JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ
العدد السادس والعشرون
(٣٠٧) (٣٢٦)

قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي دراسة فنية

أ.م.د. زيد عبد الحسين يوسف
Zaid iq83@gmail.com
م.م. حيدر عماد مسلم
جامعة جابر بن حيان للعلوم الطبية والصيدلانية

المستخلص:

تُعدُّ قصيدة الأطلال من عيون الشعر الذي انتجه الشاعر المصريّ إبراهيم ناجي، فقد سكب فيها مشاعره، وأحاسيسه اتجاه محبوبته، فظهر في النصّ الشعر جليا، وواضحا كي يعبّر عن قصة حب عاثر، الشاعر ذو المشارب الرومانسية، ومذهبه الشعري الجديد- مدرسة أبولو- من حيث الشكل والمضمون، حري بنا الوقوف عند منجزة الشعري، بوصفه حلقة مهمة لمدرسة أدبية ثارت على التقاليد الشعرية الموروثة، ومن هنا جاءت رغبة الباحث في دراسة نص قصيدة الاطلال حيث القيّم الفنية التي أرادها اظهار ما إنماز به عن غيره في التجديد الشعريّ.

ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ القصيدة يمكن دراستها، وتحليلها بالاعتماد على مناهج نقدية عدة، إلا أنّ الباحث آثر الدراسة الفنية؛ لكي يتعرف القارئ على لغة الشاعر المجدد وإيقاعه موسيقاه، والطرائق التي بنى صوره الشعرية التي بثها في نصه.

الكلمات المفتاحية: الأطلال. ا/ الشاعر/ اللغة الشعرية .

Atlal": An Artistic Study-Ibrahim Naji's poem "Al

.Dr Assistant Professor
Zaid Abdul Hussein Yousef
Zaid iq83@gmail.com
Assistant Lecturer Haider Imad Muslim
Jaber Ibn Hayyan University of Medical and Pharmaceutical Sciences

Abstract:

The poem “The Ruins” is considered one of the poetry produced by the Egyptian poet Ibrahim Naji. In it, he poured out his feelings and emotions towards his beloved, so the poetry appeared clearly and clearly in the text in order to express the story of Heb Ather, the poet with romantic stripes, and

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

his new poetic doctrine - the Apollo School - in terms of form and content. It behooves us to stop at Al-Sha'ari's masterpiece, as it is an important episode of a literary school that revolted against inherited poetic traditions, and from here came the researcher's desire to study the text of the poem "Al-Atlal" in terms of the artistic values that he desired, to show what distinguished it from others in terms of poetic renewal. It must be noted that the poem can be studied and analyzed based on several critical approaches, but the researcher preferred the technical study. So that the reader gets to know the language of the innovative poet, the rhythm of his music, and the methods by which he built the poetic images that he broadcast in his text.

Key word;Alaitila, Poet, Poetic language.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير الأنام والمرسلين محمد بن الله. البشير للناس أجمعين، وعلى آله وصحبه ومن اتبعه با حسان إلى قيام يوم الدين .

أما بعد... فتُعدُّ قصيدة الأطلال من القصائد الرومانسية، التي سكب الشاعر عواطفه وأحاسيسه في ثناياها، وتجلّت بها صور معاناة الحبيب اتجاه محبوبته في صبابه، ومما زاد لهذا النص الشعري شهرة بأن تلقفته أم كلثوم المغنية المصرية، فقد غنت مقاطع من هذا النص الشعري، ولعل الدراسة تبحث في تميزه من غيره، وآليات الشاعر المسخرة لإيصال الفكر للمتلقي، حتى غدا موضع اهتمام أهل الفن.

قد وجدنا أنّ النص الشعري واقف على عدة مستويات شعرية، تحتاج الوقوف عليها بدراسة فنية خالصة؛ فهذه المستويات حملت البناء اللفظي الموحي الذي لايخلو من توظيف أجزائه لمراد الشاعر، والإيقاع المتغير بين مقطع وآخر، مِمّا جعل المقاطع متناوبة في النغم الإيقاعي، ليناسب بين المواقف المتباينة، وإذا ما علمنا أن الشاعر يتنمى إلى مدرسة شعرية – مدرسة أبولو– تتسم بالتحرر من القافية، فكان شاعرنا قد شقّ طريقه الفني في بناء نصه بما يتوافق مع هذا الاتجاه، والحفاظ على القوافي وحرف الروي في رباعيات متفقة؛ إذْ ظهر كل مقطع رباعي منسجم بإيقاعه وصوره ودلالته.

وقد جاءت الدراسة على ثلاثة مباحث، تضمن المبحث الاول دراسة لغة الشاعر التي بثها نصه، من خلال الوقوف على التراكيب والأساليب، والتعرف من خلالهما الاستعمال اللغوي للمفردات،

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

وتناول المبحث الثاني القيمة الإيقاعية وما ظهر منها من إيقاعات وموسيقى صوتية هي إفرازات لمعانٍ ومواقف، بينما درس المبحث الثالث الصورة الشعرية؛ إذْ شمل دراسة الصورة السردية المعتمدة على توظيف المفردة بما تمتلكه من اشعاعات مؤثرة، وكذلك دراسة الصورة البيانية التي لا غنى للصورة عنها، من تشبيهات واستعارات وكنايات.

ختاما... ما عرضه الباحث يراه صوابا قابلا للخطأ، وهي محاولة لسبر إنتاج الشاعر إبراهيم ناجي وفك بعض الرموز العاطفية بأدوات فنية، راجيا من القارئ التصويب إن وُجِد تعرّج معرفي أو مجانبة للصواب. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المبحث الأول

اللغة الشعرية

يندرج النص – قصيدة الأطلال – ضمن اتجاه دبى عُرف في القرن العشرين ضمن دعاة التجديد في النص الشعري ولا سيما في لغته، إذ كسر شعراؤه التقليد في البناء اللغوي، والتعقيد بالمفردة المعجمية؛ لأنّ ((الاحتكام إلى المعجم وحده يُعدُّ قتلاً للنص الشعري)). (جبار، ٢٠١٠: ٢٠٣)

والشاعر إبراهيم ناجي ضمن سلسلة التجديد، وترك النمطية الموروثة في الشعر العربي، لذا لم يغرق نفسه في استعمال اللغة الغريبة والمعجمية؛ بل آثر الانتماء أو((الاقرار بالتجديد في طبيعة المفردة العربية وفقا لمتطلبات الحداثة الموضوعية ولمتطلبات التأمل والتخييل والتصوير والوضوح))، (العجيلي، د ت: ١١٣) لذا مال الباحث إلى أن ينأى بدراسة المفردات لحساب دراسة الجمل – الفعلية والأسيمة – وما ورد من تنوع بالأساليب .

أولاً: التراكيب:

يدرس مبحث التراكيب التقديم والتأخير، وكل ما يتركب من وحدات نسقية تدل على مراد المتكلم، ويُفهَم مقصوده ، واطلقوا عليه مراعاة الرتب، (المطلب، ٢٠١٠: ٢٣٩) إلا إنّي أرى بأنّها رتب داخل وحدة أكبر وهي الجملة في ((حسن دلالات الالفاظ في مواقعها من الجمل، وحسن الجمل في تجاورها بعضها مع بعض)) (هلال، ٢٠٠٩: ٢٦٢) فضلاً عن أنّ ((الجملة بوصفها مركباً لفظياً تتلاشى فيها فردية الكلمة و سلطتها، لتنشأ علاقة الجزء بالكل)) (العجيلي، د ت: ١٣٢) لذلك سلطنا الضوء على الجمل بنوعيها:

- الجملة الفعلية : وهي ما تكونت من فعل و فاعل، أو فعل و فاعل و مفعول به، ولكل واحدة منها تركيبها الخاص، فالجمل الفعلية تدل على الحدوث والتجديد وعدم الثبات واللزوم(السامرائي، ٢٠١٣:

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

٢٣)، أي ما يناسب المستقبل وتكرار الحدث، لذا نجد الشاعر وفّر هذه الدلالة في شعره إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (البحر الرمل)

اِسْــقِني واشْــرَبْ عَلَــى أَطْلاَلِــهِ		وارْوِ عَنِّـــي طَالَمَـــا الـــدَّمْعُ رَوَى

ويقول أيضا: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (بحر الرمل)

لَسْــتُ أَنْسَــاكِ وَقَــدْ اَغْرَيْتِنِــي		بِفَـــمٍ عَـــذْبِ المُنَـــادَاةِ رَقِيْـــقْ

ففي البيت الأول يريد استمرار السقي والشراب على الدوام ، مع استمرار رواية الحدث، طالما وقع الأثر وهو الدمع ، أما البيت الثاني، فأراد أن يقطع بعدم النسيان لجمال الفم، فذاكرته نشطة به، أفادها من الفعل (أغوى)، وربما أراد استمرار الفعل حتى تبقى الحياة مع محبوبته، فيقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٤) (بحر الرمل)

اُنْظُـري ضِـحْكِي وَرَقْصِـي فَرِحـاً		وَأَنَـــا أَحْمِـــلُ قَلْبـــاً ذُبِحَـــا

فالنظر اليه مستمراً لا انقطاع فيه ماداما مستمرين في اللقاء، ونلحظ أن الشاعر قد أغرى نفسه بنهايات مفتوحة، عندما ختم البيت بالدلالة الفعلية، مع عدم ذكر الفاعل، ما يؤدي لتعدد احتمالاته، وفي مواضع جعله متأخراً رتبه، أو مقدرا؛ إذْ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (بحر الرمل)

وَبِسَـــاطاً مِـــنْ نَـــدَامَى حُلُـــمٍ		هـــم تَـــوَارَوا أَبَـــداً وَهُـــوَ انْطَـــوَى

فـ(انطوى) فعل ماضٍ قدم المفعول به لأجل إعطاء صفة الاطلاق، والاستغراق الكامل لمعنى الفعل، ونجده مرة أخرى يورد الفعل من دون ذكر الفاعل نحو قوله: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٣)(بحر الرمل)

وَبَقَايَـا الظِّـلِّ مِـنْ رَكْـبٍ رَحَـلْ		وَخُيُـوطُ النُّـورِ مِـنْ نَجْـمٍ أَفَـلْ
أَلْمَـحُ الـدُّنْيَا بِعَيْنَـيْ سَـئِمٍ		وَأَرَى حَـوْلِيَ أَشْـبَاحَ المَلَـلْ

فـ(أفل) تركها مطلقة ونهاية مفتوحة، تدلّ على استمرار الأُفول والانطفاء، ما دامت الحبيبة قد انتهى معها زمن الحب .

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

● الجملة الأسمية: نرى الشاعر يميل إلى استعمال الجمل الإسمية عند وصف حاله، أوصف حالة محبوبته؛ ليدل على ثبات الحال، وتأكيداً للوصف الذي أورده، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٤) (بحر الرمل)

وَاثِــقُ الخُطْــوَةِ يَمْشــي مَلِكــاً		ظَــالِمُ الحُسْــنِ شَــهِيُّ الكِبْرِيَــاءْ
عَبِــقُ السِّــحْرِ كَأَنْفَــاسِ الرُّبَــى		سَــاهِمُ الطَّــرْفِ كَــأَحْلاَمِ المَسَــاءْ
مُشْــرِقُ الطَّلْعَــةِ فــي مَنْطِقِــهِ		لُغَــةُ النُّــورِ وَتَعْبِيْــرُ السَّــمَاءْ

فجملة (هو واثق) جملة وظفها لغاية تأكيد مشية الحبيب اتجاه محبوبته، بلا تردد أو شك، وعندما ينتقل إلى سياسة اللوم للمحبوبة نلاحظه يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٦) (بحر الرمل)

أَنْــتِ مَــنْ أَسْــدَلَهَا لا تَــدَّعي		أَنَّنــي أَسْــدَلْتُ هَــذي الحُجُبَــا

أراد ان يؤكد عدم وجود أي خطأ يصدر منه، أو انغلاق بالإضافة إلى استثمار الطاقات الدلالية في الجملة الاسمية، واثبات الصدود منها – المحبوبة – ليبرأ صفحته من ذلك.

ولابُدّ من الإشارة إلى أنّ الشاعر أفاد من الجمل –الفعلية والإسمية – في إضفاء سمة طول النفس الشعري، وربما أعانه ذلك في ايصال أحاسيسه ومشاعر كاملة، دون تكثيف العبارة الذي قد يولد في بعض استعمالاته إلى الغموض، ولعل تعدد القوافي سهّل له انسياب الجمل تلقائياً، وعدم الاحتياج إلى التقديم والتأخير مراعاة القافية، وقد نلاحظ خاصية توالي الجمل مكتملة الأجزاء، نحو قوله من مجزور الرمل: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٩) (بحر الرمل)

جَنَّــــتِ الــــرِّيْحُ وَنَــــا		دَتْــــهُ شَــــيَاطِيْنُ الظَّــــلاَمْ
أَخِتَامَــــاً كَيْــــفَ يَحْلــــو		لَــــكَ فــــي البِــــدْءِ الخِتَــــامْ
يَــــا جَرِيْحــــاً أَسْــــلَمَ ال		جُــــرْحَ حَبِيْبــــاً نَكَــــأَهْ

ولعل الشاعر أفاد من امتداد القول أن يحوّل الأبيات إلى تصفيقة واحدة لمعنى واحد؛ إذْ يمتد القول من أوله إلى آخره بتساوي الرتب، وعدم كسر نظامها.

ثانياً: الأساليب: وظّف الشاعر أساليب عديدة، تنوعت بين استفهام وأمر ونداء وشرط ونفي، لترسيخ حضور المرتكزات الأساسية للمشهد الرومانسي وتقويته، الحبيب والمحبوبة والفضاء الذي يجمعهم، فقد يلقي سؤالاً يتجه فيه مرة إلى نفسه وأخرى إلى المحبوبة، والأمر عينه مع ساحة اللقاء، باستفهام

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

حقيقي يخرج إلى معانٍ مجازية، والملاحظ خلو النص من أداتي الاستفهام (الهمزة وهل)، وأغلب الظن في هذه اللمحة الأسلوبية يعود إلى المرجعيات الذهنية التي تمّ بها بناء سياق النص الشعري المتعارض مع روح التردد، ولا يتوافق مع عدم معرفة ذات المقابل، مقارنة مع المعنى الذي تضمنه الاستفهام بالهمزة وهل الناظر إلى الإثبات' وهذا يخالف ما يريد إثباته الشاعر من الدمج النفسي والروحي، بينما التردد يخلق فجوة نفسية وعاطفية يأباها الشاعر وينكر حضورها، وقد تركز الاستفهام بـ(كيف، أين) نحو قول الشاعر: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (بحر الرمل)

كَيْـفَ ذَاكَ الحُـبُّ أَمْسَـى خَبَـراً		وَحَـــدِيْثاً مِـــنْ أَحَادِيْـــثِ الجَـــوَى

فالاستفهام يخرج إلى معاني التعجب، والبيت ينتمي إلى مقدمة القصيدة، لينبئ المتلقى أن قصة حب معمقة انتهت، وأدت إلى تعجب الشاعر؛ لما يضفيه من جو قابل إلى صناعة ردود فعل عاطفية تسمح للانفصال سواء أكان عند السامع أم الشاعر ذاته بوصفه راوٍ لهذه القصة.

أمّا الاستفهام بـ (أين)، فقد ورد في قوله: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٤) (بحر الرمل)

أَيْـنَ مِنّـي مَجْلِـسٌ أَنْـتَ بِـهِ		فِتْنَـــةٌ تَمَّـــتْ سَـــنَاءٌ وَسَـــنَى

فيريد ان يصف نفسه بالحائر، استنادا على سؤاله عن المكان، الذي استدعاء من أجل نقل صورة الحيرة التي تعتريه، فلم يكن التساؤل عن المكان إلا أداة ليغطي عن حالته النفسية الداخلية.

أما النداء، فقد وردت صيفته مع حرف(يا)، الذي يدل على البعد المكاني؛ للحصول على مستوى تأثر المتلقي من قضية انتهاء قصة الحب العاثر، فيقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (بحر الرمل)

يـــا فُـــؤَادِي رَحِـــمَ اللهُ الهَـــوَى		كَـــانَ صَـــرْحاً مِـــنْ خَيَـــالٍ فَهَـــوَى

وفي موضع آخر يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٣) (بحر الرمل)

يَـــا لَهَـــا مِـــنْ قِمَـــمٍ كُنَّـــا بِهَـــا		نَتَلاَقَـــــــى وَبِسِـــــــرَّيْنَا نَبُـــــــوحْ

وفي موضع آخر يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٦) (بحر الرمل)

يَـا شِـفَاءَ الـرُّوحِ رُوحـي تَشْـتَكي		ظُلْمَ آسِيْهَا إلى بَارِئِهَا

بثّ الشاعر وجده من حالة البعد والانفصال بين المخاطِب والمخاطَب من خلال استعمال آلية التناسب الزمني بين حرف النداء والفعل الماضي (رحم، كنا)، إلا أنه في النداء الثالث يظهر بصورة المنكسر، والحديث عن نفسه أورده بجملة فعليه تدل على الحال والاستقبال،(تشكي روحي

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

ظلم)، لكي يظهر للسامع حجم الظلم الذي سلط عليه، ويحصل على تعاطف السامع والتجاوب النفسي معاه.

المبحث الثاني

الإيقاع الشعري

يعدّ الايقاع العمود الفقري في دراسة الموسيقى الشعرية يوصف ((النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات))، (عبيد، ٢٠٠١: ١٤)، وهذا يخلق نوعاً من الترابط للنص الشعري سواء أكان المقروء أم المكتوب.

ويمكن دراسة الايقاع من خلال مكوناته أو ارتباطاته ولا سيما الوزن والقافية، وقد قدمت دراسة القافية لما وجدت فيها من دلالات أفادت النص وأثرته بالتنوع .

أولا: القافية.

اعتادت الدراسات الأكاديمية على تقديم دراسة الوزن الشعري على القافية، إلا أنّ دراستنا قدمت الحديث عن القافية؛ لما امتازت به في الشعر المرسل، الذي ((يتقيد الشاعر بالوزن؛ ولكنه لا يتقيد بالقوافي، فلكل بيت قافية)) (ضيف، ٢٠٠٨: ٦١) ، وينتمي النص المدروس في بنائه الموسيقي لهذا الشعر، وإيمانا بارتباط القافية بالموسيقى الذي ((لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي وإنما .. وثيقة الصلة أيضا بالنظم الصرفية والنحوية والأسلوبية)) (مفتاح، ١٩٨٥: ٤٤-٤٥)، لذا آثرنا دراسة القافية وتحديد تجلياتها واشعاعاتها الدلالية في مقاطع قصيدة الأطلال.

ومثلث القافية أبرز الجوانب الصوتية في القصيدة ، حتى غدا أثرها واضحاً غير خفي في النص الشعري، فقد وردت بكلا نوعيها المطلقة والمقيدة (القيرواني، ١٩٨١: ١/١٥٤)، وكل نوع منها أفاد غرض معين، سكب من خلاله الشاعر ما يستطيع من عواطف تناسب نوع القافية وصفاتها النبرية والموسيقية.[١]

استعمل الشاعر في نصه الشعري أربعة وعشرين حرف روي، مقسمة على المقاطع، إلا أن ما يؤخذ عليه التنوع في حروف الروي بكثرة، حتى أن المقطع الواحد قد احتوى أكثر من رويين، وذاته ما دعا أحد الباحثين القول واصفا النص: ((أصاب المطولة باضطراب إيقاعي واضح لا مسوغ له)) (العجيلي، ٧٢: ١٣٢)، والحقيقة أن التنوع لم يضرّ الإيقاع النغمي والصوتي وحسب، وإنما أربك

[١] يجدر بنا الإشارة أن المراد هنا بالقافية ليس التحديد العروضي الذي ذكره الخليل ومن جاء بعده، وإنما المقصود حرف الروي بوصفه ابرز حرف في القافية.

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

توصيل الرسالة، فقد يتناغم المتلقي بقافية (حرف روي) مقيدة التي تقترب من القوة والشدة، ثُمَّ ينتقل إلى الحرف الحاء الذي يقترب إلى الشجون والضعف، نحو قوله: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٣) (بحر الرمل)

رَاقِصـــاتٍ فَـــوْقَ أَشْـــلاَءِ الهَـــوَى		مُعْـــولاَتٍ فَـــوْقَ أَجْـــدَاثِ الأَمَـــلْ
ذَهَـــبَ العُمْـــرُ هَبَـــاءً فَـــاذْهَبِي		لَـــمْ يَكُـــنْ وَعْـــدُكِ إلاَ شَـــبَحَا
صَـــفْحَةً قَـــدْ ذَهَـــبَ الـــدَّهْرُ بِهَـــا		أَثْبَـــتَ الحُـــبَّ عَلَيْهَـــا وَمَحَـــا

فالمتلفي يعيش في حالة صعود وهبوط، ولم يسكن في مستوى بعد، إلا ووجد نفسه قد انخفض وانحدر إلى الشجون والحزن.

ونجد شاعرنا استعان كثيراً بحروف المد، وكررها في مواضع عديدة، بغية نقل حالات الحزن، فيقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٤) (بحر الرمل)

أُنْظُـري ضِـحْكِي وَرَقْصـي فَرِحـاً		وَأَنَـــا أَحْمِـــلُ قَلْبـــاً ذُبِحَـــا

ويقول في موضع اخر: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٥) (بحر الرمل)

أَنْـتِ قَـدْ صَـيَّرْتِ أَمْـرِي عَجَبَـا		كَثُـــرَتْ حِـــوْلِيَ أَطْيَـــارُ الرُّبَـــى

وقد حاك الشاعر نصه بأمثلة مشابهة، استعان بحرف الروي لنقل الشجون عن طريق مد الصوت بما فيه من شحنات عاطفية وشعورية. (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢-١٣٣-١٣٧)

ونرى التعبير الشعري يتغير من الانكسار إلى الصمود، وتجاوز الواقع، فيرافقه بمسار متوازٍ تبدل القافية، فيستعمل المقيدة ليؤكد صموده وقوته، فيقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٧)(بحر الرمل)

مَـا احْتِفَـاظِي بِعُهُـودٍ لَـمْ تَصُـنْهَا		وَإِلاَمَ اللأَسْـــرُ وَالـــدُّنْيا لَـــدَيَّ
هَا أَنَا جَفَّتْ دُمُوعي فَاعْفُ عَنْهَا		إِنّهَـــا قَبْلَـــكَ لَـــمْ تُبْـــذَلْ لِحَـــيَّ

فساوى بين القافية المقيدة، وداخل البيت من حركات إعرابية ساكنة،(جفت، تبدل، تصنها)؛ لكي تتشابه مع خاتمة البيتين، أو ناسبت مع الفتحة في أنا القوي المعترف بنفسه بعد ما انسحقت ذاته، يقوله: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٧) (بحر الرمل) .

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

آهِ مِـنْ قَيْـدِكَ أَدْمَـى مِعْصَـمي		لِـــمَ أُبْقِيْـــهِ وَمَـــا أَبْقَـــى عَلَـــيَّ

وربما انتشار المقيدة بين القوافي المطلقة نمط موسيقي، وظفه الشاعر لدفع الملل عن المتلقى، ليدخل عليه عنصري لمفاجأة والمباغتة، وكسر الرتابة، أو جعل اتحاد القافية اشعاراً للمتلقي بأننا في الدائرة الموضوعية ذاتها، وما أن اختلف حرف الروي الذي قام مقام الإيذان بالولوج بموضوع آخر (اللطيف، ١٩٩٦: ١٢٣)، يتحقق المعنى ذاته عندما نتأمل المقطع الثاني والعشرين، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤٠) (بحر الرمل)

يَـاحَبِيْبِي كُـلُّ شَـيْءٍ بِقَضَـاءْ		مَـــا بِأَيْـــدينَا خُلِقْنَـــا تُعَسَـــاءْ

افتتح المقطع بحوارية مع المحبوبة، يعرض رؤيته للواقعه، بأن التعاسة أمر ليس من صنعنا، وفي المقطع الثالث والعشرين الذي يبدأه فيقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤٠) (بحر الرمل)

يَـا مغنـي الخلـد ضـيعت العمـر		فـــي أناشـــيد تعنـــي البشـــر

فالنداء حافظ على بقاء الحوارية مع اختلاف المخاطَب، إلا أن الرسالة واحدة، وهي تعاسة العيش وفناء العمر، وكذا الحال في المقطع الرابع والعشرين إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤١) (بحر الرمل)

يَـــا نِـــدَاءً كُلَّمَـــا أَرْسَـــلْتُهُ		رُدَّ مَقْهُـــوراً وَبِـــالحَظِّ ارْتَطَـــمْ

وينهي القافية المقيدة بالمقطع الخامس والعشرين، بعدما أراد أن ينتهي دائرة الخطاب، بخروج ليهيئ نقلة موضوعية أخرى إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤١) (بحر الرمل)

غَنِّـهِ حَتَّـى نَـرَى سِـتْرَ الـدُّجَى		طَلَـــعَ الفَجْـــرُ عَلَيْـــهِ فَانْتَهَـــكْ

نجد في البيت الاخير المفارقة عن مسلك موضوعي إلتزم به الشاعر، قلّت معه الحروف الساكنة الممتدة في خط أفقي مع القافية .

ثانيا: الوزن:

هو ((مجموعة التفعيلات التي يتألّف منها البيت)) (هلال، ٢٠٠٩: ٤٣٣)، ويصل البيت الشعري إلى أعلى مستوى من الإيقاع عندما يتساوى الوزن في الإيقاع، بحيث يوصف الوزن الشعري بأنه ((

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

مجموعة الانماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع المقاطع من تفعيلات)). (وهبة، ١٩٧٩: ٢٣٨)

وقد نظم شاعرنا قصيدته على بحر الرمل، الذي يمتاز بعذوبته وسلاسته، لذا عُدّ نوع من الغناء (القزويني، ١٩٩٤: ٨٣)، فهي مناسبة من حيث الخفة في الانتقال بين تفعيلاتها ((فاعلا تن وغالبا يدخل عليها التغيير)) (ابراهيم، ١٩٨١: ٢٠٢)، مما يسهل تغيير النمط الصوتي، او لدواعي كسر الرتابة في الوزن الواحد، إذا ما علمنا أن العصر الحديث امتاز بشكل خاص بتعدد الأوزان داخل القصيدة (العجيلي: ٧١)، وشاعرنا اتخذ هندسة ايقاعية، يجمع بحر الرمل وأنواعه العروضية في مقاطع قصيدته (العجيلي: ٧١)، حتى ينوّع التموجات الصوتية بين العود والهبوط والارتفاع والانخفاض متوازية مع الحالات الشعورية والعاطفية وهذه الخلخلة تلبية مقصودة لإفرازات شعورية عاطفية ممزوجة مع الغرض الموضوعي.

فالمقطع الأول والثاني والثالث وصولاً الذي المقطع السادس عشر ضمن سياسة الرتابة الواحدة وسيادة بحر الرمل الكامل في تفعيلاته، ثم ينتقل ليفاجئنا بمجزوء الرمل، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٨)

(بحر مجزوء الرمل)

لَسْـــــتُ أَنْسَـــــى أَبَـــــدا		سَـــــاعَةً فـــــي العُمُـــــرِ
تَحْـــــتَ رِيْـــــحٍ صَـــــفَّقَتْ		لارْتِقَـــــاصِ المَطَـــــرِ
نَوَّحَـــــتْ لِلـــــذِّكَرِ		وَشَـــــكَتْ لِلْقَمَـــــرِ

ويستمر مجزوء الرمل في المقاطع السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر والعشرين (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٨-١٣٩)، ثم ينتقل إلى الرمل الكامل في تفعيلاته، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤٠)

(بحر الرمل)

يَـاحَبِيْبِي كُـلُّ شَـيْءٍ بِقَضَـاءْ		مَـــا بِأَيْـــدِينَا خُلِقْنَـــا تُعَسَـــاءْ
رُبَّمَـــا تَجْمَعُنَـــا أَقْـــدَارُنَا		ذَاتَ يَـــوْمٍ بَعْـــدَمَا عَـــزَّ اللِّقَـــاءْ
فَـــإِذا أَنْكَـــرَ خِـــلٌّ خِلَّـــهُ		وَتَلاَقَيْنَـــا لِقَـــاءَ الغُرَبَـــاءْ

ويمكن أن نفسر هذا التمايز في استعمال بحر الرمل ومجزوئه إلى اختلاف العاطفة التي يبثها الشاعر في النص، بين قوة وضعف، وارتفاع وانخفاض، بغية انتباه المتلقي لانتقالاته الموضوعية،

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

فقد أراد أن يمسك بأطراف التجربة بكل أجزائها، فوظّف تفعيلات البحر الشعري لإبداء التغاير العاطفي المقترن بالموضوع الشعري، وإذا علمنا أن الطرب يقترب غالبا بالمجزوء من البحور (هلال، ٢٠٠٩: ٤٣٩)، فيصيب إبراهيم ناجي في ذلك لأنّ((قُصر البيت يؤدي إلى تكرار النغمات بشكل اسرع، مما يضفي إيقاعاً عالياً للغناء)) (داود، ٢٠٠١: ٤٣)، نحو قوله: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٩) (بحر مجزوء الرمل)

جَنَّـــــتِ الـــــرِّيْحُ وَنَـــــا		دَتْـــــهُ شَـــــيَاطِيْنُ الظَّـــــلاَمْ
أَخِتاَمَـــــاً كَيْـــــفَ يَحْلـــــو		لَـــــكَ فـــــي البِـــــدْءِ الخِتَـــــامْ

ويؤكد السرعة والخفه جعل الابيات مدورة ليربط الصدر بالعجز، و ينحته بالتصفيق على آلامه، وكانه راقص عليها، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٩) (بحر مجزوء الرمل)

يَـــا جَرِيْحـــاً أَسْـــلَمَ الـــ		جُـــــرْح حَبِيْبـــــاً نَكَـــــأَهْ
هُـــــوَ لاَ يَبْكـــــي إِذَا الـــــ		نَّـــــاعِي بِهَـــــذَا نَبَّـــــأَهْ

وتراه يميل إلى استعمال البحر كاملاً في تفعيلاته، عندما يحتاج إلى نفس شعري طويل، قادر على حمل المعاني، التي غالبا ما يوظّف لها الجمل التي تنسم بالطول من حيث تركيبتها البنائية، ولاسيما الفعلية، التي لازمت معاني الوجود والفناء، أو القضاء والعقاب، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤٠) (بحر الرمل)

يـا مغنـي الخلـد ضـيعت العمـر		فـــي أناشـــيد تُغنَّـــى للبشـــر

ويقول ايضاً: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤١) (البحر الرمل)

أَيُّهَـــا الشَّـــاعِرُ كَـــمْ مِـــنْ زَهْـــرَةٍ		عَوقِبَـــتْ لَـــمْ تَـــدْرِ يَوْمـــاً ذَنْبَهَـــا

وتتأكد خاصية الانتقال من العاطفة إلى الموضوعات الجادة، وما تلف في ثناياها فلسفة الشاعر اتجاه الحياة، بتصريع البيت بالقافية المقيدة؛ ليدلل على القوة التي ابتغاها، وخلفتها به، من خلال تغيير حركة حرف الروي وتصريعه، وكذلك التبادل بين نمطين الرمل الكامل بتفعيلاته، وتناوبه مع مجزوئه، ومن هنا ننطلق بعدم موافقتنا للدكتور كمال عبد الرزاق عندما أثبت أنّ التنوع قد خلق

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

اضطراباً ايقاعياً، (العجيلي، د ت: ٧٢) أحاسبه قد غفل عن التنوع الموضوعي والعاطفي وعلاقته مع التباين في إيراد الاصوات المبثوثة بين مقاطع النص الشعري، التي تعرض المشاهد المتلونة بالفرح مرة، ونقل آلام الفراق ومشاهده مرة أخرى، ولعله ما اضطره إلى تنويع ايقاعاته، بزيادة ونقصان في تفعيلات البحر.

المبحث الثالث

الصورة الشعرية

يتفق الباحثون المعاصرون على أهمية الصورة الشعرية الممزوجة من قوة الخيال واللغة، لذا قيل في خلق الصورة: ((أن تمثل عملية التخييل الأساسي الأول الذي ينطلق منه الفنان بعد انفعاله، ليصنع أحاسيسه ومشاعره وصوره الكثيرة المتتالية في شكل فني منظم))، (ابراهيم، ٢٠٠٥: ١٠٥)، وفيما يخص اللغة وما تتضمن من مفردات ذات أهمية في النص يتأكد القول في: ((إنّ المفردة دلالة لترسم صورة المعنى، وعند ذلك تقترب الرؤية المعبرة عن إحساس الشاعر من خلال هذا الاقتران))، (ابراهيم، ٢٠٠٥: ١٢٦) ؛ بل اللفظة لها القدرة في إشعاع البيت بالصورة، ونقله من معنى إلى آخر، (الملائكة، ٢٠٠٢: ١٠٥) لذا نسمع توصيفا للصورة الشعرية الحديثة بأنها((إن الصورة الحديثة تفضل أن تكون قصيرة وعنيفة أي الفا كلمة تلقي في سياق الجملة فتخلص الصورة)). (شريم، ١٩٨٥: ٧٩)

وإذا كانت الصورة في قصيدة الاطلال تعتمد على الجزئية في كل مقطع التأثير جانباً واحداً من المعاناة ، وتتضافر الجزئيات لتكتمل في نهاية القصيدة الصورة المكتملة عند المتلقي، وربّما يعود إلى فهم شاعرنا للوحدة العضوية ، أن يتصل النصر من أوله الحى آخر يخيط اطفي، وفي الوقت نفسه لا يمنع أن يخرج الشاعر عن موضوعه إزاء استلام القسم الصورة الإيمانية او التمثيلية، ومما مكّن الشاعر تقسيم القصيدة على مقاطع أنام الله بناء الصدر ، فتجد في المقطع الأول بيني صورة النادي للحب المنتهي إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (بحر الرمل)

يـــا فُـــؤَادِي رَحِـــمَ اللهُ الهَـــوَى		كَـــانَ صَـــرْحاً مِـــنْ خَيَـــالٍ فَهَـــوَى

ويبقى في المقطع الثاني في نفس العزاء، مع تفصيل لمجريات الصورة المكثفة في المقطع الأول، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (بحر الرمل)

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

وَإذا القَلْـــبُ عَلَـــى غُفْرانِـــهِ		كُلَّمَـــا غَـــارَ بَـــهِ النَّصْـــلُ عَفَـــا
يَـا غَرَامـاً كَـانَ مِنّـي فـي دَمـي		قَـــدَراً كَـــالمَوْتِ أَوْفَـــى طَعْمُـــهُ
مَـا قَضَـيْنَا سَـاعَةً فـي عُرْسِـهِ		وقَضَـــيْنَا العُمْـــرَ فـــي مَأْتَمِـــهِ

في هذه الصورة تتشكل لدى القارئ مديات اللوعة التي أصابت الشاعر من الفراق، حتى غدا كل بيت صورة خالصة، ينتزعها السامع من مفرداتها المبثوثة، التي تعطي بمجملها صورة ايحائية للمتلقي، وربّما لاحظ الشاعر كثرة المقاطع، وحضور عدد كبير من الصور الجزئية، مما يؤدي إلى تفتت النص وتشتته، فضلاً عن اختلاف الأصوات وتنوع الإيقاع، فقد آثر كثرة النداء والاستفهام وأدوات الربط، التي إنماز بثها في المقاطع الطويلة، حرصاً منه على تماسكها، وعدم انفلات الصورة الكلية داخل المقطع، ونستدل على ما تقدم بسياق الصورة في المقطع الثاني مثالا، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٣) (بحر الرمل)

يَـا رِيَاحـاً لَـيْسَ يَهْـدا عَصْـفُهَا		نَضَـــبَ الزَّيْـــتُ وَمِصْـــبَاحِي انْطَفَـــا
وَأَنَـــا أَقْتَـــاتُ مِـــنْ وَهْـــمٍ عَفَـــا		وَأَفـــي العُمْـــرَ لِنَـــاسٍ مَـــا وَفَـــى
كَـــمْ تَقَلَّبْـــتُ عَلَـــى خَنْجَـــرِهِ		لاَ الهَـــوَى مَـــالَ وَلاَ الجَفْـــنُ غَفَـــا
وَإذا القَلْـــبُ عَلَـــى غُفْرانِـــهِ		كُلَّمَـــا غَـــارَ بَـــهِ النَّصْـــلُ عَفَـــا

ويقول في المقطع التالي مباشرة إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٣) (بحر الرمل)

مَـا انْتِزَاعـي دَمْعَـةً مِـنْ عَيْنَيْـهِ		وَاغْتِصَـــابي بَسْـــمَةً مِـــنْ فَمِـــهِ
لَيْـتَ شِـعْري أَيْـنَ مِنْـهُ مَهْرَبـي		أَيْنَ يَمْضي هَارِبٌ مِنْ دَمِهِ
لَسْـتُ أَنْسَـاكِ وَقَـدْ اَغْرَيْتِنـي		بِفَـــمٍ عَـــذْبِ المُنَـــادَاةِ رَقِيْـــقْ
وَيَـــدٍ تَمْتَـــدُّ نَحْـــوي كَيَـــدٍ		مِـــنْ خِـــلاَلِ المَـــوْجِ مُـــدَّتْ لِغَرِيْـــقْ
آهِ يَـــا قِيْلَـــةَ أَقْـــدَامي إِذَا		شَـــكَتِ الأَقْـــدَامُ أَشْـــوَاكَ الطَّرِيْـــقْ

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

وبريقـــا يَظْمَـــأُ السَّـــاري لَـــهُ		أَيْـــنَ فـــي عَيْنَيْـــكِ ذَيَّـــاكَ البَرِيْـــقْ
لَسْـــتُ أَنْسَـــاكِ وَقَـــدْ أَغْرَيْتِنِـــي		بِالـــذُّرَى الشُّـــمِّ فَأَدْمَنْـــتُ الطُّمُـــوحْ
أَنْـــتِ رُوحٌ فـــي سَـــمَائي وَأَنَـــا		لَـــكِ أَعْلُـــو فَكَـــأَنّي مَحْـــضُ رُوحْ
يَـــا لَهَـــا مِـــنْ قِمَـــمٍ كُنَّـــا بِهَـــا		نَتَلاَقَـــــى وَبِسِـــــرَّيْنَا نَبُـــــوحْ
نَسْتَشِـــفُّ الغَيْـــبَ مِـــنْ أَبْرَاجِهَـــا		وَنَـــرَى النَّـــاسَ ظِـــلاَلاً فـــي السُـــفُوحْ

فكل بيت وظفه الشاعر لبيان صورة جزئية لمشهد معين، وبني الأبيات وكأنها تولد بمقدارها صوراً، مع ملازمتها لصبغ متعددة من النداء والنفي والتمني والشكوى، بالإضافة إلى ذلك استجلب صوراً ايحائية بلغة مباشرة، وأغلب الظن أن مشروعه في تحشيد الصور أصابه الترهل أو التكرار المعيب، فالبيت الثاني والثالث تكرار لصورة عدم الوفاء، أما الأبيات الخامس إلى الثامن فاتسمت بحضور الصور الجزئية لموضوعات شتى، التي أعطت الانطباع للمتلقي بتشتتها، وذاتها جاءت منسابة مع حدوث صورة النفي بعدم النسيان في البيت الثامن، فحالته تشبه موقف القاتل الذي لا تفارقه صورة المقتول ودمه المتعلق برقبته، إلا أن الصورة ضمّت لمحة رومانسية أخرى ملازمة لتغيير نوع القافية، إلا أنها في ناتجها تدلّ على الأبدية نحو(رقيق، الغريق، الطريق)، حتى يشرق علينا البيت الرابع عشر الذي ينفصل في انتاج صورته، وتضل الصور بين ارتفاع وانخفاض عما تول مفاجأة مصدمات واختلاف في المعاني والايقاع . اما انواع الصور التي ودرت في النص الشعري – قصيدة الأطلال– فيمكن أن نقسمها من حيث الكثرة على الصور السردية والبيانية :

أولا: الصور السردية :

إذا فهمنا السرد هو التتابع في المفردات، وما يحكمها من قوانين تدخل ضمن ((فرعاً من أصل كبير هو الشعرية القائمة على استنباط القوانين الداخلية للاجناس الأدبية))، (السعيدي، ٢٠٠٨: ٣٢)، والمفردة لا قيمة لها خارج سياقها بوصفه ((النظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك)) (جبار، ٢٠١٠: ١٣١)، الذي تدرك من خلاله اشعاعات صورية وفنية بعيدة عن علم البيان، يخلق لنا مشهداً تخيليا للحالة الشعورية أو العاطفية التي يمر بها الشاعر، فهو – المشهد التخييلي– ((عبارة عن فعل محدد يحدث في زمان ومكان محددين))، (شراد، ٢٠١٤: ١٩٢) واستثمره شاعرنا بوصفه بؤرة لرموزه، أو اشارات تبث للسامع دلالات وصور عدة، التي وجهها كرسائل بطريقة سردية

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

صورية إلى المحبوبة، تخللت النص الشعري معتمدا على النداء تارة، وعلى اللوم والعتاب تارة أخرى :إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٤١) (بحر الرمل)

اَيُّهَـــا الشَّـــاعِرُ خُـــذْ قِيْثَارَتَـــكْ		غَـــنِّ أَشْـــجَانَكَ وَاسْـــكُبْ دَمْعَتَـــكْ

فلم نر أي اجهاد ذهني في انتاج الصورة؛ بل جاءت تلقائية عفوية من خلال حديثة مع صاحب القيثارة، ولكن تحمل معنى اليأس من عودة إلى اللقاء ثانية، وابتداء حالة الفراق.

ويقول ايضاً: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٥) (البحر الرمل)

أَنْـتِ قَـدْ صَـيَّرْتِ أَمْـرِي عَجَبَـا		كَثُـــرَتْ حِـــوْلِيَ أَطْيَـــارُ الرُّبَـــى
فَـــإِذا قُلْـــتُ لِقَلْبِـــي سَـــاعَةً		قُـــمْ نُغَـــرِّدْ لِسِـــوَى لَيْلَـــى أَبَـــى

فصورة العتاب في (أمري عجبا) ، وكأنها لوحة رسمها الشاعر لعدم اكتراث المحبوبة به، وبدايات الفراق، ونجد السرد في الشكوى إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٧) (بحر الرمل)

آهِ مِـنْ قَيْـدِكَ أَدْمَـى مِعْصَـمي		لِـــمَ أُبْقِيْـــهِ وَمَـــا أَبْقَـــى عَلَـــيَّ

تكونت الصورة على اساسيات تصعيد الحدث، وخلق روح الصراع، الذي تجلت في البناء الصوري من فقدان قوته أمامها، وصراعه مع صلابتها، ثم خسر الرهان ووصل إلى الشكوى والندبة، وبذلك ينحصر أمام المتلقي مشهدا متكامل الأركان لمعاناته، بعدما زوّده بمفاتيح المغالق لحل شفرات المكتنزة في افرازاته النفسية وتأوهاته.

ثانياً: الصورة البيانية:

وهي الصور الناتجة من مباحث علم البيان، وقد لاحظنا أنّ الشاعر لم يتكأ عليها في بنائه التصوري كثيراً؛ ولعلّه راجع إلى رؤيته اللبنية الدلالية التي يريد أن يبعثها ذات المعاني القريبة، المبتعدة عن الغموض وأدواته، ، وعدم تعميل الذهن وكده في تحصيل المراد؛ بل طلب قرب الدلالة للمتلقي، نحو إيراده التشبيه بقوله: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٣) (بحر الرمل)

أَنْـــتِ رُوحٌ فـــي سَـــمَائي وَأَنَـــا		لَكِ أَعْلُو فَكَأَنّي مَحْضُ رُوحْ

أفاد من القوة التشبيهية لتثبيت المعنى، وأنّ روحه خالصة لها، إذ لا يشوبها اي شيء دونها، واقترن التشبيه بالترجيع في لفظة روح في آخر البيت وأوله، وكأنما القوة التشبيهية لا تجري بين طرفيه، وانما تسري في صورة متكاملة، ويرد أيضاً، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٢) (بحر الرمل)

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

يَـا غَرَامـاً كَـانَ مِنّـي فـي دمـي		قَـــدَراً كَـــالمَوْتِ أَوْفَـــى طَعْمُـــهُ

فهو تشبيه صورة حسية بصورة عقلية، طرفه الأول امتزاج الدم، وذاته ينبئ بتجليات عند السامع عن معنى الالتحام الكامل بينهما، حتى تبلغ الصورة إلى إثبات اندماجهما في جسد واحد، والطرف الثاني المشبه به حالة ورود الموت، فقد تتقاسماه، إذ لا فرق إن أصاب احمدهما يصب الآخر.

أما الكناية فالغالب في ورودها كناية عن موصوف، مما يقرّب حالة المحبوبة بحركاتها وسكناتها، بكنايات قريبة استدعاها من أجل إثراء نصه بحركات ذهنية تبعث الجمال والالتفات، نحو قوله: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٧) (بحر الرمل)

أُنْظُـري ضِـحْكِي وَرَقْصـي فَرِحـاً		وَأَنَـــا أَحْمِـــلُ قَلْبـــاً ذُبِحَـــا

فالشطر الاول كنى به عن عدم المبالاة المحبوبة به، فهو الساعي بإدخال البهجة عليها، على الرغم مِمّا يحمل من آهات وويلات، فـ(قلبا ذبحا) كناية عن موصوف الذي لاقى المرارة والعذابات من محبوبته، التي جفّ ماؤها العذب الساقي لقلبه، حتى تحول قلبه طيرا مذبوحا، ويومأ الشاعر بهذه الصورة الكنائية للسامع حال ارتعاش الطير المذبوح كي يطبقها على قائل النص.

وفي موضع آخر من استعمال الصورة الكنائية إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٧) (بحر الرمل)

وَهَـبِ الطَّـائِرَ عَـنْ عُشِّـكَ طَـارَا		جَفَّـــتِ الغُـــدْرَانُ وَالـــثَّلْجُ أَغَـــارَا

فـ(عن عشك طارا)، كنى به عن انتهاء قصة الحب، بحال الطائر الذي طار عن عشّه من غير عودة، وامتلك حريته.

أما الاستعارة فلم ترد إلا قليلا، لما أفاده من الدلالات المباشرة للألفاظ، فقد وردت في صيغة التجسيم للمعنويات، إذ يقول: (الديوان، ١٩٨٠: ١٣٤) (بحر الرمل)

وَاثِـقُ الخُطْـوَةِ يَمْشـي مَلِكـاً		ظَـــالِمُ الحُسْـــنِ شَـــهِيُّ الكِبْرِيَـــاءْ
عَبِـقُ السِّـحْرِ كَأَنْفَـاسِ الرُّبَـى		سَـــاهِمُ الطَّـــرْفِ كَـــأَحْلاَمِ المَسَـــاءْ
مُشْـرِقُ الطَّلْعَـةِ فـي مَنْطِقِـهِ		لُغَـــةُ النُّـــورِ وَتَعْبِيْـــرُ السَّـــمَاءْ

JOBS مجلة العلوم الأساسية Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

جسّم المساء وكانه رجل له أحلام، وله لغة تعبر وتحكي الكلام، فقد أبانت الاستعارات قوة وصفية لمحبوبته، فضلاً عن التشبيه في(كأحلام المساء)، والكناية (مشرق الطلعة) ، كلها وظفها لغرض بياني فني يظهر القيم الجمالية لمحبوبته.

ونستخلص مما تقدم: إن الشاعر برومانسيته أفاد من القدرة الاشعاعية الكامنة في المفردات، لخلق صور قريبة المنال، موحية بالغرض، مع نقل عواطفه وأحاسيسه، واتجه نحو السياق والتركيب اللغوي وما تحمله من شاعرية في خلق خيال يؤطر بها قصة حبه العاثر الذي انتهى بالفراق، وربما قلّ حضور الصور البيانية المدروس؛ لما فيها من تعميل للفكر؛ ويتطلب بعضها عملية الانتقال الذهني حتى الوصول إلى المعنى المراد، وهذا خلاف لما بني عليه الشاعر قصيدته من الوضوح وقرب الدلالة.

الخاتمة

بعد دراسة النص الشعري –قصيدة الأطلال– للشاعر إبراهيم ناجي، حصل الباحث على نتائج عديدة من خلال دراسة النص دراسة فنية للغته وموسيقاه وصوره، أبرزها:

١– لم يمل الشاعر إلى إيراد لغة صعبة، تماشياً مع روح العصر النافر من الغرابة في المفردات، أو سلطة المذهب الرومانسي الذي يعتنقه الشاعر، أما على مستوى البناء الجملي، فلبّت الجمل الإسمية مراد الشاعر للدلالة على الثبات والبقاء، والأمر نفسه مع الجمل الفعلية لدلالة على حالة التجدد، ومال إلى توظيف الجمل الطويلة لتناسب الدفعات العاطفية التي شحن بها مقاطع القصيدة، وهذه الخصيصة الأسلوبية اضطرته إلى استعمال البيت المدوّر، وقد شخّص الباحث كثرة ورد الجمل الفعلية المحذوف فاعلها في خواتيم الأبيات الشعرية، كي يجعل الفضاء واسعًا أمام المتلقي للتأمل، فالفعل أكثر مرونة من الاسم في عمليات الانطباق على الواقع الخارجي، فالفاعل أو المفعول المحذوفان يغدوان وسيلتان لكثرة الاحتمالات للسامع.

٢– نوّع الشاعر في توظيف الأساليب، فقد ورد النداء والاستفهام والتعجب، ووظف كل اسلوب لغاية مقصودة، إلا انه لم يتجه إلى استعمال الاساليب بمعانيها المجازية بشكل كبير، بل اوردها بمعناها الحقيقي – في الغالب الأعم .

٣– اما القيمة الصوتية، فقد تنوعت القافية بين المقاطع، فاستعمل المطلقة والمقيدة، تبعاً للموقف الذي هو بصدده، فلاحظنا محافظة الشاعر إذا كان ضمن جو يخيّم عليه الحزن أو الفرح أو الندبة استدعى الطاقات الكامنة للقافية المطلقة، بما تمكنه من مدّ الصوت و تلحينه، أمّا إذا احتاج إلى

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

صوت فيه صدمة أو وقفة، فمال الى القافية المقيدة، لما تملكه من قيم صوتيه قوية، ذات ارتدادات في نطق الصوت.

٤- استعمل الشاعر بحر الرمل كامله ومجزؤه، ولم يأت ذلك شططًا، إنما لغايات ايقاعية، وما يضفيه من انتاج عنصر التوتر ولاسيما في المجزوء، فمتى مال الشاعر إلى الشرح والإيضاح وجدناه يتخذ البحر كاملاً، بينما مع الفرح والنشوة العالية أو الانكسار العالي ينتقل الى المجزوء؛ لأنه دفعة واحدة يظهر في البيت حالاً محددةً، ربّما أراد من المجزوء يرسخ فكرة البيت المستقل في كتلة موضوعية، لينال الاهتمام به، ولو استعمال البحر الكامل في تفعيلاته لم يحصل على ذلك.

٥- الصورة التي استعمالها لم تكن صور تقليدية؛ بل راح يتخذ من اللفظة وما تملكه من قوة إيحائية واشعاعات عاطفية لرسم معالم صورة الخارجية، لذا وجدنا قلّة اتكائه على الصور البيانية، وهذا ويتساوى و النزعة الرومانسية عند الشاعر وأثرها في نفسه، المعتمدة على الطبيعة وما بها من أشكال يجعلها مادة خصبة في ذهنه، لتعمل مشاهد وصور تبدو للمتلقي لوحة فنية يجسّد فيها الشاعر معاناته، وهذا لا يعني عدم وجود الصور التشبيهية او الاستعارية أو الكنائية؛ بل انحسارها مقابل الصور السردية.

المصادر

١- إبراهيم، د عبد العزيز /شعرية الحداثة / مشورات اتحاد كتاب العرب / دمشق - سوريا / ٢٠٠٥م.
٢- جبار، د سامي علي/ اسلوبية البناء الشعري دراسة في شعر ابي تمام / دار السياب / لندن / ط١، ٢٠١٣م.
٣- داود، د اماني سليمان/ الأسلوبية والصوفية/ وزارة الثقافة / الاردن - عمان/ ط١، ٢٠٠١م.
٤- السامرائي، د فاضل/ التعبير القرآني / مكتبة رشيد الهجري / بغداد - العراق / ط١، ٢٠١٣م.
٥- شراد، د حسين عبيد /صورة الأخر في الخطاب القرآني، دراسة جمالية نقدية/ التميمي للطباعة / النجف الأشرف/ ط١، ٢٠١٤م.
٦- شريم، جوزيف ميشال /دليل الدراسات الاسلوبية / المؤسسة الجامعية / بيروت- لبنان / ط٤، ١٩٨٤م.
٧-ضيف، شوقي /الادب العربي المعاصر في مصر/ مكتبة الدراسات الأدبية/ دار المعارف / ط١٤، ٢٠٠٨م.
٨-عبد اللطيف، محمد حماسة/ منهج في التحليل النصي للقصيدة / (بحث)، مجلة فصول/ مجلد (١٥) العدد (٢) السنة ١٩٩٦م.
٩- عبد المطلب، د محمد/ لبلاغة والاسلوبية / مكتبة ناشرون/ لبنان - بيروت / ط٤، ٢٠١٠م.
١٠- عبيد، د محمد صابر /القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية/اتحاد كتاب العرب/ دمشق- سوريا/ د.ط، ٢٠٠١م.

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

١١- العجيلي، كمال عبد الرزاق/البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث / دار الكتب العلمية / بيروت – لبنان/ ط١، د.ت.

١٢- القيرواني، الحسن بن رشيق/ العمدة في محاسن الشعر ونقده/ تحـ، محمد محي الدين عبد الحميد/ دار الجبل/ سوريا/ط٥، ١٩٨١م

١٣- القزويني، الخطيب/كتاب الكافي في العروض القوافي / تحـ، حسين عبد الله الحساني/ مكتبة الخانجي/ مصر – القاهرة / ط٣، ١٤١٥ – ١٩٩٤م.

١٤-المرادي، الحسن بن القاسم/ الجني الداني في حروف المعاني/ دار الكتب العلمية/بيروت – لبنان/ ط١، ١٩٩٢م.

١٥- مفتاح، د محمد/ تحليل الخطاب الشعري/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء– المغرب / ط١، ١٩٨٥.

١٦-الملائكة، نازك/ لأعمال الشعرية الكاملة/ المجلس الأعلى للثقافة/ د.ط، ٢٠٠٢م.

١٧- ناجي،إبراهيم/ شاعر الاطلال/ دار الكتب العلمية/ بيروت – لبنان/ ط١/ ١٩٩٣م.

١٨- هلال، د محمد غنيمي/النقد الأدبي الحديث/ نهضة مصر للطباعة / مصر– القاهرة/ ط٨، ٢٠٠٩م.

١٩- وهبة، مجيد – كامل المهندس/ معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب / لبنان– بيروت/ د.ط،١٩٧٩م.

List of Sources

1.Ibrahim, Dr. Abdul Aziz / Poetics of Modernity / Consultations of the Arab Writers Union / Damascus, Syria / 2005.

2. -Jabbar, Dr. Sami Ali / The Stylistics of Poetic Structure: A Study of the Poetry of Abu Tammam / Dar Al-Sayyab / London / 1st ed., 2010 AD.

3.Daoud, Dr. Amani Suleiman / Stylistics and Sufism / Ministry of Culture / Jordan - Amman / 1st ed., 2001.

4.Al-Samarrai, Dr. Fadhel / Quranic Expression / Rashid Al-Hijri Library / Baghdad, Iraq / 1st ed., 2013

5. Sharad, Dr. Hussein Obaid / The Image of the Other in Qur'anic Discourse: A Critical Aesthetic Study / Al-Tamimi Printing House / Najaf Al-Ashraf / 1st ed., 2014

6. -Shreim, Joseph Michel / Guide to Stylistic Studies / University Foundation / Beirut .

7.-Daif, Shawqi / Contemporary Arabic Literature in Egypt / Literary Studies Library / Dar Al-Maaref / 14th ed., 2008

8.Abdul Latif, Muhammad Hamasa / A Method for Textual Analysis of the Poem / (Research), Fusul Magazine / Volume (15), Issue (2), Year 1996 AD

9.-Abdul Muttalib, Dr. Muhammad / Rhetoric and Stylistics / Nasheroun Library / Lebanon - Beirut / 4th ed., 2010.

10. -Ubaid, Dr. Muhammad Saber / The Modern Arabic Poem between Semantic and Rhythmic Structure / Arab Writers Union / Damascus - Syria / 1st ed., 2001

JOBS
مجلة العلوم الأساسية
Journal of Basic Science
Print -ISSN 2306-5249
Online-ISSN 2791-3279
العدد السادس والعشرون
٢٠٢٥م /١٤٤٦هـ

11.-Al-Ajili, Kamal Abdul Razzaq / Stylistic Structures: A Study of Modern Arabic Poetry / Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah / Beirut, Lebanon / 1st ed., n.d.
12. -Al-Malaika, Nazik / Complete Poetic Works / Supreme Council of Culture / n.d., 2002.
13. -Al-Qayrawani, Al-Hasan ibn Rasheeq / The Pillar of the Beauties of Poetry and Its Criticism / Dar Al-Jabal.
14.Al-Muradi, Al-Hasan bin Al-Qasim / The Near Jinn in the Letters of-14 Meanings / Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah / Beirut - Lebanon / 1st ed., 1992 AD.
15. -Miftah, Dr. Muhammad / Analysis of Poetic Discourse / Arab Cultural Center / Casablanca, Morocco / 1st ed., 1985.
16. - Al-Qazwini, Al-Khatib / The Book of Al-Kafi in Prosody and Rhymes / Ed. Hussein Abdullah Al-Hassani / Al-Khanji Library / Egypt - Cairo / 3rd ed., 1415 - 1994 AD.
17. -Naji, Ibrahim / Poet of the Ruins / Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah / Beirut, Lebanon / 1st ed. / 1993
18. -Hilal, Dr. Muhammad Ghanimi / Modern Literary Criticism / Nahdet Misr Printing House / Egypt - Cairo / 8th ed., 2009.
19.Wahba, Majid - Kamel Al-Muhandis / Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature / Lebanon - Beirut

مجلة العلوم الاساسية
للعلوم التربوية والنفسية وطرائق التدريس للعلوم الاساسية