العراق في عيون الشّعر العمانيّ الحديث قصيدة (صرخة طفل عراقي) للشاعر محمود بن ناصر الصقري دراسة دلاليّة تركيبيّة

أ.د أحمد هاشم السامرائي
كلية التربية/ جامعة سامراء

الكلمات الافتتاحية: الشّعر العمانيّ الحديث، دراسة دلاليّة، تركيبيّة

Abstract:

This study is an attempt to emerge the status of Iraq in literature field previously and recently. I endeavor to display this status in a pioneer sample of study which is (the modern Omani poetry)

Through multiple readings for Omani poetry, I find that the national character is commplace, reflected in a range of images. One of them is to share the suffering of Arab peoples. What attracts my attention is a poem of the modern Omani poet (Mahmoud Bin Nasir Al Saqri marked by (A scream of an Iraqi Child) which depicts the suffering of an Iraqi child during the period of the embargo.

This poem consists of a variety of genres, ideas and wonderful masterpiece of linguistic expressions

المقدمة

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين . حظي العراق بمكانة كبيرة في الأدب العربي قديمًا وحديثًا، فنجد الشعراء يمدحونه ويصفونه ويتغزلون به فإذا مرَّ بأزمة رَثَوه وتأثروا بما حلَّ به، فإذا اطَّلع القارئ على أيِّ كتاب من كتب الأدب والمجموعات الشعرية فسيجد هذا حاضرًا.

وفي العصر الحديث أخذ العراق مكانًا كبيرًا في الشعر، وكان من بين الشعراء العرب شعراء سلطنة عمان، فحين يقرأ أحد شعرهم الحديث قلَّما يجد شاعرًا لم يذكر العراق في شعره، فتتفاوت القصائد وموضوعاتها بحسب الأحداث التي مرَّ بها العراق، ولفت نظرنا ونحن نطالع الشعر العماني قصيدة للشاعر محمود بن ناصر الصقري عنوانها (صرخة طفل عراقي)، فقرأناها مرة وأخرى وتأملنا ما فيها حتى أحسسنا الشاعر يعيش داخل الطفل العراقي ويتأمل أنَّاته التي أطلقها، ورأينا أنها تستحق الدراسة لما فيها من صور شعرية وإبداعية رائعة، فوسمنا دراستنا بـ :

العراق في عيون الشعر العماني الحديث

قصيدة (صرخة طفل عراقي) للشاعر محمود بن ناصر الصقري ـ دراسة دلالية تركيبية ـ

تكمن أهمية هذا الموضوع في الأمور الآتية :

١. الكشف عن مميزات النص الجمالية والإبداعية .
٢. محاولة ربط اللغة بالمعنى، إذ وجدت أن القصيدة مقسَّمة على أربع لوحات حكائية .
٣. إظهار جانب مهم من جوانب تجلِّيلات الوطن في الشِّعر العربي الحديث

وبناء عليه اقتضت خطة البحث أن تكون مقسَّمة على لوحات القصيدة مسبوقة بعنوانات تمهيديَّة ومتبوعة بخاتمة وعلى النحو الآتي :

عنوانات تمهيديَّة : خصصتها لمجموعة من العنوانات البارزة في تحليل القصيدة، وهي : (**وصف عام، ولغة القصيدة، وتحليل النَّصِّ، وعتبة النَّصّ**) .

واللوحة الأولى : خصصتها لـ (**وصف حال الطفل**)، فتناولت فيها دلالات الألفاظ والتراكيب التي بُنيت بها هذه اللوحة .

واللوحة الثانية : خصصتها لـ (**وصف حال العراق**)، فتناولت فيها دلالات الألفاظ والتراكيب التي بُنيت بها هذه اللوحة .

واللوحة الثالثة : خصصتها لـ (**وصف حال الأمة العربية**)، فتناولت فيها دلالات الألفاظ والتراكيب التي بُنيت بها هذه اللوحة .

واللوحة الرابعة : خصصتها لـ (**نداء إلى الأمة العربية**)، فتناولت فيها دلالات الألفاظ والتراكيب التي بُنيت بها هذه اللوحة .

والخاتمة : ذكرت بها النتائج التي خرجت بها من البحث . وقائمة المصادر والمراجع

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

عنوانات تمهيديّة

وصف عامّ

تعدُّ القصيدة واحدة من مجموعة قصائد ضمّتها المجموعة الشِّعريَّة (أحبك أكثر) الَّتي صدرت عن المنتدى الأدبي بمسقط في العام ٢٠١٣م[١]، وتكوّنت القصيدة من (٣٠) بيتًا نظمها الشَّاعر على وفق بحر الرَّمل المجزوء وبقافية القاف المكسورة . وتحتوي القصيدة على (٤) أربع لوحات تختلف فيها الوحدة الموضوعية، ولكنَّها متَّصلة فيما بينها، تكمِّل إحداها الأخرى وبمجموعها تكمِّل مقصد الشَّاعر الَّذي تضمَّنه عنوانها، فجاءت اللوحات على النَّحو الآتي :

اللوحة الاولى : تناول فيها الشَّاعر نداء الطِّفل العراقيّ إلى الأمَّة العربيَّة فجاءت في (٩) تسعة أبيات، أعطت اللوحة صورة إبداعيَّة لما يعانيه أطفال العراق، ابتدأت بقوله :

نَحْنُ أَطْفَالُ العِرَاقِ كَمْ نُلاَقِي مَا نُلاَقِي

اللوحة الثَّانية : وصف فيها الشَّاعر حال العراق، وهو انتقال من الخاصِّ إلى العامِّ، لتكتمل الصُّورة الإبداعيَّة في القصيدة، فجاءت في (٧) أبيات ابتدأت بقوله :

أُمَّهُ وَاللهِ تَبْكِي بِانْكِسَارٍ وَاحْتِرَاقِ

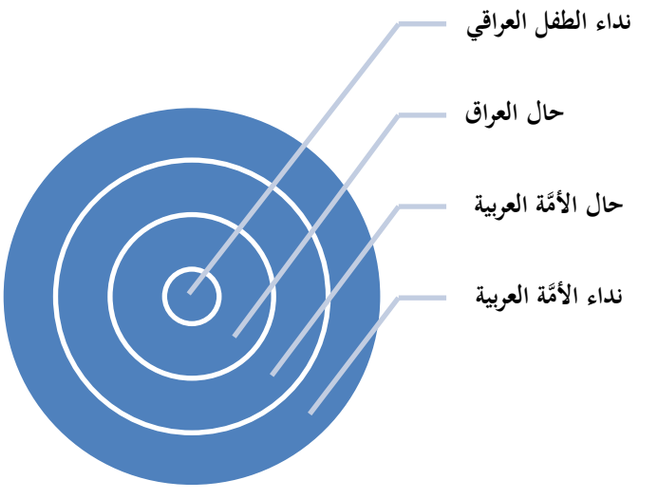
اللوحة الثالثة : وصف فيها الشاعر حال الأمَّة العربية، وهو انتقال إلى دائرة أوسع من الدَّائرة السَّابقة في اللوحة الثانية، فجاء وصف الحال بصورة إبداعية رائعة يتلمس المتلقي فيها حجم المأساة الَّتي تمرُّ بها الأمَّة، وتمثلت هذه اللوحة في (٤) أبيات، ابتدأت بقوله :

أُمَّةُ العُرْبِ اسْتَكَانَتْ وَاسْتَعَاضَتْ بِالشِّقَاقِ

اللوحة الرابعة : ختم الشاعر قصيدته بنداء وجَّهه إلى الأمة العربية يطلب منها إنقاذ أصحاب الصَّرخات السَّابقة ومحاولة إصلاح ما فسد من حالهم، وهذا أمر مهمٌّ، لأنَّ ما ذُكِرَ في اللوحات السَّابقة يحتاج إلى معالجة، فجاءت هذه اللوحة في (١٠) أبيات ابتدأت بقوله :

أَيُّهَا العُرْبُ اسْتَفِيْقُوا وَاخْلَعُوا ثَوبَ النِّفَاقِ

ولكي تتَّضح صورة اللوحات أبيّنها في المخطَّط الآتي :



لغة القصيدة

امتازت القصيدة بيسر اللغة وسهولة ألفاظها، فلم يلجأ الشَّاعر إلى استعمال الكلمات الغريبة أو المتروكة، وإنما جاءت بهذه الصفة لتناسب مقام النَّصِّ وسياقه، اذ من ضروريَّات أسلوب الشِّعر مناسبة اللغة لمقام النَّصِّ وسياقه، فلا يخفى على الدارس ما يحتاجه المتلقِّي من مفردات واضحة يستطيع أن يقف على مراد المبدع، فضلاً عن أنَّ مميِّزات النَّصِّ الجماليَّة والإبداعية تكون واضحة حين يتيسَّر للمتلقي فهمه. ويبدو لي أنَّ استعمال الشَّاعر اللغة السَّهلة دليل على أنَّه يريد إيصال صوته إلى النَّاس كافة بمختلف طبقاتهم، فهو يحاكي الأمَّة ويصور لهم حالاً لا يخصُّ طبقة دون أخرى .

تحليل النّصّ

يعدُّ تحليل النَّصِّ الأدبيّ وسيلة مهمَّة من وسائل الوصول إلى فكر المبدع وأحاسيسه، فيستعمل المتلقِّي مجموعة من الآت التَّحليل، ولهذا الغرض سأحاول الوقوف على علامات الإبداع في هذا النَّصِّ من خلال الكشف عن البنى الدَّاخليَّة واختيارات المبدع الَّتي تعبِّر عن جمال صوره وأساليبه الفنِّيَّة .

عتبة النّصّ

تحظى عتبة النَّصِّ بأهمِّيَّة كبيرة في تحليله، فهي الباب الَّذي يدخل منه المتلقِّي إلى فناء النص، فهو ((علامة لغويَّة تعلو النَّصَّ لتسمه وتحدده وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلَّت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب))[٢]، فالعنوان نصٌّ مصغَّر له علاقة وثيقة مع النَّصِّ الكبير، فنجد أنَّ العلاقة انعكاسيَّة يختزل العمل في العنوان كاملاً[٣] .

وسم الشَّاعر قصيدته بـ (صرخة طفل عراقي)، وهو عنوان يرسم للمتلقِّي حدود ما قام عليه النَّصُّ، ويمكن للقارئ موازنة هذا العنوان باللوحات الَّتي بُنِيَ عليها النَّصُّ، فيجد الالتقاء بينهما وثيقًا، فلا يجد غرابة أو انقطاعًا بينه وبين ما أراده المبدع .

تكوَّن العنوان من ثلاث كلمات نكرات تركبت لتكوِّن جزءًا ثانيًا من جملة اسميَّة صدرها محذوف لعلم السامع به، فالرَّفع في (صرخةُ) على الخبرية لمبتدأ محذوف تقديره : (هذه)، أي : هذه صرخةُ طفلٍ عراقيٍّ، فأعطى الحذف جمالاً آخر للعنوان، فضلًا عن أنَّ الإضافة أفادت التَّخصيص، لأنَّه أضاف النَّكرة (صرخة) إلى النَّكرة (طفل)، فأعطت جمالًا

زائدًا عليه، فهذا التَّركيب يختلف عنه لو كانت الإضافة بمعنى التَّعريف، أي : صرخة الطِّفل العراقيّ، فدلَّ تركيب التَّخصيص على عموم الصَّرخة الصَّادرة من الطِّفل العراقيّ، وهذا ما تفتقده لو كانت الإضافة بمعنى التَّعريف .

لم تقتصر المميّزات الجماليَّة في العنوان على التَّخصيص بالإضافة، وإنما زادت من خلال التَّخصيص بالنَّسب، وهو النَّعت بالجامد الجاري مجرى المشتقّ، في قوله : (عراقيّ) .

ويبدو لي أنَّ استعمال كلمة (طفل) أُريد به الرَّمزية، لأمرين :

أ. لم يكن العذاب الحاصل في العراق مقتصرًا على الطفل، وإنما طال الشَّعب كافَّة .

ب. تعطي صورة الطِّفل استجابة كبيرة في العاطفة للصُّورة الَّتي يريدها الشَّاعر، فلو استعمل (صرخة رجل) لَمَا لاقت استجابة المتلقِّي كما لاقت عبارة (صرخة طفل)، وهذا ابداع آخر يزاد على ما أودعه الشَّاعر في العنوان .

اللوحة الأولى- نداء الطفل العراقي إلى الأمة العربية

تناول الشَّاعر في هذه اللوحة وصف حال الطِّفل العراقي بأسلوب خطابيٍّ على لسان الطفل، فجاءت في (٩) أبيات فقال[٤] :

نَحْـنُ أَطْفَـالُ العِـرَاقِ	كَـمْ نُلاَقِـي مَـا نُلاَقِـي
نَحْـــنُ أَطْفَـــالٌ نُعَـــانِي	مِـــن وَبَـــاءٍ وَاخْتِنَـــاقِ
نَحْـــنُ أَطْفَـــالٌ رَمَانَـــا	دَهْرُنَـــا دُونَ اتِّفَـــاقِ
نَحْـــنُ أَطْفَـــالٌ حَيَـــارَى	أَمْرُنَـــا فِـــي اللهِ بَـــاقِ
أُمَّـــةُ الإِفْـــرَنْجِ دَاسَـــتْ	كِبْرِيَانَـــــا دُونَ وَاقِ
جَوَّعُونَـــا شَـــرَّدُونَا	عَـــذَّبُونَا بِالخِنَـــاقِ
صَـــيَّرُونَا فِـــي شَـــتَاتٍ	وَاغْتِـــرَابٍ وَافْتِـــرَاقِ
عَيْشُـــنَا وَاللهِ أَضْـــحَى	طَعْمُـــهُ مُـــرَّ المَـــذَاقِ
كُـــلُّ طِفْـــلٍ صَـــارَ نَهْبًـــا	لِلتَّـــدَاعِي وَالفِـــرَاقِ

اللافت للنَّظر أنَّ القصيدة تخلو من المقدمة الَّتي تعد شائعة في القصيدة العربيَّة بمختلف العصور، ولذلك نجد ((نقاد العربيَّة وشعراءها أولوا المقدمات عناية فائقة، فتجد الشُّعراء يهتمُّون بمطالعهم، وحثَّهم النقاد على ذلك بما نصُّوا عليه من شروط لجودتها وحسنها))[٥] .

بدأ الشَّاعر قصيدته بمطلع بيَّن فيه مقصده من القصيدة وغرضه من النَّظم، لأنَّ ((الشِّعر قُفْلٌ أوَّله مفتاحه، وينبغي للشَّاعر أن يجوِّد ابتداءَ شعره، فإنَّه أوَّل ما يقرَعُ السَّمع، وبه يستدل على ما عنده من أوَّل وَهْلَة))[٦]، فقال :

نَحْـــنُ أَطْفَـــالُ العِـــرَاقِ كَـــمْ نُلاَقِـــي مَـــا نُلاَقِـــي

بدأ الشَّاعر هذه اللوحة بالجملة الاسمية (نَحْنُ أَطْفَالُ)، ويلحظ المتلقِّي تكرارها في أربعة أبيات مع اختلاف تركيب الخبر (أطفال)، فجاء التَّركيب في البيت الأوَّل مضافًا الى (العراق)، وفي الأبيات الثَّلاثة الأخرى حذف المضاف لعلم المتلقِّي به، ولنا أن نقف على أمرين مهمّين هنا، وهما :

أ . تكرار المبتدأ : يعدُّ التَّكرار باختلاف أنواعه ظاهرة أسلوبيَّة مميَّزة لدى المبدع، اذ لم يلزم صورة واحدة، فيرد في الأسماء والأفعال والحروف والأساليب والتَّراكيب وغيرها، فضلاً عن أنه لم يقتصر على تكرار اللفظ وإنما يرد في المعنى أيضًا، فتكون له أبعاد أخرى غير البعد اللغوي، لأنَّه ينشأ عن موقف المبدع النَّفسيّ والانفعاليّ، فيترك في نفس المتلقِّي جملة من الانفعالات، فيحمل مجموعة من الدَّلالات النَّفسيَّة والانفعاليَّة المختلفة الَّتي يبثها سياق النَّصِّ الإبداعيّ، فأصبح التَّكرار أحد الأدوات الجماليَّة الَّتي تساعد الشَّاعر على تشكيل موقفه وتصويره(٧) .

ب . حذف المضاف إليه : عهد الشَّاعر إلى حذف المضاف إليه في الأبيات الثَّلاثة الأخيرة من هذا المقطع، وأعطى هذا الحذف جمالاً أسلوبيًّا وإبداعيًّا فضلاً عن البعد اللغويّ لاستعماله، لأنَّ ذكر المضاف في هذه المواضع أو في أحدها يؤدي إلى خرق في قواعد الحذف وأصوله في كلام العرب، إذ لم يكرِّر العرب ما يعلمه السَّامع إلاَّ لغاية، كأن تكون في التَّكرار فائدة لم تحصل في الموضع الأول، فرأى الشَّاعر أنَّ تكرار كلمة (العراق) لا يعطي فائدة، فضلاً عن أنَّ حذفه أعطى جمالاً في تفكير المتلقِّي ليأخذ غيره مكانه .

لم تقتصر صورة النَّصِّ الإبداعيَّة على التَّكرار، وإنَّما نلمَّسها في استعمال الجملة الاسميَّة، وهي أثبت في الاستعمال من الجملة الفعليَّة، فأعطت الجملة الاسميَّة في هذا السِّياق صورة رائعة ما كانت لتتحقَّق في الجملة الفعليَّة، لأنَّ النِّداء الصَّادر من الطِّفل العراقيّ نداء مؤثِّر وقويٌّ، فيحتاج إلى ثبات وتوكيد، فضلاً عن أنَّ حسن استعمال الضَّمير (نحن) الَّذي خالف إلى حدٍّ ما اسم القصيدة، فمن خلال الرَّبط بين عنوان القصيدة ومطلعها يتوقَّع المتلقِّي أن تبدأ القصيدة بقوله : (أنا)، غير أنَّ براعة الشَّاعر في الالتفات الجميل من المفرد الغائب إلى الجمع المتكلِّم أحدث صدمة تلقائيَّة لدى المتلقِّي، أو قد يريد الشَّاعر من الضَّمير (نحن) اختزال المبدع والمتلقِّي وبطل النَّصِّ في شخصيَّة الطِّفل، وهو نوع من انصهار الجميع في الواحد، ليدلِّل على اتفاق الجميع في تحمل المسؤوليَّة وأنَّ العذاب الَّذي يعانيه الطِّفل العراقيُّ عذابنا جميعًا .

بعد أن ينتهي المتلقِّي من الجملة الاسميَّة المكرَّرة يبدأ بالبحث عمَّا يريد المبدع ذكره، فجاءت الجمل الآتية : (كَمْ نُلاَقِي، ونُعَانِي، ورَمَانَا، أَمْرُنَا إِلَى اللهِ بَاقِ)، فنجد اختلافًا فيها، وهذا الاختلاف يحمل ملامح أسلوبيَّة رائعة، ويمكن تحديد معالم الاختلاف قبل بيان جماله الأسلوبي، وهي :

١. الانتقال من جملة الحال إلى جملة الصِّفة .
٢. الانتقال من الجملة العدديَّة إلى الجملة المطلقة .
٣. الانتقال من الجملة الفعليَّة إلى الجملة الاسميَّة .
٤. الانتقال من الإسناد إلى الفاعلين إلى الإسناد إلى الغائب .

أحدث هذا التَّنوُّع في الجمل دلالات جماليَّة وأسلوبية يتذوَّقها المتلقِّي من خلال الانتقال بين أبيات النَّصِّ، وممَّا زاد من جمال هذه الملامح أنَّ النَّصَّ نُظِمَ على بحر قصير التَّفعيلات، وهو ما أعطى المتلقِّي حلاوة هذا الاختلاف في التَّراكيب، على خلاف ما لو نُظِمَ النَّصُّ على بحر طويل التَّفعيلات لأدَّى طول التَّفعيلات إلى فقدان حلاوة الانتقال بكثرة ملحقات التَّركيب .

استعمل الشَّاعر في البيت الأوَّل جملة (كَمْ نُلاَقِي مَا نُلاَقِي)، وهو تركيب يدلُّ على العدد، لأنَّ الجملة مصدرة بـ (كَمْ) الخبريَّة الَّتي تدلُّ على الكثرة(٨)، وجاءت هذه الكثرة موافقة لافتتاح البيت بقوله : (نحن) الدَّال الجمع، فضلاً عن أنَّ الكثرة تحدث في نفس المتلقِّي الشُّعور بالظُّلم الَّذي يعانيه بطل النَّصِّ، وهو نوع من طلب التَّأييد والتَّعاطف مع الحالة الَّتي يعرضها النَّصُّ، ومن جميل استعمال الجملة المصدرة بـ (كَمْ) هنا أنَّها جاءت في أوَّل بيت في النَّصِّ، لأنَّ موضع طلب التَّعاطف يكون في بداية الكلام، ولو أخَّر الشَّاعر هذا التَّركيب لأدَّى إلى إخلال في جمال النَّصِّ، في حين نجد الشَّاعر ينتقل في الأبيات الثَّلاثة

الأخرى إلى جمل إخباريَّة خالية من ارادة العدد بـ (كَمْ) وهي : (نُعَانِي، ورَمَانَا، وأَمْرُنَا)، وفي هذا الانتقال ملمحٌ أسلوبيٌّ جميل، إذ إنَّ المبدع نوى التَّكرار وأراده بنِيَّةِ الحذف، وهو بهذا قد جمع ملمحين جماليَّين في آن واحد، وهو ما نفتقده في كثير من النُّصوص الإبداعيَّة، فأراد في الجملة اللاحقة : (كَمْ نُعَانِي، وكَمْ رَمَانَا، وكَمْ أَمْرُنَا)، ولكنَّه عدل إلى حذفها، لأنَّها معلومة في نفس المتلقِّي، فأضفى الحذف جمالاً إلى النَّصِّ .

ذكر الشَّاعر في البيت الأوَّل تركيبًا يخبر به عن الجملة الاسمية بدلالة حالها، فقوله : (كَمْ نُلاَقِي) جملة فعلية في محل نصب حال من قوله : (أطفال العراق)، في حين انتقل في الأبيات اللاحقة إلى غيرها، فكانت الجمل (نُعَانِي، ورَمَانَا) في محل رفع صفة، وجملة (أَمْرُنَا) استئنافية، ومن خلال الموازنة بين هذين الموضعين موضع جملة الحال وموضع جملة الصفة نجد ما أحدثه من صورة إبداعيَّة جميلة، فمعلوم أنَّ الشَّائع في الحال دلالته على الانتقال، والشَّائع في الصِّفة دلالتها على الثُّبوت واللزوم، فجاءت هاتان الدَّلالتان متوافقتين مع التَّركيب، فجملة (نُلاَقِي) توافق التَّحوُّل والانتقال، لأنَّهم يلاقون كلَّ يوم شيئًا يختلف عمَّا يلاقونه في اليوم الثَّاني، فلا يصلح معها الثُّبوت، وممَّا يؤيِّد أنَّ ما يلاقيه أطفال العراق متغير بين أوان وآخر قوله : (مَا نُلاَقِي)، و(ما) هنا تدلُّ على جمع أنواع ما يلاقيه المتكلِّم، في حين نفتقد دلالة التَّحوُّل والتَّغيير في الجملتين (نُعَانِي، ورَمَانَا)، لأنَّ المعاناة الَّتي يعيشها الطِّفل العراقيُّ مستمرَّة من غير انقطاع وملازمة له كملازمة الصِّفة لصاحبها، ومثلها جملة (رَمَانَا) الَّتي لا تحمل دلالة التَّغيُّر والتَّحوُّل وإنَّما دلالةُ الملازمةِ الموافقةُ لحال المتكلِّم .

وجاءت الجملة الرَّابعة (أَمْرُنَا إِلَى اللهِ بَاقٍ) استئنائية تحمل في طيَّاتها حسن المختتم لهذا المقطع، وهو اختتام جميل ورائع يريد منه بطل النَّصِّ أن يبيّن للمتلقِّي أنَّ هذه حالنا وشكوانا، إلاَّ أنَّ إيماننا بالله وثقتنا به أقوى وأوثق من ثقتنا بالنَّاس، فوافق موضع الجملة استئنافًا دلالتها ومرادها .

وجاء الملمح الجماليُّ الثَّالث ليعرض الانتقال من الجملة الفعليَّة في الأبيات الثَّلاثة الأولى إلى الجملة الاسميَّة في الجملة الرَّابعة، ويحمل هذا الملمح دلالة الالتفات الَّتي أحدثت نوعًا من التَّحوُّل الأسلوبي من تركيب إلى آخر، إذ أدَّى هذا التَّحوُّل إلى الانتقال من الجملة الفعلية (نُلاَقِي، ونُعَانِي، ورَمَانَا) إلى الجملة الاسمية (أَمْرُنَا)، وهو انتقال من الاستمرار والتَّجدُّد والحدوث إلى الثُّبوت، فالملاقاة والمعاناة والرَّمي تحتاج إلى حدوث واستمرار مع استمرار ظلم الحصار الَّذي يعيشه أطفال العراق، فلم يأته مرَّة واحدة وإنَّما استمرَّ معه لسنين طوال، في حين جملة (أَمْرُنَا) تحتاج إلى الثُّبوت، لأنَّها ترتبط بالعقيدة والاتجاه الدِّينيّ والفكريّ، فاحتاجت إلى ثبوت يناسب يقين بطل النَّصِّ وإيمانه بالله ﷻ .

ويأتي الملمح الجماليُّ الرَّابع ليحمل صورة إبداعيَّة وجماليَّة لا تقلُّ عمَّا سبق، ففي الجمل الفعلية الواردة في الأبيات الثَّلاثة الأُولى نجد انتقالاً من الفاعل الدَّال على المتكلِّمين الَّذي تضمنته الجملتان (نُلاَقِي، ونُعَانِي) إلى الفاعل الدَّال على الغائب الَّذي تضمَّنته الجملة (رَمَانَا)، فضلاً عن أنَّ جماعة المتكلِّمين في الجملتين الأُولى والثَّانية أخذوا مواضع الإسناد، وهو الفاعل، في حين جاءوا في الجملة الثَّالثة في موضع الفضلة، وهو المفعول، فأضفى هذا الانتقال ميزة إبداعيَّة، إذ يجد المتلقِّي في الجملتين الأُولى والثَّانية وصفًا لِمَا واجهه بطل النَّصِّ، وهي صورة ضروريَّة لبيان حاله، غير أنَّ هذا الحال لم يتوقَّف عند هذا الحدِّ، وإنَّما تعدَّاه إلى إبراز صورة من صور القائمين على إحداث هذه المعاناة والمتسبّبين لها، ومنهم (الدَّهر)، وصورة الدَّهر هنا ليست حقيقيَّة، وإنَّما تورية لمعنى يريده المبدع، فهذه الكلمة تحمل دلالتين قريبة وبعيدة، فالدَّلالة القريبة هي المعروفة لدى المتلقِّي، والدَّلالة البعيدة هي الَّذين استملكوا زمام الشعوب وتحكَّموا بحياتهم ومصيرهم، وكأنَّهم أصبحوا المسيّرين أمور الحياة، فإذا تحوَّل هؤلاء المستملكين رقاب النَّاس إلى أشرار انقلب الدَّهر إلى السَّيِّئ، فصارت الدُّنيا في ضيق وعذاب، وبخلافه إذا تحوَّلوا إلى أخيار، ولمَّا تحوَّلوا في عصرنا هذا إلى أشرار صار الزَّمان لهم يعذِّبون فيه من يشاؤون إذا لم يركع لطاعتهم .

وقد نجد فيه ملمحًا آخر وهو نوع من أنواع الانزياح الإسناديّ، وهو الأنسنة[٩]، إذ أسند الفعل (رَمَى) إلى غير فاعله، ويدلُّ استعمال المبدع هذا النَّوع من الانزياح على تمكُّنه من اللغة، فضلاً عن هروبه من ذكر الفاعل الحقيقيّ إلى فاعل تختبئ خلفه عدَّة معانٍ، فيعطي للمتلقِّي حرّيَّة التَّفكير والاختيار من هذه المعاني بما يناسب توقُّعاته .

حوت اللوحة الأولى مجموعة من الكلمات المركَّبة جملاً اسمية وفعلية، ولكن نجد ورود النَّكرة[١٠] بشكل لافت للنَّظر، في قوله: (أَطْفَال، وَوَبَاء، وَاخْتِنَاق، وَاتِّفَاق، وَحَيَارَى، وَبَاقٍ)، فمنها ما فُرِضَت على الشَّاعر وليست من اختياره، ويظهر في غيره اختيارات المبدع، مثل : (وَبَاء، وَاخْتِنَاق، واتِّفَاق)، وكما هو معلوم أنَّ النَّكرة تدلُّ على العموم، أي : عموم ما يدخل تحت لفظها من دلالة، فجاءت الألفاظ نكرة لتدلَّ على هذا العموم، بكل ما يحمله من صور جماليَّة وأساليب إبداعيَّة، فلو استعمل المبدع هذه الكلمات بصيغة المعرفة لَمَا أعطت الدَّلالات الَّتي أعطتها النَّكرة، لأنَّ سياق النَّصِّ ومقامه يحتِّم على الألفاظ أن تحمل الدَّلالات جميعًا، قليلها وكثيرها، صغيرها وكبيرها، قريبها وبعيدها، فاستعمال الكلمة (وَبَاء) يفتح للمتلقِّي جميع الدَّلالات الَّتي ترفده بها اللغة، ولا تقتصر على نوع خاصٍّ أو دلالة معيَّنة، فدلالات (المرض، والألم، والحرمان، والنقص) وغيرها تدخل في ظلال هذه الكلمة، ومثلها في قوله : (اخْتِنَاق، واتِّفَاق)، وما تحمله هاتان الكلمتان من دلالات مختلفة .

ويرفدنا النَّصُّ بميزة جماليَّة أخرى وهي استعمال الجمع (حَيَارَى)، وفيه اختيار جميل ودقيق، ويمكن للمتلقِّي أن يسأل : لماذا استعمل صيغة منتهى الجموع (فَعَالَى) مع أنَّ اللغة تتيح له استعمال صيغ أخرى للجمع، كجمع المذكر السالم (حَائِرُونَ) أو جمع التَّكسير (حَيْرَى)؟

يتحصَّل لدينا ممَّا تتيحه اللغة من جموع للمفرد (حَائِر) ثلاثة جموع هي: (حَائِرُون، وحَيْرَى، وحَيَارَى)، ولكي نقف على المميّزات الجماليَّة في اختيار الجمع (حَيَارَى) علينا البحث عن معاني الأوزان الثَّلاثة السَّابقة، إذ نصَّ النَّحويُّون على أنَّ جمع المذكر السَّالم يفيد القلَّة[١١]، في حين يفيد جمع التَّكسير في الوزنين المذكورين على الكثرة، وهذا ما يدلُّ على حسن اختيار (حَيَارَى) على (حَائِرِينَ)، لأنَّ مقام النَّصِّ لا يناسب القلَّة الموجودة في جمع المذكر السَّالم، فالمقام مقام شيوع الحيرة بين أطفال العراق .

لم تقتصر دلالة جمع المذكر السَّالم على القلَّة، ولا سيما جمع الصِّفات، وحين كان الجمع (حَائِرُون) دالاً على الصِّفات فلابدَّ أن نبحث عن دلالات أخرى تكشف لنا المميّزات الجماليَّة لهذا الاختيار، قال الدُّكتور فاضل السَّامرائي: ((الأصل في الجمع السَّالم أنَّه يفيد القلَّة ... وأمَّا في الصِّفات فإنَّ دلالته على القلَّة ليست مطَّردة بل نستطيع أن نقول: إنَّ الأصل فيه عدم دلالته على القلَّة، وإنَّما الأصل فيه أن يدلَّ على الحدث، فجمع الصِّفات جمعًا سالمًا يقرّبها من الفعليَّة وتكسيرها يبعدها من الفعليَّة إلى الاسميَّة))[١٢] .

نخلص ممَّا ذكره الدّكتور السّامرائي أنَّ الجمع (حَائِرِين) يدلُّ على الحدث، أي : الَّذين يَحِيْرُونَ، في حين يدلُّ الجمع (حَيْرَى، وحَيَارَى) على الاسم، ومن خلال الموازنة بين هاتين الدَّلالتين ومقاربتها مع مقام النَّصِّ وسياقه نجد أنَّ المقام لا يتفق مع إرادة الحدث، لأنَّ المبدع لم يرد أن يُعْلِمَ المتلقِّي بأنَّهم يَحِيْرُون، وإنَّما أراد به الاسم، أي : إنَّهم صنف من هذا الجمع، ومع أن صيغتي (فَعْلَى، وفَعَالَى) يدلاَّن على الاسم والصنف، فإنَّ بينهما فرقًا، فالأصل في اللغة أنَّ هذين الوزنين يدلاَّن على جمع ما دلَّ على آفةٍ أو هلاك أو نَقْصٍ[١٣]، وتتحدَّد هذه الآفة والهلاك والنَّقص بحسب الوزن، فقولك : (حَيْرَى) يدلُّ على أنَّ فيهم مقدارًا من الحيرة، فإذا استحكمت فيهم حتَّى أصبحت بَلِيَّةً عليهم وآفةً نازلةً قلت : (حَيَارَى)، وبهذا التَّفريق نرى أنَّ استعمال الجمع (حَيَارَى) أنسب من استعمال (حَيْرَى)، وذهب الزَّمخشريُّ إلى أنَّ (فَعَالَى) جمع (فَعْلَى)، و(فَعْلَى) جمع (فَعِيل، وفَاعِل)، كما قالوا في (يَتِيْم) : (يَتْمَى)، فجمعوا (يَتْمَى) على (يَتَامَى)[١٤] .

بعد هذا يبدأ المقطع الثَّاني من اللوحة الأُولى الَّتي يصوِّر لنا مسبِّبَ هذه الجريمة الشَّنعاء، فيبدأ بقوله :

أَمَّــةَ الإِفْــرَنْجِ دَاسَــتْ ... كِبْرِيَانَـــــا دُونَ وَاقِ
جَوَّعُونَـــــا شَـــــرَّدُونَا ... عَـــــذَّبُونَا بِالخِنَـــــاقِ
صَـــــيَّرُونَا فِـــــي شَـــــتَاتٍ ... وَاغْتِـــــرَابٍ وَافْتِـــــرَاقِ

استهل الشَّاعر هذا المقطع بجملة اسميَّة تحمل مميِّزات جماليَّة مختلفة، ففي قوله : (أُمَّةُ الإِفْرَنْجِ دَاسَتْ) انزياحان، هما :

أ. تقديم الفاعل على فعله، وجرى التَّقديم في هذا الموضع لغرض الاهتمام بالفاعل، قال سيبويه : ((إنَّما يقدِّمون الَّذي بيانه أهمُّ لهم وَهُمْ ببيانه أغنى، وإن كانا جميعًا يُهِمَّانِهم ويَعْنِيانهم))[١٥]، فتكوَّن هذا التَّركيب من جزأين، الفعل (دَاسَتْ) والفاعل (أُمَّةُ الإِفْرَنْج)، ويحتِّمُ مقام النَّصِّ الاهتمام بالفاعل قبل الفعل، لأنَّ الفعل معلوم عند المتلقِّي من خلال العرض السَّابق، غير أنَّ الفاعل مجهول، فلم تكتمل الصُّورة لدى المتلقِّي في المقطع الأوَّل، ليبرز أوَّل المقطع الثَّاني، وبناء عليه جاء هذا الانزياح بميزة جماليَّة ما كانت لتظهر لو جاء التَّركيب على وفق المتناول المألوف .

ب. حذف فاعل الفعل (دَاسَتْ)، لدلالة ما قبله عليه، وتبرز أهمِّيَّة حذف الفاعل في علم المتلقِّي به، ولو ذكره المبدع لأدَّى إلى فقدان جماليَّة الأسلوب، فأصبح عدم الذِّكر أفصح من الذِّكر .

وهناك صورة جماليَّة أخرى نجدها في هذا التَّركيب، اذ جاء جملةً اسميَّةً كبرى[١٦]، وورودها في هذا الموضع يتوافق مع مقام النَّصِّ، لِمَا تحمله الجملة الاسميَّة من دلالة الاستقرار والثُّبوت والتَّوكيد .

استعمل الشَّاعر في الأبيات اللاحقة أسوبًا لغويًّا يختلف عن الأسلوب الَّذي استعمله في البيت الأوَّل في هذا المقطع، فالفعل المستعمل في البيت الأوَّل (دَاسَت) مسند إلى المؤنَّث (أُمَّة)، وأُلْحِقَ بتاء التَّأنيث السَّاكنة، غير أنَّ الأسلوب تحوَّل في الأبيات اللاحقة إلى استعمال أفعال مسندة إلى الجماعة، وهي : (جَوَّعُونَا، وَشَرَّدُونَا، وَعَذَّبُونَا، وَصَيَّرُونَا)، وهذه الأفعال مختلفة في إسنادها عن الفعل (دَاسَت)، فضلاً عن الاختلاف في البنية الصَّرفيَّة، ولكلِّ وجه من هذين الوجهين ميزة إبداعيَّة جديدة، فدلالة إسناد الفعل (دَاسَتْ) إلى (أُمَّة) دلالة كلِّيَّة عامَّة، أراد بها المبدع جمع الدُّول الغربيَّة في أُمَّة واحدة حين قرَّروا إهانة بطل النَّصِّ، وهذا تعبير جميل يمثِّل الواقع الغربيَّ تجاه الأمَّة العربيَّة والإسلاميَّة، فكثيرًا ما نراهم يجتمعون على أمر واحد ويتَّفقون على الرَّغم من اختلافهم إذا كان هذا الأمر يخصُّ العرب وإهانتهم، في حين استعمل الأفعال الأخرى في البيتين الثَّاني والثَّالث مسندة إلى الجماعة، وهم الإفرنج، فعدل من الإسناد إلى المضاف (أُمَّة) إلى الإسناد الى المضاف إليه (الإفرنج)، فأعطى هذا التَّنوُّع لمحة فنِّيَّة وأسلوبيَّة رائعة، فضلًا عن اللمحة الدَّلالية.

وهنا قد يسأل المتلقِّي هذا السُّؤال : ألم تتَّفق أُمَّة الإفرنج على القيام بالفعل (جَوَّعُونَا، وَشَرَّدُونَا، وَعَذَّبُونَا، وَصَيَّرُونَا) فيصلح حينئذٍ الإسناد إلى الأمَّة ؟ أي : تكون الأفعال على صيغة (جَوَّعَتْنَا، وَشَرَّدَتْنَا، وَعَذَّبَتْنَا، وَصَيَّرَتْنَا) .

نقول : لا يخفى على المتلقِّي أنَّ إسناد الفعل إلى المضاف أو المضاف إليه جائز، إذا كان المتضايفان شيئًا واحدًا، ولكن تختلف دلالة الاسناد في الحالتين، فحين يكون الإسناد في هذا الموضع إلى المضاف، وهو أمَّة، يكون أفراد الأُمَّة قد قاموا بالفعل على صورة واحدة وبوسائل واحدة، وكأنَّهم رجل واحد، وإذا كان الإسناد إلى المضاف إليه، وهو الافرنج، يكون القيام بالفعل متعدِّد الصُّور ومختلف الأسباب باختلاف أصناف المضاف إليه، فكلُّ واحد منهم يقوم بهذا الفعل بحسب ما تتاح له من أساليب وإمكانيَّات، إلاَّ أنَّها في النِّهاية تصبُّ في غاية واحدة، وبين دلالة إسناد الفعل إلى المضاف ودلالة إسناده إلى المضاف

إليه نجد أنَّ السِّياق في البيت الأوَّل يطلب الإسناد إلى الأُمَّة، فهو مناسب له، والسِّياق في البيتين الثَّاني والثَّالث يطلب الإسناد إلى الإفرنج، فهو مناسب له .

وممَّا نلحظه أيضًا في استعمال هذه الأفعال الاختلاف في بنية الفعل، فجاءت الأفعال في البيتين الثَّاني والثَّالث على وزن (فَعَّلَ)، ومن دلالات هذا الفعل التَّعدية والمبالغة وإرادة التَّكثير، وهو الوزن المناسب لمقام وصف الحال، إذ لا يمكن أن يصل الفاعل إلى ما يريد أن يفعله في المفعول به في هذا الفعل إلاَّ من خلال التَّكثير والمبالغة فيه، فضلاً عن أن دلالة التَّعدية لازمة في هذا الموضع، لأنَّ قصد إعلام المتلقِّي بالفاعل مهمٌّ، فلو قال : (جِعْنَا، وَتَشَرَّدْنَا، وَتَعَذَّبْنَا، وَصِرْنَا) بإلغاء التَّعدية لَمَا وافقت المقام .

ونلحظ ملمحًا أسلوبيًّا آخر في هذا المقطع جاء مناسبًا لِمَا سبق ذكره في المقطع السَّابق، وهو استعمال النَّكرة في قوله : (شَتَات، وَاغْتِرَاب، وَافْتِرَاق) فيتَّفق اجتماع هذه الألفاظ بدلالاتها على العموم مع اجتماع ثلاث ألفاظ في المقطع السَّابق، وهي : (وَبَاء، وَاخْتِنَاق، واتِّفَاق) لِمَا بينهما من توافق دلاليٍّ .

ويختم الشاعر هذا المقطع بقوله :

عَيْشُـــنَا وَاللهِ أَضْـــحَى طَعْمُـــهُ مُـــرَّ المَـــذَاقِ
كُـــلُّ طِفْـــلٍ صَـــارَ نَهْبًـــا لِلتَّـــــــدَاعِي وَالفِـــــرَاقِ

وهي خاتمة موفَّقة للمقطع الثَّاني من جهة واللوحة من جهة أُخرى، إذ جاءت كلمة (عَيْشُنَا) جامعة لكلِّ المعاني السَّابقة، ففيها تجتمع العناصر لتكوّن دلالة (عَيْشنا)، فحين يعيش الإنسان (يُلاَقِي، وَيُعَانِي، وَيُرْمَى، وَيَحِيْر، وَيُدَاس، وَيَجُوع، وَيُشَرَّد، وَيُعَذَّب، وَيُصَار) فاجتماع هذه تؤدِّي إلى أن يكون العيش في الصُّورة الَّتي ذكرها، وأيُّ صورة هي ؟ صورة رسمها الشَّاعر للمتلقِّي جعل منها العيش كالأكل والشُّرب، فجعل طعمَه مُرًّا، وهي صورة جميلة ورائعة لرسم حالة عيش هؤلاء الأطفال، وزاد من روعة الاستعمال الأسلوبي استعمال الصُّورة الذَّوقيَّة في التَّركيب الإضافيّ (مُرَّ المَذَاق)، فأعطى تخصيص الإضافة بالمعرفة دلالةً جديدة لم تكن قبلها، فلو قال : (أَضْحَى طَعْمُهُ مُرًّا) لما تحقَّقت الفائدة الدَّلاليَّة الَّتي نجدها في قوله : (أَضْحَى طَعْمُهُ مُرَّ المَذَاقِ)، إذ أوضح التَّركيب الثَّاني أنَّ الـ (مُرّ) وصل إلى درجة يشعر بها الآكل من أوَّل وهلة، وهو متحقِّق في كلمة (المَذَاق)، الدَّالة على طعم الشَّيء[١٧]، وقد يسأل المتلقِّي هذا السؤال : كيف جعل الشَّاعر للعيش طَعْمًا يتذوقُه الإنسان ؟

نقول : يحمل هذا الاستعمال أسلوبًا عربيًّا جميلًا وشائعًا في الكلام، إذ استعمل العرب (الذَّوق) بالفم وبغيره، واستعماله بالفم مشهور، أما استعماله بغيره فكقوله ﷻ : **چ ڈ ڈ ژ ژ چ** [سورة الطلاق، الآية : ٩]، أي : خَبَرَت، وقول الطفيل الغنوي[١٨] :

فَذُوقُوا كَمَا ذُقْنَا غَدَاةَ مُحَجَّرٍ مِنَ الغَيْظِ فِي أَكْبَادِنَا وَالتَّحَوُّبِ[١٩]

ويمكن أن يُحْمَل على غير هذا، بأن يُريد الشَّاعر قسوة الحياة ومرارة المعيشة وعسر القوت، وأهم ما يجمع هذه الأمور قلَّة الغذاء والدَّواء الَّذي عانى منه بطل النَّصّ، فأراد وصف هذه القلَّة الَّتي ألقت بظلالها على حياته اليوميَّة، فجعل الحاجة الماسَّة إلى الغذاء ثوبًا ألبسه عيشه .

ويظهر لنا في هذا البيت انزياحان هما :

١. تقديم المضاف إليه (عَيْشُنَا) على عامله (طَعْمُهُ) .

٢. الفصل بين المبتدأ والخبر بالقسم .

كما هو معلوم أنَّ العرب تقدِّم ما تريد الاهتمام به، وهو ما أجراه الشَّاعر في هذا الموضع، فحين كان المقام مقام وصف الحياة وقسوتها وضنك العيش وما يعانيه بطل النَّصِّ جاءت كلمة (عَيْشُنَا) بنا تحمله من دلالات أساسية أو هامشية متصدرة المقال، فضلاً عن أنَّ هذا التَّقديم جاء مناسبًا لما قبله، فأوَّل ما يعانيه من يعيش في (شَتَاتٍ وَاغْتِرَابٍ وَافْتِرَاقٍ) صعوبة العيش .

وما أن ينتهي الشَّاعر من الجزء الأوَّل من التَّقديم في أوَّل البيت ليعود إلى إبراز صورة حسِّيَّة تخصص ما ورد من العموم في صدر البيت، فذكر (طَعْمُهُ) المضاف إلى ضمير يعود إلى قوله : (عَيْشُنَا)، وهنا ربط طريف نع مقام النَّصِّ، يدلُّ على حسن الاختيار وبراعة الأداء، إذ زادت كلمة (طَعْمُهُ) من جمال الصورة، فلولا وجودها لفقدنا جانبًا كبيرًا من الرَّبط الدَّلاليّ، فتجلَّت صورة الإبداع في أنَّ النَّصَّ يحكي مأساة طفل يعيش في حصار اقتصاديّ، وتأثير هذا الحصار على حياة الطفل في أكله، فهو لا يعرف من الحياة شيئًا ولا يفقه سلبيات هذا الحصار، وبما أنَّ كلمة (عَيْشُنَا) تحتمل مجالات الحياة كافة، جاءت كلمة (طَعْمُهُ) لتخصص ما يعانيه بطل النَّصِّ (الطِّفل)، فلو ترك الشَّاعر هذا التخصيص لجاز لنا أن نسأل : ماذا يعرف الطفل العراقي من العيش حتى يصفه بالمرّ ؟

لم يقتصر إبداع النَّصِّ على تخصيص العيش بقوله : (طَعْمُهُ)، وإنَّما جاءت خاتمة البيت مناسبة لمطلعه، وهذه براعة في اختيار المختتم، فلو أخذنا مفتتح البيت ومختتمه وأسقطنا ما بينهما وقلنا : (عَيْشُنَا مُرَّ المَذَاقِ) لأعطانا الصُّورة التي يريد النَّصّ أن يرسمها .

ونلحظ في هذا البيت صورة إبداعية أخرى من خلال الفصل بين المتلازمين، المبتدأ (عَيْشُنَا) والخبر جملة (أَضْحَى)، بالقسم، وهو اعتراض جاء لتقوية المعنى وتحسينه، إذ جاء الفصل بصورتين متضادَّتين أولاهما أنَّه توكيد لِمَا يريد المبدع أن يذكره على لسان بطل النَّصِّ، والثانية : استراحة من معاناة الصُّورة، فلو تصوَّرنا شخصًا يصف لنا ما آل إليه حاله من قسوة الحياة ومتاعبها فإنَّنا نلحظ عليه التَّعب في الوصف، حتَّى يأتي إلى موضع يرغب فيه بالاستراحة، ومنه القسم، فكأنَّ الطفل قال : (عَيْشُنَا وَاللهِ) وتوقَّف وأخذ نَفَسًا عميقًا ممزوجًا بالحسرة والقهر، والمتلقي ينتظر جواب كلامه، فيستأنف بقوله : (أَضْحَى طَعْمُهُ مُرَّ المَذَاقِ) .

بعد كل هذه المأساة الَّتي رسمها النَّصُّ جاء قول الشَّاعر :

كُـلُّ طِفْـلٍ صَـارَ نَهْبًـا لِلتَّـــدَاعِي وَالفِـــرَاقِ

يعدُّ هذا البيت قفلة للمقطع السَّابق ومفتتح للمقطع اللاحق في اللوحة الثَّالثة، وكأنَّ المبدع أراد به الاشتراك، إذ يصلح أن يكون على لسان الطِّفل العراقيّ ويصلح أن يكون على لسان الشَّاعر في وصف حال العراق، ولكن الَّذي أرجِّحه أنَّه على لسان الطفل بطل النَّصِّ، فهو امتداد لتصوير المأساة .

ابتدأ الشَّاعر البيت بقوله : (كُلُّ طِفْلٍ) فأفاد المتضايفان العموم، إذ تفيد إضافة (كُلّ) إلى النَّكرة شمول الجنس واستغراقه، لأنَّها دالَّة على الكلِّيَّة، والنَّكرة دالَّة على العموم، والفرق بين إضافتها إلى النكرة وإضافتها إلى المعرفة أنَّها إذا أضيفت إلى المعرفة أفادت الكلِّيَّة فقط دون الأجزاء، فلو قلت : (لاَ تَأْخُذْ كُلَّ المَالِ) فقد نهيته عن الكلِّيَّة فقط دون الأجزاء، في

حين تفيد الإضافة إلى النكرة دخول الجزء والكل فيها، فضلاً عن أنَّ الإضافة إلى المعرفة لا تعني تساوي أجزاء المضاف إليه، فلو قال : (كُلّ الأَطْفَالِ) لتفاوت كل طفل عن الثَّاني في الضَّرر، في حين دلَّ قوله : (كلُّ طِفْلٍ) على أنَّ ما قرَّره من الحال وقع على كل طفل، وفي هذا الاستعمال براعة شعرية .

نلحظ من هذا البيت أنَّ المبدع استعمل الانزياح في تقديم اسم (صَارَ) عليها ليكون مبتدأً، فأعطى هذا التقديم تخصيصًا أكثر، وهو ما يوافق لغة النَّصِّ ومراد المبدع في إبراز شخصية البطل بجوانبها كافَّة، وهذا ظاهر من تصدُّره المشاهد كلَّها، ولاسيَّما مقدِّمة القصيدة : (نَحْنُ أَطْفَالُ)، فضلاً عن ذلك فإنَّنا نرصد جمالاً آخر في هذا البيت، وهو الانتقال من الإجمال إلى التَّفصيل، فحين أجمل الكلام في عدَّة مواضع باستعمال التَّركيب : (نَحْنُ أَطْفَالُ العِرَاقِ)، وجعله مفتتح كلامه في هذا المقطع، فضلاً عن مفتتح القصيدة، يختم المقطع بالتَّفصيل، وبدمج المفتتح والمختتم يكون الكلام : (نَحْنُ أَطْفَالُ العِرَاقِ، كُلُّ طِفْلٍ صَارَ نَهْبًا)، وهو براعة استعمال المفتتح والمختتم .

بعد أن فصَّل المبدع في أوَّل البيت أخبر عن هذا التَّفصيل بالجملة الفعلية المصدَّرة بالفعل النَّاقص (صَارَ)، وفيها ملمحان جميلان هما :

١. جاء الإخبار بالجملة الفعلية لدلالة الاستمرار، فالحال الَّذي عليه كلُّ طفل عراقي من النَّهب والتَّداعي والفراق مستمر غير منقطع، وفيه توافق طريف مع الحدث التَّاريخي، إذ برع الشَّاعر في توثيق التَّاريخ بطريقة فريدة ليس بالأرقام أو حساب الجمَّل، فالمتلقِّي لا يشكُّ أنَّ المأساة الَّتي يعيشها الطِّفل العراقيّ مستمر إلى لحظة نظم القصيدة، وهو أدقُّ تعبير بالجملة الفعلية .

٢. صُدِّرَت الجملة الفعليَّة بالفعل النَّاقص (صار) الدَّال على التحوُّل، كقولنا : (صار الطِّين خزفًا)، وفيه لمحة إبداعية لا نجدها في غير هذا الفعل، إذ يصوُّر لنا المبدع أنَّ الحال الَّذي آل إليه أطفال العراق لم يعهدوه سابقًا، وفيه إشارة إلى حالة الرخاء والعيش الرَّغيد الَّذي كان يعيشه المواطن العراقيّ، ولاسيَّما الأطفال، ولا يؤدِّي فعل مثل هذا الوصف سوى الفعل (صار) .

ولسائل أن يسأل : ما الفرق بين أسلوب الجملة الفعلية المصدَّرة بالفعل (أضحى) في البيت السابق والمصدَّرة بالفعل (صار) في هذا البيت ؟

لابدَّ لنا أن نعلم أنَّ لكلّ فعل دلالته، وهذه الدَّلالة هي الَّتي تحدِّد الأسلوب، فلو أردنا أن نبحث عن الفرق الدَّلالي بين الفعلين فعلينا أوَّلاً معرفة دلالة جذرهما، فجذر الفعل (أضحى) هو (ض. ح. والحرف المعتل)، قال ابن فارس : ((الضَّادُ والحاء والحرف المُعتلُّ أَصل صحيحٌ واحدٌ يدلُّ على بُرُوزِ الشَّيءِ، ...، ويقالُ : (ضَحِيَ الرَّجُلُ يَضْحَى)، إذا تعرَّض للشَّمس، و(ضَحَى) مثله))[٢٠]، ويعود الفعل (صار) إلى الجذر (ص. ي. ر)، قال ابن فارس : ((الصَّادُ والياءُ والرَّاءُ أَصلٌ صحيحٌ، وهو المَآلُ والمَرْجِعُ، من ذلك : (صَارَ يَصِيرُ صَيْرًا وَصَيْرُورَةً)))[٢١] .

إذًا صار واضحًا لدينا الفرق بين دلالة الفعلين، ولتطبيق هاتين الدَّلالتين على البيتين سنجد أنَّ دلالة الظهور البروز جاءت موافقة ومطابقة لسياق البيت السابق، إذ بدت مرارة العيش وضيقه وقسوته واضحة على بطل النَّصّ، لتقادم الزَّمن وحاله من سيِّء إلى أسوء، في حين نجد دلالة التحوُّل أنسب لمقام هذا البيت وسياقه، فتحوَّل بطل النَّصِّ من الإنسان الحرِّ المتمتِّع بالحياة والاستقرار إلى شيء معرض للنَّهب والتَّداعي والفراق .

ونجد ملمحًا أسلوبيًّا في استعمال الفعلين (أضحى، وصار) لا يقلُّ جمالاً وإبداعًا عمَّا ذكرته، وهو الزَّمن المنقضي في حدوث الفعل، فمرارة العيش وضيقه لا تحدث فجأة وإنَّما تحتاج إلى مرور الزَّمن وتراكم المعاناة وشدَّة الحصار ونفاد

مستلزمات العيش الضرورية، فيحتاج إلى مدَّة ليست قصيرة، وهذا يتوافق مع دلالة الظهور، فكما هو معلوم أنَّ الظهور يحتاج إلى تدرُّج في الزَّمن، أي ظهور الأجزاء حتَّى يصل إلى الكلّ، كظهور الشَّمس، بخلاف ما حصل لبطل النَّصِّ حين وجد نفسه نهبًا، وهو تحوُّله مرة واحدة، وهذا موافق لدلالة التحوُّل في الفعل (صار)، فضلاً عن أنَّ تحوُّل الحال مرَّة واحدة أشدُّ قسوة من تحوُّله تدريجيًّا .

ومن اللافت للنَّظر في هذا النَّصِّ أنَّ المبدع استعمل المصدر (التَّداعي) من الفعل (تَدَاعَى)، على وزن (تفاعل)، وهو يدلُّ على سقوط أحد وآخر بعده[٢٢]، يقال : (تَدَاعَى البِنَاءُ والحَائِطُ لِلخَرَابِ)، إذَا تَكَسَّر وآذَنَ بِانْهِدَام، و(تَدَاعَى الكَثِيْبُ مِنَ الرَّمْلِ)، إذَا هِيْلَ فَانْهَالَ[٢٣] .

اللوحة الثانية- وصف الشّاعر حال العراق

تعدُّ اللوحة الثَّانية امتدادًا للوحة الأولى في وصف معاناة الطِّفل العراقيّ، إلاَّ أنَّ الرَّاوي فيها تغيَّر، إذ نقلنا الشَّاعر من الرَّاوي (الطفل) إلى الرَّاوي (الشَّاعر)، ليعبِّر عمَّا في داخله، وهنا ملمح لطيف يحمل صورة جميلة معبِّرة عن الواقع، إذ جعل الشَّاعر الطِّفل يروي حكايته في اللوحة الأولى، وبعد أن استمع إلى شكواه رأى أن يقول كلمته تجاه هذه المأساة، ليعبر عن النَّخوة العربيَّة والإسلاميَّة والشُّعور الإنسانيّ، فجاءت هذه اللوحة في مكانها المناسب، وقد أحسن الشَّاعر الاختيار والتَّرتيب، فجاءت هذه اللوحة في (٧) سبعة أبيات وهي[٢٤] :

أَمُّـــهُ وَاللهِ تَبْكِـــي	بِانْكِسَـارٍ وَاحْتِـرَاقِ
هَـــدَّهَا مَـــوتُ بَنِيْهَـــا	دَمْعُهَـــا سَـــدَّ المَـــآقِ
لَـــمْ تَـــزَلْ فِـــي ظُلْمَـــةِ الأَيْـــ	يَـــامِ تَـــدْعُو بِـــالثَّلاَقِ
آهِ مِمَّـــا قَـــدْ لَقِيْنَـــا	آهِ مِمَّـــا قَـــدْ نُلاَقِـــي
صَـــرْخَةٌ مِـــنْ جَـــوْفِ طِفْـــلٍ	مَـــا لَهَـــا فِـــي اللهِ وَاقِ
تَرْتَجِـــي رَبَّـــا رَحِيْمًـــا	تَشْـــتَكِي ظُلْـــمَ الزِّفَـــاقِ
تَأْمَـــلُ الإِنْصَـــافَ مِمَّـــا	رَاعَ أَطْفَـــالَ العِـــرَاقِ

افتتح الشَّاعر هذه اللوحة بقوله :

أَمُّـــــهُ وَاللهِ تَبْكِـــــي بِانْكِسَـــــارٍ وَاحْتِـــــرَاقِ

وافق هذا البيت ما سبق من البيات في تقديم ما حقُّه الاهتمام، وهو قوله : (أُمُّـهُ)، إذ عَدَل الشَّاعر عن قوله : (وَاللهِ تَبْكِي أُمُّهُ)، لأنَّ هذا التَّركيب يفتقد إلى لمحة المفاجأة الَّتي تضمَّنها التَّقديم، فضلاً عن ذلك فإنَّ هذا التَّقديم دلَّ على انتقال بارع بين الشَّخصيَّات، أبطال النَّصِّ، فحين سرد لنا الشَّاعر مناجاة الطفل وما يلاقيه جاء في هذا الموضع ليظهر لنا شخصيَّة جديدة، وهي (الأمّ)، فأعطى هذا الظهور معنى كبيرًا يوازي ما يربط الأمّ بولها، ولتكون مشاركةً له في آلام الحصار، وفيه دليل على تعدُّد المتضرّرين .

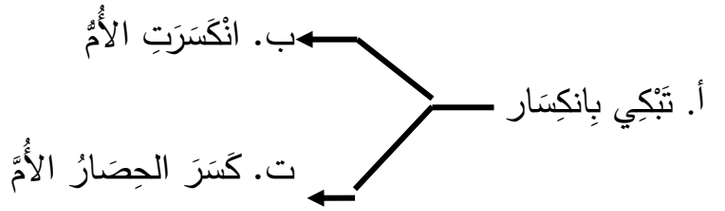
تضمَّن هذا البيت القسم في قوله : (واللهِ)، الَّذي يفصل بين المبتدأ (أُمُّـهُ) وخبره الجملة (تَّبْكِي)، وهو اعتراض لتقوية المعنى وتحسينه، ويجري عليه ما جرى الكلام على قوله : (عَيْشُنَا وَاللهِ أَضْحَى)، غير أنَّه اراد في هذه الصُّورة وصف الأم الباكية، فذكر في الشَّطر الثَّاني سبب البكاء في اقتران لغويّ وشعوريّ نفسيّ عجيب وجميل، إذ اجتمعت كلمتا : (انكسار

واحتراق) وما تحملهما هاتان الكلمتان من ظلالٍ دلاليَّة وصور مخفيَّة وراء بنيتهما، فحين يطوف المتلقي في فضاء هاتين الكلمتين أو يمعن التَّفكير في جزئيَّات الرَّسم الَّذي توحيه كلُّ كلمة يجد أنَّ كلَّ كلمة عالم منفصل عن الثاني، إذ ترسم لنا كلمة (انْكِسَار) ما آلت غليه حياة الأمّ، وهي عماد البيت، وهي ترى صعوبة الحياة وشغف العيش، وهو مصدر الفعل (انْكَسَرَ) الدَّال على المطاوعة، فهو مطاوع من الفعل الثُّلاثي المجرد (كَسَرَ)، فأصل الجملة : (كَسَرَ الحِصَارُ الأُمَّ)، فعَدَلَ الشَّاعر عن الاستعمال الأصل في حالتين هما :

١. عدل عن استعمال الثُّلاثي المجرَّد إلى استعمال صيغة المطاوعة .

٢. عدل عن استعمال الفعل المطاوع إلى استعمال المصدر .

ولا شكَّ أنَّ هذا الاستعمال يحمل مميّزات إبداعيَّة لا نجدها في أيٍّ الاستعمالين اللذين تتيحهما اللغة للشَّاعر، وكما يمثله المخطط الآتي :



فالفرق بين الاستعمال (أ) والاستعمال (ب) أنَّ الاستعمال (أ) زاد على الاستعمال (ب) في صورة المرأة بما تضمَّنه الفعل (تَبْكِي) من دلالات، فجاءت موافقة لحكاية النَّصّ، وفاق الاستعمال (ب) على الاستعمال (ت) في دلالة المطاوعة الَّتي جاءت موافقة للموضوع .

ويبدو من تركيب الجملة الفعلية (تَبْكِي بِانْكِسَارٍ) دلالة أخرى يظهرها استعمال حرف الجرّ (الباء)، إذ تتيح اللغة للمبدع استعمال تركيب آخر، وهو (تَبْكِي مُنْكَسِرَةً)، إلاَّ أنَّ هذا التَّركيب لا يرسم صورة المأساة والمعاناة الَّتي رسمتها الجملة (تَبْكِي بِانْكِسَارٍ)، فلو عُدنا إلى ما يعطيه حرف الجرّ (الباء) من دلالات في اللغة نجد منها : (الإلصاق، والسَّببيَّة، والظَّرْفيَّة) وغيرها، وهذه الدَّلالات أنفسها اجتمعت في هذه الجملة، وهو اجتماع قلَّما نجده في تعبير لغويّ، ولكن لولا براعة الشَّاعر في انتقاء الألفاظ وتركيب الجمل، فكأنَّه أراد :

- تبكي بانكسار ملاصق لها .
- تبكي بسبب الانكسار .
- تبكي بانكسار صار ظرفًا لها (احتواها الانكسار) .

ولعلَّ السَّببيَّة أقرب ما تكون إلى ما أراده الشَّاعر، فالأم العراقيَّة لا تبكي فهي شامخة شموخ نخل العراق لا تضيرها متغيّرات الزَّمن، ولكن لولا الانكسار الَّذي غلبها وجعلها تبكي .

ختم الشَّاعر هذا البيت باجتماع كلمتين بالعطف، وهما (انكسار، واحتراق)، فأعطى المصدر (احتراق) دلالة جديدة إلى الصُّورة المأساويَّة الَّتي تعيشها الأمّ العراقية، فهي كالشَّمعة الَّتي تحرق نفسها للآخرين، فكذلك هذه المرأة الصَّابرة الَّتي وصل حالها من هول ما تعانيه إلى الانكسار والاحتراق، واحتراقها تعبير لا يراد به الحقيقة وإنَّما أراد به الإجهاد النَّفسيَّ والتَّفكير في المستقبل المجهول .

إذًا صار واضحًا لدينا رسم هذه الصُّورة المعبّرة عن الواقع الأليم والقاسي بين عالمين : عالم الطُّفولة المظلومة وعالم المرأة، مع غياب كامل لعالم الأب .

بعد هذا التَّصوير الجميل والبارع جاءنا الشَّاعر بصورة أخرى للأمّ في قوله :

هَـدَّهَا مَـوتُ بَنِيْهَـا دَمْعُهَـا سَـدَّ المَـآقِ

أوَّل ما يلحظه المتلقِّي في هذا البيت أنَّ الشَّاعر انتقل من الابتداء بالجملة الاسميَّة في البيتين السَّابقين غلى الجملة الفعليَّة في هذا البيت في قوله : (هَدَّهَا مَوتُ بَنِيْهَا)، إذ لم يقل : (مَوتُ بَنِيْهَا هَدَّهَا)، ولو أنَّه عَدَلَ من الجملة الفعليَّة إلى الجملة الاسميَّة لحدث خرق في السلوب وتركيبه، ففي البيت السَّابق كانت الأمُّ الشَّخصيَّة البارزة فيه، فلا حاجة إلى الانتقال إلى شيء آخر أو حدث جديد، فلو قال : (مَوتُ بَنِيْهَا هَدَّهَا) لصرف ذهن المتلقِّي من شخصيَّة الأم إلى حدث جديد وهو الموت، وهو ما يسبب إرباكًا في الأفكار واختلاطًا في الأحداث، فضلاً عن أنَّ التَّعبير بالجملة الفعلية أنسب لمقام النَّصِّ وسياقه، فمقام النَّصِّ يدور في فلك المعاناة والبكاء والانكسار والاحتراق، وكلُّها أحداث ألمَّت بالأم، ليأتي حدث جديد وهو (الهدّ)، فيكون نتيجة لما سبق، إذ وصلت الأمّ إلى درجة ما عادت تطيق ما تراه وما تواجهه .

ومن الملامح الجميلة في هذا البيت أنَّه يحمل صفة المفاجأة وطلب الانتباه واستدعاء التَّفكير في رسم الصُّور المختلفة، فإذا جمعنا هذا البيت والبيت السَّابق في إلقاء لغويٍّ على النَّحو الآتي :

أَمُّـــهُ وَاللهِ تَبْكِـــي بِانْكِسَـــارٍ وَاحْتِـــرَاقِ
هَـــدَّهَا مَـــوتُ بَنِيْهَـــا دَمْعُهَـــا سَـــدَّ المَـــآقِ

يفتح الوقف على كلمة (هَدَّهَا) أمام المتلقِّي أبوابًا كثيرة، ويضعه وسط الكثير من الصُّور والرسوم المحيّرة، فلا يعلم ما الَّذي هدَّها، هل هدَّها البكاء المذكور في البيت السَّابق ؟ أو هدَّها الانكسار أو الاحتراق ؟ أو هدَّها جميع هذا؟

تدور هذه الأسئلة وغيرها في ذهن المتلقِّي قبل أن يأتيه الجواب الَّذي ينسف الأسئلة المحيرة ويحدث صدمة كبيرة في ذهنه، وهو قوله : (موتُ بَنِيْهَا)، ليكون صورة أخرى من صور المأساة الَّتي اراد الشَّاعر تصويرها، فضلاً عن ذلك فإنَّنا نجد التَّمازج الإبداعي الرَّائع والجميل في هذا الشَّطر من خلال اجتماع الأم والطفل،، وهو تدرُّج في ذكر الشَّخصيَّات، فبعد أن انتهى من دور الابن والأم جاء دور اجتماعهما، إلاَّ أنَّ هذا الاجتماع يمثل اجتماع التَّضاد، ففيه حياة الأم وموت الابن .

استعمل الشَّاعر الفعل (هدَّها) الَّذي يحمل دلالة الانكسار والحزن، قال ابن فارس : ((الهاء والدَّالُ : أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ على (كَسْرٍ، وهَضْمٍ، وهَدْمٍ)، و(هَدَدْتُهُ هَدًّا) : هَدَمْتُهُ))[٢٥] .

نلحظ من نصِّ ابن فارس اجتماع الدَّلالات في هذا الفعل، فكأنَّ موت بنيها سبب لها الانكسار والهضم والهدم، وهي دلالات لا تقتصر على جانب واحد في الإنسان، فـ (الانكسار والهضم) نفسيّان داخليَّان و(الهدم) جسميٌّ خارجيٌّ، وهذا موافق لحجم المصيبة الَّتي رُزِئَت بها الأمّ، فليس أصعب عليها من أن ترى أبناءها يموتون أمامها، علمًا أنَّ هذه الدَّلالات، على الرَّغم من عمقها في الوصف، لا تعطي حقَّ ما آل بالأم من أحوال ومصائب .

ويمكن لنا أن نلمح أمرًا آخر في استعمال الفعل (هدَّهَا) ودلالة الانكسار فيه، وهو يعود بنا إلى الانكسار الَّذي أُصيبت به الأمّ من خلال ما يمثله لنا البيت السَّابق، فيعطينا انطباعًا واضحًا أنَّ صورة الأم مترابطة لغويًّا في أسلوب إبداعيٍّ مميَّز .

بعد أن رسم لنا الشَّاعر صورة الأم في الشَّطر الأوَّل وهي كالجبل المهدود، عاد في الشَّطر الثَّاني ليركِّز على جزء صغير فيها، فالدَّمع في عين الإنسان سرُّ دفين يحمل آلامًا وأوجاعًا تمتد لسنين طويلة، ولأهمِّيَّة استعمال الدَّمع في التَّعبير عن أمور كثيرة لا يجدها الشَّاعر في اللغة، نجد الشُّعراء يكثرون من ذكره، ومنه هذا البيت، فضلاً عن أنَّ ورود هذا الوصف يكمِّل رسم الصُّورة الَّتي بقيت ناقصة بالشَّطر الأوَّل، وهي صورة الأمّ قاعدة على الأرض ويدها على خدِّها ودمعها ملأ عينيها، وملامح الحزن والانكسار والهضم بادية عليها، إنَّها صورة تدلُّ دلالة واضحة على حجم المعاناة الَّتي ألمَّت بها .

ختم الشَّاعر البيت بالجملة الفعلية (سدَّ المَآقِي)، ليعبِّر به عن البكاء الَّذي ذكره سابقًا، وهو أشبه بجواب عن سؤال سأله المتلقِّي حين قرأ : (تَبْكِي بِانْكِسَارٍ) فما صورته ؟ فجاء الجواب هنا : (دَمْعُهَا سَدَّ المَآقِي)، وهو جواب على غير صيغته المعتادة في اللغة، فبدلاً من أن يقول : (بكاء شديد أو مستمر) وغيرهما جاء بوصف يحمل أكثر من هذه الدَّلالات .

نلحظ من هذا البيت أيضًا أنَّ الشَّاعر استعمل كلمة (المآقي)، وهو جمع مفرده (مُؤْقٌ)، و(مُؤْقُ العين) : مقدَّم العين، وقيل : مؤخّرها، وقيل : هو حرف العين الَّذي يلي الأنف[٢٦]، وهي كثيرة الاستعمال مع البكاء، حتَّى قال ابن فارس : ((المِيمُ والهَمْزَةُ والقافُ أَصْلٌ يدلُّ على صفة تَعْتَرِي بعد البُكَاءِ، وعلى أَنفةٍ، فالأَوَّل (المَأْقُ) : ما يَعْتَرِي الإنسان بعد البكاءِ، تقول : (مَئِقَ يَمْأَقُ، فَهُوَ مَئِقٌ)، ويقال : إنَّ (المَأْقَةَ) : شدَّةُ البُكَاءِ))[٢٧]، وقال المعقِّر البارقي[٢٨]:

فَأَخْلَفْنَا مَوَدَّتَها فَقَاظَتْ وَمَأْقِي عَيْنِهَا حَدِلٌ نَطُوفُ

شرع الشَّاعر بعد ذلك في ذكر صورة أخرى للأمّ في قوله :

لَمْ تَزَلْ فِي ظُلْمَةِ الأَيْـ يَـامِ تَـدْعُو بِـالثَّلاَقِ

بدأ الشَّاعر البيت بالفعل النَّاقص (يَزَل) المنفي بـ (لم)، وهو نفي أريد به الإثبات، أي : بقيت، ويكمن جمال الأسلوب في استعمال الحرف (لم) الدَّال على نفي الفعل وقلب زمنه إلى الماضي، فأراد الشَّاعر أن يذكر حال الأمّ بعد المعاناة كلِّها الَّتي رأتها في هذا الزَّمان، ولكن لم ينقطع أملها، فهي ترجو التَّلاقي الَّذي يجمعها بالأحبة الَّذين فقدتهم، ولكن اللافت للنَّظر أنَّنا نجد التَّعبير (في ظلمة الأيام)، وهو خروج عن المألوف اللغويِّ الدَّلاليِّ، فالأيَّام مقسَّمة على ليل ونهار، والظلمة تكون ليلاً، وهو محل الدُّعاء، ولكنَّ الشَّاعر اخترق طبقات الزَّمن ليرسم الصُّورة الَّتي رآها في الأمّ، فحين يكون حالها ما سبق فكيف يكون زمانها نهارًا ؟ نعم لقد اجتمعت الأوقات والأزمنة في زمن ووقت واحد، وهو الليل، فلا نهار ولا ضياء ولا شمس، وهي دلالة امتداد الزَّمن دون انقطاع، وبهذا يتوافق مع التَّركيب (لَمْ تَزَلْ) الدَّال على البقاء .

وقد نجد جوانب دلاليَّة أخرى في التَّركيب (ظُلْمَة الأَيَّامِ)، إذ استعمل في جزئه الأوَّل كلمة (ظلمة)، وهو لا يريد الظلام بمعناه المعروف، ولكنه يريد الظلم والجور الَّذي تعرَّضت له الأم وأولادها، وممَّا يؤيِّد هذه الدَّلالة أنَّه أضافها إلى (الأيَّام)، وهي إضافة أفادت تعريفًا، لأنَّ إضافة النَّكرة إلى المعرفة تنقلها إلى التَّعريف، هذا من اللفظ، أمَّا من جهة المعنى فنجد أنَّ كلمة (الأيَّام) زادت من الدَّلالات الظَّاهرة والمحتملة في (ظُلْمَة)، وهو أشبه بقولهم : (ظُلْمَة الزَّمان).

ويبدو لنا أن لهذا التَّركيب دلالة أخرى قد نلمحها في النَّصِّ، وهي دلالة الخصوص، فالمراد بقوله : (ظُلْمَة الأَيَّام) : لياليها، وهو الوقت المناسب للدُّعاء، ففيه تكون المناجاة خالصة، إذ يخلو العبد مع خالقه ويشكو له ما في داخله، ففيه مسحة دينيَّة يريد الشَّاعر أن يوصلها إلى المتلقِّي أنَّ دعاء المظلوم مستجاب .

ختم الشَّاعر البيت بقوله : (تَدْعُو بِالتَّلاَقِي) والظَّاهر أنَّه عدَّى الفعل (تَدْعُو) بحرف الجرّ (الباء)، وهو خلاف الظاهر، لأنَّ الفعل (دعا) إذا تعدَّى بالباء دلَّ على التَّسمية، كقولهم : (دَعَوتُهُ بِزَيْدٍ)، إذا سمَّيتُه به[٢٩]، وإنَّما هو على حذف المفعول به لشهرته وشيوعه، والتَّقدير : تدعو الله، وأمَّا الجار والمجرور فهو، على ما يبدو لنا، بتقدير حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، والتَّقدير : بدعاء التَّلاقي أو بدعاية التَّلاقي، كما في قوله ﷺ : في رسالته إلى الملوك : (أَمَّا بَعْدُ فَإِنِّي أَدْعُوكَ بِدعَايَةِ الإِسْلاَمِ)[٣٠] .

وهنا يظهر السُّؤال الآتي : ما هذا الدُّعاء ؟

أجاب الشَّاعر عن هذا السُّؤال بقوله :

آهِ مِمَّـــا قَـــدْ لَقِيْنَـــا آهِ مِمَّـــا قَـــدْ نُلاَقِـــي

أفصح الشَّاعر في هذا البيت عن صيغة الدُّعاء الَّذي اخترق الآفاق وصولاً إلى ربِّ الأرض والسَّماء، فتجسَّدت صور المعاناة الكبيرة والظُّلم والحسرة والقهر في كلمة (آهِ)، وهي اسم فعل مضارع بمعنى : أَتَأَلَّمُ وَأَتَوَجَّعُ، فدلالات التَّألم والتَّوجُّع واضحة خلف أسوار الكلمات، كيف لا وهي تشكو من ظلم الماضي وما يخفيه المستقبل لها، ففي الشَّطر الأوَّل نجدها تشكو تتألَّم من الماضي المؤلم في قولها : (مِمَّا قَدْ لَقِيْنَا) والمستقبل في قولها : (مِمَّا قَدْ نُلاَقِي) .

تضمَّنت الجملة (مِمَّا قَدْ لَقِيْنَا) دلالات متعدِّدة ترسم لنا صورة المرأة المؤلمة، فضلاً عن دلالات الإبداع في السلوب، فقوله: (مِمَّا) مركَّب من الجارُّ والمجرور (مِنْ + مَا)، و(مَا) موصولة رسمت صورة دلاليَّة واسعة، لأنَّها تدلُّ على غير العاقل، فتكون شاملة لكلِّ ما يخطر في فكر المتلقِّي على خلاف ما لو استعمل غيرها، فضلاً عن استعمال الحرف (قد) الدَّاخل على الفعل الماضي، فأفاد التحقيق والتَّوكيد، فيختلف هذا الأسلوب دلالة عنه لو خلا منها فقال: (مِمَّا نُلاَقِي)، وهذا لا يجري إلاَّ على لسان من عانى وكابد وتألَّم وتوجَّع .

ويمكن أن نلمس تعبيرًا فنِّيًّا آخر لا يتَّصل باللغة وإنَّما بخيال البيت وبطله، فإذا وازنَّا بين (آهِ مِمَّا قَدْ لاَقَيْنَا) و(آهِ مِمَّا قَدْ نُلاَقِي) نجد قد وكأنَّه يخرج من قلبٍ اكتوى بنيران الحرمان والفقر والألم، بقلب مملوء بفراق الأولاد وهي تدعو الله ﷻ وتشكو له ما أصابها، فيلتقي فيه الأنفاس المحترقة بالألم الممزوجة بالشكوى المعبَّر عنها بكلمة (آه) والحرف (قد) .

استعمل الشَّاعر في هذا البيت الفعل (لَقِيَ) بصيغة الماضي المسند إلى ضمير المتكلِّمين (نا)، إذ يدلُّ جذر هذا الفعل على توافي شيئين، ومنه قيل : (اللقاء)[٣١]، وهو موافق لمقام النَّصِّ وسياقه، فكل المصائب والمآسي التقت بالمتكلِّمين الَّذين دلَّ عليهم الضَّمير (نا)، وهو لقاء صريح جرى فيه التَّعايش والتَّألم، فضلاً عن أنَّ الشَّاعر لم يستعمل فعلاً آخر مثل : (وَاجَهْنَا، أو عِشْنَا، أو وَجَدْنَا) وغيرها، لأنَّها لا تدلُّ على امتداد الزَّمن الَّذي تضمَّنه الفعل (لَقِيَ) .

استعمل الشَّاعر في ختام الشَّطر الثَّاني فعلاً وافق ما استعمله في الشَّطر الأوَّل جذرًا وتركيبًا، وهو قوله : (نُلاَقِي)، فجذره (ل.ق.ي) فضلاً عن أنَّه مسند إلى المتكلِّمين، فالفاعل مضمر وجوبًا تقديره : نحن، غير أنَّ ملامح الاختلاف بينه وبين الفعل (لقينا) في ملمحين هما :

أ. وزن الفعل .

ب. زمن الفعل .

أمَّا وزن الفعل فجاء هذا الفعل على وزن (فَاعَلَ) الدَّال على المشاركة، إذ اشترك في اللقاء الفاعل والمفعول، وكلُّ واحد منهما يصلح أن يكون فاعلاً ومفعولاً، فالتقدير : (نُلاَقِي العَذَابَ) ويصلح أن يقول : (يُلاَقِيْنَا العَذَابُ)، ولكنَّه استعمل العاقل فاعلاً وغير العاقل مفعولاً ليتوافق مع مقام النَّصِّ وسياقه، فالأمُّ المتكلِّم هي أولى بأن يكون فاعلاً .

جاء هذا الفعل بصيغة المضارع الدَّالّ على الحال والاستقبال، وبه تكتمل الدَّعوة الصَّادرة من الأمّ، إذ شملت الأزمنة الثَّلاثة : الماضي الوارد في الشَّطر الأوَّل، والحال والاستقبال الواردين في هذا الوزن، فضلاً عن أنَّنا نجد الشَّاعر استعمل الحرف (قد) مع الفعل، وفيه لمسة إبداعية جميلة، فكما هو معلوم أنَّ الحرف (قد) إذا دخل على الفعل المضارع دلَّ على التَّقليل، أي : تقليل إمكانية حدوث الفعل ووقوعه، وللسَّائل أن يسأل : لِمَ استعمل هذا التَّقليل هنا ؟

سبق أن وجدنا الشَّاعر يرسم للأمِّ صورة المرأة المظلومة المنقطعة في جوف الليل وهي تناجي ربَّ العباد وتشكو إليه الظلم وما تعانيه وعائلتها وأبنائها، فلابدَّ لهذه المرأة من قلب مملوء باليقين بأن الله ﷻ لا يردّ دعوتها، ولهذا لم تقل : (مِمَّا سَنُلاَقِي) تأدُّبًا مع الله ﷻ ويقينًا بالإجابة، فاستعملت التَّركيب (مِمَّا قَد نُلاَقِي) .

أكمل الشَّاعر المأساة بقوله :

صَرْخَة مِنْ جَوْفِ طِفْلٍ مَـا لَهَـا فِـي اللهِ وَاقِ

بدأ الشَّاعر هذا البيت بنكرة، وهي قوله : (صَرْخَةٌ)، وإنَّما جاز الابتداء بها، لأنَّها عاملة فمعمولها قوله : (مِنْ جَوفِ طِفْلٍ) والخبر الجملة المنفيَّة (مَا لَهَا فِي اللهِ وَاقٍ) .

استعمل الشَّاعر كلمة صرخة نكرة لدلالة العموم فيها، على الرغم من أنَّ اللغة تتيح له استعمال المعرفة، كقوله : (صَرْخَةُ الطِّفْلِ، أو الصَّرْخَةُ)، فلا يعطي استعمال المعرفة بهاتين الصِّيغتين الدَّلالات الَّتي أعطاها استعمال النَّكرة، فضلاً عن ذلك فإنَّ التَّركيب (صَرْخَةُ مِنْ جَوفِ طِفْلٍ) أبلغ دلالة من استعمال النَّكرة في قوله : (صَرْخَةُ طِفْلٍ) على أنَّ التَّركيبين يدلاَّن على العموم، ولكنَّ التَّركيب الأوَّل أنسب لسياق النَّصِّ ومقامه، ولعلَّ وجود معمول المصدر (مِنْ جَوفِ طِفْلٍ) يرسم صورة اعمق تأثيرًا من الصُّورة الموجودة في قوله : (صَرْخَةُ طِفْلٍ)، لأنَّ دلالة الجوف أعطت بُعْدًا كبيرًا لحجم المعاناة .

وتطالعنا كلمة (صَرْخَة) بدلالة أخرى تمثِّلُ مظاهر الحياة الَّتي يعيشها بطل النَّصِّ، إذ لم يستعمل الشَّاعر كلمة أخرى من المعجم اللغوي، كقولهم : (صيحة، أو دعوة، أو استغاثة) أو غيرها، لأنَّ هذا المقام لا يناسبه غير هذه اللفظة، فالصَّرخة من الجذر (ص. ر. خ) قال ابن فارس : ((الصَّادُ والرَّاءُ والخاءُ أُصَيْلٌ يدلُّ على صَوْتٍ رَفِيعٍ، من ذلك (الصُّراخُ)، يقال : (صَرَخَ يَصْرُخُ)، وهو إذا صَوَّتَ))[٣٢]، في حين تعود كلمة (صَيْحَة) إلى الجذر (ص. ي. ح)، قال ابن فارس : ((الصَّادُ والياءُ والحاءُ أَصلٌ صحيحٌ، وهو الصَّوت العالِي، منه : (الصِّيَاحُ)، والواحدة منه : (صَيْحَةٌ)))[٣٣] .

نلحظ من خلال الموازنة بين النَّصَّين أنَّ (الصُّرَاخ) أنسب للطِّفل، لدلالة الصَّوت الرَّفيع، ولهذا قالوا : (صُرَاخُ الطِّفْلِ) ولم يقولوا : (صِيَاحُ الطِّفْلِ) .

إذًا صار واضحًا لدينا موافقة لفظة (صَرْخَة) لسياق النَّصِّ ومقامه، وزاد من هذه الموافقة أنَّها جاءت مخصوصة بقوله : (مِنْ جَوفِ طِفْلٍ)ن لأنَّ كلمة (جوف) تدلُّ على أعماق الشيء، ومنه قولهم : (جَوفُ الأَرْضِ) و(جَوفُ الحُوتِ)،

ففي هذا التَّخصيص إشارة إلى أنَّ هذه الصَّرخة تجاوزت أعماق الروح وطبقات الجسد، لتخرج من أبعد نقطة في القلب، وهي تلامس شغافه وتقلع بخروجها روابط الأعضاء وأوردة الدَّم، صرخة مدوّية تملأُ الآفاق وتهتك حجب الظَّلام، لتستقر في ملكوت ربِّ الأرباب .

أخبر الشَّاعر في الشَّطر الثَّاني عن مصير هذه الصَّرْخة بقوله : (مَا لَهَا فِي اللهِ وَاقِ)، وهي جملة منفيَّة تحمل عدَّة دلالات يمكن دراستها ضمن المحاور الآتية :

١. بُنِيَت هذه الجملة على التَّقديم والتَّأخير، إذ قدَّم الخبر (لها) على المبتدأ (واقي)، وهو تقديم واجب، لأنَّ المبتدأ نكرة غير مفيدة، ونلحظ أن ورود المبتدأ نكرة أفاد العموم، أي : نفي وجود الاعتراض أمام الصَّرخة .

٢. استعمل الشَّاعر الجار والمجرور (في الله) المتعلِّقين باسم الفاعل (واقٍ)، أي : واقٍ في الله، وقد يظهر للمتلقِّي خطأ هذا التركيب والصَّواب (من الله)، ولكن يبدو لنا أنَّ الاستعمالين صحيح، واستعمال (في الله) أنسب لهذا النَّصِّ من استعمال (من الله)، وتأويله على حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه، والتَّقدير : مَا لَهَا فِي مَلَكُوتِ اللهِ وَاقٍ، فحذف (مَلَكُوت) المضاف وأقام المضاف إليه الاسم الكريم (الله) مقامه .

٣. نلحظ في هذا الشَّطر تناصًّا بالمعنى استعمله الشَّاعر، فمعناه مأخوذ من قوله ﷺ : (ثَلَاثَةٌ لَا تُرَدُّ دَعْوَتُهُمْ : الإِمَامُ العَادِلُ، والصَّائِمُ حَتَّى يُفْطِرَ، وَدَعْوَةُ المَظْلُومِ تُحْمَلُ عَلَى الغَمَامِ، وَتُفْتَحُ لَهَا أَبْوَابُ السَّمَاوَاتِ، وَيَقُولُ الرَّبُّ ﷻ : وَعِزَّتِي لَأَنْصُرَنَّكَ وَلَوْ بَعْدَ حِينٍ)[٣٤] .

وقال بعد ذلك :

تَرْتَجِـي رَبًّـا رَحِيْمًـا تَشْـتَكِي ظُلْـمَ الرِّفَـاقِ

بدأ الشَّاعر بيته بقوله : (تَرْتَجِي) وأضمر الفاعل، وقبل الشُّروع في ذكر جمال الأسلوب أودُّ أن أبيّن أنَّ في هذا الإضمار لبسًا، فهل يعود ضمير الفاعل إلى الأم الواردة في الأبيات السَّابقة أو يعود إلى قوله : (الصَّرخة) الواردة في البيت السَّابق ؟

يبدو لنا أنَّ الضَّمير يعود إلى الأمّ، ليكون متمِّمًا لمعنى البيت المذكور قبل قليل في قوله:

لَـمْ تَـزَلْ فِـي ظَلْمَـةِ الأَيْـ يَـامِ تَـدْعُو بِـالتَّلَاقِ

وبناء عليه نرى أنَّ البيت السابق (صَرْخَةٌ مِن جَوفِ طِفْلٍ) جاء في غير موضعه، فلو ورد خاتمة لهذه اللوحة لكان أولى وأنسب، أو بعد قوله :

عَيْشُـنَا وَاللهِ أَضْـحَى طَعْمُـهُ مُـرَّ المَـذَاقِ

نعود إلى أسلوب البيت ونلحظ فيه أنَّ الشَّاعر استعمل الجملة الفعليَّة المصدَّرة بالفعل المضارع (تَرْتَجي) وإضمار الفاعل جوازًا، والتَّقدير : تَرْتَجِي أُمُّهُ، وإنَّما أضمر الفاعل لدلالة ذكرها سابقًا، فصارت معروفة من خلال السياق، ولكن ما دلالة الأسلوب في استعمال الفعل (تَرْتَجي) ؟

لكي نكشف عن الدَّلالة الأساسيَّة والضِّمنيَّة علينا البحث في سرِّ مجيء هذا الفعل من هذا الجذر، أي : لم يستعمل الشَّاعر فعلاً آخر، ومجيئه على هذا الوزن .

ورد هذا الفعل من الجذر (ر. ج. و)، قال ابن فارس : ((الرَّاءُ والجيمُ والحرفُ المعتَلُّ أَصْلاَنِ مُتباينانِ، يَدُلُّ أَحدهما على الأَمَلِ، والآخر على ناحِيَةِ الشَّيْءِ، فالأَوَّلُ : (الرَّجَاءُ)، وهو الأَمَلُ، يقالُ : (رَجَوْتُ الأَمْرَ أَرْجُوهُ رَجَاءً)))[٣٥]، فدلالة (الأمل) مناسبة للحال الَّذي عليه بطل النَّصِّ، فحين كانت الأمّ في وضع الدُّعاء فلابدَّ أن يصحبه الرَّجاء، ويكون هذا الرَّجاء مقترنًا بالأمل في الإجابة، لأنَّها لا تدعو أي شيء، وإنَّما تدعو الله ﷻ الَّذي ينصر المظلوم، قال ﷻ : **ﭽ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ﭼ** [سورة النمل، الآية : ٦٢] .

ومن ناحية أخرى نجد أنَّ الفعل جاء على وزن (مُفْتَعِل)، ولم يستعمل الشَّاعر الفعل (تَرْجُو)، لأنَّ وزن (افتعل) في الأفعال يدلُّ على الجدِّ والطَّلب، وهو أحد معاني هذا الوزن، فتكون دلالة الفعل (تَرْتَجِي) غير دلالة الفعل (ترجو)، ففي الفعل (تَرْتَجِي) دلالة الجدِّ والاجتهاد في طلب الشيء، كما قالوا : (اكْتَسَبَ، واكْتَتَبَ)، وهما يختلفان عن (كسبن وكتب)، وبناء عليه نجد أنَّ دلالة الفعل ووزنه مطابقان لمقام النَّصِّ وسياقه .

ورد معمول الفعل (تَرْتَجِي) في قوله : (رَبًّا رَحِيْمًا)، وهو تركيب وصفي جاء موافقًا بعامله، فاستعمال الشَّاعر لفظة (ربّ) ولم يستعمل لفظة (إله)، لأنَّه الأنسب للرَّجاء، إذ تدلُّ كلمة (الرَّبِّ) على المصلح والقائم على الأمور، قال ابن فارس : ((الرَّاءُ والباءُ يدلُّ على أُصول، فالأَوَّلُ إصلاحُ الشَّيءِ والقيامُ عليه، فـ (الرَّبُّ) : المالك، والخَالِقُ، والصَّاحِبُ، و(الرَّبُّ) : المُصْلِحُ للشَّيءِ، يقال : (رَبَّ فُلَانٌ ضَيْعَتَهُ)، إذا قام على إصلاحها))[٣٦]، في حين تدلُّ كلمة (الإله) على المعبود، وبناءً عليه حين كان سياق النَّصِّ في إصلاح الشَّأن والحال وافقته كلمة (الرَّبِّ)، فضلاً عن أنَّ هذه الكلمة جاءت موصوفة بـ (رَحِيم)، وهو موافق للرَّجاء والطَّمع المتضمنين في الفعل (تَرْتَجِي) .

ورد الشَّطر الثَّاني في هذا البيت جملة فعلية موافقة للجملة الفعلية الواردة في الشَّطر الأوَّل، إذ تصدَّرت بالفعل (تَشْتَكِي) من (اشْتَكَى)، وهو على وزن (افتعل) الدَّال على الاجتهاد في الطَّلب، وهو مخالف دلالةً عن الفعل (شَكَا)، فلو قال : (تَشْكُو) لم يعط هذا الفعل ما أعطاه الفعل (تَشْتَكِي) .

واللافت للنَّظر في هذا البيت أمران هما :

١. لم يربط الشَّاعر جملة الشَّطر الثَّاني مع جملة الشَّطر الأوَّل برابط لفظيٍّ .

٢. جاءت الجملتان فعليَّتان .

نلحظ من تركيب الشَّطرين خلو الجملتين من الرَّابط اللفظيّ كحرف العطف، فلم يقل : (تَرْتَجِي ... وَتَشْتَكِي)، لأنَّ ورود الجملتين بلا رابط ابلغ في رسم صورة الأمّ في هذه الحال من وجود الرَّابط، لأنَّ دلالة حرف العطف (الواو) التَّرتيب أو الاشتراك أو التَّعاقب، ولا نستطيع التَّمييز بين هذه الدَّلالات الثَّلاث إلاَّ بوجود القرينة الدَّالَّة على الزَّمن، فيغلب على تأويل مثل هذه الجملة دلالة التَّرتيب، كقولنا : (جَاءَ زَيْدٌ وَعَمْرٌو)، وبناء على هذا يتحصَّل لدينا في جملة : (تَرْتَجِي ... وتَشْتَكِي) التَّرتيب، أي : رَجَتْ رَبًّا رَحِيْمًا وشَكَتْهُ ظُلْمَ الرِّفَاق، وفيه انقضاء الزَّمن، أمَّا إذا قلنا : (تَرْتَجِي ... تَشْتَكِي) فيدلُّ على حصول الفعلين في وقت واحد، ويدلُّ هذا على حجم المعاناة حين يمتزج الرَّجاء بالشَّكوى .

ارتبط تركيب الجملتين ارتباطًا وثيقًا بالحدث الَّذي أراد الشَّاعر تصويره، فأحسن في استعمال الجملتين الفعليتين في هذا البيت، ففضلاً عن الدَّلالات السَّابقة الَّتي ذكرتها في وزن الفعل وخلو الجملتين من الرَّابط نجد دلالة أخرى في استعمال الجملة الفعليَّة، مع أنَّ اللغة تتيح له استعمال الجملة الاسميَّة، فيمكن له أن يقول :

- (هي تَرْتَجِي ... تَشْتَكِي) .
- (هي تَرْتَجِي ... هي تَشْتَكِي) .
- (تَرْتَجِي ... هي تَشْتَكِي) .

إلاَّ هذه التَّراكيب لا تتوافق مع مقام النَّصِّ وسياقه، فكما هو معلوم أنَّ الجملة الفعليَّة تدلُّ على الاستمرار، وهذا الاستمرار وارد في ظلم الرِّفاق والمعاناة الَّتي عاشتها الأم وبنوها، فتوافقا توافقًا تامًّا .

ختم الشَّاعر هذه اللوحة بقوله :

أتَأْمَــلُ الإنْصَــافَ مِمَّــا رَاعَ أَطْفَــالَ العِــرَاقِ

افتتح الشَّاعر البيت باستعمال الفعل (تَأْمَلُ)، وهو مشتقٌّ من الأمل بدلالة التَّثبت والانتظار، قال ابن فارس : ((الهمزَةُ والميمُ واللاَّمُ أَصْلَانِ : الأَوَّلُ التَّثَبُّتُ والانْتِظَارُ، والثَّانِي الحَبْلُ مِنَ الرَّمْلِ، فأَمَّا الأَوَّلُ فقال الخليل : (الأَمَلُ) : الرَّجَاءُ، فتقول : (أَمَّلْتُهُ أُؤَمِّلُهُ تَأْمِيلاً)، و(أَمَلْتُهُ آمُلُهُ أَمْلًا وَإِمْلَةً) ... وقال أَيْضًا : (التَّأَمُّلُ) : التَّثَبُّتُ فِي النَّظَرِ))[٣٧].

نلحظ من نصِّ ابن فارس أنَّ (الأمل) : الرَّجاء، وهو مرتبط بالبيت السَّابق ارتباطًا دلاليًّا يتوافق مع الصُّورة الَّتي يريد الشَّاعر رسمها، فالأمّ في لحظات الرَّجاء والشَّكوى لم يفارقها الأمل أبدًا، لأنَّها توجَّهت إلى (رَبٍّ رَحِيمٍ)، فإيمانها كبير بمن ترتجيه وتشتكي حالها له، ولكن اللفتة اللغوية الجميلة الَّتي ذكرها الشَّاعر هي قوله : (الإنصاف) وفيها ملمح رائع، فحين رأت الأمّ الظُّلم وما يفعله بالنَّاس نأت بنفسها عن ظلم مَن ظلمها، واكتفت بالإنصاف، لأنَّها تعلم أنَّ الظُّلم لا يتناسب مع موضع الرَّجاء وهي في ضيافة الرَّبِّ الرَّحيم، فضلاً عن أنَّ قلبها الكبير يرفض أن يشرب الظَّالمون من الكاس الَّذي شربت منه .

ذكر الشَّاعر معمول الفعل (تَأْمَلُ) في قوله : (مِمَّا رَاعَ أَطْفَالَ العِرَاقِ)، وفيه ملامح يمكن إجمالها في :

١. استعمل الشَّاعر الجارّ والمجرور (مِمَّا) المركَّب من (مِنْ) الجارَّة والاسم الموصول (مَا)، وقد يبدو للمتلقِّي أنَّ السِّياق لا يتناسب مع (ما)، لأنَّ (ما) تستعمل لغير العاقل و(مَن) تستعمل للعاقل، فكان الأحرى بالشَّاعر أن يقول : (تَأْمَلُ الإنصاف مِمَّن) .

نقول : ما يبدو للمتلقِّي قد يكون صحيحًا لو أخذنا ظاهر اللغة، ولكن لابدَّ لنا أن نعلم أنَّ في اللغة سعةً في استعمال الأدوات، ومنها : (مَنْ، ومَا)، إذ تستعمل (مَنْ) الاستفهامية والشرطية والنَّكرة الموصوفة والموصولة لذات من يعقل، كقولنا : (مَنْ هَذَا؟) فيقول : (هَذَا زَيْدٌ)، وتستعمل (ما) لذات غير العاقل، كقولك : (مَا هَذَا؟) فيقول : (هَذَا حِصَانٌ)، وتستعمل أيضًا لصفات العقلاء كقولك : (مَنْ هَذَا؟) فيقول : (خَالِدٌ)، فتقول : (مَا هُوَ؟) فيقول : (تَاجِرٌ، أو شَاعِرٌ)، كما في قوله ﷻ : **چ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک گ گ چ** [سورة النساء، الآية : ٣] .

٢. استعمل الشَّاعر الجملة الفعليَّة صلة للموصول، وهي مصدَّرة بالفعل (راع)، بمعنى : خوَّف وأفزع، وإنَّما استعمل هذا الفعل ولم يستعمل ما أتاحته له اللغة من أفعال تدلُّ على الخوف والظُّلم وغيرهما، لأنَّ هذا الفعل يدلُّ على مستقر

الفزع، قال ابن فارس : ((الزَّاءُ والواو والعين أَصلٌ واحد يدلُّ على (فَزَعٍ أَوْ مُسْتَقَرِّ فَزَعٍ)، من ذلك (الرَّوْعُ)، يقال : (رَوَّعْتُ فُلَانًا وَرُعْتُهُ) : أَفْزَعْتُهُ))[٣٨]، فدلالة استقرار الفزع مناسبة تمامًا لمقام النَّص وسياقه .

٣. استعمل الشَّاعر التَّركيب الإضافي (أطفال العراق)، وفيه تعبير جميل ورائع، إذ أراد الشَّاعر أن يعبّر به عن الأمّ الَّتي تُؤْثِرُ على نفسها كلَّ شيء من أجل أبنائها، ففي هذا المقام نسيت الأمُّ آلامها وفاجعتها ومَن ظلمها وجعل حياتها بهذه الصُّورة لتتوجَّه إلى الرَّبِّ الرَّحيم تطلب منه برجاء وشكوى الإنصاف من الَّذين أفزعوا أطفال العراق .

اللوحة الثالثة- وصف الشّاعر حال الأمّة العربيّة

بعد أن انتهى الشَّاعر من اللوحة الثَّانية ووصف حال العراق وما آل إليه، شرع في هذه اللوحة بوصف حال الأمَّة العربيَّة وموقفها تجاه ما يعانيه أطفال العراق، فجاء الوصف في أربعة أبيات هي[٣٩] :

أَمَّــةُ العُـرْبِ اسْـتَكَانَتْ ... وَاسْتَعَاضَـتْ بِالشِّـقَاقِ
لَـــمْ تُبَـــالِ فِـــي اليَتَـــامَى ... كَيْـفَ عَاشُـوا فِـي اخْتِنَـاقِ
لَـــمْ تُبَـــالِ كَيْـــفَ صِـــرْنَا ... فِـــي انْصِـــهَارٍ وَاحْتِـــرَاقِ
كَـــمْ دَعَوْنَـــاهُمْ جَمِيْعًـــا ... فِـــي اسْـــتِغَاثَاتٍ رِقَـــاقِ

غلب على هذه اللوحة وصف حال الأمَّة في هذا الزَّمن، إذ حاول الشَّاعر أن يرسم صورة قاتمة يملأها الضَّعف والاستكانة وعدم المبالاة ممَّا يجري لشعب لا ذنب له، ولاسيَّما الأطفال الَّذين لم يجدوا أيسر متطلبات الحياة .

بدأ الشَّاعر اللوحة بالجملة الاسميَّة الدَّالَّة على الثُّبوت، مستعينًا بالانزياح في رسم صورته، فأصل الجملة : (استكانت أمَّة العُرْب)، وإنَّما قدَّم الفاعل وابتدأ به، لأنَّه محل الرِّعاية والاهتمام، فهي المقصودة في الموصف، وأخبر عن المبتدأ بالجملة الفعلية (استكانت) الدَّالَّة على الخضوع والذّل، كما قال ﷻ : چ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک گ چ [سورة آل عمران، الآية : ١٤٦]، وهو تصوير حقيقيٌّ لمن رضي بهذا الوضع، ونلمح اللفتة اللغويَّة في استعمال هذا الفعل، إذ تتيح اللغة للشَّاعر استعمال الأفعال : (ذلَّت، وضعفت، وهانت) وغيرها، أمَّا الفعل (استكان) فيحمل هذه الدَّلالات كافَّة، في حين لا نجدها مجتمعة في الأفعال الأخرى، فضلاً عن أنَّ وزن الفعل جاء موافقًا لمقام النَّصّ وسياقه، فهو على وزن (استفعل)[٤٠]، ويدلُّ هذا الوزن في أحد معانيه على الصَّيرورة، أي : صارت بهذه الصِّفة، وفيه إشارة رائعة إلى أنَّ (أُمَّة العُرْب) فقدت أبرز صفاتها، وهي صفة العزَّة والهيبة الَّتي اتَّصفت بها في تاريخها المجيد، وهذه صورة من صور رثاء الأمَّة العربيَّة، وبالمقابل جاء الشَّطر الثَّاني محاكاة لهذا البيت في الوزن مع الاختلاف في الدَّلالة، فنلحظ استعمال الفعل (استعاضت) يوافق الفعل (استكانت) وزنًا غير أنَّ دلالة الوزن اختلفت، لأنَّه يدلُّ على الطَّلب، أي : طلبت العِوَض عن العزِّ المفقود بالشِّقاق، وهو الوضع الحقيقيُّ الَّذي آلت إليه الأمَّة، فضلاً عن أنَّنا نلمح في هذا الشَّطر نداء روح الشَّاعر لذلك العصر الذَّهبيّ الَّذي كان فيه العربيُّ عزيزًا .

لم يقتصر وصف الشَّاعر (أمَّة العُرْب) على الذّلِّ والخضوع واستعاضتها بالشِّقاق، وإنَّما وصفها بعدم المبالاة، ويدلُّ هذا التَّعبير على براعة الوصف، لأنَّ هذا الأسلوب يخفي خلف ألفاظه صورًا كثيرةً أعظم من أن تظهر، فلا نستعمل عدم المبالاة إلاَّ في المواضع العظيمة والمصائب الكبيرة، ولهذا جاء البيت الثَّاني مفتتحًا بقوله : (لم تبالِ)، وزاد منه تكرارها في البيت الثَّالث، وهو يخفي وراءه المآسي والآلام، فصرَّح ببعضها وأخفى أكثرها، وأحسن الشَّاعر في التَصريح حين جمع بين (عاشوا في اختناق) و(صرنا في انصهار واختراق)، وهو يعبّر بهما عن الأزمنة الثَّلاثة : الماضي والحال والمستقبل، ومناديًا

بكلِّ حسرة وحزن بلسان المظلومين، فضلاً عن أنَّه أحسن اختيار بطل اللوحة، فلم يذكر (شعب العراق، أو الأمّ، أو الرَّجل، أو الطِّفل) وغيرهم وإنَّما ذكر (اليتامى)، وهي صورة تحرّك مشاعر المتلقِّي وتستنهض فيه الغيرة والحميَّة العربيَّة .

ونلحظ من استعمال الشَّاعر كلمة (اليتامى) أمرين مهمَّين هما :

١. يعطي استعمال هذه الكلمة عدَّة دلالات تأثيريَّة في نفس المتلقِّي، إذ تجتمع في هذه الكلمة صورتان : الطِّفل وفَقْدُ المُعِيْل (الأب)، ومن اجتمعت فيه هاتان الصِّفتان فهو أحوج إلى الرِّعاية والاهتمام، وكأنَّه يريد أن يقول : (يا أمَّة العُرْب إذا لم يحرّك مشاعركم ويستنهض فيكم النَّخوة العربيَّة ما جرى ويجري لهذا الشَّعب، ألاَ يُحرِّككم ما صار في اليتامى من أوضاع قاهرة).

٢. لم يذكر الشَّاعر (اليتامى) في هذ القصيدة سابقًا، وإنَّما جعل بطل النَّصِّ (الطِّفل، والأمّ)، وفي هذه اللوحة ظهر لنا بطل جديد وهو (اليتامى)، وهو ظهور مقصود لبيان تعدُّد المتضرِّرين، فضلاً عن أنَّ هذه المأساة لم تقتصر على حرمان الشَّعب من الأكل أو الشُّرب أو غيرهما، وإنَّما تجاوزه إلى موت الآباء .

ونلحظ ملمحًا لغويًّا آخر وهو الالتفات الَّذي استعمله الشَّاعر، ففي البيت الثَّاني ظهر بطل النَّصِّ في موقع الغائب، كما في قوله : (عاشوا)، وفاجأنا في البيت الثَّالث بتحوُّل الكلام إلى المتكلِّم في قوله : (صِرْنَا)، وفيه دلالة التَّنبيه والإيقاظ، فلم يقل : (كيف صاروا) على الرغم من أنَّ الوزن الشِّعريَّ لا يعارض استعمال الغيبة في هذا الفعل، فضلاً عن أنَّ المتلقِّي قد يرى أنَّه لو قال : (صاروا) لكان أفضل، لتوافق مع قوله : (عاشوا)، أو أن يقول : (كيف عشنا) ليتوافق مع قوله : (كيف صِرْنَا) .

يبدو لنا أن استعمال الالتفات في هذا الموضع أولى من اتِّفاق الصِّيغ ومجيئها على نسق واحد، فهو في هذا الموضع اشبه بمن يقرع في ذهن المتلقِّي فيحدث صوتًا شبيهًا بمن يقول : (انتبه)، فإذا نظرنا إلى التَّحوُّل الدَّلالي في الكلام نجد أنَّ البيت الثَّالث يحمل صورة كبيرة وعظيمة تستحقُّ الانتباه عليها، وهو ليست كالصُّورة الواردة في البيت الثَّاني، ففي البيت الثَّاني رسم صورةً ماضيةً عاش فيها البطل، وهي صورة الاختناق، وهنا يقف المتلقِّي أمامها موقف المتعاطف وهو يحمل شعور الأسف لِمَا حصل، إذ ليس بيده تغيير الماضي، لأنَّه فات وانتهى، وأمَّا البيت الثَّالث فيرسم صورة الحاضر والمستقبل المجهول، فقوله : (صِرنَا)، أي : الآن وما سنكون عليه، وهنا لا يطلب الشَّاعر من المتلقِّي التَّعاطف مع بطل النَّصِّ وإنَّما يريد منه العمل على إنهاء هذه المعاناة من خلال تحوُّل الأسلوب إلى المتكلِّم، وكأنَّ البطل تجلَّى في النَّصِّ وبدأ يحاكي المتلقِّي .

ختم الشَّاعر هذه اللوحة بنداء صادر من اليتامى وموجَّه إلى أُمَّة العُرْب كافة، فقال :

كَـــمْ دَعَوْنَـــاهُمْ جَمِيْعًـــا فِـــي اسْـتِغَاثَاتٍ رِقَـاقِ

افتتح الشَّاعر البيت بقوله : (كَمْ دَعَونَاهُمْ) وفيه استياء وصل حدَّ اليأس، فاستعمال (كم) الدَّالّ على التَّكثير أسلوب اليائس من المنادي، وجاءت كلمة (جميعًا) لتدلَّ على عموم المنادين من غير تخصيص، فوافقت هذه الدعوات الحال الَّذي وصل إليه هؤلاء اليتامى، إذ صوَّره بقوله : (استغاثات) ولم يستعمل (نداءات، أو دعوات) أو غيرهما، لأنَّ الاستغاثة لا تكون إلاَّ بعد شدَّة، فهي مأخوذة من الجذر (غ. و. ث)، قال ابن فارس : ((الغَينُ والواوُ والثَّاءُ كلمة واحدةٌ، وهي (الغَوْثُ) من (الإغَاثَةِ)، وهي : الإغَاثَةُ والنُّصْرَةُ عِندَ الشِّدَّةِ))[٤١] .

اللوحة الرَّابعة- نداء إلى الأمّة

ترتبط هذه اللوحة باللوحة السَّابقة ارتباطًا وثيقًا، إذ انتهت اللوحة السَّابقة بذكر الاستغاثات الَّتي وجَّهها يتامى العراق إلى أمَّة العُرْب جميعًا من غير استجابة، فجاءت هذه اللوحة لتبيّن النِّداء الأخير، وتضمَّن (١٠) عشرة أبيات هي[٤٢] :

أَيُّهَـا العُـرْبُ اسْـتَفِيْقُوا	وَاخْلَعُوا ثَـوبَ النِّفَـاقِ
وَارْجَعُـوا لِلحَـقِّ وَامْضُـوا	بِاتِّحَـادٍ وَاتِّفَـاقِ
مَـنْهَجُ القُـرْآنِ وَحْـيٌ	لِلتَّـآخِي وَالوِفَـاقِ
لاَ تَكُونُـوا فِـي خِـلاَفٍ	لاَ تَعِيْشُـوا فِـي افْتِـرَاقِ
غَايَـةُ الأَعْـدَاءِ فِـيْكُمْ	أَن يَـرَوْكُمْ فِـي شِـقَاقِ
كَـي تَكُونُـوا لِلـدَّنَايَا	فِـي اشْـتِغَالٍ وَاسْـتِبَاقِ
فَاسْـتَقِيْمُوا أَيُّهَـا العُـرْ	بُ وَهِبُّـوا لِلـتَّلاَقِ
وَارْحَمُـوا طِفْـلاً يُنَـا	دِيْكُـمْ بِحُـبٍّ وَاشْـتِيَاقِ
وَاطْلُبُـوا الـرَّحْمَنَ عَفْـوًا	بِاعْتِقَـادٍ وَاعْتِنَـاقِ
وَاعْلَمُـوا أَنَّـا سَـنَبْقَى	فِـي هَوَانًـا لِلعِـرَاقِ

نلحظ من خلال قراءة هذه اللوحة أنَّ الشَّاعر مستاء كثيرًا من حال الأمَّة وما وصلت إليه، فالوضع المزري الَّذي يعيشه العربيُّ بعيدًا عن عزِّه ونخوته ودينه وكتابه لا ينفعه، إذ السَّبيل الوحيد للوحدة والقوَّة هو ترك الخلافات والعودة إلى كتاب الله ﷻ وأن نعتصم به .

بدأ الشَّاعر هذه اللوحة بنداء موجه إلى العرب بقوله : (يَا أَيُّهَا العُرْبِ)، وفي هذا النِّداء ملامح أسلوبية جميلة هي :

١. حذف الشَّاعر حرف النِّداء، والتَّقدير : يَا أَيُّهَا، وهو حذف شائع في هذا الموضع في كلام العرب، ومنه قوله ﷻ : ﭽ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭽ [سورة الرحمن، الآية : ٣١]، أي : يا أيُّها الثَّقلان، فجاء الحذف هنا للزِّيادة في التَّنبيه والتَّقريع، فليس الموضع موضع نداء بنِيَّة الإتيان والإقبال، كما هو معروف في قصد النِّداء، بل نداءٌ بقصد الانتباه، كما سأوضِّحه في الملمح الثَّاني، وعليه جاء الانزياح في هذا الموضع بأسلوب موافق لسياق النَّصِّ ومقامه .

٢. استعمل الشَّاعر النِّداء بصيغة (أَيُّهَا)، وهذا نداء يدلُّ على التَّنبيه، لأنَّه مركَّب من (أيّ، وها)، و(ها) حرف تنبيه، فالعرب لا تستعمل هذا التَّركيب إلاَّ في موضع يراد منه تنبيه المنادى على أمر عظيم يجدر به أن يَعِيَه، ولعلَّ ما ورد من هذا التَّركيب في القرآن الكريم دليل على عظمه، حتَّى ورد في الأثر عن ابن مسعود ﷺ أنَّه قال : (إِذَا مَا سَمِعْتَ الله ﷻ يقول : ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﭽ فَأَرِعْه سَمْعَكَ فإنَّ ما بَعْدَه خَيْرٌ يَأْمُرُ بِه، أَوْ شَرٌّ يَنْهَى عنه) .

٣. قد يسأل المتلقِّي : لماذا لم يقل : (يَا أُمَّةَ العُرْبِ) كما استعمل التَّركيب الإضافيَّ في اللوحة السَّابقة ؟

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الموضعين مختلفان، ففي الموضع الأوَّل أراد الشَّاعر وصف حال الأمَّة وما آل إليه أَمْرُها، ولكنَّه في هذا الموضع أراد النِّداء والتَّنبيه، فكأنَّه في موضع المتمكِّن من موقعه، فضلاً عن ذلك فإنَّه ذكر في الموضع السَّابق كلمة (أُمَّة) ولم يذكره في هذا الموضع، لأنَّ العرب حين وصلوا إلى هذا الموضع المؤلم من التَّفرُّق والاختلاف والنِّفاق ما عادت تصدق عليهم كلمة (أُمَّة)، ولهذا رأى أنَّها لا تصلح في هذا الموضع، وأكَّد ما أراده في موضع لاحق من هذه اللوحة حين قال :

فَاسْـتَقِيْمُوا أيُّهَــا العُــرْ بُ وَهِبُّـــوا لِلـــتَّلاَقِ

فهو يؤكِّد للمتلقِّي أنَّنا لسنا أمَّة .

بعد أن انتهى الشَّاعر من نداء العرب وتنبيههم ذكر أمرًا في قولـه : (استفيقوا)، أي : صـحى من نومـه وانجلى عنـه كلُّ مغشيٍّ، فجاء الفعل بدلالته ووزنـه واستعماله موافقًا لمقام النَّصِّ وسياقه، أمَّا دلالته فإنَّ استعمال فعل من هذا الجذر يعطـي دلالات دقيقة، فهذا الفعل من الجذر (فـ. و. ق)، قال ابن فارس : ((الفَاءُ والواوُ والقَافُ أَصلانِ صحيحانِ، يدلُّ أَحدهما على (عُلُوٍّ)، والآخَرُ على (أَوْبَةٍ وَرُجُوعٍ) ... ويقولون : (أَفَاقَ السَّكْرَانُ يُفِيقُ)، وذلك من أَوْبَـةِ عَقْلِـهِ إِلَيْـهِ))[٤٣]، فيريد الشَّاعر من العرب أن يعودوا أمَّة واحدة كما كانوا، فلا يعطي فعلٌ آخرُ هذا المعنـى، وأمَّا وزنـه فجاء على وزن (الاستفعال) الدَّال على الطَّلب، أي : طلب منهم الإفاقة والرُّجوع إلى عصرهم الذَّهبي، فجاء هذا الوزن مناسبًا لِمَا أراده الشَّاعر . واستعمل الشَّاعر الفعل في هذا الموضع بصيغة الأمر، وهو المطلوب بعد النِّداء، غير أنَّ اللافت للنَّظر أنَّـه لم يقتصر على أمر واحد، وإنَّما شاع استعمال فعل الأمر في هذه اللوحة، وهي : (اسْتَفِيْقُوا، واخْلَعُوا، وارْجِعُوا، وامْضُوا، واسْتَقِيْمُوا، وهبُّوا، وارْحَمُوا، واطْلُبُوا، واعْلَمُوا) فخرج الأمر في هذه الأفعال إلى معنى النُّصح والإرشاد، ولكن ما لفت نظري أمور هي

١. لم يكرِّر الشَّاعر فعلاً بعينه، وهذا يدلُّ على سعة معجمه اللغويِّ، فنراه ينوِّع الأفعال لتعبِّر عن نصائح مختلفة، فمنها ما اصطبغ بصبغة دينيَّة إسلاميَّة ومنها بصيغة قوميَّة وثالثة بصيغة إنسانيَّة .

٢. وردت بعض الأفعال بتركيب بلاغيٍّ بارع، ففي قولـه : (وَاخْلَعُوا ثَوبَ النِّفَاقِ) صوَّر لنا الحال الَّذي عليه العرب كالثَّوب، وفي هذا بُعْدٌ في التَّفكير الأخلاقيِّ العربيِّ، فهو لم يصرِّح بأنَّ ما نشاهده من أفعال العرب وأقوالهم ليست طبيعة فيهم أو ليست من أخلاقهم، فكما أن الثَّوب على الإنسان ليس جزءًا منه وإنَّما قطعة يمكن تغييرها في أيِّ وقت .

٣. جمع الشَّاعر أمرين في بيت واحد، كقولـه : (ارْجِعُوا ... وامْضُوا) و(فَاسْتَقِيْمُوا ... وَهبُّوا)، وهو مقابلة بارعة، إذ نلحظ التَّضادَّ في الموضع الأوَّل بين (رَجَعَ، ومَضَى) وأعطى هذا التَّضادُّ لمسة أسلوبية إبداعيَّة بارعة، إذ لا يتحقَّق الأمر الثَّاني إلاَّ بتحقُّق الأمر الأوَّل، بمعنى : لا يمكن أن يمضوا باتِّحاد واتِّفاق إلاَّ بعد الرُّجوع إلى الحقِّ، في حين نجد اجتماع الفعلين في الموضع الثاني يبيِّن التَّرتيب الزَّمنيَّ بين (اسْتَقَامَ، وهَبَّ)، فعلى العرب إذا فكَّروا أن يهبُّوا عليهم أن يستقيموا أوَّلاً . ومضى الشَّاعر في سرد أفعال الأمر وطلبه من العرب بأسلوب وألفاظ أحسن في اختيارها وتنوُّعها، فاستعمل الفعل (ارْجِعُوا) متعديًّا باللام، وهو انزياح ضمن تناوب حروف الجرِّ، فالأصل أن يتعدَّى هذا الفعل بـ (إلى)، كقولـه ﷻ : **چ ٹ ٹ ڈ ڈ ٹ ٹ چ** [سورة طه، الآية : ٨٩] ونيابة اللام عن (إلى) شائع في كلام العرب .

حاول الشَّاعر تنويع صيغ الطَّلب الَّتي استعملها بعد النِّداء، ففضلاً عن الأمر الَّذي استعمله، وكما ذكرتُه قبل قليل، نجده يستعمل النَّهي في موضعين، وهما قوله : (لاَ تَكُونُوا، ولاَ تَعِيْشُوا)، وهما محاكاة دلاليَّة لصيغة أمر سابقة فقوله :

لاَ تَكُونُــوا فِــي خِــلاَفٍ لاَ تَعِيْشُوا فِي افْتِرَاقِ

تحاكي قوله :

..... وَامْضُــوا بِاتِّحَادٍ وَاتِّفَاقِ

وكأنَّ كلَّ جملة من النَّهي جواب لجزء من الأمر، كما نقول : (لاَ تَكُونُوا فِي خِلاَفٍ وَامْضُوا بِاتِّحَادٍ) أو(وَامْضُوا بِاتِّحَادٍ وَلاَ تَكُونُوا فِي خِلاَفٍ)، ومثله النَّهي الثَّاني كما نقول : (وَامْضُوا بِاتِّفَاقٍ وَلاَ تَعِيْثُوا فِي افْتِرَاقٍ) أو(وَلاَ تَعِيْثُوا فِي افْتِرَاقٍ وَامْضُوا بِاتِّفَاقٍ)، لأنَّ التَّوافق الدَّلاليَّ قائم بين كلِّ طلبين، وعلى النَّحو الآتي :

- اتِّحَاد = خِلاَف
- اتِّفَاق = افْتِرَاق

ختم الشَّاعر هذه اللوحة بقوله :

وَاعْلَمُـوا أَنَّـا سَـنَبْقَى فِـي هَوَانَـا لِلعِـرَاقِ

وهو ختام مناسب لموضوع النَّصِّ وما دعا إليه، ونلمح فيه نداءً تضمَّن المشاعر والعواطف العربيَّة الرَّائعة تجاه العراق .

الخاتمة ونتائج البحث

بعد هذه الجولة السريعة مع نصِّ شعري يمثِّل الشعر العماني الحديث، وقفنا فيها على ملامح الإبداع الأسلوبي في تصوير مرحلة مرَّ بها العراق، قراءة وتحليلاً وتوجيهًا، نخرج بمجموعة من النتائج، وهي :

١. استعمل الشَّاعر التكرار لرسم صورة إبداعيَّة في النَّصِّ، كتكرار الألفاظ أو التَّركيب، من ذلك (نحن أطفال).

٢. استعمل الشَّاعر الحذف ليعطي جمالاً أسلوبيًّا وإبداعيًّا، من ذلك حذف المضاف إليه.

٣. ورود التَّنوع في استعمال الجمل، وهو يحمل ملامح أسلوبيَّة رائعة، منه قوله : (كَمْ نُلاَقِي، ونُعَانِي، ورَمَانَا، أَمْرُنَا إِلَى اللهِ بَاقِ) .

٤. استعمل الشَّاعر ملمحًا آخر من الملامح الأسلوبيَّة، وهو الأنسنة، ويعدُّ نوعًا من أنواع الانزياح الإسناديِّ .

٥. نجد في النَّصِّ الشِّعري ورود النَّكرة بشكل لافت للنَّظر، من ذلك قوله : (أَطْفَال، وَوَبَاء، وَاخْتِنَاق، وَاتِّفَاق، وَحَيَارَى، وَبَاقِي)، فدلَّت على العموم بكل ما تحمله من صور جماليَّة وأساليب إبداعيَّة.

٦. استعمل الشَّاعر الانزياح في مواضع مختلفة، كالانزياح التَّركيبيِّ في : (الحذف، والتقديم، والفصل) .

٧. موافقة دلالة الأفعال لسياق النَّصِّ ومقامه، من ذلك استعمال الفعلين : (أضحى، وصار) .

٨. دقة استعمال حروف الجرّ، كـ (الباء، واللام) .

تظهر هذه النَّتائج وغيرها دقَّة استعمال لغة النَّصِّ في التَّعبير عمَّا في النَّفس من عواطف وأحاسيس .

هوامش البحث

(١) أحبك أكثر، شعر محمود بن ناصر الصقري، المنتدى الأدبي، مسقط، ط ١ / ١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م، ٧٨ - ٨١ .

(٢) رحيم : عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي – جوان، ٢٠٠٨م، ١٠ .

(٣) ينظر : حمداوي : جميل، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة الكويت، العدد (٣)، المجلد (٢٥)، ١٩٩٧م، ٩٧ .

(٤) أحبك أكثر ٧٨ ـ ٧٩ .

(٥) الثبيتي : عبد العزيز بن عياد ، مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٣١ هـ ـ ٢٠١٠ م، ٣ .

(٦) ابن رشيق : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر، ط٥ / ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م، ١ / ٢١٨ .

(٧) ينظر : القرعان : فايز، تقنيات الخطاب البلاغي دراسة نصية، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط ١/ ٢٠٠٤ م، ١٣٥ ـ ١٣٧ .

(٨) ينظر : ابن مالك : أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك الطائي (٦٧٢ هـ)، شرح التسهيل، تحقيق : عبد الرحمن السيد، والدكتور محمد بدوي المختون، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١ / ١٤١٠ هـ ـ ١٩٩٠ م، ٢ / ٤١٨، وابن يعيش : موفق الدين يعيش بن علي (٦٤٣ هـ)، شرح المفصل، المطبعة الأميرية، القاهرة، ٨ / ٢٦ ـ ٢٧ .

(٩) الأنسنة : هي إضفاء صفة ما يعقل على ما لا يعقل . ينظر : السامرائي : الأستاذ الدكتور أحمد هاشم ، أنسنة الشعر والإرهاب الأمريكي قراءة في مجموعة (أندلسيات لجروح العراق) للشاعرة بشرى البستاني، بحث منشور في كتاب (النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث ومواكبتها)، جامعة عجلون الوطنية، ٢٠١٤ م .

(١٠) كان استعمال الشَّاعر للنَّكرة في هذا النَّصِّ لافتًا للنظر، فلم يقتصر على هذا الموضع، وسأذكر منها ما ناسبت الأسلوب .

(١١) ينظر: ابن يعيش، المصدر السابق ٥ / ١٠، والسامرائي : الدكتور فاضل صالح ، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمَّان، ط ٢ / ١٤٢٨ هـ ـ ٢٠٠٧ م، ١١٨ .

(١٢) السامرائي : الدكتور فاضل صالح، المصدر نفسه، ١٢٦ .

(١٣) ينظر : الأزهري : خالد بن عبد الله بن أبي بكر (٩٠٥ هـ)، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، تحقيق : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١ / ١٤٢١ هـ ـ ٢٠٠٠ م، ٢ / ٥٣٣ ـ ٥٣٤، والخضري : محمد بن مصطفى (١٢٨٧ هـ)، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ٢ / ١٥٧ .

(١٤) ينظر : الزمخشري : أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (٥٣٨ هـ)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣ / ١٤٠٧ هـ، ١ / ٤٦٣ .

(١٥) سيبويه : أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (١٨٠ هـ)، الكتاب، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط ١ / ١٩٦٣م، ١ / ٣٤

(١٦) الجملة الكبرى : وهي الجملة الاسميَّة التي خبرها جملة اسميَّة كقولك : (زيدٌ ابو قائم)، أو فعليَّة كقولك : (زيدٌ قام أبوه) . ينظر : ابن هشام : أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف بن أحمد الأنصاري (٧٦١ هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : الدكتور مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط ١ / ١٣٨٤ هـ ـ ١٩٦٤ م، ٤٢٤ .

(١٧) ينظر : ابن منظور : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المصري (٧١١ هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (ذوق) .

(١٨) أوغلي : حسان فلاح ، ديوان طفيل الغنوي، شرح : الأصمعي، دار صادر، بيروت، ط١/ ١٩٧٠م، ٤٦ .

(١٩) ينظر : ابن منظور : المصدر السابق، (ذوق) .

(٢٠) ابن فارس : أبو الحسين أحمد بن زكريا (٣٩٥ هـ)، مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٩ هـ ـ ١٩٧٩ م، ٣ / ٣٩١ ـ ٣٩٢ (ضحي) .

(٢١) ابن فارس : المصدر السابق، ٣ / ٣٢٥ (صير) .

(٢٢) ينظر : ابن فارس : المصدر السابق، ٢ / ٢٨٠ (دعو) .

(٢٣) ينظر : ابن منظور : المصدر السابق، (دعو) .

(٢٤) أحبك أكثر ٧٩ .

(٢٥) ابن فارس : المصدر السابق، ٦ / ٧ (هد) .

(٢٦) ينظر : ابن منظور، المصدر السابق، (مأق) .

(٢٧) ابن فارس : المصدر السابق، ٥ / ٢٩١ (مأق) .

(٢٨) السامرائي : الأستاذ الدكتور أحمد هاشم، شعر المعقِّر البارقي شاعر الأزد وفارسهم، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمَّان، ط ١ / ٢٠١٥ م، ٩١ .

(٢٩) ينظر : ابن منظور، المصدر السابق، (دعا) .

(٣٠) جزء من حديث طويل ورد في : البخاري : أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (٢٥٦ هـ)، صحيح البخاري المسمى (الجامع الصحيح المختصر)، تحقيق : الدكتور مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، واليمامة، بيروت، ط ٣ / ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م، ١ / ٧ - ١٠، رقم الحديث (٧) .

(٣١) ينظر : ابن فارس : المصدر السابق، ٥ / ٢٦٠ – ٢٦١ (لقي) .

(٣٢) ابن فارس : المصدر السابق، ٣ / ٣٤٨ (صرخ) .

(٣٣) ابن فارس : المصدر نفسه ٣ / ٣٢٤ (صيح) .

(٣٤) ابن حنبل : أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال الشيباني (٢٤١هـ)، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق : شعيب الأرنؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ / ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م، ١٣ / ٤١٠ رقم الحديث (٨٠٤٣) .

(٣٥) ابن فارس : المصدر السابق، ٢ / ٤٩٤ (رجو)

(٣٦) ابن فارس : المصدر السابق، ٢ / ٣٨١ (ربب) .

(٣٧) ابن فارس : المصدر السابق، ١ / ١٤٠ (أمل)، وينظر : الفراهيدي : أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (١٧٥ هـ)، كتاب العين، تحقيق : الدكتور مهدي المخزومي، والدكتور إبراهيم السامرائي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٢م، ٨ / ٣٤٧ (أمل) .

(٣٨) ابن فارس : المصدر السابق، ٢ / ٤٥٩ (روع) .

(٣٩) أحبك أكثر ٧٩ - ٨٠ .

(٤٠) اختلف اللغويون في وزن هذا الفعل، فمنهم من قال : وزنه (افتعل) من الجذر (سكن)، وجعله آخرون (استفعل) من الجذر (كون)، وهو الأرجح .

(٤١) ابن فارس : المصدر السابق، ٤ / ٤٠٠ (غوث) .

(٤٢) أحبك أكثر ٨٠ - ٨١ .

(٤٣) ابن فارس : المصدر السابق، ٤ / ٤٦١ (فوق) .

قائمة المصادر والمراجع

المصادر :

١. أحبك أكثر، شعر محمود بن ناصر الصقري، المنتدى الأدبي، مسقط، ط ١ / ١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م .

المراجع :

٢. ابن حنبل : أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال الشيباني (٢٤١هـ)، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق : شعيب الأرنؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ / ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م .

٣. ابن رشيق : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر، ط٥ / ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .

٤. ابن فارس : أبو الحسين أحمد بن زكريا (٣٩٥ هـ)، مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م .

٥. ابن مالك : أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك الطائي (٦٧٢ هـ)، شرح التسهيل، تحقيق : عبد الرحمن السيد، والدكتور محمد بدوي المختون، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١ / ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م .

٦. ابن منظور : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المصري (٧١١ هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت .

٧. ابن هشام : أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف بن أحمد الأنصاري (٧٦١ هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : الدكتور مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط ١ / ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م .

٨. ابن يعيش : موفق الدين يعيش بن علي (٦٤٣ هـ)، شرح المفصل، المطبعة الأميرية، القاهرة .

٩. الأزهري : خالد بن عبد الله بن أبي بكر (٩٠٥ هـ)، شرح التصريح على التوضيح أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو، تحقيق : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١ / ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م .

١٠. أوغلي : حسان فلاح ، ديوان طفيل الغنوي، شرح : الأصمعي، دار صادر، بيروت، ط١/ ١٩٧٠م .

١١. البخاري : أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (٢٥٦ هـ)، صحيح البخاري المسمى (الجامع الصحيح المختصر)، تحقيق : الدكتور مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، واليمامة، بيروت، ط ٣ / ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م .

١٢. الثبيتي : عبد العزيز بن عياد ، مقدمة القصيدة عند شعراء مدرسة الإحياء، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م .

١٣. حمداوي : جميل، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة الكويت، العدد (٣)، المجلد (٢٥)، ١٩٩٧م .

١٤. الخضري : محمد بن مصطفى (١٢٨٧ هـ)، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت .

١٥. رحيم : عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي – جوان، ٢٠٠٨م .

١٦. الزمخشري : أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (٥٣٨ هـ)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣ / ١٤٠٧ هـ .

١٧. السامرائي : الأستاذ الدكتور أحمد هاشم ، أنسنة الشعر والإرهاب الأمريكي قراءة في مجموعة (أندلسيات لجروح العراق) للشاعرة بشرى البستاني، بحث منشور في كتاب (النص الأدبي الحديث في صناعة الأحداث ومواكبتها)، جامعة عجلون الوطنية، ٢٠١٤ م .

١٨. ـــــ ، شعر المعقِّر البارقي شاعر الأزد وفارسهم، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمَّان، ط ١ / ٢٠١٥ م .

١٩. السامرائي : الدكتور فاضل صالح ، معاني الأبنية في العربية، دار عمار، عمَّان، ط ٢ / ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م .

٢٠. سيبويه : أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (١٨٠ هـ)، الكتاب، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت، ط ١ / ١٩٦٣م .

٢١. الفراهيدي : أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (١٧٥ هـ)، كتاب العين، تحقيق : الدكتور مهدي المخزومي، والدكتور إبراهيم السامرائي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٢م .

٢٢. القرعان : فايز ، تقنيات الخطاب البلاغي دراسة نصية، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط ١/ ٢٠٠٤ م .