قصيدة (رثاء الأم) للشريف الرضي (ت٤٠٦هـ) دراسة أسلوبية

م.د. جواد عودة سبهان

جامعة أهل البيت (عليهم السلام) / كلية الآداب / قسم الصحافة

The poem (Lamentation of the Mother) by Al-Sharif Al-Radi (d. 406 AH): Stylistic study

Lect. Dr. Jawad Odeh Sabhan

Ahl al-Bayt University (OBUT) / Faculty of Arts / Department of Journalism

ملخص البحث

استهدف البحث دراسة قصيدة (رثاء الأُم) للشريف الرضي، وهي إحدى قصائد رثاء النساء، فهي المُعبِّرة خير تعبير عن عاطفة صادقة يشترك فيها الشاعر وكلُّ فاقدٍ لأُمٍّ، وهي قصيدة تعاضدت فيها المستويات الأُسلوبية، والفنون البلاغية مع بعضها البعض في بنية النص الشعري والتي تتيح للمتلقي أنْ يكون جزءاً منه ومشاركاً له من خلال مشاعره وعواطفه، كما أثارت المهيمنات الاسلوبية الداخلية للنص نفسية المتلقي من خلال بنيات نصيّة كالإيقاع الصوتي وتكرار الحروف والكلمات ممّا أدّى إلى نغمات بكائيّة.

الكلمات المفتاحية:

المستوى الصوتي، المستوى الدلالي، المستوى التركيبي، مستوى الصورة.

Abstract

This research aimed to study the poem (Lamentation of the Mother) by Al-Sharif Al-Radi, which is one of the poems of women's lament and is suitable for every elegy that a son addresses to his mother. It is a poem in which the stylistic levels and the rhetorical arts cooperate with each other in the structure of the poetic text, which allows the recipient to be a part of it and participate in it through his feelings and emotions. The internal stylistic dominances of the text also stimulated the psyche of the recipient through textual structures such as vocal rhythm and repetition of letters and words, which led to weeping tones.

keywords: Phonetic level - semantic level -Structural level - image level

القصيدة[1]

(الكامل)

أبكيكِ لو نَقَعَ الغليلَ بكائي
وَأقُولُ لَوْ ذَهَبَ المَقالُ بِدائي
وَأعُوذُ بالصّبْرِ الجَميلِ تَعَزّياً
لَوْ كَانَ بالصّبْرِ الجَميلِ عَزائي
طوراً تكاثرني الدموعُ وتارةً
آوي الى أُكرومتي وحيائي
كمْ عبرةٍ موّهتُها بأناملي
وسترتُها مُتجمّلاً بردائي
أُبدي التّجلُّدَ للعدوِّ ولو درى
بتَمَلْمُلي لَقَدِ اشتَفَى أعدائي
ما كنتُ أَذخرُ في فداكِ رغيبةً
لو كانَ يَرجعُ ميتٌ بفداءِ
لو كان يدفع ذا الحمام بقوة
لتكدست عصب وراءَ لوائي
بِمُدَرَّبِينَ عَلى القِرَاعِ تَفَيَّؤوا
ظِلَّ الرّمَاحِ لكُلّ يَوْمِ لِقَاءِ
قَوْمٌ إذا مَرِهُوا بِأغبابِ السُّرَى
كَحَلُوا العُيُونَ بإثمِدِ الظّلْمَاءِ
يَمشُونَ في حَلَقِ الدّرُوعِ كأنّهُمْ
صمُّ الجلامدِ في غدير الماءِ
ببروق ادراع ورعد صوارم
وغمام قسطلة ووبل دماءِ
فَارَقْتُ فِيكِ تَماسُكي وَتَجَمّلي
ونسيت فيك تعززي وابائي
وَصَنَعْتُ مَا ثَلَمَ الوَقَارَ صَنيعُهُ
مما عراني من جوى البرحاءِ
كم زفرة ضعفت فصارت أنّةٌ
تَمّمْتُهَا بِتَنَفّسِ الصُّعَداءِ
لَهَفَانَ أَنْزُو في حَبَائِلِ كُرْبَة
مَلَكَتْ عَليّ جَلادَتي وَغَنَائي
وجرى الزمان على عوائد كيده
في قلب آمالي وعكس رجائي
قَدْ كُنتُ آمُلُ أنْ أكونَ لكِ الفِدا
مِمّا أَلَمّ، فكُنتِ أنْتِ فِدائي
وَتَفَرُّقُ البُعَداءِ بَعْدَ مَوَدَّة
صعب فكيف تفرق القرباءِ
وَخَلائِقُ الدّنْيَا خَلائِقُ مُومِسٍ
للمنع آونة وللإعطاء
طوراً تُبادلكَ الصفاءَ وتارة
تَلْقَاكَ تُنكِرُهَا مِنَ البَغضَاءِ
وَتَداوُلُ الأيّامِ يُبْلِينَا كَمَا

يُبلي الرّشَاءَ تَطاوُحُ الأرْجَاءِ
وَكَأنّ طُولَ العُمْرِ روحَة رَاكِبٍ
قضى اللغوب وجد في الاسراءِ
أنْضَيتِ عَيشَكِ عِفّة وَزَهَادَة
وَطُرِحْتِ مُثْقَلَة مِنَ الأعْبَاءِ
بصِيَامِ يَوْمِ القَيظِ تَلْهَبُ شَمْسُهُ
وقيام طول الليلة الليلاءِ
ما كان يوما بالغبين من اشترى
رغد الجنان بعيشةٍ خشناءِ
لَوْ كَانَ مِثلَكِ كُلُّ أُمٍّ بَرّةٍ
غني البنون بها عن الآباءِ
كيف السلو وكل موقع لحظة
أثرٌ لفضلك خالد بإزائي
فَعَلاتُ مَعرُوفٍ تُقِرّ نَوَاظِرِي
فَتكُونُ أجْلَبَ جالِبٍ لبُكائي
مَا مَاتَ مَنْ نَزَعَ البَقَاءَ، وَذِكْرُهُ
بالصّالحاتِ يُعَدّ في الأحْيَاءِ
فبأي كف استجن واتقي
صَرْفَ النّوَائِبِ أمْ بِأيّ دُعَاءِ
ومَن الممول لي اذا ضاقت يدي
ومَن المعلل لي من الادواءِ

ومن الذي ان ساورتني نكبة
كَانَ المُوَقّي لي مِنَ الأسْوَاءِ
أمْ مَنْ يَلِطّ عَليّ سِتْرَ دُعَائِهِ
حَرَماً مِنَ البَأسَاءِ وَالضّرّاءِ
رُزآنِ يَزْدادانِ طُولَ تَجَدّدٍ
أبَدَ الزّمَانِ: فَناؤها وَبَقائي
شهد الخلائق انها لنجيبة
بدَليلِ مَنْ وَلَدَتْ مِنَ النُّجَبَاءِ
في كل مظلم ازمة أو ضيقة
يَبْدُو لها أثَرُ اليَدِ البَيْضَاءِ
ذَخَرَتْ لَنا الذّكرَ الجَميلَ إذا انقضَى
ما يذخر الآباء للأبناءِ
قَدْ كُنْتُ آمُلُ أنْ يَكُونَ أمامَها
يومي وتشفق ان تكون ورائي
آوي الى برد الظلال كأنني
لِتَحَرّقي آوِي إلى الرّمضَاءِ
واهب من طيب المنام تفزعاً
فزع اللديغ نبا عن الاغفاءِ
آبَاؤكِ الغُرّ الّذِينَ تَفَجّرَتْ
بِهِمُ يَنَابيعٌ مِنَ النّعْمَاءِ
مِنْ نَاصِرٍ للحَقّ أوْ داعٍ

إلى سبل الهدى أو كاشف الغماءِ
نزلوا بعرعرة السنام من العلى
وَعَلَوا عَلى الأثْبَاجِ وَالأمْطَاءِ
من كل مستبق اليدين الى الندى
وَمُسَدِّدِ الأقْوَالِ وَالآرَاءِ
يُرْجَى عَلى النّظَرِ الحَدِيدِ تَكَرّماً
ويخاف في الاطراق والاغضاءِ
دَرَجُوا عَلى أثَرِ القُرُونِ وَخَلّفُوا
طُرُقاً مُعَبَّدَة مِنَ العَلْيَاءِ
يا قبر امنحه الهوى واودُّ لو
نزفت عليه دموع كل سماءِ
لا زَالَ مُرْتَجِزُ الرّعُودِ مُجَلْجِلٌ
هَزِجُ البَوَارِقِ مُجلِبُ الضّوْضَاءِ
يرغو رغاء العود جعجعه السرى
وَيَنُوءُ نَوْءَ المُقرِبِ العُشَرَاءِ
يقتاد مثقلة الغمام كأنما
ينهضن بالعقدات والانقاءِ
يهفو بها جنح الدجى ويسوقها
سوقَ البِطَاءِ بِعاصِفٍ هَوْجَاءِ
يرميك بارقها بأفلاذ الحيا
وَيَفُضّ فِيكَ لَطائِمَ الأنْداءِ
مُتحلِّباً عذراء كل سحابة
تَغْذُو الجَمِيمَ برَوْضَة عَذْرَاءِ
للومت أنْ لم اسقها بمدامعي
وَوَكلْتُ سُقْيَاهَا إلى الأنْوَاءِ
لهفي على القوم الألى غادرتهم
وعليهم طبق من البيداءِ
مُتَوَسّدِينَ عَلى الخُدُودِ كَأنّمَا
كرعوا على ظمأٍ من الصهباءِ
صور ضننت على العيون بلحظها
أمْسَيْتُ أُوقِرُها مِنَ البَوْغَاءِ
وَنَوَاظِرٌ كَحَلَ التُّرَابُ جُفُونَها
قد كنت احرسها من الاقذاءِ
قربت ضرائحهم على زوارها
ونأوا عن الطلاب اي تنائي
ولبئس ما تلقى بعقر ديارهم
أُذْنُ المُصِيخِ بِهَا وَعَينُ الرّائي
معروفك السامي انيسك كلما
وَرَدَ الظّلامُ بوَحشَة الغَبْرَاءِ
وضياءُ ما قدمته من صالح
لك في الدجى بدل من الاضواءِ

إنّ الذي أرْضَاهُ فِعلُكِ لا يَزَلْ
تُرْضِيكِ رَحْمَتُهُ صَبَاحَ مَسَاءِ
صَلّى عَلَيكِ، وَما فَقَدْتِ صَلاتَهُ قَبلَ
الرّدَى، وَجَزاكِ أيّ جَزَاءِ
لَوْ كَانَ يُبلِغُكِ الصّفيحُ رَسَائِلي
او كان يسمعك التراب ندائي
لَسَمِعتِ طُولَ تَأوّهي وَتَفَجّعي
وعلمتِ حسنَ رعايتي ووفائي
كَانَ ارْتِكاضِي في حَشاكِ مُسَبِّباً
رَكضَ الغَليلِ عَلَيكِ في أحشائي

المقدّمة

للشريف الرضي ولعٌ خاصٌ برثاء النساء، وخصوصاً في ديوانه عدّة قصائد في ذلك[٢]، ومع أنَّ هذا الضرب من الرثاء شاقٌ في الغالب على الشعراء لا يُحسنونه ولا يجيدون فيه، إلّا أننا نجدُ الرضي يوفّق فيه غاية التوفيق ويجيد فيه كلّ الاجادة، وممّا اشتهر للرضي واستحسن في هذا الباب قصيدته في رثاء أمّهِ التي تصلح لكلِّ رثاء يوجهه ابنٌ إلى أُمّه، فهي المُعبِّر خير تعبير عن عاطفةٍ صادقة يشترك فيها الشاعر وكلّ فاقدٍ لأُمٍ، كلُّ ذلك يجعل من القصيدة ذات ديمومة واضحة وتؤثر في قارئها تأثيراً واضحاً ولا سيما أنّ الجانب الاسلوبي فيها كان واضحاً.

لذلك آثر الباحث دراستها دراسة أسلوبية؛ وذلك لطغيان المهيمنات الاسلوبية على بنيتها الداخلية والخارجية، والمُتلقي لا يسعه وهو يقرأ القصيدة إلّا أنْ يبقى مشدوداً لمعانيها وأفكارها؛ لما تؤديه من معانٍ بلاغية ومقاصد أسلوبية وذلك على المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية.

وهكذا فإنَّ الدراسة الاسلوبية الحديثة تفيدنا كثيراً في فهم النص الأدبي و« استكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تُتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا

التفاعل مع الخواص الاسلوبية المميّزة المكثّفة بطريقة علمية سليمة تتّضح مميّزات النص وخواصه الفنيّة»[٣].

من هنا يأتي اختيار المنهج الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلاله النفاذ إلى عمق النص بما يحمله هذا المنهج من امكانيات دراسية تحليلية عميقة، تستطيع من خلالها أنْ نرصد جماليات النص معتمدين مستويات التحليل اللغوية، وهي المستوى الصوتي الايقاعي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي.

ومن المناسب هنا أن نذكر أهم الدراسات التي تناولت شعر الشريف الرضي بالبحث والدراسة، وهي: لغة شعر الشريف الرضي، أحمد عبيس عبيد، جامعة بابل، كلية التربية، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م. والمكان في شعر الشريف الرضي (دراسة فنيّة)، زينب عبد الكريم حمزة، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ماجستير، ١٤٢٣-٢٠٠٢م. والزمن في شعر الشريف الرضي، فخرية عباس غياض، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، ماجستير، ١٤٢٦-٢٠٠٥م. وبناء القصيدة في شعر الشريف الرضي، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٨. عبقرية الشريف الرضي، د. زكي مبارك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٢م. والشريف الرضي، محمد هادي الأميني، مطبعة مؤسسة نهج البلاغة، ايران، ط١، ١٤٠٨هـ. طفّيات الشريف الرضي (دراسة في اللغة الشعرية)، د. علي كاظم المصلاوي، مجلة جامعة كربلاء، المجلد الثاني، العدد العاشر، ٢٠٠٥م.

((الجانب الإجرائي))

تطبيق المستويات الأسلوبية على القصيدة

أولاً: المستوى الصوتي الايقاعي.

ممّا لا شكَّ فيه أَنَّ الموسيقا

عنصر جوهري في الشعر، ولا قوام له من دونها، ولغة الشعر منذ نشأته قامت على التنغيم والايقاع؛ لأنَّ غايته التعبير عن الانفعال، ويكاد يتّفق نقاد الشعر ودارسوه على أنَّ الايقاع يمثّل ركناً من أركان الشعر بل أعظمها تأثيراً؛ بما يملك من مقدرة على تحريك الأحاسيس والعواطف صوب قيم النص الفكرية والجمالية، ولهذا تميّز «الشعر بنواحٍ متعددّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في نواحي المقاطع، وتردّد بعضها بعد قدرٍ معيّنٍ منها، وكلُّ هذا ما نسميه بموسيقى الشعر»[٤].

ولا غرو في ذلك فهي لبُّ الشعر، وعماده التي لا تقوم له قائمة من دونه، من هنا أشاع الشريف الرضي أجواء موسيقية في القصيدة تتجلّى بالإيقاع الخارجي المشتمل على الوزن والقافية، ونقصد به الموسيقا المُتأتية من تتابع مقاطع تفعيلات الوزن الشعري في نظام الوزن العروضي، وإطّراد القوافي في آخر أبيات القصيدة، التي استوعبت التعبير الشعري للشريف الرضي، واستوعب أفكاره ورؤياه تجاه رحيل الأُم التي شكّلت محور القصيدة ومحور قلب الشريف الرضي أيضاً من جهة، لذا استعمل البحر الكامل الذي يُناسب مقام الرثاء على رأي من يرى علاقة بين الوزن والموضوع، وقد قُسِّمت القصيدة على رثاء وتفجّع، وتأبين الأم الراحلة، وعَوْدٌ إلى (أنا) الشاعر.

فالبحر الكامل مثّل الأساس التي بُنيت عليه القصيدة، وقد شكّل فيه التنوّع الايقاعي المتأتي من بعض الزحافات والعلل الداخلة عليه، ممّا يساعد الشاعر على تنظيم موسيقا النص بكلِّ حريّة[٥]؛ ليُقدِّم من خلاله ما اختلّج في داخله من مشاعر وأحاسيس، لما في هذا الوزن من ايقاع يناسب فكرة القصيدة، فانسابت

تعبيرات تُحدث نغماً موسيقياً حزيناً يسهم في التأثير بالمتلقي؛ لأنَّ هذا البحر «كثير الاغراء، وافر الايقاع، يستجيب بطواعية لدواعي النفس، وألوان الفكر»[٦] في كثيرٍ من الأحيان.

والبُنى الصوتية في القصيدة تقوم أولاً على البناء العروضي للبحر الكامل:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

فوجد الشريف الرضي في هذا البحر وفي تكرار وحداته الوزنية (مُتَفَاعِلُنْ) ست مرّات ما يستوعب معانيه ولواعجه في رثاء والدته، معبراً عن مشاعر الحزن، إذ غابت جسدياً وبقيتْ شعرياً في مخيّلته.

لذا جاءت القصيدة منسجمة تماماً مع دلالاتها التي يختزنها الوزن العروضي؛ لأنها تتحدث عن عمق المأساة التي عصفت بقلبه.

فأُمُّه الفقيدة (فاطمة بنت الحسين بن الحسن الناصر) علويّة تنتسب إلى الذرية الطاهرة لأهل البيت(عليهم السلام)، وممّا يدلّنا على قوّة العاطفة، وشدة بكائيتها ما جاء في القصيدة من كلمات لها أثرها الفعّال في بيان « الوجه الثاني من وجوه الايقاع الثابت، وهي جزء ايقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر، ولازمة من لوازم البناء الشعري... فهي الركيزة المكمّلة للإيقاع الثابت التي تضفي المتغيّرات الأسلوبية الداخلية لتمنح النص بُعداً دلالياً وايحائياً يُعبّر عن حركة الذات في النص الشعري »[٧].

فالقصيدة تحتوي على بكائية شديدة تتجلّى في الكلمات « أبكيك، الغليل، بكائي، دائي، تعزّياً، عزائي، الدموع، عبرة، ميت، فداء، الحمام، زفرة، مات، التراب، تأوهي، تفجعي، الغليل، وغير ذلك من المفردات التي تدلّ على تعلُّق الشريف بأمّه، ولا تعبّر عن انفصاله بقدر ما تعبّر عن اتحاد الألم

فيما بينهما.

ولعلَّ اختيار (صوت الهمزة) المسبوق بصوت المد (الألف) رويّاً للقافية؛ ليكون حرف رويٍّ لقصيدة الرثاء هذه، ولأنّه يبتغي أمرين، الأول: ايصال عاطفة الشاعر وعذابه إلى المتلقي، والثاني: مراعاة الشاعر في قافيته طول الصوت المتأتي من مجموع حروف قافية القصيدة، وفي هذا تناغم بين صوت الهمزة، والمعنى البارز منها يناسب مقتضى الحال، ويُناسب كل المعطيات الدلالية التي تجسّد عاطفة اللوعة واليتم إزاء المصاب الجلّل.

فهي «ترنيمة ايقاعية خارجية تضيف الى الرصيد الوزني طاقات جديدة، وتُعطيه نبراً وقوة جرس يصب فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعار قوة نفسه بدأ من جديد »[٨].

وتتمثّل فضيلة القافية في أنّها آخر ما يتلقاه السمع، ويعلق في الذهن، أما الايقاع الداخلي الذي خيّم على القصيدة من خلال التكرار، والأحرف الصوتية المتناظرة، إذ يُسهم التكرار في القصيدة -سواء كان تكراراً للحرف أو الكلمة- في تشكيل الأنغام الحسنة، ويزيد من الايقاع الجميل والمتميّز في أبياتها، ويكسبها انسجاماً موسيقياً.

هذا فضلا عن المعاني التي يؤديها الايقاع من خلال تناسقه مع جوّ الأبيات ودلالتها، ويقدّم قيمة صوتية موسيقية من خلال تكرار اللفظة ذاتها داخل النص الشعري[٩].

وقد شكّل التكرار ظاهرة أسلوبية لها حضورها في القصيدة، إذ أمدّها بإيقاعٍ له الأثر الواضح في تنويع موسيقاها الداخلية، ومثال ذلك ما نجدّه في قوله[١٠]:

وأعوذُ بالصَّبرِ الجميلِ تعزِّياً
لو كانَ بالصَّبرِ الجميلِ عزائي

كرّر الشريف لفظتي (الصبر، والجميل) في البيت ليتمكّن من التعبير عن المعنى الكامن في ذهنه بمبالغة

وتأثير، إذ إنَّ المبالغة أحد أغراض التكرار في كلام العرب[١١].

فوجد في تكرار هذه اللفظة ضرورة ملحّة تضمن ترسيخ ذلك المعنى وايصاله الى المتلقي،من خلال ترجيع الكلمة ذاتها في سياق النص باللفظ والمعنى، وهو ما أكسب النص نغماً موسيقياً.

وشبيه ذلك التكرار ما نجده في قوله[١٢]:

ما كنتُ أَذخرُ في فداكِ رغيبةً
لو كانَ يَرجعُ ميتٌ بفداءِ

فقد كرّر الشريف (فداك، وفداء)؛ ليؤكد فيها على أنَّ الموت غير قابل للرجوع عن فعلته في أخذ مَن يُحبّ، وهذه حكمة مشتركة بين الناس إزاء الموت، وهذا التكرار منح النص انسياباً موسيقياً تكرّر بتكرار صوت اللفظة.

ويريد الشريف من التكرار أحياناً تسليط الضوء على نقطة حساسة في التعبير، تكشف عن مدى كثافة الذروة العاطفية، وهذا ما نلمحه في قوله[١٣]:

شهد الخلائقُ أنَّها لنجيبةٌ
بدَليلِ مَنْ وَلَدَتْ مِنَ النُّجَبَاءِ

فتكرار الشريف للفظة (نجيبة، والنجباء) وإلحاحه عليها يؤكد اهتمامه بها؛ لتؤدي معنى من المعاني التي تدور في نفسه، إذ مدحها بالنجابة؛ لأنها ولدت النجباء، وتناوب هذه اللفظة وإعادتها شكّل نغماً موسيقياً تقصّده الشريف في سياق النص.

وقد يعمد الشاعر إلى تكرار اللفظة التي لها أثرها في النص، إذ تسهم في جذب انتباه المتلقي، وتحفيز ذهنه نحو اللفظة المكرّرة، فمن ذلك قوله[١٤]:

كَانَ ارْتِكاضِي في حَشاكِ مُسَبِّباً
رَكضَ الغَليلِ عَلَيكِ في أحشائي

فقصد الشريف من تكرار لفظة (ارتكاضي، وركض) قرع الأسماع

وتنبيهها إلى المعنى المنشود، وخلق جوٍّ موحي بالدلالة المُبتغاة؛ التي مفادها إذ كان وجودي وتحركي في أحشائك جنيناً سبباً لوجود الأسى والألم في أحشائي حزناً عليك، فضلاً عن ذلك أراد قرع الأسماع بنغمٍ موسيقي يتردّد بتكراره للفظة آنفة الذكر.

فتكرار اللفظة «يشكّل ظاهرة أسلوبية محدثة لفاعلية الأثر الشعري، ويتجلّى عبر تكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقي، وتكثيف الايقاع الموسيقي في النص الشعري، وتوكيد الظاهرة المُكرّرة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري»[١٥].

والشريف الرضي أراد أنْ يُعيد ايحاءات الألفاظ من خلال تكرارها في البيت على نحو ما رأينا في الأبيات السابقة، وذلك لأنَّ «تكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المُكرّر وإلحاحه على فكرة الشاعر أو على شعوره أولاً، ومن ثمَّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظةٍ لأخرى »[١٦].

وممّا نلاحظه في القصيدة من ظواهر أسلوبية أخرى هو طغيان النسق الصوتي الداخلي فيها، فقد جاءت الأصوات ذات النغم اللغوي فيها بشكل لافت للانتباه، فقد بُني النص الشعري من جمهرة من الأصوات تربط فيما بينها جميعاً « سلسلة من العلاقات وتنتظم في أنساق تبدو للمتأمل بأنها اعتباطية، في حين أنها علاقات خفية تنبع من فرادة الذهن الشعري »[١٧].

والشريف الرضي في هذه القصيدة اختلف -نوعاً ما - عن أقرانه من الشعراء العباسيين إذ يبحث عن وسائل شعرية (موسيقية) ليُثري بها نصّه الشعري؛ لأنَّ الشاعر الذي يتفاعل مع الأصوات مدفوعاً بذلك الايقاع الذي يسيطر عليه سابقاً قبل عملية التشكيل الشعري[١٨].

وتكرار الأصوات في هذه القصيدة ظاهرة بينة وواضحة للعيان، إذ نلحظ ذلك في قوله[١٩]:

أبدي التّجلُّدَ للعدوِّ ولو درى
بتَمَلْمُلي لَقَدِ اشتَفَى أعدائي

يتجلّى الايحاء الصوتي في هذا البيت الشعري بتكرار الشريف لصوت (الهمزة) الذي يُعدُّ من الأصوات الانفجارية[٢٠] التي تتناسب إلى حدٍّ ملحوظ مع الرثاء؛ لما تمتاز به هذه الأصوات من قوة في نطقها[٢١].

فتكرار صوت (الهمزة) في البيت أحدث جوّاً موسيقياً يُشبع بالحركة والايقاع المُتولِّد عن الانفجار الصوتي عند النطق بهذا الصوت.

كذلك تكرار صوت (القاف) الذي ذكره الفراهيدي (ت١٧٥ه) في أنه لم يدخل في تركيب إلّا حسَّنه؛ لطلاقتِهِ ونصاعتِهِ وفخامته صوتاً وجرياً[٢٢]، وهذا ما نلمحه في قول الشريف[٢٣]:

وَتَفَرُّقُ البُعَداءِ بَعْدَ مَوَدَّة
صعبٌ فكيف تفرق القرباءِ

وهناك صوت (النون) الذي ذكره القدماء مع الأصوات الذلقية المجموعة في عبارة (فُرَّ من لُب)، وهذا الصوت يأتي بالوضوح السمعي المميّز في القصيدة، ليزيدها وضوحاً ورنيناً، ولهذا كانوا يصفون البليغ واضح الكلام بأنّه (ذلقٌ لبق)، فعلى مستوى الايقاع لا شكَّ أنّه يمثل رنّة تُحدثُ قوة إسماعٍ حاملةً ترديداً زمنياً طويلاً[٢٤].

فضلاً عن ذلك صوت الغُنّة الموسيقي في هذا الصوت، وليست الغُنة إلّا إطالة صوت النون مع تردد موسيقي محبّب بها، ولنتأمل كيف تجلّت هذه الخصائص الموسيقية لصوت النون في قوله[٢٥]:

قَدْ كُنْتُ آمُلُ أنْ يَكُونَ أمامَها
يومي وتشفقُ أنْ تكون ورائي

وقوله[٢٦]:

ما كان يوما بالغبين من اشترى

رغد الجنان بعيشةٍ خشناءِ

وقوله[٢٧]:

ومن الذي ان ساورتني نكبة

كَانَ المُوَقّي لي مِنَ الأسْوَاءِ

فقد نشأ عن تردّد هذا الصوت نوع من الموسيقا ترتاح إليه الأذن وتميل إليه، ونلحظ وضوحاً صوتياً شديداً أو رنيناً مدوياً في النص الذي يشيع فيه صوت النون، وذلك يضاعف من قوة إسماع الكلمات، ويجعل للنص إيقاعاً حاسماً جلياً يتلاءم مع جلاء معناه.

وممّا تجدر الإشارة إليه في أصوات القصيدة شيوع الأصوات المفخّمة، ويُعرَّف التفخيم بأنّه: « ارتفاع مؤخر اللسان إلى الأعلى قليلاً في اتجاه الطبق اللين وتحركه إلى الخلف في اتجاه الحائط الخلفي للحلق »[٢٨].

وتشتمل المجموعة الصوتية المفخمة على نوعين، الأول: الأصوات المطبقة، وتشمل أصوات (الضاد، والصاد، والطاء، والظاء)، وهي أصوات كاملة التفخيم، فيها مع استعلائها أطباق، والثاني: الأصوات ذات التفخيم الجزئي، وهي أصوات لا أطباق فيها مع استعلائها، وتشمل أصوات (الخاء، الغين، القاف).

وتتسم الأصوات المفخمة بإيقاعها القوي في تجسيد تقلُّب الدنيا في قوله[٢٩]:

طوراً تُبادلكَ الصفاءَ وتارة

تَلْقَاكَ تُنكِرُهَا مِنَ البَغضَاءِ

فكان للأصوات (الطاء) و(الصاد) و(القاف) و(الضاد) إيقاع يوحي بالحكمة من نفسه مباشرة إلى كل نفسٍ عانت ما يعانيه.

ولنتأمل قوله[٣٠]:

ذَخَرَتْ لَنا الذّكرَ الجَميلَ إذا انقضَى

ما يذخر الآباء للأبناءِ

كان لصوت (الخاء) المفخم ومعه (الراء) إيقاع دال على هيبة هذا الذخر، ولنتخيّل هذا الصوت الناتج عن ذلك الذخر، وكيف يعبر

عنه ويناسبه الإيقاع في (الراء والخاء) المستعليتين، فهي ذخر وذكر وبقاء في النجباء، إذ أبقت نفسها فيهم، وكيف يعبر عنه، ويناسبه الإيقاع المفخّم في (الراء والخاء) المستعليتين.

وحين ترافق أصوات التفخيم الأحداث الفخمة فهي تصوّر بإيقاعاتها الفخمة فخامتها وعظمها حتى كأنها تنقل صوت هذه الأحداث كما تنقل الألفاظ معانيها، من نحو ما نجده في قوله[٣١]:

بصِيَامِ يَوْمِ القَيظِ تَلْهَبُ شَمْسُهُ

وقيام طول الليلة الليلاءِ

فقد عبّر الشريف عن مضي حياتها في عفة وزهادة وصدقة ومعروف وصيام حتى في أشدِّ الأيام حرّاً، فضلاً عن قيام الليل، ولمّا كانت هذه الصفات بهذه الفخامة فقد رافقت التعبير عنه أصوات التفخيم والاستعلاء في (صيام، والقيظ، وقيام، وطول).

ثانياً: المستوى التركيبي.

التركيب عملية ذهنية تتطلّب استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية[٣٢]، وجمع ألفاظ متفرقة ودمجها فيما بينها بشكل متّسق لتُعبّر عن معنى يستمد دلالته من الدلالة اللغوية، والاصطلاحية والمجازية لهذه الألفاظ.

فالتركيب عملية ضرورية في بناء النص الشعري، لأنّ الألفاظ المفردة لا تصنع لغة شعرية بالمعنى الفني حتى تؤلف تركيباً يؤدي الفكرة المتوخاة[٣٣]؛ لذلك حظيَ المستوى التركيبي بجانب كبير من اهتمام الشريف في صياغته الشعريّة.

ففي الوقت الذي كان فيه حريصاً على فصاحة اللفظة المفردة وجمالها الفني وخصائصها المقبولة لتكون رشيقة بنفسها ودقيقة في معانيها، كان في المقابل يسعى إلى جعل تلك الألفاظ في وحدة متراصة في نسجها، متناسقة في سياقها؛ لتؤلّف

بمجموعها سمات فنية مؤثرة في البناء والنغم والمضمون، إيماناً منه بأنّ التركيب تتعلّق به جميع القيم الشعرية والجمالية والطرائق الفنيّة والشكلية التي تجعل العمل الفني متميّزاً عن غيره.

من هنا تعاضدت الجمل الخبريّة والانشائيّة معاً في بنية النص الشعري للقصيدة، فالجمل الخبريّة في النص غايتها إيصال عاطفة الشريف وعذابه الى المتلقي، فضلاً عن محاولة الاقناع بحالته، فهو يرسلها ارسالاً خبرياً بسيطاً، فضلاً عن متواليات إنشائية تقوم على طغيان أسلوب الاستفهام على بقيّة الأساليب الأخرى في النص، لأنه يعدُّ شكلاً من أشكال التنوّع في الأساليب، والانتقال من الخبر إلى الانشاء، كما أنّه يدفع المُخاطبين إلى التفكُّر والتأمُّل في نصِّه الشعري.

وكثيراً ما يخرج هذا الأسلوب عن معناه اللغوي الحقيقي إلى معانٍ مجازية تُعرف مقاصدها من خلال السياق الذي ترِدُ فيه، والقرائن الدالّة عليها، ومن ذلك قوله[٣٤]:

وَتَفَرُّقُ البُعَداءِ بَعْدَ مَوَدَّة
صعب فكيف تفرق القرباءِ

فقد استعمل الشريف أسلوب الاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى (التحسُر)، الذي صاغه في قالب حكمي يفيد كل قارئ، والشاعر في هذا الاستفهام لا ينتظر الجواب؛ لأنّ صعوبة فراق القرباء تفوق صعوبة فراق البُعداء، وهو بذلك مثّل الحالة النفسية للشريف وساعد على استيعاب مشاعره.

ومن ذلك ما نجده أيضاً في قوله[٣٥]:

فبأي كف استجن واتقي
صَرْفَ النّوَائِبِ أمْ بِأيّ دُعَاءِ
ومَن الممول لي اذا ضاقت يدي
ومَن المعلل لي من الادواءِ

ومن الذي ان ساورتني نكبة
كَانَ المُوَقّي لي مِنَ الأسْوَاءِ
أمْ مَنْ يَلِطّ عَليّ سِتْرَ دُعَائِهِ
حَرَماً مِنَ البَأسَاءِ وَالضّرّاءِ

فقد خرج الاستفهام في قوله: (فبأي كف استجن واتقي، أمْ بِأيّ دُعَاءِ، ومَن المموّل لي، ومَن المعلّل لي، ومن الذي، أمْ مَنْ يَلِطّ) إلى أغراض مجازيّة تُفهم من السياق، ومن القرائن الواردة فيها، وهو (الإخبار والتنبيه) عن فقدان الممّول والمعلّل والموقي له من الأسواء، وبهذا يقف الشريف في مهبِّ الموت قاصداً الغياب، فمشاعره خليط بين القلق والحزن والحيرة.

ولقد أفاد الشريف من أسلوب النداء في النص ليؤكد الحاجة الماسة التي يقف فيها الشريف أمام المنادى واستحضاره في ذهنه، ومن ذلك قوله[٣٦]:

يا قبرُ أمنحه الهوى وأودُّ لو
نزفت عليه دموع كل سماءِ

إنَّ استحضار المنادى (رحيل الأم) بهذه الطريقة التشخيصية الاستعارية تدلُّ على عمق العاطفة التي تربط المنادي بالمنادى (القبر)، ولعلّه « أراد أن يُعبِّر عن حالتهِ وتلهفهِ وشدة طلبه، فهو بمثابة المُستغيث الذي يمد صوته في النداء »[٣٧].

ومن الملامح الاسلوبية في القصيدة مزج الأفعال الماضية والمضارعة، من نحو ما ورد في قوله: (أبكيكِ، نَقَعَ، أقولُ، ذهبَ، أعوذ، كان، أكونُ، ألمَّ، كان، يدفعُ، ماتَ، يُعدَّ، ذخرَ، يذخرُ) وغيرها.

أمّا استعمال صيغة الماضي بعامة في باقي أبيات القصيدة فدليل ماضٍ مضى مع مضي الأم، منه قوله: (أنضيتِ، سمعتِ، طرحتِ، علمتِ).

ومعلومٌ أنَّ الفعل يفيد دلالة تجدّد الحدث بوجود قرينة دالّة[٣٨]، وقد أفاد اختيار الأفعال هذه الدلالة التي تمثّل استعداد الشريف للوثوب

نحو التحرُّك والفعل، لكنَّ الموت يشدُّه إلى الوراء ويرميه في المستحيل، إذ إنَّ مؤدّى هذا الأداء الاسلوبي في قصيدة الشريف يحقق إثارة وحركة في نفس المتلقي، ويدعو إلى مشاركتهِ فيما يشعر[٣٩].

ولأسلوب التوكيد أثره في إثراء النص بالفكرة المراد بيانها، فضلاً عن زيادة جدّة الخطاب التواصلي، ويستعمل الشريف التوكيد بطرائقه المُتعدّدة التي من صورها (إنَّ + أسمها وخبرها) هذا التركيب الذي يفيد توكيد مضمون الجملة وتحقيقه[٤٠]. من ذلك ما نتلمّسه في قوله[٤١]:

إنّ الذي أرْضَاهُ فِعلُكِ لا يَزَلْ
تُرْضِيكِ رَحْمَتُهُ صَبَاحَ مَسَاءِ

استعمل الشريف (إنَّ) ليؤكد حقيقة لا تحتاج إلى تأكيد، وهو لا ينسى أنَّ يذكر في القصيدة رحمة الله تعالى، كيف لا والله راضٍ عن الأم في الحياة، وتُرضيها رحمته في السماء.

ويستعمل الشريف (أَنَّ) لتحفيز السامع وإثارة انتباهه وشحن النص الأدبي بموجة بكائية حزينة متواصلة، من ذلك ما نلاحظه بقوله[٤٢]:

كَـمْ آمـرٍ لي بالتَّصـبرِ هـاج لي
داءً، وقـدَّر أَنَّ ذاك دوائـي

ولم يلجأ الشريف إلى (أنَّ) المؤكدة فقط في القصيدة، بل استعان بالحرف (قد) رغبة منه في جعل كلامه أكثر دقة وصدقاً، وذلك في قوله[٤٣]:

قَدْ كُنتُ آمُلُ أنْ أكونَ لكِ الفِدا
مِمّا أَلَمّ، فكُنتِ أنْتِ فِدائي

فالشريف هنا أكّد حبّه وولاءه لأمّهِ بأنّه مستعدٌ ليكون لها الفداء عوضاً عن أنْ تكون هي الفداء، ولعلّه الأكثر تأكيداً فلا مجال للشك في ذلك.

فقد نوّع الشريف في الأساليب التي استعملها في إيصال أفكاره، فناسب بذلك التنوّع تنوّع الأفكار، وقد حلّق في ذلك التنويع، ونمَّ ذلك

عن دراية واسعة باللغة، وامتلاكه لناصيتها.

ثالثاً: المستوى الدلالي.

تُعدُّ الكلمات أو الألفاظ من الأهمية بمكان في دراسة النصوص؛ لأنها تمثّل الوحدات التي يتشكّل منها النص، وإنَّ دراستها ودراسة دلالتها وخصائص استعمالها تقودنا إلى الخروج بتصوّر واضح عن البنية الكلية، أي عن الوحدة الكبرى التي تمثّل النص، فلا يُستغنى عن دراسة الألفاظ في محاولة فهم النص، « وليس ثمّة ما يُثير الدهشة أو الغرابة في هذه المكانة التي تنفرد بها الكلمات، فهي أصغر نواقل المعنى أو أصغر الوحدات ذات المعنى في الكلام المتصل »[٤٤].

وللألفاظ في القصيدة مكانة خاصة؛ إذ إنّها تنفرد عن غيرها بدقّة متناهية، وهي تنسجم تمام الانسجام مع السياق الذي تردّ فيه، فيتدرّج الشريف في قصيدته تدرّجاً منطقيّاً عقليّاً، ومواضع هذا التدّرج المنطقي الاستنتاجي ماثلة في العبارات الآتية: (ارْتِكاضِي في حَشاكِ مُسَبِّباً، رَكضَ الغَليلِ عَلَيكِ في أحشائي، شهد الخلائق انها لنجيبة، بدَليلِ مَنْ وَلَدَتْ مِنَ النُّجَبَاءِ، لَوْ كَانَ مِثلَكِ كُلُّ أُمٍّ بَرّةٍ، غني البنون بها عن الآباءِ، لَوْ كَانَ يُبلِغُكِ الصّفيحُ رَسَائِلي، او كان يسمعك التراب ندائي، لَسَمِعتِ طُولَ تَأوّهي وَتَفَجّعي).

نلاحظ في هذه العبارات استنتاجاً من السبب إلى النتيجة، إذ لا يستسلم الشريف الى فورة العواطف، لكنه يصوغ تفجّعه منطقياً لبرهنة مكانة الأم أكثر ومكانتها في نفسه.

وكذلك نلحظ أنَّ الشريف يكثر من ألفاظ أدوات الربط (الواو، والفاء) أمّا دورهما فللدلالة على تكدّس آثار الفجيعة في نفس الشريف، فهي تجود بها جودة صفات الأم نفسها، فضلاً عن هذا الربط المنطقي

بين السبب والنتيجة.

ولاستعمال معجم الرثاء والحزن في القصيدة إسهام في إشاعة دلالات اللوعة والتفجّع والبكاء (أبكيك، الغليل، بكائي، دائي، تعزيّاً، عزائي، الدموع، عبرة، ميت، فداء، الحمام، زفرة، فدائي، تفرّق، مات، التراب، تأوهي، تفجعي، الغليل).

إذن هو معجم رثائي مع كل ما يخالطه من مشاعر ودلالات اليأس والقلق والبكاء الحارق، فضلاً عن كونه وجدانياً وعاطفياً، فيه (الأنا الباكية) كلّ البكاء.

وفي قوله: (لو نَقَعَ الغليلَ بكائي، لَوْ ذَهَبَ المَقالُ بِدائي، لَوْ كَانَ بالصّبْرِ الجَميلِ عَزائي، لو كانَ يَرجعُ ميتٌ بفداءِ، لو كان يدفع ذا الحمام بقوة، لَوْ كَانَ مِثلَكِ كُلُّ أُمٍّ بَرّةٍ، لَوْ كَانَ يُبلِغُكِ الصّفيحُ رَسَائِلي) نجد تكرار (لو) الامتناعية للدلالة أنَّ الشريف يقف حائراً تجاه الموت لا يدري ما العمل، لا يستطيع أن يفعل أيّ شيء لكن كل هذا عجز، وامكانه مستحيل مع الموت، وهو لا يملك إلّا يقف مستسلماً خاضعاً، لامتناع فعل الشرط يُحتِّم امتناع جواب الشرط، وهو شرط خاسرٌ سلفاً؛ لأنّه مستحيل البلوغ.

أمّا استعمال الشريف (كم) الخبرية مرتين في قوله[٤٥]:

كمْ عبرةٍ موّهتُها بأناملي
وسترتُها مُتجمّلاً بردائي

وقوله[٤٦]:

كم زفرة ضعفت فصارت أنّةٌ
تَمّمْتُهَا بِتَنَفّسِ الصُّعَداءِ

فالدلالة على الكثرة: كثرة الدمع، وتأوّه الدمع، فالدمع كثيرٌ تفيض به النفس، ولكنّ الشريف يفضّل مواراته كي لا يُرى، والدمع هذا يفوق الشوق نفسه، شوق الابن إلى الأم فاض فستره الشريف تصبُّراً، مؤمناً بقضاء الله وقدره.

ولاستعمال التضاد في القصيدة

حضورٌ ملحوظ، وهو أحد المثيرات الأسلوبية المهمة التي تفاجئ المُتلقّي وتستوقفه بما تضيفه على النص من قيم جمالية وأدبية تنتج عمّا يتولّد عنه من فجوة (فجوة / مسافة التوّتر)[٤٧]، فتعمل على إضفاء بُعدٍ ايقاعيٍّ مميزٍ للنص، فضلاً عن الجانب الأهم المتولّد عن تلك الثنائيات المتضادّة والمُتمثّل بالأثر الدلالي الذي يظهر أثره جليّاً عبر توضيحه للدلالة ووجه الصلة العميقة بين شيئين أو دالين، وهذا الربط الذي تكاد دلالته تفترق في الظاهر كي تعود لتلتقي مهيأةً بذلك المفاجأة الأسلوبية والسمة الجمالية عبر ما تخلقه من غرابة تصويرية تستدعي من المتلقي التأمُّل للكشف عن المعنى الخفي والدلالة المرادة والمتحققة في الخفاء[٤٨].

وذلك يعني أنَّ المعنى لا يتحصّل إلّا عبر تجاوز القراءة الأولى إلى الثانية التي يمكن من خلالها الكشف عن الأبعاد الدلالية التي يرمي إليها مُنشؤها، ومن الأبيات التي ظهرت فيها فاعلية التضاد قوله[٤٩]:

قَدْ كُنْتُ آمُلُ أنْ يَكُونَ أمامَها
يومي وتشفق ان تكون ورائي

وقوله[٥٠]:

إنّ الذي أرْضَاهُ فِعلُكِ لا يَزَلْ
تُرْضِيكِ رَحْمَتُهُ صَبَاحَ مَسَاءِ

وقوله[٥١]:

طوراً تُبادلكَ الصفاءَ وتارة
تَلْقَاكَ تُنكِرُهَا مِنَ البَغضَاءِ

وقوله[٥٢]:

وَتَفَرُّقُ البُعَداءِ بَعْدَ مَوَدَّة
صعب فكيف تفرق القرباءِ

إنَّ القيمة الأسلوبية لهذه الأبيات تتجلّى من خلال التنافر الحاصل بين الدوال، في قوله: (أمامها x ورائي)، و(صباح x مساء)، و(الصفاء x البغضاء)، و(البُعداء x والقرباء).

فخلف هذا التنافر الظاهر نجدّ تعانقاً خفيّاً بين الإيقاع والدلالة في النص، كما أنَّ هذه الثنائيات حملت

في مجيئها قيمة فكرية، إذ إنَّ فيها إيثاراً وتضحيةً، فضلاً عن كونها حكمة تدور حول الموت.

الصورة الفنية:

لا تخفى المزايا العديدة لطريقة التصوير، فلو خوطب الناس بطريقة تجريدية خالية من التصوير فلن يلامس ذلك سوى أذهانهم؛ لأنّه من دون التصوير تصبح التعابير جامدة خالية من الجمال، ضعيفة التأثير.

وقد استطاع الشريف التعبير عن المصيبة من خلال توظيف الصورة الرثائية المعبّرة عن المصيبة الجلل التي ألّمت به في ابراز صورة من الصور ليفرض على القارئ طريقة تفكيره، والكشف للمتلقي عمّا وراء السياق من معانٍ ينطوي عليها النص.

وهنا سنعرض أبرز الوسائل التي اعتمدها الشاعر في تشكيل صورهِ الشعريّة، وهي:

١ – التشبيه:

لهذا الأسلوب المقدرة على مدِّ النصوص بقيم أسلوبية إبداعية قادرة على التأثير في نفس سامعها، فضلاً عن قدرتهِ على صنع الخيال الذي يؤوّله فكر المتلقّي لما في هذا الأسلوب من البراعة والابداع الذي يُغني بنية النص بالوضوح والتأثير وزيادة المعنى وتقويته، فهو « أحد مقاييس البراعة الأدبية »[٥٣].

ونلحظ جمالية التشبيه الموظف في خدمة المعنى في قوله[٥٤]:

وَكَأنّ طُولَ العُمْرِ روحَة رَاكِبٍ

قضى اللغوب وجد في الاسراءِ

فالشريف شبّه طول العمر باستراحة راكب أصابه الاعياء، ليُكسب البناء الفني لصورته الشعرية متانة وقوّة[٥٥].

وفي موضع آخر للتشبيه إذ يقول[٥٦]:

آوي الى برد الظلال كأنني

لِتَحَرّقي آوِي إلى الرّمضَاءِ

وتحمل بنية الجملة (لِتَحَرّقي آوِي إلى الرّمضَاءِ) في سياق الأسلوب بأداة التشبيه (كأنَّ) صورة تشبيه تمثيلي يمثّل موضوع الاستدلال بحالة الشريف بعد رحيل الأم.

ويرسم لنا الشريف صوراً أخرى مُستغنياً عن أداة التشبيه ووجه الشبه، إذ تكون محذوفة يقدرها المتلقي من خلال التركيب الأدبي، نحو قوله[٥٧]:

يرميك بارقها بأفلاذ الحيا
وَيَفُضّ فِيكَ لَطائِمَ الأنْداءِ

قامت صياغة الصورة التشبيهيّة في البيت على ايحاء الألفاظ، وغزارة المعاني، فقد أراد الشريف في هذا التشبيه: أنَّ الرعد يفتح أكباد السحاب فيهطل المطر، فشبّه السحاب بأوعية المسك، وشبّه الأمطار بالمسك، ولا ريب في أنَّ هناك جمالية أسبغها حذف الأداة، وهي كون المشبّه أصبح ذات المشبّه به، وهذا التطابق بينهما بيّن مدى الاقتراب والتوافق بين الطرفين.

٢- الاستعارة:

إنّ فضيلة الاستعارة أسلوبيّا تكمُن في «الواقع الجديد الذي تخلقه، وفي هذا الايحاء المنقول عن تردّد القارئ بين دلالتين؛ دلالة حرفيّة غير مقصودة ولكنها مدعاة تمنحها القرائن، ولا يمكن أن تتحقّق إلّا في الخيال، ودلالة أخرى محتجبة يطلب من المتلقّي استنتاجها بناءً على تلك القرائن»[٥٨].

وهذه الدلالة تشدُّ المتلقّي وتنفي الرتابة عن النص وتمدّهُ بوسائل طريفة ومدهشة في التعبير، ومن هنا قدّم الشريف نصّه بأسلوب يغلب عليه طابع الألفاظ البسيطة، لكنها مكثّفة المعاني من خلال الأسلوب الاستعاري الذي تشابك في النص بشبكة من العلاقات الداخلية، إذ خلع الصفات المادية على المعنويات، وذلك اشباعاً لحالة من الخواء

العاطفي اتجاه الأم، وفي ذلك يقول: (نقع الغليل بكائي)، و(ذهب المقال بدائي)، و(الصّبر الجميل) و(آوي إلى أكرومتي وحيائي)، و(عبرة موّهتها وسترتها)، (يُدفع ذا الحمام بقوّة)، و(تكدّست عصب)، (زفرةٌ ضَعُفت)، و(نزع البقاءُ) و(يكون أمامها يومي) و(يُبلغكِ الصفيح) و(يسمعك التراب).

فالصورة الاستعارية في هذا النص تقوم على التشخيص تحت اطار الاستعارة المكنيّة، إذ تمَّ فيها اخفاء المشبّه به واظهار لازمة من لوازمه في كلِّ صورةٍ من تلك الصور الاستعارية، وما ذلك إلّا لتشخيص البكاء والصبر، ليكونا ملاذه الأخير.

أمّا الموت فهو الحيُّ الباقي، فهو بقي وذهبت الأم، أما استعارة الابلاغ والسماع لكل من (الصفيح، والتراب) فاستعارة المستحيل للمستحيل، فالحجارة لن تنقل حرقة الشريف إلى أمّه والتراب لم يُسمعها نداءه.

فتوسُّل الشريف بهذين العنصرين (تجسيد الموت على الأرض) علّه يحقق الوصال مع أمّهِ، ولكن هذه الاستعارات كلّها لم تحقق المُبتغى، وأكّدت عدم الجدوى والامتناع والمستحيل، وهذا ما حقق للنص التأثير والفاعلية التي أدّت إلى دوام تواصل المتلقّي مع الفكرة الاستعارية التي بعث على النص الاسلوبية الدلالية.

٣- الكناية:

عدّت الكناية من المهيمّنات الأسلوبية كونها تمثّل « كلَّ لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز»[٥٩]، يُفهم من هذا أنها تقوم على كسر النسق الدلالي المُتعارف عليه مُبرِّزةً جانباً من الدلالة في النص ومنبِّهةً عليه، ممّا يستدعي إيلاءها عناية أكبر من قبل المتلقي، وذلك بعد أنْ يُعمد

إلى استثمار الإمكانات التي توفرها له آليات التعبير الخارجي المُصرّح به على سطح النص لغرض الإحالة إلى عن الكشف المعنى الداخلي المكنون فيها[٦٠].

ومن تلك الصور الكنائية التي أضفت على القصيدة جمالية ورونقاً قوله[٦١]:

قَدْ كُنْتُ آمُلُ أنْ يَكُونَ أمامَها

يومي وتشفق أن تكون ورائي

تجلّى جمال الصورة الكنائية في هذا البيت عبر عدول الشريف عن التصريح بالمعنى إلى التعبير الكنائي القائم على الايماء إلى المعنى المُراد عبر عدد من الدوال الكنائية المتمثّلة بـ (آمل أنْ يكون أمامها -يومي)، كناية عن أمل الشريف أنْ تكون الحياة للأم لا الموت، وبذا فقد عمّق الشريف الدلالة وأكّد الفكرة التي قامت على الإيحاء.

ومنها قوله[٦٢]:

كَانَ ارْتِكاضِي في حَشاكِ مُسَبِّباً

رَكضَ الغَليلِ عَلَيكِ في أحشائي

نلاحظ في هذا البيت أَنَّ الشريف الرضي عمد فيه إلى توظيف التعبير المجازي في (رَكضَ الغَليلِ عَلَيكِ في أحشائي) المُعبّر عن مغزى دلالي بأسلوب يدعو إلى التأمل للكشف عن المعنى المُستتر خلفه والمعنى المراد منه، إذ نهض الأسلوب الكنائي هنا عن حمل الأم الذي سبب حرقة الشريف الرضي وحزنه عليها، إذ يرجع الشريف إلى مرحلة الجنين في الأحشاء، وفي هذا عدول عن المعنى الصريح إلى المعنى الخفي وفقاً لأسلوب يتّسم بالتلاعب باللفظ بطريقة تُغري مُتلقي النص للوقوف عنده وعند القيم التعبيرية التي نتجّت عن هذا التلاعب ذي الأبعاد الدلالية والجمالية ذات التأثير الفاعل في السياق.

وتظهر أيضاً جمالية التصوير الكنائي

في قوله[٦٣]:

فَارَقْتُ فِيكِ تَماسُكي وَتَجَمّلي
ونسيتُ فيكِ تعزُّزي وإبائي

نلاحظ في هذا البيت الشعري أنّ الشريف الرضي يُكنّي عن فقده نهائياً الصبر والإباء والعزّة، وفي هذه الصورة ما رفد تلك الكناية بطاقة إيحائية مميّزة.

ومن صوره الكنائية الأخرى قوله[٦٤]:

كمْ عبرةٍ موّهتُها بأناملي
وسترتُها مُتجمّلاً بردائي

انطوى هذا البيت على صورة كنائية بإخفاء الشريف الرضي حزنه، فهو يحرص على ستر دموعه، لا اظهارها إلى العلن، وبذا فإنَّ هذه الصورة الكنائية القائمة على تعمية الدلالة وعدم التصريح بها، وهي الباثّة للقيم المعنوية في البيت الشعري، لكون ما تمَّ اخفاؤه (الحزن، والدموع) وهما ممّا تخجل منه النفوس، في الوقت الذي يثيره جمال الصورة في بنيتّها السطحية، وبهذا الكشف والتحليل لما أحالت إليه الصورة الكنائية من المعاني القريبة والبعيدة، برزت قيمتها ووظيفتها الأسلوبية التي تعتمد على استفزاز متلقيها بما تخفي من دلالات لا يتمّ التوصُّل إليها إلا بعد التأليف بين ما تطرح من عناصر تؤدي إلى المعنى الأصلي المقصود منها[٦٥].

خاتمة البحث:

دراسة القصيدة في ميزان علم الأسلوبية الحديثة تكشف لنا أبعاد النص الشعري المتفردة أكثر فأكثر، فاستنبطنا في هذا البحث الأسلوبي المستويات الأسلوبية المختلفة للقصيدة؛ كالمستوى الصوتي الايقاعي، والتركيبي، والدلالي.

الدراسة الصوتية للقصيدة دلّتْ عليه بوجود توازن مقصود في ايقاعها، وأنَّ ألفاظ القصيدة تميّزت بالدقة في الاختيار وبسعة الدلالات

وتنوعّها، وبإثارة الخيال وبقوّة التأثير في المتلقين، وأنَّ معظم أشكال التكرار في القصيدة انبثقت من العلاقة بين الأم والشريف الرضي.

وتبيّن أنَّ اختيار الشريف الرضي التعبير بالصورة عن المعاني التي يراد اثباتها في ذهن المتلقي فنقل الأفكار والمعاني له بصورة حسيّة.

وقد تضافر التصوير المعتمد على الواقعية والتصوير البلاغي المعتمد على التشبيه والاستعارة والكناية في تشكيل الصورة الفنية في القصيدة.

الهوامش:

١- الديوان: ١/ ٧٣-٧٨.

٢- يُنظر: الديوان / ١/ ٢٢٠، ٢٢٦، ٢٣١، ٢/ ١٨٢، ١٨٤، ٣٣٠.

٣- الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، د. موسى سامح ربابقة: ٩٠.

٤- موسيقى الشعر: ١٣.

٥- ينظر: الإيقاع في الشعر العربي: ٧١.

٦- المعجم المفصل في اللغة والأدب: ١/ ٣٠٢.

٧- البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، د. ياسر أحمد فيّاض، مجلة جامعة الأنبار، ع٤،مج١، ٢٠٠٤، ص٣٥.

٨- الإيقاع في الشعر العربي: ٧١.

٩- ينظر: التكرار بين المثير والـاثير: ٨.

١٠- ديوانه: ١/ ٧٣.

١١- ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن: ٣٧٥.

١٢- ديوانه: ١/ ٧٣.

١٣- ديوانه: ١/ ٧٥.

١٤- ديوانه: ١/ ٧٨.

١٥- عن بناء القصيدة العربية، د. علي عشري زايد: ٦٠.

١٦- المُتعاليات النصيّة في المسرح الجزائري، خديجة جليلي، رسالة ماجستير، كلية الآدب، جامعة محمد الخضر، ٢٠٠٩م: ٢٤٠.

١٧- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د. مصطفى السعدي: ١٩.

١٨- ينظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث: ٣١.

١٩- ديوانه: ١/ ٧٣.

٢٠- وهي: الهمزة، ق، ك، ح، ط، ت، ب، د. البرهان في تجويد القرآن: ١٦.

٢١- موسيقى الشعر: ٣٠.

٢٢- ينظر: الأصوات اللغوية: ٢٥.

٢٣- ديوانه: ١/ ٧٤.

٢٤- ينظر: وظائف الصوت اللغوي (محاولة لفهم صرفي وصوتي ودلالي)، أحمد كشك: ١٣.

٢٥- ديوان: ١/ ٧٥.

٢٦- ديوانه: ١/ ٧٥.

٢٧- ديوانه: ١/ ٧٥.

٢٨- المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شاهين: ٢٨٣.

٢٩- ديوانه: ١/ ٧٤.

٣٠- المصدر نفسه: ١/ ٧٤.

٣١- ديوانه: ١/ ٧٤.

٣٢- ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٤١٥.

٣٣- ينظر: دلالة السياق، ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي: ٥١١.

٣٤- ديوانه: ١/ ٧٤.

٣٥- ديوانه: ١/ ٧٥.

٣٦- المصدر نفسه: ١/ ٧٦.

٣٧- البلاغة العربية أساليبها، علومها، فنونها، عبد الرحمن حسن: ١/ ٧٥.

٣٨- ينظر: معاني الأبنية، د. فاضل السامرائي: ٩.

٣٩- ينظر: أسلوبية الحوار في القرآن الكريم: ٨٣.

٤٠- ينظر: شرح المُفصّل: ٨/ ٥٩.

٤١- ديوانه: ١/ ٧٧.

٤٢- المصدر نفسه: ١/ ٧٥.

٤٣- المصدر نفسه: ١/ ٧٤.

٤٤- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة كمال بشر: ١٩.

٤٥- ديوانه: ١/ ٧٣.

٤٦- المصدر نفسه: ١/ ٧٤.

٤٧- ينظر: في الشعريّة، كمال أبو ديب: ٤٠.

٤٨- ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي: ١٢١.

٤٩- ديوانه: ١/ ٧٥.

٥٠- المصدر نفسه: ١/ ٧٧.

٥١- المصدر نفسه: ١/ ٧٤.

٥٢- المصدر نفسه: ١/ ٧٤.

٥٣- البلاغة العربية؛ تأصيل وتجديد، مصطفى الجويني: ٨٤.

٥٤- ديوانه: ١/ ٧٤.

٥٥- ينظر: معجم الشعراء: ٣٨٣.

٥٦- ديوانه: ١/ ٧٥.

٥٧- ديوانه: ١/ ٧٦.

٥٨- الرسائل المشرقية الفنيّة في القرن الثامن من الهجرة، دراسة أسلوبية، كريمة نوماس محمد، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة كربلاء، ٢٠١٣، ص٢٧٧.

٥٩- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ٢/ ١٩٤.

٦٠- ينظر: خصائص الأسلوب في شعر البحتري: ٣٤٦.

٦١- ديوانه: ١/ ٧٥.

٦٢- ديوانه: ١/ ٧٨.

٦٣- المصدر نفسه: ١/ ٧٤.

٦٤- المصدر نفسه: ١/ ٧٣.

٦٥- ينظر: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي: ١٢٢-١٢٣.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب.

١. الأسلوبية؛ مفاهيمها وتجلياتها، د. موسى سامح الربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

٢. الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د. ت).

٣. البرهان في تجويد القرآن، محمد الصادق قمحاوي، المكتبة الثقافية، بيروت -لبنان، ١٩٧٢م.

٤. البلاغة العربية أساليبها، علومها، فنونها، عبد الرحمن حسن، دار القلم، بيروت -لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

٥. البلاغة العربية تأصيل وتجديد، د. مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، ١٩٨٥م.

٦. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د. مصطفى السعيدي، منشورات منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٧م.

٧. تحرير التحبير في صناعة الشعر، والنثر، وبيان اعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ)، تحقيق: حقي محمد شريف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٣م.

٨. التكرار بين المثير والتأثير، د. عز الدين على السيد، ط٢، عالم الكتب، بيروت -لبنان، ١٩٨٦م.

٩. خصائص الأسلوب في شعر البحتري، د. وسن عبد منعم

الزبيدي، منشورات المجمع العلمي، ٢٠١١م.

١٠. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١١. دلالة السياق، ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، ط١، مطبعة معهد البحوث العلمية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٣هـ.

١٢. ديوان الشريف الرضي، شرحه وعلّق عليه وضبطه وقدّم له: محمود مصطفى حلاوي، بيروت -لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

١٣. دور الكلمة في اللغة، ستيفن -ألمان، ترجمة كمال بشر، ط١٢، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت).

١٤. شرح المفصل، موفق الدين علي بن يعيش (ت٦٤٣ه)، المطبعة المنيرية، مصر، (د.ت).

١٥. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت -لبنان، ١٩٨٧م.

١٦. عن بناء القصيدة العربية، د. علي عشري زايد، مكتبة دار المعرفة، ط٢، الكويت، ١٩٨١م.

١٧. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧ه)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة -مصر، ١٩٣٩م.

١٨. معاني الأبنية في العربية، د. فاضل صالح السامرائي، ط١،

جامعة بغداد، العراق، ١٩٨١م.
١٩. معجم الشعراء، المرزباني (ت٣٨٤ه)، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، دار الكتب العربية، ١٣٧٩ه.
٢٠. المعجم المفصل في اللغة الأدب، د. ميشال عاصي، ود. أميل بديع يعقوب، دار العلم للملايين، ط١، بيروت -لبنان، ١٩٨٧م.
٢١. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧م.
٢٢. من وظائف الصوت اللغوي (محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي)، أحمد كشك،، دار السلام، مطبعة المدينة، ١٩٨٣ م.
٢٣. المنهج الصوتي للبنية العربية (رؤية جديدة في الصرف العربي)، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠م.
٢٤. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ط٤، بيروت، دار العلم، ١٩٧٢م.
٢٥. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ط١، دار العودة، لبنان، ١٩٩٧م.

ثانياً: الرسائل والأطاريح

١. أسلوبية الحوار في القرآن الكريم، رسول حمود حسن، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ١٩٩٥م.
٢. الرسائل المشرقية الفنيّة في القرن الثامن من الهجرة، دراسة أسلوبية، كريمة نوماس محمد،

أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة كربلاء، ٢٠١٣م.

٣. شعر السياب (دراسة إيقاعية)، محمد جواد البدران، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٩م.

٤. المتعاليات النصيّة في المسرح الجزائري الحديث، خديجة جليلي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة محمد الخضر، ٢٠٠٩م.

ثالثاً: الدوريات

١. البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، د. ياسر أحمد فيّاض، مجلة جامعة الأنبار، العدد ٤، المجلد ١، ٢٠٠٤م.