي من مخزونه المعجمي أو اللغوي، واللغـة تمنحـه ذلـك التقابل بوفرة، وتقدمه ميسورًا له ولغيره، ويتحقـق ذلـك الـنمط حـين يسـتخدم الشـاعر لفظـين متقابلين بحكم الوضع اللغوي، ومن ثم "فالشاعر في هذا النـوع مـن المقابلـة، يستسـلم لضـغط

([485])-انظر: أبو يعقوب السكاكي (يوسف بن أبي بكر محمد بـن عـلي): مفتـاح العلـوم، مكتبـة ومطبعـة مصـطفى البـابي الحلبي-القاهرة، الطبعة الثانية 1411هـ-1990م، ص 231، وانظر كذلك: الخطيب القزويني (جلال الـدين محمـد بـن عبد الرحمن): الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق د.عبد القادر حسين، مكتبة الآداب 1996م، ص 383.

([486])-د.رجاء عيد: المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 373.

المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة وإرسال الكلام، فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه، ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام"[487].

ويلفت النظر أن ذلك النمط التقابلي (المعجمي) يتردد في شعر الكيلاني كثيرًا، وتتسع في الآن عينه محاوره وأبعاده.

فثمة ***محور زماني***، وفيه تكاد ثنائية "الليل والنهار"-وما دار في فلكهما الدلالي-تنفرد بهذا المحور، وقد أشرت غير مرة إلى خروج هذين الدالين غالبا عن معناهما الواقعي إلى معنى رمزي يشير فيه الليل إلى واقع بئيس يحياه الشاعر، ويشير النهار أو الصباح إلى الأمل في انجلاء الدجية وتغير الواقع، وشاعرنا يُذَكِّرُ محبوبته-من خلف القضبان-بهذا الأمل:

لَكِنْ تَذَكَّرِي.. حَبِيبَتِي تَذَكَّرِي
تَـــذَكَّرِي..
اللَّيْـــلُ يَفْنَـــى دَائِـــمَا
وَالْفَجْـرُ يَـأْتِي دَائِـمَا[488]

لكن هذين الدالين يقتربان من معناهما الحقيقي حين يأتيان في صيغة الفعل، كقول الشاعر دامغا الحب الزائف:

وَالْحُـبُّ نَـزْوَةُ سَـادِرٍ فِي غَيِّـهِ **يُمْسِي- وَيُصْـبِحُ فِي الْمَبَـاذِلِ سَـادِرًا**[489]

وهنا ينضاف إلى التقابل معنيان آخران هما التعاقب والاستمرار، فالتعاقب يفرزه حرف العطف، كما تفرزه المدة الزمنية الخاصة بكل من الدالين المتقابلين، ودلالة الاستمرار ينتجها التعاقب المشار إليه آنفا، كما تنتجها صيغة المضارعة التي جاء عليها الدالان المتقابلان، ويمكن أن نلحظ هذا

([487])-د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة 1996م، ص 98.

([488])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 51.

([489])-ديوان "مدينة الكبائر": 6.

الاستمرار كذلك حين يرد اللفظان ظرفين متراكبين، كقول الشاعر مبشرًا بقافلة الخلاص من الواقع الآسن:

أَرَى بِالـــدَّرْبِ قَافِلَـــة

صَـــبَاحَ مَسَـــاءَ مُوغِلَـــة

وَحَامِيهَـــا هُـــوَ الله

وَحَادِيهَـــا هُـــوَ الله[490]

وتارة أخرى يأخذ التقابل **بعدا مكانيا**، وفيه ينتج الشاعر تقابلاته عبر محورين: محور الجهات، ونرى فيه أمثال تلك التقابلات: (اليمين/ اليسار-يمين/ شمأل-الشرق/ الغرب-المشارق/ المغارب-شرقا/ غربا-شروقها/ غروبها-وراء/ أمام-فوقنا/ تحتنا) وكلها تقابلات تقف عند حدود الدلالة المعجمية أو الوضعية، ثم محور الحركة، وهي إما رأسية، أو أفقية، أو موضعية، ففي ***الحركة الرأسية*** نجد أمثال تلك التقابلات: (السماء/ الأرض-التراب/ الفرقد-نسمو/ نهبط-القصير/ يطول)، وقد تجيء تقابلات تلك الحركة محملة بدلالات نفسية واجتماعية، من نحو قول شاعرنا واصفا صلف الأغنياء وتكبرهم على الفقراء:

إِذَا مَدُّوا الأَيَادِيَ وَهْـيَ **سُـفْلَى** تَرَى **الْعُلْيَـا** سِيَاطًا أَوْ عَـذَابًا[491]

فالبيت يجسد مفارقة بين فقراء يستجدون حقهم من أغنياء ينظرون إليهم من عل، وهنا يأخذ التقابل الحركي بعدا شعوريا يعكس حالة الانكسار والمسكنة من الفقراء، تقابلها حالة التكبر والغرور من الأغنياء المتجسدة في رد الفعل أو إجابة سؤال الفقراء، والتي جاءت سياطا وعذابا.

(490)-ديوان "أغاني الغرباء": 61.

(491)-ديوان "نحو العلا": 61.

وفـي ***الحركـة الأفقيـة*** تحـتفظ بعـض الثنائيـات التقابليـة بـدلالاتها المعجميـة، نحـو: (مـد/ جـزر-النوى/ تلاق-قرب/ بعد-مر/ آب-تـروح/ تغـدو) عـلى حـين تكتسـب ثنائيـات أخرى دلالات إضافية، مثلما في قول الشاعر:

شَـهِيدٌ أَنْـتَ يَـا قَلْبِـي فَأَنْـتَ بِحُبِّهَـا مِـزَقُ
تَـرُوحُ تَجِـيءُ مُشْـتَعِلا وَقَدْ تَاهَتْ بِكَ الطُّرُقُ
تُغَنِّي للأَسَـى الـدَّامِي وَبِالْعَبَـرَاتِ تَخْتَنِـقُ[492]

فنحن بإزاء صورة لقلب ممزق محروم، ينخـل صـاحبته حبًّـا وودًّا، فتجزيـه صـدًّا وقِـلًى، ويسـهم التقابل في بناء صورة المعاناة والاضطراب التي يحياها الشاعر من خلال الحركـة الدائبـة المتجـددة (ذهابا وجيئة)، والمجسدة لمعاناة يؤججها التعبير بالحال (مشتعلا) المنسحب على الفعلين المتقابلين رغم انفراده، فالناتج الدلالي الذي أراده الشاعر: تروح مشتعلا .. تجيء مشتعلا.

وقد ينتج التقابل نوعا من الحركة المحدودة، تسمى ***"الحركة الموضعية"*** ، أي التي "لا تمتد أمامًا أو خلفا، ولا تصعد إلى أعلى أو تنزل إلى أسفل، وإنـما يحـدث التحـرك في إطـار محـدود، وفي نفس الموضع الذي حدث فيه التقابل"[493]، وهذا النـوع مـن التقابـل قليـل عنـد الشـاعر، نحـو: (أفاق/ إغماء-النائم/ اليقظان-أسفر/ غاب-يجمـع/ يفـرق)، ومـن نـماذج تلـك الحركـة قـول الشاعر:

يَـا فِكْـرَ الـزَّمَنِ الضَّـائِع
فَلْتَكْتُبْ مَرْثِيَّةَ هَذَا الإِنْسَـان
أَنْـــــتَ
خَدَعْتَـــــه

([492])-ديوان "مهاجر": 29.

([493])-انظر: د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 175.

أَنْــتَ بَنَيْتَــه

أَنْتَ الْبَانِي الْهَـادِم[494]

فإلى جانب المقابلة اللغوية المتمثلة في دالي الباني/ الهادم نلحظ نوعًا آخـر مـن التقابـل بـين ضميري الخطاب والغيبة في الأسطر، مع تغليب لبنية الخطاب، ولعله تغليب مقصود من الشـاعر ليبين من خلاله كيف يغدو الفكر الضال الخادع معولَ هدمٍ لكيان الإنسان، كـما أنـه في الآن عينـه تمهيد لثنائية البناء والهدم، ونلاحظ أن التقابل يتشكل في ثلاثة الأسطر الأخيرة مرتين: موزعًا على سطرين مرة، ومجمعًـا في نهايـة الأسـطر أخـرى، وتأخـذ الحركـة التقابليـة في المـرة الأولى شـكلا معكوسا، يبدأ بالهدم المنتَجِ في صورة معنوية (أنت خدعته=أنت هدمتـه)، لتـؤول إلى حركـة بنـاء هشة في السطر التالي (أنت بنيته)، ثم تأخذ الحركة الموضعية في السطر الأخير شكلا تركيبيا (أنـت الباني الهادم) تزول معه الفواصل الزمنية بين حركتي البنـاء والهـدم، فكـأن الهـدم بـدأ مـع البنـاء المدغول.

وقد يقابل الشاعر بين حركتين مختلفتين، مثلما فعل في قوله مخاطبا الحياة الدنيا:

فَلْتَــذْهَبِي ..وَأَنَــا هُنَــا بَــاقٍ عَــلَى عَهْــدِ الضَّــنَى

فَلْتَذْهَبِي ..يَا مَنْ فَرَشْــتِ سَــبِيلَ حُبِّــي بِــالْجَوَى[495]

حيث يقدم الشاعر موقفه من المتاع الدنيوي من خلال التقابل بين حركتين: أولاهما أفقية (فلتذهبي)، والأخرى موضعية (باق)، لكننا نلحظ نوعا آخر من التقابل بين هذين الدالين، وهـو التقابل الصرفي [illegible])، إذ تجيء الحركة الأولى بصيغة الفعل الطلبي، في إشارة إلى طبيعة التقلـب والتغير في المتاع الدنيوي، بينما تجيء الحركة الثانية المعبرة عن موقف الشاعر بصيغة الاسـم (بـاق) الدال على الثبات والاستمرار.

(494)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 43.

(495)-ديوان "أغاني الغرباء": 87.

وقد يتخذ التقابل ***بعدًا دينيًّا***، نطالع فيه أمثال تلك الثنائيات: (الدين/ الدنيا- النفس/ الروح-الثواب/ العقاب-نعيم/ جنات-النعيم/ الجحيم-الكفر/ الإيمان-الموت/ الحياة- الوعد/ الوعيد-الكبائر/ الصغائر-الفضائل/ الرذائل-الحرام/ الحلال)..وغيرها، وقد يعمد الشاعر إلى تحميل بعض هاتيك الثنائيات بهوامش دلالية تنزاح معها الدلالة المعجمية، كالذي نراه في قوله:

هُنَاكَ فِي مَدِينَةِ الْكَبَائِر
يُمَارِسُ الرِّجَالُ وَالنِّسَاءُ كُلَّ شَيْء
وَلَيْسَ مِنْ شَرَائِعِ الْمُدِينَه
تَسَاؤُلٌ عَنِ **الْحَرَامِ وَالْحَلال**
تَعَرَّتِ النُّفُوسُ وَالأَبْدَانُ وَالْمَقَاصِد[496]

فهنا تقابل بين الحلال والحرام لغةً، لكنَّ في تعامل الشاعر مع هذين الدالين ما يوحي بترادفهما أكثر من تقابلهما، وقد مهد الشاعر لذلك بتصوير حالة الاجتراء في الممارسة من الرجال والنساء على حد سواء، ثم عمومية الممارسة التي لا يفلت منها شيء، فإذا انضاف إلى ذلك نفي التساؤل الموحي باللامبالاة وعدم الاكتراث، أفضى بنا إلى اهتزاز دلالي للتقابل المعجمي الحاد بين الحل والحرمة إلى درجة تزول معها الحدود والفواصل، وذلك ما نحسه من نظرة مجتمع مدينة الكبائر إلى الحلال والحرام بعين واحدة تسوي بينهما.

كما نلاحظ ارتباط بعض الثنائيات التقابلية عند الشاعر ***ببعد اجتماعي***، يتجلى فيه إلحاح الشاعر على إبراز المفارقة الصارخة والتفاوت الحاد بين طبقتي الأغنياء والفقراء، وهو من أجل ذلك يصطنع كثيرًا من الثنائيات التي تبرز تلك المفارقة، من نحو: (عز/ ذلة-العبيد/ الأقيال- الأحرار/ العبيد-العدل/ الظلم-العدالة/ الظالمون-الهناء/ الشقاء-الجوع/ الشبع- البيع/ الشراء)..وسواها.

([496])-ديوان "مدينة الكبائر": 56.

obeikandi.com

على أن الشاعر في تعامله مع تلك الثنائيات قد بدا ملتزمًا بالدلالة الوضعية للمتقابلين، دون تحميلها بدلالات إضافية، كقوله:

فَـــمَا **فَقْـــرٌ** بِبَـــاقٍ أَوْ **غِنَـــاءٌ** وَمَا غَـيْرُ الثَّـوَابِ تَـرَى صِـحَابَا[497]

وبإمكاننا أن نستثني من ذلك ثنائية البيع والشراء، فهي وإن كانت غير مرتبطة بالبعد الاجتماعي من حيث دلالتها الوضعية، إلا أن الشاعر قد شدها إلى هذا البعد حين وظفها في سياق تصوير نوع من العلاقة بين الرجل والمرأة، مثلما في قصيدته "بائعة الحب"[498]، وقد قال الشاعر إنه كتبها في مومس تبكي مصيرها[499]، ومطلعها:

أَبَائِعَـةَ الْحُـبِّ لا **أَشْـتَرِي** فَجُـودِي بِـمَا شِـئْتِ أَوْ قَـتِّرِي

فَمَا شَفَّنِي مِنْكِ ذَوْبُ الْجَوَى وَلا هَـاجَنِي نَشْـوَةُ الشَّـاعِرِ

وَلَنْ أَسْتَجِيبَ لِوَهْجِ الشِّفَاه إِذَا أُشْـعِلَتْ بِهَـوًى ثَـائِرِ

فنحن من ثلاثة الأبيات تلك بإزاء امرأة لعوب اعتادت الاتصال الأثيم بالرجال، لذا لم يعد الحب-تلك العاطفة النبيلة-مشاعر متبادلة، بقدر ما صار على يديها سلعة أو بضاعة رائجة لا تمتنع من راغب.

وللتقابل كذلك ***بعد سياسي*** عند الكيلاني، ولعله أوضح أبعاد التقابل المعجمي في شعره، فهذا البعد من الرحابة بحيث يمكن أن يمتد ليشمل كثيرًا من ثنائيات الأبعاد السالفة، لأن التقابل مرآة عاكسة لهموم الذات وهموم الواقع وتناقضاته، وهما غير منفصلين عند شاعرنا، ومن ثم فإن التقابلات المعجمية على تنوع أبعادها ومحاورها إنما هي تجلية لرؤية الشاعر لواقعه، سواء ما اتصل منها بهذا البعد مباشرة ، مثل: (الحرب/ السلام-العدل/ الظلم-ثورتي/ سكوني)، أو ما تدخلت شاعرية الكيلاني لجذبه إلى هذا البعد، كثنائية الحياة والموت في قوله:

أَنَا قَـادِمٌ عَـبْرَ الـدَّيَاجِرِ وَاللَّظَـى أَطَـأُ الْوُجُـومَ بِهِمَّـةِ الْفُرْسَـانِ

([497])-ديوان "نحو العلا": 63.

([498])-ديوان "أغاني الغرباء":25.

([499])-انظر: نجيب الكيلاني: تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية: 140.

أَنَا قَـادِمٌ **أُحْيـي الْمَـوَاتَ** مُسَـلَّحًا بِالْحُـــبِّ وَالإِصْرَارِ وَالإِيـــمَانِ

أَنَـا قَـادِمٌ أَتْلُـو تَـرَانِيمَ الْهُـدَى مُسْتَعْصِـمًا بِالسَّـيْفِ وَالْقُـرْآنِ[500]

حيث يشير الشاعر من خلال ثنائية الحياة والموت إلى واقع أليم بئيس..لكن الشاعر لا يستنيم إلى سلبيات واقعه، بل يحاول إصلاح هذا الواقع، وإذا كان الشاعر قد اختار صيغة الاسم (الموات) ليومئ بذلك إلى هذا الواقع المريض، وليدل على أنه حالة ثابتة قارة، فإنه آثر الفعل (أحيي) بصيغة التكلم للتعبير عن إيجابية الذات الشاعرة ودورها في تغيير الواقع الآسن، وتكرارها محاولة بعثه من رقدته، بل موتته.

التقابل السياقي:

إذا كان دور الشاعر قد تضاءل في التقابل المعجمي، فلم يكن له فضل سوى زرعه في مكانه من الصياغة[501]، فإن ذلك الدور يتجلى واضحًا في إنتاج التقابل السياقي؛ "فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني"[502]، وبذلك تمثل المقابلة السياقية وسيلة من وسائل إثراء اللغة، من خلال تزويدها بمقابلات جديدة لا توفرها المعاجم، بل توفرها طاقات المبدع الفنان، وفي تسمية هذا النوع من التقابل بـ "السياقي" دلالة جُلَّى على دور السياق في إنتاج هذا التقابل، ومدى إسهامه في بناء الدلالة الأدبية، ذلك "أننا لا نتبين هذا النوع من المقابلات إلا في الإطار الذي تزرع فيه، ولا نلمس قيمتها إلا بالرجوع إليه"[503].

ورغم رحابة المساحة التي يمنحها هذا النمط التقابلي للشاعر، إلا أن نماذجها جاءت قليلة عند شاعرنا إذا ما قورنت بنماذج التقابل المعجمي، ومن نماذج المقابلة السياقية عند الكيلاني:

رُدُّوا إِلَى الْمَسْـجِدِ الأَقْصَى ـ كَرَامَتَـهُ وَافْـدُوا بُنُوَّتَـهُ بِالْمَـالِ أَوْ بِـدَمِ

([500])–ديوان "عصر الشهداء": 69.

([501])–انظر : د.محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: 148.

([502])–د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 102.

([503])–السابق: الصفحة نفسها.

وَجَنِّـدُوا الْجُنْـدَ إِنَّـا فَـوْقَ جَارِيَـةٍ إِمَّا إِلَى **الْفَـوْزِ** أَوْ إِمَّـا إِلَى **الْعَـدَمِ**[504]

فالفوز يقابله في اللغة الخسارة أو الهزيمة أو الإخفاق، لكنها لا تفي بمقصود الشاعر، لذا نراه يؤثر لفظة "العدم" ليجعلها مقابلا للفوز؛ إذ لم تعد قضية الأقصى-في نظره-اختيارا بين نصر وهزيمة، بقدر ما صارت اختيارا بين الحياة والفناء.

ومنها قوله:

هِـيَ الأَيَّـامُ-لَـوْ تَـدْرِي-**تَجُـودُ** لَنَـا **لِتَسْـتَلِبَا**

لَهَـا فِي عُمْرِنَـا الظَّـامِي مَطَـامِعُ لَمْ تَـزَلْ عَجَبَـا

وَتَبْغِـي فِي نَضَـارَتِنَا وَفِي آمَالِنَـا أَرَبَـا[505]

فقد قابل الشاعر بين الجود والاستلاب، مع أن الجود يقابله لغةً الإمساك أو البخل أو التقتير، لكن الشاعر الذي يبغي المبالغة في تصوير جور الأيام لا تكفيه المقابلة المعجمية، لذا راح يولد نوعًا من التقابل السياقي لا يقنع بالحركة الإيجابية (الجود) مقابلا لحركة سلبية (الإمساك)، بل يصبح الجود-من جانب الأيام-مقدمة للأخذ بل الاستلاب، فلم يكن الجود خالصًا بمثل ما كان الأخذ غير مشروع.

ومنها مقابلة الشاعر بين الصديق واللئيم، وبين المحب والحسود في قوله:

أَفْعَـلُ الْخَـيْرَ للأَنَـامِ وَلَكِـنْ قَـابَلُونِي بِعَبْسَـةٍ وَجُحُـودِ

فَرَأَيْتُ **الصَّـدِيقَ** صَـارَ **لَئِـيمًا** وَرَأَيْـتَ **الْمُحِـبَّ** شَرَّ **حَسُـودِ**[506]

فالمقابل اللغوي للصديق هو العدو، وللمحب هو المبغض، لكن اللؤم والحسد نتيجتان طبيعيتان للعداوة والبغض.

ومن الملاحظ أن نماذج النمطين السابقين لم تخرج عما عرف عند علماء البلاغة بـ"الطباق"، أي الجمع بين اللفظ وضده، غير أن الشاعر يستخدم لونا آخر من ألوان التقابل هو ***"القابلة"*** ،

([504])-ديوان "نحو العلا":56.

([505])-ديوان "أغاني الغرباء": 20.

([506])-السابق: 43.

وتعني الجمع بين أكثر من ضدين، أو الجمع بين معنيين متقابلين في الكلام[507]، يقول ابـن رشـيق: "فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"[508]، ومن نماذج المقابلة عند شاعرنا قوله:

جَمَـالٌ كُلُّهَـا الـدُّنْيَا إِذَا مَـسَّ الرِّضَـا خَلَـدِي

وَيَأْس إِنْ طَوَى قَلْبِي ظَلامُ الْبُـؤْسِ وَالنَّكَـدِ[509]

وقوله:

حَفَرْنَـــا لِلْهُـــدَى قَـــبْرَا وَشِـدْنَا لِلْخَنَـا قَصْرَا[510]

وقوله:

أَنَـــا فِي السِّـــجْنِ مُنْطَلِـــقٌ وَهُـــمْ فِي غَـــيِّهِمْ أَسْرَى[511]

ثانيا-الظواهر التركيبية في شعر الكيلاني:

إذا كان النص الأدبي يتكـون مـن مجموعـة مـن الكلـمات يصـطفيها المبـدع مـن مخزونـه المعجمي، فإن تأليف تلك الكلمات وترتيبها يتم على نحو خاص، بحيث تنـتج نصًّـا لغويًـا جماليًـا يغاير نمط الكلام المألوف، فليس النص الأدبي مجموعة من الكلمات ضمت وتجاورت كيفما اتفق، بل يجيء تأليفها وفقًا لمقاصد المبدع الفنية والجمالية، ومهما بالغنا في تقدير قيمة الكلمـة ودورهـا في النص، فلن يغنينا ذلك عن إعطاء "التركيب" القيمة الكبرى في تشكيل الخطاب الأدبي، ولذا فـإن قيمة اللفظة تتفاوت باختلاف موقعها من السياق، فأنت ترى الكلمـة-كـما يقـول عبـد القـاهر- "تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"[512].

فالتركيب-من ثم-ميدان المبدع الخصب لإظهار مقدرته الفنية، وتفجير طاقاته الإبداعية، ذلك أن المبدع يقيم دائما علاقات جديدة بين الكلمات، تتخلى فيها اللفظة عن معانيها الوضـعية أو

([507])-انظر: د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 95.

([508])-العمدة في صناعة الشعر ونقده: 1/ 583.

([509])-ديوان "أغاني الغرباء": 19.

([510])-ديوان "كيف ألقاك":42.

([511])-ديوان "مهاجر":59.

([512])-دلائل الإعجاز: 46.

obeikandi.com

المعجمية، فالكلمات توضع لمعنى، وتستخدم في النص لمعنى آخر، ومن ثم فلا وجود للكلمة داخل المعجم أو منفردة معزولة عن سياق يحتضنها، إنما يتحقق للكلمة وجود حينما تتواصل مع جاراتها، وذلك ما أسماه د/ مصطفى ناصف "العلاقة الاجتماعية بين الكلمات"، فليس في وسع كلمة-على حد قوله-أن تجاور كلمة أخرى دون أن تغير بعض سلوكها، فالكلمات متواصلة كالأفراد[513].

وينبغي في هذا السياق أن نفرق بين مستويين للأداء الفني، فثمة مستوى "مثالي" يتقيد بالقواعد والمقاييس التي استخلصها النحاة واللغويون لبناء الجملة العربية من استقراء كلام العرب، طلبا للسلامة اللغوية واجتنابا للخطأ في التركيب، في حين عُني البلاغيون والأسلوبيون بمستوى آخر "فني" يقوم على انتهاك تلك المثالية والعدول عنها في الأداء الفني[514]، فالمبدع يقدم ويؤخر، ويزيد أو يحذف، ويعرف أو ينكر، ويصل الجمل أو يفصلها، ويوجز أو يطنب، إلى غير ذلك من أشكال العدول التي كانت أساسا لمباحث "علم المعاني" التي دارت في كثير من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف حسب مفهوم اللغويين وتقاليدهم في صناعة الكلام، وهذا العدول يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب[515].

1 -التقديم والتأخير:

تتكون الجملة في اللغة العربية سواء أكانت اسمية أم فعلية من ركنين رئيسين: المسند إليه (المبتدأ-الفاعل)، والمسند (الخبر-الفعل)، والأصل في ترتيب هذين الركنين أن يتقدم المسند إليه في الجملة الاسمية على حين يتأخر في الجملة الفعلية، على أن هذا الترتيب ليس لازمًا أو واجبًا، فقد يتبادل الركنان مواضعهما لغاية يراها المتكلم، ذلك أن اللغة العربية "لا تتميز بحتمية خاصة في ترتيب أجزاء الجملة، لكن المألوف فيها أن نجد بعض الرتب المحفوظة-وخاصة في مجال الأسلوب الخبري-كتقدم المبتدأ على الخبر، والفعل على فاعله، والفاعل على مفعوله. وهي أمور

([513])-انظر: د.مصطفى ناصف: الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2006م، ص 288.

([514])-انظر: د.محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط1-1994م، ص 269.

([515])-انظر: السابق: 270.

تحدث فيها النحاة كثيرًا في مجال التعبير المألوف، وبالمثل-أيضا-تحدثوا عن الرتب المحفوظة في التأخير، كتأخير الصلة عن الموصول، والصفة عن الموصوف، والمضاف إليه عن المضاف، ومع كل هذا تتأتى مقدرة المبدع في قلب هذه الأحوال متخطيًا لها بغية الانحراف عن النمط المالوف"[516].

والتقديم والتأخير من الظواهر التركيبية التي عُنِيَ بها النحاة والبلاغيون على حد سواء، غير أن جهد النحاة كان منصرفًا إلى الرصد والتسجيل، وبيان ما يجوز وما يجب تقديمه أو تأخيره، على حين أولى البلاغيون والأسلوبيون القيمَ الفنية والجمالية لذلك المسلك الأسلوبي عناية أكبر؛ إذ يقوم تحريك عناصر التركيب-تقديمًا وتأخيرًا-بإنتاج دلالات أدبية لا ينتجها التمسك بالترتيب الأصلي لعناصر الجملة، ورغم ذلك لا ينبغي أن يصير التقديم أو التأخير غرضا في ذاته، فإنما يحسن التقديم والتأخير إذا اقتضاهما السياق، وإلا فالإبقاء على البنية المثالية للجملة أولى "فتقدم منها ما كان يحسن تقديمه، وتؤخر ما يحسن تأخيره، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق"[517].

وتطالعنا في شعر الكيلاني ألوان وظواهر عدة للتقديم والتأخير مؤكدة أن المعنى "في النص الأدبي ينبثق، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها"[518]، أما هذه الظواهر:

فأولها-تقديم الخبر على المبتدأ:

ويكثر ذلك حينما يكون الخبر ظرفا أو جارا ومجرورا، كقول الكيلاني:

وَهَبْتُ لِلْحَقِّ نَفْسِي ـ مَلأْتُ بِالصَّفْوِ كَأْسِي

للهِ صَمْتِي وَهَمْسِي ـ وَثَوْرَتِي وَسُكُونِي

وَحَاضِرِي وَتِلادِي[519]

([516])-د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية: 191.

([517])-أبو هلال العسكري: الصناعتين: 157.

([518])-يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: 231.

([519])-ديوان "أغاني الغرباء": 22.

فقد قدم الشاعر لفظ الجلالة المجرور على مبتدآت ستة جامعًا بينها بحرف العطف الواو، وقد أفاد ذلك التقديم القصر والاختصاص، حيث بلغت صوفية الشاعر درجة من التجرد صار معها خالصا لله في كل شئونه.

وثمة-إلى جانب الصورة الآنفة-صورة أخرى لتقديم الخبر تَرَدَّدُ بكثرة في شعر الكيلاني، حيث يكون الخبر والمبتدأ ضميرا مفصولا، كقوله:

شُعَاعٌ أَنْتِ فِي قَلْبِي يُوَاكِبُ زَحْفَنَا الْحُرَّا
وَأُغْنِيَةٌ عَلَى شَفَتِي صَدَاهَا يُمْطِرُ الْبُشْرَى
حَقَرْتُ السِّجْنَ وَالسَّجَّانَ وَالتَّعْذِيبَ وَالْعُهْرَا[520]

فتقديم المسند/ شعاع على المسند إليه/ أنت يوحي بما للمحبوبة من أثر على قلب الشاعر رغم تباعدهما، فهي بصيص من نور يضيء قلب شاعرنا في ليالي السجن الحنادس، فيحيله قوة تستعلي على السجن وعذاباته.

وإذا كانت حالة الوصال رغم تباعد الأجساد عاملا من عوامل تعالي الشاعر على محنته، فإن حالة الصد والهجران من قبل المحبوبة قد انتهت به إلى حيرة تمزق قلبه وتفتت كبده، والشاعر يستخدم التقديم ذاته في إنتاج تلك الدلالة:

شَهِيدٌ أَنْتَ يَا قَلْبِي فَأَنْتَ بِحُبِّهَا مِزَقُ
تَرُوحُ تَجِيءُ مُشْتَعِلا وَقَدْ تَاهَتْ بِكَ الطُّرُقُ[521]

فقد قدم الشاعر المسند لأهميته ولتقدمه في نفسه؛ لأن الشاعر راغب في أن يشاركه القاريء مأساته، وأن يقاسمه معاناته، فبدأه بدال يظهره قتيل حب محروم الوصال؛ ومن ثم فإن ترتيب الكلام يخضع لخواطر النفس فيُقَدَّمُ ما كان فيها أولا، ويؤخر ما كان فيها مؤخرًا.

وقد يجيء الخبر المقدم محلى بـ "أل"، كقول الشاعر في مدح الرسول:

الْجُودُ أَنْتَ وَلَيْسَ أَنْدَى مِنْ يَدٍ فَاضَتْ أَنَامِلُهَا النَّدِيَّةُ أَنْهُرَا[522]

([520])-ديوان "مهاجر": 59.

([521])-السابق: 29.

فإلى جانب التعبير بالمصدر الذي يفيد أن النبي ﷺ هو الجود ذاته، نجد تقديم المسند قد أفاد قصر الجود على النبي دون سواه من الأناسي، وزاد من دلالة القصر تعريف طرفي الإسناد، وكذلك استخدام أفعل التفضيل (أندى) مسبوقا بالنفي/ ليس، فانتفت بذلك مفاضلة أو مقارنة قد تُتوهم بين النبي ومن عداه، ثم استخدام لفظة "يد" منكرة مفيدة العموم والشمول؛ إذ النكرة في سياق النفي تعم، وهكذا يتآزر التقديم مع عناصر الصياغة في البيت لإنتاج دلالة القصر.

وثانيها-تقديم المفعول على الفاعل:

ويكون ذلك لإظهار الاهتمام بالمفعول والاعتناء بذكره قبل الفاعل، وإلا فقد كان الترتيب الأصلي للكلام يقضي بأن تكون رتبة المفعول بعد الفاعل، لكن يقدم المفعول على الفاعل-كما يقول الخطيب القزويني -: "إذا كان الغرض معرفة وقوع الفعل على من وقع عليه، لا وقوعه ممن وقع منه"[523]، ومن نماذج ذلك النمط قول شاعرنا في مدح الرسول ﷺ:

غَمَرَ **الأَرْضَ وَالسَّمَاءَ بَهَاءً** **شَمْسُ عَدْلٍ تُبَدِّدُ الظَّلْمَاءَ**[524]

فقد دفع الشاعرَ حرصُهُ على تجلية آثار النبي على الوجود إلى تقديم المفاعيل: (الأرض-السماء-بهاء)؛ ليلفت الانتباه إلى البهاء الذي عم مفردات الوجود جراءَ شروق شمس النبوة.

ومن هذا القبيل قول الشاعر في رثاء علي محمود طه:

أَيْكَةُ الشِّعْرِ أَيْنَعَتْ وَتَسَامَتْ بِعَلِيٍّ وَمَنْ لَهُ قُرَنَاءُ

قَدْ أَتَوْهَا وَكُنْتَ فِيهَا هِلالا نَاضِرَ النَّظْمِ قَوْلُهُ وَضَّاءُ

فَبَنَيْتُمْ مِنَ الْبَيَانِ صُرُوحًا **يَبْهَرُ الْعَيْنَ مَجْدُهَا وَالْبَهَاءُ**

وَأَقَمْتُمْ مِنَ الْبَلاغَةِ دَارًا **أَمَّ أَنْحَاءَهَا النُّفُوسُ الظِّمَاءُ**[525]

فالتقديم في البيتين الأخيرين يلفت انتباه القاريء إلى المفعولين، بوصفهما العنصرين المهمين في نفس الشاعر؛ ذلك أن التقديم يجلي فضل المرثي وأترابه من الشعراء على البيان الشعري، فضلا عما

---

(522)-ديوان "مدينة الكبائر": 7.

(523)-الإيضاح في علوم البلاغة: 145.

(524)-ديوان "مدينة الكبائر": 87.

(525)-ديوان "نحو العلا": 50.

في هذا التقديم من توافق بين البناء التركيبي والبناء الموسيقي؛ حيث أخر الشاعر الفاعل رِعاءً للقافية.

وثالثها-تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

ولهذه الصورة ارتباط بالصورة السالفة؛ لأنهما خاصتان بالتقديم في نطاق الجملة الفعلية، يقول الكيلاني في مدح خالد بن الوليد:

دَانَتْ **لَهُ** الْبُلْدَانُ وَالأَمْصَارُ يَحْدُو صَرَامَةَ عَزْمِهِ الْبَتَّارُ
شَتَّانَ بَيْنَ الْهِرِّ يَعْدُو خِيفَةً وَاللَّيْثِ إِذْ تَعْنُو **لَهُ** الأَوْطَارُ
فَإِذَا بَدَا فَالضَّارِيَاتُ خَوَائِفٌ وَإِذَا عَدَا تَرْنُو **لَهُ** الأَبْصَارُ
يَا بْنَ الْوَلِيدِ: لَكَ الْخُلُودُ قَصِيدَةً تَاقَتْ **إِلَى تَرْدِيدِهَا** الأَعْصَارُ
سَيَظَلُّ **فِي الدُّنْيَا** حَدِيثُكَ عَاطِرًا تَزْكُو **بِنَظْمِ عُقُودِهِ** الأَشْعَارُ
قَدْ فُقْتَ عَزْمَ الأُسْدِ فِي وَثَبَاتِهَا فَعَنَتْ **لَكَ** الأَجْنَادُ وَهْيَ كِثَارُ[526]

وللتقديم في الأبيات أثران: أحدهما موسيقي والآخر دلالي، حيث يسهم تقديم شبه الجملة على الفاعل في تشكيل الإطار الموسيقى للأبيات، وذلك ما يتجلى في وقوع الفاعل-بسبب من التقديم-قافية في كل الأبيات عدا الأخير منها، وهذا الأثر الموسيقي لا يقل أهمية عن الأثر الدلالي، ولم يكن الزركشي مغاليًا، أو مبالغًا، حين جعل من أسباب التقديم والتأخير: "أن يكون في التأخير إخلال بالتناسب، فيقدم لمشاكلة الكلام، ولرعاية الفاصلة"[527]، على أن للتقديم أثرا دلاليا ينضاف إلى ذلك الأثر الصوتي؛ فدلالة القصر واضحة في تقديم شبه الجملة على الفاعِلِينَ في الأبيات، وبخاصة أن أربعة من نماذج التقديم، كان الجار فيها حرف اللام المقترن بالضمير العائد على الممدوح (له-لك)، مما أفاد اختصاص الأفعال به دون سواه، في حين دلت باقي النماذج على لفت انتباه القارئ إلى العنصر المقدم، ومن ثم كان التقديم واحدا من وسائل تصوير بطولة خالد وإقدامه.

([526])- ديوان "نحو العلا": 14،15.

([527])-البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر-بيروت، الطبعة الثالثة 1400هـ-1980م: 3/ 275.

وقد يقدم الشاعر الجار والمجرور على الفعل والفاعل معًا، مثلما في قوله مخاطبًا حبيبته:

وَفِي غَـدٍ تَفْـرَحُ الـدُّنْيَا لِفَرْحَتِنَـا عَـلَى جَبِينِـكِ لِلإِيـمَانِ إِكْلِيـلُ

وَتَلْتَقِي الرُّوحُ وَالأَبْدَانُ فِي وَطَـنٍ تَرَاجَعَـتْ عَـنْ مَغَانِيـهِ الأَبَاطِيـلُ[528]

فملء جوانح الشاعر أمل في لقاء حبيبته التي حرمه السجن منها، ومن ثم خص زمن اللقيا بالتقديم؛ لأنه الزمن المتعلق بالأمل الذي يتمسك به الشاعر، ولا يرغب في تقديم شيء عليه، ومن ثم يتأكد ما أشرت إليه قبلُ من أن ترتيب عناصر الجملة يتبع ترتيب الخواطر في النفس.

ورابعها-التقديم في أسلوب الشرط:

يقوم التركيب الشرطي على تعلق جملة بأخرى بوساطة أداة الشرط، بحيث تكون الأولى شرطًا في حدوث الثانية، والترتيب المألوف لعناصر التركيب الشرطي يتمثل في هذه الصورة: أداة الشرط + فعل الشرط + جواب الشرط، غير أن هذا الترتيب ليس حتميا، فقد يَعْمِدُ المبدع إلى المبادلة في المواقع بين عناصر التركيب الشرطي لغاية يرتئيها، فيأخذ الصورة التالية: جملة الجواب + أداة الشرط + فعل الشرط، دون أن يلغي ذلك التبادل فكرة الشرط؛ إذ تظل علاقة التعليق قائمة بين جملتي الشرط والجزاء.

وفي شعر الكيلاني تتردد الصورتان الآنفتان بكثرة؛ إذ نراه يلتزم الترتيب الأصلي أو المألوف للتركيب الشرطي، كما نجده يعدل عن هذا الترتيب، ولنأخذ قوله في تصوير العلاقة بين الأغنياء والفقراء:

إِذَا مَدُّوا الأَيَادِيَ وَهْيَ سُفْلَى تَرَى الأُخْرَى سِيَاطًا أَوْ عَـذَابًا

قُصُـورٌ أُتْرِعَـتْ خَـيْرًا وَمَـالا ***وَلَمْ تُجِـبِ الشَّـقِيَّ إِذَا أَهَابَـا***[529]

فقد التزم الشاعر في البيت الأول الترتيب الأصلي لأسلوب الشرط، ثم عدل عنه في البيت التالي، ليشد انتباه القاريء إلى ما تمثله قصور الأغنياء من حاجز بينهم وبين الفقراء؛ ولذا بدأ بالنتيجة قبل

([528])-ديوان "مدينة الكبائر": 36.

([529])-ديوان "نحو العلا": 61.

السبب، فكأن تنكر الأغنياء للفقراء معروف ومتوقع سلفا، وكأنه صار دأبا وديدنا كلما هم الفقراء باستجداء عطفهم.

ويقول الكيلاني:

أَبَائِعَـــةَ الْحُـــبِّ لا أَشْـــتَرِي فَجُـودِي بِـمَا شِـئْتِ أَوْ قَـتِّرِي

فَمَا شَفَّنِي مِنْـكِ ذَوْبُ الْجَـوَى وَلا هَـــاجَنِي نَشْـــوَةُ الشَّـــاعِرِ

وَلَنْ أَسْتَجِيبَ لِـوَهْجِ الشِّـفَاهِ إِذَا أُشْـــعِلَتْ بِهَـــوًى ثَـــائِرِ[530]

ففي تقديم الجواب في البيت الأخير إشارة إلى أهميته؛ لأنه بيان لموقف الشاعر من الحب الـرخيص القائم على إهاجة الغرائز ودغدغة المشاعر، وقد جاء الجواب بصيغة المضـارع المنفـي، ممـا أكسـب الموقف دلالة الاستمرار والتجدد في الامتناع كلما تكررت محاولة الإغواء.

وقد يكون تقديم الجواب للرغبة في تأكيد المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي، ولا سيما إذا كـان الجواب جملة اسمية مؤكدة بحرف التوكيد "إن"، كقول الشاعر:

أَبَائِعَـــةَ الْحُـــبِّ إِنَّ الْهُـــوَى هَـوَانٌ إِذَا كَـانَ مِـنْ تَـاجِرِ[531]

والملاحظ أن الحركة الأفقية لعناصر التركيب في الصور الآنفة قد اتخـذت شـكلا تبادليـا، حيث يحل عنصر محل آخر ويأخذ موقعه من التركيب، إلا أن التحرك الأفقي قد يأخذ شكلا آخـر حين "يعتمد على تحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر مـن خواصـها الترابط والتسلسل"[532]، فَتَنْتُجُ بذلك ***صورةٌ خامسةٌ*** من صور التقديم، وهي ***الاعتراض***،

([530])-ديوان "أغاني الغرباء": 25.

([531])-السابق: الصفحة نفسها.

([532])-د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب: 165.

والاعتراض-كما يعرفه أبو هلال العسكري-هو: "اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه"[533]، ويعرفه ابن الأثير بأنه: "كلام أدخل فيه لفظ مفرد أو مركب، لو أسقط لبقي الأول على حاله"[534]، ويستفاد من ذلك التعريف أن الاعتراض يكون بالمفرد كما يكون بالمركب، غير أن ابن الأثير لم يكن موفقا في عبارته الأخيرة، ذلك أنه جعل مجيء الاعتراض وعدمه سواء، وليس من شك في أن التجاء المبدع إلى الاعتراض وقطع التتابع بين المفردات إنما يتم ابتغاء تحميل النص بدلالات لا ينتجها سقوط الاعتراض وبقاء التركيب على حاله كما يرى ابن الأثير، اللهم إذا كان يرى بقاء البناء النحوي أو الصياغي، لا البناء الدلالي.

ومهما يكن من أمر فقد تنوعت أنماط الاعتراض في شعر نجيب الكيلاني، ومنها الاعتراض بالشرط، كقوله:

هِيَ الأَيَّامُ-***لَوْ تَدْرِي***-تَجُودُ لَنَا لِتَسْتَلِبَا
لَهَا فِي عُمْرِنَا الظَّامِي مَطَامِعُ لَمْ تَزَلْ عَجَبًا[535]

فنحن بإزاء شاعر يشكو جور أيامه، بعد أن خبرها وعلم أنها ما تعطي إلا لتأخذ، ولا تقبل إلا لتدبر، لكنها في عطائها الظاهري قد تخدع الكثيرين فلا يدركون التقلب الكامن في طبيعتها، وإنما يحتاج هذا الإدراك إلى دراية وفطنة، وذلك ما أضافه الاعتراض إلى المعنى، ولو تصورنا التركيب بدون الاعتراض: هي الأيام تجود لنا لتستلبا، لَخُيِّلَ إلينا أن حقيقة الأيام غير خافية على أحد وذلك ما لم يقصده الشاعر.

ومن صور الاعتراض عند الشاعر الاعتراض **بالمفعول لأجله**، كقوله:

مَا لِي أَرَى تِلْكَ الرِّيَاضَ مُحِيلَةً عَصَفَتْ بِهِنَّ عَوَاصِفُ الإِمْحَالِ
مَا لِي أَرَى تِلْكَ الزُّهُورَ تَحَطَّمَتْ مِنْ فَرْطِ مَا لاقَتْ مِنَ الأَهْوَالِ
مَا لِي أَرَى هَذِي الْغُصُونَ تَكَسَّرَتْ ثُمَّ ارْتَدَتْ-***حُزْنًا***-ثِيَابَ خَبَالِ[536]

([533])-الصناعتين: 410.

([534])-المثل السائر: 2/ 183.

([535])-ديوان "أغاني الغرباء": 20.

فهذه الأسئلة الحيرى تتابع على لسان أم فقدت وليدها، فغدت ترى الكون حزينا لحزنها، يقاسمها مأساتها، وذلك ما أفاده الاعتراض بالمفعول له في البيت الأخير، فلم يكن التجهم البادي على مفردات الوجود انعكاسا لنظرة أم ثكلى أو امرأة قنوط لفقد ابنها، بل كان حزنا صادقا تتقاسمه الأم والكون على حد سواء.

وقد يأتي الاعتراض للدلالة على الاستمرار، وخصوصًا إذا كان الكلام المعترَض به متضمنا دلالة الاستمرار، كما في قول الشاعر:

كَانَ الْيَهُودُ-***وَمَا زَالُوا***-ذَوِي خِدَعٍ أَجْيَالُهُمْ وُلِدُوا مِنْ صُلْبِ ثُعْبَانِ[537]

وقد يأتي لتأكيد المعنى وتقويته في ذهن القاريء، كالاعتراض بالقسم مثلما في قول الشاعر:

وَلَسْتُ أُلامُ إِذْ يَطْفُو بِقَلْبِي الْحَيِّ تَحْنَانُ

وَمَا أَنَا غَيْرُ إِنْسَانٍ... أَجَلْ-***وَاللَّهِ***-إِنْسَانُ[538]

وثمة صور أخرى للاعتراض غير الصور السالفة، كالاعتراض بالحال، والجار والمجرور، والنداء، وكلها صور تسهم في إنتاج دلالات إضافية إلى التركيب، و"يبدو أن الأثر الدلالي الأشمل وراء الاعتراض يتمثل في أن حركة الصياغة بهدف إفساح المجال لما يُعترض به ليست أمرًا متوقعًا، فتكون الإفادة مثل الحسنة تأتي من حيث لا نرتقبها"[539].

2-الحذف:

يقول عبد القاهر الجرجاني موضحًا قيمة هذا المسلك الأسلوبي: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ"[540]، وكأني به يعلل إهماله أسلوب "الذكر"، بضآلة حظه من البلاغة إذا ما قورن بأسلوب الحذف؛ لأن

([536])-ديوان "نحو العلا": 42.

([537])-ديوان "مهاجر": 61.

([538])-ديوان "أغاني الغرباء": 39.

([539])-د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب: 169.

([540])-دلائل الإعجاز: 146.

"الذكر سير فيما هو مألوف من طرق التعبير، والمألوف-أيا كان-ليس له من الإثارة ما لغير المألوف"[541]، فالذكر يعني أن التركيب قد جاء على الأصل، وما جاء على الأصل لا يسأل عن علته، كما يؤكد كلام عبد القاهر أن صدع البنية المثالية للتركيب قد يكون أوفى في الدلالة من الالتزام بها؛ ذلك أن "نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصورًا"[542]،

وكما كان التقديم موضع عناية النحاة والبلاغيين، فإن الحذف-كذلك-كان موضع اهتمام الفريقين، إلا أن النحاة تناولوا الحذف من قبيل ما يجوز وما لا يجوز، فلم يُجز النحاة حذف العمدة أو ما قام مقامه كالفاعل ونائبه، على حين أجازوا حذف المكملات كالمفعول به وغيره، وقد لزم من ذلك أن يكون لكل فعل عندهم فاعل ظاهر أو مقدر، مستتر أو بارز، لكنه لا يحذف[543]، في حين عُنِيَ البلاغيون بالقيم الجمالية التي يحدثها الحذف في النص وتنعكس بدورها على المتلقي.

على أن الفريقين-نحاة وبلاغيين-قد اتفقوا على امتناع الحذف من غير قرينة حالية أو مقالية تدل على المحذوف، فليس الحذف عندهم "نفيًا مطلقًا للمحذوف، وإنما هو عدم ظهوره في البناء الظاهري للجملة، وكأن المعول عليه عند الطائفتين هو قول ابن مالك حين قال: " وحذف ما يعلم جائز"[544].

ورغم ارتباط كل لون من ألوان الحذف بسر خاص يُجَلِّيهِ السياقُ الذي يرد فيه، فإن الحذف-أيا كان-لا يخلو من ثلاث مزايا: أولها-إثارة الحس، وتحريك النفس إلى ملء جزء المعنى الذي لم يُذكر له لفظ دال عليه، وثانيها -وجازة العبارة واختصارها، أما ثالثها -فتصفية

([541])-د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب-القاهرة 1425هـ-2004م، ص 138.

([542])-ابن رشيق القيرواني: العمدة: 1/ 402.

([543])-د. محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار الشروق، الطبعة الأولى 1416هـ-1996م: 108.

([544])-د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب-القاهرة 1425هـ-2004م: 138.

العبارة وتكثيفها[545]، حيث يستغني المتن الشعري بالمذكور عن المحذوف، بل يكون اطراحه أبلغ من ظهوره، و"متى أُظهر صار الكلام إلى شيء غث، لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن"[546].

وللحذف في شعر الكيلاني أنماط عديدة يمكن تناولها على النحو الآتي:

1 -الحذف في الجملة الاسمية:

أ-حذف المبتدأ: ويكثر مجيء هذا الحذف في مطلع البيت الشعري، كما في صدور الأبيات التالية:

ـ **شُهُبٌ** إِذَا الأَرْضُ مَاجَتْ فِي دُجُنَّتِهَا
لَمْ يَرْتَضُوا غَيْرَ تِلْكَ الشُّهْبِ مُنْتَسَبَا[547]

ـ **صَادٍ** سَرَى الظَّمَأُ الأَلِيمُ بِأَضْلُعِي
فَمَلأْتُ بِالْحُبِّ الأَصِيلِ دِنَانِي[548]

ـ **ظَمْآنُ** يُغْرِقُنِي الأَسَى
فِي أُمْسِيَاتٍ مِنْ أَنِينْ[549]

ـ **شُجَاعٌ** إِذَا عَرَكَتْهُ الْخُطُوبُ
نَقِيُّ السَّرِيرَةِ لَمْ يَحْقِدِ

ـ **صَفُوحٌ** إِذَا مَا أَتَاهُ الْخُطَاةُ
عَفِيفُ اللِّسَانِ طَهُورُ الْيَدِ[550]

([545])-انظر: د. محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة-القاهرة، الطبعة السابعة 1427هـ، 2006م.

([546])-ابن الأثير: المثل السائر: 2/ 279.

([547])-ديوان "نحو العلا": 56.

([548])-ديوان "أغاني الغرباء": 33.

([549])-السابق: 84.

([550])-ديوان "مهاجر": 45.

فقد بدأت الأبيات السابقة بأخبار حذفت مبتدآتها لدلالة السياق عليها، ويقدر المحذوف في البيت الأول: (هم شهب)، وفي الثاني: (أنا صادٍ)، وفي الثالث: (أنا ظمآن)، وفي الرابع والخامس: (هو شجاع-هو صفوح)، ويمثل الحذف هنا وسيلة للإيحاء وتحريك المتلقي؛ لأن الاكتفاء بالمسانيد في الأبيات قد أدي إلى إبرازها واحتلالها صدارة الاهتمام عند المتلقي، وتسليط كل الضوء عليها، كما أن الصفات التي أبقاها الشاعر مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالعنصر المحذوف، ومن ثم يصبح المسند إليه حاضرا رغم حذفه، بل هو أظهر ما يكون إذا لم يُظهر، والشاعر أنطق ما يكون به حين لا ينطق، وبذلك يؤدي الحذف إلى إبراز العنصرين الرئيسين في التركيب بنفس المستوى[551].

ب-حذف الخبر:

الأصل في الخبر ألا يحذف؛ لأنه العنصر الذي تحصل به الفائدة مع المبتدأ، لكنه يحذف إذا وجد في الكلام ما يدل عليه، ولحذف الخبر(المسند) عند الكيلاني صورتان بارزتان: **أولاهما**-بعد لولا، كقوله:

وَلَوْلا الصَّبْرُ لَمْ أُشْهِرْ يَرَاعِي وَلَمْ أَحْفُلْ بِمَأْسَاةِ الْقُرُونِ

وَلَوْلا أَنَّ فِي قَلْبِي رَصِيدًا مِنَ الإِيمَانِ لاحْتَرَقَتْ سَفِينِي

إِذَا عَصَفَتْ أَفَانِينُ الْبَلايَا حَمَيْتُ إِرَادَتِي فِي ظِلِّ دِينِي[552]

وفي اكتفاء الشاعر بالمسند إليه هنا دليل على رغبة الشاعر في تسليط الضوء عليه، حيث يشير الشاعر من خلاله إلى أهم صفتين (الصبر-الإيمان) يعتصم بهما في مجالدة الأيام وعراك الخطوب، ومن ثم لم تكن بالشاعر حاجة إلى إظهار المسند.

والأخرى-بعد "لا" النافية، كقول الشاعر:

أَنَا فِي السِّجْنِ مُنْطَلِقٌ وَهُمْ فِي غَيِّهِمْ أَسْرَى

([551])-انظر: د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 305.

([552])-ديوان "مدينة الكبائر": 74.

فَـــــــلا يَـــــــأْسٌ وَلا أَلَمٌ بِـــرُغْمِ الْمِحْنَـــةْ الْكُـــبْرَى[553]

إن المسند هنا-أيا كان تقديره-لا يشغل الشاعر كثيرًا، ومن هنا لم يُعنَ بذكره قدر عنايته بذكر المسند إليه؛ لأنه العنصر الذي يبرز صموده واستعلاءه على محنة السجن.

2 ـ ***الحذف في الجملة الفعلية:***

أ-حذف الفاعل:

يرتبط حذف الفاعل بالفعل المبني للمجهول على نحو خاص، ومن ثم لا يكون الحذف هنا إسقاطا كاملا للفاعل؛ فليس ثمة فعل يستغني عن فاعله، وكل ما يحدث إنما هو نوع من الاستبدال، حيث يستبدل الشاعر بالفاعل المفعول أو ما عداه من المكملات التي يمكن أن تنوب عن الفاعل، أي أن الفاعل موجود بالقوة وإن لم يكن موجودًا بالفعل.

ومن نماذج هذا الحذف عند الشاعر قوله في رثاء شقيقه "أمين":

نِهَايَـةٌ **كُتِبَـتْ** مِـنْ قَبْـلِ مَوْلِـدِهِ وَلَـيْسَ يَنْفَـعُ فِيهَـا الْقَـالُ وَالْقِيـلُ

دَعَوْتُهُ.. وَنُيُـوبُ الْحُـزْنِ تَنْهَشُـنِي وَاللَّيْلُ فِي جَنَبَـاتِ الأُفْـقِ مَشْـلُولُ[554]

فالتقدير: نهاية كتبها الله، غير أن الشاعر وارى الفاعل للعلم به أولا، ولتنزيهه وإجلاله عن الذكر في مقام المصيبة والحزن ثانيا، ولِبَثِّ مشاعر الرضا والتسليم بقضاء الله ثالثا.

ويقول الكيلاني مادحا خالدًا بن الوليد:

قَدْ فُقْتَ عَـزْمَ الأُسْـدِ فِي وَثَبَاتِهَـا فَعَنَـتْ لَـكَ الأَجْنَـادُ وَهْـيَ كِثَـارُ

مِنْ قَبْـلُ كَـانَ أَبُـوكَ سَـيِّدَ قَوْمِـهِ **يُومَـــا** إِلَى إِقْدَامِـــهِ **وَيُشَـــارُ**[555]

فيدل بناء الفعلين (يوما-يشار) للمجهول على عمومية الفاعل، وتعذر حصره في فاعل معين، وكأن شجاعة "أبي خالد" قد غدت محل اتفاق بين الجميع في مجتمع لا يعتد بغير القوة والإقدام، ولعل الشاعر يعلل بذلك ما قد يبدو مبالغة منه في البيت الأول، فلا تصبح شجاعة خالد مستغربة إذا كانت شجاعة أبيه ذائعة غير منكورة.

([553])-ديوان "مهاجر": 59.

([554])-السابق: 46.

([555])-ديوان "نحو العلا": 15.

ويلفت النظر أن دلالة العموم هي أكثر الدلالات التي ارتبط بها حذف الفاعل عند شاعرنا، ويمكننا أن نضيف إلى المثال الآنف مثالا آخر يؤكد تلك الحقيقة، يقول الكيلاني في مطلع قصيدته "الرحاب الطاهرة"[556]:

أَنَا مَا مَدَحْتُ سِوَاكَ يَا خَيْرَ الْوَرَى وَالسَّائِرِينَ عَلَى طَرِيقِكَ لِلذُّرَى
قَدْ عَاشَ شِعْرِي سَيِّدًا فِي قَوْمِهِ مُتَرَفِّعًا عَنْ كُلِّ زَيْفٍ طَاهِرًا
مُسْتَمْسِكًا بِإِبَائِهِ وَشُمُوخِهِ وَالشِّعْرُ قَدْ أَمْسَى **يُبَاعُ** وَ**يُشْتَرَى**
غَنَّى عَلَى بَابِ الْفُتُوحِ قَصَائِدًا **تُرْوَى**، فَيَسْمَعُهَا الزَّمَانُ مُكَبِّرًا

وفي قول الكيلاني مصورا سقوط فلسطين في قبضة إسرائيل:

أَشْوَاقُ الرُّوحِ قَدِ اعْتُصِرَتْ
بِأَيَادٍ حُمْرٍ "هَمَجِيَّه"
وَعَرُوسٌ فِي لَيْلَةِ مَوْعِد
ذُبِحَتْ فِي هَوْدَجِهَا الأَخْضَر[557]

تتجلى دلالة أخرى، فليست العروس المذبوحة غير فلسطين، وليس الذابح غير إسرائيل، وفي طي الفاعل إيماء إلى قبحه، ووحشيته، ودمويته.

وليس يخفى أن أي دلالة يمكن أن ينتجها حذف الفاعل إنما ترجع بشكل رئيس إلى السياق الذي يرد فيه الحذف، غير أننا لا نستطيع أن نغفل دلالة مهمة لحذف الفاعل-أيا كان وفي أي سياق جاء-وهي عناية المبدع أو المتكلم بالحدث دون من أحدثه.

ب-حذف الفعل والفاعل:

([556])-ديوان "مدينة الكبائر": 5.

([557])-ديوان "عصر الشهداء": 70.

obeikandi.com

في هذه الصورة من الحذف يستبقي الشاعر المفعول به (أو المفعول المطلق على اختلاف في تقدير المحذوف)، والغالب أن يستخدم الشاعر لذلك أساليب خاصة أو تعابير جاهزة-كما يسميها د. الهادي الطرابلسي[558] -؛ ولهذا نقرأ في شعر الكيلاني كثيرًا من الكلمات المرتبطة بهذا الحذف، من نحو: **معذرةً** (وهذه الكلمة تتردد كثيرا في شعره)-**سلامًا**-**صبرًا**-**وداعًا**-**تبًّا**-**هنيئًا** .. وغيرها، وقد يجيء هذا الحذف في مطلع البيت، نحو قول الشاعر:

سَلامًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْجَلِيلُ **سَلامًا** أَيُّهَا الْمَاضِي الأَصِيلُ

عَشِقْتُكَ يَا شَذَى الأَحْبَابِ عِشْقًا تَغَلْغَلَ فِي الْجَوَانِحِ لا يَزُولُ[559]

وقوله:

وَدَاعًا أَيُّهَا الْعَرَبُ إِلَى الإِسْلامِ أَنْتَسِبُ

وَدَاعًا أَيُّهَا الْعَرَبُ إِلَى الرَّحْمَنِ أَنْتَسِبُ[560]

وقد يجيء-كذلك-في وسط البيت، كقول الشاعر في مدح "محمد علي باشا":

يَا صَاحِبَ النَّهْضَةِ الشَّمَّاءِ **مَعْذِرَةً** عَنْ حَصْرِ نَعْمَائِكُمْ كَلَّتْ قَوَافِينَا[561]

وقد يعدل الشاعر عن تلك الأساليب المشتركة أو الجاهزة إلى أساليب خاصة به يوظفها في سياق يفجر طاقاتها الإيحائية، نجد ذلك واضحًا في واحد من مشاهد التعذيب التي صورها الشاعر في قصيدته "حبيبتي ..أنا اعترفت"[562]:

إِنِّي أَلْتَمِسُ الرَّحْمَه

وَنِدَائِي يَتَبَدَّدُ فِي تِلْكَ الزَّحْمَه

.....

الرَّحْمَةُ يَا إِخْوَتَنَا فَرْض

([558])-خصائص الأسلوب في الشوقيات: 305.

([559])-ديوان "كيف ألقاك": 39.

([560])-ديوان "مدينة الكبائر": 13.

([561])-ديوان "نحو العلا": 36.

([562])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 33.

امْرَأَةٌ أَدْخَلَهَا اللهُ النَّار

وَجَرِيمَتُهَا حَبَسَتْ قِطَّه

.....

وَهُنَاكَ رِجَالٌ دَخَلُوا الْجَنَّه

أَعْطَوُا الْكَلْبَ الظَّامِئَ جَرْعَةَ مَاء

إِنِّي ظَامِئ.. **جَرْعَةَ مَاء**

أَسْتَحْلِفُكُمْ بِالْحَقِّ الأَعْلَى

جَرْعَةَ مَاء.. جَرْعَةَ مَاء[563]

فالمقام مقام توجع وتألم لا يناسبه أن يطنب الشاعر في الكلام، ولذا نراه يحذف كل ما يثقل لسانه، ويستبقي العنصر الذي يعبر عن حاجته بشكل مباشر وموجز (جرعة ماء)، ولا ريب أن لهذا الحذف دورًا في بناء هذا المشهد؛ لأن القارىء يستشعر من خلاله مقدار ما أصاب الشاعرَ من عنت يَعْقَدُ معه اللسان عن الكلام.

جـ-حذف المفعول:

استأثر حذف المفعول-دون غيره من متعلقات الفعل-باهتمام البلاغيين؛ لما رأوا في حذفه من قيم وأسرار بلاغية[564] ترتبط بالسياق الذي يرد فيه الحذف ارتباطًا وثيقًا، وفي شعر الكيلاني ما يؤكد ذلك، فحين يضيق الشاعر ذرعًا بآلام السجن وعذاباته، يتوق إلى الخلاص، وإن كان ذبحًا، فلربما أراحه الذبح من عذاب واصب:

رِجْلايَ فِي سَلاسِلِ السُّقُوف

وَرَأْسِي الْمُدَلَّى الْمُحْتَقَن

تَرْكَلُهُ الأَحْذِيَه الثَّقِيلَهْ

---

(563)-قد يكون المحذوف هنا هو الفعل والفاعل إذا قدرناه: "أريد"، وقد يكون المحذوف هو الفعلَ والفاعلَ والمفعولَ الأولَ إذا قدرناه: "أعطوني"، أو "اسقوني".

(564) للوقوف على أسرار حذف المفعول، انظر على سبيل المثال: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 137 وما بعدها.

.....

قُلْتُ: **اذْبَحُوا**

لا تَتْرُكُونِي هَكَذَا مُعَلَّقَا

فَلْتُجْهِزُوا

"وَإِنْ ذَبَحْتُمُ.. فَأَحْسِنَوا"(565)

فالأصل أن يقول الشاعر: قلت: اذبحوني .. وإن ذبحتموني .. فأحسنوا ذبحتي، ولم يحذف الشاعر المفعول للعلم به فحسب-ولا سيما أنه يرتكن إلى إشارة تراثية جمعت بين الذكر والحذف-وإنما اقتضى السياق الحذف؛ حيث تقدم الأسطر مشهدًا لرجل يعييه الألم جراء العذاب عن إقامة بناء الجملة فيكتفي بالعُمَدِ دون المكملات، حتى إذا عَنَّ له التصريح بالمحذوف تذكر أنه هو المفعول/ المذبوح؛ ولذا آثر الحذفَ على الذكر خوفًا من مصير يظنه خلاصًا وليس هنالك، أولا تراه صرح بالمفعول (ياء المتكلم) حين اقترن بفعل لا يُتوقع معه الإيذاء/ لاتتركوني؟؟.

وذا مثال آخر يجمع فيه الشاعر بين حذف المفعول وذكره، وقد أصاب كل من الحذف والذكر موقعه، وحَسُنَ في سياقه، يقول الشاعر مصورًا بذل الفلاحين وعطاءهم:

هُمْ يَا حَبِيبَةُ صَانِعُو التَّارِيخِ آمَالِ الْغَدِ

أَعْطَوْا.. وَمَا **أَخَذُوا** سِوَى ذَاكَ الْقَدِيدِ الأَسْوَدِ(566)

فثم مقابلة بين الأخذ والعطاء تتولد منها مفارقة بين البذل والجزاء، وقد آثر الشاعر الحذف مع العطاء إشارة إلى عمومية المُعْطَى، وتحاشيًا لتعيينه؛ حتى تذهب النفس فيه كل مذهب، فتتصور كل ما يمكن أن يُعْطَى صالحًا للوقوع موقع المفعول، في حين عدل الشاعر عن الحذف إلى الذكر مع الفعل الثاني "أخذوا"؛ ليومئ إلى محدودية الجزاء في مقابل عطاء غير محدود.

وقد يحذف الشاعر المفعول استهجانًا لذكره، كقوله من قصيدة "بائعة الحب"(567):

أَبَائِعَةَ الْحُبِّ لا **أَشْتَرِي** فَجُودِي بِمَا شِئْتِ أَوْ قَتِّرِي

---

(565)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 38.

(566)-ديوان "أغاني الغرباء": 80.

(567)-السابق: 25.

....

فَـــمَا ذَاكَ حُـــبٌّ وَلَكِنَّـــهُ بِضَـــاعَةُ سُـــوءٍ لِمَـــنْ **يَشْـــتَرِي**

فهنا يبدو الحب بضاعة رخيصة، لا عاطفة نبيلة، ولذا أنف الشاعر ذكره لوضاعته، كما عدل الشاعر عن ذكر المفعول في بيت الختام من القصيدة السالفة للسبب عينه:

وَعَفِّـــي عَـــلَى أَثَـــرٍ شَـــائِنٍ وَقُـــومِي إِلَى شِـــلْوِهِ **أَقْـــبِرِي**

وقد يحذف الشاعر المفعول لمجرد الإيجاز والاختصار، كقوله في قصيدة "لؤلؤة الخليج"[568]:

بَـــارَكَ اللهُ دُبَيًّـــا وَرَعَـــى إِنَّ فِيهَـا الأَمْـنَ وَالـرِّزْقَ مَعًـا

أو رعاية للقافية:

إِذَا كَـانَ قَلْبِـي رَحِيـبَ الْمَـدَى فَـدِينِي سِـيَاجٌ لَـهُ **فَاحْـذَرِي**[569]

والملاحظ أن دلالة الشمول والعموم هي أكثر دلالات حذف المفعول عند الشاعر، غير أن ثمة دلالة لا ينفك عنها حذف المفعول-أيا كان-وهي إثبات الفعل للفاعل دونما نظر إلى المفعول، أو من وقع عليه الفعل.

تلك أهم ظواهر الحذف عند الكيلاني، ولئن وجدت صور أخرى للحذف في شعره-كحذف فعل الشرط، والصفة، والموصوف، والمضاف، والمضاف إليه ... وغيرها-فإنها لم ترق إلى مستوى الظاهرة الأسلوبية، بحيث تقتضي التوقف أمامها.

3-الخبر والإنشاء:

يميز البلاغيون بين نوعين من الأساليب: **الأول**-الأسلوب الخبري: وهو كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته، **الثاني**-الأسلوب الإنشائي: وهو الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وينقسم الأسلوب الإنشائي بدوره قسمين: أولهما-الإنشاء الطلبي: وهو ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، كالأمر، والنهي، والدعاء، والنداء، والاستفهام، والتمني، والترجي..

---

(568)-ديوان "لؤلؤة الخليج": 1.

(569)-ديوان "أغاني الغرباء": 25.

وثانيهما-الإنشاء غير الطلبي: وهو ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، كالتعجب، والمدح والذم، والقسم، وكم الخبرية، وصيغ العقود ..وغيرها[570].

ولم تكن ثنائية الخبر والإنشاء تلك وقفًا على البلاغيين وحدهم، فهي معروفة عند النحاة والأصوليين واللغويين المحدثين كذلك، ومن ثم حاول كل فريق وضع معيار يفرق به بين الخبر والإنشاء، فاتخذ النحاة والبلاغيون والأصوليون الواقع الخارجي معيارًا للحكم بخبرية الجملة أو إنشائيتها، فإن كان لمدلول لفظها واقع خارجي يمكن أن يعرض عليه هذا المدلول، فإنْ طابقه كان صادقا وإنْ خالفه كان كاذبا، فالجملة خبرية، وإن لم يكن لمدلول الجملة قبل النطق بها واقع خارجي يطابقه أو لا يطابقه، فهي إنشائية[571].

واعتمد النحاة-بوجه خاص-على السمات الشكلية في التفريق بين الخبر والإنشاء، فتارة يفرقون بينهما بالطريقة التي تبنى بها الجملة، وثانية من خلال الأدوات ذات الوظائف النحوية الخاصة، كأدوات الاستفهام، والنداء، والعرض، والترجي، والتمني، وثالثة يتخذون من صيغة الكلمة فارقًا بين الأسلوبين، فصيغة (افعل) للأمر، وصيغة (لا تفعل) للنهي، وصيغة فَعَلَ للماضي، و(يَفْعَل) للمضارع حالا أو مستقبلا[572].

وأما اللغويون المحدثون فقد اتخذوا "التنغيم" معيارًا مائزًا بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية؛ "فالجمل العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة، فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات، وهن يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة"[573].

([570])-انظر: عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي-القاهرة، الطبعة الثانية 1399هـ-1979م، ص 13، 14.

([571])-انظر: د. درويش الجندي: علم المعاني، دار نهضة مصر للطبع والنشر-القاهرة، الطبعة الثانية 1381هـ-1962م، ص 23، 33.

([572])-انظر: د. محمد حسن عبد العزيز: كيف ننجز الأشياء بالكلمات؟، بحث منشور بمجلة كلية دار العلوم (عدد19) 1416هـ-1996م، ص 17، 18.

([573])-د. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب-القاهرة، الطبعة الثالثة 1418هـ-1998م، ص 226.

والواقع أن أيًّا من تلك المعايير لا يصلح فارقا بين الخبر والإنشاء؛ فثمة كلام يمكن القطع بصدقه أو كذبه لذاته، دون حاجة إلى الواقع الخارجي.. فأخبار الأنبياء والبديهيات المألوفة، نحو: "السماء فوقنا"، و"الأرض تحتنا" مقطوع بصدقها، كما أن الأخبار المناقضة للبديهيات، نحو: "الجهل نافع" مقطوع بكذبها، وأما السمات الشكلية التي اعتمدها النحاة فليست كافية للتفريق بين الأسلوبين؛ ذلك أن "تأليف الكلام في صوره الإنشائية معادل لتأليفه في صوره الخبرية "[574]، ولا فرق- إذًا-بين طريقة البناء في الأسلوبين، كما أن المعنى الذي نسبه النحاة إلى بعض الأدوات لا يتعين إلا بمجموع الخصائص اللغوية في السياق، والصيغة-كذلك-لا تؤدي معناها إلا في سياق لغوي محدد، فجملة "رحم الله فلانا" خبرية من حيث صيغة الفعل (رحم)، ولكنها قد تكون إنشائية للدعاء، ومن ثم تكون مساوية لقولنا: ليرحم الله فلانا[575]، وأما التنغيم فإنه خاص باللغة المنطوقة دون المكتوبة، كما أنه لا يستغني عن تدخل السياق أو الموقف الاجتماعي في تحديد نوع الجملة؛ ومن ثم يصبح السياقُ أو المقامُ المحكَّ الذي لا يخطيء في تمييز الخبر من الإنشاء.

ويبين من تعامل شاعرنا مع الأسلوبَيْن أنه قد آثر الأسلوب الخبري على الإنشائي، وقد يكون ذلك سببا تُرَدُّ إليه النبرة الخطابية الواضحة في كثير من أشعاره، وكذلك جنوح بعض أبياته إلى النثرية؛ لأنه "إذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار، فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم، أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها"[576]، كما أن الأسلوب الإنشائي ذو طبيعة تأجيلية للمعنى تستدعي دور المتلقي وإسهامه في إنتاج الدلالة؛ لأن "الإنشاء يعني-بالضرورة-وجود قضية لم تحسم، ومن هنا فإنه يقع في منطقة محايدة بين الصدق والكذب، على عكس (الأسلوب الخبري) الذي ينحاز إلى أحد الجانبين، إما إلى الصدق، وإما إلى الكذب، فحيادية الأسلوب الإنشائي تؤكد طبيعته التأجيلية الممتدة"[577].

([574])-عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي: 24.

([575])-انظر: السابق: 18.

([576])-د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 349.

([577])-د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، الطبعة الأولى 1416هـ-1996م، ص 66.

ولن أتوقف أمام الإنشاء غير الطلبي؛ لقلة صوره عند الشاعر أولا، ولأن البلاغيين لم يُعْنَوْا به عنايتهم بالإنشاء الطلبي ثانيا، ويرجع إهمال البلاغيين لأنواع الإنشاء غير الطلبي إلى "قلة الأغراض المتعلقة بها من ناحية، ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى"[578].

أما صور الإنشاء الطلبي عند الشاعر فأهمها:

1-/الأمر:

ومعناه طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، وله في العربية أربع صيغ، هي:

أ-فعل الأمر: وهو أكثر الصور التي اتكأ عليها شاعرنا، ومنها قوله في مدح "محمد علي":

مُحَمَّدٌ، رَدِّدَا ذِكْرَاهُ وَانْطَلِقَا وَلَقِّنَاهَا شَبَابَ النِّيلِ تَلْقِينَا

وَغَنِّيَا فِي رُبُوعِ النِّيلِ سِيرَتَهُ إِنَّا لِإِنْشَادِهَا نَزْهُو بِمَاضِينَا

وَسَيِّرَا الْجُنْدَ صَوْبَ الْقَبْرِ تَلْثُمُهُ فَصِيتُ أَجْنَادِهِ دَكَّ الْمُعَادِينَا[579]

ب-المضارع المقترن بلام الأمر: ومنه قول الشاعر على لسان أم ثكلى:

يَا نَائِحَاتِ الدَّوْحِ **كُفِّي** إِنَّمَا هَذَا النُّوَاحُ يَزِيدُ فِي إِعْلالِي

وَلْتَصْمُتِي، فَالصَّمْتُ أَبْلَغُ آيَةٍ فَاقَتْ مَرِيرَ النَّوْحِ وَالأَقْوَالِ[580]

جـ-اسم الفعل: ولم يستخدم الشاعر سوى أربعة فحسب من أسماء الأفعال، هي: (حذار-هاك (هاكم)-إيه-رويد)، يقول الكيلاني:

أَبْكِي عَلَى الطَّلَلِ الْبَالِي وَأَنْتَحِبُ

وَذِكْرَيَاتُ الْهَوَى فِي الْقَلْبِ تَلْتَهِبُ

لَكِنْ **رُوَيْدَكَ!!** مَا شَجْوِي لِفَاتِنَةٍ

غَيْدَاءَ، بَلْ لِهُدَاةِ الْحَقِّ إِذْ نُكِبُوا[581]

([578])-د. درويش الجندي: علم المعاني: 36.

([579])-ديوان "نحو العلا": 31.

([580])-السابق: 45.

د-المصدر النائب عن فعله: كقول الشاعر:

قُلْـتُ لِلـنَّفْسِ: يَـا لَعِينَـةُ صَـبْرًا إِنَّ بَعْـدَ الْمَـمَاتِ خُلْـدًا جَمِـيلا

فَأَشَـاحَتْ بِوَجْهِهَـا ثُـمَّ قَالَـتْ: سَرِّحِ الطَّـرْفَ فِي الْوجُـودِ مُجِـيلا

انْظُـرِ الأَرْضَ وَالسَّـمَاءَ وَدُنْيَـا مِـنْ جَمَـالٍ وَمُتْعَـةٍ لَـنْ تَـدُولا[582]

وقد يخرج الأمر عن معناه الآنف-طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام-إلى معانٍ أُخَرَ تفهم من سياق الكلام، ومنها:

1-الدعاء: وخاصة إذا كان المقام مقام توبة واستغفار يتوجه فيه الشاعر إلى ربه راجيا عفوه، كقوله:

فَـامْلأْ بِنُـورِكَ رُوحِـي إِنَّنِـي بَشَرٌ-

تَنْتَابُـهُ شَـطَحَاتُ الصَّـحْوِ وَالْوَسَـنِ

....

وَامْسَحْ شُجُونَ حَيَاتِي وَهْـيَ ضَـارِبَةٌ

عَـبْرَ السِّـنِينَ، وَمَـا تَنْفَـكُّ تَحْرِقُنِـي

وَارْحَـمْ فُـؤَادًا غَفَـا فِي لَيْـلِ مِحْنَتِـهِ

لَمْ يَنْتَفِعْ مِـنْ وَصَـايَا النَّاصِـحِ الْفَطِـنِ[583]

2-الحنين والتمني: كحنين الشاعر إلى ماضي الأمة الزاهر في قوله:

عُـدْ يَـا زَمَـانُ إِلَى الْـوَرَاءِ لأَنَّنِـي

لِلْخَالِـدِينَ وَنُـبْلِهِمْ غَيَّـارُ

قَـوْمٌ خِفَـافٌ فِي الشَّـدَائِدِ، رُغَّـبٌ

فِي الْمَجْدِ، لَوْ رَغِبُـوا النُّجُـومَ لَطَـارُوا[584]

([581])-ديوان "عصر الشهداء": 13.

([582])-ديوان "أغاني الغرباء": 41.

([583])-ديوان "مهاجر": 37،38.

ومثل ذلك حنينه إلى أيام الشباب وتمنيه أن تحور إليه:

رُدَّا شَـبَابِي، **وَرُدَّا** عَهْـدَهُ الْهَـانِي إِنَّ الشَّبَابَ لَذُو عَـرْشٍ وَتِيجَـانِ[585]

ومما يؤكد دلالة الحنين في البيت أن الأمر قد جاء في صورة "التجريد"، والتجريد ظاهرة أسلوبية شاعت في شعر الحنين شيوعا يلفت النظر[586].

3-التهديد والوعيد: كما في قوله:

رُوَيْـدَ الأَثْرِيَـاءِ هُنَـاكَ رَبٌّ يُعِـدُّ لَنَـا الثَّـوَابَ أَوِ الْعِقَابَـا

رُوَيْـدَ الأَثْرِيَـاءِ هُنَـاكَ يَـوْمٌ لِيَرْفَـعَ عَـنْ عُيُـونِهِمُ النِّقَابَـا

وَرَاءَ ظُهُـورِهِمْ تَرَكُـوا أَنِينًـا وَتَحْتَ كُعُـوبِهِمْ صَرَعُـوا انْتِدَابًا[587]

وإذا كانت دلالة التهديد هنا مكتسبة من السياق، فإن الدال الذي استخدمه الشاعر (رويد) مرتبط بسياق التهديد أوثق الارتباط.

4-التهكم والسخرية: وقصيدة "الدكتاتور"[588] نموذج واضح لاستخدام الشاعر "الأمر" في هذا المعنى:

لا تَشْـكُ يَـا مَقْهُـورُ أَوْ تَتَمَـرَّدِ **وَاخْفِضْ** جَنَاحَكَ لِلـزَّعِيمِ الأَوْحَـدِ

وَاحْفَظْ شِعَارَاتِ الْـوَلاءِ جَمِيعِهَـا **وَاهْتِفْ** لَهُ مِـنْ كُـلِّ قَلْبِـكَ وَاسْـجُدِ

وَحَـذَارِ أَنْ تَـرْضَى بِـأَيِّ شَرِيعَـةٍ إِلا شَرِيعَتَـهُ الْوَضِـيعَةَ وَاحْمَـدِ

....

صَـفِّقْ لَـهُ إِنْ لاحَ فِي عَلْيَائِـهِ **وَارْفَـعْ** يَـدَيْكَ إِلَى السَّـمَاءِ وَمَجِّـدِ

كُنْ عَاقِلا وَارْقُـصْ عَـلَى أَعْتَابِـهِ **وَامْـلأْ** عُيُونَـكَ مِـنْ عَظِـيمِ الْمَشْـهَدِ

([584])-ديوان "نحو العلا": 20.

([585])-ديوان "مدينة الكبائر": 70.

([586])-انظر: د. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة "عالم المعرفة"-الكويت، عدد (207) 1426هـ-1996م، ص 166.

([587])-ديوان "نحو العلا": 62.

([588])-ديوان "مدينة الكبائر": 63.

وَاذْرِفْ دُمُوعَ الشَّوْقِ عِنْدَ لِقَائِهِ **كُــنْ** مُخْلِصًــا حَقًّــا وَلا تَتَبَلَّــدِ

5-الإهانة والاحتقار، كقول الشاعر من قصيدة "يا حادي الركب"[589]، والتي يرثي بها "سعد زغلول":

يَا حَادِيَ الرَّكْبِ فِي جَرْدَاءَ مُوحِشَةٍ

يَــؤُمُّ أَعْطَافَهَــا أَفْخَــاخُ ذُؤْبَــانِ

وَرَاءَكَ الْخَصْــمُ يَبْغِــي مِنْــكَ مَأْمَلَــهُ

وَظَــلَّ يُغْرِيــكَ، لَمْ يَرْجِــعْ بِإِذْعَــانِ

بُــؤْ بِالْخَسَــارَةِ يَــا مِسْــكِينُ إِنَّ لَنَــا

ضَــمَائِرًا لَمْ تُبَــعْ يَوْمًــا بِــأَثْمَانِ

6-الرجاء والالتماس: مثلما في قوله:

اطْفِئُــوا بِــاللهِ هَاتِيــكَ الشُّــمُوعْ إِنَّ عِنْدِي مِثْلَهَــا خَلْــفَ الضُّــلُوعْ

كَمْ جَرَى دَمْعِي غَزِيــرًا فَوْقَهَــا عَلَّهَا تُطْفَأُ مِنْ فَــيْضِ الــدُّمُوعْ[590]

7-التسوية: كقوله في مطلع قصيدته "بائعة الحب"[591]:

أَبَائِعَــةَ الْحُــبِّ لا أَشْــتَرِي **فَجُــودِي** بِــمَا شِــئْتِ أَوْ **قَــتِّرِي**

فالشاعر لا يأمر تلك المرأة بالجود أو التقتير بقدر ما يؤكد استعلاءه على هذا الحب الرخيص، ومن هنا استوى عنده الفعل ونقيضه.

2-النهــــي:

يقابل هذا الأسلوبُ أسلوبَ الأمر؛ إذ معناه طلب الكف على جهة الاستعلاء، وله صيغة واحدة هي المضارع المقرون بـ "لا" الناهية، وربما يرجع إلى أحاديـة الصـيغة في بنيـة النهـي تـأخر نسبة استعمالها مقارنة بغيرها من البنى الإنشائية[592].

([589])-ديوان "نحو العلا": 22.

([590])-ديوان "أغاني الغرباء": 75.

([591])-السابق: 25.

وللنهي-كما لغيره من البنى الإنشائية-دلالات إضافية ترتبط بالسياق الذي يرد فيه النهي بقدر ما ترتبط بمفارقة النهي لمعنى الاستعلاء الذي يسلبه دلالاته السياقية، ويشدها إلى تلك الدلالة المعجمية المباشرة؛ إذ إن "دخول بنية النهي إلى الأدبية يقتضي تخلصها من ملازمة الاستعلاء، وهو ما يدفع بها إلى سياقات أخرى بعيدة عن أصل المعنى لتمارس إنتاج دلالات بديلة مثل التهديد والدعاء والالتماس وغيرها"[593].

ويلاحظ أن خروج أسلوب النهي إلى تلك المعاني الثواني قليل عند شاعرنا، كأن يدل النهي على التهكم، مثلما في مطلع قصيدته "الدكتاتور" الآنفة:

لا تَشْكُ يَا مَقْهُورُ أَوْ تَتَمَرَّدِ وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلزَّعِيمِ الأَوْحَدِ[594]

وقد يدل على التيئيس، وذلك حين يتوجه النهي إلى فعل يفعله المخَاطَب، غير أنه لا جدوى منه[595]، كقول الشاعر في رثاء "ضياء الحق" رئيس باكستان:

يَا شَامِتِينَ رُوَيْدَكُمْ **لا تَفْرَحُوا** لِضَيَاءَ فِي كُلِّ الدُّنَا أَبْنَاءُ[596]

وقد يأتي النهي للالتماس، كما في قول شاعرنا مستعطفا جلاديه:

قُلْتُ: اذْبَحُوا

لا تَتْرُكُونِي هَكَذَا مُعَلَّفَا

فَلْتُجْهِزُوا

"وَإِنْ ذَبَحْتُمْ.. فَأَحْسِنُوا"[597]

([592])-انظر: ياسر عبد الحسيب رضوان: شعر حميد بن ثور الهلالي دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم، ص 169.

([593])-د. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)-القاهرة، الطبعة الثانية 2007م، ص 297.

([594])-ديوان "مدينة الكبائر": 63.

([595])-انظر: د. حسن طبل: علم المعاني في الموروث البلاغي تأصيل وتقييم، مكتبة الإيمان بالمنصورة، الطبعة الثانية 1425هـ-2004م.

([596])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 27.

وقد يأتي للتهديد والتحذير، نحو قوله:

قِفْ يَا فَتَى النِّيلِ **لا تَقْرَبْ** مَرَابِعَنَا

إِيَّــاكَ إِيَّــاكَ أَنْ تَرْقَــى شَــوَاطِينَا[598]

وجلي أن النهي لا ينفرد في البيت بإنتاج دلالة التهديد، وإنما تؤازره في ذلك بنى إنشائية أخرى، هي: الأمر والنداء والتحذير.

وقد يأتي للتطمين، كما في قول الشاعر، مخاطبا محبوبته:

لا تَحْسَـــــبِي أَنِّي غَـــــدَرْتُ وَلِعَهْـدِ حُبِّـكِ قَـدْ جَهِلْـتُ[599]

3-التمنـــي:

وهو طلب أمر محبوب لا يُرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا أو لكونه بعيد الحصول، والأداة الأصلية لإنتاج دلالة التمني هي **"ليت"**، وقد تشاركها أدوات أخرى في إنتاج هذا المعنى، نحو: **متى-هل-لولا-لوما-هلا-لعل**، ومعلوم أن لهذه الأدوات معاني أخرى غير التمني[600]، لكنها قد توضع في سياق يخلصها من معانيها الأصلية، ويمحضها لدلالة التمني.

وقد اتكأ شاعرنا على خمس فحسب من هذه الأدوات لإنتاج دلالة التمني، هي: ليت-متى-هل-ألا-هلا، مع ملاحظة أن ليت ومتى هما أكثر تلك الأدوات تكرارًا عند الشاعر، ومن نماذج التمني بـ **"ليت"** قول شاعرنا في مطلع قصيدته "عيد ميلاد"[601]:

يَـا رِفَـاقِي قَـدْ أَتَـى عَـامٌ جَدِيـدْ مُفْعَـمٌ بِالصَّـمْتِ وَالسِّرِّ الْعَتِيـدْ

لَيْتَنِـــي أَدْرِي خَفَايَـــا صَـــمْتِهِ وَطَوَايَـــا سِرِّهِ النَّـــائِي الشَّرِـــيدْ

عِنْـــدَهَا أَعْلَـــمُ مَـــاذَا خَطْبُـــهُ وَأَنَـــا فِيـــهِ شَـــقِيٌّ أَمْ سَـــعِيدْ

كَيْـفَ بِـاللهِ-وَقَـدْ حِرْنَـا بِـهِ - تَحْسَـبُونَ الْيَـوْمَ فِي الأَيَّـامِ عِيـدْ

([597])-السابق: 38.

([598])-ديوان "نحو العلا": 35.

([599])-ديوان "كيف ألقاك": 20.

([600])-فهل ومتى للاستفهام، وألا للعرض، وهلا ولولا ولوما للتحضيض، ولعل للترجي.

([601])-ديوان "أغاني الغرباء": 73.

وقوله من القصيدة نفسها:

لَيْتَنِـي رَافَقْـتُ أَسْرَابَ الْغَـزَالْ حَيْـثُ لا شَرٌّ وَلا زَيْـفٌ يُقَـالْ

نَصْـعَدُ الآكَـامَ فِي صَـحْوَتِنَا حَوْلَنَـا طُهْـرٌ وَضِيءٌ وَرِمَـالْ

نَمْـزِجُ الـرُّوحَ بِأَعْطَـارِ الْهَـوَى وَنَـذُودُ الْعَقْـلَ عَـنْ بَحْـثِ الْجَـمَالْ

نَأْخُـذُ الـدُّنْيَا كَـمَا أَبْـدَعَهَا بَـارِئُ الأَكْـوَانِ مِـنْ غَـيْرِ ابْتِـذَالْ

حِينَـذَا أَهْتِـفُ: إِنَّ الْيَـوْمَ عِيـدْ

وقد آثر الشاعر استخدام **"متى"** في سياق حنينه إلى الحرية على نحو خاص، وربما يرجع ذلك الإيثار إلى ما تمتلكه اللفظة من دلالة زمنية توحي بالضيق من الحاضر أو الآني، وتطلع أو استشراف للآتي؛ ولذا رأينا الشاعر يكثر وضع تلك الأداة في سياق مقابلة بين ليل يضيق به، وصباح أو فجر يرتقبه، مثلما في قوله:

وَطَالَ صَمْتُ اللَّيَالِي وَهْيَ حَالِكَةٌ **مَتَى** تُبِيدُ ظَلامَ الْيَأْسِ يَا قَمَرُ[602]

وقوله:

نَـاحَ قَلْبِـي، وَدَمْعُـهُ يَتَنَـزَّى كُـلَّ آنٍ، وَلَيْلُـهُ تَسْـهِيدُ

فِي انْتِظَارِ الصَّبَاحِ طَالَ حَنِينِي **فَمَتَى** يُشْرِقُ الصَّبَاحُ الْوَلِيدُ؟

وَ**مَتَى** تَنْجَلِي كُرُوبُ اللَّيَالِي وَيَهُزُّ الْقُلُوبَ لَحْنٌ جَدِيدُ؟[603]

ولا يختلف تعامل الشاعر مع أداة الاستفهام **"هل"** حين يستخدمها للتمني عن تعامله مع الأداة الآنفة؛ حيث يكثر الشاعر توظيفها في سياق الحنين كذلك، ولا سيما حنينه إلى قريته وأهليه، ومن ذلك قوله:

قَـدْ طَـالَ تَرْحَـالِي **فَهَـلْ** لِمُسَـافِرٍ يَوْمًـا إِيـابْ؟؟

أَتَرَى أَعُودُ لِقَرْيَتِـي، وَتَعُـودُ أَحْـلامُ الشَّـبَابْ؟؟

وَأَرَى أَبِي وَالْحَـامِلِينَ فُؤُوسَـهُمْ عَـبْرَ الشِّـعَابْ

([602])-ديوان "كيف ألقاك": 9.

([603])-ديوان "عصر الشهداء": 97.

الْعَائِـدِينَ مِـنَ الْحُقُـولِ يَلُفُّهُـمْ لَيْـلُ السَّرَـابْ

الْكَـادِحِينْ[604]

ويقول كذلك-وقد جمع هنا بين الأداتين "هل" و"ألا":

أَلا يَـا عَـابِرَ الأَنْسَـامِ **هَـلْ** عِنْـدَكَ مِـنْ خَـبَرِ

عَـنِ النَّـائِينَ عَـنْ عَيْنِـي بَـلِ الثَّـاوِينَ فِي فِكْـرِي

وَعَمَّـنْ فَـارَقُوا يَوْمًـا فِـرَاقَ الْقَهْـرِ لا الْهَجْـرِ

أَتَـدْرِي عَـابِرَ الأَنْسَـامِ مَـا شَـوْقِي؟ أَلا تَـدْرِي؟[605]

وفي عدول الشاعر عن التمني بـ "ليت"، وهي أم الباب إلى التمني بـ "هل" إبراز للمتمنَّى في صورة المستفهم عنه أو الممكن الذي يطمع في وقوعه، لأن "هل" في الأصل أداة استفهام، والاستفهام يكون في الأمور الممكنة[606].

أما **"هَـلا"** فهي موضوعة في الأصل للتحضيض، ومعناه الطلب في حث وإزعاج، ومن نماذجها قول الشاعر:

رَبَّـاهُ ذَا ضَـعْفِي وَقِلَّـةُ حِيلَتِـي **هَـلا** أَزَلْـتَ مَـرَارَتِي وَهَـوَانِي[607]

وجلي أن المقام مقام دعاء وتذلل، ولذا أصابت "هلا" هنا موقعها؛ لأنها بما تتضمنه من حث وإزعاج قد أضافت إلى الطلب دلالة الإلحاح والإلحاف، وهي دلالة تتفق مع الدعاء، والتوق إلى حال تغاير حال الضعف وقلة الحيلة.

ويشبه النموذجَ الآنف قولُ شاعرنا:

صَـادٍ رَمَـاهُ النَّـوَى بِالْجَـدْبِ وَالسَّـقَمِ

أَمْسَـى يُقَـاسِي مِـنَ الْهِجْـرَانِ وَالنَّـدَمِ

([604])-ديوان "أغاني الغرباء": 80.

([605])-السابق: 72.

([606])-انظر: د. محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة-القاهرة، الطبعة الرابعة 1429هـ-2008م، ص 205.

([607])-ديوان "أغاني الغرباء": 31.

هَــلا رَوَيْــتَ جَــدِيبَ الْقَلْــبِ مِــنْ قِــيَمٍ
تُحْيِــي الْمُــوَاتَ، وَتُــذْكِي شُــعْلَةَ الْهِمَــمِ[608]

4-الاستفهام:

ومعناه-كما تفيد صيغة الاستفعال-طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، والدوال الموضوعة للاستفهام إما حروف: الهمزة وهل فحسب، أو أسماء: مـن-مـا-متـى-أين-كيف-كم-أي-أنى-أيان، ويطلب بهذه الأدوات واحد مـن اثنـين: التصـور أو التصـديق؛ ولذا تنقسم تلك الأدوات بحسب مطلوبها ثلاثة أقسام:

أولها-ما يطلب به التصور تارة والتصديق أخرى، وتخـتص بـه الهمـزة وحـدها؛ لأنهـا أم الباب، فتكون للتصور حين يطلب بها تعيين المفرد، والمستفهم عنه حينئذ هو ما يلي الهمزة مباشرة، سواء أكان مسندا إليه أم مسندا، أم مفعولا ، أم حالا ... أم غير ذلك، وتأتي الهمـزة للتصـديق إذا كانت لطلب تعيين النسبة أو العلاقة بين المسند والمسند إليه، وتختص همزة التصديق بالدخول على الأفعال.

ثانيها-ما يطلب به التصديق فحسب، وهو "هل" وحدها، ومن ثم تختص بالدخول عـلى الفعل غالبا، لأن "التصديق هو الحكم بثبوت النسبة أو انتفائها، والنفي والإثبات إنما يتوجهان إلى المعاني والأحداث، التي هي مـن مـدلولات الأفعـال، ولا يتوجهـان إلى الـذوات التـي هـي مـن مدلولات الأسماء"[609].

ثالثها-ما يطلب به التصور فقط، وذلك ما تختص بـه بـاقي أدوات الاسـتفهام، وإن كـان المطلوب تصوره يختلف من أداة لأخرى.

وكل ما سبق لا يخرج عن المعنى الحقيقي للاستفهام، وهو الاستخبار أو طلب الفهم، غير أن للاستفهام معاني أخرى غير الاستخبار يؤديها بمعونة السياق، ومن هـذه المعـاني الثـواني عنـد شاعرنا:

أ-النفي: كقوله:

([608])-ديوان "عصر الشهداء": 87.

([609]) -د. درويش الجندي: علم المعاني: 47.

أَنَـا يَـا رَسُـولَ اللهِ خَلْفَـكَ سَـائِرٌ **أَيَضِلُّ مَنْ أَضْحَى بِـدَرْبِكَ سَـائِرًا؟**[610]

وقــولـه:

أَبْكِي عَـلَى سَـالِفِ الآثَـامِ وَالْخَطَـلِ **أَيُبْرِئُ الدَّمْعُ مَا اسْتَشْرَى مِـنَ الْعِلَـلِ؟**[611]

ب-الإنكار: وهو نوعان: إنكار توبيخي، ويكون على فعل وقع أو يقع، والإنكار حينئذ يعني أنه ما كان ينبغي أو أنه لا ينبغي أن يكون، ومنه قول شاعرنا:

عَــلامَ التَّجَنِّــي وَفِــيمَ الْعَثَــرْ؟ وَأَمْــرُ الأَنَــامِ بِأَيْــدِي الْقَــدَرْ[612]

وقــوله:

مَـا بَـالُ قَـوْمِي قَـدْ تَرَامَـى بَأْسُـهُمْ؟ وَبَدَا الْوُجُومُ عَلَى الرُّبُـوعِ مُسَـيْطِرَا[613]

وإنكار تكذيبي، أو "إبطالي" كما يسميه البلاغيون، ويعني في الماضي "لم يكن"، وفي المضارع "لـن يكون"، ومن نماذجه قول شاعرنا:

أَتُقِــرُّ الــذِّئَابُ وَالشَّــاةُ حِلْفًــا؟ كَيْـفَ نَنْسَـى طَبِيعَـةَ الـذُّؤْبَانِ؟[614]

وقــوله:

وَالْمَجْــدُ صَــوْلَةُ مُقْــدِمٍ لا يَنْثَنِــي **أَتُـرَى يَنَـالُ الْمَجْـدَ عُشَّـاقُ الْكَـرَى؟**[615]

ج-الأمــر: ومنه قول الشاعر:

أَتُرَى أَعُودُ إِلَيْكِ يَـا سَـمْرَاءُ نَمْـرَحُ مِـنْ جَدِيـدْ؟

مُتَرَنِّمِــينَ بِلَحْنِنَــا الْهَــانِي وَمَاضِــينَا السَّــعِيدْ

وَنَعُـودُ لِلْكَـأْسِ الْحَـلالِ وَنَشْـوَةِ الْحُـبِّ الْفَرِيـدْ

مُتَحَـرِّرَيْنِ مِـنَ الأَسَـى وَالْحُـزْنِ وَالأَلَمِ الْعَتِيـدْ؟

([610])-ديوان "مدينة الكبائر": 6.

([611])-ديوان "عصر الشهداء": 103.

([612])-ديوان "أغاني الغرباء": 62.

([613])-ديوان "مدينة الكبائر": 7.

([614])-ديوان "مهاجر": 71.

([615])-ديوان "مدينة الكبائر": 8.

هَلْ تَضْرَعِينْ؟[616]

فالاستفهام الأخير قد تخلص من معنى الاستخبار ليؤول في دلالته العميقة إلى معنى الأمر: اضرعي أو تضرعي.

د-الرجاء: ويكثر ذلك في مقام التوبة والندم على سالف الآثام، كقول الشاعر:

جِئْتُ يَا رَبِّ وَالدُّعَاءُ مَتَابٌ **أَوَ تَرْضَى عَنْ تَائِبٍ مَطْحُونِ؟**

أَنْتَ بَحْرُ الْغُفْرَانِ فِي كُلِّ صُقْعٍ أَنْتَ بَابُ الرَّجَا وَنُورُ الْعُيُونِ[617]

وقوله:

هُنَا الرُّعَاةُ يَا مَلِكْ

قَدْ أَوْصَدُوا مَسَاجِدَك

وَأَخْرَسُوا مَنَابِرَك

أَتَقْبَلُ الدُّمُوعَ؟ وَالدِّمَاءَ؟ وَالأَرَق؟

فَإِنَّهَا صَلاتُنَا

..دُعَاؤُنَا

..شَكَاتُنَا

وَالْحَمْدُ لَك[618]

هـ-التمني: ويستخدم الشاعر الأداتين "هل" و"متى" بكثرة لإنتاج هذا المعنى، وقد سلفت نماذج لهما آن الحديث عن أسلوب التمني، وذا نموذج آخر لكل منهما، فمن التمني بـ "هل" قول الشاعر:

وَأَبْحَثُ عَنْ رَبِيعِ الْحُبِّ فِي عُمْرِي فَلا أَجِدُ

تَوَسَّدْنَا اللَّظَى وَالشَّوْكَ أَلْوَانًا .. وَلا سَنَدُ

فَيَا جَلادَنَا الْقَاسِي، **هَلْ لِقُيُودِنَا أَمَدُ؟**[619]

([616])-ديوان "أغاني الغرباء": 80.

([617])-ديوان "كيف ألقاك": 13.

([618])-ديوان "مهاجر": 11.

obeikandl.com

ومن التمني بـ "متى" قوله:

وَطَالَ الطَّرِيقُ بِنَا أَلْفَ عَام
وَمَرَّ الصَّبَاحُ، وَآبَ الْمَسَاء
عُيُونٌ تَدُور
وَأَرْضٌ تَدُور
وَأَفْكَارُنَا الْهَادِرَاتُ تَمُور
نَظَلُّ نُحَدِّقُ مِنْ حَوْلِنَا
مَتَى تَتَهَادَى عَرُوسُ السَّمَاء؟!
مَتَى يَتَجَلَّى بَهَاءُ الْقَمَر؟؟[620]

ز-الحنين: والأداة الأثيرة عند الشاعر هنا هي "أين"، كما في قوله:

غَامَتْ سَمَاوَاتُ دَرْبِي وَأَثْقَلَ الْخَطْوَ جَهْدُ
فَأَيْنَ أَيَّامُ صَفْوِي؟ وَأَيْنَ حُبُّكِ هِنْدُ؟[621]

وقوله:

رَجَعْتُ لِلدَّارِ بَعْدَ الشَّيْبِ أَسْأَلُهَا مَاذَا أَصَابَكِ بَعْدَ الْهَجْرِ يَا دَارُ؟
وَأَيْنَ عَهْدُ الْهَوَى الْمَيْمُونِ فِي زَمَنٍ تَرَقْرَقَتْ فِيهِ أَنْوَارٌ .. وَأَزْهَارُ
وَأَيْنَ فَيْضٌ مِنَ الأَحْلامِ مُؤْتَلِقٌ وَأُغْنِيَاتٌ وَأَشْوَاقٌ وَأَسْرَارُ[622]

ح-التعجب: ومنه قول الشاعر:

أَيْنَ الرِّضَا فِي وُجُودٍ يَشُوبُهُ كُلُّ ذَمِّ
فِي كُلِّ صُقْعٍ بَلاءٌ **فَكَيْفَ أَهْنَا بِنَوْمِ؟**
وَقَادَةُ الرَّكْبِ فِينَا مَا بَيْنَ لاهٍ وَفَدْمِ

([619])-السابق: 48.

([620]) -ديوان "مدينة الكبائر": 14.

([621])-ديوان "مهاجر": 51.

([622])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 30.

obeikandl.com

قَـــــدْ غَلَّلُـــــوا أُمْنِيَـــــاتِي **فَكَيْـــفَ أَرْمِـــي بِسَـــهْمِ؟**[623]

ونلاحظ أن الشاعر قد آثر أداة الاستفهام "كيف" في سياق التعجب على نحو خاص، وغالبا ما يقترن التعجب بنوع من المفارقة لعلها مبعث تعجب الشاعر، مثلما في قصيدته "مدينة الكبائر"[624]:

فَكَيْفَ يَا مَدِينَتِي

أَصْبَحْتِ مَأْوَى الْعُهْرِ وَالقَرَاصِنَه؟

وَصِرْتِ يَا مَدِينَتِي مُسْتَنْقَعَاتٍ آسِنَه؟

وَكَيْفَ تَمْرَحُ الذِّئَابُ وَالْكِلابُ وَالثَّعَالِب؟

وَيَرْسِفُ الأُبَاةُ فِي الْحَدِيدِ.. فِي الزَّرَائِب

ط-التحسر: مثلما في قصيدته "حزن أم"[625]؛ حيث يقول الشاعر على لسان أم ثكلى:

كَانَـــتْ حَيَاتُـــكَ رَوْضَـــةً فَوَّاحَـــةً تُحْيِـــي النُّفُـــوسَ بِزَهْرِهَـــا الْمُخْتَـــالِ

مَـــالِي أَرَى تِلْـــكَ الرِّيَـــاضَ مُحِيلَـــةً؟ عَصَـــفَتْ بِهِـــنَّ عَوَاصِـــفُ الإِمْحَـــالِ

مَـــالِي أَرَى تِلْـــكَ الزُّهُـــورَ تَحَطَّمَـــتْ؟ مِنْ فَـــرْطِ مَـــا لاقَـــتْ مِـــنَ الأَهْـــوَالِ

مَالِي أَرَى هَذِي الْغُصُـونَ تَكَسَّرَـتْ؟ ثُـــمَّ ارْتَـــدَتْ-حُزْنًـــا-ثِيَـــابَ خَبَـــالِ

ولكي نستبين دور السياق في إفراز تلك الدلالات الجانبية للأساليب علينا أن نضع بإزاء النموذج الآنف قولَ الشاعر من قصيدته "النور بين أيادينا"[626]:

مَـــالِي أَرَى دَوْلَـــةَ الطُّغْيَـــانِ سَـــائِدَةً كُـــلُّ الْبَرَايَـــا لَهَـــا كَـــالرِّقِّ وَالْحَشَـــمِ

مَـــالِي أَرَى أُمَّـــةَ الْبُهْتَـــانِ صَـــادِقَةً وَهْيَ الْكَذُوبُ لَبِئْسَ الصِّدْقُ فِي الْكَلِـمِ

مَالِي أَرَى بِدِيَارِ الشَّرْقِ نَاصِرَهُمْ يَـــا أَيُّهَـــا الشَّرْـــقُ لا تَيْـــأَسْ وَلا تَـــنَمِ

([623])-ديوان "مهاجر": 21.

([624])-ديوان "مدينة الكبائر": 58،59.

([625])-ديوان "نحو العلا": 42.

([626])-السابق: 51.

obeikandl.com

فالشاعر استخدم صيغة واحدة **"ما لي أرى"** في النموذجين الآنفين، غير أن الناتج الدلالي قد اختلف لاختلاف المقام؛ فبينما يسهم الاستفهام في النموذج الأول في تشكيل صورة التفجع والتحسر الناتجة عن حزن الأم على ابنها، نرى الصيغة ذاتها قد أُشْرِبَتْ معنى الاستنكار حين وظفها الشاعر في سياق نعيه على أمته خنوعها وخضوعها لأطماع الغرب الراغب في إذلالها ونهب خيراتها.

5-النداء:

هو طلب الإقبال بحرف ناب مناب أدعو سواء أكان الحرف ملفوظا، أم ملحوظا، والحروف الموضوعة لتلك البنية الإنشائية ثمانية: اثنان منها لنداء القريب، وهما الهمزة وأي، وخمسة لنداء البعيد، وهي: آ-آي-أيا-هيا-وا، وأما "يا" فإنها-لكونها أم الباب-تصلح لنداء القريب والبعيد، وإن خصها الزمخشري بنداء البعيد[627]، على أن تلك الصورة الذهنية المجردة قد تهتز آن الاستعمال الفعلي للغة، فينزل القريب منزلة البعيد، وينزل البعيد منزلة القريب، وهنا يتدخل السياق ليولد معاني أخرى غير المعنى الأصلي للنداء وهو طلب الإقبال، فقد يكون النداء للعطف والتدليل، مثلما في قول الشاعر:

أَبَنِيَّتِي، لا تَجْزَعُوا فَجَمِيعُنَا عِنْدَ الرُّمُوسِ تَشَابُهٌ وَسَوَاءُ

أَبَنِيَّتِي، فَلْتُؤْمِنُوا بِقَضَائِهِ إِنَّ الْمَنِيَّةَ فِي الْعِبَادِ قَضَاءُ[628]

فالبيتان من مرثية يصور فيها الشاعر احتضار المرثي (الشيخ عطية المرعز)، وحديثه إلى ابنته، ومن ثم فإن السياق هنا يرجح دلالة التلطف والحدب لِتَيَقُّنِ الفراق، وقد أسهمت صيغة النداء ذاتها في إفراز هذا الناتج الدلالي، فالشاعر استخدم حرف "الهمزة" وهو لنداء القريب، كما استخدم المنادى مصغرا لتأكيد دلالة العطف والتلطف، كما يَلفِتُ النظرَ في البيتين خروجُ الشاعر بالتجربة من نطاق الخصوصية إلى نطاقٍ عامٍ، وذلك ما يجليه الالتفات أو تحول الضمائر من خطاب المؤنثة **"أبنيتي"** إلى خطاب الجماعة **"لا تجزعوا-فلتؤمنوا"**.

([627])-انظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى: 300، ويقول الزمخشري في ذلك: "يا حرف نداء وضع في أصله لنداء البعيد، صوت يهتف به الرجل بمن يناديه، وأما نداء القريب فله أي والهمزة"، الكشاف: 1/ 68.

([628])-ديوان "نحو العلا": 39.

ويجيء النداء-كذلك-للتحسر، كقول الشاعر:

قِفْ دَامِعَ الْعَيْنِ وَانْعَ هَيْئَةَ الأُمَمِ فِي أُفْقِ بَارِيسَ بَيْتِ الرَّقْصِ وَالنَّغَمِ
وَانْدُبْ حُظُوظَ دُوَيْلاتٍ قَدِ اغْتُصِبَتْ وَأَصْبَحَتْ مَرْتَعًا لِلذُّلِّ وَالأَلَمِ
تَوَقَّعَتْ مِنْ ذَوِي السُّلْطَانِ نُصْرَتَهَا **وَاحَسْرَتَاهُ!** فَمَا رَامَتْ سِوَى النِّقَمِ[629]

وجلي أن للسياق دورًا هنا-كذلك-في ترجيح دلالة التحسر، لكن الشاعر-كرة أخرى- قد استخدم صيغة ندائية "الندبة" تسهم في أداء ذلك المعنى؛ إذ اختار الشاعر أداة النداء **"وا"** دون سواها من أدوات النداء، وهي أداة تستعمل كثيرا في الندبة بما تتضمنه من تفجع على مفقود، أو تحسر على فائت، وهو اختيار يناسب مقام التحسر، ينضاف إلى ذلك أن الشاعر اختار المنادى من مادة التحسر نفسها، وليس يخفى ما لحرف المد في صيغة النداء من دور في إذكاء دلالة التحسر، والملاحظ أن الشاعر يستخدم صيغة الندبة بخاصة في مقام التحسر، ومن ثم تتردد صيغتا "واأسفا" و"واأسفاه" في شعره على نحو لافت.

وإذا كانت صيغة النداء ذاتها قد شاركت السياق-مثلما في النموذجين الآنفين-في تشكيل الدلالة، فإن النداء كثيرا ما يقترن ببنى إنشائية أخرى كالأمر والنهي والاستفهام تستأثر دونه ببناء الدلالة، ويصبح النداء تابعا لها، فقد يأتي النداء للحث والإغراء حين يقترن ببنية الأمر، كقول الشاعر:

يَا فِتْيَةَ الدِّينِ الْحَنِيفِ تَحَفَّزُوا وَثِبُوا عَلَى البَاغِينَ لا تَسْتَسْلِمُوا
هُبُّوا كَآسَادِ الشَّرَى فِي ثَوْرَةٍ تَبْنِي الْخُلُودَ وَلِلْمَذَلَّةِ تَهْدِمُ[630]

وقد يأتي للكف والتحذير حين يقترن بنهي، أو تحذير، كما في قول الشاعر:

قِفْ يَا فَتَى النِّيلِ لا تَقْرَبْ مَرَابِعَنَا
إِيَّاكَ إِيَّاكَ أَنْ تَرْقَى شَوَاطِينَا[631]

([629])-السابق: 51.

([630])-ديوان "كيف ألقاك": 59.

([631])-ديوان "نحو العلا": 35.

obeikandl.com

وقد يأتي النداء للتعجب إذا اقترن به استفهام يفيد التعجب، كقول الشاعر في رثاء "حسن البنا":

يَا قَلْبُ مَا لَـكَ لا تَنْشَـقُّ مُنْفَطِـرًا مِنَ الْخُطُوبَ وَلا تَنْقَضُّ مِـنْ شَـجَنِ

دِيسَتْ مَفَاخِرُنَا، ضَاعَتْ مَبَادِئُنَـا فَـإِنْ تَهُـنْ قِـيَمٌ فِي دَارِنَـا نَهُـنِ[632]

إلى غير ذلك من الدلالات التي يتضاءل فيها دور النداء أمام بنى إنشائية أخرى في بناء الدلالة الأدبية.

وأما **تناوب الخبر والإنشاء** فهو قليل جدا عند الشاعر، بل لا يكاد يجاوز صورة واحدة، هي مجيء الدعاء بصيغة الخبر، كقوله من قصيدة "صوفيات"[633]:

قَـالَ لِي صَـاحِبِي الْـوَفِيُّ هَنِيئًـا ذَلِـكَ الثَّـوبُ ذُو الـرِّدَاءِ الْجَمِيـلِ

طِبْـتَ سَـمْتا وَمَلْبَسًـا وَشَـبَابَا عَبْقَـرِيَّ الْمُنَـى، قَلِيـلَ الْمُثِيـلِ

قُلْـتُ فِي حَسْرَـةٍ وَقَلْبِـي طَعِـينٌ مُفْعَـمٌ بِالأَسَـى الْمَرِيـرِ الطَّوِيـلِ

أَنَـا عَـارٍ رُغْـمَ اسْـتِطَالَةِ ثَـوْبِي أَقطَـعُ الْعُمْـرَ بَاحِثًـا عَـنْ دَلِيـلِ

وقوله من قصيدة "يا رسول"[634]:

أَنْـتَ الْجَـوَادُ وَأَنْـتَ رَبُّ الْمُنْـزِلِ

حُيِّيـتَ مِـنْ نَـدْبٍ كَـرِيمِ الْمَوْئِـلِ

يُمْنَـاكَ فَـيْضُ الْبَحْـرِ فِي آلائِـهِ

وَالْـبِرُّ وَالنُّعْمَـى ثَـوَتْ فِي الشَّـمْأَلِ

وفي إيثار الشاعر التعبير بالأسلوب الخبري عن تلك الدلالة الإنشائية إيماء إلى شدة تعلق الشاعر بها، وكمال حرصه عليها، فكأنها لشدة هذا الحرص لم تعد مطلوبات للنفس لم تتحقق، بل

([632])-ديوان "مهاجر": 77.

([633])-ديوان "أغاني الغرباء": 42.

([634])-ديوان "مدينة الكبائر": 77.

أصبحت أمورا واقعة فعلا يخبر عنها، وقد قال البلاغيون في هذا: "إن النفس إذا عظمت رغبتها في شيء تخيلت غير الواقع واقعا وبنت الكلام على هذا التخيل"[635].

ثالثا-التكـــرار:

يمثل التكرار ظاهرة أسلوبية فريدة؛ لأنه-من جانب-أداة لم يستغن عنها خطاب أدبي شعرًا كان أو نثرا، قديما كان أو حديثا؛ ولأنه-من جانب آخر-ظاهرة عامة تتسم بها اللغات جميعا، ثم لأنه-إلى هذا وذاك، ومن جانب ثالث-لا يختص بمستوًى لغوي دون آخر، بل يمتد ليشمل مستويات اللغة جميعها، مثل تكرار الحروف، والكلمات، والعبارات، والجمل، والقصص أو المواقف كما هو واقع في القرآن[636]، فالتكرار-إذًا-عنصر أصيل من عناصر البناء الشعري، وسمة جوهرية من سماته، بل دعنا نقل ما قاله يوري لوتمان: إن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية[637].

وما يستوقفنا من أنماط التكرار عند الكيلاني ثلاثة أنماط:

أولها-التكرار اللفظي:

وقد اتخذ هذا التكرار ثلاث صور، هي: المجاورة، والترديد، ورد العجز على الصدر (التصدير).

أما **المجاورة** فمعناها-كما يعرفها أبو هلال العسكري-:" تردد لفظتين في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى، أو قريبا منها من غير أن تكون إحداهما لغوًا لا يحتاج إليها"[638]، كقول الشاعر من قصيدة " فتى اللد"[639]:

([635])-انظر: د. حسن طبل: علم المعاني في الموروث البلاغي: 100.

([636])-انظر: د. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2000م: 172.

([637])-انظر: تحليل النص الشعري: 86.

([638])-الصناعتين: 431، وقد اختلطت المجاورة بالتجنيس في بعض نماذج أبي هلال للمجاورة، والذي يفهم من إفراده بابا للمجاورة أن معنى اللفظتين المترددتين في البيت واحد، مع حاجة المعنى إلى كل منهما، انظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار العلوم للطباعة والنشر بالرياض-المملكة العربية السعودية 1402هـ-1982م، ص 172.

([639])-ديوان "أغاني الغرباء": 62.

عَــلامَ التَّجَنِّــي وَفِــيمَ الْعَثَــرْ وَأَمْــرُ الأَنَــامِ بِأَيْــدِي الْقَــدَرْ

وَلَكِـنْ **حَـذَارِ** .. **حَـذَارِ** الْكَـرَى فَيَــا رُبَّ صَــاحٍ يَــذُودُ الْغِــيَرْ

....

بِـلادِي .. **بِـلادِي** عَـلَى أَرْضِـهَا رَضَــعْتُ الْحَنَــانَ بِعَهْــدٍ غَــبَرْ

وَمِنْهَــا مَــلأْتُ رُبُــوعَ الْجِنَــانِ بِمَجْـدِ الْجُـدُودِ وَمَـاضِي الْخَـبَرْ

فَــمَالِي أَرَى الْيَــوْمَ شَــعْبًا سَرَى ضَــلِيلَ الْخُطَـى مُسْــتَذَلَّ الْفِكَــرْ

وأما **الترديد** فقد عرفه ابن رشيق بقوله: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة معلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها معلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه"[640]، ومن نماذج الترديد-وهو قليل عند شاعرنا-ما ورد في قصيدة "قياسات الأزمنة"[641]:

وَطَالَ الطَّرِيقُ بِنَا أَلْفَ عَام

وَمَرَّ الصَّبَاحُ، وَآبَ الْمَسَاء

.....

وَعُمْرِي الْقَصِيرُ يَطُولُ..يَطُول

تَبَدَّى لَنَا الشَّهْرُ **عَامًا**

وَلاحَ لَنَا **الْعَامُ عَقْدًا**

وَأَمْسَى لَنَا **الْعَقْدُ قَرْنًا**

وَبَاتَ لَنَا **الْقَرْنُ** دَهْرًا

تَحَيَّرْتُ كَيْفَ أَقِيسُ الزَّمَان

فهنا يتجلى إحساس متضخم بالزمن لدى الشاعر، وضيق بليل السجن السادل، تذكيه مبالغة مجملة في السطر الأول (ألف عام)، تفصلها المقابلة في السطر الثاني بين الصباح المار والمساء الآيب، مما يوحي بظلال الرتابة والملل.

([640])-العمدة في صناعة الشعر ونقده، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى 1420هـ-2000م: 1/ 553.

([641])-ديوان "مدينة الكبائر": 14.

obeikandl.com

ويسهم التكرار كذلك في إذكاء هذا الإحساس المتضخم بالزمن؛ فالمجاورة (يطول..يطول) في السطر الثالث تؤكد المبالغة في الطول المشار إليها آنفا في السطر الأول، أما باقي الأسطر فينفرد الترديد فيها بتصوير امتداد الزمن وتباطئه؛ حيث يردد الشاعر دوالا زمنية (العام-العقد-القرن) مسندة إلى أفعال تزيدها امتدادا وطولا، حتى ليتراءى الشهر أمام الشاعر عاما، والعام عقدا، والعقد قرنا، والقرن دهرا.

وأما **رد الأعجاز على الصدور**، ويسمى كذلك **التصدير**، فإنه أكثر صور التكرار اللفظي عند الشاعر، وله إلى ذلك ألوان كثيرة تختلف باختلاف المسافة بين اللفظتين المكررتين؛ فقد تتسع المسافة بينهما إلى أقصى مدى فيأتي اللفظ الأول في صدر البيت، ويأتي الثاني في نهايته، كقول الشاعر:

هَا هُنَا نَامَتْ عَلَى صَدْرِي الْمُنَى وَرُؤَى الأَحْلامِ أَغْفَتْ **هَا هُنَا**[642]

وقد تضيق المسافة بين اللفظتين المكررتين فتجيء أولاهما في حشو الشطر الأول، وتجيء الأخرى في نهاية الشطر الثاني، كقول الشاعر:

أَتُقِرُّ **الذِّئَابُ** وَالشَّاةُ حَلْفًا؟ كَيْفَ نَنْسَى طَبِيعَةَ **الذُّؤْبَانِ**؟[643]

وقد يأتي أحد اللفظين في نهاية الشطر الأول، والآخر في نهاية الشطر الثاني، كقول الشاعر في رثاء حسن البنا:

نَمْ يَا شَهِيدُ مَعَ الأَبْرَارِ فِي **سَكَنٍ** أَنْعِمْ بِهِ أَيُّهَا الْبَنَّاءُ مِنْ **سَكَنِ**[644]

وقوله:

أَنَا يَا رَسُولَ اللهِ خَلْفَكَ **سَائِرٌ** أَيَضِلُّ مَنْ أَمْسَى بِدَرْبِكَ **سَائِرَا**[645]

وقد يأتي أحد اللفظين في بداية الشطر الثاني، والآخر في نهايته، كقول الشاعر:

دِيسَتْ مَفَاخِرُنَا، ضَاعَتْ مَبَادِئُنَا فَإِنْ **تَهُنْ** قِيَمٌ فِي دَارِنَا **نَهُنِ**[646]

([642])-ديوان "أغاني الغرباء": 44.

([643])-ديوان "مهاجر": 71.

([644])-السابق: 78.

([645])-ديوان "مدينة الكبائر": 6.

وجلي من النماذج الآنفة أن التصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما-كما يقول ابن رشيق ـ: "أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، ولا تجد تصديرا إلا كذلك حيث وقع من كتب المؤلفين، وإن لم يذكروا فرقا، والترديد يقع في أضعاف البيت"[647].

كما يلفت النظر أن ذلك التقسيم الثلاثي للتكرار اللفظي قد روعي فيه البعد المكاني، أو المسافة بين اللفظين المكررين، فبينما تضيق تلك المسافة إلى أقصى مدى في النوع الأول (المجاورة)؛ مما يجعلها أقرب إلى ما تناوله النحاة في باب التوكيد اللفظي؛ ومن ثم يقتصر دور المجاورة على تأكيد المعنى وتثبيته في ذهن المتلقي-نرى المسافة تتفاوت طولا وقصرا في النوعين الآخرين (الترديد-التصدير)؛ مما يعطيهما بعدًا نصيًّا ينضاف إلى البعد الدلالي الملحوظ في النوع الأول؛ إذ يسهم ذلك النمطان التكراريان في سبك البيت وتحقيق تماسكه النصي، والسبك-كما يقول أسامة بن منقذ ـ: "هو أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره ... ولهذا قيل: "خير الكلام المحبوك المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض"[648].

ثانيها-تكرار الجملة أو التركيب:

إذا كان التكرار اللفظي قد اتخذ-عند الشاعر-شكلا أفقيا لا يكاد يتجاوز نطاق البيت الواحد، فإن التكرار هنا يغلب عليه الشكل الرأسي الممتد عبر أكثر من بيت، وسأكتفي هنا بنموذجين فحسب، أولهما-قول الشاعر من قصيدة "حزن أم"[649]:

مَـالِي أَرَى تِلْـكَ الرِّيَـاضَ مُحِيلَـةً؟ عَصَـفَتْ بِهِـنَّ عَوَاصِـفُ الإِمْحَـالِ

مَـالِي أَرَى تِلْـكَ الزُّهُـورَ تَحَطَّمَـتْ؟ مِـنْ فَـرْطِ مَـا لاقَـتْ مِـنَ الأَهْـوَالِ

مَـالِي أَرَى هَـذِي الْغُصُـونَ تَكَسَّرَـتْ؟ ثُـمَّ ارْتَـدَتْ-حُزْنًـا-ثِيَـابَ خَبَـالِ

---

(646)-ديوان "مهاجر": 77.

(647)-العمدة: 1/ 561.

(648)-البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي-القاهرة 1380هـ-1960م، ص 163، كما أن السبك أحد معايير سبعة وضعها النصيون تكفل للنص صفة النصية، وهي: السبك، والحبك، والقصد، والقبول، والإعلامية، والمقامية، والتناص، انظر: روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب-القاهرة، الطبعة الثانية 1428هـ-2007م، ص 103 وما بعدها.

(649)-ديوان "نحو العلا": 42.

مَـــالِي أَرَى الأَمَـــلَ اللَّعُـــوبَ مُوَلِّيًـــا نَحْـــوَ الـــوَرَاءِ مُجَلَّـــلا بِمِطَـــالِ

مَـــالِي أَرَى الإِقْبَـــالَ لَمْ يَـــكُ صَـــادِقًا فَعَـــدَتْ عَلَيْـــهِ زَعَـــازِعُ الأَوْجَـــالِ

وثانيهما-قوله من قصيدة " يا شعر أنت .."[650].

يَـا شِعْرُ مَالِي إِنْ خَطَرْتَ بِخَاطِرِي أُضْحِي كَطَيْرٍ هَـامَ مِنْكَ جَنَاحِـي

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الزَّهْرُ فِـي أَكْمَامِهِ يَـسْرِي جَمِـيلُ عَبِيـرِهِ الْفَـوَّاحِ

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الرَّوْضُ يَحْلُو مَظْهَرًا مِـنْ حُـسْنِ أَزْهَـارٍ بِـهِ وَأَقَـاحِ

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الْبَدْرُ فِي عَلْيَائِهِ تَـرْعَاكَ عَـيْنُ الْخَالِـقِ الْفَـتَّاحِ

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ الْبَحْرُ فِي نَعْمَائِهِ جَلَّـتْ مَآثِـرُهُ عَـنِ الإِفْـصَاحِ

يَـا شِـعْرُ أَنْـتَ كَمُـزْنَةٍ هَـتَّانَةٍ تَـرْوِي الْفَـلاةَ بِغَيْـثِهَا السَّحَّاحِ

وليس يخفى ما للتكرار في النموذجين من دور في بناء الصورة؛ ففي النموذج الأول يسهم التكرار-بما يتضمنه من عنصر ثابت/ أسلوب الاستفهام (مالي أرى)، وعنصر متغير/ مفعول الرؤية-في تصوير مشاعر الحزن والحسرة، لا تنفرد بها الأم الثكلى، بل تشاركها مظاهر الوجود حزنها، وفي النموذج الثاني صورة مقابلة لصورة الحزن السالفة، وهي صورة ممتدة ندية للشعر في نفس الشاعر، تتشكل-بمثل ما تشكلت الصورة الأولى-من عنصر ثابت متكرر/ المشبه (يا شعر أنت)، وعنصر متغير/ المشبه به (الزهر-الروض-البدر-البحر-مزنة)، وينبغي ألا ننسى دور التكرار هنا في تماسك تلك الأبيات وتلاحمها.

ثالثها-تكرار اللازمة:

يرتبط هذا التكرار بالشعر المقطعي-وما أكثره عند الشاعر-على نحو خاص، ولهذا التكرار ثلاث صور:

الأولى-أن تكون اللازمة كلمة تتكرر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة[651].

([650])-السابق: 57.

الثانية-أن تكون اللازمة جملة تتكرر في مطلع كل مقطع من مقاطع القصيدة[652].

الثالثة-أن تكون اللازمة جملة تتكرر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة[653].

ولنأخذ هذا النموذج من قصيدة الشاعر "غدا تلتقي"[654]:

هُنَـاكَ أَخِـي فَـوْقَ مَـتْنِ الرُّبَـى ... وَعَـبْرَ السُّـهُولِ غَـدًا نَلْتَقِـي

نُثِـيرُ النِّيَـامَ وَنُحْيِـي الـرَّمِيمَ ... وَنَبْعَـثُ فِيهَـا النِّـدَا **الْمُحْنِـقَ**[655]

تَضِـجُّ الـزَّلازِلُ فِي أَضْـلُعِي ... وَتَعْـوِي الْجِـرَاحُ عَـلَى مَفْرِقِـي

وَشَـعْبِي يَسِـيرُ إِلَى مَجْـدِهِ ... حَدِيـدَ الْعَزِيمَـةِ وَالْمَوْثِـقِ

فَـأَهْتِفُ لَسْـتُ أَمَـلُّ الهُتَـافَ ... غَدًا يَـا صِحَابُ:

غَـدًا نَلْتَقِـي

هُنَـاكَ أَخِـي لَـنْ نَهَـابَ الـرَّدَى ... وَنَقْصِفُ كَالرَّعْدِ فَوْقَ الْبِطَـاحْ

نَصُـبُّ عَـلَى الْوَغْـدِ جَـامَ الأَذَى ... وَنَصْـعَقُ بِـالنُّورِ لَيْـلَ الْجِـرَاحْ

أَأَتْـرُكُ شَـعْبِي عَـلَى بُؤْسِـهِ ... حَلِيـفَ الْهَـوَانِ أَسِـيرَ النُّـوَاحْ

يَـئِنُّ إِذَا مَـا تَرَامَـى الـدُّجَى ... وَيَبْكِي إِذَا مَـا تَهَـادَى الصَّـبَاحْ

---

(651)-مثل تكرار كلمة "الحرب" في نهاية كل مقطع من قصيدته "حوار" / ديوان "أغاني الغرباء": 27، وكلمة "البقرة" في نهاية كل مقطع من قصيدته "سراب" / ديوان "أغاني الغرباء": 57، وكلمة "عيد" في نهاية كل مقطع من قصيدته "عيد ميلاد" / ديوان "أغاني الغرباء": 73.

(652)-مثل تكرار جملة "ويخلد المفكرون-لصومعات مظلمه" في مطلع كل مقطع من قصيدة "عصر الشهداء" / ديوان "عصر الشهداء": 37، وجملة "كيف ألقاك" في مطلع كل مقطع من قصيدة "كيف ألقاك" / ديوان"كيف ألقاك": 55، وجملة "سألت الفارس المغوار" في مطلع خمسة مقاطع من قصيدة "الفارس" / ديوان "مهاجر": 22، وتكرار جملة "سألت سيدي الإمام" في مطلع كل مقطع من قصيدة "السؤال" / ديوان "أغنيات الليل الطويل": 4.

(653)-كما في تكرار بيتين كاملين في نهاية كل مقطع من قصيدته "وردة أمام حجرة الإعدام" / ديوان "أغاني الغرباء": 18، وتكرار جملة "الله الله يا بدوي" عقب كل مقطع من قصيدته "يا بدوي" / ديوان "أغاني الغرباء": 48.

(654)-ديوان "أغاني الغرباء": 81.

(655)-وقع الشاعر هنا في الإكفاء، وهو اختلاف الروي بفتح وغيره؛ حيث جاءت كلمة "المحنق" نعتا لمنصوب مع أن روي القصيدة مكسور.

وَلَكِـــنْ بِـــرُغْمِ الأَنِـــينِ الَّـــذِي يَمُـــوجُ أَصِـــيحُ:

غَـــدًا نَلْتَقِـــي

هُنَـاكَ أَخِـي حِـينَ يَبْـدُو الصَّـبَاح أُنَادِي الرِّفَاقَ: "أَتَى مَوْعِدِي"

لأُرْجِـعَ لِلشَّـعْبِ حَـقَّ الْحَيَـاة نَظِيفًا.. طَلِيقًـا.. طَهُـورَ الْيَـدِ

وَأُوقِـدَ لِلشَّـعْبِ نَـارَ الْخُلُـود فَتَهْفُـو الْحُشُـودُ إِلَى مَوْقِـدِي

وَأَحْـدُوهُمُو فِي غِـمَارِ الْكِفَـاح وَعَـبْرَ الرِّيَـاضِ، وَفِي الْمَسْـجِدِ

فَفِـي كُـلِّ رُكْـنٍ لَنَـا صَـوْلَةٌ فَهَيَّـا، وَنَـادِ:

غَـــدًا نَلْتَقِـــي

فالتكرار هنا يمثل إلحاحا على أمل في اللقيا لا يتطرق إليه يأس، رغم ما يحياه الشاعر من ألم الغربة، ووحشة السجن، ومضاضة الفراق، لكنه-برغم ذلك كله-مستعصم بالأمل في انجلاء الدجية ولقاء أحبابه، كما يكتمل للتكرار هنا دوره في تحقيق التماسك النصي لا على مستوى بيت واحد أو حتى عدة أبيات، بل على مستوى النص بأكمله، وكأن اللازمة هنا بمثابة خيط يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، ويعصمها من التشتت والبعثرة، وبذلك يتضح أن التكرار واحد من أهم وسائل حبك النص، بل لعله أهمها على الإطلاق؛ إذ "إن تكرار اللفظ فيما يبدو هو الأصل في الربط، من حيث كان التكرار خير وسيلة للتذكير بما سبق"[656].

(656)-د. تمام حسان: مقالات في اللغة والأدب، عالم الكتب-القاهرة، الطبعة الأولى 1427هـ-2006م: 2/ 189.

المبحث الثاني: المعجم الشعري

ليس من غاية هذا المبحث أن يتوقف أمام تلك المشكلة الموهومة التي تتصل بالمعجم الشعري، وتقضي بتفرد بعض الكلمات بخواص شعرية تمتاز بها عن غيرها، فليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما هناك "تشعير" للكلمات المستحدثة[657]، ولست أقصد بهذا الكلام إلى الغض من قيمة المعجم الشعري، أو أن أنتهي -كما انتهى وردزورث- إلى الحكم بفساد نظرية المعجم الشعري[658]، فإن دراسة المعجم الذي يستخدمه الكاتب أو الشاعر هو من أبرز الخواص الدالة عليه، والمبينة عن سر صناعة الإنشاء عنده، لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية في النص الأدبي إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب[659]، ناهيك عن أن دراسة المعجم توقفنا على قدرة المبدع على الاصطفاء والانتخاب من مخزونه اللغوي، وكذلك قدرته على التعامل مع العناصر المصطفاة، وصياغتها صياغة لغوية جمالية، ولعل ***"بارفيلد"*** كان يقصد إلى ذلك حين عرف المعجم الشعري بقوله: "في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها، أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليا، فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري"[660]، ثم إنها -أي دراسة المعجم- فوق كل ذلك تكشف عن رؤية المبدع للعالم؛ ذلك أنه "حين يتكون لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك، فإنه يكون قد تكونت لدينا- بالتالي، وبصفة تقريبية -تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر إلى الوجود"[661].

ولا ريب أن فحص الثروة اللفظية عند الشاعر عن طريق تعقب كل لفظة وكل تركيب أمر عسير، فضلا عن قلة جدواه، ومن هنا يصبح الولوج إلى معجم الشاعر من خلال أبرز محاوره أو حقوله الدلالية أكثر دقة، وأعظم فائدة، فلكي نفهم معنى كلمة يجب أن نفهم كذلك مجموعة

([657])-انظر: د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1-1998م، ص 267.

([658])-انظر: د. محمود الربيعي: مقالات نقدية، مكتبة الشباب 1978م، ص 3 وما بعدها.

([659])-انظر: د. سعد مصلوح: في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، ط3-2002م، ص 89.

([660])-خالد سليمان: خليل حاوي دراسة في معجمه الشعري: مقال بمجلة فصول، المجلد الثامن، العددان1، 2 (دراسات في النقد التطبيقي)، مايو 1989م، ص 47.

([661])-يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: 174.

الكلمات المتصلة بها دلاليًّا، ومن ثم لم يكن غريبًا أن يعرف lyons معنى الكلمة بأنه "محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي"[662].

وتجدر الإشارة إلى أن لغة الشاعر ألفاظها وتراكيبها تجنح إلى الوضوح وتتحامى التعقيد والإغراب، فلا يحتاج قارئه إلى استشارة المعجم إلا نادرًا، بل ربما لا يحتاج إلى تلك الاستشارة مطلقًا إذا كان متمرسًا بقراءة الشعر خبيرًا بمضايقه، كما يراعي الشاعر القواعد المعيارية لبناء الجملة العربية إلا ما كان من هفوات لا يكاد يسلم منها شاعر، وستأتي إشارة إليها.

وإذا كنت قد آثرت التعامل مع معجم الشاعر من خلال فكرة المحاور أو الحقول الدلالية، فليس يعني ذلك غير الميل باللفظة إلى الجانب الذي يشدها أكثر من سواه؛ إذ إن المفردات-حتى بطبيعة وضعها-يمكن أن تحتوي على أكثر من معنى، ومن ثم يمكن أن تنتمي إلى أكثر من حقل دلالي[663].

وفي هذا الإطار يمكننا أن نتوقف أمام سبعة حقول أو محاور دلالية تبرز بشكل واضح عند الشاعر، هي:

1 ـ محور الأعلام:

يجمع الشاعر في تعامله مع هذا المحور بين صوره الثلاث: (الاسم-اللقب-الكنية)، وفي هذا المحور تتردد الأعلام العربية والإسلامية على نحو لافت عند الشاعر، ومن الأعلام الإسلامية أسماء الأنبياء من أمثال: إبراهيم-أيوب-داود-سليمان-يوسف-موسى-عيسى-محمد (أحمد-طه-المصطفى-أبو القاسم-ابن عبد الله) عليهم السلام، وأسماء الصحابة، مثل: الصديق-عمر (الفاروق-ابن الخطاب)-خالد (ابن الوليد)-عمرو-بلال-سعد-الحسين-الزهراء، ثم أسماء القادة والمجاهدين والمصلحين في التاريخ الإسلامي، نحو: صلاح الدين (الأيوبي)-نور الدين (محمود)-جمال الدين (الأفغاني)-الغزنوي-سعد (زغلول)-حسن البنا-عمر (التلمساني)-سليمان خاطر ..وسواهم.

---

(662)-انظر: د.أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب-القاهرة، ط3ـ1991م، ص 67،68.

(663)-انظر: د. محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية للنشر-(لونجمان)، ط1-1996م، ص 213.

لكن لا يتجاوز دور هذه الأعلام في أغلب الأحوال مجرد إضفاء نبض روحي إيماني على الخطاب الشعري، نستثني من ذلك "**يوسف**" عليه السلام، حيث استخدمه الشاعر رمزًا للمخلص المنتظر كي ينتشل الأمة من وهدتها، "ويحيل الجدب إلى خضره-وليشبع روح الإنسان-والمعده" على حد قول الكيلاني[664]، وكذلك **أيوب** عليه السلام؛ حيث يشير الشاعر في صراحة إلى ما ارتبط به في العقلية الإسلامية من قدرة على الصبر واحتمال الضر، ثم **عمر بن الخطاب** الذي يوظف الشاعر موقفه من أهل الذمة في إقامة مفارقة بين عدل المسلمين، واستبداد من سواهم حين يتمكنون:

ابْنُ الْخَطَّابِ يُصَلِّي فِي قَلْبِ الْمَسْجِد
يَتَسَاءَلُ عَنْ أَهْلِ الذِّمَّه
الْعَدْلُ لِكُلِّ الْبَشَرِيَّه
لا عَصَبِيَّه[665]

كما يستخدم الشاعر بعض الأعلام العربية وسيلةً من وسائل الأداء الفني، فمحبوبة الشاعر دائما ليلى خلا مرتين استبدل بها في الأولى **سعاد**:

بَانَتْ **سُعَادُ** وَسَيْفُ الْجَوْرِ مَسْلُولُ وَدَمْعُهَا بِشُعَاعِ الْحُبِّ مَجْدُولُ[666]

وفي الثانية **هندًا**:

غَامَتْ سَمَاوَاتُ دَرْبِي وَأَثْقَلَ الْخَطْوَ جُهْدُ
فَأَيْنَ أَيَّامُ صَفْوِي وَأَيْنَ حُبُّكِ **هِنْدُ**[667]

و"**أبو جهل**" يرمز إلى كل متكبر غرور، يسدر في غيه، ويعمى بل يتعامى عن الحق الواضح البين، أما "**عنتر**" و"**عبلة**" فيتخذهما الشاعر قناعين، يتقنع الشاعر بالأول/ عنتر، وتتقنع زوجه بالثاني/ عبلة، وبينما تدعوه زوجه/ عبلاه أن يستنيم إلى الواقع الآسن، أو يهربا منه، يلبس لها الشاعر / عنتر

(664)-انظر: ديوان "عصر الشهداء": 80.

(665)-السابق: 76.

(666)-ديوان "مدينة الكبائر": 35.

(667)-ديوان "مهاجر": 51.

obeikandl.com

لأمة الفارس الذي لا تثنيه سوءات واقعه عن عراكها ومحاولة إصلاحها، و"**مسيلمة**" و"**سجاح**" هما داعيا الفتنة أو الردة، ويشبههما كل شاعر أو فنان دعي كذوب، والشاعر يـوميء بـذلك إلى أن الشعر الزائف إلى زوال مثلما زالت أكذوبة "مسيلمة" و"سجاح":

زَعَمَ "**مُسَيْلِمَةٌ**" يَوْمَا[668]

أَنَّ الْوَحْيَ أَتَاه

وَ"**سَجَاحُ**" الْبَلْهَاء

فَتَحُوا أَبْوَابَ الْفِتْنَةِ فِي زَمَنِ الطُّهْر

كَانَتْ "رِدَّه"

ذَهَبَ الْكَذَبَه

أَيْنَ الشِّعْرُ الزَّائِفُ؟؟ أَيْنَ الْكَتَبَه؟

أَيْنَ السَّدَنَه؟؟[669]

وقد يقنع الشاعر في تعامله مع بعض الأعـلام بمجـرد الاسـتدعاء دونـما توظيـف فنـي، ومنها: بلقيس-ابن زبيبة-ابن شداد (عنترة)-بكر (اسم قبيلة).

وتشبهها بعض الأعلام الأسطورية والشعبية، وهي قليلة في شـعره، مثـل: جحـا-عـلاء الدين-شهر زاد-سليمان.

كذلك اكتفى الشاعر بالإلماع فحسب إلى بعض الأعـلام الأعجميـة والأجنبيـة، وإن كنـا نلاحظ ارتباط هذه الأعلام بسياق الذم في خطاب الكيلاني الشـعري، ومنهـا: كسرى-قيصر-نيرون-إيدن-جي موليه-يهوذا-ريجان-شارون-داليدا-دارون-إيفنشـنكو-إليـوت-نـيرودا-رامبو، وقد جمع الشاعر أربعة الأسماء الأخيرة في قوله:

يَا نَجْمَ الْفَنِّ السَّاطِع

لَمْ تَقْرَأْ يَوْمًا "سُورَه"

أَحَفِظْتَ حَدِيثَ **مُحَمَّد**..؟

---

(668)-هذا البيت مكسور.

(669)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 86.

لَكِنَّكَ تَحْفَظُ أَشْعَارَ **"إِيفِنْشِنْكُو"**

تَتَرَنَّمُ بِرَوَائِعِ **"إِلْيُوتَ"** وَ**"نِيرُودَا"**

وَالدَّاعِرِ ذَاكَ الْمُدْعُو **"رَامْبُو"**

وَتَزْعُمُ أَنَّكَ مَبْعُوثَ هِدَايَه[670]

2-محور الحيوان:

يشير لفظ الحيوان هنا إلى المدلول العام للكلمة، فتشمل الضاري، والجارح، والأليف، والطير، والحشرة، وبإمكاننا أن نرد استخدام الحيوانات في شعر الكيلاني إلى أربعة سياقات هي:

أولا-سياق البطولة والإقدام:

وفيه ينفرد اسم "الأسد" وجموعه (أُسْد-أسود-آساد) ومرادفه ليث وليوث، ثم ما يتصل به من زئير، وإقدام، وانقضاض، ولربما جاء الأسد في سياق الضعف والمذلة، وحينذاك لا يعني الشاعر غير نفسه المكبلة بأوهاق السجن، وأغلاله التي تمنعه أداء واجبه والقيام برسالته:

هَـزَّنِي الشَّـوْقُ لِلْجِهَـادِ وَمَاجَـتْ فِي حَنَايَـايَ ثَـائِرَاتُ الرَّغَائِـبْ

غَـيْرَ أَنَّ الأَغْـلالَ تُثْقِـلُ رُوحِـي وَتَسُـدُّ الطَّرِيـقَ شَـتَّى الْمَصَـاعِبْ

يَـا رِفَـاقِي وَكَيْـفَ يَـنْقَضُّ **لَيْـثٌ** وَهْـوَ فِي رِبْقَـةِ السُّـجُونِ يُعَاقَـبْ[671]

وقد يرمي الشاعر بذلك إلى بيان أثر الاستبداد في النفوس؛ إذ يحيل الأسد الهصورَ أرنبا فرورا:

أَخِـي وَالسِّـجْنُ وَالْجَـلادُ مَـا صَـنَعَا فَتًـى حُـرَّا

تَعَـالِيمُ الطُّغَـاةِ الصِّـيدِ تُـرْدِي الْقِيمَـةَ الْكُـبْرَى

تُحِيـلُ **اللَّيْـثَ أَرْنَبَـةً** تُجِيـدُ الـذُّلَّ وَالْفَـرَّا[672]

ثانيا-سياق البهجة والمرح:

([670])-السابق : 45.

([671])-ديوان "كيف ألقاك": 10.

([672])-ديوان "عصر الشهداء": 64.

وفيه تتردد أسماء الطيور والحيوانات التي ارتبطت بمعاني الانطلاق والفرح، كالعصفور، والهزار، والبلبل (البلابل)، واليمامة، والورق (جمع ورقاء)، والغزال (الغزلان)، والظبية، والمها، وما يرتبط بها من غناء، وشدو، وصداح، وسجع، وتغريد، وهدير.

ويلفت النظر أن ما ارتبط من الحيوانات بمقام الدمار والخراب والإقفار قليل الترداد عند الشاعر، مثل: البومة، والعناكب، والغراب، غير أن الشاعر استخدم "اليمامة" في هذا المقام مقام الخراب والغربة والوحشة، وذلك في قوله:

رَجَعْتُ لِلدَّارِ بَعْدَ الشَّيْبِ أَسْأَلُهَا ... مَاذَا أَصَابَكِ بَعْدَ الْهَجْرِ يَا دَارُ

وَأَيْنَ عَهْدُ الْهَوَى الْمَيْمُونِ فِي زَمَنٍ ... تَرَقْرَقَتْ فِيهِ أَنْوَارٌ.. وَأَزْهَارُ

تَحَدَّثِي عَنْ رِفَاقٍ طَالَ بُعْدُهُمُ ... أَمَا لَدَيْكِ عَنِ الأَحْبَابِ أَخْبَارُ

لَمْ تُفْصِحِ الدَّارُ عَمَّا دَارَ فِي خَلَدِي ... **يَمَامَةٌ** سَجَعَتْ، وَالدَّمْعُ مِدْرَارُ[673]

فالمقام مقام تفرد واستيحاش، لا يؤخذ فيه سجع اليمام-وإن كان مذكرًا بالأهل والأحباب، ومجددًا الذكرى لذي شجنٍ كما يقول الجارم-على ظاهره، فقد كاد الشاعر يقول: يمامة ناحت، بل لقد كاد يقول: بومة أو غراب نعب والدمع مدرار.

ثالثا-سياق الشر والعدوان:

وللذئب في هذا السياق حضور طاغ، فالحاكم المستبد ذئب، والغزاة المحتلون ذئاب، وذؤبان، بل الرعب المتحكم والخوف المقعد ذئب، حتي ليخيل إلى القارئ أن النعت بالذئب مطية ذلول كلما هم الشاعر بذم أو هجاء، ثم تأتي "**الأفعى**" أو "**الحية**" في المقام التالي، والشاعر يرمز بها تارة إلى إسرائيل، وتارة أخرى يشبه بها المرأة:

وَإِنَّ الْغِيدَ-لَوْ تَدْرِي-حَقِيقَتُهُنَّ **حَيَّاتُ**[674]

وثالثة يصف بها الحياة الدنيا:

([673])-ديوان "أعنيات الليل الطويل": 30.

([674])-ديوان "أغاني الغرباء": 27.

عَجَبٌ أَتِلْكَ هِيَ الْحَيَاةُ بِسَمْتِهَا أَمْ ذَاكَ حُلْمٌ جَالَ فِي الأَجْفَانِ؟

هِيَ حَيَّةٌ رَقْطَاءُ ذَاتُ نُعُومَةٍ وَقَدِ انْطَلَتْ فِي حُلَّةِ الرُّهْبَانِ[675]

وهناك كذلك الثعلب (الثعالب)، والثعبان (الثعابين)، والضيغم (الأسد الواسع الشدق)، لكنها لم تحظ بما حظي به الذئب والأفعى من حضور في شعر الكيلاني.

كما تتردد في هذا السياق وسائل تلك الحيوانات في الفتك والعدوان، نحو: الناب-الأنياب-الظفر-الأظفار، وهذه الدوال تتردد كثيرا في شعر الكيلاني، وغالبا ما تأتي مقترنة، كقوله:

دُنْيَاكُمُو مِثْلُ غَابٍ مُرَوَّعٍ **بِالذِّئَابِ**

لا حُكْمَ إِلا **لِنَابٍ** فِيهِ وَظُفْرٍ خَضِيبِ[676]

ولم يستخدم الشاعر لفظة "براثن" إلا مرة واحدة.

ونلاحظ كذلك أن الذئب والأفعى يستدعيان صوتهما، فنجد كلمات مثل: عوى-عواء-يعوي-فحيح، كما أن الذئب بخاصة يستدعي في هذا السياق عدوه، بل قل فريسته: الشاة-الشياه-الغنم-الأغنام، والشاعر يرمز بالشاة إلى الشعوب المقهورة المستذلة أمام حكام أو غزاة ذئاب:

دَمْدَمَ الْخَسْفُ فِي قُصُورِ الرُّعَاةِ قِصَّةُ الْقَهْرِ بَيْنَ **ذِئْبٍ وَشَاةِ**

مهاجر: 65

أَتُقِرُّ الذِّئَابُ وَالشَّاةُ حِلْفًا؟ كَيْفَ نَنْسَى طَبِيعَةَ الذُّؤْبَانِ

مهاجر:71

رابعا-سياق الاحتقار والامتهان:

---

(675)-السابق: 33.

(676)-السابق: 23.

ويرتبط هذا السياق بمشهدي التحقيق والتعذيب في السجن، كما يرتبط بالحشرات على نحو خاص، كالنملة، والدودة، والصرصار، والذبابة والبعوضة، ويضاف إليها الكلب، فتارة يقول له جلاده: "كلب أنت .. نسل كلاب": (مهاجر: 25)، وتارة يسبه المحقق:

مَا أَنْتَ إِلا **دُودَةٌ** حَقِيرَةٌ ..**صُرْصَار**

ذُبَابَةٌ ..**بَعُوضَةٌ**

بِلا اعْتِبَار[677]

3-محور اللون:

ليس ثمة شاعر لم يلجأ إلى الألوان في رسم صوره، فلئن كان الشعر جنسًا من التصوير كما يقول الجاحظ، فإن اللون هو عصب التصوير ووسيلته الأولى، فالشاعر إذًا رسام بالكلمات، وتزداد قيمة اللون في تشكيل الصورة الشعرية حين يتجاوز الشاعر المستوى الحسي للون إلى مستواه النفسي الوجداني؛ لأن لكل لون-كما في بردية "بتاح حتب"-لغة أو دلالة ومعنى: فاللون الأسود: غدر، والبياض: طهارة، والأصفر: حسد وحقد، والبني: خداع، والأخضر القاتم: شر وخيانة، والأخضر الزاهي: خير وخصوبة، واللون الذهبي: حكمة وسمو، واللون الأزرق: وفاق وثقة، والأحمر: عنف وشهوة وخطيئة[678].

ومؤدى ذلك أن لكل لون مرجعًا غائبًا يرتبط به في الغالب، ويجعل منه مجرد رمز يشير إليه، ويتغير ذلك المرجع بتغير الزمان والمكان، وتبعًا للمعتقد الديني والثقافي، وتبعًا للأعراف والتقاليد[679].

أما تعامل شاعرنا مع الألوان فقد دار في إطار أربعة ألوان فحسب، هي: الأحمر، والأسود، والأخضر، والأبيض، ولا يعني ذلك أن الشاعر لم يستخدم سواها، إنما يعني أن الشاعر آثر هذه الألوان على غيرها، ورددها كثيرا في شعره، وإلا فإننا نجد عنده الأصفر، والأزرق، والذهبي، والوردي، والفضي، لكنها نادرة في شعره.

---

(677)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 49.

(678)-انظر: د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف-القاهرة 1995، ص 22.

(679)-انظر: د.محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: 91.

وللشاعر ميل واضح إلى ربط تلك الألوان بالدلالات المعنوية، فاللون **الأسود** غالبا ما يأتي وصفا لأمور معنوية، وهو لون يرمز إلى الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم والعدمية والفناء[680]، ومن ثم نجد عند الشاعر أمثال هذه التراكيب: حياتنا السوداء-الليالي السوداء أو السود-أيامه السوداء-أيامنا السود-الحقد الأسود-العصر الأسود-سود الشجون-لعالمنا التائه الأسود-، بل إن ارتباط اللون الأسود بمجالات حسية قد أضفى عليها تلك الدلالات القاتمة لهذا اللون، مثل: ربوعها السوداء-سور السجن الأسود-الفيافي السود-الستارة السوداء-عناكبه السوداء، وغيرها.

ويرمز اللون **الأحمر** إلى الهجوم والغزو، وهو في التراث مرتبط دائما بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر، وربما ارتبط بالافتنان والضغينة وكل أنواع الشهوة[681]، وهي الدلالات ذاتها التي ارتبط بها اللون الأحمر عند شاعرنا، وإن كان هذا اللون أقل ارتباطا بالدلالات المعنوية من سالفه، وقد يرجع ذلك إلى أن اللون الأحمر حسي بطبعه بحكم ارتباطه بالدم، ومن ثم يستخدمه الشاعر كثيرا في سياق الهجوم، والقتل، والفتك، والثورة، وهي سياقات أفرزت أمثال هذه التراكيب: أحمر الأنياب-الشعلة الحمراء-جمرة حمراء-الثورة الحمراء (الشيوعية)-رايتها حمرا-سهرات حمراء بلون الدم-أيامنا الحمراء-دمعا أحمر-الوهج الأحمر-الريح الأحمر-السيوف الحمر.. وغيرها. وقد نوع شاعرنا في استخدام اللون **الأخضر**، فلم يستخدمه اسما فحسب، بل استخدم منه الفعل (تخضر هامات الربى)، و(تخضر فيه روائع الآمال)، و(اخضوضرا) الذي يفيد المبالغة، كقولهم خشن واخشوشن[682]، والأخضر لون يمثل التجدد والنمو، والأيام الحافلة للشبان الأغرار، إنه لون الطبيعة الخصبة[683]، ومن هنا رأينا الشاعر يستخدمه مقابلا للجدب والإقفار، حينما يقول عن يوسف عليه السلام:

يُوسُفُ مِسْكِين

([680])-انظر: د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، دار البحوث العلمية-الكويت، ط1 ـ1982م، ص 186.

([681])-انظر: السابق: 184.

([682])-انظر: د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون: 63.

([683])-انظر: السابق: 185.

فِي قَلْبِ الْجُبِّ الْمُظْلِم
يَبْحَثُ عَنْ مَخْرَج
لِيُحِيلَ الْجَدْبَ إِلَى خُضْرَه[684]

كما تتردد في شعره كثير من التراكيب الدالة على الحياة والخصب، ولا سيما ما كان منها مرتبطا بالأرض والزروع: شرشابة الخضراء-شطآننا الخضرا-جبالها الخضر-الجبل الأخضر-خضر الروابي-الحقول الخضر-الروضة الخضراء-درب الله الأخضر-المنى الخضراء.. وسواها.

أما اللون **الأبيض** فهو أقل الألوان الأربعة ترددا عند الشاعر، وإذا علمنا ما يتمتع به اللونان الأسود والأحمر من تفوق عددي في شعر الكيلاني أمكننا القول بأن صور الشاعر-عند استخدام اللون على الأقل-تجنح إلى القتامة والتشاؤم والدموية.

ويرمز اللون الأبيض إلى الطهارة والنقاء والصدق، وهو "نعم" في مقابل "لا" الموجودة في اللون الأسود[685]، ويكاد هذا اللون يكون وقفا على المعنويات، بل يكاد لا يتجاوز تراكيب بعينها تتكرر في شعره، نحو: الأماني البيض-المنى البيضاء-أحلامك البيض-أحلامه البيضاء-جناح أبيض-الفجر الأبيض.

(684)-ديوان "عصر الشهداء": 80.

(685)-انظر: د. أحمد مختار عمر: اللغة واللون: 185.

obeikandl.com

4-محور الطبيعة:

أشرت من قبل إلى أن الطبيعة كفن شعري لم تشغل مساحة واسعة من شعر الكيلاني، لكن عناصر هذه الطبيعة مبثوثة في تضاعيف شعره، مثل: ربع (ربوع)-وادي (وديان وأودية)-روضة (روضات ورياض)-الريح (الرياح)-غصن (غصون وأغصان)-دوحة (أدواح)-أيكة (أيك)-وردة (ورود)-تل (تلال)-جبل (جبال)-ربوة (روابي)-البحر (البحار)-النهر (الأنهار)-الماء (المياه وأمواه)-مزنة (المزن)-السحاب (السحب)-البيداء (البيد)-البر-الهضاب-السفوح-الغدران-فيافي-الشعاب-الهواء-الأنسام-الحسك-النسرين-فنن..وغيرها.

ويلفت النظر أن هذه المفردات تستحيل بين يدي الشاعر كائنات تنبض بالحركة والحياة، وإن كانت تبدو ساكنة هامدة؛ لأن الشاعر ينفخ فيها من روحه، ويبثها مشاعره وأحاسيسه، فإذا هي تفرح لفرحه، وتغضب حين يغضب ويثور، وتستوحش كلما استوحش وتفرد، فحين يتملك الشاعر إحساس بالرهبة والخشوع أمام قدرة الله وعظمته، تجاوبه مفردات الكون وتشاركه تأمله الإيماني:

سَجَدَ الْكَوْنُ لِرَبِّ الْكَوْن
تَبْكِي الأَشْجَارُ إِذَا ظَمِئَتْ
تَتَمَايَلُ وَجْدًا
تَتَنَاوَحُ شَجْوًا وَهُيَامًا
وَجِبَالٌ تَتَعَبَّدُ فِي الْمِحْرَابِ الأَكْبَر
وَتُصَلِّي..تَضْرَع
دَاوودُ..يُشَارِكُهَا الذِّكْر
الله..الله..الله
الْكَوْنُ يُسَبِّحُ بِاسْمِ الله
أَنْهَارٌ.. وَضِفَافٌ تَتَنَادَى..
سُبْحَانَ الْحَيِّ الْبَاقِي الْقَيُّوم[686]

(686)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 23.

والشاعر في فرحه وانطلاقه يمتزج بالطبيعة، ويشارك غزلانها الانطلاق والمرح:

لَيْتَنِـي رَافَقْـتُ أَسْرَابَ الْغَـزَالْ حَيْـثُ لا شَرٌّ وَلا زَيْـفٌ يُقَـالْ

نَصْـعَدُ الآكَـامَ فِي صَـحْوَتِنَا حَوْلَنَـا طُهْـرٌ وَضِيءٌ وَرِمَـالْ

نَمْـزُجُ الـرُّوحَ بِأَعْطَـارِ الْمُنَـى وَنَـذُودُ الْعَقْـلَ عَـنْ بَحْـثِ الْجَـمَالْ

نَأْخُـذُ الـدُّنْيَا كَـمَا أَبْـدَعَهَا بَـارِيءُ الأَكْـوَانِ مِـنْ غَـيْرِ ابْتِـذَالْ[687]

ولننظر كيف تستوحش الألفاظ وتتجهم حينما يهيمن على الشاعر شعور بالتفرد والاغتراب، والحنين إلى فجر الحرية بعد أن استطال ليل السجن:

يَا حَظَّنَا الشَّقِيّ

يَا مَوْئِلَ الْفَسَادِ وَالْخَرَاب

لَمْ يَبْقَ فِي مَهَامِهِ الْعَذَاب

إِلا الدِّمَاءُ وَالْعِظَامُ وَالذِّئَاب

وَثُلَّةُ الأَشْوَاكِ وَالْعَقَارِب

الضَّرْعُ جَفّ

وَالنَّبْتُ جَفّ

وَلَيْسَ فِي رُبُوعِنَا الْيَبَاب

غَيْرُ الْهُمُومِ وَالْوُجُومِ وَالسَّرَاب

يَا شَيْخَنَا الْجَلِيلَ قُلْ لَنَا:

فَقَدْ تَمَادَى لَيْلُنَا الطَّوِيل

وَالْفَجْرُ نَامَ خَلْفَ حُلْكَةِ الأُفُق[688]

فهنا تسهم ألفاظ الطبيعة بالذات بدور ملحوظ في بناء صورة الاغتراب التي يعانيها الشاعر، إذ نراه يصطفي من الأماكن أشدها إقفارا ووحشة وجدبًا (مهامه-اليباب)، ومن الحيوانات أشرسها

([687])-ديوان "أغاني الغرباء": 75.

([688])-ديوان "مدينة الكبائر": 33.

وأقتلها (الذئاب والعقارب)، ومن النبات أردأه (الشوك)، بل إن الشاعر يسارع إلى ما قد يشعر بالحياة فيسلبه مظاهر الحياة (الضرع جف-النبت جف-ربوعنا اليباب)، ثم ليل الغربة الطويل-والوصف بالطول كاف لإلقاء ظلال الضيق والرغبة في الانعتاق-يتمادى؛ لأن فجر الحرية أو الخلاص لم يتأخر بل نام، ناهيك عن أن الشاعر يغرس في النص ألفاظًا تذكي شعور الوحشة والتفرد (الشقي-الهموم-الوجوم-السراب-الدماء-العظام-حلكة).

5-محور السجن:

أخذ هذا المحور في الظهور بدءًا من الديوان الثاني "أغاني الغرباء"؛ لأنه الديوان الذي ارتبط بتجربة السجن عند الشاعر، ونحن نرى الكيلاني يستخدم صورًا مختلفة لمادة "السجن" كالسجين، والمسجون، والسجان، والسجون، وسجنوه، وتسجن، كما يستخدم كثيرًا من الألفاظ المرتبطة بحقل السجن الدلالي، فالقيد والقيود، والغل والأغلال، والسور والأسوار، والجلاد، والقهر، والظلم، والعسف، والطغاة، والذل، والإذلال كلها ألفاظ تتردد في شعره بكثرة.

وثمة ألفاظ تتصل بالسجن كذلك، لكنها أقل ترددًا من سالفاتها، نحو: الزنازن-السلاسل-السوط (السياط والأسواط)-إسار-مصفد-مكبل-ربقة-القضبان-كرابيج-الزبانية.

بل إن هناك ألفاظًا تبدو بعيدة الصلة عن حقل السجن الدلالي يشدها الشاعر إليه ويقوي ارتباطها به، وذلك حين يتخذها وسيلة من وسائل التعذيب داخل السجن، كالإبر، والأكف، والسيجار، وكذلك الكلب الذي اتخذه أداة سب-كما أشرت من قبل في حقل الحيوان-يصبح وسيلة تعذيب وتمثيل بالسجين، يقول الكيلاني:

وَعَادَ سَيِّدِي الْمُطَاعُ وَالزَّبَانِيَه
وَمَا اسْتَطَعْتُ أَنْ أُمَيِّزَ الْوُجُوه
مَنِ الْبَشَر؟؟
مَنِ الْكِلاب؟؟
لا أَعِي!! حَتَّى السِّيَاطُ وَالأَكُفُّ وَالإِبَر
وَلَسْعَةُ السِّيجَار
وَانْتِزَاعُ إِظْفُرِي

وَهَلْ يَضِيرُ الشَّاةَ سَلْخُهَا

إِذَا ذَبَحْتَهَا..[689]

6-محور الزمان والمكان:

في محور الزمن تبرز ثنائية*"الليل والنهار"* رامزين إلى واقع يضيق به الشاعر ذرعًا، وأملٍ في الخلاص يرتقبه، ولا يقنع الشاعر بالإكثار من ترداد ذينك الدالين حتى يجمع إليهما مرادفاتهما ومراحلهما، فالنهار يستدعي: الفجر-الصباح-الإصباح-النور-الضياء-الغدو-غداة-الضحى-الظهيرة-الهجير، وإن كان الشاعر قد آثر دالي الصباح والفجر بوصفهما المقابل لليل/ الواقع الآسن، والليل يستدعي دوال: العتمة-الظلمة-الظلام-الإظلام-الحلك-حلكة-العشي-العشاء-أمس-أمسى-المساء-الإمساء-بات-السحر-السرى.

وبجانب هذين الدالين نجد مفردات زمنية مطلقة، كاليوم ومكوناته (لحظة-دقيقة (دقائق)-ساعة)-الشهر-السنة وفصولها (الصيف-الشتاء-الربيع-الخريف)-العام-القرن-العقد-الدهر-العصر.

ويتصل بهذا المحور كذلك المفردات الدالة على العمر: جنين (الأجنة)-طفل (أطفال)-فتى-فتاة-فتية-فتيان-الصبا-شبَّ-الشباب-شَابَ-الشيب-المشيب-الهرم-الكهولة-شيخ-الشيخوخة-عجوز (عجائز)، مع ميل واضح إلى تكرار مادة "الشيب"، مما يعكس فَرَقَ الشاعرِ من المشيب، ولعله بسبب من ذلك قد أكثر من ذكر دال "الشباب" مقرونا بصيغة "التولي"، تحسرًا على فوته وانقضائه:

وَلَّى الشَّبَابُ، وَغَابَتِ الأَفْرَاحُ لَكَأَنَّ أَحْلامَ الصِّبَا أَشْبَاحُ

أَمْسَتْ لَيَالِي الأُنْسِ وَهْيَ كَلِيلَةٌ فَبَكَتْ عَلَى ذِكْرَى الْهَوَى أَرْوَاحُ

(مدينة الكبائر:27)

وَلَّى الشَّبَابُ وَلَيْسَ مِنْ عَادَاتِهِ أَنْ يَسْتَقِرَّ عَلَى الْمَدَى بِمَكَانِ

وَلَرُبَّمَا آبَ الْغَرِيبُ لأَهْلِهِ أَمَّا الشَّبَابُ فَصِيغَ مِنْ هِجْرَانِ

([689])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 46.

(مدينة الكبائر:47)

رُدَّا شَـــبَابِي وَرُدَّا عَهْـــدَهُ الْهَـــانِي إِنَّ الشَّـبَابَ لَـذُو عَـرْشٍ وَتِيجَـانِ

دَعَوْتُـــهُ فَتَـــوَلَّى دُونَـــمَا سَـــبَبٍ يَا لَهْفَ نَفْسِيـ عَلَيْـهِ حِـينَ يَنْسَـانِي

(مدينة الكبائر:70)

على أن إحساس الشاعر بالزمن قد يتضخم في بعض الأحيان، لا سيما إذا ارتـبط السـياق بمحنة السجن، فالشاعر لكثرة محنه وعذاباته يمر به الزمن بطيئـا وئيـدا، وعمـره الـذي يـراه هنـا قصيرًا يطول ويطول، حتى ليرى الشاعر الشهر عامًا، والعام عقدًا، والعقد قرنًا، والقرن دهرًا:

وَطَالَ الطَّرِيقُ بِنَا أَلْفَ عَام

وَمَرَّ الصَّبَاحُ، وَآبَ الْمَسَاء

.....

وَعُمْرِي الْقَصِيرُ يَطُولُ..يَطُول

تَبَدَّى لَنَا الشَّهْرُ عَامًا

وَلاحَ لَنَا الْعَامُ عَقْدًا

وَأَمْسَى لَنَا الْعَقْدُ قَرْنًا

وَبَاتَ لَنَا الْقَرْنُ دَهْرًا

تَحَيَّرْتُ كَيْفَ أَقِيسُ الزَّمَان

وَعَيْنَايَ مَا اكْتَحَلَتْ بِالصَّبَاح

وَلا سَكِرَتْ بِرُوَاءِ الْقَمَر

زَمَانِي قِيَاسَاتُهُ مِنْ هُمُوم

وَأَفْرَاحُهُ كَالأَجِنَّه

وَلَمْ يَأْتِ بَعْدُ صَبَاحُ الْمَخَاض

.....

وَهَذَا زَمَانُ الْعَنَاءِ الرَّهِيب

عَقَارِبُ سَاعَاتِهِ كَالصَّوَاعِق

obeikandl.com

تَدُقُّ بِرَأْسِيَ كُلَّ آن

.....

دُمُوعِي دَقَائِق

وَأَحْزَانُ قَلْبِي سِنِين

أَنَا زَمَنِي غَيْرُ أَزْمَانِكُم

قِيَاسَاتُهُ حُدِّدَتْ مِنْ سِنِين

وَأَنْتُمْ ضَلالاتُكُمْ مِنْ سِنِين[690]

وفي محور ***المكان*** يتكئ الشاعر كثيرًا على ما يمكن أن يسمى **"المكانيات الوضعية"** التي وضعت في الأصل للدلالة على المكان، كظرف المكان وأسماء الجهات، مثل: أمام-وراء-خلف-فوق-تحت-عند-لدى-بين-حول-هنا-هناك-هنالك-يمين-شمال- شرق-غرب ... وغيرها.

كما يستخدم الشاعر كثيرا من الدوال ذات البعد المكاني العام أو المطلق، نحو: دار-بيت-منزل-حي-قصر (قصور)-قبر-شط (شواطئ)-مهمه-القبة (القباب)-رموس-بيداء (بيد)-قرية (قرى)-مدينة (مدن)-دولة (دول)... وسواها.

وقد ينتقل الشاعر من البعد المكاني العام إلى البعد المكاني الخاص فيسمي الأماكن بأسمائها (الأماكن الأعلام)، كأسماء الدول: مصر-فلسطين-العراق-لبنان-ليبيا-إيران-الهند-باكستان-أفغانستان.. أو أن يستخدم الشاعرُ أماكنَ ذاتَ معانٍ أو دلالات خاصة، فثمة أماكن ترتبط بمواقع أو معارك حربية، نحو: نفارين-عكاء-نصيبين-خيبر-اليرموك، وأخرى ترتبط بالغزو والاحتلال، نحو: القدس-الأقصى-خان يونس-سيناء-الجولان، ومن ذلك قول الشاعر:

تَرَكْتُ مَرَابِضَ **"الجُولانِ"** تَنْعَى حَظَّهَا الْعَاثِرْ

تَرَكْتُ **"الْقُدْسَ"** ضَارِعَةً تُقَاسِي خِسَّةَ الْغَادِرْ

وَ**"سَيْنَاءَ"** التِي كَانَتْ تُهَدْهِدُ مَجْدَهَا الْغَابِرْ

تَرَكْتُ الْحُبَّ وَالأَحْلامَ فِي كَنَفِ الأَسَى الْقَاهِرْ[691]

---

(690)-ديوان "مدينة الكبائر": 14.

(691)-ديوان "عصر الشهداء": 84.

وثالثة ترتبط بدلالات صوفية روحية، من نحو: مكة-أم القرى-المدينة-الحرم-زمزم-الصفا-المروة-الكعبة... وغيرها.

7-محور الألفاظ والتراكيب التراثية:

يكاد هذا المحور يكون وقفًا على ديوان الكيلاني الأول "نحو العلا"؛ ذلك أن هذا الديوان يمثل مرحلة البداية والترسم في إنتاج الشاعر، وقد بدا الشاعر فيه مشدودًا إلى التراث الشعري العربي، يحطب في حبال شعرائه، ويحلب في آنيتهم، ومن هنا جاء الديوان تراثيا في أغراضه، وصوره، وألفاظه وتراكيبه، على أن دواوينه الأخرى لم تخل من الملامح التراثية، لكنها لم تكن بمثل كثافتها في الديوان الأول.

ويلفت النظر أن كثرة من الألفاظ التراثية عند الشاعر ترتبط بحقل الحرب الدلالي، ***كآلاتها***: الصارم-البتار-المهند (مهند فصال)-أبيض (البيض القواطع) -الحسام-الصمصام-الخطار-المرهفات-جحفل-أجرد (وصف للفرس)، **وأسمائها**: الوغى-الهيجاء -الطراد، **ووصفها** (عوان).

ومن الألفاظ التراثية ما يتصل بالصحراء، مثل: مهمه (مهامه)-بيداء (بيد)-فدفد-الآل (السراب)-القفار-الأوعال-جلمد-العوسج.

ومنها ألفاظ وتراكيب لها بالتراث الأسطوري واشجة: قمقم-مغارة-جن معربدة-عفريته-تنين-مصباحه السحري-خاتمه السري.

على أن النبض القرآني كان أكثر العناصر التراثية حضورًا عند الشاعر، ليس بألفاظه فحسب، بل بتراكيبه كذلك، فمن الألفاظ القرآنية عند الكيلاني: سندس-استبرق-حور-ولدان-أرائك-غسلين .

ومن التراكيب القرآنية: كجراد منتشر-تذروه الرياح-وترهق وجهنا قتره-ووجوه ترهقها قتره-السنون العجاف-جنات عدن-ادخلوها بسلام وخلود آمنين-سكارى ما هم بسكارى-حاسد وما حسد-أضغاث الأحلام-لا يغني لا يسمن من جوع-لم يطمثهن غوي، بل إن هناك أبياتًا تكاد تكون آية قرآنية، كقوله:

فَـــــلا نَظْمَـــــأُ أَوْ نَشْـــــقَى إِذَا عِشْـــــنَا، وَلا نَعْـــــرَى

(مهاجر: 59)

وقوله:

وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِيَ إِنَّ الـنَّفْسَ مِـنْ قِـدَمٍ أَمَّــارَةٌ، بِوَضِــيعِ السُّــوءِ تَتَّصِــفُ

(أغنيات الليل الطويل: 14)

كما يسترفد الشاعر بعض الأمثال العربية، نحو: اختلط الحابل بالنابل-السيل قد بلغ الزبى-استنسرت فينا البغاث-ولا يكون شاهد لما جرى كمن عرف.

لكننا نجد إلى جوار تلك المفردات التراثية مفردات عصرية، حتى ليستخدم الشاعر كثيرًا من الألفاظ الأجنبية معربة أو غير معربة، نحو: المذياع-الراديو-التلفاز-الحشيش-الأفيون-القات-ويسكي-بندقية-قنابل عنقودية-مجنزرة-البترول-الدولارات-مليونير-الإخراج-السيناريو-دراما-ميلودراما-عبثية-اللاوعي-الإيدز-السيجار-الترام ..وغيرها.

وهناك ملحظان لهما بمسألة المعجم آصرة، أما **الأول** فهو استخدام الشاعر بِنًى صرفيةً غيرَ شائعةٍ؛ حيث يستخدم صيغة التفعال كثيرًا، مثل: التهدار-التحنان-الترحال-التهطال، كما يستبدل صيغًا غيرَ شائعة بأخرى شائعة، مثل: تخذ بدلا من اتخذ، واستئخار بدلا من تأخر، واستهابوا بدلا من هابوا، وذهوب بدلا من ذهاب، وظِبَاء بدلا من ظمأ، وأرماح بدلا من رماح، وأرياح بدلا من رياح.

ويتعلق **الملحظ الثاني** باستخدام الشاعر بعض الألفاظ والتعابير الدارجة[692] في شعره، وهي-على أية حال-قليلة بل نادرة، ثم إنها تجيء في موضعها من التركيب لا تَعَمُّلَ فيها ولا افتعال، ويتأكد ذلك حين ننظر إلى هذه الألفاظ ضمن سياقاتها، ومن ذلك لفظة "الزرائب" في قول شاعرنا:

فَكَيْفَ يَا مَدِينَتِي
أَصْبَحْتِ مَأْوَى الْعُهْرِ وَالقَرَاصِنَه؟
وَصِرْتِ يَا مَدِينَتِي مُسْتَنْقَعَاتٍ آسِنَه؟

([692])-لا تعني لفظة "الدارجة" هنا أن ليس للكلمة أصل فصيح، إنما تعني جريان اللفظة على ألسنة العامة أكثر من استعمالها في اللغة الفصيحة.

وَكَيْفَ تَمْرَحُ الذِّئَابُ وَالْكِلابُ وَالثَّعَالِب؟

وَيَرْسِفُ الأُبَاةُ فِي الْحَدِيدِ.. فِي **الزَّرَائِب**[693]

فإن الكلمة رغم عاميتها تسهم في بناء المفارقة الأليمة، وتصوير التفاوت الصارخ بين أناس شرفاء يكبلون بالحديد، وتصبح الزرائب-وهي حظيرة الماشية-مأوى لهم، في حين ينعم آخرون بالحرية على دناءة طبعهم، وخسة نحيزتهم، ولؤم طويتهم.

وحين يقول شاعرنا:

الْكَاذِبُ لا يَخْلُقُ فَنَّا

يُفْرِزُ أَنْغَامًا تَتَعَثَّر

يَتَغَنَّى بِاللَّحْنِ الْمَيِّت

وَالشِّعْرُ قَوَافٍ تَتَحَشْرَج

الْحَرْفُ كَقَالَبِ طُوب

الْمَعْنَى الْحُرُّ يَذُوب

فِي بَحْرِ الزَّيْفِ الْمَلْعُون[694]

فإن تشبيه الحرف بقالب طوب يبرز بشاعة الفن الزائف أو الكاذب، الذي تبدو فيه الكلمات جامدة كقالب طوب لا تحرك لدى القارئ عاطفة، أو تثير وجدانًا، أو حتى تنقل إليه معنى ذا خطر.

وفي قول الشاعر مصورًا واحدًا من مشاهد الاعتراف تحت وطأة تعذيب رعيب داخل السجن:

حَبِيبَتِي قَدْ قُلْتُ كُلَّ شَيْء

مَا عَرَفْتُه

وَمَا جَهِلْتُه

وَمَا يُرَاوِدُ الْفُؤَادَ مِنْ أَحْلام

([693])-ديوان "مدينة الكبائر": 58، 59.

([694])-ديوان "عصر الشهداء": 50.

أَوْ جَالَ فِي سَرِيرَتِي

وَنَزْوَتِي مِنَ الأَوْهَامِ وَالأَحْزَان

حَتَّى مَهَازِلِي

نَوَادِرِي

وَ"**نُكْتَــةً**" سَمِعْتُهَا مِنَ التِّرَام

حَتَّى رُؤَايَ فِي الْمَنَام

ذَكَرْتُهَا لَهُم..[695]

تسهم لفظة "نكتة" في بيان أثر التعذيب؛ إذ يحمل المُعَذَّبَ على الاعتراف بكل شيء حتى وإن كان هاجسًا يعتمل في الصدر، أو خاطرًا يراود الفؤاد، أو رؤيا منامية، بل حتى لو كان هزلا، أو "**نكتــة**" سمعها في الترام، ولم يكن طرفًا فيها، عله ينجو من سياط جلاديه.

(695) ديوان "أغنيات الليل الطويل": 48.

obeikandl.com