4

الثَّراءُ اللغويُّ في شعرِ الجواهري

قصيدة ناجيتُ قبركِ أنموذجًا

أ.م.د إدريس سليمان مصطفى

سوزان مصطفى حسين

جامعة الموصل

كلية التربية للبنات

قسم اللغة العربية

Dr.idrees@unmosul.edu.iq

Suzanm059@gmail.com

ملخص البحث

(الملخص)

يحاولُ البحثُ الكشفَ عن بعض مظاهر الثّراء اللغوي في قصيدة (ناجيتُ قبركِ) للشاعر محمد مهدي الجواهري، وذلك عن طريق مستويين للغة هما: المستوى الصوتي(الإيقاعي) بشقّيه: الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، والإيقاع الداخلي من صوتٍ ومقطعٍ، والمستوى الآخر هو: المستوى البلاغي بجانبيهِ: علم المعاني من جهة الجمل الفعلية والاسمية والجمل الخبرية والإنشائية، والتقديم والتأخير، والجانب الآخر علم البيان من تشبيهٍ واستعارةٍ ومجاز، فالغاية المرجوة من خوض القصيدة هي الوقوف عند بعض مظاهر اللغة البارزة أكثر من غيرها.

الكلمات الدالة:(الثراء اللغوي، ناجيتُ قبركِ، الجواهري)

Linguistic richness in the poetry of Al-Jawahiri, the poem "You Survive Your Grave" as a model

Dr. Idris Suleiman Mustafa Suzan Mustafa Hussein

Department of Arabic, College of Education for Girls, Mosul University.

(Abstract)

The research attempts to reveal some aspects of linguistic richness in the poem (Najit Your Grave) by the poet Muhammad Mahdi Al-Jawahiri, through two levels of language: the vocal (rhythmic) level with its two parts: the external rhythm of meter and rhyme, and the internal rhythm of voice and syllable, and the other level is: the level The rhetoric has its two sides: the science of meanings on the one hand, the phrasal and nominative sentences, the declarative and construction sentences, the introduction and the delay, and the other side the science of the statement from similes, metaphors and metaphors .

المقدمة

الحَمدُ للهِ الذي دَلَعَ لِسانَ الصَّباحِ بِنُطقِ تَبَلُّجِهِ، وَسَرَّحَ قِطَعَ اللَّيلِ المُظلِمِ بِغَياهِبِ تَلَجلُجِهِ، وَأتقَنَ صُنعَ الفَلَكِ الدَّوّارِ في مَقاديرِ تَبَرُّجِهِ، وَشَعشَعَ ضِياءَ الشَّمسِ بِنُورِ تَأجُّجِهِ، يا مَن دَلَّ عَلى ذاتِهِ بِذاتِهِ وَتَنَزَّهَ عَن مُجانَسَةِ مَخلُوقاتِهِ وَجَلَّ عَن مُلاءَمَةِ كَيفِيّاتِهِ، يا مَن قَرُبَ مِن خَطَراتِ الظُّنُونِ وَبَعُدَ عَن لَحَظاتِ العُيُونِ وَعَلِمَ بِما كانَ قَبلَ أن يَكُونَ، للهُ الحمدُ والصلاة والسلام على خير خلقه أجمعين محمدٍ وآله وصحبه الطيّبين الطّاهرينَ.

وبعدُ:

فإن اللغة العربية هي لغةُ البيان والإعجاز، تلك اللغة التي أدهشتْ كل من خاض غمارها، وغاص في أعماقها، وأدرك روعة جمالها، وسحر مكنوناتها، فضلًا عن هذا كلهِ فإنها اللغة التي تأتي دائمًا على قدر الأحاسيس والمشاعر؛ إذ إنها لا تخيّب من التجأ إليها قاصدًا التعبير عمّا يجولُ في مخيلته؛ وذلك لسعة أفقها وثراء كلماتها بالمعنى، فإن القاصد يجدُ فيها غايته، ولعل ذلك السبب الأساس الذي يجعل الشّاعر العربيّ مأخوذ اللبِّ بها، ويكتب مطوّلاتٍ من القصائد ترويحًا عن نفسهِ المثقلةِ، فسعة اللغة وغزارة كلماتها تجعل الشاعر حرًا في البوح غير مقيدٍ؛ فسقفُ اللغة هو مَن يحدّ مِن إبداع أبنائها، فكلما كان أفق اللغة واسعًا كان شعراؤها أكثر إبداعًا، وخيرُ دليلٍ على ما قيل وفرة شعراء العربيّة من الجاهلية إلى يومنا هذا، وكل واحدٍ يكتب بأسلوب مختلف ولكن اللغة واحدة، والشاعر نفسه يتنقل في أغراض الشعر- بين مدحٍ وهجاء ورثاءٍ وغزلٍ - بمعية هذه اللغة المباركة التي أتت على مقاس العواطف الإنسانية التي تضجُ بها نفوس أبنائها، ومن تلك النماذج الشعرية التي نهلتْ من العربيّة وكانت أداة البوحِ عن آلامها وأفراحها: شاعرُ العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري ، فقد كتب قصائد طوال يعبرُ فيها عن تجاربهِ الإنسانية ولعل قصيدته (ناجيتُ قبرَكِ) من أبرز وأروع ما كتبَ في رثاء زوجته أم فرات؛ فالقصيدة مليئة بالمشاعر الإنسانية التي برزتْ وربتْ من خلال اللغة المستعملة فيها، وهذا بحدّ ذاتهِ ما دفعنا إلى محاولة كشف بعض مكنونات اللغة في قصيدة (ناجيتُ قبرِكِ) من خلال دراستها تحت عنوان عنوان (الثَّراءُ اللغويُّ في شعرِ الجواهري قصيدة ناجيتُ قبرِكِ أنموذجًا) وقد تكونت الدراسة من مهادٍ ومبحثين: والمهاد تضمنَ بعضًا من سيرة الشاعر الذاتية ومناسبة القصيدة، أما المبحثان: فالأول تناول المستوى الصوتي(الإيقاعي) في القصيدة وضم: الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، والإيقاع الداخلي من صوتٍ ومقطعٍ، والمبحث الآخر: تم فيه تناول القصيدة على المستوى البلاغي بجانبيهِ: علم المعاني من جهة الجمل الفعلية والأسمية والجمل الخبرية والإنشائية، والتقديم والتأخير، والجانب الآخر علم البيان من تشبيهٍ واستعارةٍ ومجاز، وانتهى البحثُ بخاتمة تضم أهم ما تم التوصلُ إليه في ثنايا البحث، ثم المصادر والمراجع التي أُستُنِدَ إليها.

مهاد عن الجواهري ومناسبة القصيدة

أولًا: ولادة الجواهري ووفاته:

ولد الشاعر محمد مهدي حسين الجواهري في 26 تموز 1899م في مدينة النجف الأشرف في العراق، وينتمي الى أسرة عريقة عُرفت باهتمامها بالشعر والأدب والعلوم الدينية، وكان لهذه الأسرة الكبيرة في النجف مجلس عامر بالأدب والأدباء يرتاده كبار الشخصيات الأدبية، وكان الشاعر يحضر وقائع هذه المنتديات الأدبية وينتفع بما يسمعه من شعر يُنشد فيها وبخاصة شعر فحول الشعراء مثل المتنبي وأبي تمام وأبي العلاء والشريف الرضي وغيرهم، فضلًا

عما يُذكر فيها من موضوعات أدبيه أُخر، وارتبطت شهرة هذه العائلة بجدِّها الفقيه الشيخ محمد حسن، وهو أحد أعلام الفقه في عصره، وقد بلغ أن يكون في القرن الثالث عشر الهجري مرجعًا دينيًا أعلى، وقد ألف كتابًا سماه (جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام) ومن اسم هذا الكتاب لحق بالعائلة هذا اللقب (الجواهري)، فكان يطلق على أولاده من بعده اسم أولاد صاحب جواهر الكلام ثم أولاد صاحب الجواهر ثم بعد ذلك بالجواهري، ومن هنا جاء لقب الشاعر[1].

توفي الجواهري فجر يوم الأحد 27 تموز 1997م في إحدى مستشفيات العاصمة السورية دمشق، وشُيّع بحضور أركان الدولة السياسيين والعسكريين بالإضافة إلى حضور شعبي كبير، ودفن الجواهري في مقبرة الغرباء في منطقة السيدة زينب في دمشق[2].

ثانيًا: مناسبة القصيدة

كتب الشاعر محمد مهدي الجواهري قصيدته (ناجيتُ قبركِ) في رثاء زوجتهِ مناهل (أم فرات) أول شريكة له في حياته التي وافاها الأجل وهي في ريعان الصبا في العقد الثالث من العمر، وكان الشاعر بعيدًا عنها في لبنان حتّى أنه لم يحضر جنازتها، فكتب فيها هذه القصيدة عند زيارته الأولى لقبرها[3].

ثالثًا: نصُّ القصيدة

	البيت		البيت
المجموعة الأولى	في ذِمَّةِ اللهِ ما ألقَى وما أجِدُ **أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ	المجموعة الثالثة	لا يُوحشِ اللهُ رَبعاً تَنزِلينَ بهِ**أظُنُ قبرَكِ رَوضاً نورُه يَقِد
	قدْ يقتُلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا**عنه فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا		وأنَّ رَوْحكِ رُحٌ تأنَسِينَ بها**إذا تململَ مَيْتٌ رُوْحُهُ نَكَد
	تَجري على رِسْلِها الدُنيا ويتبَعُها**رأيٌ بتعليلِ مَجراها ومُعتقَد		كُنَّا كنبَتةِ رَيحانٍ تخطَّمَها**صِرٌّ . فأوراقُها مَنزوعَةٌ بَددَ
	أعيا الفلاسفةَ الأحرارَ جهلُهمُ**ماذا يخِّبي لهمْ في دَفَّتيهِ غد		غَّطى جناحاكِ أطفالي فكُنتِ لهُمْ**ثغراً إذا استيقَظوا، عِيناً إذا رقَدوا
	طالَ التَمحْلُ واعتاصتْ حُلولُهم**ولا تزالُ على ما كانتِ العُقَد		شّتى حقوقٍ لها ضاقَ الوفاءُ بها**فهلْ يكونُ وَفاءً أنني كمِد
	ليتَ الحياةَ وليت الموتَ مرَحمَةٌ**فلا الشبابُ ابنُ عشرينٍ ولا لبَد		لم يَلْقَ في قلبِها غِلٌّ ولا دَنَسٌ**لهُ محلاً ، ولا خُبْثٌ ولا حَسد
	ولا الفتاةُ بريعانِ الصِبا قُصفَتْ**ولا العجوزُ على الكّفينِ تَعتمِد		ولم تكُنْ ضرةً غَيرَى لجارَتِها**تُلوى لخِيرٍ يُواتيها وتُضْطَهد
	وليتَ أنَّ النسورَ استُنزِفَتْ نَصفاً**أعمارُهنَّ ولم يُخصصْ بها أحد		ولا تَذِلُّ لخطبٍ حُمَّ نازِلُهُ**ولا يُصَعِّرُ مِنها المالُ والولد

	حُييَّتِ " أُمَّ فُراتٍ " إنَّ والدة** بمثلِ ما انجبَتْ تُكنى بما تَلِد		قالوا أتى البرقُ عَجلاناً فقلتُ لهمْ**واللهِ لو كانَ خيرٌ أبطأتْ بُرُد
	تحيَّةً لم أجِدْ من بثِّ لاعِجِها**بُدّاً ، وإنْ قامَ سدّاً بيننا اللَحد		ضاقَتْ مرابِعُ لُبنانٍ بما رَحُبَتْ **عليَّ والتقَّتِ الآكامُ والنُجُد
المجموعة الثانية	بالرُوح رُدِّي عليها إنّها صِلةٌ** بينَ المحِبينَ ماذا ينفعُ الجَسد		تلكَ التي رقَصَتْ للعينِ بَهْجَتُها** أيامَ كُنَّا وكانتْ عِيشةٌ رَغَد
	عزَّتْ دموعيَ لو لمْ تَبعثي شَجَناً**رَجعت مِنه لحرِّ الدمع أبترِد		سوداءُ تنفُخُ عن ذِكرى تُحرِّقُني**حتّى كأني على رَيعانِها حَرِد
	خَلعتُ ثوبَ اصطِبارٍ كانَ يَستُرُني**وبانَ كِذبُ ادِعائي أنَّني جَلِد		واللهِ لم يحلُ لي مغدىً ومُنْتَقَلٌ**لما نُعيتِ ، ولا شخصٌ ، ولا بَلَد
	بكَيتُ حتَّى بكا من ليسَ يعرِفُني**ونُحتُ حتَّى حكاني طائرٌ غَرِد		أينَ المَفَرُّ وما فيها يُطاردُني**والذِكرياتُ ، طرًّا عُودُها ، جُدُد
	كما تَفجَّرَ عَيناً ثرَّةً حجَرٌ**قاسٍ تفَجَّرَ دمعاً قلبيَ الصَلد		أألظلالُ التي كانتْ تُفَيِّئُنا**أمِ الهضابُ أم الماء الذي نَرِد؟
	إنّا إلى اللهِ قولٌ يَستريحُ بهِ**ويَستوي فيهِ مَن دانواومَن جَحدوا		أم أنتِ ماثِلةٌ ؟ مِن ثَمَّ مُطَّرَحٌ**لنا ومنْ ثَمَّ مُرتاحٌ ومُتَّسَد
	مُدَّي إليَّ يَداً تُمْدَدْ إليكِ يدُ**لابُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نتَّحِد		سُرعانَ ما حالتِ الرؤيا وما اختلفَتْ**رُؤىً ، ولا طالَ – إلا ساعةٍ – أمَد
	كُنَّا كشِقَّينِ وافٍ واحداً قدَرٌ**وأمرُ ثانيهما مِن أمرِهِ صَدَد	المجموعة السادسة	مررتُ بالحَورِ والأعراسُ تملؤهُ**وعُدتُ وهو كمثوى الجانِ يَرْتَعِد
	ناجيتُ قَبرَكِ استوحي غياهِبَهُ**عن حالِ ضيفٍ عليهُ مُعجَلا يفد		مُنىً وأتعِسُ بها – أنْ لا يكونَ على**توديعها وهيَ في تابُوتها رَصَد
	وردَّدَتْ قفرةٌ في القلبِ قاحِلةٌ**صَدى الذي يَبتغي وِرْداً فلا يجِد		لعلَّني قارئٌ في حُرِّ صَفْحَتِها**أيَّ العواطِفِ والأهواءِ تَحْتَشِد؟
	ولَفَّني شَبَحٌ ما كانَ أشبَهَهُ**بجَعْدِ شَعرِكِ حولَ الوجهِ يَنعْقد		وسامِعٌ لفظةً منها تُقَرِّظُني** أمْ أنَّها – ومعاذَ اللهِ – تَنْتَقِد
	ألقيتُ رأسيَ في طيَّاتِه فَزِعاً**نظير صُنْعِيَ إذ آسى وأُفتأد		ولاقِطٌ نظرةً عَجلى يكونُ بها**ليْ في الحياةِ وما ألقى بِها ، سَند
	أيّامَ إنْ ضاقَ صَدري أستريحُ إلى**صَدرٍ هو الدهرُ ما وفى وما يَعِد		

المبحث الأوّل: المستوى الصوتي (الإيقاعي)

ينظر من خلال هذا المستوى إلى النصَّ من جهة بنائه وهيكله الهندسي من وزنٍ وقافية وصوتٍ ومقطعٍ، وما لهذه المؤثرات من إيحاءات دلالية داخل النص، وما المستويات الأسلوبية هذه إلا بوابات من خلالها نصلُ إلى دواخل النص ومكنوناته، وما المستوى الإيقاعي إلا المدخل الرئيس للولوج إلى عمق المكوّن اللغوي فهو يأخذ النص من أول جانبٍ يصادف القارئ وهو الجانب الصوتي الإيقاعي؛ أي: القالب الخارجي للنص أيًا كان، نظمًا أم نثرًا، وما لهذا القالب من تأثيرٍ بالسلب أو الإيجاب داخل هذا المكوّن اللغوي، إذًا فالإيقاع أول ما يصل إلى الأسماع ويؤثرُ فيها، فمن أراد الغوص في نصٍ ما لا بدّ أن يبتدئ منهُ، ثم بقية المستويات الأُخر[4]، وبناءً على هذا فإننا استهللنا تحليل قصيدة الجواهري بالنظر في الجانب الإيقاعي وأثره في القصيدة.

أولًا: الإيقاع الخارجي

ويُعنى الإيقاع الخارجي بالوزن والقافية، بعدّهما الإطار الخارجي الذي لا يمكن للقصيدة في مجملها الخروج عنه؛ إذ يربطانها بنسق صوتي منتظم لا يعتريه خلل، فيؤثر في الأسماع[5].

❖ **الوزن العروضي**

إن الوزن العروضي من أهم العناصر التي تتشكل منها القصيدة؛ فهو المحيط الإيقاعي الذي لا يمكن للشاعر الخروج عنه ويحد من تبعثر الأبيات بالاعتماد على التناسب الصوتي الناتج من زمن ترديد التفعيلات الشعرية وانتظامها؛ ((إذ إن كل ضربة من ضربات الوزن تثير فينا موجة من التوقع؛ وذلك لأنه تحققَ فينا نمطٌ معيّن أو تنسقنا على نحوٍ خاص))[6]، وعلى هذا فإن لكل بحر شعري نسقٌ خاصٌّ يتعوّد عليه المتلقي ويتفاعل معه على أساسه، وقصيدة (ناجيتُ قبركِ) كُتبَتْ على نسق بحر البسيط المخبون الذي يتكوّن من (8) تفعيلات (4) في الصدر ومثلها في العجز[7] وكالآتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن
O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/	O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/

لقد ربط البعض بين العاطفة الداخلية والوزن الشعري، ورأى أن الشاعر حينما يكتبُ قصيدةً ما فإنّه يبثُّ فيها مشاعرَه من فرحٍ وحزنٍ وانكسار[8]، حتّى أنّهم ربطوا بين نبضات القلب والوزن الشعري، وقالوا: إن الصلة وثيقةٌ بين القلب والجهاز الصوتي، فقدرة الجهاز الصوتي على النطق بالمقاطع تكون محدودة؛ إذ إنه ((في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة مقاطع صوتية كلما نبضَ القلبُ نبضة واحدة))[9]، وكلما تسارعت النبضات قل عدد المقاطع أو هدأت كثُرت المقاطع؛ وعلى هذا فالبحر البسيط يمتاز بكثرة المقاطع فيه[10] ولهذا سمي بسيطًا؛ لانبساطه وسعة النَفَس فيه، واحتوائه على مساحةٍ تمكّن الشاعر من البَوح بما في داخله؛ لهذا فهو يأتي في المرتبة الثانية من حيث الاستعمال في الشعر الجاهلي بعد البحر الطويل؛ لقدرتهما على احتواء المشاعر الإنسانية[11]، فكتبوا على مِنوالهما المدح والهجاء والرثاء وغيرها، وهذا تمامًا ما التمسناه

في قصيدة الجواهري؛ إذ تفيض بالمشاعر الإنسانية، وقد بسط الشاعر أحاسيسه وحزنه على رفيقة دربه بامتداد تفعيلات البسيط ومقاطعهِ بوصفهما نوع من التنفيس عمّا بداخله، فالشِّعر متنفَّس الشاعر الذي من خلاله يستطيع ترويض انفعالاته الهائجة تجاه حدثٍ ألمّ به، حتى الزحافات التي استعملها الجواهري في قصيدتهِ كان موفقًا في توظيفها خير توفيق؛ من أجل إيصال حزنه للمتلقي والسامع، فمن أصل (360) تفعيلة تكوّنت منها القصيدة جاءت (170) تفعيلة مخبونة؛ أي: بنسبة 47،22% وهي نسبة تقارب نصف نسبة التفعيلات التامة في مجمل الأبيات، والخبن هو ((حذفُ الثاني الساكن من التفعيلة))[12]، فهو إذًا يقلل من السواكن في البيت الشعري، ولنتأمل الجدول أدناه لمعرفة كيفية استعمال الجواهري الخبن في قصيدته.

تفعيلات صدر البيت				تفعيلات عجز البيت			
التفعيلة الأولى	التفعيلة الثانية	التفعيلة الثالثة	التفعيلة الرابعة	التفعيلة الأولى	التفعيلة الثانية	التفعيلة الثالثة	التفعيلة الرابعة
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
تامة 27مرة	تامة 26مرة	كلها تامة وجوبًا	-	تامة23مرة	25تامة	كلها تامة وجوبًا	-
مخبونة18مرة	مخبونة19مرة	-	كلها مخبونة وجوبًا	مخبونة22مرة	20مخبونة	-	كلها مخبونة

إذ نراهُ أكثر من الزحافات، فضلًا عن اعتماده على الضرب والعروض المخبونة وهذا كله يقودنا إلى استنتاجٍ واحدٍ وهو: إن الشاعر وكأنه يحاول التخلص من السواكن في الوزن الشعري ويلجأ إلى الحركات، مما يبدو على الإيقاع الشعري في القصيدة الاضطراب والخروج عن النسق الموسيقي الموضوع، فهذا الاضطراب في الإيقاع - في نظرنا- إنما يحاكي الاضطراب الداخلي الذي يعيشه الجواهري، فالقلب حين يُصابُ بالفَقْدِ لن تكون نبضاتهُ بنفس الانتظام المعهود، فكلما تذكّر الجرحَ تسارع واضطرب[13].

❖ **القافية**

القافية في هذه القصيدة مطلقة ورويّها الدال خالية من الردف والتأسيس موصولة مجراها الواو، متراكبة؛ أي: يفصل بين آخر ساكنيْها ثلاثُ حركات [14] (O///O/) كما حدّها الخليل بن أحمد الفراهيدي ((ما بين الساكنين الأخيرين في البيت مع الحركة التي تسبق الساكن الأول))[15]؛ فمثلًا لو أخذنا قول الجواهري:

تَجري على رِسْلِها الدُنيا ويتبَعُها رأيٌ بتعليلِ مَجراها (ومُعتقَد)

فَحَسَبَ تعريف الخليل: القافية هي (مُعْتَقَدُو) ووزنها (O///O/)، والقافية جزء لا يتجزأ من بناء القصيدة فهي آخر ما يصلُ السامعَ من البيت، وتحقق انتظام القصيدة من أوّلها إلى آخرها، ثم إن كان الوزن الشعريّ شريكًا للغة في البوح عن دواخل الإنسان فإن القافية- بعدِّها نهاية التدفقات الموسيقية - أيضًا شريك في إيصال ما في النفس إلى السامع[16]، وكلما كثُرت أصواتها كانت أكثرَ اتساعًا في البوح واختزالًا لخُلاصة البيت الشعري تلك الخلاصة التي يتأملها صاحب الأذن الموسيقية وينتظرها كما ينتظر نهاية معنى البيت؛ فالجانب الإيقاعي يُختتم بها كما يُختتم الجانب المعنوي بها، والقافية المتراكبة جاءت ملائمة تمامًا لتستوعب امتداد وجع الجواهري وسعتهِ بفقدان أم أبنائه وزوجته المُحِبَّة، وجاءت مناسبة لتكون خاتمة بيتهِ الشعريّ.

ولا ننسى الوقوف عند حرف الروي الذي يُعدُّ من أبرز مظاهر القافية وأوضحها؛ فهو ((الصوت الذي ينتهي به البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة؛ ليكون الرباط بين هذه الأبيات، ويساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها، وموقعه آخر البيت وإليه تنسب القصيدة))[17]، واعتمد الجواهري في قصيدته على روي الدال، والدال من الأصوات المجهورة والانفجارية، وعلى ذلك فهو من الأصوات القوية، وبما أنه الصوت الأخير الذي يصل للآذان من البيت الشعري فقد جاء متناغمًا مع الإيقاع مكملًا دورهَ في الأخذ بالأذهان بقوتهِ وما يُحدثه من دويّ عند نطقه آخر النسقِ الموسيقي[18]، وكأن الجواهريّ حاول إيصال صوته وحزنه إلى رفيقة الدرب وأنى لها أن تسمعه وبينهما اللحدُ.

ثانيًا: الإيقاع الداخلي

ويُقصدُ به ذلك الإيقاع الناجم عن تكرار أصوات معيّنة دون غيرها، وتكرار مقاطع صوتية دون غيرها [19].

❖ **الصوت**

تكوّنت القصيدة من (2927) صوتًا، بلغ عدد الأصوات المجهورة منها (2331) صوتًا بنسبة 79،64%، والمهموسة بلغَ عددُها (596) صوتًا بنسبةِ 20،36%، وهذه النسبة للمجهورات والمهموسات تكادُ تكون طبيعية بالمقارنة مع ما توصل إليه الاستقراء الخاص بالكلام العربيّ؛ إذ اتَّضح أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام العربي لا تكاد تزيد عن الخُمْس، أو عشرين في المئة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة [20]، وأي ارتفاع وانخفاض

في هذين الملمَحين يكون لدلالة ولمعنىً، ومما لاحظناه في قصيدة الجواهري أن الهمس والجهر متذبذبان بين انخفاض وارتفاع في مطلع القصيدة إلى نهايتها وكالآتي:

الأبيات	عدد الأصوات المجهورة	نسبتها	عدد الأصوات المهموسة	نسبتها
من 1- 10	516صوتًا	%78،9	138صوتًا	%21.1
من11- 20	538صوتًا	%81.52	122صوتًا	%18.48
من 21- 30	498 صوتًا	%77.45	145صوتًا	%22.55
من 31- 40	526 صوتًا	%81.3	121صونًا	%18.7
من41- 45	253 صوتًا	%78.33	70صوتًا	%21.67
45 بيتًا	2331صوتًا	%79.64	596صوتًا	%20.36

فمن الملاحظ أن المهموسات مرتفعة إلى نسبة 21،1% في الجزء الأول الذي يتحدث فيه الشاعر عن مواجعه وتحسره على أيام شبابه الفائتة مُمَهّدًا لمخاطبة الحبيبة، لمناسبة المهموسات بترددات أصواتها المنخفضة [21] مع نبرة المتوجّع المتحسر الذي لا يستطيع المد في الصوت كثيرًا لثقل ما به من وجعٍ، بخاصة أن غالب أبيات هذا الجزء يتحدثُ فيه الشاعر عن نفسه، ولو توقفنا عند مطلع القصيدة:

في ذِمَّةِ اللهِ ما ألقَى وما أجِدُ أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ

لوجدنا نسبة الهمس فيه بلغتْ 25،81%؛ فالشاعر وهو يصف وضعه بنبرة رجلٍ ضعيفٍ منكسر لا يقوى على رفع الصوت، فما بداخله تحوّل إلى صخرة من قوة الوجع، وبالانتقال إلى الجزء الثاني (الأبيات من 11-20) نجد أن الجهر ارتفع إلى 81،52%، ففي هذه الأبيات يعلو الشاعر نبرته _عمّا هو معتاد في سياق القصيدة الصوتي _عند توجّه الخطاب إلى المحبوب ومناداته، ورفع النبرة أمرٌ متوقع في المناداة [22]، والإنسان يرفع صوته عن المعتاد عند مناداته لشخص بالقرب، فكيف بشخص بعيد تحت الثرى وأدوات التواصل معدومة بيننا وبينه! ومما يعزز هذه المسألة التوقف عند بيت من هذا الجزء:

مُدَّي إليَّ يَداً تُمْدَدْ إليكِ يدُ لابُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نتَّحِد

فالبيت فيه مناداة للمحبوب ونسبة الأصوات المجهورة 83،1%، فكلما خاطب الشاعر فقيدة القلب خطابًا مباشرًا علت نبرتهُ إرضاءً لنفسه ومواساةً لها بأن المحبوب يسمع النداء فيجيب ولكن هيهات هيهات.

ويعود ملمحُ غلبة الأصوات المهموسة على الجزء الذي ضم الأبيات (من21-30)؛ إذ ارتفعت نسبتها إلى 22،25%، وفي هذا الجزء يعود الشاعر إلى الحديث عن الذات وترك الخطاب المباشر مع المحبوب، فيعود إلى خفض الصوت ونبرة التحسر والانكسار على ماضيه وهو يقضي أسعد أوقاته معها:

إن الجزء الثالث من القصيدة الذي حوى بعضًا من أوصاف الحبيب وخصاله ارتفعت المجهورات إلى نسبة 81،3% وغلب على السياق الصوتي أصواتها التي تمتاز بوضوحها السمعي [23] وكأنه يريدُ أن يُسمعَ الجميعَ خصالَ تلك المرأة التي خسرها وهو بعيد عنها.

بعد ذكر أوصاف الفقيدة يستدرك الجواهري أن ما هو فيه حقيقة وليس وهمًا، فيطغى على السياق الصوتي خفض النبرة والانكسار في الجزء الأخير الذي ضم الأبيات من (40-45) فترتفع المهموسات إلى نسبة 21،67%، فقد ختم القصيدة كما بدأها بنبرة المتوجع الحزين الذي لا يقوى على رفع الصوت.

ومن جهة أخرى فإن الأصوات المائعة هي الغالبة على مجمل القصيدة؛ إذ وردت (643) مرة بنسبة 21،97% متفوقةً على نظيرتَيها: الانفجارية والاحتكاكية، ولأن الأصوات المائعة تتسم بالوضوح السمعي، فضلًا عن سهولة النطق بها [24] مما يجعلها تتناسب في مواضع العاطفة والتعبير عن المشاعر الإنسانية الصادقة التي يكون المرءُ فيها عفويًا ويتحدثُ دون تكلفٍ.

والجدير بالذكر أن ثمة أصوات ذُكرت بكثرة في عموم الأبيات ولا يكاد يخلو بيت منها، وهي حسب كثرة ورودها: **النون**؛ إذ ورد(194) بنسبة 6،62% **والميم** الذي ورد(104) مراتٍ بنسبة 3،55% وهما صوتا غنةٍ فضلًا عن كونهما صوتين مائعين مجهورين، والغنة ((صوت له رنين في الخيشوم))[25]، وما أشدّ تلاؤم أصوات الغنة مع نبرة الحزن وأنين المتألم[26]، وصوت **الهمزة** أيضًا ورد بكثرة في الأبيات؛ إذ تكرر (82) مرة بنسبة 2،80%، ومخرج الهمزة من أقصى الحلق؛ أي: أبعده مما يلي الصدر[27] فهي بذلك قريبة من داخل الإنسان[28]، وكثرة استعمال الشاعر لها في قصيدتهِ تناسب وحديثَه عن ذاته وعن عمق معاناته الداخلية ومدى تأثير موت الحبيب على جوارحه، ويعزز هذه المسألة أن أغلب الهمزات الواردة في القصيدة حوتها الأبيات التي تحدث فيها الجواهري عن نفسه كقولهِ:

ألقيتُ رأسيَ في طيَّاتِه فَزِعاً نظيرصُنْعِيَ إذ آسى و أُفتأد

فهذا البيتُ تضمّن (6) همزات، وفيه يحكي الشاعر عن ألمه لذلك الفقد العظيم، ويستذكر حين كان يلجأ إلى زوجته إن حَزن قلبهُ وتفأد، فأين يلجأ الآن وهو في أشد الأوقات حاجة إليها؟

❖ **المقطع الصوتي**

تكوّنت القصيدة من (1261) مقطعًا، جاء المقطع القصير المفتوح (ص ح) (583) مرة بنسبة 46,23%، والمقطع الثاني الطويل المفتوح (ص ح ح) جاء (273) مرة بنسبة 21،65%، أما المقطع الثالث الطويل المغلق (ص ح ص) فقد ورد (404) مراتٍ بنسبة 32،04%، ولعلّ غلبة المقطعين الأول والثالث أمرٌ متوقع ومناسب لجو القصيدة فالأول بسرعة إيقاعه [29]يحاكي دقات قلب مُحبٍ سريع النبضات، والثالث بشدته وانتهائه بصامت يقطع امتداد حركة نواته [30] ناسب فكرة الموت الصعبة حين يأتي بغتة ويوقف سير الحياة، ويعزز هذه المسألة اجتماع غلبة هذين المقطعين في سياق الأبيات التي تتحدث عن الموت بصورة مباشرة لتحاكي شدة وقع هذا الشيء المخيف فغالبًا يجتمع هذان المقطعان بكثرة في السياقات الصوتية التي يطغى عليها شيء من الجِد والشدة وفي مواضع التعب [31]؛ فلو نظرنا إلى قول الشاعر الذي يتضمن حديثه عن الموت والفِقد:

قدْ يقتُلُ الحُزنُ مَنْ أحبابهُ بَعُدوا عنه فكيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا

إذ بلغ نسبة المقطع الأول: 42،86%، والثالث 35،71%.

وقوله:

ليتَ الحياةَ وليت الموتَ مرَحمَةٌ فلا الشبابُ ابنُ عشرينٍ ولا لبَد

وفي هذا البيت ارتفع نسبة المقطع الأول إلى 50% والمقطع الثالث إلى 35،71%، في حين لم يزد نسبة المقطع الثاني عن 14%، مما يؤكد أن هذين المقطعين يتآزران في السياق الصوتي الغالب عليه الثقلُ والشدة وليس أثقلُ من فكرة الموت على الإنسان.

المبحث الثاني: المستوى البلاغي

يهتم هذا المستوى بما وراء النص من صور ومؤثرات أسهمتْ في إثراء المعنى وتوضيحه، فهو يتجاوز البنية السطحية للفظة والتركيب إلى كوامن النص الإبداعي، وكشف النقاط الدقيقة فيه، ويميطُ اللثام عن التركيب ليفتح أمام المتأمل فضاءً من المعاني التي تضفي على النص بريقًا مميزًا وتخرجه من نمطية الكلام العادي المألوف [32]، وتم تناول قصيدة الجواهري من جانبين بلاغيين وهما علم المعاني وعلم البيان:

أولًا: علم المعاني

يكشف هذا الجانب عن المعاني التي يحققها التركيب داخل النص والعلاقات التلاحمية بين الكلمات في الجملة الواحدة وما لهذه العلاقات من تأثير في السياق والنص ككل [33].

❖ **الجمل الفعلية والاسمية**

فلو نظرنا إلى القصيدة وجدناها تتألف من(166) جملة، منها(123) جملة فعليّة بنسبة 74،09% و(43) جملة اسمية بنسبة 25،90%، من عموم الجمل التي تكوّنت منها القصيدة، فغلبة الجمل الفعلية التي تمتاز بالحركة والتجدد_ عكس الجمل الاسمية_[34] ، أمرٌ متوقع

بخاصة أن الشاعر ينتقل بحديثه، فتارة يتحدثُ عن ماضيه حين كانت أم فراتٍ على قيد الحياة، وتارة أخرى عن حاضره المفجوع الذي لا يرى محبوبته فيه، ونراه يكثر من الفعل الماضي إذ ورد في قصيدته (65) مرة دلالةً على شدة تعلقهِ بذلك الماضي وأحداثه، وكأنه لا يتقبل الواقع الذي يضم فكرة موت الحبيبة[35] كقوله:

كُنَّا كنبَتةِ رَيحانٍ تخطَّمَها صِرٌّ. فأور اقُها مَنزوعَةٌ بَددَ

غَّطى جناحاكِ أطفالي فكُنتِ لهُمْ ثغراً إذا استيقَظوا ، عِيناً اذا رقَدوا

فالشاعرُ يعود إلى الماضي غير مرة في قصيدته؛ لأن روحه لا تزال معلقة بذلك الماضي الذي لا يمكنه نسيانه أو تناسيه، وفي ذلك مواساة له؛ فالإنسان حين يتألم يستذكر أيام الصفا علّ في الاستذكار تخفيفًا للمواجع.

❖ **الجمل الخبرية والإنشائية**

ومن جهة الخبر والإنشاء يُلاحظ كثرةُ الجمل الخبرية في القصيدة، وأغلبها جمل مؤكدَة بمؤكدٍ أو أكثر؛ لأن الناس في الغالب لا تُصدق مشاعر الشعراء، ويرونهم متقلبون في مشاعرهم وينكرون عليهم ذلك[36]، والجواهري هنا صادق في مشاعره فأكد كلامه بمؤكدات زيادة في التصديق، متخذًا ذلك وسيلة لإقناع السامع والقارئ، ولا بأس بالوقوف عند بعض تلك النماذج الخبرية في أبياتهِ:

أيّامَ إنْ ضاقَ صَدري أستريحُ إلى صَدرٍهو الدهرُما وفى وما يَعِد

ففي البيتِ خبرٌ إنكاريّ[37] أوكد بأكثر من مؤكدٍ (إن، هو، ما)، والغرض المجازي مِنه التحسرُ؛ إذ إن الشاعر متحسّرٌ على تلك الخسارة ويحكيها للقارئ، أيام كان يهرعُ إلى صدرها إن ألمّ به أمر فيستريحُ من فيض الأسى، والقصيدة مشبعة بالأساليب الخبرية التي خرجت للتحسّر ومنها أيضًا قوله:

كُنَّا كنبَتةِ رَيحانٍ تخطَّمَها صِرٌّ. فأور اقُها مَنزوعَةٌ بَددَ

غَّطى جناحاكِ أطفالي فكُنتِ لهُمْ ثغراً إذا استيقَظوا ، عِيناً اذا رقَدوا

ولعلّ كثرة الأساليب الخبرية المؤكدة تتناسب أيضًا وخطاب الميّت؛ لأننا لا نجدُ مِنه إشارات للتجاوب فنحاول أن نؤكد كلامنا الموجه إليه إشباعًا لذلك الفضول في داخلنا ولذلك التساؤل العميق الذي يحتوينا: هل تراه قد سمعَ ما قلناهُ؟ وهل يصدقُ اشتياقنا لهُ وانكسارنا بعدَه؟ وعند المولى وحدَهُ _تعالى_ الإجابة، فضلًا عمّا ذُكر فقد وردت في القصيدة أساليب إنشائية وإن لم تكن بنفس حضور الأساليب الخبرية غير أنها أتت في مواضع تبيّن جماليّة هذا الأسلوب وأغراضهِ البلاغية؛ إذ جاء في (18) موضعًا وكان الغالب للإنشاء الطلبي[38] الذي جاء في (14) موضعًا، والإنشاء غير الطلبي[39] في (4) مواضع، وحَظي أسلوبُ الاستفهام على النسبة الأعلى من بين الأساليب الأخرى التي تندرج ضمن الإنشاء الطلبي، فقد جاء في (9) مواضع وأغلب تلك

المواضع خرج فيها الاستفهام للتحسر والإنكار؛ لأن ما يطلبه الشاعرُ ويسألُ عنه بات مستحيلًا ومحضَ أمنيات، فهو يحاولُ عبثًا التخلص من فكرة موت الحبيبة.

أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ؟
كيفَ بمنْ أحبابُهُ فُقِدوا؟
ماذا يخِّبي لهمْ في دَفَّتيهِ غد؟
فهلْ يكونُ وَفاءً أنني كمِد؟
أينَ المَفَرُّ وما فيها يُطاردُني؟
أيَّ العواطِفِ والأهواءِ تَحْتَشِد؟
أمْ أنَّها – ومعاذَ اللهِ – تَنْتَقِد؟

ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأساليب الاستفهامية وقعت في عجز الأبيات ليترك الشاعر تلك التساؤلات مفتوحة غامضة دون إجابات تمامًا كحاله بعد موت الحبيبة مشتتًا غامضًا لا يعرف مصيره بعد هذه الانعطافة.

❖ **التقديم والتأخير**

من الأساليب البارزة والمميزة التي استعملها الجواهري التقديم والتأخير وبخاصة تقديم الفَضلةِ على العُمَد؛ إذ إن الفاعل _ الذي يُعد عمدةً_ أُخر في (19) موضعًا وقدم عليه الفضلة سواء إن كان مفعولًا به أو حالًا أو غير ذلك، مع تنوع الأغراض البلاغية من هذا التأخير والتقديم، فتارة جاء لتشويق المتلقي للمتأخر وتارة اهتمامًا من الشاعر بالمقدِم، وتارة أخرى للتطيّر من المتأخر أو التبرك بالمقدَم، ولا يُمكن الوقوف عند جميع تلك المواضع، بل سنكتفي ببعضها في إحدى تلك المواضع يقول الشاعر:

تحيَّةً لم أجِدْ من بثِّ لاعِجِها بُدّاً، وإنْ قامَ سدّاً بيننا اللَحدُ

ففي هذا البيت أخّر الشاعر الفاعلَ (اللحدُ) تطيّرًا منه لذكره، وكأنه لا يريد ذكر هذه الكلمة الثقيلة على القلب والتي تضم في داخلها أصعب أنواع الفراق وهو الفراق الأبدي، فالذي يلفهُ اللحد لا يعودُ ثانية، ويقول في بيتٍ آخر:

كما تَفجَّرعيناً ثرةً حَجَرُ قاسٍ تفجَّرَدمعاً قلبيَ الصَّلِدُ

يُلاحظ تأخير الفاعل في موضعين الأول: (حجرٌ)، الآخر: (قلبي) تشويقًا للقارئ لمعرفة تداعيات فعل التفجّر، وبخاصة الفاعل (قلبي)؛ إذ إن القارئ ليظن أن الذي يتفجر دمعًا هي العيون؛ لأن ذرفَ الدموع من خصائصها، وإذ بالشاعر يعزف عن قول العين ويكسر أفق التوقع ليقول: قلبي الذي يتفجر دمعًا مع أنه صَلِدٌ كالصخر غير أن وجع الفقد فجّره بالدموع كما يتفجر ماءً الصخر الأصم.

ثانيًا: علم البيان

إن كان علم المعاني يأخذ النص من جهة التراكيب والجمل وما لها من علاقات ترابطية فيما بينها فإن علم البيان يدخل عُمق الجملة والتركيب ليكشف عن معالم وصور خفيّة غير واضحة للعيان[40] من تشبيهٍ واستعارةٍ ومجازٍ وكناية، وظفها الكاتبُ في نصهِ من أجل أن يُقرّب الصورة التي يريد أن يوصلها للمتلقي.

❖ **التشبيه**

يُعدُّ التشبيه ((أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى)) [41] وهي من الوسائل في الكلام التي تقرّب الشيء البعيد في الذهن وتوضّحه وتجعله أكثر سهولة ووضوحًا[42] وقصيدة ناجيتُ قبرك فيها من الصور التشبيهية الكثير، فيجد القارئ فيها أغلب أنواع التشبيه، من بداية القصيدة إلى نهايتها، فالشاعر اتخذ التشبيه بأنواعه وسيلة لإقناع القارئ [43] ومحاولًا باستعماله الكثير لهذا الفن البلاغي أن يترجم جرحهُ إلى صور قريبة من عالم المتلقي الحسي وبذلك يكون الفهم والإفهام، فنراه يستهل قصيدتهُ بقوله:

في ذِمَّةِ اللهِ ما ألقَى وما أجِدُ أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ

فقوله: (أهذِهِ صَخرةٌ أمْ هذِه كبِدُ) تشبيهٌ بليغٌ[44] ؛ إذ شبّه كبده وهو شيء غير مرئي لدى الناس بالصخرة وهي مما يراه الناس عيانًا ومن المحسوسات والمرئيات من أجل تقريب الفكرة للمتلقي، وكيف أن موت الحبيب يجعل الكبد جامدًا لا حراك ولا حياة فيه، وفي موطن آخر من القصيدة يقولُ:

وردَّدَتْ قفرةٌ في القلبِ قاحِلةٌ صَدى الذي يَبتغي وِرْداً فلا يجِد

إذ إنه استعمل هنا التشبيه الضمني[45] فشبّه نفسه بذاك الشخص الظامئ الذي يبحثُ عن ماءٍ فلا يجده، وما وِرده إلا وجه الحبيبة الذي لفّه الموتُ دون رجعةٍ فهو بذلك سيبقى باحثًا عن تلك الحبيبة في ذلك الفراغ العميق من القلب الذي أحدثه غيابها ولن ينال سوى الصدى.

❖ **الاستعارة**

لا يخفى أن الاستعارة قريبة من التشبيه غير أن الاستعارة فيها يُحذف أحد الطرفين إما المشبه أو المشبه به وأحيانًا يُكتفى بلازمة من لوازم أحدهما، فقولنا: زيدٌ أسدٌ تشبيهٌ بليغ لأن المشبه والمشبه به موجودان في الكلام ولكن لو قلنا عن زيدٍ : جاء الأسدُ فهنا استعارة تصريحية لأن المستعار له (زيد) غير موجود في الكلام، وقولنا: زيدٌ لهُ مخالب استعارة مكنية؛ لأن المشبه به (المستعار منه محذوف) وهو الحيوان المفترس وبقي لازمة من لوازمه وهو المخلب لأن من لوازم الحيوان المفترس أن يكون ذا مخالب[46] ، وهذا النوع الأخير؛ أي: الاستعارة المكنية استُعمل غير مرةٍ في القصيدة لجماليته فهو يُجسد ويُشخص [47] الأشياء غير المحسوسة ويظهرها بصورة قريبة جدًا من المتلقي وهذا سرُّ جمال تلك الاستعارة[48] ، فنراه يقول في موضع من القصيدة:

خَلعتُ ثوبَ اصطِبارٍ كانَ يَستُرُني وبانَ كِذبُ ادِعائي أنَّني جَلِد

فـــ(ثوب الاصطبار) استعارة مكنية؛ إذ استعار الشاعر للاصطبار_ وهو غير محسوس_ شيئًا من الإنسان وقد حُذف وبقي لازم من لوازمه ألا وهو الثوب الذي يُستترُ بهِ، فأخرج الصبر من لا محسوسيّته إلى صورة محسوسة مألوفة للقارئ؛ من أجل إقناعه وإيصال الفكرة بأبهى صورة، ويقول في بيت آخر من قصيدته:

غَّطى جناحاكِ أطفالي فكُنتِ لهُمْ ثغراً إذا استيقَظوا، عِيناً إذا رقَدوا

وفي هذا البيت أيضًا استعارة مكنية في قوله: (غطى جناحاك)؛ إذ إن المستعار له الزوجة والمســتعار منهُ الطائر وهو محذوف وبقي لازم من لوازمه وهو الجناح، فكأنه يريد أن يقول بأن تلك الزوجة كانت كالطائر في حنوها حين يضع أطفاله تحت جناحيه يقيهم من البرد ومن المخاطر.

❖ المجاز

إن من أمتع الفنون البلاغية المجاز، فهو يُخرج الكلام من معناه الظاهر إلى معنى آخر خفي يُظهره دلائل عقليّة أو موجودة في النص ذاته[49]، إذًا فهو على نوعين مجازٌ عقليُ يُفهم من خلال العقل ولا أدلّة في النص لإقراره، وآخر لغوي تكون أدلّته لغويّة داخل النص، وكباقي فنون علم البيان، وقد ورد المجاز بنوعيه في أكثر من موضع في مجمل القصيدة ليضفي عليها نوعًا من الامتاع والرياضة العقلية، فلو تأملنا قول الجواهري:

أعيا الفلاسفةَ الأحرارَ جهلُهمُ ماذا يخِّبي لهمْ في دَفَّتيهِ غد

وجدنا أن قولَه: (ماذا يُخبي لهم في دفتيه غدُ) من باب المجاز العقلي الذي علاقتُه الزمانية، إســناد الفعل إلى الزمان وليس هو الفاعل الحقيقي؛ فالعقل الإنســاني يدرك أن الغد ليس هو الذي يخبي المفاجأة إنما المقادير وهي بيد الله _ جل وعلا_، وأما المجاز اللغوي فقد ورد في القصــيدة أكثر من العقلي وفي مواضــع مختلفة كقوله: (أهذه صــخرة أم هذه كبدُ)، فإن الكبد مجازٌ مرســل علاقتهُ المجاورة، ذكر الجوار والمقصــود الجار القلب والقرينة أن القلب هو موطن الآلام والمواجع، ومن جميل المجاز المرسل الذي وُظف في القصيدة قوله:

غَّطى جناحاكِ أطفالي فكُنتِ لهُمْ ثغراً إذا استيقَظوا ، عِيناً اذا رقَدوا

فثغرًا وعينًا كلاهما مجازان مرســلان علاقتهما الآلية ذكر آلة الشــيء والغرض ما ينتج عنها؛ إذ إن الثغر آلة الكلام والدفاع عن النفسِ، والعين آلة العناية والاهتمام، والإنســان يراقب بعينه فيوفر الأمان لأطفاله وهذا هو مقصد الشاعر.

❖ الكناية

تمتاز الكناية عن بقية فنون علم البيان بكونها ((لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي))[50]، فإن قلنا: ألقى الفارسُ سلاحه، فإنها كناية عن الاستسلام وفي ذات الوقت يجوز إطلاق هذه الجملة دون أن تحمل معنى الاســتســلام، وهذا ما يميّز الكناية عن باقي الوجوه البيانية الأخرى وبخاصــة المجاز فإن المعنى الأصــلي لا يمكن إطلاقه لوجود قرينة

مانعة تمنع من إرادته[51]، وقد استعمل هذا النوع البياني في القصيدة بأسلوب يأسر النفوس والقلوب، فلو تأملنا البيت الذي يقول فيه الجواهري:

مررتُ بالحَورِ والأعراسُ تملؤهُ وعُدتُ وهو كمثوى الجانِ يَرْتَعِد

لاحظنا أن هناك كنايتان الأولى في صدر البيت في قوله: (مررت بالحور والأعراس تملؤه) وهي كناية عن الأمان والسكينة والفرح، فيقول إنه حين مر من المكان قبل رحيلها كان المكان يشعُ أمانًا وفرحًا فالناس لا تتجمع إلا في الأماكن الآمنة، والكناية الأخرى في قوله: (وعُدتُ وهو كمثوى الجانِ يَرْتَعِد) كناية عن الخوف وعدم وجود الإنس والسكينة في ذلك المكان، لأن الجن في الغالب تسكن الأماكن المهجورة، وكأن الشاعر يريد أن يوصل فكرة أن المكان دونها وكأن لا أحد يسكنها ولا بهجة فيه أو حياة.

الخاتمة

إن أي عمل أنساني لا يخلو من أن يكون لغاية؛ فالغايات والنتائج هي ثمرة كل جهدٍ وعمل يقوم به المرء، ونحنُ بعد أن تناولنا قصيدة الجواهري توصلنا لجملة من النتائج بعد تأمل أبياتها والخوض فيها بالتحليل وهي:

1- إن للإيقاع دورًا بالغَ الأهمية في الكشفِ عن مكنونات النص اللغوي، بعدّه البوابة الأولى للدخول إلى النص وأول ما يصادف القارئ.

2- إن البحر البسيط وما يمتاز به من كثرة التفعيلات فيه كان ملائمًا للتعبير عن هذه الحالة الإنسانية الشعورية التي يعيشها الشاعر، وملائمًا لاتساع الوجع في قلب الشاعر وانبساطه.

3- لعلنا لا نغالي إن قلنا إن الوزن الشعري للقصيدة شريكٌ للغة في البوح عن دواخله.

4- إن كان الوزن الشعريّ شريكًا للغة في البوح عن دواخل الإنسان فإن القافية_ بعدِّها نهاية التدفقات الموسيقية_ أيضًا شريكة في إيصال ما في النفس إلى السامع وهذا فعلًا ما استنتجناه.

5- تذبذب ارتفاع الجهر والهمس في مفاصل القصيدة؛ إذ يعلو الجهر في الخطاب المباشر من الشاعر إلى فقيدتهِ ظنًا منهُ أن بعلو الصوت ستسمعه الحبيبة، ويعلو ملمح الهمس في حديثه عن الماضي وعن تحسره وضعفه بعد موت أم أولاده، فبدا لنا تلاؤم هذا الملمح مع نبرة الضعيف المنكسر الذي لا يقدر على المد في الصوت.

6- غلبة صوت النون والميم على جو القصيدة الصوتية وهما صوتان يمتازان بالغنة ويتناسبان مع نبرة الحزن وأنين المتألم.

7- إن المقطعان الأول: ص ح والثالث: ص ح ص غلبا على أبيات القصيدة لمناسبتهما وهما مجتمعين مع الشدة والتعب اللذَين عبر عنهما الشاعر في قصيدته.

8- كثرة الجمل الفعلية التي استعملها الشاعر في القصيدة لاءم وجو التنقل والحركة؛ إذ إن الجواهري أخذ بأذهان المتلقي لإقناعه بالحزن الذي يعيشه فتارة يتحدث عن ماضيه وأخرى عن حاضره ليقارن بين حاله في الماضي وحاله الآن.

9- المشاعر الإنسانية الصادقة التي عبّر عنها الشاعر في قصيدته جعل الجمل الخبرية الإنكارية هي طاغية على الأبيات فكأنه يقطع الطريق في وجه كل مشككٍ بصدق قوله.

10- أكثر الشاعر من استعمال فنون البيان بأنواعها من أجل تقريب الفكرة وترجمتها إلى صورٍ قريبة من واقع القارئ والمتلقي.

المصادروالمراجع

1- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب_سوريا، الطبعة الثانية، 1994م.

2- الأصوات اللغوية، الدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة_ مصر، الطبعة الخامسة، 1975م.

3- الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، الدكتور سمير شريف أستيتية، دار وائل للنشر، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، 2003م.

4- الأعمال الشعرية الكاملة محمد مهدي الجواهري شاعر الرفض والإباء، عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، الطبعة الأولى، 2011م.

5- البلاغة والتطبيق، الدكتور أحمد مطلوب وحسن البصير، وزارة التعليم العالي، بغداد_ العراق، الطبعة الثانية، 1999م.

6- التناسب البياني في القرآن دراسة في النظم المعنوي والصوتي، أحمد أبو زيد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء_ المغرب، الطبعة الأولى، 1992م.

7- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت_لبنان، ب ط، ب ت.

8- الجواهري دراسة ووثائق، محمد حسين الأعرجي، دار المدى، دمشق_ سوريا، الطبعة الأولى، 2002م.

9- الجواهري وسيمفونية الرحيل، الدكتور خيال محمد مهدي الجواهري، منشورات وزاره الثقافة، دمشق_سوريا، الطبعة الأولى، 1999م.

10- ديوان الجواهري، علي جواد الطاهر، دار الحرية للنشر، دمشق_سوريا، الطبعة الثانية، 2008م.

11- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مكتبة العاني، بغداد_العراق، الطبعة الأولى، 1968م.

12-علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الدكتور صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة_مصر، الطبعة الأولى 1997م.
13-علم الأصوات، الدكتور كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة-مصر، د ط، 2000م.
14-علم العروض والقافية، الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت_لبنان، الطبعة الأولى، 1987م.
15-عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة_مصر، الطبعة الرابعة، 2002م.
16-عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمي، بيروت_لبنان، الطبعة الثانية، 2005م.
17-غاية المريد في علم التجويد، عطية قابل نصر، مكتبة الصفا القاهرة-مصر، الطبعة الأولى، 1999م.
18-في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت_لبنان، الطبعة الثانية، 1986م.
19-في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة_مصر، الطبعة الثانية، 1966م.
20-كتاب القوافي، أبو يعلى التنوخي، تحقيق الدكتور محمد عوني الأكرم، دار الكتب الظاهرية، دمشق_سوريا، ب ط، ب ت.
21-الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم جار الله الزمخشري(ت:476هـ)، تعليق خليل مأمون شيحا، دار المعرفة بيروت-لبنان، الطبعة الثالثة , 2009م.
22-مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، تعليق مصطفى بدوي، لويس عوض، مطبعة مصر، القاهرة_مصر، الطبعة الأولى 2005م.
23-مفتاح العلوم: محمد بن علي السكاكي، تعليق محمد زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، الطبعة الثانية، 1987م.
24-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت_لبنان، الطبعة الثالثة، 1986م.
25-موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة_لبنان، الطبعة الثانية، 1952م.
26-نهاية القول المفيد في علم التجويد: محمد مكي الجريسي، وزارة الإعلام الرياض-السعودية، الطبعة الرابعة،1994م.

الرسائل والأطاريح

1- البنية الأسلوبية في شعر الجواهري (أطروحة دكتوراه)، حسام محمد إبراهيم أيوب، إشراف الأستاذ الدكتور محمد بركات أبو علي، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2002م.

2- بنية السورة القرآنية الواحدة في جزء عَمَّ يتساءلون، (أطروحة دكتوراه)، عزة عدنان أحمد، إشراف الأستاذ المساعد رافع عبد الله مالو العبيدي، جامعة الموصل، كلية الآداب قسم اللغة العربية،2005م.

3- دراسة أسلوبية في ديوان أعراس لمحمود درويش (رسالة ماجستير)، يحيى سعدوني، إشراف الدكتور مصطفى دراويش، المركز الجامعي بالبويرة، قسم الأدب واللغات، الجزائر، 2009م.

4- القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة _قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجًا_(أطروحة دكتوراه)، صفية بن زينة، إشراف الأستاذ الدكتور أحمد عزوز، جامعة السانيا وهران، الجزائر، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2013م.

5- المقطع الصوتي العربي بين الكمية والمدة الزمنية دراسة أكوستيكية تطبيقية (أطروحة دكتوراه)، إعداد: يحيى على يحيى مباركي، إشراف: الأستاذ الدكتور تمام حسن عمر، جامعة أم القرى مكة المكرمة، كلية الدراسات العليا المملكة العربية السعودية، 1993م.

البحوث المنشورة في الدوريات

1- أثر المستوى الصوتي في تشكيل الدلالة (سورة الحاقة أنموذجًا)، نرمين غالب، حوليات التراث، جامعة مستغانم الجزائر، العدد 16، 2016م.

البحوث على شبكة الإنترنيت

1- محمد مهدي الجواهري، موقع ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

2- الشاعر محمد مهدي الجواهري في رثاء زوجته، موقع أدب الموسوعة العالمية الشعر العربي، https://mchahid.wordpress.com/ .

(1) يُنظر: الجواهري دراسة ووثائق، محمد حسين الأعرجي: 171، والجواهري وسمفونية الرحيل، د. خيال محمد مهدي الجواهري: 5، وديوان الجواهري، علي جواد الطاهر: مقدمة الديوان، الأعمال الشعرية الكاملة محمد مهدي الجواهري شاعر الرفض والإباء، عصام عبد الفتاح:8-9.

(2) يُنظر: محمد مهدي الجواهري، موقع ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

(3) يُنظر: الشاعر محمد مهدي الجواهري في رثاء زوجته، موقع أدب الموسوعة العالمية الشعر العربي، https://mchahid.wordpress.com/ .

(4) يُنظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل: 100-105.

(5) يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: 104.

(6) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز: 194-195.

(7) يُنظر: علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق: 46.

(8) يُنظر: موسيقى الشعر: 173.

(9) المصدر نفسه: الصفحة ذاتها.

(10) يُنظر: المصدر نفسه: 191، ودراسة أسلوبية في ديوان أعراس لمحمود درويش (رسالة ماجستير)، يحيى سعدوني، إشراف د. مصطفى دراوش: 57.

(11) يُنظر: موسيقى الشعر: 89-191.

(12) علم العروض والقافية: 172.

(13) يُنظر: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة _قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجًا_(أطروحة دكتوراه)، صفية بن زينة، إشراف أ.د. أحمد عزوز: 99-100.

(14) يُنظر: كتاب القوافي، أبو يعلى التنوخي، تحقيق د. محمد عوني الأكرم: 74.

(15) المصدر نفسه: 71.

(16) يُنظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الستار:9-12، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد بن الخوجة:275-276.

(17) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي: 307.

(18) يُنظر: بنية السورة القرآنية الواحدة في جزء عَمَّ يتساءلون (أطروحة دكتوراه) عزة عدنان أحمد، إشراف: أ.م.د رافع عبد الله مالو العبيدي البنية: 169.

(19) يُنظر: في النقد الأدبي، شوقي ضيف: 97.

(20) يُنظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس: 21.

(21) يُنظر: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، د. سمير شريف أستيتية: 173.

(22) يُنظر: بنية السورة القرآنية الواحدة في جزء عم يتساءلون: 221-2022.

(23) يُنظر: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية: 173.

(24) يُنظر: علم الأصوات، د. كمال بشر: 357-358.

(25) غاية المريد في علم التجويد، عطية قابل نصر: 148.

(26) يُنظر: بنية السورة القرآنية الواحدة في جزء عم يتساءلون: 182.

(27) يُنظر: نهاية القول المفيد في علم التجويد، محمد مكي الجريسي: 54, وغاية المريد في علم التجويد: 126.

(28) يُنظر: غاية المريد في علم التجويد: 128.

(29) يُنظر: أثر المستوى الصوتي في تشكيل الدلالة_ سورة الحاقة أنموذجا_ (بحث منشور)، م.م نرمين غالب: 49.

(30) يُنظر: المقطع الصوتي العربي بين الكمية والمدة الزمنية _ دراسة أكوستيكية تطبيقية_ (أطروحة دكتوراه), يحيى علي يحيى مباركي, إشراف الأستاذ الدكتور تمام حسان عمر: 54-55

(31) يُنظر: التناسب البياني في القرآن _دراسة في النظم المعنوي والصوتي_، أحمد أبو زيد: 321.

(32) يُنظر: الأسلوبية، بيير جيرو:97

(33) يُنظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي: 46.

(34) يُنظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي المخزومي: 41-42.

(35) يُنظر: البنية الأسلوبية في شعر الجواهري (أطروحة دكتوراه)، حسام محمد إبراهيم أيوب، إشراف أ.د محمد بركات أبو علي:185.

(36) يُنظر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم جار الله الزمخشري:773.

(37) الخبر الإنكاري ((وهو الخبر الذي ينكره المخاطب ويحتاج إلى أكثر من مؤكد))، البلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب وحسن البصير: 108.

(38) الإنشاء الطلبي ((هو الذي يستدعي مطلوبًا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب. وأنواعه خمسة: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء))، جواهر البلاغة: 70.

(39) ((ما لا يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بصيغ المدح، والذم، وصيغ العقود، والقسم، والتعجب والرجاء، ويكون برُبَّ ولعلَّ، وكم الخبرية))، جواهر البلاغة:69.

(40) يُنظر: البلاغة والتطبيق: 259-260، وجواهر البلاغة، 216-217.

(41) جواهر البلاغة: 219.

(42) يُنظر: المصدر نفسه: الصفحة ذاتها.

(43) يُنظر: البلاغة والتطبيق:312-313.

(44) التشبيه الذي يُحذف منه الأداة ووجه الشبه، يُنظر: جواهر البلاغة:242.

(45) تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب، يُنظر: جواهر البلاغة:242.

(46) يُنظر: مفتاح العلوم: محمد بن علي السكاكي، 369-370.

(47) التجسيد هو تصوير الأشياء المجردة في صورة أشياء مرئية ومحسوسة، والتشخيص تصوير الأشياء ومنحها صفات الإنسان، يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد: 74-76.

(48) يُنظر: البلاغة والتطبيق، 363-364.

(49) يُنظر: مفتاح العلوم: 359.

(50) جواهر البلاغة: 287-288.

(51) يُنظر: المصدر نفسه: 286.