

جامعة البحرين

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

كلية الآداب



شعرية المراثي عند أحمد شوقي

بحث مقم لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالب

محمد علي السعيد

20101942

بإشراف

أ.د. أحمد محمد ويس

أستاذ النقد ونظرية الأدب بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

جامعة البحرين

مملكة البحرين

فبراير 2020م

جامعة البحرين

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

كلية الآداب



شِعْرِيَّةُ المَرَاثِي عِنْدَ أَحْمَدَ شَوْقِي

بحثٌ مقدَّم لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالب

محمد علي السعيد

20101942

بإشراف

أ.د. أحمد محمد ويس

أستاذ النقد ونظرية الأدب بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

جامعة البحرين

مملكة البحرين

فبراير 2020م



استمارة إيداع البحث

اسم الباحث:	محمد علي سعيد محمد السعيد
عنوان البحث:	شعرية المراثي عند أحمد شوقي
سنة النشر:	2020م
الكلية:	كلية الآداب
القسم:	قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية
البريد الإلكتروني:	m.alsaeed92@gmail.com
رقم الاتصال:	36682855

إقرار الباحث بالموافقة على الشروط التالية:

يحق لجامعة البحرين إتاحة وتوفير الرسالة أو الأطروحة المذكورة أعلاه في مكتبة الجامعة أو من خلال موقع الإسهامات البحثية للجامعة أو على نطاق أوسع في الخارج؛ كما ويمكن إعادة طباعة الرسالة إذا اقتضت الحاجة لذلك أو رقمتها مع إتاحتها على شبكة الأنترنت وذلك حسب تقدير إدارة الجامعة.

تنطبق هذه الشروط على جميع النسخ بما في ذلك النسخ الإلكترونية

تعتبر هذه الرسالة أو الأطروحة من المواد المحمية والتي تخضع إلى حقوق النشر والتأليف، ولا يجوز نشر أي اقتباس من الرسالة بدون توثيق المصدر.

التاريخ: 9 فبراير 2020م

توقيع الباحث:



قرار لجنة مناقشة أطروحة

اسم الطالب:	محمد علي السعيد	الرقم الجامعي:	20101942
الكلية:	كلية الاداب	القسم:	قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية
اسم البرنامج:	الدبلوم العالي والماجستير في اللغة العربية	المعدل التراكمي:	3.89
عنوان الأطروحة: شعرية المراثي عند أحمد شوقي			

اجتمعت لجنة المناقشة يوم 15 الموافق 15-Jan-20 بقاعة رقم S1a-024 وبعد مناقشة الطالب المذكور أعلاه علناً توصي لجنة المناقشة بالتالي:

يمنح الطالب تقدير: **B+** **محمد عبد الرحمن** في مقرر الأطروحة:

س	دون إجراء أية تعديلات على الأطروحة.
س	إجراء التعديلات المرفقة مع هذا القرار. الطفيفة.

تصديق أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم	المشرف على الأطروحة	التوقيع
1. أ.د. أحمد محمد ويس	المشرف على الأطروحة	
2. أ.د. عبد الفتاح يوسف	الممتحن الداخلي	
3. أ.د. إبراهيم السعافين	الممتحن الخارجي	



ملخص

شعرية المراثي عند أحمد شوقي

يتناول البحث موضوعَ الشعريةِ ويعرضُ من خلالها لمفهومِ الشعرِ وماهيته، ثم يبحثُ في أصلِ الرثاءِ ودلالاتِهِ وعنايةِ أحمد شوقي به بوصفه فنًّا وغرضًا من أغراضِ شعره، سمّياه "شعريةَ المراثي عند أحمد شوقي".

ويعرض للجدل الذي أحاط بمفهوم الشعرية العائد إلى اختلاف النقاد حول ماهية الشعر نفسه، هذه الممارسة اللغوية الإنسانية التي لطالما سعى النقاد إلى كشف أسرارها، ووصلوا إلى سبر كثير من جمالياتها.

وانطلاقًا مما توافر بين أيدينا من معطيات عن الشعر والشعرية اخترنا دراسة مراثي أحمد شوقي، هذه القصائد نالت استحسان كثير من النقاد وكانت مجالًا ثرًا للبحث والتحليل.

ثم عرضنا بما تيسر لاهتمام أحمد شوقي بالتذليل بالحكمة في صورهِ. ثم كشفنا ما تحويه المراثي الشوقية من تميز على مستوى الصنعة ورهافة الشعور وبراعة الخيال، بالإضافة إلى التجديد الذي أدخله أحمد شوقي في هذه الصور وأثرها به.

كلمات مفتاحية:

الشعر، الشعرية، المراثي، النص، المستوى الإيقاعي، المستوى الدلالي، المستوى التركيبي، الحكمة، الصورة.

الفهرس

7	مقدمة
12	• تمهيد: في الرثاء والشعرية
35	الفصل الأول: شعرية المستوى الصوتي الإيقاعي
	المبحث الأول: الإيقاع الخارجي
46	• الوزن
49	• القافية
53	• التدوير
55	• التصريع
	المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي
57	• الموازنة (التقطيع الأفقي)
59	• التكرار
61	• التجاوب الصوتي
62	• التناسق الصوتي
64	الفصل الثاني: شعرية المستوى الدلالي

66	المبحث الأول: الصورة التشبيهية
75	المبحث الثاني: الصورة الاستعارية
80	المبحث الثالث: الصورة الكنائية
95	الفصل الثالث: شعرية المستوى التركيبي
100	المبحث الأول: التقديم والتأخير
106	المبحث الثاني: الفصل والوصل
110	المبحث الثالث: الالتفات
117	المبحث الرابع: القصر
124	المبحث الخامس: الحذف
130	الخاتمة
134	مصادر البحث ومراجعته

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

مقدمة

إشكالية الدراسة:

فإنّ البحث في الشعرية يُعدّ موضوعًا إشكاليًا اختلف الفلاسفة والنقاد والدارسون فيه قديمًا وحديثًا، وإذا كان المعلم الأول أرسطو قد افتتح الحديث عنه على نحو متوسّع في كتابه "فنّ الشعر"، فإنّ الموضوع ظلّ ينضج ويتطور، إلى أن جاء رومان ياكبسون فعرفّ الشعرية تعريفه الشهير لها بأنها كلّ ما يجعل من نصّ ما نصًّا شعريًّا، وهو تعريف يبدو في ظاهره جامعًا لكنه يخلو من التفاصيل التي كانت هي محلّ الخلاف بين كلّ من درس الشعرية. ولأنّ فضاء الإشكالية واسع فإننا لا نستطيع الحكم فيها على صحّة تصوّر دون آخر، ذلك لأنّ الإبداع فيما نحسب لا تحدّه أطر ثابتة محدّدة، ولذا كانت دراستنا تبحث في جماليّات النصوص وفق أكثر من فكر وتوجّه نقديّ.

وقد تكون الشعرية في المفهوم الحديث نظريّة معرفيّة ونقدية علميّة لطالما عُنت بدراسة الخصائص الجمالية التي تجعل من نصّ ما نصًّا شعريًّا، وعليه فإنّ البحث ينطلق من أبرز أطروحات النقاد التي تناولت هذا الموضوع، يليها تحليل وإجراء عمليّ على نماذج شعرية مختارة من مرثيات أحمد شوقي لنتبين هذه الخصائص الجمالية في قسم مهم من شعر أحمد شوقي يُشكّل ربع ديوانه تقريبًا، وفي الحق فإن مرثيات شوقي نالت استحسان كثير من النقاد وكانت هي في ذاتها مجالًا ثرًّا للبحث والتحليل.

الدراسات السابقة:

وربما كانت الأبحاث السابقة التي تناولت شعر أحمد شوقي بالدراسة لا تتوازي مع منزلة شوقي وشهرته وتأثيره ومبايعة شعراء عصره له بإمارة الشعر، فقد تناولت كثير من الدراسات السابقة موضوع سيرة أحمد شوقي الشخصية أكثر من دراسة شعره، فكان من ذلك كتب عناوينها: "شوقي شاعر البيان الأول"، أو "أمير الشعراء أحمد شوقي"، أو "أحمد شوقي شاعر الأمراء وأمير الشعراء" وغيرها. ثم يجد الباحث العربي دراسات قليلة مختصة أكثر بدراسة شعره مثل دراسة محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، وهي دراسة قيّمة، ونحسب أنّ بحثنا يكمل ما لم يتسع المجال لأن يدرسه الطرابلسي، إذ إنّ ديوان أحمد شوقي يزيد عن واحد وعشرين ألف بيت، وقد يكون من الصعب أن يحيط دارس واحد بتحليل كلّ جوانبها في كتابه. ومن الأبحاث التي أثّرت الموضوع بحث صغير وجده الباحث يصبّ في غاية هذا البحث نفسها، وهو بحث عصام كريش وعنوانه: المستوى التركيبي والإيقاعي في شعر أحمد شوقي؛ الرثاء أنموذجاً، ولكنه قد يؤخذ عليه اقتضائه في البحث وعدم تناسبه مع العنوان الكبير الذي سمى به البحث، ومن الدراسات التي عُنيت أيضاً بدراسة وتحليل شعر أحمد شوقي بحث: الحكمة في شعر شوقي؛ المضامين والتشكيل، وكانت رسالة ماجستير قد عرضت لجانب الإيقاع في أبيات الحكمة عند أحمد شوقي في أحد فصولها. ولا ننسى من قبل كتاب الديوان في الأدب والنقد للعقاد والمازني الذي نقد بضع قصائد منها أربع مراتٍ لشوقي، وسنحدث عنه بشيء من التفصيل في الفصل الأخير. ولعلّ من ألطف الدراسات التي أثّرت البحث أيضاً ما نشرته مجلة فصول من أبحاث متخصصة لنخبة من الدارسين والنقاد العرب في عديدين خاصين بعنوان: شوقي وحافظ.

أهداف الدراسة:

أما بحثنا هذا فقد قام على تمهيد وفصول ثلاثة، يهدف التمهيد من خلاله إلى تناول موضوع الشعرية ويعرض من خلالها لمفهوم الشعر وماهيته، ثم يبحث في أصل الرثاء ودلالاته وعناية أحمد شوقي به بوصفه فنًا وغرضًا من أغراض شعره.

بعد ذلك يمضي البحث في تحليل مراثي ديوان أحمد شوقي المسمى (الشوقيات)، وفقًا للتقسيم الذي انتهجه عدد من الباحثين عند دراسة الشعرية وهو تقسيم دراستها إلى ثلاثة مستويات: إيقاعي، ودلالي، وتركيبى، وقد كان على رأس من اعتمد هذا التقسيم الناقد الفرنسي جان كوهن في كتابه الشهير "بنية اللغة الشعرية".

فمن خلال المستوى الإيقاعي تطرّقنا إلى الإيقاع الخارجي بما يحتويه من دراسة للأوزان والقوافي التي جرى استعمالها في الشوقيات، ثم بحثنا في التصريع والتدوير، وقارنًا أكثر النتائج بالديوان الكامل لنتبين ما تميّزت به المراثي من باقي الديوان على مستوى البنية الإيقاعية.

أما المستوى الدلالي فقد بدأ بتعريف الدلالة، ثم اختصّ بتحليل الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية، بتفصيلات كلّ مبحث، ففي مبحث الصورة التشبيهية عرضنا للصور المفردة والمركبة، واتجاهات أحمد شوقي في تكوين صورته، كاتجاهه إلى لباس سمات الطبيعة على المراثي على سبيل المثال أو اتجاهه إلى الاعتماد على الثنائيات المتضادة. ومما تضمنه البحث كذلك استعمالات أحمد شوقي لأدوات التشبيه وأنواعه المختلفة كالتشبيه البليغ، والتشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني والتشبيه المقلوب.

وبعد الصورة التشبيهية شرعنا في اكتناه جماليات الصور الاستعارية في المراثي، وعرضنا لاستعمالات أحمد شوقي المُميزة مثل بناء الجملة الفعلية في تشكيل الصور الاستعارية الأمر الذي

كان يوحي بدلالات الحركة، ثم قدرته على التناصّ مع التراث الشعبيّ من خلال انتقاء بعض الألفاظ والتعبير المخصوصة، ليكسب مراثيه بُعداً رمزياً وإيحائياً أثرى أشعاره وأمّدها بانفعالات مقصودة.

وفي الصورة الكنائيّة شرعنا في تحليلها وفق أقسامها الدلاليّة الثلاثة: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة، ونظرنا إليها بوصفها انزياحاً في تعبير المبدع يقتضي ضرورة التفتيش عن دلالة جديدة، ثم كشفنا ما تحويه الصورة الكنائيّة عند أحمد شوقي من عوامل مميزة كالصنعة ورهافة الشعور وبراعة الخيال. بعدها حاولنا أن نستشفّ التجديد الذي أحدثه أحمد شوقي في هذه الصور كآفة وأثرها به، ورأينا اهتمامه الشديد وتعلّقه بالحكمة، وانتهاجه لمنهج التذليل بالحكمة في كثير من صوره.

وأما على المستوى التركيبيّ فقد كان الاهتمام على دراسة الجملتين الاسمية والفعلية، والجملة الخبرية والجملة الإنشائية، ودراسة التراكيب النحويّة والبلاغيّة عموماً. ومن أبرز الأساليب والخصائص الجمالية المستعملة في تركيب الجملة العربية في الشعر والأدب عموماً التقديم والتأخير، والفصل والوصل، والحذف، والقصر والالتفات، وهي ما وقع عليها اختيارنا لمباحث المستوى التركيبي في المراثي.

لقد حاولنا الإلمام في هذا البحث بمعظم ما تتصلّ فائدته بالموضوع، ولكن لا بُدّ للباحث أن تفوته أشياء كان يمكن أن يقف عندها، لأن العلم أوسع من أن يُحيط به فردٌ، وما بحثنا في هذا الموضوع إلاّ ثمرة جهد حاول صاحبه أن يسدّ جانباً من جوانب كثيرة في شعر شوقي وتغيّاً أن يكمل جهود الباحثين والعلماء السابقين، ليضيف إليها الباحثون اللاحقون وهكذا دواليك.

والله أسأل أن ينفعني بما قدّمت، فإنّه إن كنتُ وُفِّقت في هذا البحث فما هو إلا بفضل الله سبحانه وتعالى فله الفضل والمِنَّة. ثم لا أنسى في هذا المقام أن أعزو الفضل لأهله من أساتذتي الذين لم يبخلوا قطّ بتقديم العلم النافع، وأخصّ منهم أستاذي المشرف على هذه الرسالة أ.د. أحمد محمد ويس، الذي كان حريصاً على تقويم ما أكتب، وقد صبرَ عليّ ولم يَضِنَّ بالنصح والتوجيه ومتابعة عملي، وقد بذل وقتاً وجهداً كبيرين أثرى بهما البحث، وأرشدني إلى كثير من الكتب والدراسات

المتخصصة، وقد أفدتُ من أكثرها ممّا توافر لي واستطعت الوصول إليه، فجزاه الله عنّي وعن طلبته
خيرَ الجزاء.

كما أنني أشكر أهلي وأصدقائي الذين شجّعوني على طلب العلم ورجّوا أن أصل إلى أعلى
الدرجات العلميّة والعملية. والله الحمدُ من قبلُ ومن بعد.

تمهيد: في الرثاء والشعرية

لعل أكثر ما يمتاز به شعر الرثاء هو صدق العاطفة ولاسيما إذا كان المراثي قريبا أو حبيبا للشاعر، فحينها تتوهج شعرية الرثاء وتبلغ أقصى درجاتها. وقد قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ فقال: لأننا نقول وأكبادنا تحترق¹. ومن أكثر من اشتهر بالرثاء الشاعر متمم بن نويرة الذي ظل يرثي أخاه مالكا ويبكيه بعينه الصحيحة حتى نفذ ماؤها فأسعدتها أختها الزاهية²، وهو الذي يقول:

وَكُنَّا كَنُذْمَانِي جَذِيمَةً حَقْبَةً مِنْ الدَّهْرِ حَتَّى قِيلَ لَنْ يَتَّصَدَعَا
فَلَمَّا تَفَرَّقْنَا كَأَنِّي وَمَالِكَا لَطُولِ اجْتِمَاعٍ لَمْ نَبْتَ لَيْلَةً مَعَا³

وقد تكون الخنساء أشد شهرة في هذا الباب برثائها لأخويها، ولاسيما صخر الذي قالت فيه شعرا كثيرا تداوله الناس جيلا بعد جيل ومنه قولها:

تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفُكُ مَا عَمَرَتْ لَهَا عَلَيْهِ رَنِينٌ وَهِيَ مِفْتَارُ⁴

وقد عدّها محمد بن سلام الجمحي الثانية بين أصحاب المراثي بعد متمم بن نويرة، وطبقة هؤلاء تلي

¹ الجاحظ، أبو عثمان عمرو: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج2، ص320. ونقل عن أبي الحسن قوله: كانت بنو أمية لا تقبل الراوية إلا أن يكون راوية للمراثي. قيل: ولم ذاك؟ قيل: لأنها تدل على مكارم الأخلاق.

² الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، دار المدني، مصر، 1980م، ص209.

³ الضبي، أبو العباس المفضل، المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط6، دار المعارف بمصر (د.ت)، ص267.

⁴ الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص210.

مباشرة في تصنيفه الطبقات العشر الأولى لفحول شعراء الجاهلية⁵، وقد أشار أحمد شوقي إلى موضوع صدق العاطفة في المراثي، وأن رثاءه للراحلين إنما يكون لمودته لهم، لا رجاءً لجزاء كما قد تكون الحال في مديح الأحياء، فقال:

يَقُولُونَ يَرِثِي الرَّاحِلِينَ فَوَيْحَهُمْ أَمَلْتُ عِنْدَ الرَّاحِلِينَ الْجَوَازِيَا⁶

يضاف إلى ذلك أمر آخر وهو استحسان النقاد لمراثي شوقي واعتقاد بعضهم أن تفوقه ظهر فيها أكثر من غيرها، حيث "ارتاد شوقي كل أنواع الشعر المختلفة، وتعددت موضوعات قصائده، وكان شعره صفحة مسطورة لكل الأحداث التي مرت بها الأمة. أما مرثياته فكانت رائعة ينتظرها الناس"⁷. عدا بضعة قصائد انتقصها بعض المعاصرين له واعتبروها مأخذاً على أحمد شوقي، وكانوا كما يقول الرافعي "يحسبون أنه إذا أزيح من طريقهم ظهر تقدمهم، فلما أزيح من الطريق ظهر تأخرهم"⁸.

إن بحثنا هذا قائم على دراسة "الشعرية في مراثي أحمد شوقي"، وهذا يقتضي أولاً أن نتوقف عند بيان مفهوم الشعرية، وما أحيط به من غموض واختلاف وتنوع في تطبيقاتها في دراسة النصوص الأدبية. ذلك بأن الشعرية ليست من المصطلحات الرياضية التي يمكن تحديدها بدقة وقطعية ومن ثم الاتفاق عليها. ولا يخفى أن هذا الذي أحاط بمفهوم الشعرية عائد إلى اختلاف النقاد حول ماهية الشعر، إذ هو "ينتمي إلى أصقاع من الفن مازال جوهرها غير واضح وضوحاً تاماً

⁵ الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص203.

⁶ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، المكتبة العصرية، لبنان، 2010م، تح: محمد نعيم بربر، (مج:2- ج3) ص262.

⁷ السماح عبدالله، ندوة عنوانها: أحمد شوقي، أقيمت في أثناء معرض القاهرة الدولي للكتاب، 2012م،

<http://main.islammessage.com/newspage.aspx?id=11652>

⁸ الرافعي، مصطفى صادق: وحي القلم، ج3، مقالان بعنوان: شوقي وبعد شوقي، المكتبة العصرية، لبنان، 2002م، ص279 وص301.

بالنسبة إلى العلم"⁹.

ومن جهتنا فإننا سنحاول ضمن الحيز المتاح مقارنة مفهوم الشعر، والشعرية، والنص الشعري، ثم نطبق هذه المعرفة على مراثي أحمد شوقي.

إنّ الشعر ممارسة لغوية إنسانية تسعى النقاد إلى سبر جماليّاتها وكشف أسرارها، يقول جمال الدين بن الشيخ عن الشعر "فما كان يعتبر في السابق غير قابل للوصف وسحرياً في أقصى الحدود، وما كان يُقدّم وصفه عملية مبهمة يقودها الإلهام، بل يقودها شيطان أليف، قد وضع ضمن حدود معرفة مضبوطة، وممارسة خاضعة للدراسة النقدية"¹⁰، وهذا القول من ابن الشيخ يبدو على الطرف الآخر من قول يوري لوتمان أنّ الذكر وفيه ثقة على أن دراسة الشعر غدت دراسة منضبطة ضمن حدود معرفية مضبوطة كما يقول. ثم يطرح ابن الشيخ تأكيده على منهج الموضوعية للتقويم فيقول "لا يعود تقويم الشعر إلى الذوق، ولكنه يعود إلى المعرفة، إنه لمن الممكن جدّاً الحكم على جودة إنتاج ما انطلاقاً من معايير موضوعية"¹¹.

وإنّ الباحث العربي حين يبحث في تعريفات الشعر قد يُفاجأ بتعريفات فضفاضة تغرق في الإبهام من الناحية العلمية، كوصف بعض النقاد الشعر بأنّه ما "يضم كلّ السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر"، ولعلّ الباحث يقع في حيرة بين السؤال عن السمات الجمالية المبهمة، وبين وجه تحققها والوجه الآخر.

ولعلّ النظر إلى الموضوع من زاوية أخرى يريح البعض من عناء التفكير، كالزاوية التي ينظر إليها أدونيس بقوله "هذا الفراغ الذي لا يمتلئ يعني أنّ السؤال: ما المعرفة؟ أو ما الحقيقة؟ أو ما

⁹ لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري؛ بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1994م، ص17.

¹⁰ ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996م، ص12-13.

¹¹ المصدر السابق، ص13.

الشعر؟ يبقى سؤالاً مفتوحاً، ويعني أن المعرفة لا تكتمل، وأن الحقيقة بحث دائم¹²، فنقول إننا لم ننشد الكمال في تعريف الشعر، وإنما نريد أساسات ينطلق منها أصحاب الصنعة في بنائهم العلمي، تكون مرجعية ينطلق منها بقيّة الباحثين بدورهم في أبحاثهم ودراساتهم.

ومع رغبة الباحثين في تحديد الشعر كقولهم "الشعر هو الكتابة الوحيدة المتضمنة، تحديداً، لتنظيم خاص"¹³، ينساب من بين أيديهم، إذ يربطونه غالباً بأمور عامة غير ملموسة وبعيدة عن مجال التطبيق.

هذه التعريفات وما أشبهها قد تكون أخلق بالقدماء -أنهم يربطون تعريف الشعر بالأمور العامة دون تعمق- نظراً لبداية عهد النقد عندهم، ولكننا رأيناها مستمرة حتى العصر الحاضر، ولعل دهشتنا بما وجدنا جعلتنا نرجع لنفتش بشكل أكبر في التراث.

قال الرازي في تعريف الشعر: "شعر بالشيء -بالفتح يَشْعُر، شِعْراً بالكسر- فِطْن له، وعن الأخفش أن الشاعر سَمِيَ شاعراً لفطنته"¹⁴. وهي الفطنة التي تجعله يفتن لما لا يفتن إليه غيره من العامة في كلامهم. وقيل: إن الشعر هو العلم، لرغبتهم عندما يقولون "ليت شعري، أي ليتني علمت و"أَشْعَرْتُهُ فَشَعَرَ، أي أَذَرَيْتُهُ فَذَرَى"¹⁵، ومعنى "وما يُشْعِرُكُمْ: وما يُدْرِكُمْ"¹⁶. وقال الأصمعي: "الإشعار

¹² أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص112.

¹³ ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص13.

¹⁴ الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986م، ص143.

¹⁵ الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، ط4، تح: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، 1990م، ص699.

¹⁶ الزمخشري، محمود بن عمر: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، تح: محمد باسل، ج1، ص510.

الإعلام، والشِّعار العلامة¹⁷. ويُقال: "أشعرت أمر فلان: جعلته معلومًا، وعن ابن الأعرابي "شَعِرَ إذا ملك عبيدًا"¹⁸، وقال الليث "الشعر القريض المحدود بعلامات لا يُجاوزها، وقائله شاعرٌ لأنه يَشْعُرُ ما لا يشْعُرُ غيره، أي يعلم"¹⁹.

أما الفيروزآبادي فيقول إن الشعر "غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرًا"²⁰. وهذه نظرٌها مبالغة، إذ يصلح أن نقولَ إنَّ الشعر قادر على أن يستوعب وصفَ أيِّ علم، لكنَّ أن نقول "كل علم شعر" فهذا سنضيِّع مفهومي العلم والشعر معًا. وأما الجاحظ فنجدّه يشير في حديثه إلى أنَّ الشعر إنما هو كذلك بنظمه ووزنه ولفظه وحسنه، إذ يقول عن الشعر إنّه: "لا يُستطاع أن يُترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطَّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه"²¹، ويتبادر إلى الذهن أنَّ الترجمة تستطيع نقل المعنى ذاته دون اللفظ، فهل يعني ذلك أنَّ الشعر يُؤَسَّس من جمال الألفاظ فقط، وهل هذه هي السيادة التي يعنيها جمال الدين بن الشيخ بقوله: "اللفظ يهيمن، فهو يتمتع بالسيادة في تأسيس الشعر"²²؟ نقول إن كان المقصود حصر الشعر في اللفظ دون المعنى فهو من المُشكَل، إذ يعني أنه يمكن تجميع كلمات رنّانة عشوائيًا لتكوّن شعرًا، وهذا بعيد على أن ننسبه إلى الجاحظ وابن الشيخ من بعده أو غيرهما من النقاد المحققين، وإنما نظن أن هذه الأوصاف جاءت في سياق بيان مكانة اللفظ في الشعر وأهميته.

¹⁷ الأزهرى، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1967م، تح: عبدالسلام هارون، ط1، ج1، ص417.

¹⁸ الزمخشري، محمود بن عمر: أساس البلاغة، ص510.

¹⁹ الأزهرى، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، ص420.

²⁰ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص416.

²¹ الجاحظ، أبو عثمان عمرو: الحيوان، تح: عبدالسلام هارون، منشورات محمد الدّايه، بيروت، ط3، 1969م، ج1، ص75.

²² ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص296.

ورغم أهمية المعارف في الشعر، إلا أنها أيضًا ليست المحكّ، "فالشعر شعر لا بما فيه من علم ومعارف، بل بما فيه من اقتدار صاحبه على الشعور بالأشياء شعورًا متفردًا، والتعبير عن هذا الشعور تعبيرًا متفردًا أيضًا"²³. وينبغي التنبيه إلى أن كلمة "المتفرد" في التعريف السابق، لا تعني مجرد الاختلاف، إذ لا يمكننا حصر الشعر بالاختلاف، ولكن ربما الاختلاف الذي يرضي ذائقة المهتمين بالأدب، وحينئذٍ نتساءل هل سنعود بالنقد إلى ذائقة الأشخاص؟

أما أدونيس فينتقد التقليديين الذين يرون أنّ "الوزن هو وحده الشعر، والنثر أيّا كان نقيض للشعر"²⁴، وينبه على أن هذه النظرة سطحية لا تكشف لباب الشعرية، فيقول "إن هؤلاء لا يؤكدون على جسد الشعر، وإنما يؤكدون على لباسه الخارجي لا يُعنون بمادة الشعر، بل بشكله الوزني أو النثري. غير أنّ الشعر لا يُحدّد بالوزن، وهو كذلك لا يُحدّد بالنثر"²⁵. ثم يذكر أنّ "استخدام الشكل الوزني، كمثال استخدام الشكل النثري، لا يحقق بحد ذاته الشعرية ولا الشعر. ونعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، كذلك نعرف اليوم كتابة بالنثر لا شعر فيها"²⁶، ونتفق مع أدونيس في أن استخدام الوزن في ذاته لا ينتج نصًا شعريًا، ولكنه يحقق جزءًا من الشعرية يحتاج لغيره من الأجزاء حتى يتكامل ويكوّن النص الشعري.

ومما وصفوا به الشعر قولهم قديمًا هو "مثل سائر وتشبيهه نادر واستعارة بلفظ فاخر"²⁷، وإذا أخذنا لمحة أو إطلالة سريعة على تعريفات الشعر على مرّ التاريخ سنجد هوراس يقول: إن "الشعر

²³ ويس، أحمد محمد: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشكلة والاختلاف، طدار كنوز المعرفة عمّان 2017 ص193.

²⁴ أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص94.

²⁵ أدونيس، الشعرية العربية، ص94.

²⁶ المصدر السابق، ص95.

²⁷ العلوي، المظفر بن الفضل: نصرة الإغريض في نصرة القريض، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، تح: نُهي الحسن، 1976م، ص11.

محاكاة للطبيعة غايتها المزاجية بين المتعة والفائدة²⁸، في حين رأى ماثيو أرنولد أن "الشعر نقد الحياة"²⁹، ويراه كارلايل: "الفكر المموسق"³⁰ على حين يراه جون ستيوارت ميل كامناً في "إحلال العاطفة في الفكرة والكلمة"³¹، ويعتقد إدوارد فترزجيرالد بتزاوج العظمة والبساطة فيه فعنده أن "الشعر [هو] أن تقول شيئاً عظيماً بطريقة بسيطة"³²، وقال جونسون "الشعر دعوة للخيال ليكون في خدمة المنطق"³³ وحين يسأل بوزويل ما الشعر؟ يجيبه جونسون بقوله: "إنه لأسهل عليّ كثيراً أن أحدد لك ما ليس بالشعر، أمّا تحديد الشعر فأمر غاية في الصعوبة؛ ذلك أن الناس جميعاً يعرفون الضوء، ولكن من منهم يستطيع تقديم تعريف له"³⁴، ولعلّ الاستدراك الذي وقع لهذا الناقد يقع في خلد كثير من النقاد، فأن نحدّد للقارئ ما ليس شعراً أسهل وأهون على الباحثين من تحديد الشعر نفسه.

وقال بعض النقاد المعاصرين عن الشعر إنه "طاقة الكلام الثانية ... سلطة من السحر والافتتان"³⁵، وهو "أفق مفتوح، وكلُّ شاعر قادرٌ على الإبداع ... يضيف إليه مسافات جديدة"³⁶، وإنه "الإبداع الإنساني الوحيد الممكن"³⁷، وربما يمكن تقريب معنى الشعرية بعبارة أخرى على أنها: تحويل للكلام، يجعل الفكرة تُقدّم في صورة إحساس.

²⁸ الربيعي، محمود: في النقد الأدبي؛ وما إليه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م، ص78.

²⁹ الربيعي، محمود: في النقد الأدبي؛ وما إليه، ص78.

³⁰ المصدر السابق، ص79.

³¹ الربيعي، محمود: في النقد الأدبي؛ وما إليه، ص79.

³² المصدر السابق، ص80.

³³ المصدر السابق، ص80.

³⁴ المصدر السابق، ص80.

³⁵ كوهن، جان: الكلام السامي، نظرية في الشعر، تح: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ص62.

³⁶ العشماوي، محمد زكي: دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، ص12.

³⁷ المصدر السابق، ص178.

كما يُنقل عن مالارميّه قوله: "إن الشعر الذي يجب أن يتميّز عن النثر بشكله الصوتي والموسيقي، يتميّز عنه أيضًا بشكل المعنى"³⁸، وإذا ما تساءلنا عن معالم شكل المعنى المراد، فسiquودنا هذا التساؤل إلى الصورة، لأن الصورة الجيّدة هي ما يصنع التميّز في المعاني، وتتفاوت فيها براعة الشعراء. ثم يضيف جان كوهن معيارًا آخر وهو التصويرية البديهية، فقد أشار إلى أنّ النظرية المقترحة في بنية اللغة الشعرية تبين "أنّ الانزياح هو الزمن الأول من الصورة، وأن التصويرية البديهية هي التي تشكل الشعرية"³⁹، وهو الأمر الذي أشار إليه أيضًا بعض الباحثين عندما تحدثوا عن عدم قدرتنا على فصل الانزياح عن معناه الأول القريب -البديهي المتبادر- إلى الثاني البعيد ظنًا أننا سنحقق الدهشة بذلك، وأنه لا يمكن للغة الشعرية أن تكون انزياحًا مطلقًا يأنف من الحقيقة⁴⁰، فلا بد أن تكون ذا صلة بالإطار الذي يحملها.

إنّا لا نستطيع أن نتهاون في جانب الفكرة والمعاني في النصوص الشعرية، وقد لا نغلو إذا قلنا إنه لأجل الفكر اخترع الشعر. وإذا ما ذكرنا أهمية الفكرة المعنى فلسنا نغفل أهمية اللفظ، فبالرغم من نفي النقد البنيوي "أن تكون اللفظة المفردة شعرية أو غير شعرية، جيدة أو رديئة"⁴¹، إلا أنه على الشاعر عندما ينظم الشعر أن لا يقتصر على اختيار معنى فحسب، بل يجب عليه الاعتناء بانتقاء أنسب الألفاظ من حيث الرّقة أو الفخامة أو السهولة، بما يتناسب مع طبيعة القصيدة، ألفاظ حساسة تتبع أحاسيس النص الشعري، وهو كما يقول مالارميّه "لا ينبغي للشعر أن يتكوّن إذن من الكلمات ... وينبغي لكل الكلمات أن تمّحي أمام الإحساسات"⁴²، وهذا تأكيد على أن الشعرية عند مالارميّه لن

³⁸ كوهن، جان: الكلام السامي، ص172.

³⁹ المصدر السابق، ص77.

⁴⁰ انظر: جنديّة، بتول أحمد: أصول الوعي الوظيفي ومستويات تحقّقه في الشعر العربي الحديث، حلب، 2010م، ص273.

⁴¹ أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1987م، ط1، ص38.

⁴² أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص178.

تتأسس على اللفظ والكلمات، وإنما سوف تتأسس بعد ذلك باعتناء الشاعر بالمدلول والمعنى المتحقق الذي يحمل النوايا والإحساس، إذ إن "هدف الشعر ... التأثير، بمعناه الاستعاري، حيث يعني بالضبط: بعث الإحساس"⁴³، ولا يكون هذا إلا بوضع اللفظ المناسب في السياق الذي يتسق معه للتعبير عن الفكرة، و"كلمة مثل (شيء) قد تعتبر لا شعرية لكنها في سياق معين تفيض بشعرية غنية"⁴⁴، ولعلها هي طاقة اللفظ التي تحدّث عنها جمال الدين ابن الشيخ حيث يقول "طاقة اللفظ تعمل لتكسو الفكرة المكرورة أو العاطفة المعبر عنها مرارًا بكساءً جديد. ويمكن للعبارات المبتذلة الأكثر استعمالاً أن تثير الإعجاب وإن تنكرت قليلاً تحت تعبير مختلف"⁴⁵.

كل ذلك مرجعه إلى السياق الذي حدده الشاعر في نصّه، ثم يستطيع إدراج أجزائه الإبداعية الأخرى، فإن "السياق لا يتوقف عن الفعل في الرسالة الشعرية ... لكن اختيار العناصر المكونة للبيت، على مستوى التعبير، تحدده مجموعات من الحوافز سابقة في الوجود وتعابير نموذجية وقوالب إيقاعية تركيبية"⁴⁶.

وإنّ مما يدخل في تكوين الشعرية كذلك تعدد الدلالة في النص، وهو الذي يسمح بتنوع القراءات للنص الواحد، إذ إن "تعدد - بل لا نهائية - القراءات الممكنة يمثل السمة المميزة ... إن كمية المعنى هي التي تصنع الشعرية"⁴⁷، وهذه وجهة نظر تعضد نظرية التعدد الدلالي، ولكن هل تكفي كمية المعنى لصنع الشعرية حقاً؟ بلا شك هي تصنع جزءاً بارزاً منها ولكن كيفية هذا المعنى مهمة بقدر كميته، إن لم تكن أهم، وهنا تأتي الصورة، فالشعر كما يقول نوفاليس⁴⁸ إنما هو مجاز مترامي

⁴³ المصدر السابق، ص 199.

⁴⁴ المصدر السابق، ص 38.

⁴⁵ ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ص 293.

⁴⁶ المصدر السابق، ص 294.

⁴⁷ المصدر السابق، ص 66.

⁴⁸ هو فريدريش فرايهير فون هاردنبرج، المشهور بنوفاليس، شاعر وكاتب ألماني، (توفي عام 1801م).

الأطراف⁴⁹، لأن "وظيفة الصورة هي الشدة والشعرنة، هي تشديد الكلام. الكلمة الشعرية لا تستبدل المعنى، أي المحتوى. إنها تستبدل الشكل. تنتقل من الحياد إلى الشدة"⁵⁰، وهي الشدة التي تجمع تركيز المعنى وقوته.

أما جان كوهن فيقول إن "إعادة القراءة الشعرية ليست حشوية أبداً. القصيدة الشعرية لا تستنفذ لأنها تدرك بوصفها معاناة، ولأن المعاناة حدث ... إن التجربة موجهة دوماً لكي تُعاش أو لكي تعيش مجدداً. الكلام الذي يعبر عنها هو أيضاً معيش ولحظة وجود. كل شعر هو بهذا المعنى حدثي وهنا تكمن خصوصيته".⁵¹ وقد قال مالارمييه "الشعر يقوم على الإبداع فمن الضروري أن يأخذ من الروح الإنسانية حالات وومضات من صفاء مطلق، ومضات تشكل حقاً، في حال التغني بها جيداً وفي حال إبرازها جيداً، مسرّات الإنسان"⁵²، نعم فالشعر تغيير رؤية⁵³، و"الشعر باستخدامه الكلام الوجداني لا يسمح لنا بالتفكير في هذا العالم، وإنما يسمح لنا برؤيته وبعيشه، إنه يسمح بكيفية ما برؤيته يعيش"⁵⁴. وقد بدا لنا أن أقرب التعاريف وأوضحها للشعر مما سبق قولنا: هو الشعور بالأشياء شعوراً عميقاً، والتعبير عن هذا الشعور بتعبير إيقاعي سهل المأخذ بعيد المرمى⁵⁵. وإن أقرب إجابة توصلنا إليها، هي أن الكلام لكي يكون شعراً يجب أن يحوي ثلاثة أمور، براعة إيقاعية، وعبقورية دلالية،

⁴⁹ انظر: كوهن، جان: الكلام السامي، نظرية في الشعر، ص199.

⁵⁰ كوهن، جان: الكلام السامي، نظرية في الشعر، ص171.

⁵¹ المصدر السابق، ص202.

⁵² المصدر السابق، ص178.

⁵³ انظر: المصدر السابق، ص199.

⁵⁴ المصدر السابق، ص201.

⁵⁵ انظر: البارودي، محمود سامي: ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص31.

وموهبة تركيبية. وهذا هو مفتاح دراستنا، دراسة مراثي شوقي وفق المستويات الثلاثة الموسيقي والدلالي والتركيبية.

أما الشعرية، فسنعرض لها بالمقدار الذي يخدمنا في هذا البحث الذي هو في الحقيقة بحث إجرائي تطبيقي يسعى إلى استجلاء مكامن الشعرية في مراثي أحمد شوقي وتحليلها، والحق أن البحث في الشعرية قديم قدم النقد الأدبي. وقد أشار أرسطو إلى الشعرية بأنها: "دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعاً لفظياً"⁵⁶، وفي إشارته هذه وصف لنوعية المنهج البحثي في الشعرية، وأن طبيعة هذا البحث ستكون فنية وصفية للإبداع. وقال أرسطو كذلك إنه "ينبغي أن يُطلق لقب الشاعر على من ينشئ عملاً من أعمال المحاكاة باستخدام خليط من كل الأعاريز"⁵⁷، "علمًا بأن الأعاريز هي من أجزاء الوزن"⁵⁸. وعليه فإننا نفهم أنه يرى بأن الوزن عنصر أصيل من مكونات الشعر، وأنه "بالنسبة لكل الفنون ... فإن المحاكاة فيها تتحقق باستخدام مواد: الوزن، واللغة، والإيقاع".⁵⁹

وقد أشار ياكبسون في مقالة له بعنوان (ما هو الشعر)، إلى أن الشعرية وُصفت بأنها: "اسم المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها نرّفال"⁶⁰، وهي البديل التشيكي للسريالية"⁶¹، بعد ذلك وجدنا وصفه الوظيفة الشعرية بأنها "هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما -بوساطتها- أثرًا فنيًا"⁶²، وهو وصف

⁵⁶ القاضي، محمد، ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ودار محمد علي للنشر، تونس، 2010م، ط1، ص43.

⁵⁷ أرسطو: فن الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ترجمة إبراهيم حمادة، القاهرة، 1982م، ص57.

⁵⁸ المصدر السابق، ص79.

⁵⁹ أرسطو: فن الشعر، ص56.

⁶⁰ شاعر من المدرسة الرومانسية.

⁶¹ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1988، ص24.

⁶² غليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1 منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص277.

فيه بعد نظر، بقدر ما فيه من إبهام، إذ يقرر أن الشعر يجب أن يقوم على أمرين، أولهما أن يكون رسالة، ثم أن تكون هذه الرسالة أثرًا فنيًا، ومن دونهما أو من دون أحدهما لا يكون أي نص شعرًا. وفي معرض تأكيده على وجهة النظر هذه، يقرر في موضع آخر أن "الشعر هو اللغة ضمن وظيفتها الجمالية"⁶³، وعندما يشير إلى الوظيفة الجمالية فهو يرنو إلى أعلى مستويات اللغة.

وقد حدد ياكبسون موضوع الشعرية بأنه الجواب على سؤال "ما الذي يجعل من أثر ما أثرًا فنيًا؟"⁶⁴ وجعل لكل عملية اتصال ستة عناصر وهي: المرسل، الرسالة، المستقبل، والسياق، وقناة الاتصال، والسنن اللغوي وقد جرى تخطيطها على هذا النحو:

السياق

المرسل ← القناة ← الرسالة ← المستقبل

السنن اللغوي | الشيفرة code

وهذه العناصر تؤدي ست وظائف، وتكون هناك اختلافات هرمية بين هذه الوظائف حسب نوع الرسالة. وهو يشير إلى أن الوظيفة المرجعية هي المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل⁶⁵. وكل عملية اتصال لا بد أن تتوفر فيها هذه العناصر الستة، ولكن لا توجد رسالة تركّز على جميع العناصر دفعة واحدة، وعندئذٍ فالاهتمام بكل عنصر في عملية الاتصال ينتج وظيفة مختلفة، فالاهتمام بالمرسل يؤدي الوظيفة الانفعالية، والاهتمام بالسياق ينتج الوظيفة المرجعية، والاهتمام بالمستقبل يؤدي الوظيفة الإفهامية، والاهتمام بالقناة يؤدي الوظيفة الانتباهية، والاهتمام بالسنن ينتج الوظيفة الميتالغوية،

⁶³ وغلبيسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص305.

⁶⁴ ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص24.

⁶⁵ المصدر السابق، ص28.

والاهتمام بالرسالة ينتج الوظيفة الشعرية.

وقد شدد ياكبسون على أنه يجب أن لا نقصر الوظيفة الشعرية على الشعر⁶⁶، وحدد مصطلح الشعرية بوصفها علمًا، على أنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"⁶⁷. وأوضح أن الشعرية تهتم بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر فحسب، وإنما خارج الشعر أيضًا⁶⁸. وفي هذا يقول إن النظم "يتجاوز في الواقع حدود الشعر، إلا أنه يستلزم دائمًا في نفس الآن الوظيفة الشعرية"⁶⁹، بالمعنى الذي نفهمه على أن النظم مثل الصورة البلاغية في كونها تستلزم الوظيفة الشعرية دائمًا رغم أننا قد نجدّها في غير الشعر، فنقول إن النظم كذلك يستلزم الشعرية كعنصر وخصيصة، ولكنه لا ينحصر في حدود الشعر، فقد يستخدم الكاتب في نثره بعض العبارات الموزونة إيقاعيًا دون الحاجة لأن يؤلف نصًا شعريًا. ونسوق مثالًا على ذلك لمصطفى صادق الرافعي حين قال "لا يصحُّ الحب بين اثنين إلا إذا أمكن لأحدهما أن يقول للآخر: يا أنا... ومن هذه الناحية كان البغض بين الحببيين -حين يقع- أعنف ما في الخصومة، إذ هو تقاتل روحين على تحليل أجزائهما الممتزجة..."⁷⁰، فإذا تناولنا أول جملة بشكل منفصل:

لَا يَصِحُّ الْحُبُّ بَيْنَ اثْنَيْنِ إِلَّا (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

فسوف نجدّها شطرًا موزونًا على بحر الرمل⁷¹، لكنه لم يقصد إلى ذلك فهو يكتب النثر، وفي هذه الحالة تنطبق عبارة ياكبسون في أن النظم "يتجاوز في الواقع حدود الشعر، إلا أنه يستلزم دائمًا في

⁶⁶ انظر: ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص34.

⁶⁷ المصدر السابق، ص35.

⁶⁸ ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص35.

⁶⁹ المصدر السابق، ص 34-35.

⁷⁰ الرافعي، مصطفى صادق: السحاب الأحمر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م، ط1، ص5.

⁷¹ السيد الهاشمي، أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة دار البيروتية، دمشق، تح: علاء الدين عطية، 2006م، ط3، ص81.

وإن النقد القديم عُني بالمبدع (المرسل)، وفي بدايات القرن العشرين ظهر الاهتمام بالرسالة على يد المدرسة الشكلانية، ثم في الستينات والسبعينات برز الاهتمام بالمتلقي. وإذا ما حاولنا أن نعرض شعر الرثاء على هذه الخطاطة، لكي نعرف أين سيكون محله منها، فسنجد أنه يمكن أن يأخذ شعر الرثاء ثلاثة عناصر، الرسالة والمرسل والمستقبل، والسياق الذي هو المناسبة أو المقام. والناقد الذي يدرس شعر الرثاء يمكن أن يركّز على المرسل ليرى طبيعة انفعاله ويرى صدقه، حسب طبيعة العلاقة بين الراي والمرثي، فحين يكون الرثاء لأم الشاعر مثلاً يكون الانفعال صادقاً، بعكس الانفعال الذي ينتج عن الرثاء الرسمي، الذي قد لا نجد فيه الصدق الحقيقي، ولكن ربما نجد الصدق الفني، وهذا الصدق الفني يكفي لتحقيق الشعرية.

وعلى نفس المبدأ الذي يقضي بأن الشعرية هي غاية الجمال اللغوي، نقول إن أي نصّ يأتينا به الشاعر دون اعتبار الفنية الجمالية هو نصّ لا نسمّيه شعراً ولا ننسبه إلى الشعرية، فالشعرية هي "الخاصية الجمالية والفنية التي تلزم نصّاً شعرياً ما، خصائص لغته الشعرية".⁷³

أمّا عن موضوع الشعرية، فيوضح جيرار جينيت أنه "ليس النصّ هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصّ على حدة".⁷⁴ وأما كمال أبو ديب فيؤكد أن الشعرية "خصيصة نصية لا ميتافيزيقية، ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقّصي، والوصف"⁷⁵، وأن الشعرية لن تنتج في حال "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة"، بل إن الذي ينتجها هو "الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة

⁷² ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص 35.

⁷³ مرتاض، عبد الملك: الكتابة من موقع العدم، مؤسسة اليمامة، كتاب الرياض، عدد 61-62، يناير-فبراير 1999م، ص 325-326.

⁷⁴ جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م، ص 80.

⁷⁵ أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص 18.

جديدة⁷⁶. ثم حين يحاول دراستها، يتوصل إلى أنها خصيصة تكمن "في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات ... بدقة أكبر: لا شيء شعري، لا شيء يمتلك الشعرية، ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء".⁷⁷ وفي معرض توضيحه لوجهة نظره هذه يقول إن "الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية"، وأنه "حين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"⁷⁸. وقد سمى هذه الحالة بالفجوة-مسافة التوتر، إلا أنه مصطلح يبدو أنه لم يلقَ قبُولاً من النقاد، ربما لغرابته أو لكونه غير عمليّ، وقد أشار كمال أبو ديب نفسه إلى هذا الأمر، إذ ذكر أنه حدّد هذا المصطلح تحديداً مبدئياً، وأنه سيعمل على تطويره⁷⁹. ثم استرسل في تعريف الشعرية فقال إنّ "الشعرية ليست موقف قبول واطمئنان، بل موقف تغيير وزعزعة وهجس بعالم جديد ... فحين يصبح الشعر قبولاً تنعدم الفجوة بين الشاعر والواقع"⁸⁰، وعليه إذن تنعدم الشعرية.

وإلى قريبٍ من هذا الوصف، يخلص الباحث يوسف وغليسي إذ يرى أن الشعرية هي "توتر الدلالة وتفجير النظام العادي للغة، والحياد بالكلمات عما وضعت له أصلاً"⁸¹. وقد وصف كمال أبو ديب مجدداً الشعرية بأسلوب أدبي -أو قل علمي متأدب- بأنها "قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم ... المجتمع وصراعاته ... الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته... كل هذه الأنواع الإبداعية كل ذلك، في آن واحد"⁸². ورغم استخدامه للأوصاف المجردة والمجازية، نرى أنه أوضح

⁷⁶ أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص38.

⁷⁷ المصدر السابق، ص58.

⁷⁸ المصدر السابق، ص57.

⁷⁹ انظر: أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص 21.

⁸⁰ المصدر السابق، ص 70.

⁸¹ وغليسي: يوسف، إشكالية المصطلح، ص311.

⁸² أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص 70.

مقصوده، وأوصل فكرته، بعكس حديثه السابق عن الفجوة ومسافة التوتر بين البنية العميقة والبنية السطحية ودرجة الخلطة، والذي قد يفهمه الباحث على أنه الانزياح، غير أننا سنتساءل حينئذ عن سبب تجنبه استعمال مصطلح الانزياح الموجود أصلاً.

وإذا ما فرّقنا بين الشعرية بوصفها خصيصة، وبين كونها علماً نظرياً، سنجد تعريف لطيف زيتوني الذي عرّف الشعرية بأنها علم "يستخدم وسائل اللغة اللسانية، ويعتمد على المنهج الوصفي، ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية الخطاب".⁸³

ومما يذكر أنّ بعض الباحثين أتى بلفظ الشاعرية وجعله مغايراً لمفهوم الشعرية، ومنهم عز الدين المناصرة الذي يبيّن أن الشعرية "علم نقدي شامل يتخذ من الشعر موضوعاً له، وهو يخص الناقد"، وأما الشاعرية "فهي قيمة مضافة تتعلق بالنص، وتُعنى بدرجات الشاعرية في النصوص؛ أي الأساليب الشعرية التي تنتجها النصوص الجديدة".⁸⁴

بعد ما تقدم نرى أن عمل الشاعر ليس سهلاً البتة، ولكي يأتي بنص شعري لا بد له من أن يمتلك عقلية شاعرية لا تتأتى لغيره، فهو قد سُمّي شاعراً "لأنه يشعر وليس هو بالشاعر لأنه يريد أن يتكلم لا أكثر ولا أقل"⁸⁵، بل هو شاعر "لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره" كما قال ابن وهب⁸⁶، "وإذا قلت شعراء فقد قلت كل شيء"⁸⁷. فتلك العقلية لا تقتصر على الشعور المرهف والإتيان بالمعاني الفريدة، بل تعمل بعد ذلك على صوغها بلفظ إيقاعي مموسق، وبشرط أن يكون هذا اللفظ سائغاً للذائقة، كي يلج قلوب المستمعين فيثير مشاعره، و"النص الشعري

⁸³ زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1 دار النهار للنشر بيروت، 2002م، ص 116.

⁸⁴ وغلبيسي: يوسف، إشكالية المصطلح، ص300.

⁸⁵ حسين: طه، حافظ وشوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014م، ص68.

⁸⁶ ويس: أحمد، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشكلة والاختلاف، ص192، نقلاً عن: ابن وهب:

البرهان في وجوه البيان، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1967م، ص164، الحاشية 6.

⁸⁷ حسين: طه، حافظ وشوقي، ص86.

المتميز هو باستمرار نصّ من الاحتمالات والإمكانات، لا نصّ تقريريّ، نصّ يمتلك أبعادًا لا تتكشف أبدًا، وأبعادًا تتكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريًا نصّ ينبني على فجوة ... هي عالم الإمكانات والاحتمالات والظلال والإيحاء والنغم الباطني الخفي⁸⁸. وقد يبدو هذا الوصف للوهلة الأولى نظريًا أقرب إلى الخيال من الحقيقة، أمّا عمليًا فالواقع يشهد أن هذه المواهب قد تجتمع كلها في شخص واحد. ومن أبرز الشعراء الذين اجتمعت لهم هذه المواهب كلها في عصرنا الحديث أميرهم أحمد شوقي، هذا الشاعر الذي نطن أنه لم يُدرس بما فيه الكفاية، حتى بعد أن قال طه حسين منذ أكثر من سبعين سنة "شبع شوقي ثناءً وتقريظًا، وأحسبه لم يشبع نقدًا بعد"⁸⁹، وإننا نروم نقد شعره لأنّ "النقد إقرار للحق في نصابه، ودفاع عن الفنّ، وتبصرة لما في الآثار الفنية من جمال وعيب"⁹⁰. ولأنّه إن كان "سكوث الكتاب والشعراء عن الكتابة والشعر إماتة للأدب، كذلك سكوت النقاد"⁹¹. ثم إنّ القلّة الذين درسوا شعر شوقي يدعوننا لدراسته مرة أخرى، فيقول طه حسين مثلاً "إنّما ذكرت عواطفني التي كانت تعطفني على حافظ بالحب والمودة، وتصرفني عن شوقي بعض الشيء؛ لتتمّ أنت ما قد أعجز عنه أنا من الإنصاف، ولتمحو أنت ما قد أتورط فيه أنا من الغلوّ والإغراق"⁹².

ويلهمنا ناقد آخر بقوله "أدعو غيري أن يقدم قصائد أخرى بطريقته الخاصة في القراءة ... ويخيّل إليّ أن القارئ ملّ الإشارات العامة الغامضة المبهمة، كما ملّ الإشارات المتعالية إلى الفلسفات، والمذاهب، والمدارس، وأصبح في حاجة ماسة إلى النموذج التطبيقي"⁹³.

⁸⁸ أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص58.

⁸⁹ حسين: طه، حافظ وشوقي، ص68.

⁹⁰ المصدر السابق، ص76-77.

⁹¹ المصدر السابق، ص20.

⁹² المصدر السابق، ص115-116.

⁹³ الربيعي، محمود: توازن البناء في شعر شوقي (نموذج تطبيقي)، مجلة فصول، مج: الثالث، العدد الأول، 1982م، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي وحافظ (ج1) محمود الربيعي، ص70.

أما الرثاء لغة فهو من قولهم رثوته أي بكيته، وعددت محاسنه، وترثيته أي نظمت فيه شعراً. وأرثي رثاية: ذكرته، وحفظته. ورجل أرثي: لا يبرم أمراً. وامرأة رثاءة ورثاية: نواحة⁹⁴. والرثية "هم الضعفاء من الناس"⁹⁵، ويقال رثا الشيء يرثوه رثوا: سده وأرخاه. وقالت امرأة من العرب: رثأت زوجي بأبيات، وهمزت، أرادت رثيته⁹⁶. وينقل "رثاً مهموز - لغة في رثي الميت - المعتل"⁹⁷، وتسمى القصيدة في هذا الموضوع مرثية، وجمعها مرثي، ونقل بالتضعيف "مرثي"⁹⁸، ورثي له رق⁹⁹. وقال أبو عمرو "رثيت عنه حديثاً أرثي رثاية، إذا ذكرته عنه"¹⁰⁰، وعن اللحياني "رثوت عنه حديثاً، ورثيته، أي حفظته"¹⁰¹ فالخلاصة أن المعنى الغالب من (رثي) هو الذكر الذي فيه رقة والممتزج بمشاعر النوح والبكاء على الشخص الميت.

وأما الرثاء اصطلاحاً فهو فن من فنون الشعر وغرض من أغراضه، يقوم الراثي بتعداد محاسن الميت ومناقبه بقصيدة. والرثاء من أبرز أغراض الشعر وموضوعاته، وفيه تكون القصائد أصدق ما تكون، إذ لا داعي في الغالب لأن يكذب الشاعر حين يرثي ميتاً مثلاً يصنع غالباً في المدح، إذ إن أوصاف المدح لا تكون صادقة وحقيقية تماماً بقدر ما تكون مبالغة لاستجداء مصلحة ما، والمشاعر حينئذ تكون مصطنعة غالباً. ولعل من الأمور التي لا يختلف عليها اثنان أن ما خرج من القلب من

⁹⁴ الفيروز آبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، 2005م، ط8، ج1، ص1286-1287.

⁹⁵ زكريا، أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، تح: عبدالسلام هارون، القاهرة، 1979م، ط1، ج2، ص384.

⁹⁶ ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2003م، ط1، مج: 14، ص308.

⁹⁷ الزبيدي: محمد المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 2008م، ج1، ص239.

⁹⁸ الزمخشري، محمود بن عمر: أساس البلاغة، ص337.

⁹⁹ الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، ص98.

¹⁰⁰ الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، ص2352.

¹⁰¹ الأزهرى، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1967م، تح: عبدالسلام هارون، ط1، ج15، ص124.

دون تصنّع يصل إلى القلب، وهذا ما نجده في قصائد الرثاء غالبًا فتستطيع أن تشجينا.

وقد أثّرت قضية تداخل فنّ المدح والرثاء، وهل الرثاء فرع من المدح، فالمدح ثناء على الشخص وتعدد لمحاسنه ومآثره، وفي الوقت ذاته نجد أنّ من أهداف الرثاء تعدد محاسن وفضائل المرثي، وفي سبيل الفصل بينهما اشترط بعض النقاد شرطًا فقالوا "لا فرق بين الرثاء والمدح، ولا فصل بين المدحة والمرثية، إلا أن يُخلط بالرثاء شيء يدلّ على أن المقصود به ميت، مثل كان، أو عدمنا به ... أو ما يُشاكل هذا ليعلم أنه ميت"¹⁰².

فهذا عنصر أساسي في هذا الفنّ -أي عنصر بكاء الميت وإظهار اللوعة والأسى لفقدانه- وذلك هو اللون الذي يصطبغ به الرثاء ليصبح مختلفًا عن المدح. وأشار ابن رشيق إلى جانب هذا العنصر، عنصر الاستعظام، فيقول: "وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجّع، بين الحسرة، مخلوطًا بالتلهّف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكًا أو رئيسًا كبيرًا"¹⁰³، وقد يكون المقصود من ذلك أن مجال الحديث يتسع أمام الشاعر عندما يريد أن يرثي كبار الرجال وعلية القوم في بيئته، لأن في أفعالهم وصفاتهم ما يستطيع الشاعر أن يسجله بسهولة في شعره ويشيد به ويثني عليه، لأنهم كانوا يعدّون الرثاء كالمدح في المقصد وهو تخليد ذكر الممدوح والمرثي، ولذلك لربما كانوا يعدّون أشدّ الرثاء صعوبة على الشاعر رثاء الطفل مثلًا لضيق الكلام عليه وقلة صفاته وأفعاله العظيمة أو انعدامهما¹⁰⁴، ويشبه ذلك المحاذير التي كان يراعيها الشاعر عند رثائه لامرأة لأنه لا يريد أن يفهم ثناؤه عليها على أنّه تشبيب بها، كالانتقاد الذي وجّه للمتنبّي في مرثيتي أم وأخت سيف الدولة الحمداني.

أمّا قدامة بن جعفر فكان يرى أنّ الرثاء القويّ هو الذي يثني فيه الشاعر على الميت بالفضائل

¹⁰² بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1996م، ص224.

¹⁰³ ابن رشيق، العمدة، ج2، ص117.

¹⁰⁴ انظر: بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص235.

النفسية، والخلال المتصلة بروح الشخص دون لزوم ارتباطها بالمكانة المجتمعية للشخص¹⁰⁵. ويكون الرثاء للأهل والشرفاء وذوي المآثر، ويكون للنفس أحياناً وذلك مثل الشعراء الذين يشتدّ مرضهم العضال فيشعرون بدنو أجلهم فقد "يبكي الشاعر نفسه ساعة الاحتضار حين يحس بالموت وقد كثر له عن أنيابه، فيفزع إلى بعض أبيات يصوّر فيها كارثته، أو يصوّر ألمه وأحزانه على فراق فردوسه الأرضي"¹⁰⁶.

ورثاء الأهل منذ القديم للأبء والأبناء والإخوة مشهور "وربّما كانت مرثية شوقي لأبيه خير صورة لندب الآباء في العربية، وإن كان قد أدخل عليها تفكيراً في الحياة والممات، ولكن تظلّ بعض الأبيات لها روعة الندب والبكاء"¹⁰⁷. وقد وجدنا أحمد شوقي قد رثى أمه وجدّته رثاءً بليغاً كذلك، بينما اعتاد الجاهليون ومن قلّدهم أن لا يرثوا بناتهم وأمهاتهم وأن لا يبكوا عليهنّ، ولكن أحمد شوقي أخذ منحى تجديد في هذا رغم التزامه بال قالب الشكلي للشعر القديم، فرثاء الأبناء في تراثنا كثير، ولكن يندر أن يكون العزاء للبنات في العصور الأولى، ولعلّه من آثار عادات العرب القبيحة في الجاهلية الذين وصفهم الله تعالى في القرآن الكريم: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ (58) سورة النحل. فالذي قد يدسّ الطفلة في التراب وهي على قيد الحياة، لن يقوم برثائها من باب أولى.

وفيما عدا الأهل كان الشعراء "لا يتركون شريعاً ولا عظيمًا يموت وتذهب ذكراه، بل سجلوا دائماً مناقب كل سيّد نبيل، وكل بطل جريء. وما دواوين شعرائنا إلا سجلات حافلة بمن لمعوا في عصورهم، ثم اختفوا وراء ظلمات الموت"¹⁰⁸. ولشوقي مرثى سجلت نبلاء عصره في دواوين الرثاء

¹⁰⁵ انظر: بدوي، أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص227.

¹⁰⁶ ضيف، شوقي: الرثاء، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1987م، ص13.

¹⁰⁷ المصدر السابق، ص24.

¹⁰⁸ ضيف، شوقي: الرثاء، ص69.

والحكمة.

وينقل لنا شوقي ضيف شيئاً من التلوينات التي أدخلت على المراثية الحديثة فمنها "ما انصبّ من النزعات السياسية والوطنية، فقد نزل الاستعمار بالأمم الشرقية، ولم يلبث أن ظهر في كل بلد من بلادنا مجاهدون وزعماء استحقوا تمجيد أوطانهم. وكان كلّما نعى البرق واحداً منهم هبّ شعراؤنا يوقعون على قيثاراتهم أشجان المواطنين وأحزانهم"¹⁰⁹.

وكان النقاد منذ القديم لا يستحسنون البدء بالغزل في قصائد الرثاء لعدم تلاؤم الموقفين في مطلق الأحوال، وقالوا إنه إن كان الشاعر قد ختم القصيدة بالنسيب كان ذلك منه أردأ، وأشدّ ضعفاً، لأن الشاعر يريد أن يكون الأثر الأخير لقصيدته حزناً عميقاً في نفس قارئه وسامعه، مما لا يتفق بحال من الأحوال مع هذا الغزل الذي قد يذهب بأثر الرثاء من نفس المتلقين¹¹⁰.

وقد عرف العرب الرثاء بالشعر منذ العصر الجاهلي، وإن كان موجوداً بصور أخرى قبل المراثي "وليس في العالم أمة لم تعرف الرثاء كما أنه ليس فيه أمة لم تعرف الموت، فالرثاء وجد عند كل الأمم والشعوب بادية وراقية متحضرة"¹¹¹.

ويُرد إلى جانب مصطلح الرثاء النذب والتأبين والعزاء، فأما النذب فهو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة¹¹²، وأما التأبين فـ"ليس نواحاً ولا نشيجاً ... بل هو أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص"¹¹³ وأصله "الثناء على الشخص حياً أو ميتاً، ثم اقتصر استخدامه على الموتى فقط، إذ كان من عادة العرب في

¹⁰⁹ ضيف، شوقي: الرثاء، ص84.

¹¹⁰ انظر: المصدر السابق، ص235.

¹¹¹ المصدر السابق، ص9.

¹¹² ضيف، شوقي: الرثاء، ص12.

¹¹³ المصدر السابق، ص6.

الجاهلية أن يقفوا على قبر الميت، فيذكروا مناقبه، ويعددوا فضائله، ويشهروا محامده. وشاع ذلك عندهم، ودار بينهم، وأصبح في سننهم وعاداتهم¹¹⁴. وأمّا العزاء فهو "مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين، إذ نرى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصدها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به هذا التفكير إلى معانٍ فلسفية عميقة، فإذا بنا نجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود"¹¹⁵، وأصل العزاء الصبر، ثم اقتصر استعماله في الصبر على مصيبة الموت، لكي يهدأ من فَقْد عزيزًا بما فاجأه به القَدْر. واستمرّت جميع الصور الرثائية في الأدب العربي تتطوّر مع عصوره المتتابة، غير أنّها في جملتها ترتدّ إلى الصور الجاهلية وتشتق منها كما يشتق الفرع من أصوله¹¹⁶.

وعن حرص أحمد شوقي على رثاء أصحاب الأعمال العظيمة يقول شوقي ضيف "وإذا أخذنا نقرأ في ديواني حافظ وشوقي راعنا أنه لم يمت صاحب عمل مجيد ناصع في حياتنا الحديثة أو صاحب رأي وعقيدة، أو صاحب مثل وغاية نبيلة، إلا اجتمع إخوانه على ذكره ... ووقف حافظ معهم أو وقف شوقي أو وقفا جميعًا ينثران مدامعهما وأشعارهما على الراحل الكريم. ويحذو حذوهما بقية الشعراء في أقطارنا العربية"¹¹⁷. ولعلّ هذا الأمر يدفعنا أكثر للوقوف عند قصائد أحمد شوقي الرثائية، لندرس تقنيّات هذا الفن عنده، وما أضافه للأدب العربي في هذا الباب.

¹¹⁴ ضيف، شوقي: الرثاء، ص54.

¹¹⁵ المصدر السابق، ص6.

¹¹⁶ انظر: ضيف، شوقي: الرثاء، ص9.

¹¹⁷ المصدر السابق، ص84.

الفصل الأول

شعرية المستوى الصوتي الإيقاعي

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

- الوزن
- القافية
- التدوير
- التصريع

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

- الموازنة (التقطيع الأفقي)
- التكرار
- التجاوب الصوتي
- التناسق الصوتي

شعرية المستوى الإيقاعي

ربما بدا إيقاع الشعر ممثلاً بالوزن والقافية أوضح السمات التي تميز الشعر من النثر، وربما كان هذا هو السبب في أن نَسَبَ بعضهم أيّ كلام موزون إلى الشعر، ورغم أنّ الإبداع في المعاني والصور هو نواة الشعرية ولَبَّها¹¹⁸، إلا أن الجانب الإيقاعي الموسيقي جزء لا يتجزأ من الشعرية في أي نص، سواءً الإيقاع الخارجي الظاهر أم الإيقاع الداخلي الباطن، واللذين سنتطرق إليهما بالتفصيل فيما بعد.

وإنّ ممّا يشيع في المستوى الإيقاعي ويتردد ذكره مصطلح النظم، والذي يمكن أن يُعبّر عنه بأنّه "خطاب يكرر كلاً أو جزءاً نفس الصورة الصوتية"¹¹⁹، ثم إنّ اختلاف كمية تكرار هذه الصورة الصوتية واختلاف نمطها، جعل النقاد يقسمون هذه النظم إلى أوزان مختلفة. ومن اللافت ربط هذه الأوزان أحياناً بالأغراض الشعرية، إذ يقول حازم القرطاجني مثلاً "ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يُقصد به الجدّ والرّصانة وما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصّغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"¹²⁰، ثم يفصل في هذا الأمر فيقول "فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث

¹¹⁸ في رأي فريق من النقاد، والخلاف بين النقاد في تفضيل المعنى على اللفظ أو اللفظ على المعنى مشهور ليس هذا مقامه.

¹¹⁹ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ص52-53، نقلاً عن جرار هوبكانس.

¹²⁰ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م، ص239.

حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البلهاء، وكذلك كل مقصد¹²¹، وهذا الكلام فيه نظر، إذ إن الواقع يشهد بأن هناك قصائد مبدعة في كل غرض وفي كل وزن، وهناك قصائد رديئة نظمت في الأغراض نفسها والأوزان عينها.

وفي تعريف الوزن نجد الفارابي يعرفه بأنه "نقطة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت، والوزن الشعري نقطة منتظمة على الحروف ذوات الفواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة"¹²². وهذا التعريف ينبّهنا على أهمية النغم في جانب تحقيق الشعرية، وهو لا يقتصر على الأوزان التي اكتشفها الخليل، إذ هو يمكن أن يستوعب شعر التفعيلة الموجود في زماننا، مادامت هذه النصوص تتضمن النغم الذي بدوره يحقق جزءاً مهماً من الشعرية، ولكن استخدام النص من غير نغم صوتي، سيفقد النص عنصراً مهماً من عناصره قبل أن يحقق الشعرية.

وأما ابن فارس فينقل خلافاً بين صناعة الإيقاع وصناعة العروض، إذ يقول "صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"¹²³، ويظهر أنه يقصد بالإيقاع هنا الإيقاع الموسيقي الذي يمكن أن يُؤدّى بالآلات العازفة دون الحاجة إلى حروف كلام تُتطَق.

وإلى قريبٍ من هذا التقسيم والفهم نجد ابن سينا يعرف الإيقاع بأنه "تقدير لزمان النقرات، فإن

¹²¹ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص239.

¹²² الفارابي، أبو نصر محمد: الموسيقى الكبير، تح: غطاس خشبة، دار الكتب، مصر، 2016م، ص1085-1086.

¹²³ ابن فارس، أبو الحسين أحمد: الصحابي في فقه اللغة العربية ومساثلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، ص266.

اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعرياً وهو بنفسه إيقاع مطلقاً¹²⁴. وقد قال الجاحظ من قبل إن "كتاب العروض من كتاب الموسيقى"¹²⁵، وزاد عليه ابن طباطبا بقوله "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"¹²⁶. كما أن قضية تفريق النقاد القدماء بين الشعر والنظم كانت واضحة، والتي تظهر في كلام الأصمعي الذي عرّف الشعر بأنه: "ما قلّ لفظه وسهّل، ودقّ معناه ولطف... وماعدا ذلك فهو كلام منظوم"¹²⁷. ونُقل عن أبي زكريا التبريزي قوله "كنتُ أسأل المعريّ عن شعرٍ أقرؤه، فيقول لي: هذا نظمٌ جيّد، فإذا مرّ به نظمٌ جيّد قال: يا أبا زكريا هذا هو الشعر"¹²⁸، ويبدو مما سبق أنّ هؤلاء الطائفة من النقاد كانوا يرون الشعر درجة أعلى من النظم، وأنّ كلّ شعر نظم وليس كلّ نظم شعراً. أما المواعيني فقد رأى أن النظم لا ينحصر في الشعر، حيث يقول "ومن النظم خبر، أو تقرير حجة، أو ذهاب مع مقاصد الشريعة، أو تخليد كلمات حكمة، وإنما سمّي شعراً بالوزن، وإلا فالخطبة أولى الأسماء به"¹²⁹، ويظهر أنّ المواعيني اتفق مع الرأي السابق في أنّ كل شعر نظم، إلا أنه لم يفضّل الشعر على النظم، وإنما جعلهما في درجة واحدة.

وتجدر الإشارة إلى تعريف الوزن والقافية عند حديثنا عن النظم، فالوزن "هو عدد المقاطع التي

¹²⁴ ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله: جوامع علم الموسيقى من قسم الرياضيات من الشفاء، تح: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، ص 81.

¹²⁵ الدوسري، ماجد: الحكمة في شعر شوقي، المضامين والتشكيل، ص 109.

¹²⁶ المصدر السابق، ص 109.

¹²⁷ العلوي، المظفر بن الفضل: نضرة الإغريض في نضرة القريض، ص 10.

¹²⁸ المصدر السابق، ص 11-12.

¹²⁹ ويس، أحمد: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشكلة والاختلاف، ص 197، نقلاً عن المواعيني، وانظر: عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1983م، ص 526.

يتكوّن منها البيت، وليس المعتبر مع ذلك هو هذا العدد في نفسه، بل تكراره بعينه من بيت لبيت¹³⁰. والقافية لغةً نفيذ المتابعة، كقولنا قفوت فلاناً، أي تبعته واتبعت أثره¹³¹، والقفا مؤخر العنق، وقافية الرأس مؤخرته، ويبدو أنهم فعلوا ذلك بالشعر فسمّوا آخر البيت قافية، من حيث هي ما يتتبعه الشاعر. وتظهر أهمية القافية في تعريف ابن سينا للشعر، حيث يصف الشعر بأنه أقوال "متشابهة حروف الخواتم وقولنا متشابهة حروف الخواتم ليكون فرقاً بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى"¹³².

واختلف في حد القافية، فنجد للخليل بن أحمد الفراهيدي قولاً يرى فيه أن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن سبقه مع المتحرك الذي قبله¹³³، وهذا القول له تفسيران؛ الأول أنه -أي الخليل- أراد الحرف وحركته، والثاني: أنه أراد حركة الحرف السابق للساكن الأول. وأخذ بالتفسير الأول أبويعلى التنوخي في كتابه (القوافي)، وأبو الفتح عثمان بن جني في كتابه (مختصر القوافي). أما الجاحظ فلا نعلم حد القافية عنده، إذ كانت عبارته عامة في قوله "القوافي خواتم أبيات الشعر"¹³⁴. والقافية "نتيجة نظم مبنيٍّ على عدد من المقاطع"¹³⁵، وهي "تماثل المصوّت الأخير، وتماثل الفونيمات التي قد تتلوها"¹³⁶، والقافية قاعدة بنائية للشاعر¹³⁷.

¹³⁰ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 84.

¹³¹ انظر: ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، مج 12، ص 166 و 167.

¹³² ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله: جوامع علم الموسيقى من قسم الرياضيات من الشفاء، تح: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، ص 122-123.

¹³³ انظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط 3، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1964م، ج 1، ص 151-152.

¹³⁴ الجاحظ، أبو عثمان عمرو: البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1968م، ج 1، ص 179.

¹³⁵ المصدر السابق، ص 73.

¹³⁶ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 74.

ورغم أن النظم إنما عُرف بالوزن والقافية، إلا أن القافية لم يولها النقاد أهمية كبيرة كالوزن، بل ربما تعرّضت كثيراً للقدح، ورأوا أنها مجرد عنصر مساعد يوكل إليه تحديد نهاية البيت، أو كما اختزلها آخرون في أنها "هي التي تملي علينا مكان الرجوع إلى السطر"¹³⁸، وتُظهر لنا وجهة النظر السابقة أن القافية مجرد أداة تنسيقية أو إشارة تشكيلية، بعكس جان كوهن الذي أكد على أن "القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل"، بل وزاد على ذلك فقال بأنها "صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"¹³⁹، أي أنه برأي جان كوهن لا يكفي أن تكون القافية أمراً عرضياً، بل لابد أن تكون عاملاً مرتبطاً بمعنى القصيدة، وهذا في الحقيقة أمر قليل الوجود، ولكن له أمثله النفيسة، مثل قصيدة البحري الذي اختار فيها حرف السين للقافية لأنها مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالموضوعات والكلمات المفتاحية لقصيدته، وهي النفس وساسان وكسرى وفارس.

وقد أشاد النقاد في هذا السياق بالقدرة الشعرية عند شوقي التي تقتزن "بتضافر الإيقاع الموسيقي التقليدي -العروض العربي- مع إيقاع داخلي يكمن في ترتيب الجمل ونظمها"¹⁴⁰، وهذا ما يسعى البحث لاختبار صحته من خلال تحليل المراثي ودراستها.

ومن تعريفات الإيقاع أنه ما يغدو فيه الكلام "إطاراً نغمياً يحتوي النظم اللفظي على شكل انتظامات داخلية يحكمها قانون نغمي توقيعي تظهر على فترات من النظم اللفظي"¹⁴¹. أما ميخائيل

¹³⁷ انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو: البيان والتبيين، ص84.

¹³⁸ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص74.

¹³⁹ المصدر السابق.

¹⁴⁰ مجلة فصول، مقدمة العدد الأول، مج:3، أكتوبر1982م، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي

وحافظ (ج1)، ص6.

¹⁴¹ انظر: الغانمي، سعيد: أفنعة النص، قراءة نقدية في الأدب، ط1 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م،

ص69.

نعيمة فقرر أن "الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان"، فلا ينفك أحدهما عن الآخر، ولا يمكن أن يكون الوزن أمرًا عرضيًا، بل يجب على الشاعر أن "يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم"¹⁴²، فالوزن باعتقاده مكوّن ضروري¹⁴³. وفي أهمية الإيقاع للنص الشعري نجد قول بعض النقاد بأنّ "الأثر الشعري هو في النهاية شكل إيقاعي، يسعى إلى طرح رؤية تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين الإيقاع والمدلول"¹⁴⁴.

ثم إنّ الإيقاع لا يقصد به الوزن والقافية فقط، وإن كانا هما السمتين الأبرز، فإنّ "للشعر صوتًا داخليًا مستقلًا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه، وقد يوجد بدونه ... هذا الصوت الداخلي يرتبط بطريقته في إيقاع الجمل، وفي طاقة الإحياء التي تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإحياءات من أصداء متلونة ومتعددة"¹⁴⁵، وهذا الصوت الداخلي أو ما نسميه الإيقاع الداخلي يتضمّن عناصرَ مهمّة كال موازنة والتكرار والتجاوب الصوتي والتناسق الصوتي، وسوف نتناول الإيقاع الداخلي لمراثي أحمد شوقي بشيء من التفصيل لاحقًا.

أما أدونيس فأكد أن قضية التحديث في الشعر ليست مرتبطة بنقض الوزن والقافية في الشعر القديم، فهو يقول إنّ "الحديث شعريًا لم يعد نقيضًا للقديم شعريًا، ولم يكن في الأساس نقيضًا"¹⁴⁶، أي كأنّه كان أقوام يتوهّمون أن التجديد في الشعر يقتضي نقض القديم، غير أنّ الأمر ليس كما توهّموا. وذكر ناقد آخر أن "التزام الشاعر بالرنين الشعريّ للقدماء ليس في حد ذاته عيبًا وليس جريمة يؤاخذ

¹⁴² نعيمة، ميخائيل: الغزبال، دار المعارف، 1946م، ص85.

¹⁴³ انظر: المصدر السابق، ص85.

¹⁴⁴ العشماوي، محمد زكي: دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، ص12.

¹⁴⁵ المصدر السابق، ص13-14.

¹⁴⁶ أدونيس: الشعرية العربية، دار الأداب، بيروت، 1989م، ط2، ص108.

عليها الشعراء¹⁴⁷، وهم يقولون وفق وجهة النظر هذه: "فكر أيها الشاعر بما شئت، وكيف شئت، وجدد كما تريد، لكن... ضمن القواعد التي تقررت، والمبادئ التي ترسّخت"¹⁴⁸، ثم إنه قد "أكدت المدرسة الفرنسية في الإنشائية، في إحدى نزعاتها ممثلة في الباحث الأستاذ جان كوهين أنّ النزعة إلى التتميط الصوتي أهمّ مغارس الشعرية في الشعر".¹⁴⁹

والنقاد قد بينوا ونبّهوا على أنّ محافظتهم "على تقليد ما لشكل في القصيدة أو حتى في موضوعاتها لا يعني بالضرورة البقاء في أسر التقليد والصنعة"¹⁵⁰، وأنهم في غنية عن أشكال أخرى؛ "ذلك أنّ في مقدور الشاعر المحافظ على أشكالٍ شعرية قديمة أن يفجر من خلالها الطاقة، ويحررها ويضيئها"¹⁵¹. وبناءً على ما تقدم نستطيع أن نستشف رأياً يقضي ببطلان دعوى من يسقط الوزن والقافية رغبةً بالحدّات، بحجة أنّ هذه الدعوى غير قائمة على أساس صحيح، ذلك أن الشعر بدأ ببعض الأسجاع دون الأوزان المعروفة حالياً، ثم وصل الشعر بعد ذلك لمرحلة أكثر تطوراً وتعقيداً وهي مرحلة الوزن والقافية، وبعبارة مختصرة نلخص وجهة النظر هذه بأن الدعوة إلى سلب الوزن والقافية من الشعر هي دعوة إلى الرجوع إلى البدايات، وليست دعوة إلى المضي نحو الحدّات.

فإذا التفتنا إلى شاعرنا أحمد شوقي وجدنا بعض النقاد أشادوا بالقدرة الشعرية عند أحمد شوقي وقالوا إن "أكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ... عنصر الموسيقى والإيقاع الشعري"¹⁵². وذكرنا أن "القدرة الشعرية لشوقي قد مكنته من الحركة الحرة في طريق الإبداع، مع المحافظة على رنين القدماء

¹⁴⁷ العشماوي، محمد زكي: دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، ص 12.

¹⁴⁸ أدونيس: شوقي شاعر البيان الأول، مجلة فصول، عدد خاص عن شوقي وحافظ، ج1، ص20.

¹⁴⁹ صمود، حمادي: شعرية الشوقيات، مجلة فصول، عدد خاص عن شوقي وحافظ، ج1، ص57.

¹⁵⁰ المصدر السابق، ص57.

¹⁵¹ المصدر السابق، ص57.

¹⁵² العشماوي، محمد زكي: مجلة فصول، عدد خاص عن شوقي وحافظ، ج1، ص12.

وأشكالهم¹⁵³. لذا فدراسة المستوى الإيقاعي عند أحمد شوقي تمثل خصوصية مميزة، لا سيما وقد أثنى أحد النقاد على "قدرة شوقي على الظفر بنسيج شعري تظهر فيه براعته في استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها في التعبير عن اللحظة الشعرية"¹⁵⁴، وقال: إن لأحمد شوقي قدرة "على السيطرة على العناصر الصوتية للغة، وبث إحساس خاص من خلالها، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة المثارة"¹⁵⁵، ويبيّن أن مولّد الشعر الأبرز عند أحمد شوقي هو "توظيفه، بكيفية لعلّها لم تستقم لغيره من شعراء جيله، إمكانيات اللغة الصوتية إلى أبعد حدّ، وقدرته على خلق إيقاع متميز متعدد الدلالات، ثم إنه زواج بين هذه الإمكانية وهندسة البيت في الشعر العربي والتفعيلة ومختلف تقاليبها، تركيبها المقطعي، القافية، العروض ... ليخلق من الإيقاع فعلاً شعرياً"¹⁵⁶، فإنه قد تجاوز العقبات التي قد تقف في وجه الشاعر عندما يريد أن يجمع بين العناية بالفكرة والعناية بالإيقاع، فإن في "القصيدة الكثير من الصفات التي من شأنها أن تكبح جماح عاطفة الشاعر، وتجعله يتحكم في انفعالاته، صفات شكلية مثل التوازن والتوازي في العبارة والتركيب ... ناهيك عن موسيقى القصيدة"¹⁵⁷، إلا أن أحمد شوقي وظّف هذه العناصر بالطريقة الأنسب في أكثر أشعاره واستغلّها الاستغلال الأمثل لمصلحته، بل إن شدة اعتناء أحمد شوقي بالجانب الإيقاعي والموسيقي في شعره جعلت البعض يتساءل "هل هناك من هو أرهف إحساساً بموسيقى الشعر العربي من شوقي؟"¹⁵⁸

كما وجدنا الإشادة بمطالع قصائد أحمد شوقي، وكيف أنها تتميز بنسيجها الشعري "بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار، واستعمال للإيقاع المتداخل، أو ما يعرف بحسن التقسيم ومن استخدام خاص للعطف والطباق والمقابلة، ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة

¹⁵³ إسماعيل، عز الدين: مقدمة مجلة فصول، العدد الأول، عدد خاص عن شوقي وحافظ، ج1، ص6.

¹⁵⁴ العشماوي، محمد زكي: دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، ص14.

¹⁵⁵ المصدر السابق، ص14.

¹⁵⁶ صمود، حمادي: شعرية الشوقيات، ص56.

¹⁵⁷ بدوي، محمد مصطفى: مجلة فصول، عدد خاص عن شوقي وحافظ (ج1) ص66.

¹⁵⁸ المصدر السابق، ص66.

والاعتداد بالذات والسمو".¹⁵⁹

وإنّ التزام أحمد شوقي بشكل كامل ببحور الشعر العربي القديم وحفاظه على نسبة التواتر المعروفة للشعر القديم¹⁶⁰ باستخدام بحور الكامل والخفيف والطويل أكثر من غيرها، لم يمنعه من تخطّي رواسب التقليد إلى نماذج أصيلة مشرقة¹⁶¹، وإنّ هذا المنهج هو ما جعله يميّز من أقرانه، ثمّ "أتاح له ذلك أن يمتلك ناصية البيان العربي، ويفتح خزائن أساليبه، فتدفق منه الشعر سلساً نقياً العبارة"¹⁶²، فاستحق بذلك إمارة الشعر في عصره.

الإيقاع الخارجي:

سنعرض الآن للإيقاع الخارجي لمراثي أحمد شوقي، وفيه وجدنا أن أكثر البحور استخداماً عند أحمد شوقي هو البحر الكامل، فقد نظم أكثر من ثلث أشعاره على هذا البحر¹⁶³، يليه بعد ذلك البحر الخفيف¹⁶⁴، ثم الطويل¹⁶⁵ ثم الرمل¹⁶⁶ ثم الوافر¹⁶⁷ ثم المتقارب¹⁶⁸ ثم البسيط¹⁶⁹، ثم المقتضب¹⁷⁰

¹⁵⁹ العشماوي، محمد زكي: دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، ص14.

¹⁶⁰ انظر: صمود، حمادي: شعرية الشوقيات، ص55.

¹⁶¹ انظر: الأسد، ناصرالدين: عناصر التراث في شعر شوقي، مجلة فصول، عدد خاص عن شوقي وحافظ (ج1)، ص24.

¹⁶² انظر: ناصرالدين: عناصر التراث في شعر شوقي، ص24.

¹⁶³ حسب الأبيات 924 بيتاً، بنسبة: 37.62%، وحسب القصائد 23 مرة، بنسبة: 38.3%.

¹⁶⁴ حسب الأبيات 363 بيتاً، بنسبة: 14.78%، وحسب القصائد 10 مرات، بنسبة: 16.6%.

¹⁶⁵ حسب الأبيات 281 بيتاً بنسبة: 11.44%، وحسب القصائد 7 مرات، بنسبة: 11.66%.

¹⁶⁶ حسب الأبيات 237 بيتاً، بنسبة 9.65%، وحسب القصائد 5 مرات، 8.3%.

¹⁶⁷ حسب الأبيات 217 بيتاً، بنسبة: 8.83%، وحسب القصائد 4 مرات، بنسبة: 6.66%.

¹⁶⁸ حسب الأبيات 186 بيتاً، بنسبة: 7.57%، وحسب القصائد 6 مرات، بنسبة: 10%.

¹⁶⁹ حسب الأبيات 106 أبيات، بنسبة: 4.31%، وحسب القصائد مرتان، بنسبة: 3.33%.

¹⁷⁰ حسب الأبيات 45 بيتاً، بنسبة: 1.83%، وحسب القصائد مرة: بنسبة 1.66%.

والرجز¹⁷¹. وقد يلفت انتباه القارئ في هذه الإحصائية أنه بالنسبة لشاعر "محافظ على نسبة التواتر التي نعرفها للشعر القديم"¹⁷²، لم يُكثر من استخدام البحر البسيط في مراثيه، رغم أن هذا البحر من أكثر البحور استخدامًا وشيوعًا عند الشعراء القدماء¹⁷³، وكذلك تفضيله للبحر الكامل على البحر الطويل الذي كانت له الحظوة في القديم¹⁷⁴، وكانوا يحتفون به بقولهم هو "رحيب الصدر طويل النفس"¹⁷⁵، ويراه القرطاجني "يناسب أكثر الحالات والمعاني"¹⁷⁶. ويُعدّ اعتماد أحمد شوقي على البحر الكامل في نظم أغلب أشعاره صفة اتصف بها شعره في المراثي وفي عموم الديوان¹⁷⁷، ومما نُقل عن دلالة هذا البحر، قول النقّاد بأن البحر الكامل "تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"¹⁷⁸، ولعلّ هذه الأمور تتحقق في حال وظّف الشاعر مفرداته بشكل يتناسب مع تفعيلات البحر وتقطيعها الصوتي، وليس هذا ببعيد عن أحمد شوقي الذي تميّز بسعة مخزونه اللغوي. ومما نلاحظه أن أحمد شوقي أهمل استعمال بحور السريع والمتدارك والمجث والهج في الرثاء، في حين أنه استخدمها في غير غرض الرثاء، ولعلّ السبب يكمن في رؤية الشاعر عدم مناسبة أوزان يشيع استخدامها في الأهازيج والأناشيد

¹⁷¹ حسب الأبيات الرجز: 40 بيتًا، بنسبة 1,63%، الرجز: مرة، بنسبة 1,66%.

¹⁷² صمود، حمادي: مجلة فصول، عدد خاص عن شوقي وحافظ (ج1)، ص55.

¹⁷³ انظر: القرطاجني، منهاج البلغاء، ص241.

¹⁷⁴ انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م، ط4، ص189.

¹⁷⁵ الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص370.

¹⁷⁶ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص238.

¹⁷⁷ بلغت نسبة تواتر البحر الكامل في جميع أشعار ديوان أحمد شوقي 31.8% كأعلى نسبة، يليه في المرتبة الثانية الهج بنسبة 13%، انظر: الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص33.

¹⁷⁸ الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، 1970م، ط2، ج1، ص246.

كالهزج والمتدارك لمقام الرثاء في حين استخدمها في بقية أشعاره من غير المراثي.¹⁷⁹

أما اتجاه شوقي إلى البحور المجزوءة في مراثيه فقد كان قليلاً، إذ لا نجده إلا في قصائد معدودة، ونرى فيها تفضيل الشاعر اختيار البحر الكامل مثلما فعل مع البحور التامة، فقد نظم على مجزوء الكامل رثاء محمد تيمور وعثمان باشا غالب وحامد بك خلوصي وعلي باشا أبو الفتوح:

صَرَبُوا الْقَبَابَ عَلَى الْيَبَابِ وَتَوَوُّوا إِلَى يَوْمِ الْحِسَابِ¹⁸⁰
ضَجَّتْ لِمَصْرَعٍ غَالِبٍ فِي الْأَرْضِ مَمْلَكَةُ النَّبَاتِ¹⁸¹
كَأْسٌ مِنَ الدُّنْيَا تُدَارُ مَنْ ذَاقَهَا خَلَعَ الْعِذَارَ¹⁸²
مَا بَيْنَ دَمْعِي الْمُسْبِلِ عَهْدٌ وَبَيْنَ ثَرَى عَلِي¹⁸³

ثم نظم على مجزوء الرجز مرثية الأميرة فاطمة إسماعيل:

خَلَفْتُ بِالْمُسْتَرِّهِ وَالرَّوْضَةِ الْمُعْطَرِّهِ¹⁸⁴

ونظم على مجزوء الخفيف قصيدة في ذكرى مصطفى كامل، وهي:

لَمْ يَمُتْ مَنْ لَهُ أَثَرٌ وَحَيَاةٌ مِنَ السَّيْرِ¹⁸⁵

فلم تتجاوز نسبة استخدام البحور المجزوءة في مراثي أحمد شوقي العُشر حسب القصائد والأبيات¹⁸⁶.

¹⁷⁹ انظر: الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص 33.

¹⁸⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 41.

¹⁸¹ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 73.

¹⁸² المصدر السابق، ص 101، والعذار: الوقار.

¹⁸³ المصدر السابق، ص 173.

¹⁸⁴ المصدر السابق، ص 129.

¹⁸⁵ المصدر السابق، ص 132.

وأما إذا عرضنا للقافية في مراثي أحمد شوقي، فسنجد أن أكثر حروف الروي تواتراً في القوافي هو حرف اللام¹⁸⁷، ثم الراء¹⁸⁸ ثم الهمزة¹⁸⁹، ثم النون¹⁹⁰، ثم الدال¹⁹¹، ثم الميم¹⁹²، ثم التاء¹⁹³، ثم تليها قافية الباء¹⁹⁴، ثم العين¹⁹⁵، ثم الهاء¹⁹⁶، ثم الفاء¹⁹⁷، ثم الياء¹⁹⁸، ثم القاف¹⁹⁹، ثم الحاء²⁰⁰.

وقديماً قسّموا القوافي على حسب رويّها إلى ثلاثة أقسام وهي: الدُّلّ - أي السهلة المذلّة - التي تكثر على الألسن وبُنيت عليها أكثر القصائد، والنُّفَر التي هي أقل استعمالاً من غيرها كالجيم والزاي، والخُوش التي تُهجر²⁰¹، وإذا ما قارناها باستعمال أحمد شوقي فسوف نجد أنه تجنّب استعمال النُّفَر والخُوش من القوافي، فقد ترك استعمال الزاي والطاء والذال والشين والغين²⁰²، وأكثر من استخدام

-
- ¹⁸⁶ حسب الأبيات: 233 بيتاً، بنسبة: 9.5%.
- ¹⁸⁷ حسب الأبيات: 355 بيتاً، بنسبة: 14.45%، وحسب القصائد: 8 قصائد بنسبة: 13.33%.
- ¹⁸⁸ حسب الأبيات: 329 بيتاً، بنسبة: 13.4%، وحسب القصائد: 9 قصائد بنسبة: 15%.
- ¹⁸⁹ حسب الأبيات: الهمزة: 296 بيتاً، بنسبة: 12%، وحسب القصائد: 8 قصائد بنسبة: 13.33%.
- ¹⁹⁰ حسب الأبيات: 238 بيتاً، بنسبة: 9.7%، وحسب القصائد 6 مرات، بنسبة: 10%.
- ¹⁹¹ حسب الأبيات: 224 بيتاً، بنسبة: 9.1%، وحسب القصائد 5 مرات، بنسبة: 8.33%.
- ¹⁹² حسب الأبيات: 189 بيتاً، بنسبة: 7.7%، وحسب القصائد 5 مرات، بنسبة: 8.33%.
- ¹⁹³ حسب الأبيات: 166 بيتاً، بنسبة: 6.75%، وحسب القصائد 4 مرات، بنسبة: 6.66%، ومن اللطائف: أطول قصيدة تائية (95 بيتاً)، وأقصر مقطوعة تائية (3 أبيات).
- ¹⁹⁴ حسب الأبيات: 159 بيتاً، بنسبة: 6.5%، وحسب القصائد 4 قصائد، بنسبة: 6.66%.
- ¹⁹⁵ حسب الأبيات: 130 بيتاً، بنسبة: 5.3%، وحسب القصائد 3 قصائد، بنسبة: 5%.
- ¹⁹⁶ حسب الأبيات: 110 أبيات، بنسبة: 4.5%، وحسب القصائد قصيدتان، بنسبة: 3.38%.
- ¹⁹⁷ حسب الأبيات: 73 بيتاً، بنسبة: 3%، وحسب القصائد قصيدة واحدة، بنسبة: 1.69%.
- ¹⁹⁸ حسب الأبيات: 57 بيتاً، بنسبة: 2.3%، وحسب القصائد قصيدتان، بنسبة: 3.38%.
- ¹⁹⁹ حسب الأبيات: 45 بيتاً، بنسبة: 1.8%، وحسب القصائد قصيدة واحدة، بنسبة: 1.69%.
- ²⁰⁰ حسب الأبيات: 28 بيتاً، بنسبة: 1.1%، وحسب القصائد قصيدة واحدة، بنسبة: 1.69%.
- ²⁰¹ انظر: المعري، أبو العلاء: ديوان لزوم ما لا يلزم؛ اللزوميات مما يسبق حرف الروي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م، ص38.
- ²⁰² انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م، ط4، ص247.

حروف الروي المشتهرة في قوافي مراثيه.

وقد كان المجرى المكسور هو المجرى الأكثر شيوعاً²⁰³ في مراثي أحمد شوقي، يليه المجرى الساكن²⁰⁴، ثم المجرى المفتوح²⁰⁵، ثم المجرى المضموم²⁰⁶.

ولعل موضوع الرثاء المتعلق بسكون وانطفاء شمعة حياة المرثي دفع أحمد شوقي لاستخدام المجرى الساكن أكثر مقارنة بكل ديوانه²⁰⁷، وتدلنا هذه الإحصائية على أن أحمد شوقي قد أكثر من استخدام المجرى الساكن نظراً لأن حالة السكون واختفاء الحركة تلائم موقف الرثاء وتتناسب معه أكثر.

كما قد لاحظنا أن الشاعر أحمد شوقي أكثر من اختيار المدود في القافية وكذلك في نهاية الصدر، وربما أكثر من المدود بشكل عام في البيت، والحق أن المدود تعطي جمالية صوتية وسلاسة في العبارة أكثر من الحروف الساكنة غير المدية بدرجة، وأكثر من الحروف المتحركة بدرجتين، وذلك في حال كان يسمح البحر بهذا النوع من الزحاف بجواز الحركة أو السكون، كالبحر المتدارك في جواز الإتيان بتفعيلة: فَعْلُنْ، أو: فَعْلُنْ. وهذا قد يكون ملائماً لغرض الرثاء الذي يتطلب الهدوء ثم التفكر في آية الموت، بعكس أغراض الهجاء ومواضيع الحث على العمل ونحوه، فتلك قد يناسبها الإكثار من الحركات في مقابل السكّنات والمدود.

²⁰³ حسب الأبيات: 855 بيتاً، بنسبة: 34.8%، وحسب القصائد 21 قصيدة، بنسبة: 35%.

²⁰⁴ حسب الأبيات: 545 بيتاً، بنسبة: 22.2%، وحسب القصائد 16 قصيدة، بنسبة: 26.6%.

²⁰⁵ حسب الأبيات: 522 بيتاً، بنسبة: 21.25%، وحسب القصائد 13 قصيدة، بنسبة: 21.6%.

²⁰⁶ حسب الأبيات: 477 بيتاً، بنسبة: 19.4%، وحسب القصائد 10 قصيدة، بنسبة: 16.6%.

²⁰⁷ النسبة في المراثي كما أشرنا لها 26.6% حسب القصائد، أما في جميع الديوان فكانت 14% حسب القصائد، وانظر: الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م، ص39.

وإذا أخذنا بالتقسيم القديم للقوافي الذي أشرنا إليه آنفاً حسب رويّها وهي ثلاثة أقسام: الدُّلّ التي تكثر على الألسن وبُنيت عليها أكثر القصائد، والنُّفَر التي هي أقل استعمالاً من غيرها كالجيم والزاي، والحوش التي تُهجر²⁰⁸، ثم قارنّاها باستعمال أحمد شوقي، فسنجد أنه تجنّب استعمال النُّفَر والحوش من القوافي، فقد ترك استعمال الزاي والظاء والذال والشين والغين²⁰⁹، وأكثر من استخدام حروف الروي المشتهرة في قوافي مراثيه. ليس هذا ما ميّز القافية في مراثي أحمد شوقي فحسب، فنحن كذلك نجد خاصيّة التمكين والائتلاف بين ألفاظ البيت لإضفاء الزخم والرونق للقافية، ونقصد بتمكين القافية تمهيد "الشاعر لقافيته في البيت بكلمة تدل عليها تكون بها متمكنة في مكانها مستقرة في قرارها مطمئنة في موضعها غير نافرة ولا قلقة متعلّقا معناها بمعنى البيت كله"²¹⁰. ويوظف الشاعر ما يوصله إلى تمكين أو توشيح القافية من خصائص ومحسنات لفظية ... لتأتي القافية في بيتها من دون افتعال وأن يكون قبلها في البيت ما يحضرها في المتلقي أو يهيئ لحضورها فيه، أو يجعلها مؤنسة الحضور غير مستوحشة²¹¹، مثال ذلك قول أحمد شوقي:

وَالرَّأْيُ إِنِّ أَخْلَصْتَ فِيهِ سَرِيرَةً مِثْلُ الْعَقِيدَةِ فَوْقَ كُلِّ مِرَاءٍ²¹²

وقد لا تكون الكلمة الأولى من البيت هي الكلمة الممهّدة للقافية، وإنما قد تجيء متأخرة قليلاً كقوله:

لَوْ لَادَ بِالْجَوَزَاءِ مِنْهُمْ مَعْقِلٌ دَخَلُوا عَلَى أَبْرَاجِهَا الْجَوَزَاءِ²¹³

²⁰⁸ انظر: المعري، أبو العلاء: ديوان لزوم ما لا يلزم؛ اللزوميات مما يسبق حرف الروي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م، ص38.

²⁰⁹ انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م، ط4، ص247.

²¹⁰ داود عمران، عبد نور: البنية الإيقاعية عند الجواهري، ص218.

²¹¹ المصدر السابق، ص218.

²¹² شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2-3)، ص9، والمِرَاء هو الجدال، فهو تمكين معنوي مهّد بالرأي لجدال الكلام، ومثاله اللفظي كقوله في مرثية مصطفى كامل:

وَجَدَانُكَ الْحَيُّ الْمُقِيمُ عَلَى الْمَدَى وَلَرَبِّ حَيٍّ مَيِّتِ الْوُجْدَانِ

أو قد تجيء كلمة التمهيد والائتلاف متأخرة في نهاية الصدر كقوله:

وَاسْتَبْكِ هَذَا النَّاسَ دَمْعًا أَوْ دَمًا فَأَلْيَوْمَ يَوْمٌ مَدَامِمْ وَدِمَاءٍ²¹⁴

وأما تأخر الكلمة الممهّدة في العجز فهو يُفقدُها جزءًا كبيرًا من عملها، مثاله قول الشاعر:

سَأَلُونِي لِمَ لَمْ أَزِثْ أَبِي وَرِثَاءُ الْأَبِ دَيْنٌ أَيُّ دَيْنٍ²¹⁵

إذ يكون القارئ قد مرّ على أغلب البيت ولمّا يُمهّد له للقافية، فنعتبرها أقلّ شعرية من مجيئها في بداية البيت.

وفي مبحث عن علاقة اسم الشخص المرثي بتأسيس حرف الروي في القافية، وجدنا أن أحمد شوقي لم يعمد إلى هذا في العموم، غير أنّ هنالك بعض المرثي التي توحى بذلك، مثال ذلك اختيار أحمد شوقي حرف الراء ليكون حرف الروي في مرثية فكتور هيجو:

مَا جَلَّ فِيهِمْ عَيْدُكَ الْمَأْتُورُ إِلَّا وَأَنْتَ أَجَلٌ يَا فَكْتُورُ²¹⁶

فالتناسق بين نهاية اسم فكتور وحرف الروي في القصيدة، يجعل الأمر يبدو وكأنه قد بنى القصيدة وأسّسها على اسمه. وكذلك الأمر في عندما أراد رثاء عمر بك لطفي، في المرثية التي مطلعها:

قَفُّوا بِالْقُبُورِ نُسَائِلَ عُمَرَ²¹⁷

²¹³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص28.

²¹⁴ المصدر السابق، ص8.

²¹⁵ المصدر السابق، ص221.

²¹⁶ المصدر السابق، ص104.

²¹⁷ المصدر السابق، ص121.

وهي نفس العلاقة المباشرة بين اسم أدهم باشا، وحرَق الروي في مرثيته التي مطلعها:

مُصَابُ بَنِي الدُّنْيَا عَظِيمٌ بِأَدْهَمٍ²¹⁸

وكذلك قد توجد علاقة بين مهنة المرثي والقافية، وهو مثلما إتيان أحمد شوقي في إحدى المرثي بكلمة (النبات) في نهاية أول بيت ليرثي عالم نبات، في قوله:

صَجَّتْ لِمَصْرَعٍ غَالِبٍ فِي الْأَرْضِ مَمْلَكَةُ النَّبَاتِ²¹⁹

قبل الانتقال إلى التدوير رأينا أن نشير إلى أن أحمد شوقي كان يُكثر من استخدام الضمائر لِيُنْهِيَ الأَشْطَرِ الأولى من أبياته، مثال ذلك مرثية جورجي زيدان: ممالك الشرق أم أدراس أطلال، التي كان نهاية ستّة من أشطرها الأولى: (به)، وستّ مرّات الضمير المؤنث (ها)، وإن تتبّعنا القصيدة سنجد أيضًا ضمير الجماعة: بينكم، قبلكم، والهاء -كضمير متّصل- عمومًا: مشورته، جانبه، مفاخره، جواهره، مفاصده، حكمته، موقعه، فرقتة. ويمكن التعليق بأنها إحدى الطُرق التي كان معتمدًا عليها للوقوف بالسكون على نهاية الصدور، ولكنه كان يفرّق بينها، ولعلّه أراد بتفريقه بين الضمائر، والتنويع بينها وبين غيرها أن يتجنّب السّامة والرتابة الصوتية التي قد تحصل.

أما التدوير وهو وصل الشطر الأول بالثاني في البيت الواحد دون فصل، مثل قول أحمد شوقي:

فِي يَبَابٍ مِنَ الثَّرَى رَدَّهُ الْمَوْتُ تُ نَقِيًّا مِنَ الْحُقُودِ عَسِيلاً²²⁰

²¹⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2-3)، ص200.

²¹⁹ المصدر السابق، ص73.

حيث يمضي الشاعر بسرد فكرته تاركًا الوقوف عند نهاية الشطر الأول، ومواصلاً بنفس واحد إلى نهاية البيت. وفي هذه الجزئية أشار جان كوهن إلى أن "التعارض بين الوزن والتركيب مرتبط بجوهر النظم نفسه"²²¹، إذ يكون الشاعر حينها بين خيار التضحية بالوقفة العروضية (الوزن)، وبين التضحية بالنسق (التركيب)، وقال جان كوهن إن هذه واقعة قلما أعارتها الشعرية الاهتمام الذي تستحق²²². ووُجدت ظاهرة التدوير العروضي في مراثي أحمد شوقي في 136 بيتاً²²³، بنسبة هي قليلة تمثل ما معدّله بيتين في المراثية الواحدة.

ويشيع استخدام ظاهرة التدوير في البحور المجزوءة، لأنه -عملياً- يكون الشطر قصيراً لإنهاء جملة الشاعر، وأكثر ضيقاً عليه من الشطر التام، وبالفعل فإننا وجدنا في مراثي أحمد شوقي كثرة استعمال التدوير في القصائد ذات الأوزان المجزوءة دون التامة، مثال ذلك مراثية عثمان باشا غالب: ضجّت لمصرع غالب، التي نُظمت على مجزوء الكامل، حيث وُجد التدوير فيها 14 مرة، ومراثية الأميرة فاطمة إسماعيل، التي مطلعها: حلفت بالمسترة، من مجزوء الرجز التي وُجد التدوير فيها 14 مرة كذلك. ثم وجدنا ملاحظة لافتة إلى حد ما وهي أن ظاهرة التدوير تكثر في القصائد المنظومة على البحر الخفيف وإن كانت بصورتها التامة، مثال ذلك مراثية الملك حسين: لك في الأرض والسماء مآتم، التي أتى أحمد شوقي بالتدوير العروضي فيها 25 مرة من أصل 49 بيتاً، ومراثية سلامة حجازي: يا ثرى النيل في نواحيك طير، حيث ظهر التدوير العروضي فيها 14 مرة في 26 بيتاً، وكمرثية أمين بك الرافعي: مال أحبابه خليلاً خليلاً، التي ظهر فيها التدوير العروضي 17

²²⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص192.

²²¹ بنية اللغة الشعرية، ص59.

²²² انظر: المصدر السابق، ص59.

²²³ بنسبة 5.5% من مجموع أبيات المراثي.

أمّا التصريح فله حيويّة إيقاعية يصنعها في الأبيات، وهو أن يختم الشاعر صدر البيت بقافية تماثل قافية عجز البيت، وهي القافية التي اختارها الشاعر أصلاً لقصيدته. والتصريح سنّة جرى عليها شعراء العربية منذ القديم، لشدّ انتباه المستمعين، وذلك باستعمال هذه السمة الموسيقية المميّزة. وابن رشيق قديماً تحدّث عن سبب التصريح إذ هو "مبادرة الشاعر القافية ليُعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّح الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريح إخباراً بذلك وتنبهياً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرّعوا في غير موضع تصريح"، والشاعر عندما يأتي بالتصريح فهو يشير بقصد أو بغير قصد إلى سعة مخزونه اللغوي، وقدرته على تطويع الألفاظ "وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة"²²⁵. والتصريح سمة بارزة عند أحمد شوقي، مثاله قول الشاعر في رثاء عمر المختار:

رَكَزُوا رُفَاتَكَ فِي الرِّمَالِ لَوَاءَ يَسْنُتْهُضُ الْوَادِي صَبَاحَ مَسَاءٍ²²⁶

ورغم كثرة وجود التصريح في مراثي أحمد شوقي إلا أنه قد ترك استعماله فيما يُقارب خُمُس²²⁷ مراثيه، وهي نسبة تُعد كبيرة عند القدماء، لاسيّما أن القدماء كانوا يرون فيه معياراً لقوّة شعر الشاعر وإجادته "فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوَحَّون ذلك ولا يكادون يعدلون"²²⁸ عنه،

²²⁴ من أصل 49 بيتاً.

²²⁵ الفيرواني، ابن رشيق: العمدّة في صناعة الشعر ونقده، تح: محمد بدر الدين الحلبي، دار السعادة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1907م.

²²⁶ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2-3)، ص 27.

²²⁷ ترك التصريح في إحدى عشرة مرثية من مراثيه، بنسبة 18.3%

²²⁸ ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2008م، مج: 1، ص 338.

إذ "فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"²²⁹. وإذا صحَّ أن الشاعر ابن بيئته، فإنَّ نسبة ترك التصريح عند أحمد شوقي قد تكون أكثر منطقية لشاعر عاصر شعراء المدارس الحديثة، رغم انتمائه بشكل أساسي للمدرسة الكلاسيكية المحافظة في أغلب أشعاره، ومن أمثلة المطالع التي ترك أحمد شوقي فيها التصريح قوله:

آل زَعْلُولَ حَسْبُكُمْ مِنْ عَزَاءٍ سُنَّةُ الْمَوْتِ فِي النَّبِيِّ وَآلِهِ²³⁰

وقوله في مرثية أخرى:

يَا قَلْبُ وَنَحْكَ وَالْحَيَاةُ مَوَدَّةٌ مَاذَا صَنَعْتَ بِعَهْدِ عَبْدِ اللَّهِ²³¹

في مقابل ترك التصريح، استخدم أحمد شوقي التقفية في عدد من مراثيه، ونقصد بها التصريح ولكن ليس في مطلع القصيدة ولكن في وسطها، والتصريح في وسط القصيدة مدعاة إلى شد ترهل القصيدة وإعادة شرود المتلقي²³²، والتقفية إلى جانب دورها الإيقاعي تُستخدم أيضًا كما لوحظ عند الشعراء القدماء للانتقال من موضوع إلى آخر، ووُجد ذلك عند أحمد شوقي كانتقاله في مرثية حافظ إبراهيم من مخاطبة حافظ إلى مخاطبة الإسكندرية، فقد بدأ المرثية بقوله:

قَدْ كُنْتُ أُوتِرُ أَنْ تَقُولَ رِثَائِي يَا مُنْصِفَ الْمَوْتَى مِنَ الْأَحْيَاءِ²³³

ثم صرَّع لينتقل إلى موضوع آخر وخطاب آخر، فقال:

إِسْكَندَريَّةُ يَا عُرُوسَ الْمَاءِ وَخَمِيلَةَ الْحُكَمَاءِ وَالشُّعْرَاءِ²³⁴

²²⁹ ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص338.

²³⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص188.

²³¹ المصدر السابق، ص27.

²³² انظر: داود عمران، عبد نور: البنية الإيقاعية عند الجواهري، ص233.

²³³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص35.

²³⁴ المصدر السابق، ص37.

ونودّ الإشارة إلى أنّ بعض النقاد لم يفرّقوا بين التصريح والتقفية، فيسمّون كليهما تصريحاً²³⁵. وإذا رُمنا تحديد نمط المراثية الأكثر شيوعاً حسب أكثر ما كتب عليه أحمد شوقي أبيات مراثيه من حروف رويّ ووزن وقافية، ألا وهي حرف اللام في الروي، والمجرى المكسور، والبحر الكامل، وجدنا أن هذه الصفات على شيوخها لم تجتمع كلّها في آنٍ واحد في أيّ مراثية من مراثي أحمد شوقي.

بعد التطرّق لتحليل بُنى الإيقاع الخارجي، نودّ الإشارة إلى وظيفة الإيقاع الداخلي وأهمية دوره في إبداع النص الشعري، إذ هو "يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"²³⁶، وهذا كفيل بأن يجعل الباحث يقف عند جماليات وتقنيات الإيقاع الداخلي في مراثي أحمد شوقي.

الإيقاع الداخلي:

يُقصد بالإيقاع الداخلي للقصيدة الإيقاع الباطني الذي يُحسّ بدرجة أقل من إيقاع البحر والقافية البارزين، فهو يتكوّن من أجزاء أصغر، مثل تقطيع فواصل الكلام الذي يُسمّى الموازنة، ومن ضمنه أيضاً التكرار، والتناسق الصوتي بين الحروف والكلمات.

أما الموازنة، أو ما يُسمى بالتقطيع الأفقي، فهي "أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام ...

²³⁵ انظر: المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963م، ج2، ص307.

²³⁶ الهاشمي، علوي: جدلية السكون المتحرّك؛ مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، الكويت، عدد 290، 1990م، ص9.

متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزناً²³⁷. ويُطلق على الموازنة أيضًا التساوق الذي هو من تجزئة الوزن، والشاعر يأتي فيه "بجملتين متساويتين في الطول والمبنى النحوي بحيث ينشأ تماثل إيقاعي متميز بين شطري البيت يعزز إيقاع البحر الأصلي إلى أبعد الحدود"²³⁸. وتكون جملة التساوق في الصدر والعجز معولتين على التناظر الوزني، بالإضافة إلى التكرار أحياناً أو القلب²³⁹. وسبب رونق الموازنة واستحسانها لدى المتلقي هو الاعتدال كما يحكي ابن الأثير، فإنه "إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان"²⁴⁰.

وقد ظهرت الموازنة في جُلِّ مرثي أحمد شوقي، ولكن بقدر يسير في كل مرثية²⁴¹، فأحمد شوقي وإن لم يعتمد على ظاهرة الموازنة في بناء مرثيته، إلا أنها كانت زينة صوتية أحب أن يُزيّن بها قصائده بقدر محدود. وقد جاءت ظاهرة الموازنة في أكثر من شكل، أغلبها²⁴² الموازنة الثنائية المعروفة، كقوله:

بِالْأَمْسِ عَزَاهُنَّ فَيْكَ عَقَائِلٌ وَالْيَوْمَ جَامَلَهُنَّ فَيْكَ رِثَائِي²⁴³

فالجمل في الشطر الأول تُناظرها جملة موازية لها في الشطر الثاني، ونلاحظ أنّ البيت مقسّم ومقطّع أفقياً إلى جزئين متناسبين صياغة وصوتاً.

ثم وردت الموازنة بنوعها الجزئي بدرجة أقلّ، كقوله:

²³⁷ ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2008م، مج: الأول، ص291.

²³⁸ داود عمران، عبدنور: البنية الإيقاعية عند الجواهري، ص241.

²³⁹ المصدر السابق، ص241-242.

²⁴⁰ المصدر السابق، ص241-242.

²⁴¹ بمعدّل 5.2%.

²⁴² 70 بيتاً من أصل 128 بيتاً، بنسبة 54.7%.

²⁴³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص13.

وَذَكَرْتُ سَعْيِكَ لِي مَرِيضًا فَأَيْنَا فَجَعَلْتُ سَعْيِي بِالرَّثَاءِ جَزَاءً²⁴⁴

فإن التناظر كان متحققًا في أجزاء منه -بداية البيت- ثم تغيّر النسق. ثم وردت نادرًا بأشكال مميزة مثل الموازنة الثلاثية، كقوله:

سَقَمَ مِنْ سَلَامَةٍ وَعَزَاءٍ مِنْ هَنَاءٍ وَفُرْقَةٍ مِنْ وَدَادٍ²⁴⁵

فإنه يمكننا تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء متساوية ومتناظرة كالتالي:

سَقَمَ مِنْ سَلَامَةٍ | وَعَزَاءٍ مِنْ هَنَاءٍ | وَفُرْقَةٍ مِنْ وَدَادٍ

وهناك نوع أكثر ندرة وهو التقسيم الرباعي للبيت، كقوله:

مُرْعَزُ أَجْيَالٍ وَغَاشِي مَعَاقِلٍ وَقَائِدُ جَرَارٍ وَمُرْجِي عَرَمَرَمٍ²⁴⁶

فإنه في الحقيقة مقسّم إلى أربعة أجزاء متساوية ومتناظرة صياغة وصوتًا كالتالي:

مُرْعَزُ أَجْيَالٍ | وَغَاشِي مَعَاقِلٍ | وَقَائِدُ جَرَارٍ | وَمُرْجِي عَرَمَرَمٍ

وإذا التفتنا إلى التكرار في مرثيات أحمد شوقي وجدناه يُسهم في تقوية الجانب الموسيقي في القصيدة، ويُسهم في التركيز على معانٍ معيّنة أرادها الشاعر، وقد ظهر تكرار الكلمات في أكثر من ثلاثمائة وخمسين مرة في مرثي أحمد شوقي، وكانت ظاهرة التكرار توجد بصورة نادرة لا تتجاوز المرتين في بعض المرثي، وفي مرثي أخرى كانت تصل إلى عشرين مرة، فظهورها لم يكن منتظمًا عمومًا في مرثي أحمد شوقي. وقد يعزو القارئ هذا التباين الشاسع إلى الفارق العددي في الأبيات

²⁴⁴ المصدر السابق، ص 6.

²⁴⁵ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 81.

²⁴⁶ المصدر السابق، ص 201.

من قصيدة لأخرى، غير أنّ قصائد طويلة مثل مرثية رياض باشا: "مماّت في المواقب أم حياة"، التي تحوي خمسة وتسعين بيتاً، لم ترد فيها ظاهرة التكرار إلا في عشر كلمات، في حين أنّ مرثية عمر بك لطفي: قفوا بالقبور نسائل عمر، التي لم تزد على ثمانية وعشرين بيتاً، قد ظهر التكرار في خمس عشرة كلمة منها²⁴⁷. ووُجد تكرار الكلمات في بعض الأحيان ثلاث مرّات في البيت الواحد، مثل كلمة (رغم)، في قوله:

بِرَغْمِ الْقُلُوبِ وَحَبَّائِهَا وَرَغْمِ السَّمَاعِ، وَرَغْمِ الْبَصَرِ²⁴⁸

وقد يكون التكرار في أكثر من كلمة واحدة، أي أن يكون جملة، أو شبه جملة. فمثال الجملة هو (وقديماً بنى الغلو)، في قوله:

وَقَدِيمًا بَنَى الْغُلُوَّ نُفُوسًا وَقَدِيمًا بَنَى الْغُلُوَّ عُقُولًا²⁴⁹

ومن أمثلة شبه الجملة تكرار المضاف والمضاف إليه مثل (غاية جريه) في قوله:

وَالْعَقْلُ غَايَةُ جَرِيهِ لِأَعْتَةٍ وَالْجَهْلُ غَايَةُ جَرِيهِ لِإِعْثَارِ²⁵⁰

ومثال الجار والمجرور هو (بغال)، في قوله:

أَتَيْتُ بِغَالٍ فِي الثَّنَاءِ مُنْضِدٍ فَمَنْ لِي بِغَالٍ فِي الرِّثَاءِ مُنْظَمٍ²⁵¹

وإذا ما أخذنا متوسط أبيات مراثي أحمد شوقي في القصيدة الواحدة وهو واحد وأربعون بيتاً²⁵²، وقارناه

²⁴⁷ وهي من القصائد التي يُظن أنها مرتجلة، فقد كتب قصيدة أخرى بعد فترة في نفس المرثي وقال في مطلع القصيدة الجديدة: اليوم أصعد دون قبرك منبرا، إشارة إلى أن القصيدة الأولى كانت على البديهة، ولا نعلم إن كان ورود التكرار بهذه الكمية في -أكثر من نصف القصيدة- هو بسبب الارتجال.

²⁴⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص121.

²⁴⁹ المصدر السابق، ص194.

²⁵⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص114.

²⁵¹ المصدر السابق، ص200.

بمتوسط عدد التكرار، فسنجد أنه يعدل ورود سبع كلمات مكررة في المراثية الواحدة²⁵³، أي أنه موجود في ما يمثل 15% من أبيات القصيدة.

ولتركيز المعنى نرى أحمد شوقي قد استخدم كلمة الفن تسع مرات في القصيدة التي يرثي بها فنائاً وهي مراثية سيد درويش، التي مطلعها:

كُلَّ يَوْمٍ مِهْرَجَانٌ كَلَّلُوا²⁵⁴

ومن أكثر الكلمات التي تكررت في المراثي بشكل عام كلمة (نعش)، التي تكررت ثماني عشرة مرة، أي تقريباً في ثلث مراثيه، وهي ما أسهمت في تعزيز معنى الرثاء في قصائده.

أما ظاهرة التجاوب الصوتي أو ما يُسمى أيضاً ردّ الأعجاز على الصدور، أو كما يُطلق عليه بعض النقاد التصدير فهو: "منظومة إيقاعية دائرية مغلقة في البيت الواحد مأنوسة مألوفة بين الشاعر ومتلقيه وهو لعبة من لعب الاستحواذ على انفعال المتلقي وتصعيده إلى مستويات القصيدة²⁵⁵. وكيفيته تكون بحيث يبدأ الشاعر بيته بكلمة، ثم يختم البيت بنفس الكلمة مثل قوله:

مَفْخَرَةٌ لِبَيْتِكُمْ كَمْ قَبْلَهَا مِنْ مَفْخَرَةٍ²⁵⁶

أو أن يختم الشاعر البيت بكلمة من مشتقاتها، مثل:

رُزْءُ الْبَرِيَّةِ فِي الْوَزِيرِ زِيَادَةٌ فِيمَا أَلَمَ بِهَا مِنَ الْأَزْزَاءِ²⁵⁷

²⁵² 40.9 بيتاً تقريباً.

²⁵³ 5.8 كلمة تقريباً.

²⁵⁴ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص22.

²⁵⁵ داود عمران، عبد نور: البنية الإيقاعية عند الجواهري، ص243.

²⁵⁶ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص130.

وقد ورد التجاوب الصوتي في مراثي أحمد شوقي مائة وتسع مرّات، بمتوسط مرتين في المرثية الواحدة، وهي سمة أقل شيوعاً²⁵⁸ من التدوير والتكرار كما مرّ بنا.

ويُعتبر التجاوب الصوتي ظاهرة صعبة لحدّ ما بسبب ضرورة مراعاة التوافق اللفظي والمعنوي ومراعاة الوزن والقافية في كلمتين توجدان في طرفي البيت الشعري. ومع ذلك فإنّ التجاوب الصوتي ظهر بكثرة في المرثية التي كتبها أحمد شوقي في رثاء أمّه، وتتجلّى فيها قوة الرسالة والرغبة الشديدة لإيصال هذه الرسالة، حيث يجد القارئ فيها "ثنائية الحضور-الغياب، وثنائية السلب-الإيجاب ... هذا التمازج والتفاعل بين القيمة الصوتية والقيمة الدلالية للتصدير يفضي -في النهاية- إلى قوة توصيل الرسالة في سياقها".²⁵⁹

أما بالنسبة للتناسق الصوتي فهي ظاهرة صوتية مهمة في مراثي أحمد شوقي، وسمة كان يُراعيها ويعمد إلى استخدامها كثيراً. وفي أهمية التناسق الصوتي يشير بعض النقاد إلى أن "الشعر وسيلته اللفظة، واللفظة من الحروف، والحروف من الأصوات، والأصوات جوهر كل شيء"²⁶⁰، وإن ربط حرفين معاً يعني تغييراً في ماهية الحرفين وتكوين صيغة معينة لبلوغ الفكرة المرادة،²⁶¹ وإن "تلاقي الحروف في المفردة الواحدة يحدث تصويماً لا يُدرّكه الحرف فرداً"²⁶²، فتفاعل الحروف المتناسقة مع بعضها يولّد صورة صوتيّة متنامية ومتصاعدة، ويخلق كذلك "نمطاً من الجمال تألفه العين وتأنسه الأذن"²⁶³. وهذا التناسق الصوتي قد ظهر فيما يُقارب خمس أبيات مراثي أحمد

²⁵⁷ المصدر السابق، ص 8.

²⁵⁸ إذ تشكل أقل من 5% من متوسط أبيات القصيدة الواحدة.

²⁵⁹ الأنصاري: يوسف بن عبدالله، مقال بعنوان البديع والتشكيل الصوتي، 2013م.

²⁶⁰ شلق، علي: المتنبي شاعر تنوّهج ألفاظه فرسانا وتأسر الزمان، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1977م، ص 145.

²⁶¹ انظر: محمد علي، أسعد: بين الأدب والموسيقى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005م، ص 11.

²⁶² داود عمران، عبد نور: البنية الإيقاعية عند الجواهري، ص 215.

²⁶³ المصدر السابق، ص 215.

شوقي²⁶⁴، وظهر على شكل تناسق كلمات، مثل قول أحمد شوقي:

وَنَعَى النُّعَاةَ إِلَى الْمُرُوءَةِ كُنْزَهَا وَالْإِلَى الْفَضَائِلِ نَجْمَهَا الْوَضَاءُ²⁶⁵

وأغلبه تناسق بين كلمتين كما في المثال السابق، وقد وجد التناسق بين ثلاث كلمات بشكل قليل، كالتناسق بين (حَطْمُوكَ وَحُطِّمُوا وَيُحَطَّمُ)، كما في قوله:

مَا حَطْمُوكَ وَإِنَّمَا بِكَ حُطِّمُوا مَنْ ذَا يُحَطِّمُ رَفْرَفَ الْجَوَازِ²⁶⁶

أو تناسق حروف متفرقة في البيت الواحد:

رُزُّ الْبَرِيَّةِ فِي الْوَزِيرِ زِيَادَةً فِيمَا أَلَمَ بِهَا مِنَ الْأَرْزَاءِ²⁶⁷

حيث نلاحظ التناسق الصوتي لحرف الزاي في البيت بوجوده أربع مرات، أو كالتناسق بين تردد صوت حرف الحاء خمس مرات في بيت آخر:

جُرْحٌ يَصِيحُ عَلَى الْمَدَى وَضَحِيَّةٌ تَتَلَمَّسُ الْحُرِّيَّةَ الْحَمْرَاءُ²⁶⁸

أو توارد حرف الميم ست مرات وقريباً منها في المخرج الفاء التي وردت خمس مرات في نفس البيت، كما في قوله:

²⁶⁴ 488 بيتاً، وبمتوسط 8.1 مرّات في القصيدة الواحدة.

²⁶⁵ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص5.

²⁶⁶ المصدر السابق، ص8.

²⁶⁷ المصدر السابق، ص8.

²⁶⁸ المصدر السابق، ص27.

وَكَمْ مِنْ مَوْقِفٍ مَاضٍ وَقَفْتُمْ فَكُنْتُمْ فِيهِ لِلْوَطَنِ الْفِدَاءِ²⁶⁹

أو التناسج بين صوت حرف القاف الذي ورد خمس مرّات في بيت واحد، وكانت القاف مفتوحة فيه أربع مرات، وهو قوله:

دَقَّاتُ قَلْبِ الْمَرْءِ قَائِلَةٌ لَهُ إِنَّ الْحَيَاةَ دَقَائِقٌ وَثَوَانِي²⁷⁰

أو تناسق بداية مطالع عدّة أبيات مثل مرثية سلامة حجازي، التي مطلعها: يا ثرى النيل في نواحيك طير، التي بدأت الأبيات فيها من البيت التاسع إلى البيت الثاني عشر بحرف الكاف، في قوله:

كُلَّمَا رَنَّ فِي الْمَسَارِحِ (إِنْ كُنْ ت) انْتَنَى بِالْهَتَافِ وَالتَّهْلِيلِ

كَعِتَابِ الْحَبِيبِ فِي أُذُنِ الصَّدِّ بِّ، وَهَمْسِ النَّدِيمِ حَوْلَ الشُّمُولِ

كَيْفَ إِخْوَانُنَا هُنَاكَ عَلَى الْكُوْ ثَرِ بَيْنَ الصَّبَا وَبَيْنَ الْقُبُولِ؟

كَيْفَ فِي الْخُلْدِ ضَرْبُ أَحْمَدَ بِالْعُو دِ، وَنَفْخُ الْأَمِينِ فِي الْأَرْغُولِ؟²⁷¹

وقبل أن ننتقل من تحليل المستوى الإيقاعي، نود أن نبين أننا وجدنا أن بعض القصائد التي كانت تزخر بوجود ظاهرة صوتية محددة بكثرة فيها، كانت الظواهر الصوتية الأخرى فيها تظهر بصورة أقل، فهي مسألة نسبة وتناسب وتنوّع غالباً، مثال ذلك أن مرثية الأميرة فاطمة إسماعيل التي

²⁶⁹ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 34.

²⁷⁰ المصدر السابق، ص 226.

²⁷¹ المصدر السابق، ص 198.

أشرنا سابقاً إلى كونها غنيّة بظاهرة التدوير في أبياتها، كانت شحيحة في احتوائها على التكرار والتجاوب الصوتي والموازنة²⁷². ولعلّ تنوّع الظواهر الصوتية وتعددتها في مراثي أحمد شوقي هو من أهم أسباب تميّزه، إذ التنوّع يُبعد السّامة عن أذن المستمع، ويُظهر كذلك أن الشاعر واسع الحيلة، بعكس الشاعر ضيق الأفق الذي يتكئ على أساليب قليلة محدودة يكرّرها في كلّ القصيدة وفي كل أشعاره.

²⁷² ضمن أربعين بيتاً لم يرد التكرار إلّا مرة واحدة في كلمة: مفخرة، وهو نفس البيت -التاسع عشر- الذي حصل فيه التجاوب الصوتي، وظهرت الموازنة في بيتين بشكل جزئي فقط.

الفصل الثاني

شعرية المستوى الدلالي

المبحث الأول: الصورة التشبيهية

المبحث الثاني: الصورة الاستعارية

المبحث الثالث: الصورة الكنائية

شعرية المستوى الدلالي

إن علم الدلالة هو ذلك العلم الذي "يدرس المعنى في جوانبه المختلفة والشروط التي يجب أن تتوفر لبروز المعنى"²⁷³، فهناك معنى ظاهر ومعنى باطن متبقي يقوم علم الدلالة بتسليط الضوء عليه لإظهاره وإبرازه إلى جنب المعنى الأول المتبادر، ويمكننا تعريفه كذلك بأنه "ذلك الفرع من اللغة الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى".²⁷⁴

ثم إنَّ علم الدلالة إن كان درس الكلمات بل ودلالات الحروف والأصوات، فإنَّه على مستوى النصّ "يهتم بتحليل معنى الجملة أو على الأقل بأوجه الجملة، تلك الأوجه التي لا يمكن أن تكشفها دراسة الوحدات الدلالية المنعزلة فقط، وبذلك يصبح النصّ -من الناحية الأسلوبية- مجموعة من الجمل المتماسكة"²⁷⁵. ونلاحظ من التعريفات الثلاثة السابقة أنَّ المعنى هو ما تنصبّ عليه دراسة المستوى الدلالي لأي نصّ شعري.

إنَّ أيّ نصّ كي نعتبره نصًّا شعريًّا يجب أن يُنظر إليه على أنَّه علامة واحدة وتشير إلى فكرة واحدة متكاملة²⁷⁶، وعلى هذا الأساس يمكننا تذوق جماليات النصّ بحقّ والتعمّق فيه. وإذا تساءلنا عن موضوع علم الدلالة بشكل عام سنجد بأنَّ مجال بحثه هو "كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز"²⁷⁷، وهذا قد يشمل النصوص وغير النصوص من الأجسام والمحسوسات والجمادات، أمّا في

²⁷³ حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي؛ دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ط1، ص199.

²⁷⁴ مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ط5، ص11.

²⁷⁵ حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص201.

²⁷⁶ انظر: لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري؛ بنية القصيدة، ص161.

²⁷⁷ حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص201.

إطار دراستنا للنص بشكل خاص فيكون مغزى علم الدلالة وهدفه هو "دراسة وظيفة الكلمات، ووظيفتها تكمن في نقل المعنى، فاللفظ لا ينفصل عن المعنى، والدلالة لا تنعزل عن الدال"²⁷⁸. وقد ربط ابن جني قديماً بين الحروف ودلالاتها من ناحية رخاوة الحروف وشدتها، وذكر بأن العرب كانت تستعمل الحروف التي فيها رخاوة للأشياء الرطبة أو الأشياء التي في طبيعتها الحسيّة ليونة، وأنّ العكس صحيح إذ الأشياء التي فيها صلابة تُسمّى بألفاظ فيها حروف تتصف بالشدّة، حيث يقول: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ... وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها"، ومن الأمثلة التي ساقها ابن جني قولهم "الخضم لأكل الرطب كالبطيخ ... والقضم للصلب اليابس ... فاختراروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"²⁷⁹. ومما يُذكر أنه وُجد في بعض الدراسات اللسانية التطبيقية دلالة للحرف الأول في الكلمات الإنجليزية الحسيّة، مثل كون الحرف (g) في أول الكلمة أكثر تواتراً للكلمات الدالة على الكبر، والحرف (t) للكلمات المعبرة عن الصغر²⁸⁰. وفي اللغة العربية يمكن أن نقيس عليها بعض أوزان الكلمات، كاختيار وزن (فَعْلَة) للكثير من الأشياء الصغيرة، كالنحلة والنملة والأرضة والتمرة وغيرها.

أما بالنسبة للقصيدة فيقول ميرلو بونتي من "المعروف أن قصيدة ما إذا كانت تحتوي دلالة أولى قابلة للترجمة إلى النثر، فإنها تبعث في ذهن القارئ وجوداً ثانياً يحددها بوصفها قصيدة"²⁸¹، وهذا يعني أن القصيدة تتجاوز حدود اللفظ والوزن، وأن لها معاني ودلالات وصوراً تجعلها متميزة عن الكتابات النثرية ولو حوّلت إلى نثر. ومن المهم فهم طبيعة القصيدة على أنها وحدة موضوعية دلالية لا تُقنطع، فهي ليس مجرد مجموع مبددٍ من الأبيات الموزونة المقفاة، بل هي بترابطها وتأليفها توحى

²⁷⁸ حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص 201.

²⁷⁹ الخصائص - ابن جني، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج 2، ص 157-158.

²⁸⁰ مثال: (Giant- Great- Giraffe), (Tiny- Tooth-Toes)

²⁸¹ كوهن، جان: الكلام السامي، ص 171.

بدلالة إضافية عن دلالات أبياتها في حال تفريقها واقتطاعها.

وأما عن تميّز الشاعر أحمد شوقي في مجال الدلالة فيقول الراجعي "وما بان شوقي على غيره إلا بأنه رجل أفرغ في رأسه الذهن الشعري الكبير، فكان في رأسه مصنع عمّاله الأعصاب، ومادته المعاني، ومهندس الإلهام"²⁸².

ومن أهم مباحث الدلالة التي اخترناها لبحث مرثي الشاعر أحمد شوقي، مبحث الصورة، بما تضمّه من المجاز والكناية والتشبيه، فإن الصورة هي "كل محاولة من محاولات إبراز معنى أو كائن، أو حدث، سواء كان ذلك عن طريق الاستعارة، أو التشبيه، أو الحديث المطال، أو غير ذلك من وسائل الإبانة عن أمر من الأمور، على وجه من وجوه القول"²⁸³. وتحتل الصورة أهمية ومكانة رئيسية في الشعر، ففي أهميتها للشعر قال النقاد إنّ "الشعر ليس شيئاً آخر إلا الاستعمال المسترسل للصورة الشعرية"²⁸⁴، فالصورة فيها المتعة والخيال والدقة في التشبيه وهذا ما يتنافس عليه الشعراء ويرومه المتلقّي. كما أنّ الأثر الشعري لا يتكوّن إلا حين تتضافر الصورة مع غيرها من الصور إذ "لكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كي تُحدث الأثر الذي يهدف إليه الشاعر؛ فمكانة الصور في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص في الشعر المسرحي أو الملحمي عند الكلاسيكيين"²⁸⁵.

لقد وصف أرسطو حبّ البشر للتصوير ومحاكاة أمر بأمر آخر بأنه غريزة فطرية في طبيعة كل فرد كحبه للإيقاع، فيقول إنّ "المحاكاة فطرية في طبيعتنا شأنها في ذلك شأن الإحساس بالإيقاع

²⁸² الراجعي، مصطفى صادق: وحي القلم، مقالان بعنوان: "شوقي" و"بعد شوقي"، المكتبة العصرية، بيروت، 2002م، ج3، ص297.

²⁸³ نجيب محمد البهيتي: أهتمام الطائي حياته وحياته شعر، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982م، ص227-228.

²⁸⁴ حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص211.

²⁸⁵ المصدر السابق، ص206.

والوزن²⁸⁶، ثم راح يفصل في سبب إعجابنا بالصورة فقال "التعلم يُعطي أعظم المتع لا للفلاسفة وحدهم ولكن لسائر البشر مهما قلّ نصيبهم منه، وسبب استمتاع الإنسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها²⁸⁷".

أما بعد أرسطو فقد وُصِفَت الصورة بأنها شكلٌ معقّد وغير مباشر لاستخراج المضامين الشعورية²⁸⁸، ومن خلال الوصف السابق نجد حرص النقاد على العمق في الصورة الفنية إذ يجب أن تتميز وتبتعد كما أشاروا عن السطحية والمباشرة، وهذا ما حدا ببعض النقاد إلى وصفها بأنها "تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"²⁸⁹.

إنّ الصورة الفنية تركيبية لغوية تقوم على تنسيق فنيّ حيّ لأساليب التصوير وأدواته، تلك الأدوات التي يوظفها الشاعر ليبثّ من خلالها مشاعره وعواطفه، ومن ثمّ تقوم الصورة بمحاولة بلورة حقيقة ما يختلج في نفس الشاعر المبدع من معانٍ لتوصلها للمتلقّي، وبعبارة أخرى نقول إنّ الصورة هي "الشكل الفنيّ الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"²⁹⁰. والصورة في عمومها تفكير يُحرّك في الشاعر المبدع عاطفة معيّنة ويحرّكنا بعد ذلك من خلال هذا التفكير والمنظور نحو هذه العاطفة لنتشبع بها، ولعلّ هذا ما دفع أوجيست ولهم شليجل إلى تعريف الشعر بأنه "تفكير بالصور"²⁹¹.

إن الصورة وإن كانت عضواً مستقلاً بخصائص تركيبها، إلا أنها في نفس الوقت تبقى منتمية للبناء الفنيّ، وإن وصف بعض النقاد للشعر بأنه لغة داخل لغة، إنما هو لأجل أنّ الصورة قد كوّنت

²⁸⁶ أرسطو: فن الشعر، ص79.

²⁸⁷ المصدر السابق، ص79.

²⁸⁸ انظر: عساف، ساسين: الصورة الشعرية (وجهات نظر غربية وعربية)، دار مارون عبود، بيروت، 1985م، ص59.

²⁸⁹ عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص66.

²⁹⁰ القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1992م، ص391.

²⁹¹ الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص8.

نمطاً جديداً من الدلالة²⁹²، إذ "الصورة نزاع بين المركب والبدائل بين الخطاب والنسق"²⁹³. وتوصف الصورة كذلك بأنها "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تُحدثه في معنَى من المعاني من خصوصية وتأثير"²⁹⁴، وهذا الوصف يعضد قول ميرلو بونتي السابق حين عبّر عنه "بالوجود الثاني" في ذهن القارئ.

ويمكن القول بأنّ الصورة مجموعة علاقات لغوية يبدعها الشاعر، رغبة في التعبير عن انفعاله الخاص ومشاركة الجمهور له، وحين يكون الشاعر هذه العلاقات اللغوية ويؤلف بين أجزائها المتباعدة تتكشف في تلك اللحظة للقارئ المعاني الثانية التي يريدها الشاعر، وتوصل ما يريد توصيله إلى المتلقي من مشاهد تثير عاطفته، مثلما قد أثارت قبل ذلك عاطفة الشاعر نفسه.

إن الصورة في الشعر بعيدة كل البعد عن السطحية والسذاجة في المعاني و"تبعدها عن الأشكال العادية، والبسيطة، والمباشرة، والكلية، والأمنية ... هي جسر يمتد ليغطي المساحة الفاصلة بين القريب والبعيد، بين العالم المادي والعالم الروحي"²⁹⁵، ولذلك تعدّ الصورة الفنية منتمية في جوهرها إلى عالم الفكرة والخيال أكثر من انتمائها إلى الواقع. وقد تحدّث النقاد منذ القديم عن ميزة المجاز بكونه "يُفيد ما لا تفيد الحقيقة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه"²⁹⁶، وتحدّثوا كذلك على أنّه "باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر"²⁹⁷. ولا نستغرب بذلك قرن بعض النقاد الصورة الفنية بالخيال.

تكنم موهبة الشاعر وبراعته في تكوين الصورة، في مدى بُعد المعنى الثاني للصورة عن الرتبة والمباشرة، بالإضافة إلى دقّة موقعها في العمل الشعري إذ الصورة تؤدي وظيفتها فقط إذا وقعت

²⁹² انظر: الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص8.

²⁹³ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص129.

²⁹⁴ حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص207.

²⁹⁵ المصدر السابق، ص207.

²⁹⁶ عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص323.

²⁹⁷ سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجناحي ورفيقه، دار الرشيد، بغداد، 1982م، ص20.

موقعها المناسب في العمل الشعري. إنّ الصورة الشعرية لم تعد "مجرد علاقات بين الأشياء يقبع تحت إهابها منطق عقلي جاف، ولا محض انتباهة للخيال الشعري سرعان ما تتطفئ وسط كثافة الظلام التقريري، بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته".²⁹⁸

وعند البحث في دلالة الصورة يتبادر إلينا بشكل رئيسي موضوعان، وهما دلالة الصورة التشبيهية، ودلالة الصورة الاستعارية، وهذان الموضوعان كانا مهمّين منذ القديم، إذ نجد قول النقاد القدماء إنّ أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة واتفق النقد القديم مع الحديث في أنّ التشبيه والاستعارة من أفضل ما وهب الشعراء من وسائل التعبير، وأنّه من خلال التشبيه والاستعارة تتباين قدرات الشعراء الفنّية ويتميّز إبداعهم، ولعلنا نعرض لكل من الصورة التشبيهية والاستعارية بشيء من التفصيل.

أما الصورة التشبيهية فتقوم على ركنين أساسيين هما المشبّه والمشبّه به، وعلى عاملين مساعدتين هما: أدوات التشبيه ووجه الشبه. والتشبيه لغة التمثيل، واصطلاحاً مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة. والتشبيه عنصر بارز من عناصر الصورة الشعرية يعمل على تعزيز التمايز بين الأشياء لإيضاحها، وعلى مدى التاريخ كثيراً ما تم تقييم شعر وشاعرية الشاعر، بناءً على مقدّته على دقة الوصف والتشبيه²⁹⁹. ولعلّ هذا ما دفع ابن أبي عون إلى وصف التشبيه بأنّه أصعب أقسام الشعر وذلك لأنّه "لا يقع إلا لمن طال تأمله، واستطاع أن يميّز بين الأشياء بلطيف فكره"³⁰⁰. ويُنقل عن المبرّد قوله بأن التشبيهات المستطرفة هي التي "تقوم على الجمع الحاذق بين الأشياء المتباعدة، وإصابة شبه يجعل بينهما مناسبة واشتراكاً".³⁰¹

إنّ التشبيه هو "أن تُثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حُكمًا من أحكامه، كإثباتك للرجل

²⁹⁸ الجزار، محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م، ص154.

²⁹⁹ انظر: المصدر السابق، ص209.

³⁰⁰ عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص185.

³⁰¹ انظر: المبرّد: الكامل، دار مطابع الشعب، القاهرة، ج3، ص48-50.

شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل، كما يفصل بالنور بين الأشياء³⁰²، وهو لا يقتضي المشابهة في كل الجهات بل يكتفي بجهة واحدة وقد يكون من عدة جهات، فنحن عندما نشبه أحدهم بالبحر فإننا نقصد اتساع علمه، ولا نريد ما سوى ذلك من ملوحة البحر وزبده وغيره، ولذلك نجد من النقاد من يقول إنّ "التشبيه واقع أبدًا على الأعراس دون الجواهر"³⁰³.

وإنّ للتشبيه دورًا فعالًا في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها للوصول إلى الدلالة الفنية المرادة، والتشبيه يقوم في عملية التعبير هذه على علاقة المقارنة "وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المتقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"³⁰⁴، فهو لطالما حافظ على الخصائص المتميزة بين الأشياء المتشابهة فإذا قام التشبيه على عناصر شديدة التقارب كان تشبيهًا عاديًا مبتذلًا، وإنّما يصبح التشبيه مبتكرًا إذا قام على الجمع بين عناصر متباعدة فوجدت فيه الندرة والاستلطاف. والصورة التشبيهية تعمق الوعي بأنفسنا وتعزز فهمنا للواقع بما فيه من تشابهات تجعلنا ندرك الأمور إدراكًا أكبر وأشمل من ذي قبل، فالتشبيه ليس عملًا عاديًا، إنّهُ عملٌ خلاقٌ فهو محصلة خبرة جديدة يصل إليها الشاعر، وهو رؤية تجعله يدرك تشابهًا بين مجهول ومعلوم عند المتلقي ولكن من زاوية لم يسبقه إليها شاعر من قبل، ولهذا هو أمر لا تستطيع اللغة العادية توصيله³⁰⁵ بل يستدعي لغة سامية شعرية لتوصله. وينبغي التنبّه إلى إنّ الصورة التشبيهية عضوٌ مستقلٌّ ومنتمٍ في الوقت نفسه، حيث تجد هذا العضو "مستقلًا بخصائص تركيبه، ومنتميًا للبناء الفني كلّهُ، يؤثر فيه ويتأثر به، يأخذ منه ويُعطيه، ومرتبطة به ارتباط وجود".³⁰⁶

³⁰² حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص213.

³⁰³ ابن رشيق: العمدة، في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص286.

³⁰⁴ عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص188.

³⁰⁵ انظر: حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص219.

³⁰⁶ حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص209.

وأما إذا عرضنا للصورة الاستعارية فيحضرنا بدءًا وصف أرسطو لها بأنها "آية الموهبة وأعظم الأساليب"³⁰⁷. والاستعارة لغة هي طلب العاريّة واصطلاحًا هي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"³⁰⁸، ولا يُذكر فيها وجه الشبه ولا أداة التشبيه. وتُعرّف الاستعارة كذلك بأنها "إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ"³⁰⁹، والاستعارة "لا تكون إلا بحيث يُطوى ذكر المستعار له الذي هو المنقول إليه؛ ويُكتفى بذكر المستعار الذي هو المنقول"³¹⁰. وعدم ذكر المنقول إليه هو الفارق والفاصل بينها وبين غيرها لأنّه إذا احتُز في نقل المعنى "هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حدًا لها دون التشبيه"³¹¹.

من الفروق بين التشبيه والاستعارة هو أن التشبيه يحتفظ للمشبّه والمشبّه به بذاتيهما عندما يربط بينهما، أمّا الاستعارة فتدمج الواحد بالآخر ولذلك تراها تتعمّق في الخيال، ودلاليًا تتجاوز الاستعارة التشبيه لأنّ تركيبها يجعلنا ننسى التشبيه ثم بدلًا منه نتخيّل صورة جديدة. والاستعارة تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، فالمعنى لا يُقدّم فيها بطريقة مباشرة وإنّما يُستبدل بغيره على شيء من التشابه، فإذا كُنّا في التشبيه ندرس طرفين ثابتين بينما تشابه فإنّنا في دراسة الاستعارة نجد طرفًا محلّ محلّ طرف آخر ويكون في مكانه.

إنّ من خواصّ الاستعارة أنها تختزل المعاني الكثيرة بالقليل من الألفاظ، ومن خواصّها كذلك

³⁰⁷ أرسطو: في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م، ص128.

³⁰⁸ الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة؛ في المعاني والبيان والبدیع، ص258.

³⁰⁹ الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، ص431.

³¹⁰ ابن الأنثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دار الرفاعي، الرياض، 1983م، ج2،

ص74.

³¹¹ المصدر السابق، ص88.

أنها تُريك المعاني اللطيفة وكأنها قد جُسِّمت حتى تراها العيون، وتُلطَّف الأوصاف الجسمانية حتى تغدو روحانية³¹². وهي كما نفهم صورة داخل صورة وإحالة إلى أخرى، وهي التي يكون عليها "المعول في التوسّع والتصرّف، وبها يُتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"³¹³.

إنّ الصّورة الاستعارية تفتح عالمًا جديدًا يحدث تداخلًا على مستوى بنية الجملة؛ فنرى الفعل يُسند إلى ما ليس له في الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يتأتى لها أن توصف به في الواقع. ولذلك وصفت الاستعارة بأنها نشاط لغويّ خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز من التحليل والبيان المباشر والمدلول الثابت، وهذا الوصف أدلّ على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول³¹⁴.

الاستعارة "تتدخل فيها الحدود وتمتزج الأشياء"³¹⁵، مما جعل البعض يصفها بأنها "خرق لقانون اللغة"³¹⁶، فليست الاستعارة انزياحًا في مستوى السياق، بل تتحقق في مستوى مختلف وتستبدل المعنى، فيمكن وصف الاستعارة بأنّها انزياح استبدالي إذ توجد الاستعارة في المستوى الثاني لكل صورة، فهي البُعد الثاني والمعنى الثاني المستبدل الذي يركز في ذهن القارئ بعد تجاوزه واستبداله المعنى الحرفي الأولي للكلام. وإذا كانت البلاغة القديمة قد ميّزت بين الاستعارة القريبة والاستعارة البعيدة فقد نبّهت كذلك على تفاوت الشعرية بين الاستعارات "فليست كل استعارة شعرية"³¹⁷، ونضيف أن هذا الأمر ينطبق على بقية عناصر المستوى الدلالي في النص الأدبي، إذ ليس كل تشبيه شعريًا

³¹² انظر: الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، ص43.

³¹³ الجرجاني، علي بن عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، ص428.

³¹⁴ انظر: سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص296. وحجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص223.

³¹⁵ حجازي: عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص212.

³¹⁶ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص109.

³¹⁷ المصدر السابق، ص111.

وليس كل مجاز شعريًا وليس كل كناية شعرية.

الصورة التشبيهية

يكون التشبيه عند أحمد شوقي قائمًا تارة على الصورة المفردة المتّسمة باختصار اللفظ وحسن الترتيب مثل تشبيهه قلم حافظ إبراهيم بصدر الرمح في قوله:

قَلَدَتْهُ السَّيْفُ الحُسَامُ، وَزِدَتْهُ قَلَمًا كَصَدْرِ الصَّعْدَةِ السَّمَرَاءِ³¹⁸

فنجده يشبه قلم حافظ إبراهيم وكتابات الرمح الذي يزود به أهله عن حمى وطنهم، وهو تشبيه مفرد للقلم رافقته أوصاف لقناة الرمح، وكذلك نجد التشبيه المفرد في مرثية مصطفى فهمي كما جاء في تشبيه الأب بالصخرة في قوله:

كَمْ مِنْ أَبٍ كَالصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ³¹⁹

فهو في هذا المثال لم يزد على تشبيه الأب بهذه الصورة المفردة المباشرة، ولعلّ الأمر عائد إلى الثقافة الإسلامية التي تربى فيها الشاعر والتي تقضي باحترام الأب وإن قصر مع أبنائه، فنقول لعلّه لم يوغل في التشبيه ولم يضخمه لأنّ الأمر لا يحتمل بنظره الإيغال بالذم في هذا التشبيه، وإنّما اقتصر على وصف برودة مشاعر هذا الأب وجفافه العاطفي تجاه أبنائه بالصخرة الصماء التي لا تشقق فيخرج منها الماء أو ينبت فيها النبات بعد المطر.

ويكون التشبيه عند أحمد شوقي قائمًا تارةً أخرى على صورة مركبة، تقوم على شيئين مختلفين في حالين، وهو ما يُسمّى التشبيه المصيب، كقوله:

وَأَتَى الْأَسِيرُ يَجْرُ ثِقَلُ حَدِيدِهِ أَسَدٌ يُجَرِّرُ حَيَّةَ رَقْطَاءِ³²⁰

³¹⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 37.

³¹⁹ المصدر السابق، ص 7.

وهذا التشبيه "أوقع في النفس، وأقرب إلى الأنس"³²¹ ويُطلق عليه الصورة المركبة لأن عناصرها تتركب وتتألف ائتلاف الشكليات ويصبحان شكلاً ثالثاً³²²، ولا يصلح فكّ هذا التركيب وإلا فقد قيمته وأصبح وصفاً مبتذلاً.

وفي المثالين السابقين نجد اعتناء أحمد شوقي بالتشبيهات من الصور القديمة التي تداولها الشعراء كوصف الممدوح بالسيف أو بالأسد، إلا أنّ الملاحظ أنّه لم يقتصر في تشبيهاته على هذه الدرجة من السطحية فحسب، فهو وإن استخدم الصور المشهورة التي أتى بها الشعراء القدماء، إلا أنه استثمارها في حقول جديدة أو في تأليف وتراكيب مطوّرة، فالسيف في المثال الأول ليس مشبّهاً به لشخص -كالمعتاد عند الشعراء القدماء- وإنما هو مشبّه به لفكر وعقلية المرثي حافظ إبراهيم. وفي المثال الثاني لا نجد التشبيه مقتصرًا على تشبيه الرجل بالأسد كما في أغلب التراث الأدبي، ولكننا نجد تأليفاً يجمع صورة رجل مقيد بسلاسل يقاوم ثقلها ليتقدّم بشجاعة، بأسد قد عضّت بساقه حيّة خبيثة فلم تنثنه عن السعي والإقدام، فكانت صورة مركبة مميزة لزعيم كعمر المختار تقرّ في ذهن المتلقّي ولا تمحى بسهولة، لقربها من المتلقّي أولاً ثم لندرة تكرارها على ذهن المتلقي بهذا التأليف والشكل المركّب.

قد استفاد أحمد شوقي من كون صور السيف والأسد والحيّة صوراً ذات دلالات إشارية متعارف عليها³²³، ليصل بها بسهولة إلى التعبير عن خياله، فجعلها جسراً بينه وبين القارئ، ولعلّ هذا سبب كون شعره قريب المأخذ للمتلقّي وإن كان من العامّة، وهو أمر ربما لا يلتفت إليه بعض الشعراء حينما يتنقّل بين خيالاته دون استخدام دلالة إشارية متعارف عليها تصل بين فضاءات صورته وبين ذهن

³²⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- 3)، ص 30.

³²¹ ابن رشيق: العمدّة، في صناعة الشعر ونقده، ج 1، ص 300.

³²² انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 180.

³²³ انظر: حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص 215.

المتلقّي. وإننا لا نعني بهذا أنّ الشاعر ملزم بكتابة الأنسب والأقرب للمتلقّي، ولكننا نسلط الضوء على اهتمام أحمد شوقي الملاحظ بإيصال أفكاره وصوره إلى المتلقّي، وكأنّه قد التفت إلى دور المتلقّي كعنصر أساسي من عناصر عملية الاتصال الستة التي تصنع بدورها الأثر الفني حسب نظرية ياكبسون التي تطرّقنا إليها سابقاً.

ونجد في تشبيهات أحمد شوقي كذلك اتجاهاً إلى الإلباس سمات الطبيعة على المرثي، كتشبيه المرثي أو ما يتعلق به بالشمس والقمر والنجوم، مثال ذلك تشبيه المرثي رياض باشا بالشمس، في قول الشاعر:

كَأَنَّ الشَّمْسَ قَدْ نُعِيَتْ عِشَاءً إِلَيْهَا فَهِيَ حَسَرَى كَاسِفَاتُ³²⁴

وفي تشبيهه لمتعلقات الأشخاص بالشمس، قال في مرثية تولستوي:

وَذَكَرَ كَصَوْنِ الشَّمْسِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ³²⁵

فهنا لم يشبّه المرثي بالشمس مباشرة كما عهدنا في التشبيهات التقليدية، وإنّما شبّه شيئاً من متعلقات الشمس بشيء من متعلقات المرثي وهو ذكره المنتشر عبر آثاره الأدبية المشهورة عالمياً.

وقوله في وصف بيان المنفلوطي بالشمس:

حُرُّ الْبَيَانِ قَدِيمُهُ وَجَدِيدُهُ كَالشَّمْسِ جِدَّةٌ رُقْعَةٌ وَشُعَاعُ³²⁶

فلاحظ في التشبيهين عدم اقتصار وصف تاريخ تولستوي وبيان المنفلوطي بالشمس، حيث وجدنا في التشبيه الأول التركيز في الصورة على انتشار ضوء هذه الشمس في بلدان العالم، وأمّا في التشبيه الثاني فكان التركيز في الصورة على تجدد شعاع هذه الشمس.

³²⁴ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص 64.

³²⁵ المصدر السابق، ص 118.

³²⁶ المصدر السابق، ص 136.

وفي تشبيه الأشخاص بالأقمار والنجوم نجد قوله في وصف أسرة إسماعيل أباطة باشا:

وَعَزَّيْتُ بَيْتًا قَدْ تَبَارَتْ سَمَاؤُهُ مَشَايِخَ أَقْمَارًا وَمُرْدًا دَرَارِيَا³²⁷

فنراه قد خصّ الكبار منهم بصورة الأقمار، وخصّ الصغار بصورة النجوم، وهذا الأليق بمنزلة الشيوخ من الأجداد، وأنسب لكون الأحفاد هم الذين يكون عددهم أكبر في السماء كالنجوم. وفي تشبيهه لمتعلقات الأشخاص بالنجم، وصفه رحلة عمر بك لطفي بأنها نجم في قوله:

فَكَمْ لَكَ كَالنَّجْمِ مِنْ رِحْلَةٍ رَأَى الْبَدُوْ أَثَارَهَا وَالْحَضَرُ³²⁸

إذ كان عمر لطفي عائدًا من إيطاليا للدراسة وتأثر بالنقابات الزراعية بإيطاليا التي تساعد المزارعين، فأخذ يجوب أنحاء مصر لينشر دعوته بتأسيس النقابات والتعاونيات لمساعدة الفلاحين ذوي الدخل المحدود، وعُدّ بذلك أحد رواد الحركة التعاونية على مستوى العالم، فوصف رحلاته هذه بالنجم المضيء التي ترى آثاره وإن كان بعيدًا، وقد توفي عمر لطفي عن أربعة وأربعين عامًا، فكأنَّ أحمد شوقي أراد أن يشير إلى أنَّ آثاره باقية ينتفع منها الناس وإن كان هو قد توفي، وهذا معنى يعمد إليه أمير الشعراء كثيرًا.

وكانت لأحمد شوقي نزعة تربوية في بعض تشبيهاته، فيقول على سبيل المثال:

مَا كُلُّ ذِي وَلَدٍ يُسَمَّى وَالِدًا كَمْ مِنْ أَبٍ كَالصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ³²⁹

فنجد اهتمامه بالجانب العاطفي للأبوة، وكيف أنَّه يحذر من كان له أولاد بأنَّه لن يكون أبًا حقيقًا بالأبوة حتى يكون حنونًا على هؤلاء الأبناء، مشفقًا عليهم، وهو الوصف الذي مدح به مرثيا آخر، وهو قوله في مرثية محمد عبدالمطلب:

ذَهَبَ اللَّيْنُ فِي إِرْشَادِهِ كَالْأَبِ الْمُشْفِقِ وَالْجَدِّ الْحَدَبِ³³⁰

³²⁷ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص262. والمعنى أن أسرة الفقيد مشايخها كالأقمار وشبابها كالنجوم المضيئة.

³²⁸ المصدر السابق، ص122.

³²⁹ المصدر السابق، ص7.

وقد اعتمد أحمد شوقي في صوره التشبيهية على ثنائيات متضادة، منها ما كان في حقل الرثاء كقوله:

تُؤَلَّفُ بَيْنَهُمْ مَيِّتًا وَتَنِينِي كَعَهْدِكَ فِي الْحَيَاةِ لَهُمْ وَلَاءٌ³³¹

وهي في هذا المثال ثنائية الموت والحياة، وقد يُشير إلى ثنائية الموت والحياة بإحدى متعلقات الحياة دون التصريح بها، كقوله في رثاء الأميرة فاطمة:

فَاطِمٌ مَنْ يُولَدُ يَمُتُ الْمَهْدُ جِسْرُ الْمَقْبَرَةِ³³²

فوجدنا الولادة بدل الحياة، وقد يقصد إلى المقابلة بين الموت والحياة في تشبيهاته دون التصريح بكليهما، والاكتفاء بما يُشير لهما فقط كقوله:

وَمَهْدُ الْمَرْءِ فِي أَيْدِي الرِّوَاقِي كَنَعَشِ الْمَرْءِ بَيْنَ النَّائِحَاتِ³³³

حيث نرى ثنائية المهد والنعش بدل الحياة والموت، فكانت التشبيهات تشير التأمل في النفس البشرية وبشكل فيه شمولية وتعددية أبعاد، فقد ضمت تشبيهات أحمد شوقي أطوار حياة الإنسان وحالاته، فلم تكد تُغفل شيئاً من الولادة فالمهد والبنوة والأبوة والشباب والمشيب ثم الموت والكفن والنعش والقبر، ثم الحياة الآخروية. فهذه التشبيهات بشمولها تلامس المستمع سواءً أكان المستمع من خاصّة أهل المراثي أو من عامّة المتلقّين. وقد يُكوّن أحمد شوقي في مراثيه ثنائية الظاهر والباطن، حيث ينتقل من الماديات إلى المجردات، في قوله:

وَلَمْ أَرْ كَالْأَحْدَاثِ سَهْمًا إِذَا رَمَتْ وَلَا كَاللِّيَالِي رَامِيًا يُبْعِدُ الْمَرْمَى³³⁴

حيث نجد تجسيد الأحداث في (السهم)، أو قد يكون العكس، فينتقل من المجردات إلى الماديات

³³⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص54.

³³¹ المصدر السابق، ص34.

³³² المصدر السابق، ص130.

³³³ المصدر السابق، ص58.

³³⁴ المصدر السابق، ص210.

كقوله:

بَنَيْتَ صَرْحَكَ مِنْ جُهْدِ الْبِلَادِ كَمَا تُبْنَى مِنَ الصَّخْرِ الْأَسَاسُ وَالْعُمْدُ³³⁵

وكتشبيهه شمائل وأخلاق علي باشا أبوالفتوح ، في قوله:

وَعَلَى شَمَائِلَ كَالرُّبَى بَيْنَ الصَّبَا وَالْجَدُولِ³³⁶

فشبه الشمائل والأخلاق التي هي معنويات مجردة بالرُّبَى الماديّة المجسّدة، ويُستخدم أسلوب الانتقال من التجريد إلى التجسيد لأنّ "الدلالة الحسيّة كثيرًا ما تقترب بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير المجرد، ذلك أن التعبير حسّي ينقل المتلقّي من الإدراك الجاف إلى المعاناة الوجدانية للمعنى، أما التعبير المجرد فيخاطب العقل، وكثيرًا ما يعمل على خلق موقف متميّز تمامًا عن مجال الحسّ والتخيّل".³³⁷

وإذا أخذنا بوصف المرزوقي لغاية الشعراء من الشعر وقوله إنّ غاية الشعراء "الإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه"³³⁸، سنقول إنّ هذا الأمر تحقق من خلال أغلب تشبيهات أحمد شوقي من خلال الرصد والتحليل. وقد استخدم أحمد شوقي التشبيه بأدواته المختلفة وأنواعه المتعددة كالتشبيه البليغ، والتشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني والتشبيه المقلوب. مثال التشبيه البليغ ما وصف به أحمد شوقي الفيلسوف الروسي تولستوي وحزن الطبقة الكادحة من الفلاحين والفقراء على هذا الفيلسوف بعد مناصرته لهم، فقال:

وَيَنْدُبُ فَلَاخُونَ أَنْتَ مَنَارَهُمْ وَأَنْتَ سِرَاجٌ غَيَّبُوهُ مُنِيرُ³³⁹

³³⁵ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 65.

³³⁶ المصدر السابق، ص 174.

³³⁷ سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط 1، 1983م، ص 264.

³³⁸ المرزوقي، علي بن أحمد: شرح ديوان الحماسة، ج 1، ص 9.

³³⁹ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 116.

ونلاحظ أن تشبيه المرثي بالمنار والسراج هنا لائق بطبيعة المرثي وسيرته، وهذا يدل على عناية الشاعر بانتقاء صوره وأنه لم يكن يأتي بها بعشوائية، فلم نجد الشاعر يُشبه تولستوي بالأسد كما مرّ بنا في صورة البطل المناضل عمر المختار، ولا بالسيف مثل تشبيه عزيز بك المصري القائد العسكري في قوله:

هُوَ مِنْ سُيُوفِكَ أَغْمَدُوهُ لِرَيْبَةٍ مَا كَانَ يُعْمَدُ سَيْفُكَ الْمَسْلُوكِ³⁴⁰

ولكنه اختار المنار الذي يهدي الحائرين والضائعين لأن المرثي من أصحاب العلم والأدب والفلسفة الذين يُرشدون الطلاب، وشبّهه بالسراج لأن الصورة المتعارف عليها والمستقرّة في الأذهان هي أنّ العلم نور، ثم من دقّة وصفه أنّه لم يقل عن السراج بأنّه انطفأ، بل قال إنّ سراج منير قد غُيّب، فهو لا يزال منيرًا، وهذا هو الوصف الأنسب بالعلماء والحكماء، فهم يُنبّه على أنّ العلماء وإن غُيّبوا إلا أنّ علمهم وذكرهم باقٍ يستضيء به المتعلّمون. ومثال التشبيه التمثيلي تشبيهه صورة المهد وصورة النعش في مرثية جدّته بقوله:

وَمَهْدُ الْمَرْءِ فِي أَيْدِي الرّوَاقِي كَنَعَشِ الْمَرْءِ بَيْنَ النَّائِحَاتِ³⁴¹

فهي صورة منتزعة من متعدد، فشبه حال كون المهد يتنقل بين الراقيات المستبشرات بحال النعش وهو يتنقل بين الناعيات والنادبات. ومثله التشبيه الذي جاء في مرثية الطيارين فتحي ونوري، فوصف أحمد شوقي الحال الذي أصاب أصحابهم وشدة المفاجأة بقوله:

وَلَرُبَّ أَعْرَاسٍ حَبَانٍ مَاتِمًا كَالرُّقُطِ فِي ظِلِّ الرِّيَاضِ تَقِيلُ³⁴²

³⁴⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص172.

³⁴¹ المصدر السابق، ص58.

³⁴² المصدر السابق، ص167. والرُّقُط جمع رقطاء، وهي الحية التي بجلدها نقط، وقيل هي أشد الأنواع فتكًا.

وهذه أيضاً صورة منتزعة من متعدد، فشبه صورة العرس الذي ظهر فيه مآتم فجأة، بصورة الروضة التي تظهر فيها الحية فجأة بعد أن كانت مختبئة في إحدى ظلالها الوارفة. ومثال التشبيه الضمني قوله في رثاء عثمان باشا غازي:

فَخَرَجْتُمْ إِلَى الْعِدَا لَمْ تُبَالُوا مَا لِأَسَدٍ عَلَى سُغُوبٍ مَقَامٌ³⁴³

فوصف في هذا البيت شجاعة جنود الدولة العثمانية في الحرب العثمانية الروسية، وشبه فيه إقدامهم في المعركة رغم حصارهم وتعطشهم للنصر والشهادة، كصورة الأسد الذي يقاتل لأنه لا يقبل أن يقيم على الجوع والعطش. ومثال التشبيه المقلوب قول الشاعر:

إِنَّ الدِّيَارَ تُرِيقُ مَاءَ شُؤْنِهَا كَالْأُمَّهَاتِ وَتَتَدُبُّ الْأَبْنَاءُ³⁴⁴

فالمعتاد أن الأمهات يُشَبَّهْنَ في مجهوداتهن بالأشياء الضخمة كالمدارس والأوطان، ولكن هنا شبه الشاعر الأوطان بالأمهات الحنونات والحريصات على البناء، واللاتي يبكين ويندبن عند فقد الأبناء. واستعمل أحمد شوقي أدوات التشبيه في مرثيته، فاستعمل (الكاف) كقوله في مرثية الطيارين فتحي ونوري حين أراد وصف خبر سقوط طيارتهما وموتهما على الشعب المصري:

هَذَا بَشِيرُ الْأَمْسِ أَصْبَحَ نَاعِيًا كَالْحُلُمِ جَاءَ بِضِدِّهِ التَّأْوِيلُ³⁴⁵

واستعمل الكاف كذلك في وصفه صوت سلامة حجازي بعتاب الحبيب لحبيبه في قوله:

كَعِتَابِ الْحَبِيبِ فِي أَدْنِ الصَّدِّ بِ وَهْمَسِ النَّدِيمِ حَوْلَ الشُّمُولِ³⁴⁶

كما استخدم أحمد شوقي أداة التشبيه (مثل) في قوله:

وَقُلِّبَتْ فِي النَّارِ مِثْلَ النَّصَارِ وَعُرِبَتْ مِثْلَ الْجُمَانِ الْفَرِيدِ³⁴⁷

³⁴³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- 3)، ص 112. والسغوب: الجوع.

³⁴⁴ المصدر السابق، ص 7.

³⁴⁵ المصدر السابق، ص 167.

³⁴⁶ المصدر السابق، ص 108.

ونلاحظ أنه كرّر (مثل) مرتين دون غيرها في الشطر الثاني من أدوات التشبيه المختلفة، وذلك تماشيًا مع الموازنة الصوتية والتقطيع الأفقي للبيت. واستخدم الشاعر (مثلما) حينما أراد وصف اندفاع الجنود العثمانيين في معركتهم ضد الروس، وشبّهم بالسحاب المرسل الذي يشقّ الفراغ في الجو، فقال:

تَحْرُقُونَ الْجُيُوشَ جَيْشًا فَجَيْشًا مِثْلَمَا يَحْرُقُ الْخَوَاءَ الْعَمَامُ³⁴⁸

واستعمل أحمد شوقي (كأنّ) في مرتبة الشهيد البطل عمر المختار، حين أراد وصف شموخه حين أخذه الأعداء إلى حبل المشنقة لإعدامه، وعدم خضوعه ولا للحظة، فشبّهه بسقراط حينما تكالب عليه الفاسدون وهددوه بقتله إن لم يتنازل عن مبادئه التي يُرشد الشباب إليها، وبعد ذلك قرروا إعدامه ولكنّه لم يخضع كذلك، فوصف الشاعر أحمد شوقي حال عمر المختار -مع إسقاطه قصته على قصة سقراط- فقال:

وَأَفَاهُ مَرْفُوعَ الْجَبِينِ كَأَنَّهُ سُقْرَاطُ جَرَّ إِلَى الْقَضَاءِ رِدَاءُ³⁴⁹

وقوله في مرتبة عبده الحامولي في وصف أنات غنائه وتلحينه لها:

زَفَرَاتُ كَأَنَّهَا بَتْ قَيْسٍ فِي مَعَانِي الْهَوَى وَفِي أَحْبَارِهِ³⁵⁰

حيث نجده يصوّر زفرات المغني حين يتفنن في غنائه بما كان يبيّنه قيس بن الملوّح³⁵¹ حين ابتعد عن معشوقته، أو قلّ زفرات قيس بن ذريح³⁵² حين فرّقوا بينه وبين زوجه بالإكراه، فهذا دلّ على أن

³⁴⁷ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص97. وفي رواية: وَغَرِبَتْ، والمعنى العام أنّ هذا المرثي تكبّد المشقة والصعاب حتى تكوّنت له هذه الشخصية الفريدة، كالجواهر التي قد تُعرض للنار حتى تصل إلى صورتها النهائية الثمينة والفريدة.

³⁴⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص204.

³⁴⁹ المصدر السابق، ص29.

³⁵⁰ المصدر السابق، ص108.

³⁵¹ المعروف بمجنون ليلي (ت: 68هـ).

³⁵² المعروف بمجنون لبنى (ت: 61هـ).

المغني كان شديد الإتقان في أدائه حتى إذا سمعته حسبته أحد القيسين، وكانت هذه الصورة تكملة لوصف لطيف ذكره أحمد شوقي في البيت الذي يسبقه من أنّ العاشقين من مستمعيه كانوا يرون في هذه الأنثى والزفرات عذراً لهم، في قوله:

يَتَمَنَّى أَخُو الْهَوَى مِنْهُ آهًا حِينَ يُلْحَى تَكُونُ مِنْ أَعْدَاةِ³⁵³

الصورة الاستعارية:

بعد أن استعرضنا قول أرسطو بأن الاستعارة "آية الموهبة"³⁵⁴ فيما سبق، وجب علينا أن نتوقف عند صور أحمد شوقي الاستعارية، وفيها نجد نزعتة كما في التشبيهات إلى لباس سمات الطبيعة على المرثي، وهذا أسلوب تمرّس عليه شوقي بدليل وجوده في كثير من المواضع في مرثيه، كوصفه الأميرة فاطمة إسماعيل بالروضة المعطرة³⁵⁵، ووصف سعد باشا زغول بالشمس التي ذهب بها وحزن عليها مطلعها، وذلك بقوله:

شَيَّعُوا الشَّمْسَ وَمَالُوا بِضَحَاهَا وَأَنَحَى الشَّرْقُ عَلَيْهَا فَبَكَاهَا³⁵⁶

ووصفه الطيّارين العثمانيين فتحي ونوري الذين تُوقّا بسقوط طيارتهما، بأنهما قمران نيران زالا من وسط السماء، أو هما كوكبان دريان اختفيا:

انْظُرْ إِلَى الْأَقْمَارِ كَيْفَ تَزُولُ وَإِلَى وُجُوهِ السَّعْدِ كَيْفَ تَحُولُ³⁵⁷

استخدم أحمد شوقي في مرثيه أحياناً بناء الجملة الفعلية في تشكيل الصور الاستعارية، الأمر الذي

³⁵³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 108.

³⁵⁴ أرسطاطاليس: فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م، ص 138.

³⁵⁵ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 129.

³⁵⁶ المصدر السابق، ص 249.

³⁵⁷ المصدر السابق، ص 166.

أوحى بدلالات الحركة، كقوله في وصف حزن أهل دمشق على هذين الطيارين:
مَشَتْ الشُّجُونُ بِهَا، وَعَمَّ غَيَاطُهَا بَيْنَ الْجَدَاوِلِ وَالْعُيُونِ دُبُولُ³⁵⁸

وقد يكتف الأفعال في البيت الواحد ليوحي بدلالات الحركة كما في قوله:
وَأُنْحَنَى الشَّرْقُ عَلَيْهَا فَبَكَاهَا³⁵⁹

فقد أتى بفعلين في الشطر الواحد (انحنى، بكاهها)، وقد يستخدم الفعل المضارع لتعزيز الحركة، فيجعلها صورة متحركة باستمرار كما في قوله:

كُلُّ حَيٍّ عَلَى الْمَنِيَّةِ غَادِي تَتَوَالَى الرِّكَابُ وَالْمَوْتُ حَادِي³⁶⁰

فالفعل (تتوالى) في العجز يصور لنا هذه الحال المستمرة للسنة الإلهية التي تقضي بموت العباد، وأثبت للموت صفة الحذاء وجعلها لازمة لكي تتكامل مع ديمومة التتالي في الصورة، فأنشأ بعداً مستمراً يحمل معنى ودلالة حتمية الموت على الناس وأن هذا أمر لا مناص منه منذ أزل البشرية. كما جسّد الشاعر الموت في أكثر من صورة، فصوّره مرة بالكأس المدارة على الجلاس، وذلك في قوله:

كَأْسٌ مِنَ الدُّنْيَا تُدَارُ مِنْ ذَاقَهَا خَلَعَ الْعِذَازُ

اللَّيْلُ قَوَامٌ بِهَا فَإِذَا وَنَى قَامَ النَّهَارُ

وَحَبَا بِهَا الْأَعْمَارُ، لَمْ تَدُمِ الطُّوَالُ وَلَا الْقِصَارُ

شَرِبَ الصَّبِيُّ بِهَا، وَلَمْ يَخُلُ الْمُعَمَّرُ مِنْ حُمَارِ

وَحَسَا الْكَرَامُ سَلَاْفَهَا وَتَنَاولَ الْهَمْلُ الْعُقَارُ

³⁵⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص170.

³⁵⁹ المصدر السابق، ص249.

³⁶⁰ المصدر السابق، ص80.

وَأَصَابَ مِنْهَا ذُو الْهَوَى مَا قَدْ أَصَابَ أَخُو الْوَقَارِ
وَلَقَدْ تَمِيلُ عَلَى الْجَمَا دِ وَتَصْرَعُ الْفَلَكَ الْمُدَارِ
كَأْسُ الْمَنِيَّةِ فِي يَدِ عَسْرَاءَ، مَا مِنْهَا فِرَارُ³⁶¹

فبعد الابتداء بذكر هذه الكأس الغامضة، أخذ يستطرد في وصفها في أسلوب معرّز بالحكمة، كحديثه عن أنّ الصغير يشترك فيها مع الكبير والعزير والذليل وأنّها شديدة لا تقوى على ردّها أصلب الجمادات وأكبر الأفلاك، فكان وصفًا يشوبه التشويق خصوصًا وأنّ الشاعر كان يتفنّن في وضع التلميحات حينًا وعدم وضعها حينًا آخر. وبعد ذلك أوضح حقيقة هذه الكأس بعد تشويق القارئ سبعة أبيات، فأخبر أنها ليست إلا المنيّة التي لا محيد ولا مفرّ منها، إضافة إلى أنّ مجيء القصيدة على وزن مجزوء قد قلّل من طول فاصل السبعة أبيات لمجيء جواب التساؤل الذي يدور في ذهن المتلقّي، وحيرته عن ماهيّة هذه الكأس. ثم إنّ صورة الكأس قد أضاف لها الشاعر موضوع اليد العسراء الذي تدلّ على الشؤم كما هو مشهور في التراث الجاهلي، وهي أيضًا دلالة معلومة في الثقافة الإسلامية تذكر بشؤم من يؤتى كتابه بشماله.

وقد صوّر الموت مرّة أخرى بالسهم، وذلك في رثائه لوالدته حين قال:

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو مِنْ عَوَادِي النَّوَى سَهْمًا أَصَابَ سُودَاءَ الْفُؤَادِ وَمَا أَصْمَى³⁶²

فلم يكن هذا السهم سهمًا عاديًا، بل هو سهم يصيب أعمق نقطة في القلب فيوجعه أشد الوجع ثم لا يقتله، فيترك المرمي مصابًا موجعًا أبد الحياة لا هو بالميت ولا هو بالحي. وقد طوّع أحمد شوقي بعض الصور وصبغها بلون الحزن لتتناسب مقام الرثاء وتفيض بدلالة الوداع والبعد، كقوله:

تَسْكُبُ الدَّمَاعَ عَلَى سَعْدٍ دَمًا³⁶³

³⁶¹ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 101، العذار: الوقار.

³⁶² المصدر السابق، ص 209.

ونرى صعوبة الأمر وقدر الدقة المطلوبة حين نتأمل ونراجع أبيات الغزل والنسيب ونرى أنَّ الشعراء أتوا فيها بصور البعد المختلفة وتكاد تكون هي صور شعراء الرثاء، فكيف سيختلف الراثي ويتميز بصوره، ويبدو أنَّ أحمد شوقي قد تنبّه لهذا الأمر فكان يضيف لصور الفراق لمسة رثائية نتلمّسها في كلمات منتقاة بدقّة، مثل كلمة (دمًا) في المثال السابق الذي لن يتناسب مع شعر النسيب ومقام التدلل للحبيب، وتمهيده في البيت الذي سبقه بجملة (تهلع التكلّى) بقوله:

364 تهْلَعُ التَّكْلَى عَلَى آثَارِهِ

فهذه الإضافات المنتقاة كانت تُسهم في تطويع الصور المتعارف عليها في حقول ومواضيع عامة إلى صور تتناسب مع مقام الرثاء.

وقد يعتمد أحمد شوقي إلى الأسلوب الرقيق الذي يتعرّض به للرثاء دون المباشرة، مثل الصورة التي بدأ بها قصيدته في رثاء ابنة الشاعر والقائد محمود سامي البارودي التي تُوفيت في يوم عرس أختها، فوظّف فيها عبارة تحوي الرثاء العميق مع كونها في ذات الوقت عزاءً رقيقاً يلامس أهل الفقيدة بلطف، وذلك بتحدّثه عن مُنى الناس بشكل عام، ثم تخصيصه لمنزل الفقيدة بأنّه واعظ يحتاج إلى تخفيف موعظته، وذلك في قوله:

أَحْيَتْ تَلُوْحُ الْمُنَى تَأْفُلُ كَفَى عِظَةً أَيُّهَا الْمَنْزِلُ³⁶⁵

وتبدو قدرة أحمد شوقي على التناص مع القرآن الكريم ثم التراث الشعبي في مراثيه بشكل واضح بين، وذلك من خلال انتقاء بعض الألفاظ والتعابير المخصوصة، وهذا الاستعمال من أحمد شوقي أكسب مراثيه بُعدًا رمزيًا وإيحائيًا أثرى أشعاره وأمدّها بانفعالات معيّنة ومشاعر مُرادة. ففي نفس

³⁶³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص254.

³⁶⁴ المصدر السابق، ص254.

³⁶⁵ المصدر السابق، ص 162.

القصيدة نجد تناصًا مع التراث، إذ نلاحظ استحضاره لفظة الغضا وهو الذي قد عاش في عصر حديث فيه الآلات والصناعات وسكك القطارات -التي ذكر بعضها في مواضع أخرى- إلا أنه مع ذلك جاء بصورة قديمة تصف حرقه القلب بإشعال الغضا في قوله:

يُضِيءُ لِضِيْفَانِهِ بِشْرُهُ وَبَيْنَ الضُّلُوعِ الْعَصَا الْمُشْعَلُ³⁶⁶

وإذا ما وقفنا على التقابل بين الشطرين وجدنا صورة تفيض جمالاً، فهو يصف تصبّر أب الفقيدة - كريمة البارودي- وكيف أنه كان يستقبل الأضياف الذين تحولوا فجأة من مهتئين إلى معزّين بعد وفاة ابنته في يوم عرس شقيقتها، فأشار في هذه الصورة أنّ هذا البشر والضوء من وجه الأب ما كان سببه إلا نار تتوقّد في الضلوع وتشتعل لتمدّه بهذا الضياء في وجهه، ويا له من تعليل بديع مُحكم، فهو لم يكتفِ بوصف مشاعر الأب بنار الغضا في الضلوع كما في أغلب تراثنا الأدبي، وإنما ربطه بالصورة الأولى لوجه الأب الوضاء والتي هي بدورها كانت تأتي منفردة في تراثنا الأدبي، فتأمل ما بين الصورتين من ارتباط وتعليل جمّلهما وأعطانا صورة ثالثة أعمق. وأمّا مفردة الغضا المشهورة في أدبنا العربي، فهي مفردة تفيض دلالة على شدة الشوق والشعور بالفقد ولطالما كانت ترتبط بمقام البُعد والحزن، وتجعل المتلقّي يستحضر أبيات مالك بن الرّيب في قصيدته المشتهرة:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَ لَيْلَةً بِجَنْبِ الْعَصَا أُرْجِي الْقِلَاصَ النَّوَاجِيَا

فَلَيْتَ الْعَصَا لَمْ يَقْطَعْ الرِّكْبُ عَرْضَهُ وَلَيْتَ الْعَصَا مَاشَى الرِّكَابَ لِيَالِيَا

وَلَيْتَ الْعَصَا يَوْمَ ارْتَحَلْنَا تَقَاصَرَتْ بِطُولِ الْعَصَا حَتَّى أَرَى مَنْ وَرَائِيَا

لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الْعَصَا لَوْ دَنَا الْعَصَا مَرَارٌ وَلَكِنَّ الْعَصَا لَيْسَ دَانِيَا³⁶⁷

³⁶⁶ المصدر السابق، ص 101. والعدار: الوقار.

³⁶⁷ ديوان مالك بن الرّيب؛ حياته وشعره، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج: الخامس عشر، ج 1، ص 88.

الصورة الكنائية:

هي ما يتكلم به الإنسان ويريد به غيره، وأول تعريف نعلمه لها هو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله: "كنى فلان، يَكْنِي عن كذا وعن اسم كذا، إذا تكلم بغيره ممّا يستدلّ به عليه، نحو الجماع والغائط والرفث ونحوه"³⁶⁸. وعرفها ابن فارس بقوله: "كنيت عن كذا، إذا تكلمت بغير ما يُستدلّ به عليه"³⁶⁹. وقال الجرجاني هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميّ به إليه ويجعله دليلاً عليه"³⁷⁰. أمّا السكاكي فعرفها بقوله: "هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما تقول فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طول القامة"³⁷¹. وفي شأن الكناية يقول ابن الأثير: "الكناية إذا وردت تجاذبها جانباً حقيقة ومجازاً، وجاز حملها على الجانبين معاً"³⁷². واصطُح عليها بأنّها "لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه، مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي"³⁷³، ووُصفت الكناية بأنّها "مظهر من مظاهر البلاغة وغاية لا يصل إليها إلّا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسرّ في بلاغتها أنه في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضية في طبيعتها برهانها"³⁷⁴.

والكناية وجه بياني عمد إليه الشعراء والأدباء في كل عصر، ولا تخلو دواوين الشعر منها، كذلك الأمر بالنسبة لكتب البلاغة والنقد التي حاولت شرحها والإشارة إلى جمالياتها، وأنّها في بنائها وتكوينها تعتمد على الصورة.

³⁶⁸ الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م، تح: عبدالحميد هنداوي، ط1، ج4، ص54.

³⁶⁹ أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، مادة كني، ج5، ص139.

³⁷⁰ الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، ص66.

³⁷¹ السكاكي، يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م، ص402.

³⁷² المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، ص51.

³⁷³ الهاشمي: السيد أحمد، جواهر البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014م، ص206.

³⁷⁴ المصدر السابق، ص354.

وتُقسَّم الكناية دلاليًا إلى ثلاثة أقسام، كناية عن صفة وهي التي يستلزم لفظها صفة، أو كناية عن موصوف وهي التي يستلزم لفظها نسبة عن الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ، أو كناية عن نسبة وهي التي يستلزم لفظها نسبة بين الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ. وإذا علمنا أن الصورة الشعرية ليست من المفاهيم البسيطة التحديد، وأنه يدخل في تحديدها عوامل كثيرة كالتجربة والصنعة ورهافة الشعور وبراعة الخيال والحكمة، وجدنا أن الصورة الكنائية عند أحمد شوقي كانت زاخرة بهذه العوامل.

إنَّ الكناية انزياح في تعبير المبدع يقتضي ضرورة التفتيش عن دلالة جديدة تزيل هذا الانزياح في التعبير عند المتلقِّي³⁷⁵. ويقول مالارمي "أن نُسَمِّي الاسم باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئًا فشيئًا وإيحاء، وهذا هو الحلم كله"³⁷⁶. وإذا كنَّا في الصورة التشبيهية نجد التركيز على علاقة المشابهة بين المشبَّه والمشبَّه به، وفي الصورة الاستعارية نجد التركيز على العلاقة بين المستعار منه والمستعار له، فإنَّنا في الصورة الكنائية نجد التركيز على علاقة المجاورة بين المدلولين، أي أن الكناية تحصل بالانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني.

وقد لاحظنا أن استعمال الكناية عند شوقي أقلَّ من استعماله للمجاز أو التشبيه اللذين أخذنا نصيبًا وافراً. ومن أمثلة استعمال الكناية عنده إتيانه بلفظ الحدباء ليكنِّي بها عن النعش، وذلك في قوله:

يَا رَاكِبَ الْحَدَبَاءِ، حَلِّ زِمَامَهَا لَيْسَ السَّبِيلُ عَلَى الدَّلِيلِ بِخَافِي³⁷⁷

وراكب الحدباء كناية عن وضع المتوفَّى على النعش كما يشرحه هو بقوله "حقيقة المنية كل يوم في ركاب، من مناكب ورقاب"³⁷⁸، ونراه مهتمًا بصورة النعش كثيرًا، إذ هي من أكثر المفردات ورودًا في

³⁷⁵ انظر: البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 165.

³⁷⁶ البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 165.

³⁷⁷ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- 3)، ص 155.

³⁷⁸ شوقي، أحمد: أسواق الذهب، ص 45.

مراثيه بما يقارب العشرين مرّة من أصل ستّين قصيدة، أي أنّها وجدت تقريباً في ثلث مراثيه، وقد يُعبّر عنها بالأعواد إذ ابتداء مقالته عن الموت في موضع آخر بسؤاله "راكب الأعواد إلى أين؟ يا بُعد غاية البين"³⁷⁹، أو قوله في مرثية أخرى:

فَانْظُرْ مِنَ الْأَعْوَادِ حَوْلَكَ هَلْ تَرَى مِنْ بَعْدِ طِبِّكَ لِلْعَفَاةِ دَوَاءً³⁸⁰

وكذلك الصورة البديعة التي أوردها في مرثية سعد زغلول، في قوله:

هَذِهِ الْأَعْوَادُ مِنْ آدَمَ لَمْ يَهْدُ خُفَّاهَا وَلَمْ يَعْرِ مُطَاهَا³⁸¹

وفي مرثية فوزي الغزي التي مطلعها: جُرِّحَ عَلَى جُرْحِ حَنَانِكَ جِلْقُ، أتى أحمد شوقي بكناية مزدوجة إن صح التعبير، فقد أتى بعبارة "ذات طوق" التي يُكنّى بها عن الحمامة في المعتاد، غير أنّ المعنى يذهب للحمامة وإلى معنى أبعد من الحمامة، يقول في هذه القصيدة:

وَالطَّيْرُ فِي جَنْبَاتِ دُمَرٍ نُوحٍ يَجِدُ الْهُمُومَ خَلِيْهُنَّ وَيَأْرُقُ

وَيَقُولُ كُلُّ مُحَدِّثٍ لِسَمِيرِهِ أَبْدَاتِ طَوْقٍ بَعْدَ ذَلِكَ يُوثَقُ

عَشَقَتْ تَهَاوِيلَ الْجَمَالِ وَلَمْ تَجِدْ فِي الْعَبَقْرِيةِ مَا يُحِبُّ وَيُعْشَقُ³⁸²

فكما ذكرنا أن ذات طوق كناية عن الحمام عادة، وبالأخص الحمامة التي في عنقها طوق ويُطلق عليها كذلك المَطْوَوقة، أما هنا فقد كُشفت الكناية من خلال السياق الإجمالي، فكُنّى بها الشاعر عن المرأة التي أحبّت زخرف الدنيا ولم تحبّ زوجها القائد العربي الوطني، إذ كانت كما اشتهر أحد الذين أسهموا في مقتله، بل أشاعوا أنّها هي من سمّمه، وقد تطرّق أحمد شوقي إلى وصف هذه الواقعة في موضع آخر وبصورة كنائية أخرى في قوله:

³⁷⁹ شوقي، أحمد: أسواق الذهب، ص45.

³⁸⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص6.

³⁸¹ المصدر السابق، ص253.

³⁸² المصدر السابق، ص159.

طَرَقْتُ مِهَادَكَ حَيَّةً بَشْرِيَّةً كَفَرْتُ بِمَا تَنْتَابُ مِنْهُ وَتَطْرُقُ³⁸³

فالحية البشرية هنا كناية عن زوجة الفقيده المتهمه بتسميمه. ومن الألفاظ الكنائية التي استعملها أحمد شوقي لفظ دار النوى، ليكني به عن سفره في مرثية علي باشا أبو الفتوح في قوله:

جَارَانِ فِي دَارِ النَّوَى مُتَقَابِلَانِ بِمَنْزِلِ³⁸⁴

فدار النوى كناية عن السفر والبعد، أي المقصود هنا بلاد الغربه التي جمعتها أيام الدراسة بجامعة مونبلييه في فرنسا، كما يدل عليه قوله في البيتين الآخرين:

أَيْكِي وَأَيْكُكَ ضَاحِكًا نِ عَلَى خَمَائِلِ مُونْبِلِي
وَالدَّرْسُ يَجْمَعُنِي بِأَفِّ ضَلِّ طَالِبٍ وَمُحَصِّلِ³⁸⁵

واستخدم أحمد شوقي كناية أخرى تحمل دلالات كثيرة بلفظ موجز، وهي صورة باب الشر ليكني به عن الفتنة والغلو في الخلافات في مرثية جورجي زيدان وذلك في قوله:

لَا تَجْعَلُوا الدِّينَ بَابَ الشَّرِّ بَيْنَكُمْ وَلَا مَحَلَّ مُبَاهَاةٍ وَإِذْلَالِ³⁸⁶

ونجد في كنياته هنا عن باب الشر كما أشرنا اختصاراً لمعاني الفتنة والصراعات والنزاعات الطائفية. وقد يستعمل أحمد شوقي الكناية بشكل متتابع، وذلك كورود كنايتين متتاليتين في مرثية أمين بك الراجحي التي مطلعها (مال أحبابه خليلاً خليلاً)، التي قال فيها:

يَا بَنَاتِ الْقَرِيضِ، قُمْنَ مَنَاحًا تِ، وَأَرْسِلْنَ لَوْعَةً وَعَوِيلاً

مِنْ بَنَاتِ الْهَدِيلِ أَنْتُنَّ أَحْنَى نِعْمَةً فِي الْأَسَى، وَأَشْجَى هَدِيلاً³⁸⁷

³⁸³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، 159.

³⁸⁴ المصدر السابق، ص 174.

³⁸⁵ المصدر السابق، ص 174.

³⁸⁶ المصدر السابق، ص 178.

حيث عبّر في الكناية الأولى عن الأبيات الشعرية والقصائد ببنات القريض، ثم في الأخرى كَتَى عن الحمام ببنات الهديل، ونلاحظ تناسباً يجمع الصورتين الكنائيتين وهو أَنَّ في الصورتين هناك بنات يخاطبهن الشاعر، وهنَّ بنات وفياتٍ مخلصات للشاعر، وقد تأثرن بتأثر الشاعر لرحيل المرثي وهاهنَّ يُسغن الشاعر بالمناحات والندب والبكاء على الشخص الفقيد. وذكر في موضع آخر البنين في مطلع مرثية أدهم باشا في قوله:

مُصَابُ بَنِي الدُّنْيَا عَظِيمٌ بِأَدْهَمٍ وَأَعْظَمُ مِنْهُ حَيْرَةُ الشَّعْرِ فِي فَمِي³⁸⁸

حيث بنو الدنيا كناية عن جميع البشر، وإن كان المقصود أهل المرثي وأهل مصر، إلا أنه عبّر وكَتَى بجميع البشر ليدلّ على أَنَّ هذا المصاب أمر جلل يخصّ كلّ النَّاس.

وقد اهتم أحمد شوقي بالتذييل بالحكمة في صوره وفي أشعاره عمومًا فهو القائل: "مثل الشاعر لم يُرزق الحكمة كالمغني صناعة ولا صوت"³⁸⁹، وقال "لا يزال الشعر عاطلاً حتّى تزيّنه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتّى يُؤويها بيت من الشعر"³⁹⁰، ولذلك كانت صوره الشعرية يرد فيها التذييل بالحكمة العقلية، وفي الرثاء وجد أحمد شوقي حقلاً خصباً لصوغ الحكمة، حيث في "الرثاء نجد الحكمة تستولي على جماع صوره، ويستطيع قارئ الشوقيات أن يطالع مرثياته ... ليتأكد من هذه الحقيقة"³⁹¹. ومثال ذلك قوله في رثاء أبيه:

يَا أَبِي مَا أَنْتَ فِي ذَا أَوَّلٍ كُلُّ نَفْسٍ لِلْمَنَايَا فَرَضُ عَيْنٍ³⁹²

³⁸⁷ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص192.

³⁸⁸ المصدر السابق، ص200.

³⁸⁹ شوقي، أحمد: أسواق الذهب، ص143.

³⁹⁰ المصدر السابق، ص144.

³⁹¹ محمد عثمان، عبدالفتاح: الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي؛ أنواعها، مصادرها، سماتها، مجلة فصول، مج:

الثالث، العدد الأول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي وحافظ (ج1)، ص156.

³⁹² شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص221.

فشبه المنايا بالأشخاص المكلفين بأخذ النفوس، وهم في تكليفهم هذا لا يستطيعون تركه إذ ليس هو فرض كفاية يقوم به بعض الأشخاص دون بعض، وإنما هو فرض عين على كل واحد بلا استثناء، ففي الشطر الأخير نجد حكمة محضة، غير أنها حكمة صوّرت ووضعت بشكل متنسق مع صدر البيت وفي سياق ملائم مع فكرة وجوّ القصيدة العام. وقد قال في مرثية جورجي زيدان:

إِذَا جَفَا الْحَقُّ أَرْضًا هَانَ جَانِبُهَا كَأَنَّهَا غَابَةٌ مِنْ غَيْرِ رَبِّالِ³⁹³

ففي بداية البيت رأيناه يوجّه النصح لشباب مصر وينبّههم، ثم صوّر لهم هذه النصيحة بصورة كي يقرب لهم المعنى، فقال إن الأرض التي لا تحكم بالحق تضعف وتهون مداخلها، وهي تشبه في ذلك الغابة التي لا تحمي حماها الأسود، فتتهون ويسهل دخولها من قبل الضباع وغيرها.

لَا تَطْلُبُوا حَقَّكُمْ بَعِيًا وَلَا صَلَفًا مَا أَبْعَدَ الْحَقُّ عَنْ بَاغٍ وَمُخْتَالٍ³⁹⁴

فبعد توجيه النصح لشباب مصر والإتيان بالصورة ذيل بالحكمة وهي أنّ الحق لا يكون للباغي الظالم ولا المتكبر المختال، ولم يقل هو بعيد، وإنما قال ما أبعد ليدلّ على الإيغال في البعد. وقوله في مرثية سعد زغلول:

أَيْنَ مِنْ عَيْنِي نَفْسٌ حُرَّةٌ كُنْتُ بِالْأَمْسِ بِعَيْنِي أَرَاهَا
كُلَّمَا أَقْبَلْتُ هَرَّتْ نَفْسُهَا وَتَوَاصَى بِشْرُهَا بِي وَنَدَاهَا
وَجَرَى الْمَاضِي فَمَاذَا ادَّكَرَتْ وَإِدَّكَارُ النَّفْسِ شَيْءٌ مِنْ وَفَاهَا³⁹⁵

ففي مستهلّ هذه الأبيات أتى الشاعر بتساؤل يسترجع فيه ذكرياته مع المرثي، ثم أتى بصورة يصوّر فيها مودّة هذا المرثي له، فوصف البشر والكرم في سعد زغلول بأنهما رجلان يتواصيان ويتعاهدان نفس

³⁹³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- 3)، ص 177.

³⁹⁴ المصدر السابق، ص 178.

³⁹⁵ المصدر السابق، ص 256.

المرثي بالإحسان للشاعر كلما التقيا. بعد ذلك وجدناه يذلل بالحكمة فقال لنا إن تذكر النفس وادّكارها يدلّ على وفائها. فهكذا نرى أحمد شوقي يشيع عنده استخدام هذا النمط للتذليل بالحكمة في صورته. وهذه الشخصية الأدبية كأنّها قد رأت مسؤوليتها في تخليد ذكر الشخصيات العظيمة الأخرى التي أسهمت في بناء الحضارة المصرية، وقد عبّر عن لسان حال مرثيته وحقيقة منهجه في نظمها في كلّ شخصيّة بقوله:

فَإِنْ نَقَلَ الرِّثَاءَ فَقُلْ دُمُوعًا يُصَاغُ بِهِنَّ، أَوْ حِكْمًا تُرَاعَى³⁹⁶

كيف لا يهتمّ ويشدد على أهميّة الحكمة والعاطفة في الشعر وهو صاحب القول المشهور كالنار في الهشيم الذي لطالما استعان به النقاد في العصر الحديث في تعريف ماهية الشعر وهو قوله:

وَالشَّعْرُ إِنْ لَمْ يَكُنْ ذِكْرَى وَعَاطِفَةً أَوْ حِكْمَةً، فَهُوَ تَقْطِيعٌ وَأَوْرَانُ³⁹⁷

فاستخدام الصور بأنواعها والجمع بينها وبين الحكمة في أبيات أحمد شوقي وفي المراثي خصوصاً، أكسب القصائد إبداعاً وتميّزاً قلّ نظيره، ولعلّه سرّ خلود كثير من أبيات أحمد شوقي، ذلك بالإضافة إلى تلاعبه بنسق الألفاظ، وانتقائه للكلمات الرشيقة الرثانة، يُضاف إلى ذلك كلّ بناءه التركيبي المتقن الذي سنتحدث عنه في الفصل التالي.

³⁹⁶ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 141.

³⁹⁷ المصدر السابق، ص 549.

الفصل الثالث:

شعرية المستوى التركيبي

المبحث الأول: التقديم والتأخير

المبحث الثاني: الفصل والوصل

المبحث الثالث: الالتفات

المبحث الرابع: القصر

المبحث الخامس: الحذف

شعرية المستوى التركيبي

توطئة

يهتمّ المستوى التركيبي بدراسة الجملة، سواء الجملة الاسمية والفعلية، أو الجملة الخبرية والجملة الإنشائية وذلك بنوعي الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، ويدرس هذا المستوى التراكيب النحوية والبلاغية. فكل نوع يختاره المبدع من هذه الأبنية التركيبية يكون لتأدية غرض معيّن ووظيفة مخصوصة لا تؤديها غيرها من الأبنية، فإنّ "تخيّر الكلمات والتعابير على المستوى التركيبي له جماليته الخاصة، حتى إنّها لتمتص كل الجوانب الأخرى لكي تبرز جانبها فيكون لها تأثير كليّ وفعلّ في المتلقي".³⁹⁸ يتكوّن البناء اللغوي الشعري من شبكة من العلاقات المترابطة، وعلى المستوى التركيبي يتجلى ذلك في تركيب الجملة وتشكيلها³⁹⁹. فإنّ الشاعر عند استخدامه للغة ينتقي ألفاظاً معيّنة ليؤلف بينها في أشكال تركيبية مختارة، هذه التراكيب هي ما نسميه الجمل⁴⁰⁰. وتوالي الكلمات في النطق لا يُنتج لنا نسقاً، بل يُنتج نظم الشاعر للتراكيب.

إن معظم مباحث علم البلاغة تسير تحت ظل الانزياح بمعناه الواسع، فهي برأي بعض النقاد أنواع من الانزياح لأنّها جاءت على غير المعاني أو الأبنية التركيبية التي وضعت لها أصلاً⁴⁰¹. فمن تعريفات الانزياح أنه "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام

³⁹⁸ انظر: محصول، سامية: المستوى التركيبي في الدراسات الأسلوبية، إيلاف، الجزائر، 2010م.

³⁹⁹ انظر: حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي؛ دراسة أسلوبية، ص178.

⁴⁰⁰ انظر: نصر حامد أبوزيد: مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني؛ قراءة في ضوء الأسلوبية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 5، العدد الأول، 1984م، ص15.

⁴⁰¹ انظر: الانزياح في شعر سميح القاسم؛ قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجاً (رسالة ماجستير)، جامعة أكلي

محند أولحاج، الجزائر، 2013م.

وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي⁴⁰²، والانزياح ظاهرة مهمة في اللغة العربية؛ فهو وسيلة لتوسّعها. ومن أغراض الشاعر عند إتيانه لهذه الانزياحات، لفت انتباه القارئ وإبعاد السامة عنه، وإذا كان الانزياح في معناه العام هو الخروج عن المؤلف، فهذا يعني أنه يتم كذلك على المستوى التركيبي متمثلاً في مخالفة استعمال اللفظ في غير ما وضع له.

وهناك انزياحات تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظر والتركيب، مثل الاختلاف في تركيب الكلمات وأشكال القلب من تقديم وتأخير وغيرها، فما يتعلّق فيه الانزياح بتركيب الكلمات مع بعضها البعض في السياق الذي ترد فيه يُسمّى انزياحاً تركيبياً⁴⁰³. ويتم فيه بحث البنية العميقة باستخدام النحو لمعرفة التحويلات والصياغات الجديدة التي تولّدها، فهي من أسس تكوين الأسلوب⁴⁰⁴.

إنّ ترتيب ألفاظ المبدع يكون بحسب ترتيب المعاني بنفسه، لذلك ليس النظم "ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان ... نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والوشي"⁴⁰⁵ بحيث يكون كلّ لفظ في موقعه لغاية وإن وُضع غيره في موضعه لم يؤدّ المطلوب.

والمعاني بطبيعة الحال لن تُؤدّى إلّا من خلال تركيب وتأليف مفيد من خلال جملة أو أكثر، وكلّ تركيب معيّن للجملة في الشعر العربي يُؤدّي معنىً مغايراً، ويضيف دلالة مغايرة كذلك. فإنّ العمل الشعري الإبداعي هو "الصورة المجردة والمنظمة والمستخلصة من النموذج اللغوي للبنية الوظيفية التي تربط المعاني اللغوية الحاملة للدلالة ... حسب وظيفتها المسندة إليها، وحسب إمكانية تركيبها في بنية متدرّجة وتراتبية"⁴⁰⁶. ومن أبرز الأساليب والخصائص الجمالية المستعملة في تركيب الجملة العربية في الشعر والأدب عمومًا التقديم والتأخير، الفصل والوصل، الحذف، القصر والالتفات. وهي ما سنتعرّض إليها فيما يلي بشيء من التفصيل.

⁴⁰² السد: نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997م، ص179.

⁴⁰³ انظر: السد: نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص44.

⁴⁰⁴ انظر: المصدر السابق، ص47.

⁴⁰⁵ انظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص49.

⁴⁰⁶ حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي؛ دراسة أسلوبية، ص185.

التقديم والتأخير

قد قيل عن ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة العربية بأنها "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحول اللفظ من مكانٍ إلى مكانٍ"⁴⁰⁷، فتقديم كلمة وتأخير أخرى قد يجمّل بيتاً ويلطّف موقعه لدى المتلقّي وإن كانت فكرة الشاعر وغايته من البيت واحدة، والسبب في ذلك يعود إلى "أنّ الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنًى مختلف، وأنّ المعاني المختلفة الترتيب لها تأثيرات مختلفة"⁴⁰⁸. فالتقديم والتأخير في البيت الشعري يكونان لغاية معنوية ودلالية يرومها الشاعر، ويأتیان لتركيّز المعنى وضبط الدلالة. وقد صف الزركشي التقديم والتأخير بأنّه "أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتوا به دلالة على تمكّنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع"⁴⁰⁹.

إنّ للتقديم والتأخير أهمية في أسلوب الشاعر وهو يؤدي وظائف فنّية ودلالية، فتغيّر النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيّر في معاني الجملة ودلالاتها. حينما يُقدّم الشاعر ما حقّه التأخير، يحدث بذلك تغييراً يحتاج المتلقي معه إلى استكناه أسباب التقديم ودلالاته، إذ المقدم هو أوّل ما تقع عليه العين وأوّل ما تتأثر به النفس، خصوصاً وهو الآن في غير مكانه المعتاد، لذا يحمل المقدم كثافة دلالية هائلة⁴¹⁰. فالشاعر حين يأتي بالكلمات في موقعها الجمالي المخصص لها يهبها الاستثارة والجمال.

⁴⁰⁷ الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص106.

⁴⁰⁸ راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2002م، ص218.

⁴⁰⁹ الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، دار إحياء الكتب العربية، 1957م، مج: الثالث، ص233.

⁴¹⁰ انظر: ترماني، خلود: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث؛ شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، جامعة حلب، 2004م، ص100-101.

وإنّ بناء الجملة في اللغة العربية كما أشرنا آنفاً يخضع لنظام تركيبى معيّن في ترتيب المفردات اللغوية، وهو أنّ الجملة الاسمية يتقدّم فيها المسند إليه على المسند، وفي الجملة الفعلية العكس، إلّا أن النظام اللغوي في اللغة العربية فيه ثراء بالتركيب ومرونة كبيرة تمكّن الشعراء من استغلالها في صالح إبداعهم الشعري، وذلك مثلاً في تقديم عناصر وتأخير عناصر أخرى في البيت، ليستقيم لهم بذلك البناء شعرياً وتنتج لهم دلالات إضافية بهذه التغييرات التي أحدثوها⁴¹¹، والتي لا تخرق قواعد النحو العامّة ولكن تتحرك خلالها لتضيف لمستها المغايرة عن مستوى كلام اللغة التداولية البسيطة، لذلك قالوا بأنّ "البيت الشعري أرهف الاستعداد الطبيعي في اللغة للتفنن في التراكيب من تقديم وتأخير وغيره"⁴¹². ومن خلال التقديم والتأخير أو ما يسمّيه جان كوهن القلب يتحقق الانزياح في اللغة، ومن أمثلة ذلك تقديم الصفة وتأخير الموصوف.

وقد ذكروا أنّ لتقديم المسند إليه أسباباً عدة، منها: تعجيل المسرّة، وتعجيل المساءة، والتشويق إلى المتأخر، والتلذذ، والتبرّك، والنص على عموم السلب أو سلب العموم، وإفادة التخصيص قطعاً، ومراعاة الترتيب الوجودي⁴¹³. ومن لطيف أمثلة باب تعجيل ما يُسرّ من خلال أسلوب التقديم والتأخير، قوله في مراثية مصطفى باشا فهمي:

نُذِمَانُ إِسْمَاعِيلَ فِي آثَارِهِ ذَهَبُوا، وَتِلْكَ صَبَابَةُ النُّدْمَاءِ⁴¹⁴

فعجّل بذكر اسم الخديوي إسماعيل الذي كان يُلقب بالمؤسس الثاني لمصر الحديثة بعد إنجازات جده محمد علي باشا لما له من مكانة بارزة في نفوس المصريين تجعل المستمع ينصت للكلمة ويتشوّق لمعرفة الفكرة الإجمالية بنهاية البيت.

وقد أتى التقديم والتأخير في مراثي أحمد شوقي للتخصيص في أغلب الحالات، وتواجد تقديم الجار والمجرور بكثرة، بأن يأتيان في بداية البيت أو بداية عجز البيت. ومن أمثلة التقديم عند أحمد

⁴¹¹ انظر: حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي؛ دراسة أسلوبية، ص188.

⁴¹² عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968م، ص107.

⁴¹³ السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص115-116.

⁴¹⁴ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص8.

شوقي، قوله في رثاء الشباب المصريين الذين لقوا حتفهم في إيطاليا في حادث اصطدام القطار الذي كان يُقلّهم:

أَلَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَاكَ الدَّمُ الْعَالِي وَلِلْمَجْدِ مَا أَبْقَى مِنَ الْمَثَلِ الْعَالِي⁴¹⁵

حيث نلاحظ تقديم الجار والمجرور في الشطرين معًا، ففي الصدر أراد تهدئة أهل مصر ومواساتهم، فأشار بتقديمه إلى أنّ المهم في الأمر هو أنّ هؤلاء الفتية حينما قضوا نحبهم كانوا في الغربة يطلبون العلم فكانوا شهداء (في سبيل الله)، ثم في العجز أتى بالتقديم لبيان أنّ مثل هؤلاء الفتية في علو همتهم وطموحهم للتعلّم ليحسب لشرف وفخر أهلهم ووطنهم فقدّم (للمجد). ثم قال في نفس القصيدة:

يَسُنُّ الشَّبَابُ الْبَاسَ وَالْجُودَ لِلْفَتَى إِذَا الشَّيْبُ سَنَّ الْبُخْلَ بِالنَّفْسِ وَالْمَالِ⁴¹⁶

ونلاحظ تقديم كلمة الشيب على الفعل، فالتقدير: يسُنُّ الشَّبَابُ الجودَ إذا سَنَّ الشَّيْبُ البخْلَ، أي كما جاء التركيب في الشطر الأول من ترتيب الفعل والفاعل والمفعول به، ولكن التقديم هنا كان غرضه التركيز على الشيب وأنّه يجب على المرء أن يبذل ويستمرّ في العطاء لوطنه مادام في شبابه، فإنّ الشيب يصعب هذا الأمر ويجعله عسيرًا في حالة ضعف الإنسان ومشيبه. ومثال آخر على التقديم والتأخير قوله في مرثية عبدالحميد أبوهيف:

إِنَّ الْبِلَادَ تُرِيْقُ مَاءَ شُؤْنِهَا كَالْأُمَّهَاتِ وَتَنْدُبُ الْأَبْنَاءَ⁴¹⁷

إذ قدّم كلمة الأمّهات رغبة لتحبيب المتلقّي بصورة حنان الأمومة، فقدّم هذا اللفظ -الأمّهات- حينما أراد وصف حسرة الأوطان على فقد أهلها، فأفاد هذا التقديم التركيز على صورة الأمّهات إلى جانب توظيفه تأخير كلمة الأبناء لتتسق مع بناء القافية. وهذه التراكيب التي كان يستعملها الشاعر لها

⁴¹⁵ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص182.

⁴¹⁶ المصدر السابق، ص186.

⁴¹⁷ المصدر السابق، ص14.

أغراض معنوية يريد من خلالها أن يصف المرثي ويخصّه بصفات معيّنة، فيفيد بذلك القصر والتخصيص، فالتقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكوّن منها البيت الشعري من أجل غاية معنوية يرومها الشاعر وتكون على وجه القصد لا المصادفة. ومن الأبنية النحوية التي يرد فيها التقديم والتأخير تقديم أحمد شوقي الخبر -المسند- على المبتدأ -المسند إليه- للتخصيص، كقوله في رثاء أمّه:

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو مِنْ عَوَادِي النَّوَى سَهْمًا أَصَابَ سُوءِدَاءَ الْفُؤَادِ وَمَا أَصَمَّى⁴¹⁸

فقدّم قوله (إلى الله) على الفعل أشكو، ليبين أنّ شكواه مخصوصة إلى الله لا إلى غيره، فهو الوحيد الذي بيده المقادير وأمر الحياة والممات، وعليه تكون له الشكوى وحده مخصوصة في ظل وقع هذه المصيبة والفاجعة. وأحياناً يكون التقديم ليخصّ الشاعر المرثي بصفة معيّنة مقصورة عليه دون غيره، أو لاجتماع صفات فيه دون غيره، كقوله في رثاء الشاعر الفرنسي فكتور هيجو:

ذَكَرُوكَ بِالْمِائَةِ السَّنِينَ وَإِنَّهَا عُمُرٌ لِمِثْلِكَ فِي النُّجُومِ قَصِيرُ⁴¹⁹

والتقدير أنّ هذه السنين المائة التي عشتها من عمرك وذكروك بها لعمر في النجوم قصير، فالتعمير لمائة سنة صفة مخصوصة اختصّ بها هذا المرثي، فقدّمها الشاعر في البيت لتكون أساساً يبنى عليها بقيّة الفكرة. وكذلك من أهداف التقديم والتأخير المعنوية تقديم الصفة على الموصوف لإبرازها، ونلاحظ أن الشاعر قد يقدّم الموصوفات على الصفات للتعبير عن حجم عاطفته ومشاعره تجاه المرثي. ونجد كذلك تعدد الجار والمجرور وتقديمهما ليؤدي بهما الشاعر وظيفة التأكيد والتفصيل، كما قد يأتي تقديم الجار والمجرور كذلك لغرض الإيضاح، وذلك كقول أحمد شوقي في رثاء عبدالحّي المغني:

فِي الثُّرْبِ فَوْقَ بَنِي سُؤَيْفَ يَتِيْمَةً وَمِنْ الْجَوَاهِرِ زَيْفٌ وَصِحَاحُ⁴²⁰

⁴¹⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص 209.

⁴¹⁹ المصدر السابق، ص 104.

فقدّم الجار والمجرور (في التُّرب) لتعزيز دلالة الرثاء في قصيدته، فوصف المرثي بأنه جوهرة نادرة أصيلة تُزَيّن بلدته، وهي بلدة بني سويف المصريّة، فإن كان جاء بالمعنى المشهور من أنّ المرثي جوهرة، إلّا أنّه باستخدام التقديم أراد التركيز على فقد هذه الجوهرة وأنها باتت مغيّبة الآن تحت الثرى، ولا عجب من دفن الجواهر الصحاح والكنوز في التُّرب، فهذا ما يفعله الناس لحفظ الجواهر. ونجد التقديم بالجار والمجرور كذلك في مرثية تولستوي عندما كان يخاطبه عن حقيقة الموت فيقول:

نَظَرْنَا بِثُورِ الْمَوْتِ كُلَّ حَقِيقَةٍ وَكُنَّا كِلَانَا فِي الْحَيَاةِ ضَرِيرُ

إِلَيْكَ اعْتِرَافِي، لَا لِقَسٍّ وَكَاهِنٍ وَنَجَوَايَ بَعْدَ اللَّهِ وَهُوَ غُفُورٌ⁴²¹

ففي البيت الثاني قد قدّم الجار والمجرور (إليك) ليفيد غرض المخاطبة والقرب من المرثي وهو ما دلّ عليه استعمال كلمة نجوأي في نفس البيت، فالمعتاد أن يقول القائل: اعترافي إليك ونجوأي بعد الله إليك، لكنّه قدّم ضمير المخاطب ليعزّز دلالة المخاطبة في البيت وتكون أوّل ما ينتبه له المتلقّي. ومن مظاهر التقديم في المراثي الظواهر تقديم المستفهم عنه على الأداة وفعل الاستفهام، لغرض التحسّر والتفكّر، مثل قوله:

وَالْمَوْتُ كُنْتُ تَخَافُهُ بِكَ ظَافِرًا حَتَّى ظَفَرْتُ بِهِ، فَدَعُهُ كَفَافٍ

قُلْ لِي بِسَابِقَةِ الْوَدَادِ أَقَاتِلْ هُوَ حِينَ يَنْزِلُ بِالْفَتَى، أَمْ شَافِي؟⁴²²

⁴²⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 75.

⁴²¹ المصدر السابق، ص 118.

⁴²² المصدر السابق، ص 155.

ونرى تأخير (شافي) للتحسّر على فقد الحبيب أولاً، حيث التقدير أقاتل أم شافٍ هو حين ينزل بالفتى؟ ثم أراد أن يختم ويستقرّ بالذي يرجوه وهو أن يكون الموت شافياً بعد متاعب الحياة لهذا المرثي. ويعتمد أحمد شوقي في رسم صورته أحياناً على تقديم الخبر على المبتدأ كما قال في رثاء عمر لطفي:

الْيَوْمَ أَصْعَدُ دُونَ قَبْرِكَ مَنَبْرًا وَأُقْلِدُ الدُّنْيَا رِثَاءَكَ جَوْهَرًا⁴²³

فأراد التركيز ولفت الانتباه على اليوم الذي اجتمع فيه الأدباء لاسترجاع ذكرى المرثي في أمسية نُظِّمَتْ لتأبينه، فكان التقديم للتدليل على أنّ القصيدة التي نظمها اليوم مختلفة، فهي لم تُنظم على عَجالة كقصيدته السابقة التي ألفاها عقب وفاة المرثي مباشرة والتي مطلعها قِفُوا بِالْقُبُورِ نُسَائِلُ عُمَرُ، بل إنّ مرثية اليوم ستكون جوهرة تتقلّد بها الدنيا. ومن أمثلة التقديم والتأخير قوله في مرثية عمر لطفي الأولى:

نَقَابَاتُكَ الْغُرُ تَبْكِي عَلَيْكَ وَيَبْكِي عَلَيْكَ النَّدِيُّ الْأَعْرُ⁴²⁴

فقدّم (عليك) على الفاعل (الندى)، ليركّز على شدة حزن الطبقة العاملة البسيطة التي أسهمت نقابات المرثي في مصر بإعانتها وطالبت بحقوقها ونالت التسهيلات لها لا سيما الفلاحين، وهو أمرٌ عُرف واشتهر عن المرثي كما أشرنا في موضع سابق، فأصبحت النقابات تبكي اليوم لفقده وتندبه مع النادبين، فعمل التقديم والتأخير على تعزيز الإشادة بالجهود والتضحيات المخلصة التي قدّمها هذا المرثي.

⁴²³ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص124.

⁴²⁴ المصدر السابق: ص122.

الفصل والوصل

استخدام الفصل والوصل هو من الأساليب البلاغية البارزة في تركيب بنية البيت الشعري، والوصل كما هو معلوم عطف جملة على أخرى بالواو أو غيرها من حروف العطف، والفصل عدم ربط الجملتين بحرف عطف.

ويشير السكاكي إلى أنه لا يمكن أن يدرك الفصل والوصل كمظهر خطابي إلا إذا أتقن المستعمل أصولاً ثلاثة يعتمدها العطف في باب البلاغة وهي: الموضوع الصالح للعطف، وفائدة العطف، ومقبولية العطف".⁴²⁵ والوصل يعمل على تماسك البنى الأسلوبية واتساقها، وقد عاينا هذه الظاهرة التركيبية في عدة نماذج شعرية تزخر بها مراثي الشوقيات سنعرض لها فيما بعد.

أمّا الفصل فإنه يكثر بين الجمل المتتابعة، لأنه عادة ما يدعم تماسك النص، ومن دواعيه أن تكون صيغة الخطاب بين الجمل مختلفة، فيؤتى بالفصل للأمن من الوقوع في اللبس، ومن دواعي الفصل كذلك الإيضاح، خصوصاً إن كان الكلام السابق فيه خفاء والمراد إزالة هذا الخفاء⁴²⁶. مثال على الفصل قول أحمد شوقي في مرثية كريمة سامي البارودي:

أَحْيَتْ تَلَوُحُ الْمُنَى تَأْفُلُ؟ كَفَى عِظَةً أَيُّهَا الْمَنْزِلُ!⁴²⁷

فلاحظ أن الشاعر استخدم الفصل عندما أراد استخدام أسلوبين مغايرين، فبدأ بالتساؤل بلهجة التحسّر على موت الفقيده المفاجئ حين كانوا في حفل زفاف أختها كما ذكرنا في موضع آخر، ثم انتقل إلى أسلوب الزجر والتفريع داعياً هذا المنزل إلى الكفّ عن مجيئه بالحزن والأتراح كلّما استبشروا بالأنس والأفراح. ومن حالات الفصل أن تكون الجملة الثانية صفة للأولى، وذلك كقوله في مرثية إسماعيل صبري:

⁴²⁵ خطّابي، محمد: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م، ط2، ص111.

⁴²⁶ انظر: السكاكي، يوسف بن أبي بكر: مفتاح العلوم، ص114.

⁴²⁷ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص122.

وَتَرَى الْعُيُونَ الْقَاتِلَاتِ بِنَظَرٍ مَنُهِوبَةِ الْأَجْفَانِ وَالْأَسْيَافِ⁴²⁸

حيث يصف في الشطر الثاني حال العيون المكحولة المزينة التي كانت تستلب العقول وقد أصبحت الآن بعد تعرّضها لمآل الدنيا وهو الموت كيف أصبحت منهوبة هذا الجمال، ولكم وُصفت عُيُون الحِسان بالسيوف والسهام، لكنّها اليوم في الثرى منهوبة كلّ ذلك. وقد تتعدد الصفات فنروم الفصل بينها للإيضاح كقول أحمد شوقي في مرثية الشاعر حافظ إبراهيم مخاطبًا مدينة الإسكندرية:

وَأَخَذَتْ قِسْطًا مِنْ مَنَاحَةِ مَاجِدٍ جَمَّ الْمَآثِرِ طَيِّبِ الْأَنْبَاءِ⁴²⁹

حيث ذكر له عدة صفات متتالية أولها (ماجد)، ثانيها (جمّ المآثر)، وثالثها (طيبّ الأنباء)، ونلاحظ في الصفة الأخيرة مثلاً أنه أراد التركيز على معنى الذكر الحسن للإنسان كما عهدناه في مواضع أخرى، فالعبرة أن تكون الأنباء طيبةً والذكرُ حسنًا للإنسان بعد موته، وإن لم تكن جمّة، فليست العبرة بالكثرّة وإنّما بالصفة، لذا يظهر لنا أنّ هذا هو السبب في فصله وعدم عطفه هذا الوصف على النعت (جمّ) قبله. ومن الحالات التي يُؤتى فيها بالفصل أن تكون الجملة الثانية جوابًا عن سؤال فهم من الجملة الأولى، مثل قوله:

قَلْبٌ لَوْ انْتَضَمَ الْقُلُوبَ حَنَانُهُ لَمْ يَبْقَ قَاسٍ فِي الْجَوَانِحِ جَافِي⁴³⁰

فكأن المتلقين لما سمعوا الشطر الأول قالوا: ماذا سيحصل؟ فأتى الجواب بأنّه لن يظلّ قلب قاسٍ في الدنيا، أو في مخاطبته للمرثي الآخر الذي لم يُرزق ذكورًا يرثونه من بعده ويخلفونه، فقال له:

لَا تَذْهَبَنَّ عَلَى الذُّكُورِ بِحَسْرَةٍ الذِّكْرُ نِعَمَ سُلَالَةِ الْعُظَمَاءِ⁴³¹

⁴²⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- 3)، ص 153.

⁴²⁹ المصدر السابق، ص 38.

⁴³⁰ المصدر السابق، ص 150.

⁴³¹ المصدر السابق، ص 12.

فكان في قوله عظة وحكمة بعد تساؤلنا التقديري: لماذا لا يتحسّر الإنسان على الذكور؟ فكان الجواب بأنّ الذكر الحسن هو من يخلف الإنسان بحقّ وهو ما يخلّد مجده إن ترك الميت ما ينفع الناس ويفيدهم. ومن حالات الفصل أن يكون إتياع الجملة الثانية بالأولى من باب التأكيد، كقوله في وصف مآثر مصطفى فهمي:

مُنَجِّبِ الْخِيَلِ إِلَّا عِزَّةً فِي الْعِزِّ حُسْنٌ لَيْسَ فِي الْخِيَلِ⁴³²

فبعد وصف المرثي بالتواضع المقرون بالعزّة في الشطر الأوّل ليفيد السماحة والمهابة، عطف في الشطر الثاني بجملة تفيد التأكيد على هذا الوصف، وبيان أنّ العزّة صفة محمودة ولا تقتضي الخيلاء أو التكبر من المرثي، وإنّما هي القوّة والشرف الذي يستدعي المهابة من غير غرور. ومن حالاته كذلك أن تكون الجملة الثانية بدلاً من الأولى، مثال ذلك قوله في نفس المرثية:

مُتَدَرِّعٌ صَبَرَ الْكَرَامَ عَلَى الْأَذَى إِنَّ الْكَرَامَ مَشَاغِلُ الشُّفَهَاءِ⁴³³

ولا يخفى على القارئ ما في هذا البيت من تميّز ورصانة، إذ بدأه بصورة بديعة وختمه بحكمة بليغة، لتجري الحكمة مجرى الأمثال السائرة والخالدة على الألسن، ولعلّ رونق البيت حاد بنا قليلاً عن الموضوع الأصل وهو أنّ الجملة التي أتت في العجز تصلح لأن تكون بدلاً لجملة الصدر لما بين الجملتين من تكامل واتّساق يؤدي قصد الشاعر ويوصل فكرته، لذلك وجدنا أحمد شوقي لم يستخدم حروف العطف في هذا المثال. وأمّا الوصل بالواو بين جملتين أو أكثر فإنّه يُفيد أن الجمل المعطوفة متساوية في الحكم، فالوصل يقتضي التغاير والتشريك⁴³⁴، ويجب الوصل في حال كان الفصل مخلاً بالمعنى، كقول الشاعر في مرثية مصطفى فهمي ووصف مواقفه التاريخية:

⁴³² شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص9.

⁴³³ المصدر السابق، ص9.

⁴³⁴ انظر: الجوّاري، أحمد عبدالسّاتّر: نحو المعاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1978م، ص92.

مَنْ يَكْذِبُ التَّارِيخَ يَكْذِبُ رَبَّهُ وَيُسِيءُ لِلْأَمْوَاتِ وَالْأَحْيَاءِ⁴³⁵

فتأمل كيف أن عدم وصل الجملتين بالواو في هذه الحالة وما شابهها قد يُخلّ بالمعنى وينسب فعل الإساءة إلى من هو منزّه عنها بدل المسيء الحقيقي وهو الذي يكذب التاريخ.

والوصل كما أشرنا هو عطف الجمل بعضها على بعض، ويكون بأدوات عدّة، والوصل يقتضي التغاير والتشريك، وأن تتفق الجملتان خبرًا وإنشاءً، بحيث يكون هناك توافق في المبنى وتناسب في المعنى، مثل قوله:

حُتَّ الْبَرِيدَ مَشَارِقًا وَمَعَارِبًا وَارْكَبَ جَنَاحَ الْبَرْقِ فِي الْأَرْجَاءِ⁴³⁶

ف نجد توافقا في المبنى من حيث كونها فعلية، وتناسبا في المعنى في كونه يدعو الناعي لسرعة بثّ هذا الخبر المهم.

وقد نرى تكملة الخبر في الشطر الثاني وتواصل التأكيد على فكرة الشطر الأول، مثال على الوصل بالفاء:

وَأَخُو أُمُورٍ عَاشَ فِي سَرَائِهَا فَتَغَيَّرَتْ، فَتَوَقَّعَ الضَّرَاءُ⁴³⁷

فالوصل هنا بالفاء كان للتعبير عن نتيجة وقعت بعد أسباب، وهي أنّ هذا الشخص امتحنته الحياة على أكثر من حال، فلما تبدّلت النعماء عنده خاف وتوقع الضرر، وكأنّ الشاعر يلتمس له عذراّ ويُشير إلى أنّ هذا الشخص ليس من عادته التشاؤم ولكن عرضت له أمور في حياته كانت سبباّ يعكس تخوّفه هذا.

أمّا وظيفة حرف العطف (أو) في الجملة الشعرية الخبرية فتتحدد بكونها إيهامية على وفق قوانين النحو، وهي تجعل الوصف متأرجحاّ وغامضاّ، وعلاقة ما بعد (أو) بما قبلها علاقة تابع

⁴³⁵ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص10.

⁴³⁶ المصدر السابق، ص8.

⁴³⁷ المصدر السابق، ص29.

ومتبوع، وعليه فإنّ هذا التداعي يتحقق عبر الإفاضة في الوصف، وهي الإفاضة والاستطراد الذي يحقق تداعياً مفعماً بالوصف المرهف لأدقّ تفاصيل الموضوع.

مثال ذلك قوله في مرثية مصطفى فهمي:

يَا وَيْحَ وَجْهِ الْأَرْضِ أَصْبَحَ مَاتَمًا	بَعْدَ الْفَوَارِسِ مِنْ بَنِي حَوَاءِ
مِنْ ذَائِدٍ عَنْ حَوْضِهِ أَوْ زَائِدٍ	فِي مُلْكِهِ مِنْ صَوْلَةٍ وَتَرَاءِ
أَوْ مَانِعٍ جَارًا يُنَاضِلُ دُونَهُ	أَوْ حَافِظٍ لِعُهُودِهِ مِيقَاءِ ⁴³⁸

في البيت الثاني من هذه الأبيات نرى توظيف العطف بـ(أو) في الوصف في مقام الاستفهام الإنكاري الإبطالي، ليثبت ما للمرثي من مكانة يصعب أن يخلفه أحد فيها أو يزيد فيها، ثم في البيت الثالث يكرر استخدام هذا الأسلوب مرتين في بداية كل شطر، ليحقق التداعي المفعم الذي أشرنا له عبر الإفاضة في الوصف والاستطراد.

فهذه الظاهرة التركيبية -الوصل- تشكّل نظاماً يحكم القصيدة بشكل يتنامى شيئاً فشيئاً لتكون القصيدة برمتها استطراداً متوالٍ. إنّ الوصل يتيح لنا إمكانية دراسة النص بوصفه كلاً منسجماً، وهو يهيئنا لدراسة النص بوصفه وصلاً ممتداً.

الالتفات

إن الالتفات يحقق جمالية في النص الأدبي، ويمثّل كذلك انزياحاً مهماً في النص من جهة ثانية. والالتفات هو صرف الكلام من اتجاه إلى آخر، وقد أشار الزمخشري إلى خاصيته الفنية للمتكلّم بقوله "الالتفات في علم البيان قد يكون من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى التكلّم ... على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه"⁴³⁹. فهو إذن من باب التفنن والإبداع

⁴³⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص11.

⁴³⁹ الزمخشري، محمود بن عمر: الكشف عن حقائق التتزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، ص64-65.

الذي يأتي به المؤلف المبدع لكي يعزز القيمة الجمالية في نصّه، لذلك نرى أنّ ابن المعتز عدّ الالتفات من محاسن الكلام والشعر في كتابه البديع وعرفه بأنّه: "انصراف المتكلّم عن مخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى مخاطبة وما يُشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر⁴⁴⁰."

إنّ أبا هلال العسكري قد قسّم الالتفات إلى قسمين مختلفين فقال: "الالتفات على ضربين: فواحد أن يفرغ المتكلّم من المعنى فإذا ظننت أنّه يريد أن يجاوزه يلفت إليه فيذكره بغير ما تقدّم ذكره به ... والضرب الآخر أن يكون الشاعر أخذًا في المعنى وكأنّه يعترضه شك أو ظنّ أنّ رادًّا يردُّ قوله أو سائلًا يسأله عن سببه فيعود راجعًا إلى ما قدّمه، فإمّا أن يؤكّده أو يذكر سببه أو يزيل الشكّ منه⁴⁴¹".

وأما ابن الأثير فقد وجدنا أنّه يُعلي من شأن الالتفات بشكل واضح، حيث يقول في وصف حقيقة الالتفات بأنّها "خلاصة علم البيان التي حولها يُدُنّذَن وإليها تستند البلاغة وعنها يُعنعن"⁴⁴². فجعلها في مرتبة عليا من مراتب البلاغة، وخاصيّة جمالية لا يتقن استعمالها إلا المبدعون العالمون بأسرار البيان وجميل القول.

وفي الالتفات قد وضّحوا أنّه يأتي عفواً وانتهازاً وأنّه من باب الاتساع في اللغة العربية، وأنّه ينبغي التنبّه إلى أنّ كلمة (التفت) إذا أُتبعَت بحرف الجر (عن) كانت بمعنى الصرف عن الشيء،

⁴⁴⁰ ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: كتاب البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، 2012م، ط1، بيروت، ص: 73.

⁴⁴¹ العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 392.

⁴⁴² ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 17.

وإذا لم تُتبع بحرف الجر (عن) كانت بمعنى الإقبال على الشيء⁴⁴³، وابن الزمكاني وصف فائدته بقوله "إذا نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أنشط للإصغاء وأيقظ للسامع مما لو أجرى الكلام على أسلوب واحد"⁴⁴⁴.

ويقول الزركشي في معرض ذكر فائدة الالتفات وأثره على السامع بأنه "صيانة لخاطره من الملل والضجر بدوام الأسلوب الواحد على سمعه كما قيل لا يُصلح النفس إن كانت مصرفة إلا التنقل من حال إلى حال"⁴⁴⁵. وقد أشار السكاكي إلى ذلك أيضًا في كتابه مفتاح العلوم عندما تكلم على الالتفات وإن لم يكن قد أفرد له بابًا، ولكنه قال بعد انتهائه من الحديث عن المسند إليه: "الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثها ينقل كل واحد منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتًا عند علماء علم المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه وهم أحرىء بذلك"⁴⁴⁶، فإذا أخذنا بتقسيم السكاكي وحصرنّا أوجه الالتفات في ست صور وهي: الغيبة والتكلم والخطاب كلٌّ منها إلى الآخر، سنجد أنّ الالتفات في أقسامه الستة قد استوعبتها مراشي أحمد شوقي، فمن استخدام أسلوب الالتفات من التكلم إلى الخطاب قوله:

رَجَرْتُ تَصَارِيفَ الزَّمَانِ فَمَا يَقَعُ لِي الْيَوْمَ مِنْهَا كَانَ بِالْأَمْسِ لِي وَهْمَا

وَقَدَّرْتُ لِلنُّعْمَانِ يَوْمًا وَضِدَّهُ فَمَا اغْتَرَّتِ الْبُؤْسَى وَلَا غَرَّتِ النُّعْمَى

شَرِبْتُ الْأَسَى مَضْرُوفَةً لَوْ تَعَرَّضْتُ بِأَنْفَاسِهَا بِالْفَمِّ لَمْ يَسْتَفِيقْ عَمَّا

⁴⁴³ انظر: عبدالقادر، إسماعيل الحاج: تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم ومقاصده البلاغية والإعجازية، جامعة أم درمان الإسلامية، 2008م، ص11.

⁴⁴⁴ الزمكاني، كمال الدين: التبيان في علم البيان ص173-174.

⁴⁴⁵ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص314.

⁴⁴⁶ السكاكي: سراج الدّين يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، ط1، ص196.

فَأَتَرَعُ وَنَاوِلُ يَا زَمَانُ فَإِنَّمَا

نَدِيمُكَ سُقْرَاطُ الَّذِي ابْتَدَعَ السُّمَّا⁴⁴⁷

فقد بدأ الشاعر البيت الأول في المثال بأسلوب التكلم فتحدث عن هاجسه وخوفه مما كان يعتبره همًا وأمرًا بعيدًا لن يقع، وبعد حديثه عن حالته النفسية انصرف إلى أسلوب الخطاب، ليعلن ثباته على موقفه ثبات سقراط حين أجبروه على تحسّي السم وهرب صاحبه فلم يهرب معهم، وكأنّه يخاطب المصائب بأنّها على مرارتها وإيذاؤها فإنّها لن تثنيه عن عزمه في خطاب يحمل لهجة التحدي. ومن فائدة الالتفات في هذا الموضع تنبيه المتلقّين إلى أهميّة الجملة التي تغيّر فيها الأسلوب.

ومن أنواع الالتفات الانصراف من الخطاب إلى التكلم، وهو كما يقول أحمد شوقي:

أَرَقْتُ، وَكَيْفَ يُعْطَى الْعَمَضُ جَفْنُ تَسْلُ وَرَاءَهُ الْقَلْبُ الرُّوَاعَا؟

وَلَمْ يَهْدَأْ وَسَادُكَ فِي اللَّيَالِي لِعِلْمِكَ أَنْ سَتُفْنِيهَا اضْطِجَاعَا

عَجِبْتُ لِشَارِحِ سَبَبِ الْمَنَايَا يُسَمِّي الدَّاءَ وَالْعِلَلَ الْوَجَاعَا

وَلَمْ تَكُنِ الْخُتُوفُ مَحَلَّ شَاكِ وَلَا الْأَجَالُ تَحْتَمِلُ التَّرَاعَا⁴⁴⁸

في هذا المثال كان أحمد شوقي في البيت الأول والثاني يخاطب شخص الفقيد عاطف بركات وكيل وزارة المعارف الذي كان أحد الشخصيات البارزة في مجابهة الاحتلال الإنجليزي حتّى نُفِيَ إلى جزيرة سيشل النائية، فكان يقول له في بداية هذه الأبيات إنك كنت تعاني من الأرق بسبب انشغالك بخدمة مصر وشعبها، فإنّ لك نفساً زكية شهمة لا تتكاسل عن نصرّة المظلوم، ثم في البيت الثالث التفت إلى أسلوب التكلم، وذلك كي يتأمّل حال الناعين وأنهم يعزّون الموت إلى الأمراض غير أنّها في حقيقتها

⁴⁴⁷ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- 3)، ص 210-211.

⁴⁴⁸ المصدر السابق، ص 142-143.

بالنسبة للشاعر أمور عارضة وأنّ الحتف والأجل هو السبب الوحيد، وهو الذي لا مزية فيه ولا شك، وهو الذي يصطاد السليم قبل السقيم فلا فائدة حقيقية تُرجى من شرح سبب المنايا فالموت واحد.

ومن أقسام الالتفات الانصراف من الغيبة إلى التكلّم، ومنه قول الشاعر في مرثية حافظ إبراهيم:

قَلَمَ جَرَى الْحَقَبِ الطَّوَالَ فَمَا جَرَى يَوْمًا بِفَاحِشَةٍ وَلَا بِهِجَاءٍ

يَكْسُو بِمِدْحَتِهِ الْكَرَامَ جَلَالَةً وَيُشَيِّعُ الْمَوْتَى بِحُسْنِ ثَنَاءٍ

إِسْكَندَرِيَّةُ يَا عَرُوسَ الْمَاءِ وَخَمِيلَةُ الْحُكَمَاءِ وَالشُّعْرَاءِ

نَشَأَتْ بِشَاطِئِكَ الْفُنُونُ جَمِيلَةً وَتَرَعَرَعَتْ بِسَمَائِكَ الرَّهْرَاءُ⁴⁴⁹

فقد بدأ الشاعر بأسلوب الغائب، وفي البيت الثالث التفت إلى أسلوب المخاطبة ليخاطب مدينة الإسكندرية ويمدحها بما حوته من أدياء ومبدعين انتشرت أعمالهم الفنية في شتى البلاد، ومن أغراض هذا الالتفات إفادة اختصاص المرثي حافظ إبراهيم بما ذكر من حكمة وشاعرية. وقد استعمل أحمد شوقي الالتفات من التكلّم إلى الغيبة كقوله في مرثية تولستوي:

وَمُتِّعْتُ بِالْدُّنْيَا ثَمَانِينَ حِجَّةً وَنَضَّرَ أَيَّامِي غِنًى وَخُبُورُ

وَذَكَرْتُ كَضَوْءِ الشَّمْسِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ وَلَا حَظَّ مِثْلُ الشَّمْسِ حِينَ تَسِيرُ

فَمَا رَاعَنِي إِلَّا عَذَارَى أَجْرَنَنِي وَرُبَّ ضَعِيفٍ تَحْتَمِي فَيُجِيرُ

أَرَدْتُ جِوَارَ اللَّهِ وَالْعُمُرُ مُنْقَضٍ وَجَاوَرْتُهُ فِي الْعُمُرِ وَهُوَ نَضِيرُ

⁴⁴⁹ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص 37.

صَبًا وَنَعِيمٍ بَيْنَ أَهْلِ وَمَوْطِنٍ وَلَذَاتُ دُنْيَا كُلُّ ذَلِكَ نَزُورُ

بِهِنَّ - وَمَا يَذْرِيْنَ مَا الذَّنْبُ - خَشِيَّةٌ وَمِنْ عَجَبٍ تَخْشَى الْخَطِيئَةَ حُورٌ⁴⁵⁰

في مستهل هذه الأبيات كان الأسلوب أسلوب تكلم استعمله الشاعر ليصف فيه لسان حال تولستوي بعد أن التقى بأبي العلاء وأصبح جواره - كما يتخيّل الشاعر - وقد أخذ يحكي له عن أخباره ومدى التشابه بينهما في النظرة الفلسفية للحياة، بعدها التفت لأسلوب الغيبة في البيت الثالث ليتحدّث عن الجوّاري الحسان اللاتي التقى بهنّ وتعجّب من صنيعهنّ الطيّب معه. ثم استخدم أسلوب التكلم كذلك في البيت الرابع ليعبر عمّا يرومه من زهد وتركٍ للملذّات، ليلتفت بعد ذلك إلى الغيبة مرة أخرى في البيت السادس وذلك عند حديثه عن العذاري التي شبههنّ بالهور في الجنان لعدم إتيانهنّ الذنب من شدّة براءتهنّ وطهرهنّ. ومن الأغراض البلاغية لهذا الالتفات توضيح ما سبق التكلم عنه.

ومن أنواع الالتفات التي وردت في المراثي الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، وذلك في قوله:

لُبْنَانُ يَبْكِيهِ وَتَبْكِي الصَّادُ مِنْ حَلَبٍ إِلَى الْفَيْحَا إِلَى صَنْعَاءِ

عَرَبُ الْوَفَاءِ وَفُؤَا بِذِمَّةِ شَاعِرٍ بَانِي الصُّفُوفِ، مُؤَلِّفِ الْأَجْزَاءِ

يَا حَافِظَ الْفُضْحَى، وَحَارِسَ مَجْدَهَا وَإِمَامَ مَنْ نَجَلَتْ مِنَ الْبُلْعَاءِ

مَازَلْتُ تَهْتَفُ بِالْقَدِيمِ وَقَضْلِهِ حَتَّى حَمَيْتِ أَمَانَةَ الْقُدَمَاءِ⁴⁵¹

⁴⁵⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- 3)، ص 119.

⁴⁵¹ المصدر السابق، ص 38-39.

فبعد حديثه عن حزن البلدان العربية على الشاعر حافظ إبراهيم، عدل إلى أسلوب الخطاب مع حافظ إبراهيم ليعبر له عن حزنه الشخصي وإن كان يشملُه وصف حزن العرب، إلا أنه تفصيل بعد إجمال. ومما يفيدُه هذا الالتفات محاولة الشاعر تهدئة نفسه باستحضار شخص الفقيد واطمئنانه بمخاطبته، ولكي يُفيد التأكيد على ما سبق ذكره في سياق الغيبة.

وآخر أقسام وأنواع الالتفات الستة التي تحدّثنا عنها آنفاً هو الالتفات من الخطاب إلى الغيبة، كقول الشاعر في نفس القصيدة:

اللَّهُ يَشْهَدُ قَدْ وَفَيْتِ سَخِيَّةً بِالذَّمْعِ غَيْرَ بَخِيلَةِ الْخُطَبَاءِ
وَأَخَذْتَ قِسْطًا مِنْ مَنَاحَةِ مَا جِدِ جَمَّ الْمَآثِرِ، طَيِّبِ الْأَنْبَاءِ
هَتَفَ الرُّوَاةَ الْحَاضِرُونَ بِشِعْرِهِ وَحَدَا بِهِ الْبَادُونَ فِي الْبَيْدَاءِ⁴⁵²

في هذه الأبيات كان الشاعر يخاطب مدينة الإسكندرية ليذكر لها فضلها بالوفاء وحزنها الصادق على شاعرها حافظ إبراهيم، وأنها كانت مخلصه لحقّ هذا الفقيد كثير المحاسن والنفع للبلاد والعباد، ثم التفت إلى أسلوب الغيبة ليصف ما كان من شأن الناس وخبرهم من بعده، فأما الحاضرون المقيمون فلم يكفّوا عن ترداد شعره، وأما البادون فلم يتوانوا عن التغني بشعره وإذاعته في سفرهم وترحالهم. ومن الأغراض البلاغية لهذا النوع توقيف الفقيد وبيان ما يمثّله المرثي عند الشاعر وعند مصر وأهلها، والتعرّض لما للفقيد من خصال وصفات خصّته وأكسبته هذه المكانة في نفس الشاعر وفي نفوس أهل مدينة المرثي كلّهم.

⁴⁵² شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص 39.

القصر

القصر هو تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص، أو هو إثبات الحكم لما يُذكر في الكلام ونفيه عمّا عداه، وقيل هو "تخصيص شيء بشيء وحصره فيه بطريق مخصوص"⁴⁵³. وأشار نقّادٌ إلى أنّ الغاية من أسلوب القصر هي "تمكين الكلام وتقريره في الدّهن"⁴⁵⁴. والقصر من الأساليب التركيبية البارزة التي حظيت بالدراسة من قبل النقاد منذ القديم وحتى يومنا، فهو أسلوب يستعمله من يُجيده ليحقق عدّة أغراض حسب كل جملة منها الإيجاز والتخصيص والقلب والتعيين وغيرها.

وقد قسّموا القصر إلى حقيقي وإضافي، ويصف الجرجاني القصر الحقيقي بتخصيص الشيء بالشيء بحسب الحقيقة وفي نفس الأمر بأن لا يتجاوزه إلى غيره أصلاً، وأنّ القصر الإضافي هو الإضافة إلى شيء آخر بدلاً يتجاوزه إلى ذلك الشيء وإن كان يمكن أن يتجاوزه إلى شيء آخر في الجملة⁴⁵⁵. ثم قسّموا القصر الحقيقي كذلك إلى تحقيقي وادّعائي، بحيث يكون التحقيقي فيما تتطابق فيه النسبة الكلامية بالنسبة الخارجية مطابقة تامّة لا تزيد فيها، والادّعائي المجازي في إثبات الشيء للشيء ونفيه عن كلّ ما عداه نفياً يقوم على التجوّز ولا يقوم على المطابقة الحقيقية للواقع⁴⁵⁶ كقولك ما جوادٌ إلا حاتم، على أنّ وصف هذا النوع بالادّعائي يختص بالكلام في ما غير الوحي الكريم المنزل. ومن أنواع القصر قصر الأفراد وهو تخصيص أمر بصفة دون أخرى، وقصر القلب وهو أن تنفي صفة وتثبت صفة جديدة مخصوصة مكانها ويدخل فيه قصر التعيين الذي يُخاطب به من من تساوى عنده حكمان فتخصّص له أمراً بصفة مكان أخرى أو صفة بأمر مكان آخر⁴⁵⁷. وفي أسلوب

⁴⁵³ الهاشمي: السيد أحمد، جواهر البلاغة، ص165.

⁴⁵⁴ المصدر السابق، ص165.

⁴⁵⁵ الجرجاني، علي بن محمد: التعريفات دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص147.

⁴⁵⁶ نجم الدين، مبارك حسين وعثمان، سوسن محمد: أسلوب القصر وبلاغته في القرآن الكريم، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، العدد الخامس، 2012م، ص3 و4.

⁴⁵⁷ انظر: الهاشمي: السيد أحمد، جواهر البلاغة، ص288. وانظر: نجم الدين، مبارك حسين وعثمان، سوسن محمد: أسلوب القصر وبلاغته في القرآن الكريم، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، العدد الخامس، 2012م، ص5.

القصر نجد طرفين أحدهما المقصور، والآخر المقصور عليه، ويُقسّم باعتبار طرفيه إلى نوعين: قصر صفة على موصوف، وقصر موصوف على صفة.

ويكون القصر بعدّة طرق منها النفي والاستثناء كاستخدام (ما) و(إلا)، وقد ورد هذا الطريق في المراثي عند أحمد شوقي، مثاله قوله في رثاء أبيه:

مَا أَبِي إِلَّا أَخٌ فَارَقْتُهُ⁴⁵⁸

حيث أراد الشاعر وصف حسن تعامل أبيه معه وحكمته في التربية، فلم يكن يعامله بقسوة ظناً منه بأنّ القسوة تُكسب الاحترام والهيبة كما يفعل البعض، وإنما كان يعامله كالأخ والصاحب المقرب، حتى صار يراه مقتصرًا تمامًا على صفة الأخوة وإن كان في الحقيقة أباه. ومنه قول الشاعر في رثاء أمين الرافعي:

طَرَحُوا عِنْدَهُ الْهُمُومَ وَقَالُوا إِنَّ عِبَاءَ الْحَيَاةِ كَانَ ثَقِيلًا

إِنَّمَا الْعَالَمُ الَّذِي مِنْهُ جِئْنَا مَلْعَبٌ لَا يُنَوِّغُ التَّمَثِيلًا

بَطَلُ الْمَوْتِ فِي الرِّوَايَةِ زُكْنٌ بُنِيَتْ مِنْهُ هَيْكَلًا وَفُصُولًا⁴⁵⁹

وكان هذا الوصف لرحيل الأحباب حينما يتخطفهم الموت، فأراد الشاعر بيان الجانب المشرق من الأمر فأخبر بأنّ الأموات قد ألقوا أعباء الحياة وتركوا الهموم والغموم ليستريحوا في دارهم الجديدة، ثم استخدم أسلوب القصر ليخصّ الدنيا بأنها دار لعب ولهو وزينة زائلة لا تتغيّر سننها ولا يتبدّل مثلها ولا يأخذ الإنسان فيها إلا التعب، إلا ما كان له من عمل صالح يُؤخّر له ويبني به آخرته. ومن القصر باستخدام (إنّما) قول الشاعر في مراثية محمد المويلحي:

⁴⁵⁸ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، ص223.

⁴⁵⁹ المصدر السابق، ص192.

كَاتِبٌ مُحَسِّنُ الْبَيَانِ صِنَاعُهُ اسْتَخَفَّ الْعُقُولَ حِينًا يَرَاهُ

ابْنُ مِصْرٍ وَإِنَّمَا كُلُّ أَرْضٍ تَنْطِقُ الضَّادَ مَهْدُهُ وَرَبَاهُ

إِنَّمَا الشَّرْقُ مَنْزِلٌ لَمْ يُفَرِّقْ أَهْلَهُ إِنْ تَفَرَّقَتْ أَصْقَاعُهُ⁴⁶⁰

فأراد أحمد شوقي وصف تعلق الكاتب محمد المويلحي بأمته، فبدأ بالقول إنه ابن من أبناء مصر، ثم استخدم أسلوب القصر ليفيد أنه منتمٍ للعروبة، وأنه من جنود اللغة العربية المدافعين والمنافحين عنها والذائدين عن حوضها، وأن كل قُطْرٍ وكل بقعة في الأرض يُتكلّم بها باللغة العربية هي مهاده وهو أولى بالانتماء لها، ثم في البيت الثاني كرر أسلوب القصر ليعزز الفكرة ويثير الزخم التركيبي في القصيدة. ومن استعماله أسلوب القصر قوله في رثاء محمد ثابت المكنى بأبي صالح:

فِي ظِلَالِ الْمُلُوكِ، تُذْنِي إِلَيْهِمْ كُلٌّ أَوْ لِظِلِّكَ الْمَمْدُودِ

لَسْتُ مَنْ مَرَّ بِالْمَعَالِمِ مَرًّا إِنَّمَا أَنْتَ دَوْلَةٌ فِي فَقِيدِ

فُمُ فَحَدِّثْ عَنِ السِّنِينَ الْخَوَالِي وَفُتُوحِ الْمُمْلَكِينَ الصِّيدِ⁴⁶¹

حيث نلاحظ في البيت الثاني استخدام الشاعر أسلوب القصر ليفيد اختصاص الفقيد بالجاه، فقد كان المرثي مرتبطاً بوالي مصر آنذاك محمد علي باشا، فاستخدم الشاعر أسلوب القصر (بإثما) ليخبر أن هذا الفقيد يضم دولة كاملة في روحه وإن كان فرداً، وذلك بسبب تاريخه البارز الذي يجعلك تعدّه دولة تضمّ المعالم التي يُتَعجب منها. ومنه قوله في القصيدة التي نظمها في ذكرى مصطفى كامل:

لَمْ يَمُتْ مَنْ لَهُ أَثَرٌ وَحَيَاةٌ مِنَ السَّيَرِ

⁴⁶⁰ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 145.

⁴⁶¹ المصدر السابق، ص 38-39.

أَدْعُهُ غَائِبًا، وَإِنْ بَعْدَتْ غَايَةُ السَّعَرِ

أَيُّبُ الْفَضْلِ كُلَّمَا آبَتْ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ

رُبَّ نُورٍ مُتَمِّمٍ قَدْ أَتَانَا مِنَ الْخُرِّ

إِنَّمَا الْمَيِّتُ مَنْ مَشَى مَيِّتَ الْخَيْرِ وَالْخَيْرِ⁴⁶²

وفي هذه المقطوعة المحبوبة بالحكمة الجزلة والكلمة القريبة السهلة أراد الشاعر أن يصف حقيقة حال الراحلين عن الدنيا، وأنه من كان له طيب ذكر وعمل فهو حيّ باقٍ ببقاء آثاره الحسنة ينير الأحياء، ثم استعمل أحمد شوقي أسلوب القصر في البيت الأخير من هذه الأبيات ليبيّن حقيقة الموت وحقيقة من يستحق وصفه بالميت، فقصر ذلك على الإنسان على الخالي من الآثار الصالحة والأخبار الطيبة.

وفي أبيات أخرى نراه يتحدث عن مفهوم سبب الموت بالنسبة للعامة من الناس، ليقصر لنا هو الحقيقة في أسبابه، وذلك في مرثية الشاب سعيد زغلول التي كان يعزّي فيها خال الفقيد وهو سعد زغلول القائد الوطني المصري المعروف، حيث قال فيها:

لَيْتَ مَنْ فَكَّ أَسْرَكُمْ لَمْ يَكِلْهُ لِلْمَنَايَا تَمُدُّهُ فِي اعْتِقَالِهِ

حَجَبْتُ مِنْ رَبِيعِهِ مَا رَجَوْتُمْ وَطَوْتُ رِحْلَةَ الْعَلَا مِنْ هِلَالِهِ

أَنَسْتُ صِحَّةً قَمَرَتْ عَلَيْهَا وَتَخَطَّتْ شَبَابَهُ لَمْ تُبَالِهِ

إِنَّمَا مِنْ كِتَابِهِ يُتَوَفَّى الـ مَرءٌ، لَا مِنْ شَبَابِهِ وَاکْتِهَالِهِ⁴⁶³

⁴⁶² شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج3)، ص132.

⁴⁶³ المصدر السابق، ص188

ونرى دقة توظيف الشاعر أسلوب القصر في بناء الحكمة، إذ بين للمتلقى أنّ الإنسان لا يموت بسبب كبر السن حتّى نحزن على الصغير إذا مات، أو لم يبلغ من الكبر ما أملنا، بل إن الوفاة تكون بسبب كتاب سبق وأجل مسمّى لا تقديم فيه ولا تأخير ولا تبديل. وهذا القصر يواسي أهل الفقيد ويخاطبهم بأنّ هذا قضاء من الله عليكم أن تؤمنوا به ولا تحزنوا بظنكم أنكم ربما قصّرت في الحرص والعناية فكانت هي السبب للوفاة. ومن توظيفه القصر بأنما قوله في مرثية الملك حسين بن علي:

إِنَّمَا الْهَمَّةُ الْبَعِيدَةُ غَرَسٌ مُتَأَتِي الْجَنَى بَطِيءُ الْكَمَائِمِ⁴⁶⁴

فالشاعر في هذا البيت يصف جهود هذا الملك في ازدهار منطقة الحجاز التي حكمها، وأنّ نتائج عمله قد أثمرت وإن كان قد توفي، إلّا أنّ الشخص الذي تكون له همّة ونظرة بعيدة لصالح البلاد سيجني ما غرس ولو تأخّر وطال أمد نضوج الثمار قليلاً، فاستخدم الشاعر أسلوب القصر ليجزم بوقوع هذا الأمر وأنّه لا بديل عن ذلك.

ومن طرق القصر العطف بـ(لا) و(بل) التي لم نقف لها على مثال في المراثي ولكنها وجدت في أبيات من المتفرقات، استعمل فيها أحمد شوقي (ما) النافية و(بل) في قوله:

مَا تِلْكَ أَهْدَابِي تَنْظُرُ مَ بَيْنَهَا الدَّمْعُ السَّكُوبُ

بَلْ تِلْكَ سَبْحَةٌ لَوْلُؤٍ تُحْصِي عَلَيْكَ بِهَا الدُّنُوبُ⁴⁶⁵

فالشعراء لطالما تغنّوا في وصف البكاء على فراق الحبيب وبالغوا في وصف كثرة إسهال الدموع وانهمارها، لكن أحمد شوقي استخدم في هذين البيتين أسلوب قصر أفاد تعظيم قيمة كل دموع، فكل دموع عبارة عن لؤلؤة ثمينة، ثم هي في مجموعها سبحة تُحصى جفاء الحبيب المفارق، وهي بذلك تعظ الهاجر ليكفّ عن الهجر والقطيعة، واللافت هنا أنّ الشاعر من دهائه لم يستطرد في المبالغات الرتيبة المعهودة التي تصف الدموع بأنها جدول أو نهر أو بحر أو ... إلخ، وإنّما أعطى قيمة ثمينة

⁴⁶⁴ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص218

⁴⁶⁵ المصدر السابق، ص578.

نفيسة لكلّ دمة فلم نعد نحتاج الكم الوفير لتتصور الحزن، ولكنّ الكيفية كانت أبلغ وأعمق في وصفها الحزن والألم، وأصبحنا نتلذذ بالصورة وإن كانت الدموع من الباكي بضع دمعات فقط.

واستعمل الشاعر النفي والاستدراك بلفظ (لكن) في مراثيه كقوله في رثاء حسن أنور:

وَمَا كَانَ فِيهِ الدَّعِيّ الدَّخِيلُ وَلَكِنْ مِنَ الْفَنِّ كَانَ الرُّكْنُ⁴⁶⁶

وكان المرثي حسن أنور أحد مؤسسي نادي الموسيقى الشرقي بمصر، لذلك عبّر عنه الشاعر بركن الفنّ عندما أراد وصف مكانته البارزة وأهميته بالنسبة للفن والفنانين بمصر. ومنه قول أحمد شوقي في مرثية إسماعيل أباطة:

فَلَيْسَ الْبَيَانُ الْهَجْوُ إِنْ كُنْتَ سَاخِطًا وَلَا هُوَ زُورُ الْمَدْحِ إِنْ كُنْتَ رَاضِيًا

وَلَكِنْ هُدَى اللَّهِ الْكَرِيمِ وَوَحْيُهُ حَمَلَتْ بِهِ الْمِصْبَاحَ فِي النَّاسِ هَادِيًا⁴⁶⁷

حيث كان هذا المرثي أحد الزعماء الوطنيين في مصر من أصحاب الصوت المسموع والفعل المتبوع والمواقف المحموده، وقد ذكر له الشاعر صفات طيبة توحى بالجرأة والعزم، ثم أتى على ذكر ما كان يُؤثر عن الفقيد من حُسن البيان فقد تألّق نجمه في الصحافة والبرلمان⁴⁶⁸، فأوضح الشاعر ما تميّز به إسماعيل أباطة من إنصاف، وأنّه بعيدٌ عن تحكيم الأهواء وبعيدٌ عن زور القول، وفي استخدام (لكن) في هذا المثال تعبيرٌ عن دلالة القلب، إذ نفى الشاعر الصفات الأولى لينتبت صفة جديدة وهي الالتزام بهدى الله فيما كان يصدر عنه من أقوال، حتّى صارت مصباحًا يهدي الناس إلى الخير.

ومن طُرق القصر غير المشهورة استخدام لفظ (وحده)، وهو كقول أحمد شوقي في مرثية عمر

لطفي:

⁴⁶⁶ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 232.

⁴⁶⁷ المصدر السابق، ص 263 و 264.

⁴⁶⁸ انظر: أبزاح، فيصل حبطوش: كتاب أعلام الشراكسة، عمّان، 2007م.

الْعِلْمُ لَا يُعْلِي الْمَرَاتِبَ وَحْدَهُ، كَمْ قَدَّمَ الْعَمَلُ الرِّجَالَ وَأَخَّرًا⁴⁶⁹

فقد أراد الشاعر في هذا البيت وصف حقيقة اعتقاد سائد بأن الإنسان يرقى بالاختصار على علمه ومعرفته فقط وهو ما قد يفعله البعض تفاخرًا وإعجابًا بما عنده من علم، غير أن الحقيقة كما يصفها أحمد شوقي تقتضي العمل فإنما ثمرة العلم العمل، وأنه بالعمل الصالح تقدّم أقوام، وبالعمل الفاسد الضال تأخر آخرون فخسروا المجد.

ومن أساليب القصر استعمال لفظ (فقط) الذي لم نقف له على شاهد في المراثي، ومنه استعمال (ما غير) أو (لا غير)، وقد جاء مثال ذلك في مراثي أحمد شوقي في قوله:

وَرَأَحَتْ حَيَاةٌ وَجَاءَتْ حَيَاةٌ وَأَظْهَرَ قُدْرَتَهُ الْمُبْدِلُ

وَمَا غَيْرُ مَنْ قَدْ أَتَى مُدْبِرٌ وَلَا غَيْرُ مَنْ قَدْ مَضَى مُقْبِلُ

كَأَنِّي بِسَامِي هُلُوعِ الْفُؤَادِ إِذَا أَسْمَعْتَ هَمْسَةً يَعْجَلُ⁴⁷⁰

في هذه الأبيات يخاطب أحمد شوقي محمود سامي البارودي الشاعر والقائد السياسي المعروف، وهو يحاول مواساته وتهنئته بأن موت الأحياب وذهابهم عن هذه الدنيا إنما هي سُنَّةٌ تُظهر قدرة الله سبحانه في تبديله الأحوال وتصريفه الأمور، ثم في البيت الثاني وهو محلّ الشاهد قصر الشاعر كل مخلوق على صفة الإِدْبَارِ فكلّ من أتى إلى هذه الدنيا سوف يُفَارِقُهَا لا محالة، ثم قصر كلّ مخلوق رحل من هذه الدنيا على صفة الإِقْبَالِ، وهو الإقبال والإتيان يوم القيامة، فهو يقول لا عبرة بالحنن على من قد مضى فكلّ الخلق سواء في هذا التحوّل وهذا القدر المحتوم.

⁴⁶⁹ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 124

⁴⁷⁰ المصدر السابق، ص 162.

الحذف

الحذف إسقاط جزء من الكلام لترك الإطالة ومن ثمّ تحسينه وتهذيبه، بحيث يكون بحذف شيء من العبارة لا يُخلُّ بالفهم، وبوجود ما يدلّ على المحذوف من قرينة لفظية أو معنوية⁴⁷¹.

والحذف أسلوب غرضه التخفيف من ثقل الكلام وعبء الحديث "ففي الخفة تلك تكمن البلاغة، ويسمى الكلام"⁴⁷²، ويُشترط في الحذف أن يكون في الكلام قرينة تدلّ على المحذوف احترازاً من العبث⁴⁷³، فلا يكون الحذف اعتباطاً بل الأصل في المحذوفات جميعها أن يكون في الكلام ما يدلّ عليها، من قرائن دلالية كأن تكون القرائن سياقية لفظية أو عقلية ... فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنّه يُعدّ لغوًا من الكلام ولا يجوز بأي وجه من الوجوه⁴⁷⁴. والحذف يثير انتباه المتلقّي لخروج الجملة على الأسلوب الرتيب المعهود، فيثير ذلك في المتلقّي "متعة في تحريك حسّه ليكشف ما هو غير مكشوف بوضوح لأي قارئ"⁴⁷⁵، لأنّ الشاعر المبدع قد تكلم ببعض الكلام وترك بعضه الآخر ليبحث عنه المتلقّي في ثنايا الحديث فلا يكون جميع الكلام بأسلوب فيه مباشرة مُبالغ فيها إلى حدّ الغثاثة.

كما أنّ الحذف في الجملة يبرز الكلام المتبقّي أكثر لأنّه قد سلّط عليه الضوء كلّه عندما ذهب المحذوف، يقول الجرجاني في هذا الشأن "الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى فيه ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجذبك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تُبّن"⁴⁷⁶.

⁴⁷¹ انظر: الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص103.

⁴⁷² شاهين، عبدالفتاح: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر، ص159 و160.

⁴⁷³ انظر: الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص119.

⁴⁷⁴ خلف، يونس حمش: الحذف في اللغة العربية، مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج: 10، العدد2، 2010م،

نينوى، ص273.

⁴⁷⁵ كريش، عصام: المستوى التركيبي والإيقاعي في شعر أحمد شوقي؛ الرثاء أنموذجاً، ص100.

⁴⁷⁶ الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، ص120.

إنّ اللغة العربية تميل في أكثر وسائل تعبيرها إلى الاختصار والإيجاز وتكثيف الدلالة كما هو حاصل في الشعر، ومن ذلك أيضًا الحذف الذي هو أنواع الإيجاز، وهذه سمة تمتاز بها اللغة العربية ويرومها العرب كثيرًا في كلامهم. ويقول الجرجاني في هذا الشأن "رُبَّ حذفٍ هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد... ألا ترى أنّك ترى النفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره؟ وترى الملاحه كيف تذهب إن أنت رمت التكلّم به؟"⁴⁷⁷. وفي أهمية الحذف نجد ابن جني قد ذكر في كتابه الخصائص موضوعات تحت باب شجاعة اللغة العربية -أي ما يُشجّع على الكلام- وعلى رأس هذه الموضوعات أتى بذكر الحذف فقال: "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف"⁴⁷⁸.

وإنّ حذف الجملة من الكلام هو أظهر أنواع الحذف ومنه حذف جملة الشرط وحذف الجملة في القسم وحذف الجملة الفعلية والجملة الاسمية وما إليها، أما حذف الكلمة فأبرز ما فيه حذف الأسماء مثل الصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه وحذف الخبر أو المفاعيل أو الحال وما إليها، والنوع الثالث حذف الحرف وفيه حذف حروف الجر والنداء وحذف أن الناصبة وكى ولا النافية وغيرها⁴⁷⁹.

وظاهرة الحذف من أبرز الظواهر التي بحثها الدارسون والنقاد قديمًا من منظور بلاغي، وحديثًا من منظور أسلوبى بوصف الحذف خروجًا أو انزياحًا عن مستوى التعبير اللغوي الاعتيادي، فلا يكون حذف المسند أو المسند إليه اللذين هما ركنان رئيسان في الجملة العربية إلا لغرض بلاغي أو أسلوبى⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، ص 123 و 124.

⁴⁷⁸ ابن جني: الخصائص، ص 140.

⁴⁷⁹ انظر: خلف، يونس حمش: الحذف في اللغة العربية، ص 273 و 274.

⁴⁸⁰ حجازي، عبدالرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص 193.

وليست مزية الحذف مجرد نقصان الكلفة في التعبير، ولكن الشاعر المبدع للنص يستعمله ما أمكن للوصول للمعنى تاماً مؤكّداً ومن أقرب طريق⁴⁸¹، وإنّما تتركز أهمية الحذف في التماسك النصّي على العلاقة الدلالية بين المذكور والمحذوف إذ تتحقق المرجعية من خلال المذكور والمحذوف معاً⁴⁸². يقول دي بوجراند "البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالباً بعكس ما قد يبدو في تقدير الناظر، وفي النظريات اللغوية التي تضع حدوداً واضحة للصواب النحوي أو المنطقي يتكاثر بحكم الضرورة نظرها إلى العبارات بوصفها مشتملة على حذف بحسب ما يقتضي حسن السبك"⁴⁸³.

ومن أمثلة استعمال أسلوب الحذف عند أحمد شوقي قوله في القصيدة التي رثى بها أباه:

سَأَلُونِي لِمَ لَمْ أَرِثْ أَبِي وَرِثَاءُ الْأَبِ دَيْنٌ أَيْ دَيْنٌ⁴⁸⁴

في هذا البيت تكلم الشاعر على ما دار بينه وبين الناس الذين اعتراهم الفضول لتأخّره عن رثاء أبيه ظناً منهم أنّ الشعر يكون متى شئت وأردت، فلم يذكر بتاتاً جوابه عليهم، بل ربّما هذا ما حصل في الحقيقة من سكوته عن فضولهم وتحلّمه، فصبر حتى تهياً نفسياً وأسعف بالإلهام الشعري، فكان جواب السؤال يفهم بإجمال السياق بأنّ رثاء أبيه دين عظيم عليه سيوفيه متى أعانه الله، إلى أن جاء اليوم الذي تيسّر له كتابة هذه الأبيات، فالمحذوف المقدّر في هذه الجملة يجوز أن يكون: فأجبتهم هذا هو رثاؤه، أو نحوه مما يدلّ على جواب سؤالهم ويرتبط بالعجز، لتأتي جملة العجز: ورثاء الأب دين أي دين، فتكون الجملة التامة كالتالي: سألوني لم لم أرث أبي؟ فأجبتهم: هذا هو رثاؤه في هذه القصيدة، ورثاء الأب دين أي دين.

⁴⁸¹ انظر: شاحطو، علي: أثر المستوى التركيبي في بناء الدلالات النصّية، ص121.

⁴⁸² انظر: الفقي، صبحي إبراهيم: علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، 2000م، ط1، ج2، ص191.

⁴⁸³ بوجراند، روبرت دي: النص في الخطاب والإجراء، عالم الكتب، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، 1998م، ط1، ص340.

⁴⁸⁴ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج:2- ج3)، ص221.

ومما يدلّ على الحذف اقتران الكلام بالفعل فإنه يفيد تقديره، كقولنا بالرفاه والبنين، والتقدير:
بالرفاه والبنين أعربت، ومنه قول أحمد شوقي في صدر مرثية عبدالحليم العلايلي:

لَقَدْ لَبَّى زَعِيمُكُمُ النَّدَاءَ عَزَاءً أَهْلُ دُمَيَّاطٍ عَزَاءً⁴⁸⁵

فقوله عزاءً إنما هو ترديد لعبارة تفيد المواساة لأهل مدينة الفقيد -محافظة دمياط- الذين فقدوا أحد رجالاتهم البارزين والمشهود لهم بالمواقف الطيبة في دعم القضية المصرية، وابتدأه القصيدة بدون ذكر اسم المرثي والاكتفاء بوصف (زعيمكم) يفيد اشتهار هذا المرثي بالزعامة في أهل مدينته وإجماعهم على ذلك حتى إذا حذف اسمه قام وصفه مقامه، والشاهد في هذا البيت قوله (عزاءً) فهي تحوي مقدراً محذوفاً، فيكون التقدير: أعزّيكم عزاءً، وعليه تكون الجملة بتمامها كالتالي: أعزّيكم عزاءً أهل دمياط في موت عبدالحليم العلايلي.

ومنه حذف همزة الاستفهام بقرينة السياق، والتي قد ترد متقدمة على (أم)، كقول الشاعر في مرثية رياض باشا:

مَمَاتْ فِي الْمَوَاكِبِ، أَمْ حَيَاةٌ وَنَعَشُ فِي الْمَنَاكِبِ أَمْ عِظَاتُ؟

وَيَوْمُكَ فِي الْبَرِّيَّةِ، أَمْ قِيَامٌ وَمَوْكِبُكَ الْأَدْلَةُ وَالشِّيَاثُ؟

وَحُطْبُكَ يَا رِيَّاضُ أَمْ الدَّوَاهِي عَلَى أَنْوَاعِهَا وَالنَّازِلَاتُ؟⁴⁸⁶

في هذه الأبيات يخاطب أحمد شوقي المرثي مصطفى رياض باشا رئيس وزراء مصر ثلاث مرّات والذي تتقلّ في عدّة وزارات قبلها فكانت له إسهامات بارزة في تاريخ مصر مثل وضع الخطط للنهوض بالتعليم ونشره في أنحاء مصر وإصلاح الكتاتيب، فبدأ بالسؤال الأول والثاني بأسلوب

⁴⁸⁵ شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، (مج: 2- ج 3)، ص 32.

⁴⁸⁶ المصدر السابق، ص 63.

الاستفهام التعجبي المطلق ليسأل عن حال تميّز بها هذا التشييع وكأنّه موكب لنشر الحياة والعظة والحكمة لفضل هذا المرثي وعهده بنشر الخير، وقد حذف فيهما حرف الهمزة، فيكون التقدير: أممات؟ أنعش؟ ثم بعد ذلك سأله في الأسئلة الثلاثة المتبقية عن سرّ جزع الناس عند وفاته حتى لكانّها إحدى الكوارث الطبيعية المهولة، واستخدم نفس الأسلوب وهو حذف همزة الاستفهام. ومن خلال هذه الأبيات الثلاثة صاغ أحمد شوقي ما يقارب خمسة أسئلة بطريقة سلسلة تلذّ للسامع ولا يشعر بالثقل من تتابعها، ويكمن السبب الرئيس في ذلك استخدام أسلوب الحذف، فلك أن تتأمّل الثقل الذي سيكون لو كرّر همزة الاستفهام خمس مرّات بشكل متتالٍ، كأن يقول على سبيل المثال:

أَمُوتَ فِي الْمَوَاقِبِ، أَمْ حَيَاةٌ؟

أَنْعَشُ فِي الْمَنَاقِبِ أَمْ عِظَاتٌ؟

أَيُؤْمَكُ فِي الْبَرِيَّةِ، أَمْ قِيَامٌ؟

أَمْوَكُوكَ الْأَدِلَّةُ وَالشِّيَاتُ؟

أَخْطُبُكَ يَا رِيَاضُ أَمْ الدَّوَاهِي؟

فنستخلص أن أحمد شوقي قد حذف همزة الاستفهام للتخفيف ولتجنّب التكرار الممل، فجاءت أبياته بعد حذف همزة الاستفهام متنوّعة المطالع وبحروف متعددة تكسر النمط الرتيب، والمزاوجة بين الذكر والحذف بنت للمتلقّي نصّاً متوازناً يتّسم بالوضوح والتشويق.

وقبل الختام أحببنا أن نعرض لنقد العقّاد المشتهر لشوقي، فممنّ عُنِيَ بدراسة شعر أحمد شوقي عباس محمود العقّاد في كتابه الديوان مع إبراهيم المازني، اللذين عرضا لبعض مرثي أحمد شوقي بالنقد اللاذع، وعند تفحص الجزء الأول من كتاب الديوان يجد القارئ عبارات شديدة اللهجة تنتقد

شخص أحمد شوقي بدل شعره، منها: "الحرص المقيت أو الوجل على شهرته المصطنعة تصرف به تصرفاً يستثير الحاسة الأخلاقية من كل إنسان"⁴⁸⁷.

ويجد القارئ هذا النسق الذي يتطرق لنقد أحمد شوقي شخصاً لا نصّاً كقوله "ولقد استخفّ شوقي بجمهوره واستخفّ واستخفّ حتّى لا مزيد، ما كفاه أن يسخر الصحف سرّاً لسوقه إليه واختلاب حواسّه واختلاس ثقته حتّى يسخرها جهرة، وحتّى يكون الجمهور هو الذي يؤدي بيده أجرة سوقه واختلاسه"⁴⁸⁸.

وربما عاب على أحمد شوقي أنه لم يرقّ لمنزلة المعري في تبصّر حقيقة الموت والحياة كما جاء في مرثية فريد، فيلوم أحمد شوقي أن سوّلت له نفسه محاكاة "المعجزة البيانية"⁴⁸⁹ التي نظمها المعري، حيث قال "المعري يقول:

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مِرَارًا ضَاجِكِ مِنْ تَرَاحُمِ الْأَضْدَادِ

وَدَفِينِ عَلَى بَقَايَا دَفِينٍ فِي طَوِيلِ الْأَرْمَانِ وَالْآبَادِ

وليس أجلّ ولا أصدق من هذا الشعر، وإن تعبيره عن تعاقب الدفين بعد الدفين في الموضع الواحد بتراحم الأضداد، وقوله إن اللحد يعجب ويضحك من هذا الزحام؛ لأبلغ ما ينطق به اللسان⁴⁹⁰ في وصف تهكّم الموت بالأحياء وعبث التراحم على الحياة. ويسلّط الله عليك نفسك، فتسوّل لك أن تحاكي هذه المعجزة البيانية بقولك:

⁴⁸⁷ العقّاد، عبّاس محمود، والمازني، إبراهيم عبدالقادر: الديوان في الأدب والنقد، هنداوي، المملكة المتحدة، 2017م، ص11.

⁴⁸⁸ المصدر السابق، ص12

⁴⁸⁹ المصدر السابق، ص27

⁴⁹⁰ هذه العبارة وما أشبهها تدخل في النقد الانطباعي الذي لا يقوم على معيار، فكيف لنا أن نصنّف شعراً بأنه "أبلغ ما ينطق به اللسان".

هَلْ تَرَى كَالْتُرَابِ أَحْسَنَ عَذْلًا وَقِيَامًا عَلَى حُقُوقِ الْعِبَادِ

نَزَلَ الْأَقْوِيَاءُ فِيهِ عَلَى الضُّعْفِ فَمَيَّ وَحَلَّ الْمُلُوكُ بِالزُّهَادِ⁴⁹¹

ثم لا يزال يتعرض لانتقاص شخص أحمد شوقي حتى بعد أن عاهد القارئ أنه أثناء التحليل سيعزل مشاعره الخاصة، ولكن هذا ما يجده القارئ بعدها: "فتهاونك في قضاء حقّه وتوفية قدره لا يكون إلا لعجز أو كنود، فإن لم يكن هذا ولا ذاك، فلا حنة"⁴⁹² لا تزال تغلي في نفسك على الرجل بعد موته، وأنت بأسبابها أعلم"⁴⁹³، وهذا تعرّض مباشر لشخص الشاعر لا يليق بالناقد الأدبي ولا بأديب بحجم عقلية العقاد.

ثم في القصيدة الثانية التي انتقدها -قصيدة "غالب"- عاب على أحمد شوقي أن ذكر مهنة المرثي وبيئته في القصيدة، فأشار إلى أنه من الضعف أن نذكر المرثي بعمله فنذكر الحداد بالحديد والنجار بالخشب⁴⁹⁴، ونقول لم يرَ أحدٌ من النقاد أن دكر الخيل والسيف في مقام التشريف عيب عند رثاء فارس، أو أن ذكر الكتب عيب عند رثاء عالم، وإنما هي أمور تضيفي خصوصية أكبر للمرثي وتميّزه عن رثاء غيره.

وفي الجزء الثاني رأينا منهجاً أكثر علمية حينما أتى بأربع أدوات نقدية لنقد قصيدة مصطفى كامل⁴⁹⁵، فأوضحها للقارئ ثم أخذ يقيس شعر أحمد شوقي عليها، فكان التحليل أكثر دقة، غير أن هذه الأدوات الأربع كانت المعيار الوحيد في وجهة نظر العقاد، وصوّر بها شعر أحمد شوقي بأنّه

⁴⁹¹ العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبدالقادر: الديوان في الأدب والنقد، ص 26 و 27.

⁴⁹² الإحنة: الضغن.

⁴⁹³ العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبدالقادر: الديوان في الأدب والنقد، ص 28.

⁴⁹⁴ انظر: المصدر السابق، ص 30

⁴⁹⁵ وهي: التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجوهر.

سيئ كَلِّه أو فاسد ليس فيه ذرّة من حسن. فمن هذا أنه أعاد ترتيب أبيات القصيدة لتكون أكثر تناسقاً، بينما نجد انقطاعاً في بعض الأجزاء مثل اختياره تتابع هذين البيتين:

السَّكَّةُ الْكُبْرَى حِيَالِ رُبَاهُمَا مَنكُوسَةُ الْأَعْلَامِ وَالْقُضْبَانِ

جَارُ التُّرَابِ وَأَنْتَ أَكْرَمُ رَاحِلٍ مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الْوُجُودِ الْفَانِي⁴⁹⁶

فكما نلاحظ لا ترابط بين البيتين، بعكس ما نظمه أحمد شوقي. وأمّا ما تحدّث عنه من فساد للمعنى أو الإحالة، فمنه أن عاب البيت التالي الذي يصف حال البشر والدنيا:

فَهِيَ الْفَضَاءُ لِرَاغِبٍ مُتَطَلِّعٍ وَهِيَ الْمَضِيقُ لِمُؤَثِّرِ السُّلْوَانِ⁴⁹⁷

قال العقّاد "فأمّا القول بأن المطامع تفسح الدنيا والسلوان يحرّجها، فرأى لا يخطر إلى على فكر كفكر شوقي المقلوب"، ومن باب الإنصاف نشير إلى أنّ معنى سعة الفضاء للمتطلّع لاثقة بالمراد من تحفيز الشباب للتطلّع والرغبة بالعمل وتعمير الأرض، وأن من يترك ذلك فهو يخلق على نفسه باب غرفته ويضيّق عليه عالمًا واسعًا من الفرص. فهو معنى معقول لطيف وليس كما وصفه العقّاد في كتابه.

ومن هذه المآخذ التي أخذها العقّاد على أحمد شوقي التقليد، دون اعتبار لمفهوم توارد الخواطر قديمًا ولا التناص حديثًا، بل إن النقاد القدماء قد أفرّدوا تصانيف في السرقات الأدبية، وبينوا ما هو محمود منها -بحيث يطور الشاعر المعنى- وما هو مذموم، إلا أنّ العقّاد ذمّه كلّه ولم يفرّق، هذا وقد يجد القارئ تباينًا بين أبيات أحمد شوقي والأبيات التي أتى بها العقّاد، فمنه "قوله:

أَوْ كَانَ يُحْمَلُ فِي الْجَوَانِحِ مَيِّتٌ حَمْلُوكَ فِي الْأَسْمَاعِ وَالْأَجْفَانِ

مأخوذ من بيت ابن النبيه في قصيدته ... هو:

⁴⁹⁶ انظر: العقّاد، عبّاس محمود، والمازني، إبراهيم عبدالقادر: الديوان في الأدب والنقد، ص132.

⁴⁹⁷ انظر: المصدر السابق، ص137.

دفنت في التراب ولو أنصفوا ما كنت إلا في صميم الفؤاد⁴⁹⁸

فيرى القارئ مقدار المبالغة التي نشير إليها، إذ أننا إذا اعتبرنا أنّ كل بيتين بينهما هذا البون إنّما هو بيت مقلّد للآخر، لما استطاع الشعراء أن يقولوا شيئاً جديداً غير مقلّد. وقريب منه مأخذه عن الولوع بالأعراض دون الجوهر، فهي مسألة فكرية تستوعب اختلاف الآراء، أي أنّ ما تراه جوهرًا قد يراه غيرك عرضًا، وما تراه عرضًا يراه غيرك هو الجوهر. زد عليه أن الشاعر حرّ في اختياره التوسّع في وصف العرض وإن اتفق الجميع على أنّه عرض، حيث يعيب العقاد على شوقي استطراده في وصف علم البلد بدل وصف البلد، بينما هي أبيات وصفية غاية في اللطف والظرف، وهي من قوله:

كَأَنَّ مَا اخْمَرَ مِنْهُ حَوْلَ غُرَّتِهِ	دَمُ الْبَرَاءَةِ زَكَّى شَيْبَ عُثْمَانَا
كَأَنَّ مَا ابْيَضَّ فِي أَثْنَاءِ حُمْرَتِهِ	نُورُ الشَّهِيدِ الَّذِي قَدْ مَاتَ ظَمَانَا
كَأَنَّهُ شَفَقَ تَسْمُو الْعُيُونُ لَهُ	قَدْ قَلَدَ الْأَفْقَ يَأْفُوتَا وَمَرْجَانَا ⁴⁹⁹

فهي أبيات تصف راية تلك الأمة في تلك الحقبة، وكلّ الشعوب تتغنى بعلم بلادها، ولا يُتصوّر أن وصف راية بلد ما يُعتبر ولو عا بالعرض، أو أنه ينفي اهتمام المبدع بالجوهر. والله تعالى أعلى وأعلم.

⁴⁹⁸ انظر: العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبدالقادر: الديوان في الأدب والنقد، ص140.

⁴⁹⁹ انظر: المصدر السابق، ص 143 و144.

الخاتمة:

هذه دراسة لغوية وأدبية حاولت اكتناه مواطن الشعرية والجمال والفن في مراثي أحمد شوقي، مستفيدة من آراء النقاد، ولاسيما تلك الآراء التي كانت تستشرف أبعادًا جديدة للموضوع.

وقد وقفنا عند مفهوم الشعرية لنستشف حقيقة هذا المفهوم الشاسع الواقع بين عالمي الحقيقة والخيال، والذي يأبى أن تؤطره المسلّمات والتعريفات الجاهزة المعتادة بابتذالها، فبحثنا في أصلها وما يتعلّق بها نظرًا لاختلاف النقاد منذ القديم حول تعريف الشعر، فكان التمهيد يحوي مقاربات للوصول إلى حقيقة مفاهيم الشعر والشعرية والنص الشعري وإبداعه.

وبعد دراسة مفهوم الشعرية وما يتعلّق بها وخصائصها اللغوية والاصطلاحية، شرعنا بالبحث في المستوى الصوتي الإيقاعي بشقيه الخارجي والداخلي، أمّا الخارجي فقد تضمّن دراسة مباحث الوزن والقافية والتصريع والتقفية والتدوير والموازنة الصوتية أو ما يُسمّى التقطيع الأفقي، وأمّا الداخلي فتضمّن مباحث التكرار والتجاوب الصوتي والتناسق والتناسج الصوتي. بعد ذلك تناولنا في الفصل الثاني المستوى الدلالي وبحثنا شعرية مراثي أحمد شوقي من خلاله، وكان مفتاح هذا الفصل الصورة الشعرية، فجهدنا في البحث فيها حتّى نصل إلى مقاربات تكون أساسًا يقوم التحليل عليها، وبعد التوسّع فيها شرعنا في التطبيق وتحليل الصورة التشبيهية ثم الصورة الاستعارية ثم الصورة الكنائية. وفي الفصل الثالث درسنا مراثي أحمد شوقي على ضوء المستوى التركيبي، وكانت فيه خمسة مباحث وهي التقديم والتأخير، الفصل والوصل، القصر، الحذف والالتفات.

وتبيّنا من خلال النتائج موهبة أحمد شوقي الشعرية عن طريق الدراسة والتحليل بعد أن كانت مجرد استحسانات عند البعض، وفي الوقت ذاته وجدنا فيها ردًا تطبيقيًا وبالأدلة الملموسة على من قد تهجّم على بعض المراثيات ونعتها بالضعف، حيث تميّزت المراثي بالشعرية من خلال وفرة خصائص إيقاعية وخصائص دلالية وأخرى تركيبية، فالمنتقد كان يقتصر على جزئية بسيطة ويُهمل جوانب

عديدة للإبداع الشعري كالموازنة والتجاوب الصوتي والتناسق والحرفي والتكرار وغيرها، لذا كان رأيه في نظرنا قاصراً.

واقترنت قدرة أحمد شوقي الشعرية بتطويع العناصر التراثية، واستغلالها في وصل حاضر الأمة بماضيها، واستشراف المستقبل، وبدأت بوضوح قدرة أحمد شوقي على التناص مع القرآن الكريم ثم التراث الشعبي في مراثيه من خلال انتقاء بعض الألفاظ والتعابير المخصوصة، وهذا الاستعمال من أحمد شوقي أكسب مراثيه بُعداً رمزياً وإيحائياً أثرى أشعاره وأمدّها بانفعالات معيّنة ومشاعر مخصوصة. ومنه اعتناؤه بالمعنى الشعري المميز، فكانت سعة اطلاعه وثراء تجربته أن مكنتاه من اقتناص المعاني التي تصل إلى شغاف القلوب فتؤثر فيها أشدّ تأثير.

أمّا على المستوى الصوتي الإيقاعي فقد حلّلنا الإيقاع الخارجي ووجدنا أنّ أكثر البحور استخداماً عند أحمد شوقي هو البحر الكامل، فقد نظم أكثر من ثلث أشعاره على هذا البحر، يليه البحر الخفيف، ثم الطويل. وعرضنا للقافية في مراثي أحمد شوقي فوجدنا أنّ أكثر حروف الروي تواتراً في القوافي هو حرف اللام ثم الراء ثم الهمزة، ووجدنا أنه تجنّب استعمال النُفر من القوافي مثل الزاي والطاء والذال والشين والغين. وكان المجرى المكسور هو المجرى الأكثر شيوعاً في مراثي أحمد شوقي يليه المجرى الساكن ثم المجرى المفتوح ثم المجرى المضموم، ولعل موضوع الرثاء المتعلّق بانطفاء شمعة حياة المرثي دفع أحمد شوقي إلى استخدام المجرى الساكن أكثر مقارنة بكامل ديوانه. كما وجدنا تميّز القافية في المراثي بخصائص التمكين والانتلاف بين ألفاظ البيت والقافية، حيث وظّف الشاعر ما يوصله إلى تمكين أو توشيح القافية من خصائص ومحسنات لفظية لتأتي القافية في مكانها من دون افتعال ويكون قبلها في البيت ما يُهيئ لحضورها للمتلقّي، فيجعلها مؤنسة الحضور غير مستوحشة. ووُجدت ظاهرة التدوير العروضي في مراثي أحمد شوقي في 136 بيتاً بنسبة تمثّل ما معدّله بيتين في المرثية الواحدة.

ثم حلّلنا الإيقاع الداخلي وعرضنا لظاهرة الموازنة التي بدت في جُلّ مراثي أحمد شوقي ولكنّ بقدر يسير في كل مرثية، فأحمد شوقي وإن كان لم يعتمد على ظاهرة الموازنة في بناء مرثيته، إلا أنها كانت زينة صوتية أحبّ أن يزيّن بها قصائده بقدر محدود، وقد جاءت ظاهرة الموازنة في الغالب

على شكل الموازنة الثنائية المعروفة وبشكل نادر وردت على شكل موازنة وتقطيع ثلاثي أو رباعي. وظهر التجاوب الصوتي في مراثي أحمد شوقي مائة وتسع مرّات بمتوسط مرتين في المرثية الواحدة. أمّا التكرار فكان يعدل متوسطه ورود سبع كلمات مكررة في المرثية الواحدة، أي أنه موجود في ما يمثل 15% من أبيات القصيدة.

بعد ذلك وقفنا عند المستوى الدلالي وصوره والمستوى التركيبي وأساليبه، ولعلّ نتائجها يصعب فصلها عن سياقها فهي متماهية ومصهورة في التحليلات برمتها، ولكن يمكن أن نشير إلى ما وجدناه من اعتناء أحمد شوقي بالصورة وميله إلى استخدام الصور التشبيهية والصور الاستعارية أكثر من الصور الكنائية. وفي مبحث التشبيه عرضنا إلى استخدامات أحمد شوقي المختلفة لأدوات التشبيه، وأنواع التشبيه المتعددة كالتشبيه البليغ، والتشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني والتشبيه المقلوب، والتشبيهات القائمة على الصورة المفردة والتشبيهات القائمة على الصورة المركبة. وقد يستخدم أحمد شوقي الصور المشتهرة التي أتى بها الشعراء القدماء كالسيف والأسد، إلا أنه استثمرها في حقول جديدة أو في تأليف وتراكيب مطوّرة.

كذلك وجدنا في تشبيهات أحمد شوقي اتجاهاً إلى إضفاء سمات الطبيعة على المرثي، كتشبيه المرثي أو ما يتعلق به بالشمس والقمر والنجوم. كما أنّه كان يعتمد أحياناً في صورته على ثنائيات متضادة مثل ثنائية الموت والحياة أو يُشير إليهما بإحدى متعلقاتهما دون التصريح باستخدام الولادة والروح والنفس أو يستعمل ثنائية المهد والنش بدل الحياة والموت، فكانت التشبيهات تثير التأمل بالنفس البشرية بشكل فيه شمولية وتعددية أبعاد، وقد ضمّت تشبيهات أحمد شوقي أطوار حياة الإنسان وحالاته فلم تكد تُغفل شيئاً من الولادة فالمهد والبنوة والأبوة والشباب والمشيبي ثم الموت والكفن والنش والقبر ثم الحياة الأخروية. وقد يُكوّن أحمد شوقي في صور مرثيه ثنائية الظاهر والباطن بحيث يتنقّل من الماديات إلى المجرّدات أو العكس. كل ذلك أسهم في تميّز أحمد شوقي في جانب الصور والمعاني.

وعرضنا بما تيسّر لاهتمام أحمد شوقي بالتذليل بالحكمة في صورته وفي أشعاره عموماً فهو القائل بأنّ الشعر لا يزال عاطلاً حتّى تزيّنه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتّى يؤويها بيت من

الشعر، ولذلك كانت صورته الشعرية يرد فيها التذييل بالحكمة العقلية، وفي الرثاء وجد أحمد شوقي حقلاً خصباً لصوغ الحكمة، حيث في الرثاء نجد الحكمة تستولي على جماع صورته. وإنك لتجد حرصه على الحكمة والتخليد بالذكر كمنهج حياة اتّخذته لنفسه، وإنّا لنحسبه ممّن ملأ الدنيا حكمة وإبداعاً شعرياً، فبكاه الوطن الإسلامي أجمعه وضجّ عليه فضلاؤه.

ونرجو في هذا البحث أن نكون قد وفّقنا لتقديم ما يُناسب مكانة أحمد شوقي الشعرية، ونكون ممن استعان بالموضوعية فكانت له حرزاً من الهوى والميل عن الصواب.

مصادر البحث ومراجعته

1. إبراهيم، فتحية: خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، دار الصداقة للنشر، غزة، 2005م.
2. أبزاخ، فيصل حبطوش: كتاب أعلام الشراكسة، مؤسسة خوست للإعلان، عمّان، 2007م.
3. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2008م.
4. أبو السعود، سلامة: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009م.
5. أحمد، محمد فتوح: في تكاملات البنية الشعرية، كلية دار العلوم، القاهرة، 2003م.
6. أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989م.
7. أدونيس، شوقي شاعر البيان الأول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1982م.
8. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.
9. ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963م.
10. الأزهرى، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1967م.
11. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 2001م.
12. امرؤ القيس، ديوانه تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، مصر، 1984م.
13. أمعشوشو، فريد: أحمد شوقي ومفدي زكريّا؛ من حقيقة التقاطع الشعريّ إلى ترجيح فكرة التأثير والتأثر، مجلة رسائل الشعر، العدد الرابع، 2015م.
14. الأنصاري: يوسف بن عبد الله، مقال بعنوان البديع والتشكيل الصوتي، 2013م.
15. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981م.

16. بارت، رولان وجينيت، جيرار: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: غسان السيد، ط1، دار نينوى، سوريا، 2001م.
17. البارودي، محمود سامي: ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
18. برغوت، محمد: البنية الإيقاعية في شعر ممدوح عدوان، دراسات أدبية ونقدية، فاس، 2011م.
19. البرقوقي، عبد الرحمن: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، لبنان، 2010م.
20. البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية؛ الأصول والفروع، ط1، دار الفكر اللبناني، 1986م.
21. بسيوني، عبد الفتاح: علم المعاني؛ دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، ط4، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015م.
22. بطرس، حلاق: دورة شوقي ولامارتين: الندوة الأدبية (الأبحاث والمناقشات)، مؤسسة البابطين 2008م.
23. البهيتي، نجيب محمد: أبوتام الطائي حياته وحياته شعر، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982م.
24. بوجراند، روبرت دي: النص في الخطاب والإجراء، عالم الكتب، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، 1998م، ط1.
25. تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م.
26. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1968م.
27. ياكسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988م.
28. الجارم، علي، وأمين، مصطفى: البلاغة الواضحة في البيان والمعاني والبديع مع الدليل، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت 2014م.
29. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط1، مكتبة الخانجي القاهرة، 2005م.

60. الربيعي، محمود: توازن البناء في شعر شوقي، مجلة فصول، مج:3، العدد الأول، أكتوبر1982م، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي وحافظ (ج1).
61. رزقة، يوسف: مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة؛ ديوان جفرا نموذجًا، الجامعة الإسلامية، فلسطين، 2002م.
62. ريفاتيز، ميخائيل: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة د.حميد الحمداني، ط1، دراسات سال، الدار البيضاء، 1993م.
63. الزبيدي: محمد المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 2008م، ج1.
64. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله: البرهان في علوم القرآن، دار إحياء الكتب العربية، 1957م.
65. الزركلي، خير الدين: الأعلام، ط15، دار العلم للملايين، بيروت، 2002م.
66. زكريا، أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ط1، دار الفكر، تح: عبدالسلام هارون، القاهرة، 1979م.
67. الزمخشري، محمود بن عمر: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، تح: محمد باسل، ج1.
68. أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني؛ قراءة في ضوء الأسلوبية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج:5، العدد الأول، 1984م.
69. زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، بيروت، 2002م.
70. ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو، ترجمة عبدالرحمن بدوي، بيروت.
71. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله: جوامع علم الموسيقى من قسم الرياضيات من الشفاء، تح: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة.
72. ابن سينا: كتاب الشفاء، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1954م.
73. السكاكي: سراج الدّين يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م، ط1.

74. سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983م.
75. سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.
76. سيبوكر، إسماعيل الحاج عبدالقادر، تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم ومقاصده البلاغية والإعجازية، جامعة أم درمان الإسلامية، 2008م.
77. سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ورفيقه، دار الرشيد، بغداد، 1982م.
78. شاحطو، علي: أثر المستوى التركيبي في بناء الدلالات النصية (رسالة ماجستير)، جامعة وهران-السانيا، الجزائر، 2012م.
79. شاعر، محمد محمود: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
80. شلق، علي: المتنبي شاعر تتوهج ألفاظه فرسانا وتأسر الزمان، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1977م.
81. الشهرزوري، يادكار: قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 2012م.
82. شوقي، أحمد: ديوان أحمد شوقي، تح: محمد نعيم بربر، المكتبة العصرية، صيدا، 2010م.
83. شوقي، أحمد: أسواق الذهب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
84. ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996م.
85. صبري، شفيق: دراسة عن شوقي؛ محاضرات أقيمت في كلية الآداب، 1997م.
86. صبري، محمد: الشوقيات المجهولة، دار المسيرة، بيروت، 1979م.
87. صمود، حمادي: شعرية الشوقيات، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي وحافظ، مج:3، العدد الأول، أكتوبر 1982م.
88. صولة، عبدالله: الحجاج في القرآن؛ من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط2، دار الفارابي، لبنان، 2007م.
89. الضبي، أبو العباس المفضل، المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 6 دار المعارف بمصر (د.ت).
90. ضيف، شوقي: الرثاء، ط 4، دار المعارف، القاهرة، 1987م.

91. طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998م.
92. الطرابلسي، محمد الهادي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م.
93. الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981م.
94. الطريفي، يوسف عطا: أمير الشعراء أحمد شوقي؛ حياته وشعره، ط2، الأهلّة للنشر والتوزيع، الأردن، 2013م.
95. الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار الفكر، بيروت، 1970م.
96. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، 1983م.
97. عبدالرؤوف، سليم: موسيقى الشعر العربي؛ اللون مقابل المصطلح، ط1، جمعية الشعر الشعبي، 2010م.
98. عبد اللطيف، أنور والحسيني، أحمد: صحيفة الأهرام، العدد 47331، 2016م..
99. عثمان، عبد الفتاح محمد: الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي، مج:3، العدد الأول، 1982م.
100. ابن عربي، خليفة: الاتجاهات النقدية في الشعر الخليجي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012م.
101. عساف، ساسين: الصورة الشعرية (وجهات نظر غربية وعربية)، دار مارون عبود، بيروت، 1985م.
102. العسكري، أبوهلال: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، الناشر: عيسى البابي الحلبي، 1952م.
103. العشماوي، محمد زكي: دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي وحافظ، مج 3، العدد الأول، 1982م.
104. عشيّش، خالد: المنهج المعروض في علم العروض (رسالة ماجستير)، جامعة أفريقيا العالمية، السودان، 2003م.

105. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.
106. عطوط، أصيل عبد الوهاب يوسف: أحمد شوقي (دراسة في أعماله الروائية)، رسالة ماجستير في جامعة النجاح الوطنية، نابلس - فلسطين، 2010م.
107. عطوي، فوزي: أحمد شوقي أمير الشعراء، دراسة ونصوص، دار صعب، بيروت 1973م.
108. العف، عبد الخالق محمد: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، الجامعة الإسلامية، فلسطين، 2001م.
109. العلوي، المظفر بن الفضل: نضرة الإغريض في نضرة القريض، تح: نهي الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1976م.
110. عمران، عبد نور داود: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، جامعة الكوفة، 2008م.
111. العميدي، محمد بن أحمد: الإبانة عن سرقات المتنبي، تح: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف بمصر، 1961م.
112. عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1968م.
113. عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2015م.
114. الغانمي، سعيد: أقنعة النص، قراءة نقدية في الأدب، ط1 دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991م.
115. الفارابي، أبو نصر: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1990م.
116. ابن فارس، أبو الحسين أحمد: الصحابي في فقه اللغة العربية ومساثلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت
117. الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.
118. الفقي، صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ط1، دار قباء، القاهرة، 2000م.
119. الفيروز آبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، 2005م.

120. قاسي، صبيرة: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر؛ فترة التسعينات وما بعدها، رسالة دكتوراه بجامعة فرحات عباس، سطيف-الجزائر، 2011م.
121. القرطاجني، حازم: الباقي من كتاب القوافي، تح: علي الغزيوي، ط1، دار الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء، 1997م.
122. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م.
123. القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1992م.
124. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط3 المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1964م.
125. كريش، عصام: المستوى التركيبي والإيقاعي في شعر أحمد شوقي؛ الرثاء أنموذجاً، جامعة الأنبار، العدد الرابع، 2011م.
126. الكساسبة، رضا عبد الغني: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، 2004م.
127. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، 1986م.
128. كوهن، جان: الكلام السامي، نظرية في الشعر، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، 2013م.
129. لاشين، عبدالفتاح: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر، دار المريخ، الرياض، 1980م.
130. لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري؛ بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1994م.
131. المبارك، زكي: أحمد شوقي، إعداد وتقديم كريمة زكي مبارك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009م.

132. المبرّد، محمد بن يزيد: الكامل، دار مطابع الشعب، القاهرة.
133. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1953م.
134. محصول، سامية: المستوى التركيبي في الدراسات الأسلوبية، الجزائر، 2010م.
135. محمد حسين الطريحي، البنية الموسيقية في شعر المتنبي، ط1، أكاديمية الكوفة، هولندا، 2008م.
136. محمد عثمان، عبدالفتاح: الصورة الفنيّة في شعر شوقي الغنائي؛ أنواعها، مصادرها، سماتها، مجلة فصول، عدد خاص عن شوقي وحافظ.
137. محمد علي، أسعد: بين الأدب والموسيقى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005م.
138. محمد، الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1990م.
139. محوي، رابح: الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009م.
140. مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.
141. مرتاض، عبدالملك: الكتابة من موقع العدم، مؤسسة اليمامة، كتاب الرياض، 1999م.
142. المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.
143. المسدي، عبدالسلام: التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر، مجلة فصول، مج:3، العدد الأول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، عدد خاص عن شوقي وحافظ، 1982م.
144. مطلوب، أحمد: أساليب بلاغية؛ الفصاحة-البلاغة-المعاني، الكويت، وكالة المطبوعات، 1980م.
145. ابن المعتز، أبو العباس عبدالله: كتاب البديع، ط1، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 2012م.
146. المعري، أبو العلاء: ديوان لزوم ما لا يلزم (المقدمة من اللزوميات)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م.
147. المعري، أبو العلاء: ديوان لزوم ما لا يلزم؛ اللزوميات مما يسبق حرف الروي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م.

148. مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.
149. ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 2003م.
150. أبو موسى، محمد محمد: دلالات التراكيب؛ دراسة بلاغية في علم المعاني، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، 1987م.
151. الميداني، عبد الرحمن بن حسن: البلاغة العربية أسسها وعلومها فنونها، ط1، دار القلم، دمشق، 1996م.
152. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط10، دار العلم للملايين، بيروت، 1970م.
153. ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية؛ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والتاريخ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
154. ناظم، حسن: البنى الأسلوبية؛ دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2002م.
155. نعيمة، ميخائيل: الغرغال، ط15، نوفل للنشر، بيروت 1991م.
156. الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ط6، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014م.
157. الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014م.
158. الهاشمي، علوي: جدلية السكون المتحرك؛ مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، الكويت، عدد 290، 1990م.
159. واورزنيك، زتيسلاف: مدخل إلى علم النص؛ مشكلات بناء النص، ترجمة: سعيد بحيري، ط1، مؤسسة المختار، 2003م.
160. وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

161. الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.
162. ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1967م.
163. ويس، أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
164. ويس، أحمد محمد: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي بحث في المشكلة والاختلاف، ط دار كنوز المعرفة عمان 2017.
165. اليوسفي، محمد لطفي: لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992م.
166. يحياوي، رشيد: الشعرية العربية الأنواع والأغراض، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991م.
167. يعقوب، إميل بديع : موسوعة علوم اللغة العربية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006م.

It also included in the research that Ahmed Shawky uses of analogous tools and their different types, such as eloquent analogy, implicit analogy, and inverted analogy.

As for the structural level, the interest was on studying the nominal and actual sentences, the news sentence and the structural sentence, and studying the grammatical and rhetorical structures in general.

Among the most prominent aesthetic methods and characteristics used in the syntax of the Arab sentence in poetry and literature in general, are presentation and delay, separation and connection, deletion, shortening and attention, which are what were chosen by us for the synthesis of the syntactic level in lamentations.

Keywords:

Poetry, Rhythmic level, Semantic level, Structural level, Poetic Language, Ahmed Shawky, Lamentation, Analogous, Critical, Creativity.

Ahmed Shawky's poetry, and Shawky's elegies won the approval of many critics, so it is a rich field for research and analysis.

Our research is based on a preamble and three chapters, through which the preface aims to address the subject of poetry and presents through it the concept of poetry and its essence, and then it examines the origin of the lament and its implications, and Ahmed Shawky's care of it as an art and a purpose of his poetry.

After that, the research proceeds with an analysis of the lamentations of Ahmad Shawky's poets, according to the division adopted by a number of researchers when studying poetry, which is the division of the study into three levels: rhythmic, semantic, and structural. In his famous book "The Structure of the Poetic Language".

Through the rhythmic level, we referred to the external rhythm with its study of the weights and rhymes that were used in the Shawkiya, then we discussed the acceleration and rotation, and we compared the most results to the full bureau, to show what was characterized by the lamentations of the rest of the bureau on the level of the rhythmic structure.

In regards to the semantic level, we began to define the significance, and then we specialized in analyzing the simulated image, the metaphorical image in detail for each topic, in order to rely on opposite's binaries.

Research Summary

Poetry research is a problematic topic in which philosophers, critics and scholars has different views on the matter, both ancient and modern, and if the first teacher Aristotle had opened the discussion of it extensively in his book “The Art of Poetry”, then the subject continued to develop until Roman came to push and defined poetry. His famous definition of it "all that makes a text a poetic text", a definition that appears on the surface to be inclusive, but it is devoid of the details that were the subject of contention between everyone who studied poetry.

Because the problematic space is wide, we cannot judge it on the validity of one concept without another, because creativity in what we calculate is not bounded by specific fixed frameworks, and therefore our study was looking at the aesthetics of texts in accordance with more than one thought and critical orientation.

Poetry may be in the modern concept, a cognitive and critical scientific theory that has always been concerned with the study of the aesthetic characteristics that make a text a poetic text, and therefore the research is based on the most prominent theses of critics that dealt with this subject, followed by an analysis and practical action on selected poetic models from the elegies of Ahmed Shawky Aesthetic characteristics, in an important section of

UNIVERSITY OF BAHRAIN

College of Arts

**Department of
Arabic Language and
Islamic Studies**



Poetic Lamentation of Ahmed Shawqi

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master Degree in Arabic Language & Literature

Submitted by
Mohammed Ali Alsaeed

University number: 20101942

Supervised by
Dr. Ahmad Mohammed Wais
Professor of Criticism and Literature theory
at the Department of Arabic Language and Islamic Studies
University of Bahrain

Kingdom of Bahrain
February, 2020

