شعريَّةُ اللغة والإيقاع في قصيدة (حكاية مع الليل)
مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف

د. حامد مُحَمَّد عبد العزيز أيوب
أستاذ النحو والصرف والعروض المشارك بجامعة الجوف

الملخص:

تأتي هذه الدراسة بعنوان (**شعريَّة اللغة والإيقاع في (قصيدة حكاية مع الليل) مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف**)، وتتمثل إشكالية الدراسة في السؤال الآتي: هل يمكن للمنهج النقدي اللغوي أن يكون أداة فاعلة في قراءة النصوص وإضاءتها؟ ومن هنا هدفت الدراسة إلى بيان فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر من خلال التحليل النصي لقصيدة حكاية مع الليل في محاولة فهمها، وتفسيرها من خلال مكوناتها اللغوية والإيقاعية، من غير النظر إلى الغاية التي نشدها مبدعها منها، وقد اتبع الباحث في دراسته المنهج الوصفي الاستقرائي القائم على الوصف والتحليل، وقد أكَّدت الدراسة تطبيقيًّا أن المنهج اللغوي في تحليل النصوص مقنع؛ لأنه قائم على النص نفسه دون أن تُفرض عليه تفسيرات مسبقة، وأن عنوان القصيدة جاء لصيقًا بمجراها، وأن اختيار المفردات والتراكيب وانتقاءهما في قصيدة (**حكاية مع الليل**) له خصيصة في إضاءتها وكشف مكنونها، وأن حركة الضمائر والمخالفة بينها أسهمت في تشكيل رؤى الشاعر، وأن حركة الأفعال وأبعادها الزمانية وفاعلية الجملة الاسمية أسهمتا في رسم الصراع بين الذات والموضوع، وأن قصيدتنا جاءت عملًا فنيًّا منسجما في إيقاعها الخارجي والداخلي بما يتناسب مع القص فيها، ومحاورها الدلالية.

الكلمات الدلالية: اللغة- الإيقاع- حكاية- الليل

Abstract

This study is entitled (Effectiveness of the grammatical meaning in the construction of poetry poem with the night model Mohammed Hamsa Abdullatif), and aims to demonstrate the effectiveness of the grammatical meaning in the construction of poetry through the analysis of the text of a poem with the night to try to understand and interpret through the components of language and rhythmic regardless of The study has confirmed that the linguistic approach in text analysis is convincing because it is based on the text itself without imposing prior interpretations on it, and that the title of the poem came to the conclusion The movement of pronouns and their differences contributed to the formation of the poet's vision, and the movement of the verbs, their temporal dimensions and the effectiveness of the nominal sentence contributed to the drawing of the conflict between the subject and the subject, and that the selection of the words and compositions and their selection in a poem Our poem came as a work of art in harmony with its external and internal rhythm in proportion to the story, and its axes.

Keywords -: language-rhythm – fable – night.

المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا مُحَمَّد ﷺ، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أهمية البحث

تأتي أهمية الدراسة من كَونها تكشف عن أمرين، أما الأول فهو فاعليةَ النحوِ في قراءة النصِ الشعري، وهذا مبدأ ارتضاه وعمل به ودعا إليه شاعرنا المبدع مُحَمَّد حماسة عبدَ اللطيف؛ لعدةِ أسباب، منها: أن هذا المنهج النقديَّ اللغويَّ في تحليلِ النصوص مقنع وسلِس وواضح؛ لأنه قائم على النصِ نفسه يدلل منه على صدقه وعلو حسّه، وليس كلاما موهوما، أو ألغازا وأحاجي وعبارات طَنانةَ جوفاء، أو تزييفا بعبارات مُستوردَة لإرهاب القارئ وتخويفه... وأن هذا المنهج يتماشَّى مع الشعر عينه بوصفه فنًّا إبداعيًّا يقوم على اللغة والإيقاع(١).

أما الأمر الآخر فهو بيان شعرية اللغة والإيقاع لدى شاعرنا من خلال إحدى قصائده.

إشكالية الدراسة:

تتمثل إشكالية الدراسة في تَعدُّد المداخل لقراءة النصوص شعرا كانت أم نثرا، ومن هنا فإن الوقوف على استخدام المنهج النقدي اللغوي في قراءتها، وتأكيد أهميته في ذلك يمثل مطلبا من خلال التطبيق على نموذج لشاعر دعا إلى ذلك؛ لبيان حركة اللغة والإيقاع ودورهما في تفسير النص.

أسئلة الدراسة تتحدد في الإجابة عن الأسئلة الآتية:

١- ما دور العنوان في بناء القصيدة؟

٢- ما فاعلية اللغة في بناء القصيدة وتفسيرها؟

(١) انظر: د. حماسة، مُحَمَّد (٢٠٠١م)، الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر، د. ط، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ص ٩ وما بعدها، ود. حماسة، مُحَمَّد (١٩٩٢م)، اللغة وبناء الشعر، ط١، القاهرة، مكتبة الزهراء، بالقاهرة، ص ٧ وما بعدها.

٣- ما فاعلية الإيقاع في بناء القصيدة وتفسرها؟

أسباب اختيار الموضوع:

١- الرد على من ادعى أن النحو اكتمل حتى احترق، وتأكيد أهمية النحو في تحليل النصوص تطبيقيًّا.

٢- المكانة اللغوية التي أخذها العالم الجليل الأستاذ الدكتور مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف؛ لذا تأتي هذه الدراسة لإلقاء الضوء على جانب إبداعي لديه وهو الشعر، وبيان حركة اللغة والإيقاع في تشكيل عمله من خلال تحليل إحدى قصائده.

الهدف من الدراسة:

- استظهار دور العنوان في جلاء النص الشعري.
- تعرف دور الضمائر في تشكيل رؤى الشاعر.
- بيان دور الأفعال في رسم الصراع بين الذات والموضوع، وأثر الجملة الاسمية، وما دخلها من انكسارات في ذلك.
- الكشف عن أثر الإيقاع داخليًّا كان أم خارجيًّا في بناء النصِ الشعري، وكشف أسراره الدَّلالية.

الدراسات السابقة:

تعددت الدراسات التي تناولت فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، ومنها:

- د. حماسة، مُحَمَّد، (٢٠٠١م)، الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر، د. ط، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.
- د. حماسة، مُحَمَّد، (١٩٩٢م)، اللغة وبناء الشعر، ط١، القاهرة، مكتبة الزهراء، بالقاهرة.

وهاتان الدراستان وغيرهما قدَّمتا تطبيقًا عمليًّا لفاعلية النحو في قراءة النصوص الشعرية، لكن الباحث لم يجد دراسة لُغوية تناولت شعرية اللغة والإيقاع في قصيدة (حكاية مع الليل) للدكتور مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف على نحو ما جاء في هذه الدراسة.

مصطلحات الدراسة:

– شعريَّة اللغة: هي مفردات النص وتراكيبه اللغوية التي اعتمدها الشاعر؛ للتعبير عن تجربته الشعرية؛ لتؤثر في المتلقي، ويكتب لها البقاء.

– الإيقاع: ويقصد به "وحدة النَّغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر... أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي"(١).

منهج الدراسة وإجراءاتها:

منهج وصفي استقرائي يقوم على الوصف والتحليل.

حدود الدراسة:

قصيدة "حكاية مع الليل لمحمد حماسة عبد اللطيف" التي فازت بجائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب ١٩٦٥م، ونشرت ضمن ديوان شعري بعنوان: طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ١٩٧١م، ثلاثة ألحان مصرية: تقديم د. أحمد هيكل، د. ط، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

خطة الدراسة:

وجاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد ومبحثين رئيسين، أولهما: فاعلية اللغة في بناء القصيدة، وثانيهما: فاعلية الإيقاع في بناء القصيدة، ثم خاتمة تضم أهم النتائج والتوصيات، ثم قائمة المصادر والمراجع.

وفيما يلي تفصيل ذلك:

التمهيد:

قبل الدخول إلى عالم النص وقراءته نقف أمام أمرين:

(١) د: هلال، مُحَمَّد غيمي، (١٩٧٧م)، النقد الأدبي الحديث، د. ط، القاهرة: نهضة مصر، ص٤٣٥.

أولهما: مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف بإيجاز، وثانيهما: النص وعنوانه.

أولًا: مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف:

الأستاذ الدكتور مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف عالم لغوي وشاعر مصري؛ وُلِدَ بقرية كفر صراوة محافظة المنوفية، حَفِظَ القرآن الكريم على يد أبيه الشيخ عبد اللطيف الرفاعي، وحصل على الليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى عام ١٩٦٧م، ثم حصل على الماجستير والدكتوراه من الكلية نفسها، وتدرج في عمله الأكاديمي بالكلية نفسها من معيد إلى أن ترقى إلى درجة أستاذ في النحو والصرف والعروض، وعمل رئيسا لقسم النحو والصرف والعروض، ثم وكيلًا لكلية دار العلوم جامعة القاهرة، وانتُخِبَ نائبا لرئيس مجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ٢٠١٣م، وهو يعدُّ واحدًا من أعظم العلماءَ الذين أثروا العربية في العصر الحديث، بما تركه من مؤلفات وتلامذة يسيرون على دربه. ومن مؤلفاته: الإبداع الموازي، وبناء الجملة العربية، والجملة في الشعر العربي، وظواهر نحوية في الشعر الحر دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، واللغة وبناء الشعر، ولغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية... وغيرها وله أربعة دواوين شعرية هي: حوار مع النيل، ومن سنابل العمر، وثلاثة ألحان مصرية بالاشتراك، ونافذة في جدار الصمت (بالاشتراك)، وقد استطاع أن يرسم لنفسه منهجا نقديًّا يعتمد اللغة أداة في التحليل متمًّا ما بدأه عبد القاهر الجرجاني، من خلال التحليل الكلي للنصوص، وقد تُوفي في ٣١-١٢-٢٠١٥م[(١)].

(١) وانظر معلومات عن حياته وشعره ومؤلفاته: الريحاني، مُحَمَّد عبد الرحمن، (د.ت): مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، مجموعة دراسات علمية، محكمة مهداة إليه من تلامذته، وزملائه، وأحبابه، د. ط، القاهرة، الناشر التيسير.

ثانيا: النص وعنوانه.

يقول المبدع مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف في قصيدة (حكاية مع الليل):

ضَـــمَّهُ اللَّيْـــل.. لَوعَـــةً وعـــذَابا ... وحيينَـــا.. مؤرِّقًـــا.. واغْـــترَابا

ويعـولُ الصَّـمْتَ في أَسـاهُ.. وتَبكـي ... أُمنيـــاتٌ.. تطَـــايرتْ أَسْـــرابا

أَظْلَمـتْ نَفْسـهُ كَمـا أَظْلَـم اللـي (م) ... لُ.. فَراحتْ كَالْبحْرِ.. هَاجتْ عَبابا

شَـــاطئَاهُ الضُّـــلُوعَ.. بالضُّـــلُوعِ ... هَـدَّهَا المـوج.. ثَـورةً، واضْـطرابا"

يغْتَلـي بالْأَسـى.. فَيرمـي شُـوا(م) ... ظًـا يتـراءى علَـى الجبـيْن اكْتئَـابا

فَهْـوَ حينَـا.. يَمـور مـن وهْـجِ الحـز ... ن.. وحينَـــا يقضّـــم الْأَنْيـــابا

"آه يا لَيْـل!" زَفْـرةٌ كَـانَ يلْقـي(م) ... هَـا.. فَتسـري إِلَى الزَّمـان عتَـابا

ولَـدَى بَاب خَيْمَـة.. قَـدْ تَـدَاعَى ... يرمـقَ الْأُفْـقَ.. ظُلْمـةً وعَـذَابا

فَينَـــوح المجْهُـــولُ في جنبَيْـــه.. ... ويُنَادِيـــه فَجْـــرهُ.. لهَّـــابا"

وَالظَّلَامُ الْعَرِيدُ في الأُفقِ.. عَات.. ... لَا يـرى فيْـه مـنْ أَسـاهُ.. شـهَابَا

والْفَضَاء الرَّهيب.. يعْوي حوالَي(م) ... هِ.. ضَـــيَاعًا، وغُربَـــةً، ويبَـــابا

والرياح.. الرياح.. تعْبثُ بالخي(م) ... مَـــةِ هَـــزءا.. فَتنْـــزِعَ الْأَطْنَـــابا

والصّغَار الجيـعَ في دَاخـلِ الخَـي(م) ... مَـــةَ.. بـــؤْس لم يعْـــرف الجلْبَـــابا

فَـالخَريفُ العَـرْيَانُ.. يأْكُـل مـا قَـدْ ... قَدَّمتْـــه يـــدَ الرَّبيْـــعِ.. ســـحابا

ضَـــمَّهُ اللَّيْـــل هكَـــذَا.. زَفَـــرَات ... تمْـــلَأُ اللَّيْـــل.. أَنَّـــةً وانْتحَـــابَا

"آه يا لَيْـــل!" قَالهَـــا.. وتَنَـــزَّتْ ... ذكْـرَيَات.. علَـى الجَبـيْن.. ضَـبابا

غَـام فيْـه الْأَسـى.. وأَشْـرقَ أَمـس ... عَـــاشَ فيْـــه انْطلَاقَـــةً وشَـــبابا

وَتَمَطَّى فِي صَدْرِه الحلْم: الْغَا(م) ... فِي.. وجَلَّى عَنِ الهُيب.. تَرابا

فَاشْرَأَبَّ الحَنِينْ فيْه لمَغْنَى.. ... صَبَّ فيْه الهَوى لَه.. أَكْوابا

وتَوالَتْ أَيَّامُه ذِكْريات ... تَتَراءى لِناظِريه.. سَرابا

هَا هُنَا كَانَ مَلْعَبِي.. ورِفَاقِي ... كَم شَرِبْنَا الأَيَّام صَفْوا مُذَابا

"هَذه نَخْلَتِي.. وتِلْكَ كُرومِي.. ... آه يا كَم سَقَيْتُها.. مِطْرابا

"وانْتَظَرتُ الحصَادَ.. لَكِنَّ لَيْلِي ... بعْثَر الْأَهْل في العراء.. قِبابا

وتَلَوَّى الصَّغَار مِن قَسوة الجو(م) ... ع.. فَأَلْقُوا عَلَى رؤاه.. حِجابا"

فَرأَى لَيْلُه الأَسِيُّ.. صِغَارا ... يتَضَاغُونَ.. حسرةً، واغْترابا

وديارا.. قَضَى الصِّبا في مَجَالِي(م) ... ها.. تُنَادِيه أَنْ يَحِثَّ الرِّكَابا

"آه يا لَيْل!" قَالَها فَاستَثَارتْ ... في حَنَاياه.. مَوارِدا غَلَّابا

رَاح يهْوِي عَلَى الظَّلَام بِكَفِّي(م) ... هِ.. ويفْرِي عَنِ الصَّباحِ إِهَابا

يسْتَرِد الدِّيار مِن قَبْضَة الْبَغْ(م) ... ي.. ويَجْتَاح بالْعَذَاب الذِّئابا"

"يا صَبَاحِي المأْمولَ في ساحِ دَاري.. ... يا حقُولَ الْكُروم ضَمِّي الصِّحابا

يا صِغَارِي.. "سرتُ صَراخًا مَهِيضًا ... يعْصِر اللَّيْل.. رهْبَةً وارتِيابا"

فَاكْفَهَرَّ الدُّجى. ومَدَّ يدَ الغَدْ(م) ... رِ فَلَم تُبْقِ صَوتَه الصَّخَابا!"

غَيْر أنَّ الصَّبَاح أَشْرقَ حلْوا ... دَقَّ كُلَّ الأَبْوابِ بابا فَبابا

"يا صـغَاري غَـدا تَعيشُـونَ يومـا ضَـاحكَ الْوَجْـه قَالَهَـا ثمَّ غَـابا"(١)

واحتَـواهَ الشُّـروقُ.. والـدَّم يَجْـري دَافقًـا مـن حشَـاه يـروِي التُّـرابا

عنونة المبدع لقصيدته بقوله:" **حكاية مع الليل** " تؤدي دورين أما الأول فهو دلالي؛ لأن العنوان دليل النص وكاشفه الأول وموجه القارئ نحو غاياته على المستويين الشكلي والعميق (٢).

فاختيار مُحَمَّد حماسة عنوان قصيدته **(حكاية مع الليل)** جعل النص قريبا من حركة القصة سردا وقصًّا؛ لكنها حكاية ممزوجة بالألم والرهبة والخوف والاغتراب؛ لأنها حكاية مع الليل.

أضف إلى هذا فإن العنوان أسهم في سبك النص وحبكه كما يري الأستاذ الدكتور أحمد كشك(٣).

وثانيهما: جمالي؛ فلغة الشعر تصنع لنفسها جماليات خاصة، وترجع تلك الجماليات إلى كيفية تشكيل التركيب على مستوى الجمل، ومن ثمَّ الصياغة الشعرية داخل العمل كله.

فجماليًّا يكتنفُ عنوانَ القصيدة مظهرٌ جماليٌّ هو بناؤه اللغوي، فالعنوان مركب من جملة اسمية حُذفَ فيها المبتدأُ(٤)، واخَتيار المبدع لفظ (حكاية) الخبر نكرة؛ يرجع إلى أنه

(١) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش (١٩٦٥م)، ثلاثة ألحان مصرية: تقديم د. أحمد هيكل، د. ط، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م، ص٤٥: ص٤٧ قصيدة حكاية مع الليل، وهي من بحر (الخفيف)، وفازت هذه القصيدة بجائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب.

(٢) د. عبد المطلب، مُحَمَّد، (١٩٩٦م)، مناورات الشعرية، ط١ القاهرة، دار الشروق، ص٧٧، وانظر: د. الجزار، مُحَمَّد فكري (١٩٩٨م)، العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، د. ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ط، ص ٦١.

(٣) انظر: د. كشك، أحمد (٢٠١٤م)، اللغة والإيقاع، د. ط، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ص ٩٧.

(٤) الجرجاني: عبد القاهر، (٢٠٠٠م)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود مُحَمَّد شاكر، د. ط، القاهرة: مكتبة الخانجي، ص ١٤٦ في الحديث عن جماليات الحذف.

أَخفُّ، وأَشَدُّ تَمكُّناً[١]، وحذف المبتدأ؛ لغاية يرومها الشاعر، فلم يهدف- من المنتج الدلالي- إلا أن يشاركه القارئ النص أو حكاية مع الليل بآلامها وخوفها وظلمتها ومرارتها واغترابها.. من البداية إلى النهاية.

والسؤال هل تحقق في النص مراد المبدع من عتبته الكاشفة (أي: العنوان)؟ وهل ظل الألم مسيطرا على حكايتنا من البداية إلى النهاية؟ أو أن الأمل يشرق، ويبدد وحشة الليل البهيم؟

المبحث الأول: شعرية اللغة في بناء القصيدة:

إنَّ اختيار المفردات والتراكيب وانتقاءهما في قصيدة (**حكاية مع الليل**) للمبدع مُحَمَّد حماسة له خصيصة في إضاءتها وكشف مكنونها، على النحو الآتي:

أولًا: جدلية الحضور والغياب:

الضمائر من المعارف[٢]؛ لذا فهي تؤدي بنا إلى التخصيص والتعيين والتحديد، وأن أقواها تعريفًا وتخصيصا ضمير المتكلم[٣]، أما أدناها تحديدًا وتخصيصا فهو ضمير الغائب[٤]؛ لذا فإن ضمير الغائب في حاجة إلى كاشفه[٥]؛ وهذا أدى إلى أن يكون "الإبهام والتردد في تحديد الغيبة قائما"[٦] كما يرى أستاذي الدكتور أحمد كشك.

(١) سيبويه: أبو بشر عمرو بن عثمان (١٩٨٨م)، الكتاب:، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ج١، ص٢٢.

(٢) المبرد: أبو العباس مُحَمَّد (د. ت) المقتضب: تحقيق مُحَمَّد عبد الخالق عضيمة، د. ط، مصر، عالم الكتب، بيروت، ج٤/٢٨٠.

(٣) المقتضب، ج٤/٢٨١.

(٤) ابن مالك: جمال الدين مُحَمَّد: (١٩٩٠م) شرح تسهيل الفوائد، تحقيق د. عبد الرحمن السيد، د. مُحَمَّد بدوي المختون، ط١،مصر: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ج ١/١٦٦.

(٥) ابن مالك، المرجع نفسه، ج ١/١٥٦.

(٦) د. كشك، أحمد (٢٠١٤م) اللغة والإيقاع، ص١٠٣.

ولننظر حركة الضمائر، وكيف أسهمت في تشكيل رؤي الشاعر، يقول المبدع[١]:

ضَـــمَّهَ الليـــل.. لَوعَـــةً وعـــذَابا وحيينـــا.. مؤرقًـــا.. واغْـــترَابا
وتوالَـــتْ أَيَّامـــه ذِكْـــريات تتـــراءى لناظريـــه.. ســـرابا

في هذه الأبيات من الأول إلى الحادي والعشرين، وظَّف الشاعر ضمير الغائب (هو) سبعا وعشرين مرة في عشرين بيتا، دون أن يظهر مفسِّره لفظًا؛ لحضور معناه في الحس، وهو ما يعني سيادة القص في النص[٢]، وهذا يشي بوجود صراع ممتد بين قوتين، إحداهما مسيطرة قاهرة لم يصرح بها، لكنها فاعلة ومؤثرة، والأخرى خفيَّة ضعيفة مغرقة في الإبهام والغموض والتنكير، وفي القصيدة شخوص أخرى لكنها تؤول إلى إحدى القوتين السابقتين، فهناك "فينوح المجهول في جانبيه" وهو تفريع لضمير الغائب للإشارة إلى الغليان الداخلي لهذا المبهم الغامض، ورغبته في الخلاص، هنا يأتي قول الشاعر (وينابيه فجره.. لهَّابا)، وإضافة الفجر إلى هذا الغائب يشي بالأمل والقوة، ثم يعدل المبدع من ضمير الغائب السائد إلى ضمير المتكلم سبع مرات في قوله[٣]:

هـــا هنـــا كَـــانَ ملْعـــبي.. ورفَـــاقي كَـــم شَـــربنَا الأَيَّام صـــفْوا مـــذَابا
هـــذه نَخْلَـــتي.. وتلْـــك كُرومـــي.. آه يا كَـــم ســـقَيتها.. مطْـــرابا
وانْتظَـــرتُ الحصـــاد.. لَكـــنَّ لَيلـــي بعثَـــر الْأَهْـــل في العـــراء.. قبـــابا
وتلَـوَّى الصّـغَار مـن قَسـوة الجـو(م) ـعِ.. فَـــأَلْقُوا علَـــى رؤاه.. حجـــابا

ليؤكد شاعرية الخطاب، وهذا الالتفات من الغائب إلى المتكلم من حسن الكلام[٤]، إضافة إلى هذا، فإن ذكر ضمير المتكلم يوحي بالشعور بالذات، والرغبة في استعادتها إلى

(١) طاهر، حامد– محمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥.
(٢) د. عبد المطلب، محمَّد، (١٩٩٦م)، مناورات الشعرية، ط١، القاهرة، دار الشروق، ص٦٣.
(٣) طاهر، حامد– محمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٦.
(٤) القزويني، محمَّد بن عبد الرحمن بن عمر،(د. ت)، الإيضاح في علوم البلاغة: تحقيق: محمَّد عبد المنعم خفاجي، ط٣، بيروت: دار الجيل، ج٢/٩١.

الوجود، وأَكَّدَ ذلك ارتباطُ ضمير المتكلم بمجموعة من الدوال المؤكدة: هذا (ملعبي– ورفاقي– كم شربنا– صفوا مذابا– نخلتي– كرومي– كم سقيتها– وانتظرت الحصاد)، وأفاد المبدع من الظواهر الطباعية في توسيع الدلالة، فوضع النقاط دلالةً على الحذف حتى يمكننا من أن نضع ما شئنا من دوال تعبر عما استدعته ذاكرة المتكلم من ذكريات ربطته بأرضه، ورفاقه، وخيرات أرضه من نخيل وكروم...، عند هذه النقطة يأتي قول المبدع (لكن)؛ ليهدم هذا الإحساس بالذات، فإن "لكن" الاستدراكية نَسبت لِما بعدها حكما مُخالفًا لما قبلها [(١)]؛ ليأتي ضمير المتكلم مضافًا إلى لفظ (ليل)؛ ليوحي بالانكسار والضعف والوحشة والضياع؛ لارتباطه بدوال تشي بالألم (بعثر الأهل– في العراء– وتلوى الصغار– من قسوة الجوع).

ويتوارى ضمير المتكلم ويبرز ضمير الغائب ثلاث عشرة مرة، في قول شاعرنا[(٢)]:

"فَـــرأَى لَيْلُـــهُ الأَســـيُّ.. صـــغَارا يتضَـــاغُونَ.. حســـرةً، واغْـــترَابا

يســـتَرِدُّ الـــدّيار مـــن قَبضَـــة الْبـــغْ(م) ـي.. ويَجْتَـــاح بالْعَـــذَاب الـــذّئَابا"

إن التحول في خطّ الصياغة عن طريق الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، يعلن التحول في خط الدلالة من الخنوع والذل؛ لانتشار الليل وغلبته، إلى استعادة النور ونشر الصباح في كل دار بالقوة الفعلية، ويأتي المعادل لهذا التحول في موقف هذا الضعيف، فإذا كانت القصيدة لم تصرح بهذه القوة المسيطرة، فإن البيتين السابع والعشرين، والثامن والعشرين كانا مفعمين بالقدرة قولًا وعملًا في دلالة واضحة على حب الحرية من خلال اختيار المفردات: (يهوي– بكفيه– يفري– عن الصباح– إهابا– يسترد الديار– من قبضة البغي– ويجتاح– بالعذاب الذئابا).

(١) ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل، (١٩٨٠م)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل: تأليف: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، ط٢٠، القاهرة: دار التراث،. ج٣/ ٢٣٥.

(٢)– طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٦–٤٧.

وتعود الذات إلى السيطرة على المعنى في قول المبدع(١):

يا صـــباحي المـــأمولَ في ســـاحِ داري يا حقُـولَ الْكُـروم ضَـمّي الصّـحابا
يا صـغاري.." سـرتْ صـراخا مغيّظًـا يعصـر اللّيـل.. رهبـةً واريبـابا"

عن طريق المخالفة بين الضمائر من الغائب إلى المتكلم ثلاث مرات، ويدهشنا نسق الصياغة إذ إنها تأخذ خطًّا موافقًا حركة الدلالة، فالشاعر عرَّف (صباحي– داري– صغاري) من خلال إضافة هذه الدوال إلى ضمير المتكلم؛ لتشي بالتملك والرغبة في الغد المشرق والحياة والأمل، وتؤدي الظواهر الطباعية في هذه الدفقة الشعرية دورها في إنتاج الدلالة وتوسيعها؛ لتأكيد فرحة الذات بانتصارها على قوى البغي وقهر الليل.. فوضع المبدع نقاطًا دلالة على الاختصار؛ ليضع القارئ ما أراد من ألفاظ تعبر عن هذه الفرحة.

ويأتي قول الشاعر(٢):

فَـاكْفَهرَّ الـدُّجى. ومـدَّ يـدَ الغَـدْ (م) ـرِ فَلَـــم تُبَـــقِ صـــوتَهُ الصَّـــخَابا!"

للتعبير عن عودة الليل بظلمته الشديدة، إلا أنه مع إسكاته صوت الفرحة في الذات، فقد كان اختيار المبدع ل(مد يد الغدر) يعبر عن ضعف هذه القوة الغاشمة، وعدم قدرتها على المواجهة، ويمكن أن نرى أثر ذلك في قول المبدع"(٣):

غَيـــرَ أنَّ الصَّـــباحَ أَشْـــرقَ حلْـــوا دقَّ كُـــلَّ الأَبْـــواب بابا فَبَـــابا

إن الأبيات الثلاثة الأخيرة في قصيدتنا تُجسد الإشراقَ والأمل واستمرارية الحياة الخصبة، ويلفتنا أن الصياغةَ بدأت بلفظ (غير) للدلالة على المخالفة لما قبله، وذكرَ (الصباح) معرفة، وكأن الشاعر يقول لنا ولنفسه أيضًا: إن هذا الصباح باق، وتستمر المخالفة بين الضمائر من المتكلم في قوله (يا صغاري) إلى الغائب الذي ذُكرَ أربع مرات

(١)– طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٧.
(٢) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٧.
(٣) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٧.

(قالها ثمَّ غابا- واحتواه الشروق- دافقًا من حشاه)؛ ليظل هذا الغائب ملهما للحرية والأمل والحياة من البداية إلى النهاية.

ثانيا: حركة الأفعال وأبعادها الزمنية، وفاعلية الجملة الاسمية:

بملاحظة حركة الأفعال وأبعادها الزمانية في قصيدة (**حكاية مع الليل**)، نجد أن القصيدة تضعنا من البداية أمام حالة من الصراع بين قوتين، يقول المبدع[١]:

ضَـــمَّهُ الليـــل.. لَوعَـــةً وعـــذَابا وحنينَـــا.. مُؤرِّقًـــا.. واغْـــترَابا"

وقد بدأت حركة الأفعال في قصيدتنا بالفعل الماضي (ضمَّه) المتعدي المسند إلى (الليل) إشارة إلى تجاوز الموضوع، وسطوة قوة الظلام على هذا الغائب، وأكَّد ذلك مجيء الحال (لوعة) للدلالة على الألم والمعاناة التي تعيشها الذات، ويؤدي حرف العطف (الواو) دوره في إبراز هذا الألم من خلال الجمع والربط بين ألفاظ توحي بهذا (لوعة وعذابا وحنينا.. مؤرقًا.. واغترابا)، إلا أنها تكشف من جانب آخر عن روح سامية رافضة؛ لأن نفسه الأَبيَّة مالت إلى الاغتراب، وهذا يشي بالأمل الخفي.

ولا شك أن هذه القوة المسيطرة دفعت الذات الغائبة إلى منطقة دلالية غارقة في الأسى والحزن، يقول الشاعر[٢]:

ويعـولُ الصَّـمتَ في أَسـاهُ.. وتَبكـي أُمنيـــاتٌ.. تَطَـــايرتْ أَســـرابا
أَظْلَمـتْ نَفْسـهُ كَمـا أَظْلَـم اللـي(م) ـل.. فَراحـتْ كَـالْبحرِ.. هاجـتْ عَبـابا
شَـــاطِئَاهُ الضُّـــلُوعُ.. بالضُّـــلُوعِ هَـــدَّهَا المـــوجُ.. ثَـــورةً، واضْـــطِرابا"

في هذه الأسطر ينطلق التعبير من الفعل المضارع (يعول) الذي يسلمنا إلى الإحساس بتجدد الصمت في أساه واستمراريته، ويستمر ردُّ الفعل الانكساري لهذا الغائب ببكاء الأمنيات، ومجيء لفظ (أمنيات) نكرة يشي بالإطلاق، وشيوع أُمنياته، ثم يأتي النعت

(١) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٥.

(٢) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥.

(تطايرت أسرابا) ليحقق أمرين، الأول: دلالي، حيث إنه جملة فعلية ماضية تدل على تحقق الضياع، وأكَّد ذلك مجيء الحال (أسرابا)، وثانيها: هو تماسك النعت بمنعوته فصارا كالاسم الواحد(١).

ويأتي البيتان الثالث والرابع بوصفهما مقابلي الصمت والبكاء اللذين يشيان بالعجز في البيت الأول، فكان الماضي أقوى أثرا من الحاضر فسادت علاماته (أظلمت– أظلم– فراحت– هاجت– هدها) ليوحي بالحركة الداخلية، ورفض سطوة الظلام، وأكَّد ذلك تكرار الحال الذي تنوعت صوره؛ فجاء جملتين الأولى: فعلية (فراحت عبابا)، والثانية: اسمية (شاطئاه الضلوع)، وجاء مفردا (عبابا– ثورة)، وعطف عليه بالواو لفظ (اضطرابا) للجمع، والتصريح بالتشبيه في (**أظلمت** نفسه كما أظلم الليل.. فراحت كالبحر) يشي بالترجيح لا الوجوب، مما يؤكد رفض النفس الظلام والركون إليه، ورغبتها في الحياة والأمل والهدوء(٢)، ومن اللافت أن الأفعال الناتجة عن الذات جاءت قاصرة؛ لمناسبتها حالة عجزها، وعدم قدرتها على فعل شيء؛ لأن أفعالها صادرة منها ومردودة إليها.

وتستمر حركة الأفعال بأبعادها الزمنية في التعبير عن حدة الصراع بين الذات الغائبة، والموضوع يقول الشاعر(٣):

يغْتَلِـي بالْأَسَـى.. فَيرمِـي شُـوا(م) ظًـا يتَـراءى علَـى الجبِـيْن اكْيئَـابا

فالذات التي عانت لن تظل قابعة تحت سطوة الموضوع ف(يغتلي) الصادر منها، وإن جاء مضارعا قاصرا، وأفاد المبدع من الطباعة، ووضع نقاطًا ليدل على المعاناة التي لا تنتهي– فإن المضارع (يرمي) المتعدي الذي ارتبط بما قبله بالفاء يؤذن بالتحول السريع في خط الصياغة، والدلالة للذات؛ لأن "الفاء موضوعة لدخول الثاني فيما دخل فيه الأوَّل

(١)سيبويه، الكتاب ج١ / ٤٢١، في حديثه عن ترابط النعت بمنعوته.

(٢) الجرجاني، دلائل الإعجاز ص ٧٢-٧٣.

(٣) طاهر، حامد – مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف – أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥.

متَّصلاً"[١]، فالأمر تجاوز الرفض الداخلي إلى الإعلان الخارجي، ويتساوق مع هذا الملمح اعتماد الصياغة بشكل واضح على النعت والحال؛ لإثراء السياق بكم هائل من النواتج الدلالية، فمجيء النعت بالجملة الفعلية المضارعية (يتراءى) شخَّص هذه الرفض الموقد على الجبين، وذكر الحال (اكتئابا) يرسم صورة سوداء لحال الذات.

ثم يأتي قول شاعرنا[٢]:

فَهُوَ حِينًا.. يَمُور مِن وهَجِ الحُز ن.. وحِينًا يقضّم الْأَنْيابا

ضَمَّه اللَّيْل هَكَذَا.. زَفْرات تَمْلَأُ اللَّيْل.. أَنَّةً وانْتِحابا

في هذه الدفقة الشعرية تُمثل حركة الجملة الاسمية ملمحا أسلوبيًّا إذ تكررت ثمان مرات؛ لتؤدي دورها في **تجسيد** ثبات رفض الذات، ورغبتها في الحياة في قوله (فهو حينا يمور– زفرة كان يلقيها) وهما جملتان قصيرتان، خبر الأولى منهما فعلية فعلها مضارع قاصر، تؤكد استمرارية الاضطراب الذي لم يتجاوز الذات، وقد طالت بعطف جملة فعلية مضارعية فعلها متعد، ومع هذا التجاوز إلا أنه لم يتجاوز الذات، وقدم فيها (حينا) للتركيز على الزمن للدلالة على تغير حال الذات، وإذا كانت بعض العناصر تؤثر بحضورها، فإن غياب بعضها الآخر له تأثير آخر؛ فحذف المبتدأ في الجملة الثانية؛ لأن الذي يشغل المبدع هو (زفرة) وصفت بجملة اسمية منسوخة خبرها مضارع متعد (كان يلقيها)، وهذا النعت انكسر فيه قانون الاختيار مؤذنا بتحول الصياغة وتحول الدلالة من الرفض القاصر إلى الرفض المجاوز إلى الزمان نفسه، وكُسر المألوف في تعلق الجار والمجرور (إلى الزمان) بالفعل وأثر في وقوع الفعل (تسري) على الحالَ (عتابا).

(١) ابن يعيش، يعيش بن علي (٢٠٠١م) شرح المفصل للزمخشري، قدم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ج٥/١٣.

(٢) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥-٤٦.

وتستمر حركة الأفعال في البيتين الثامن والتاسع؛ للتعبير عن حركة الذات في الصراع، فجاء الفعل الماضي مؤكدا في قوله: (قد تداعى)؛ للدلالة على وقوع الحدث، وتقديم شبه الجملة (لدى باب الخيمة) يوحي بالحركة المترقبة للمستقبل، وتطلعها للخلاص، ثم ينتصر الحاضر؛ لغلبة الأفعال المضارعية (يرمق– ينوح– يناديه)؛ للدلالة على استمرارية المجاهدة، ويؤدي الحال في قوله: (ظُلمة) دورا كبيرا في دفع الذات، وتأكيده بالعطف (وعذابا)، وتبرز الفاء بوصفها قيمة دلالية في تسريع الحركة، وتتابعها والربط بين الجمل.

وإذا كانت الأبيات من السادس إلى التاسع تُميّل رفض الذات للموضوع، فإن الأبيات من العاشر إلى الخامس عشر ترسم صورة مؤلمة لعالم الذات، وأثر الموضوع عليها، وتبرز الجمل الاسمية بوصفها قيمة تعبيرية موحية بالثبات والتلبس بالحدث، وقد كُسرت قوانين الاختيار بشكل كبير في الأبيات، فأدَّت النعوت المفردة غير المألوفة دورها في تشَكيل هذه اللوحة في ثلاثة مواضع، فليس مألوفا أن يكون الظلام عربيدا، ولا أن يكون الفضاء رهيبا، ولا أن يكون الخريف عريانا، وجاءت المصادمة جلية في علاقة الإسناد في (الظلام...عات)، و(الفضاء...يعوي)، و(الرياح... تعبث)، و(الخريف... يأكل)، ويلحظ أن الأخبار جاءت في أكثرها بصورة الأفعال المضارعة؛ لتشي بالحركة وديمومتها، وكُسر المألوف في علاقة الإضافة في (يد الربيع).

وسعى الشاعر إلى خلخلة عناصر الصياغة؛ ليصل إلى أعلى درجة من التأثير. وتأكيد شاعرية التراكيب، ففصل بين المبتدأ (الصغار) والخبر (في داخل الخيمة) بالنعت في (الجياع)؛ ليوحي بشدة الفقر والخوف، وأكد ذلك المضمون النعت بالجملة الفعلية المضارعية (لم يعرف الجلبابا) التي خلصت للماضي بدخول (لم)، وهذا يشي أن المستقبل مختلف، وفصل بين (يعوي) والحال (ضياعا) بالظرف (حواليه)، وكأنه أراد أن يَخصَّ الذات ومكانها بالضياع، وإحاطته بها، وزاد من تأكد هذا الفصل بين الفعل (تعبث)، والحال (هزءا) بالجار والمجرور (بالخيمة)، وأفاد المبدع من العطف في تشكيل الصورة، وإثراء الدلالة، فبدأت كل جملة اسمية بحرف العطف الواو؛ لتفيد الجمع وتربط بين الجمل.

ثم يتكرر الفعل الماضي (ضمه)؛ ليوحي بمحاصرة الموضوع الذات، وأكد ذلك الحال في (زفرات) التي توصف بجملة فعلية مضارعية (تملأ) معبرة عن استمرارية المعاناة، وقد أسهم الحال وما عطف عليه في تقريب هذه الصورة في (أنة وانتحابا).

ومن المؤكد أن استدعاء الذكريات كان وسيلة لإبراز المفارقة بين ما كانت عليه الذات وما تكون عليه؛ لتقيم معادلاً روحيًّا للألم؛ يقول شاعرنا(١):

آه يا لَيْـــل!" قَاهَـــا.. وتَنَـــزَّتْ ذِكْـــريات.. عَلَـــى الجبِـــين.. ضَـــبابا

وديارا.. قَضَـــى الصِّبا في مَجَـــالِي(م) هَـــا.. تُنَاديـــه أَنْ يَحُـــثَّ الرِّكَـــابا

في هذا المقطع الشعري نلاحظ أن الذات بدأت في استرجاع الماضي ببعديه الزماني والمكاني، ليس بغرض التعبير عن معطيات حسيَّة، وإنما رغبة في استعادة اللحظة المشرقة؛ لتكون ملهمة ودافعة نحو غد وضيء، والحضور الزمني يأتي مع تتابع الأفعال الماضية الموحية بحدوث صورة مفعمة بالحيوية والأمل، وقد بلغ عدد الأفعال الماضية عشرة أفعال في الأبيات من السادس عشر إلى العشرين، وقد تدرجت في دلالاتها فهو (قالها وتنزت وغام وأشرق وعاش وتمطى وجلى واشرأب وصب وتوالت وتتراءى)، وتضافرت الدوالي في إبراز صورة الماضي، وتكثيفها فجاء دالًّا (ذكريات- أكوابا) جمعا؛ ليوحيا بكثرتها، وتلذذ النفس بها، وأكد ذلك تكراره دال (ذكريات) في البيت التاسع عشر ونعته بقوله: (تتراءى)؛ ليعبر عن تجدد الذكريات واستمراريتها، وتكراره الجار والمجرور (فيه) في (غام فيه)، و(عاش فيه)، و(فاشرأب الحنين فيه)، و(صب فيه الهوى)؛ للتركيز على هذا المكان دون غيره ففيه النشوة والفرح، ثم قوله (صب... له)، و(تتراءى لناظريه) دلالة على تخصيصه وحده بهذه المتع دون غيره، ثم تأتي الأبيات من الحادي والعشرين إلى الثالث والعشرين ليضع المبدع المتلقي في قلب المكان؛ ليشارك الذات لحظتها من خلال الإشارة بوصفها منبها أسلوبيًّا في (ها هنا)، وتبرز الجملة الاسمية في (هنا كان ملعبي- هذه نخلتي- وتلك كرومي)؛ لتؤكد حنين الذات إلى

(١) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٦.

مكان الذكريات، ونسبتها إلى نفسها، وتؤدي الظواهر الطباعية- بوضع نقاط دليل على الإيجاز- دورها في توسيع الدلالة، ويكثف هذه الدلالة تكرار (كم) الخبرية في (كم شربنا الأيام صفوا مذابا– كم سقيتها.. مطرابا)، وأكدها حركة الأفعال الماضية في (شربنا– سقيتها)، ومجيء الحال (صفوا)، وصف ب(مذابا)، وذكر الحال (مطرابا).

تظل المخالفة ملمحا بارزا في قصيدتنا، فالأصل أن تكون النتيجة إيجابية مع ما لمسناه من حيوية في استرجاع الذكريات، وهذا الطموح يبزغ في قول شاعرنا: (وانتظرت الحصاد)؛ لتأتي الجملة الاسمية المسبوقة ب(لكن) في (لكن ليلي بعثر الأهل...)؛ لتقرر قهر الموضوع الذات، وقد كُسرت قوانين الاختيار في علاقة الإسناد، وتزداد حدة التشتت والضياع في تعلق الجار والمجرور (في العراء) بالفعل (بعثر)، وتستمر الصياغة في رسم التجربة القاسية مع اكتسابها عمقًا جديدًا بذكر الصغار وتغليفها بزمن الحضور (تلوى– يتضاغون)، وكأنما أراد الشاعر أن يرى المتلقي هذه الصورة المؤلمة شاخصة، وزاد من قسوتها الحال (حسرة)، وما عطف عليه (اغترابا)، ويلحظ أنه تحول من الربط بالواو في البيت الرابع والعشرين في (ويتلوى) إلى الفاء في البيتين الرابع والعشرين، والخامس والعشرين في (فألقوا –فرأى)؛ للإسراع بالحركة والتجميع، وأكد الدلالة اعتماد السياق على حركة الأفعال الماضية، ويظل الماضي الذي يمثل الحياة ببعديها الزماني والمكاني ماثلاً أمام الذات لا يغيب من خلال الجملة الفعلية الماضية التي وقعت نعتا في (وديارا.. قضى الصبا في مجاليها)، إذ هو المحرك نحو المستقبل، وذلك بحضور حركة المضارع (تناديه– يحث).

ويستمر الشاعر في عرض الصراع بين الذات والموضوع، فيقول[1]:

"آه يا لَيْـــل !" قَالهَـــا فَاســـتَثَارتْ في حنَـــــاياه.. مـــــارِدًا غَـــــلابَا
واحتَـــواه الشُّـــروقُ.. والـــدَّم يَجْـــري دَافقًـــا مـــن حشَـــاه يـــروِي التُّـــرابا

(١) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف – أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص ٤٦-٤٧.

في الأبيات تتضح رغبةَ الذات الإيجابية في الانتصار والتحرر من استبداد الموضوع، فالبيت السابع والعشرون يشهد تحولًا قويًّا في الصياغة والدلالة، فيعتمد المسلك التعبيري على مفردات وتراكيب تتساوق مع هذه الدلالات، فبدأت الأبيات بمنبّه أسلوبي تكرر قبل مرتين هو (آه يا ليل)؛ ليوحي بتأوُّه شديد يدفَع الذات نحو الحرية، وتَتابع الأفعال الماضية (قالها– فاستثارت– راح) في سرعة للربط بينها ب(الفاء)؛ لتوحي بحركة التحول السريع، ثم اختيار الصيغة الصرفية (غلَّابا) بصيغة المبالغة نعتًا للفظ (ماردا) يوحي بالقوة، وكثرة الانتصار، وأدت حركة الأفعال المضارعية الإيجابية بالفعل لا بالقول في (يهوي– يفري– يسترد– يجتاح– يعصر)، وهي أفعال متدرجة في دلالتها دورها في إبراز العلاقة التقابلية بين الماضي والحاضر، من حيث تشابكهما؛ لتكون الغلبة في هذا الصراع للحظة الحضور المفعمة بالقوة، وأكد ذلك ما تعلق بهذه الأفعال من دوال فهو (يهوي عل الظلام)، و(يفري عن الصباح)، و(يسترد الديار من قبضة البغي)، و(يجتاح بالعذاب الذئابا)، ومجيء لفظي (الديار– الذئابا) بصيغة الجمع كثف الدلالة، وأوحى بخبث المعتدي، ثم هو في النهاية (ويعصر الليل رهبة وارتيابا).

ومع هذه اللحظات الأثيرة تتحول الذات إلى استحضار صباحها باعتباره مقابلًا لليل الذي تكرر عشر مرات في قصيدتنا بالنداء في (يا صباحي المأمول)، واستحضار حقولها في (يا حقول الكروم)، فلفظ (يا) عمل على إبعاد المنادى؛ لكن الشاعر فرَّغ حرف النداء من هذه الدلالة بإضافة المنادى إلى ياء المتكلم في الأولى؛ لذا آثرت الذات نسبته إلى نفسها، وهذان النداءان لغاية، وهنا يأتي فعل الأمر (ضمي الصحابا) الذي ذُكر مرة واحدة؛ ليشي بالتنبه لشيء كان غائبا بفعل الموضوع.

ويتكرر النداء في (يا صغاري) ب(يا) التي عملت على إبعاد المنادى؛ لكن المبدع قرَّبه بإضافته إلى ياء المتكلم، وتستمر الظواهر الطباعية منبها أسلوبيًّا أفاد منه المبدع فوضع النقاط ليضع القارئ ما أحب من ألفاظ تعبر عن هذه اللحظة الماتعة.

ثم تأتي الفاء في (فاكفهر)؛ لتعبر عن سرعة التحول في الصراع من غلبة الذات إلى غلبة الموضوع، إلا أنه مشوب بالغدر، وأكد هذا المضمون حركة الماضي في (فاكفهر– مد)، وتفريغ الفعل المضارع في (فلم تبق) من زمانه، وخلص للماضي بدخول (لم) عليه، وأفاد التحولُ من العطف بالواو إلى العطف بالفاء– الربطَ والجمع.

وتستمر المقابلة ببروز اسم الاستثناء (غير) مؤذنا بالتغير في نتائج العلاقة التقابلية لصالح الذات، ويلحظ استخدام المبدع الجملة الاسمية المؤكدة في (أن الصباح أشرق)؛ لتقرير هذه الدلالة، وأكدها مجيء خبرها جملة فعلية ماضية في (أشرق) طالت بالحال (حلوا)، ونعته بالجملة الفعلية الماضية (دق)، وكثف الدلالة قوله (كل الأبواب بابا فبابا).

وتقدّم لنا القصيدة في الختام نهاية الصراع وميلاد الحياة، وتقهقر طغيان الموضوع، فتتفتق الصَياغة عن الأمل الوضيء من خلال نداء (يا صغاري) باعتبارهم الامتداد الطبيعي لاستمرارية الحياة، وبروز النظرة إلى المستقبل في (غدا)، وغلبة لحظة الحضور في الفعل المضارع (تعيشون) وما تعلق به (يوما) وصف ب(ضاحك الوجه)، وتمثل لحظة غياب الذات لحظة مملوءة بالحياة؛ لأن زمن رحيلها هو الشروق في قوله (واحتواه الشروق)، وأكد ذلك الفعل الماضي، ثم يقرر الشاعر في النهاية أن ما قدَّمته الذات من تضحيات سيظل الوقود للغد من خلال الجملة الاسمية في قوله: (والدم يجري دافقًا من حشاه يروي الترابا)، والإخبار بالمضارع (يجري)، وما عطف عليه (يروي) يشي بالاستمرارية، وظهور الحاضر.

المبحث الثاني: شعرية الإيقاع في بناء القصيدة:

قصيدة (حكاية مع الليل) لشاعرنا الأستاذ الدكتور مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف تتضافر المداخل في قراءتها، ويمثل الإيقاع- بمستوييه داخليًّا كان أم خارجيًّا- مدخلًا لكشف بعض أسرار التركيب الشعري فيها، إذ إن الإيقاع "لدى الشاعر العربي جزء من عملية الإبداع لديه، وليس واجهة شكلية، ويثبت أن النحو- أي: التركيب- طريق إبداعي آخر موصول بحبل الدلالة، التي تمثل المطلب الأخير البادي في ثوب فني يحقق الجمال والمتعة والإثارة"(١).

وقد جاءت قصيدتنا عملًا فنيًّا منسجما في إيقاعها، على النحو الآتي:

أولًا: الإيقاع الخارجي:

يتمثل الإيقاع الخارجي لأي نَصٍّ شعري في الإيقاع الذي يظهر في القصيدة كلها، ويتكرر في كل بيت من أبياتها، أي إنه يتمثل في الوزن، والقافية.

أ- إيقاع الوزن وانكساره:

يعدُّ الوزن عِماد الشعر، ولا يستقيم إلا به، وقد بان هذا في تعريف قدامةَ بن جعفر للشعر(٢)، والمراد بالوزن هو النغم المنتظم في أبيات القصيدة من تكرار التفعيلات، وإذا كان حازم القرطاجني ربط بين الأغراض الشعرية والأعاريض(٣)، وهو ما ذهب إليه عبدالله الطيب(٤)، فإن هذا الرأي لم يؤمن به أستاذي الدكتور مُحَمَّد حماسة(٥)، وهو ما ارتضاه الدكتور

(١) د. كشك، أحمد، (١٩٨٩م)، التدوير في الشعر دارسة في النحو والمعنى والإيقاع، ذ. ط، القاهرة، ص٥.

(٢) ابن جعفر: قدامة (د. ت)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي د. ط، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ١٥.

(٣) انظر القرطاجني: حازم (د.ت) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق مُحَمَّد حبيب ابن الخوجة، د. ط، دار الغرب الإسلامي ص ٢٠٥، وانظر ص٢٦٦.

(٤) انظر الطيب، عبد الله (١٩٨٩م)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٢، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ص ٩٣ وما بعدها.

(٥) انظر: د. حماسة: مُحَمَّد، الإبداع الموازي للشعر، ص ٧١.

عز الدين إسماعيل[(١)]، إذن فإن ما ذهب إليه حازم القرطاجني، وعبد الله الطيب لا أرتضيه، ولا يقبل على إطلاقه؛ لأن القصيدة الجيدة تقوم على أمرين مترابطين، أولهما: الإيقاع الجيد، وثانيهما: بناؤها اللغوي المحكم، ولا يمكن أن نتصور أن إيقاع الوزن يعطي دلالة واحدة ثابتة مع تغيُّر التراكيب اللغوية التي تشغل هذا الإيقاع إضافة إلى اختلاف القائل لهذا الشعر وعصره.

وقصيدة "حكاية مع الليل" اتخذت من بحر الخفيف في صورته الموروثة ذي الوحدات الثلاثية (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) نغما أساسا لها؛ لتعبر بنغمها الحزين المتتابع عن حالة بائسة تعيشها الذات في مواجهة قبضة البغي، ونجد شاعرنا المبدع يجدد في نغم الخفيف الموروث؛ ليزيد من عمق الحزن، وانكسار الذات، مما يزيد من جلال هذا البحر، ومن هذا التجديد:

زيادة تفعيلة جديدة غير التفعيلات التي بني عليها بحر الخفيف، وهذه التفعيلة (فا متفعلن)، وهي مأخوذة من تفعيلة (مستفعلن) بعد مزاحفتها بالخبن، وزيادة سبب خفيف (فا) في أولها، وقد جاءت هذه التفعيلة الجديدة في البيت الثاني من القصيدة في قول شاعرنا"[(٢)]:

ويعـولُ الصَّـمتَ في أَسـاهَ.. وتَبكـي أُمَيِيـــاتٌ.. تَطَـــايرتْ أَسَـــرابا"

جاء هذا الاضطراب في البحر الشعري عفويًّا– وكأن الشاعر قصده قصدًا– ليعبر عن اضطراب الذات وآلامها.

(١) انظر د. إسماعيل: عز الدين، (د. ت) التفسير النفسي للأدب، ط٤، القاهرة، دار غريب، ص٥٢.

(٢) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥.

زيادة تفعيلة جديدة، وهي (علاتن التي تساوي فعولن)، وهي مأخوذة من التفعيلة الأكثر ترددا، والتي تشكل الأساس الهندسي في إيقاع هذا البحر (فاعلاتن) بعد حذف السبب الخفيف (فا) من أولها، وقد وردت هذه التفعيلة مرتين في قول شاعرنا"[١]:

شَـــاطئاهُ الضُّـــلُوعَ.. بالضُّـــلُوعِ هَـــدَّهَا المـــوج.. ثَـــورةً، واضْـــطرابا"

ومن التفعيلات الجديدة (علاتن فا التي تساوي مفاعيلن)، وهي مأخوذة من (فاعلاتن) بتأخير السبب الخفيف (فا)، وقد وردت هذه التفعيلة في قول شاعرنا"[٢]:

فَهَـوْ حِينَـا.. يَمُـور مِـن وهَـجِ الحُـزْ ن.. وحِينَـــا يقضّـــم الْأَنْيـــابا"

ليوحي انكسار الإيقاع باستمرار اضطراب الذات، وانكسارها المتجدد، ورغبتها في كسر القيود.

تردد تفعيلة (فالاتن) في قصيدتنا، وهي صورة مزاحفة من (فاعلاتن) بحذف (ع) من المقطع الثاني، وقد تكررت هذه التفعيلة ثماني مرات، ولم ترِد إلا في نهاية الأبيات، ومن ذلك قول شاعرنا[٣]:

فَينَـــوح المجهَـــولُ في جانبيـــه وينَاديـــه فَجـــره.. لهَّـــابا"

وهذا التنوع في استخدام تفعيلة (فاعلاتن) يبعد الرتابة عن الموسيقى، وينسجم مع الدلالة وتحول الذات من الحزن نحو الخلاص.

غير أن هذا النغم يتحول في النهاية إلى البهجة والإشراق؛ ليتوافق مع الأمل الذي دقَّ كل باب في قوله "[٤]:

(١) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، المرجع نفسه، ص ٤٥، وانظر البيت ٣٣ من القصيدة، ص٤٧.

(٢) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٥.

(٣) انظر قصيدة (حكاية مع الليل)، نهاية الأبيات الثاني، والسادس، التاسع، والثاني عشر، والتاسع عشر، والثاني والعشرين، والسابع والعشرين.

(٤) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف – أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٧.

غَـــير أنَّ الصَّـــباح أَشْـــرقَ حلْـــوا دقَّ كُـــلَّ الأَبْـــواب بابا فَبـــابا

أي: إن الوزن الواحد لبحر الخفيف في قصيدتنا توافق إيقاعيًّا مع الدلالة في تشكلها حزنًا واضطرابا وحياةً وإشراقًا.

ويلحظ أن الزحاف أدى دوره الإيقاعي في قصيدتنا، فلم نر إلا الخبن مزاحفًا تفعيلة (مستفعلن) لتصير (متفعلن) في القصيدة كلها، ولم تستعمل في صورتها التامة إلا في تسعة مواضع، وهي تعادل نسبة ١٢,٥% وهي نسبة قليلة، مما يوحي بحسن النقص لهذه التفعيلة في هذا البحر(١)، والزحاف السائد في تفعيلة (فاعلاتن) هو الخبن أيضا.

ب- إيقاع القافية:

القافية الجيدة تؤدي ثلاثة أدوار، أولها: إيقاعي، فهي أبرز عنصر صوتي في القصيدة؛ لذا كانت العناية بها، وهذا ما أكده ابن جني(٢)، أما الثاني: فهو دلالي فهي تسهم في تشكيل الصورة التي قصدها المبدع، أما الثالث فهو الربط بين أجزاء القصيدة؛ لأنها النغم الواحد المتكرر الذي يطرب الأذن في نهاية كل بيت، وعندما نقرأ قول شاعرنا في البيت الأول من القصيدة "(٣):

ضَـــمَّهَ الليـــل.. لَوعَـــةً وعـــذَابا وحنينَـــا.. مُؤرِّقًـــا.. واغْـــترَابا

فإننا نتوقع أمرين، أولهما: البحر الأساس للقصيدة وهو الخفيف، وثانيهما: صوت الباء المفتوحة الذي اتخذته القصيدة رويًّا، وقد ساعدت القافية على توقُّع أن المقطع الذي سيتكرر بانتظام في آخر كل بيت هو (با)، وقد ألحت القصيدة على هذه القافية، وهيأت ذهن القارئ من البيت الأول، بل توقُّع مثيلتها (عذابا- اغترابا)، وجعلته يُحس أن إيقاع هذه الكلمات بهذه الصيغة هو اللحن الأساس.

(١) وانظر: د. كشك، أحمد (د. ت) الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، د. ط، مصر مكتبة النهضة المصرية، ص٥٩ وما بعدها في حديث أستاذي عن أحكام الزحاف والعلة.

(٢) ابن جني: أبو الفتح عثمان (د. ت)، الخصائص، تحقيق مُحَمَّد علي النجار، د. ط، بيروت: المكتبة العلمية، ج١/٨٤.

(٣) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ٤٥ص.

وهذا كما قال مُحَمَّد حماسة: "عقدٌ يعقده الشاعر مع المتلقي، كأنه يطلب إليه أن يحدد حاسة التلقي عند هذا الإيقاع "[(١)]، ومن هنا بمقدور القارئ أن يستدعي الألفاظ التي تختتم بهذا المقطع، مثل: (أسرابا– عبابا– اضطرابا– اكتئابا– الأنيابا– عتابا– عذابا– لهَّابا– شهابا– يبابا– الأطنابا- الجلبابا– سحابا– انتحابا– ضبابا– شبابا– ترابا– أكوابا– سرابا– مذابا– مطرابا– قبابا– حجابا– اغترابا– الركابا– غلَّابا– إهابا– الذئابا– الصحابا– ارتيابا– الصخابا– فبابا– غابا– الترابا) فأنشأ من التكرار الصوتي له انسجام النغم بتكرار مقطع واحد في نهاية كل بيت، أضف إلى أن امتداد الصوت بألف الإطلاق دلاليًّا يناسب التأوه، والألم والانكسار الذي تعيشه الذات مما يوحي بامتداده واستمراره، وزاد من هذا أن القافية جاءت مردوفة بألف المد، وبتأمل الخصائص الصوتية للرَّوِي (الباء) فإننا نجد: أولًا: أنه صوت مجهور شديد، ومخرجه شفوي؛ مما أكسبه الوضوح الصوتي وقوة الإسماع، مما يشي بالإفصاح عن الألم والرغبة القوية في التخلص منه. ثانيا: أنه سبق بحرف المد الألف وهذه أضاف على الإيقاع التطريب وأكسبه الزيادة في الوضوح بإطالة الصوت. ثالثا: أن هذا الصوت جاء بعده حرف المد (الألف)، مرسخا الترنم في القصيدة وهذا ما أكده إمام النحاة سيبويه[(٢)]، كما أن من خصائص هذا الحرف أنه أعطى القافية قوة إسماع لاتساع مخرجه[(٣)]. رابعا: انتهت القافية في النص بمقطع منبور؛ لأنها خُتِمَتْ بمقطع طويل (حرف صامت+ حركة طويلة)، وقد جاء طُول المقطع في النصِ؛ لأنَ القافية انتهت بألف الإطلاق؛ مما أكسبها شدة الصوت ونغمه العالي.

وتلاءم النظام النحويُّ مع النسيج الشعري؛ فقدَّم للقافية ذات الروي البائي المفتوح كلمات منصوبة، فشغلت القافية بالاسم المعطوف المنصوب، والحال، والنعت، والمفعول به.

(١) د. حماسة، مُحَمَّد (١٩٩٩م)، البناء العروضي للقصيدة العربية، ط١، القاهرة: دار الشروق، ص١٨٣.

(٢) انظر: سيبويه، الكتاب، ج٤/٢٠٤.

(٣) انظر: سيبويه، المرجع نفسه، ج٤/٤٣٦.

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

يتعاون الإيقاع الداخلي للقصيدة مع الإيقاع الخارجي ليشكّلا عملاً فنيًّا مترابطًا، وفي قصيدتنا جاء الإيقاع الداخلي متناغما بتماثله صوتيًّا ودلاليًّا، سواء أكان على مستوى الحرف أم الكلمة أم العبارة، إضافة إلى كثرة التدوير والزحاف، وأدى التقابل دوره في تكثيف الإيقاع الداخلي.

أ- التكرار:

يؤدي التكرار- باعتباره تقنية أسلوبية جمالية- أكثر من هدف في النص، فهو أولًا: يقرر المعنى، ويرسّخه في ذهن المتلقّي من خلال الإلحاح عليه وإعادته، وثانيا: يؤدي دوره في اتساق النص من خلال التركيز على الفكرة التي أرادها الشاعر، ثالثا: تكثيف الإيقاع الداخلي للنص.

وفي قصيدة (حكاية مع الليل) للشاعر مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف يمثل التكرار أحد مفاتيح الدخول إلى عالم النص، وقد تنوعت أنماطه في قصيدتنا على النحو الآتي:

١- تكرار الحرف:

تكرار الحروف على مسافات متقاربة يمنح النصَّ جرسا موسيقيًّا تطرب له الأذن[١]، والشاعر المبدع يُحسن اختيارها وانتقاءها، وهذا بارز في قصيدة شاعرنا المبدع الذي امتلك ذائقة لغوية، وحاسة غنائية بالسليقة مكنته من نسج قصيدته؛ لتجيء نسيجا متناغمة لفظًا ودلالة وإيقاعا، ويمثل تكرار الحروف ظاهرة أسلوبية في قصيدة (حكاية مع الليل)، ويلحظ استخدامها للحروف الأكثر درجة في الوضوح والإفصاح مما أضفى قيمة إيقاعية تنسجم مع الدلالة التي تحملها، إذ إن هذه الحروف- بالنظر إلى الخاصية المتمثلة في الجهر والهمس- انتمت في معظمها إلى الجهر الذي يتصف بالوضوح السمعي مما أكسبها "عنصرها

(١) السيد: عز الدين علي (١٩٨٦م)، التكرير بين المثير والتأثير، ط٢، القاهرة: عالم الكتب، ص٤٥.

الموسيقي، ورنينها الخاص"[١]، وأثَّر إيجابيًّا في أداء المعنى، فبلغت نسبة الأصوات المجهورة في القصيدة ٧٧,٢٤%، أما الأصوات المهموسة فوردت بنسبة ٢٢,٨٦%، ومن أمثلة ذلك قوله[٢]:"

ضَـــمَّهَ الليـــل.. لَوعَـــةً وعـــذَابا وحنينَـــا.. مؤرِقًـــا.. واغْـــترَابا"
ويعـولُ الصَّـمتَ في أَسـاهَ.. وتَبكـي أُمنيـــاتٌ.. تَطَـــايرتْ أَســـرابا

في البيتين تكرر حرف (الباء)- وهو "حرف مجهور شديد"[٣]- ثلاث مرات، وهو الروي الذي بنيت عليه القصيدة، وأعلن في سياقه من البداية عن نَغَم باك يمتلك الذات، وأفاد شاعرنا من الإمكانات الصوتية لحروف المد أو اللين (الألف والواو والياء)، وكررها اثنتي عشرة مرة في الألفاظ (الليل- لوعة- عذابا- حنينا- اغترابا- يعول- أساه- تبكي- أمنيات- تطايرت- أسرابا)، وهي حروف فيها امتداد يتناسب مع تأوه الذات؛ لرفد السياق التطريب والتنغيم والترديد، ومنحت النص قوة إسماع[٤]، وتكررت النون ست مرات إذا ما أضفنا التنوين الذي يعطي نونا ساكنة (لوعة- عذابا- حنينا- مؤرقا)، وهذا يتماشى مع الأنين وعمق دلالة الحزن، فالنون حرف مجهور شديد[٥]، وأدت الحروف المهموسة تنوعا في الإيقاع، وأشاعت جوًّا من الحزن المكتوم، فتكرر حرف التاء- وهو حرف مهموس شديد- خمس مرات (الصمت- تبكي- أمنيات- تطايرت)، وحرف السين مرتين (أساه- أسرابا).

ويظَلُّ تكرار الحروف منسجما إيقاعيًّا مع الدلالة التي رامها الشاعر، ومن أمثلة ذلك قوله [٦]:"

(١) د. أنيس: إبراهيم (د. ت)، الأصوات اللغوية، د. ط، مصر: طبعة مكتبة نهضة، ص ٢٣.

(٢) طاهر، حامد- محمد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥.

(٣) سيبويه، الكتاب، ج٤/٤٣٤.

(٤)- د. أنيس: إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص٢٨.

(٥) سيبويه،الكتاب، ج٤/٤٣٥.

(٦) طاهر، حامد- محمد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٦-٤٧.

"آه يا لَيْـــل!" قَالَهـــا فَاســـتثارت في حنـــــاياه.. مـــــاردا غَـــــلابا
رَاح يهْـوِي عَلَـى الظَّـلَام بكَفَـي(م) هِ.. ويفْـري عَـنِ الصَّـباحِ إهَـابا
يسـتَرد الـدّيار مـن قَبضَـة الْبـغْ(م) ي..ويَجْتَـاح بالْعَـذَاب الـذّئابا

في هذه الدفقة تكررت حروف المد واللين سبعا وعشرين مرة؛ لتعبر بامتداد الصوت بها، وإيقاعها العذب في هذا السياق عن ثورة الذات الغاضبة ورفضها للذل، وتَكَرُّر حرف اللام المجهور إحدى عشرة مرة حقق أمرين الأول: أنه يتلاءم مع تحوُّل الدلالة نحو القوة، وصحوة الذات لاسترداد ما فقدته تحت طُغيان قوى الظلام، والثاني: أنه أكسب الإيقاع نغما مرتفعا، وتكرر حرف الراء خمس مرات، وهو حرف مجهور مكرر[1] أضفى على الإيقاع القوة والوضوح، وانسجم مع الدلالة المنشودة وأكدها، وينوع المبدع الإيقاع من خلال ترديد الأصوات المهموسة، فتكرر حرف التاء خمس مرات (فاستثارت– يسترد– قبضة– يجتاح) يشي بالهمس والتحرك الحذر؛ لأن الذات تواجه عدوًّا غادرا، وهذا أدعى للحيطة والحذر، وأشاع نغما هادئا.

٢– تكرار الكلمة:

تؤدي الكلمة دورها في رسم الصورة الشعرية التي قصدها المبدع، على النحو الآتي:

أ– تكرار الاسم:

ومنه قول حماسة[2]:

شَـــاطِئَاهُ الضُّـــلُوعَ.. بالضُّـــلُوعِ هَـــدَّهَا المـــوج.. ثَـــورةً، واضْـــطرابا

يتردد الاسم (الضلوع) مرتين مؤديًّا دوره الدلالي والإيقاعي والنصي؛ فيحقق التصاعد للحالة النفسية للذات الثائرة المضطربة من خلال المقارنة التشبيهية البسيطة.

ومنه قوله[1]:

(١) سيبويه، الكتاب، ج٤/٤٣٥.

(٢) طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥.

فَهُو حِينًا.. يَمُور مِن وهَجِ الحَز ن.. وحِينًا يقضّم الْأَنْيابا

يستمر الشاعر في عرض زمن الحالة النفسية المتصاعدة للذات، وتقلبها من حال سيئة غير متوازنة إلى حالة أسوء، عن طريق تكرر الاسم (حينا).

ولم يقتصر المبدع على تناول الحالة النفسية للذات، وإنما امتد إلى ما تعلق بها، وهم الصغار، في قوله(٢):

والصِّغَار الجِيَاعَ فِي دَاخِلِ الخَي(م) مَة.. بُؤْس لم يعْرِف الجِلْبابا

فالمسلك التعبيري في الأبيات الثالث عشر، والرابع والعشرين، والخامس والعشرين يعتمد على التكرار، فذكر الشاعر (الصغار) ثلاث مرات؛ ليحقق الترابط بين الأبيات، ودلاليًّا دلّ على سيطرة أجواء الفقر والحرمان والشقاء والألم على هؤلاء الصغار، وأشاع نغما حزينا.

ويأتي تكرار الاسم (اغترابا) مرتين في البيتين الأول، والرابع والعشرين مصورا الحالة الشعورية للذات، والصغار، ومحققا اتساق النص.

ب- تكرار الفعل:

ومن تكرار الفعل قول حماسة(٣):"

أَظْلَمتْ نَفْسه كَما أَظْلَم اللي (م) ل.. فَراحتْ كَالْبحرِ.. هَاجتْ عَبابا

تردد الفعل (أظلم) مرتين في البيت الثالث أبان عن صورة الذات السوداوية في نغم قوي مؤلم، وقرَّبها للمتلقي من خلال تشبيه ظلمتها بظلمة الليل في صورة مفردة، وهنا ينقل المبدع الحزن من كونه همًّا خاصًّا لنشاركه مأساة الذات.

=

(١) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٥.

(٢) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٦، وانظر البيتين ٢٤، ٢٥ من القصيدة ص٤٦.

(٣) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص ٤٥.

٣-التكرار الاستهلالي:

يلمح في القصيدة تكرار جملة البداية الجملة الفعلية الماضية (ضمَّه الليل) مرتين؛ ليعبر المبدع عن تأكيد حالة شعورية مؤلمة للذات، إذ يقول(١):

ضَـــمَّه الليـــل.. لَوعَـــةً وعـــذَابا وحنينَـــا.. مؤرِقًـــا.. واغْـــترَابا"(٢)

فالبيت بدأ بجملة (ضمه الليل)، ثمَّ تتحرك الصياغة بمفردات ترتبط بهذه الجملة، وتكشف عن كُنه العلاقة بين الذات والموضوع، ف(لوعة) ارتبطت بها من حيث هي تبين حالة هذا الضم، ثم تتكرر الواو ثلاث مرات لتحدث تضاما وتلازما بين المعطوف (وعذابا وحنينا مؤرقا واغترابا)، والمعطوف عليه (لوعة)، وقد أدت الطباعة دورها في اتساع الدلالة من خلال وضع نقاط للدلالة على امتداد العذاب والمعاناة التي تكابدها الذات.

ثم تتكرر هذه البداية في قول المبدع ":

ضَـــمَّه اللَّيـــل هكـــذَا.. زَفَـــرات تَمْـــلأُ اللَّيـــل.. أَنَّـــةً وانْيحـــابا"(٣)

ليؤكد أن هذا الدلالة بنغمها الشجي هي المسيطرة على الذات، ويؤدي اسم الإشارة (هكذا)- إضافة إلى التكرار- دوره في الربط بين أبيات القصيدة، ثم تتابع المفردات في الخطّ الدلالي نفسه لتعمّق آلام الذات، وقد ارتبطت بجملة (ضمه الليل)، فلفظ (زفرات) حال يعبر عن الغليان والآهات التي تملأ الصدر، ويأتي النعت بالجملة الفعلية المضارعية (تملأ الليل)؛ ليوحي بتجدُّد واستمرارية انعكاس هذه الحالة على الليل؛ لتملأه أنينا وبكاء، وقد أسهم تكرار حرف النون أربع مرات في البيت (زفرات- أنةً- انتحابا) في تصوير مشهد الأنين، وأكسب الإيقاع نغما حزينا تطرب النفس إلى سماعه، وأوحى تكرار المدود سبع مرات في (الليل- هكذا- زفرات- الليل- انتحابا) بامتداد الحزن، وأفضت بآلام الذات،

(١)- طاهر، حامد - محمد حماسة عبد اللطيف -أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٥.

(٢) طاهر، حامد- محمد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٥.

(٣) طاهر، حامد- محمد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٦.

ووضوح الإيقاع الحزين.

٤- التكرار العباري:

ومن أمثلة ذلك قوله [١]:

"آه يا لَيْـــل!" زَفْـــرةٌ كَـــانَ يلْتَمِـــي(م) هَـــا.. فَتَســـرِي إلَى الزَّمَـــان عِتَـــابا

تنطلق الصياغة اللغوية من ظاهرة أسلوبية جمالية هي (التكرار)، فترددت عبارة (آه يا ليل) في الأبيات السابع، والسادس عشر، والسابع والعشرين؛ لتشي بالحالة النفسية للذات المتألمة وتطورها في مواجهة الموضوع، فإذا كان البيتان السابع، والسادس عشر، يمثلان رفضا سلبيًّا فالذات في صراعها مع قوى الظلام أقرب ما تكون إلى السكون في توجُّعها وتنهُّدها واستدعاء الذكريات، فإن البيت السابع والعشرون يجسد الرفض الإيجابي في انطلاقها، وتحركها للنجاة والفوز بالحياة، ولهذا جاءت (الفاء) في قوله: (فاستثارت) بوصفها وسيلة ربط البيت؛ لدلالتها على السرعة والتعقيب والتتابع، بينما جاءت الواو في البيت السادس عشر (وتنزت)؛ لإفادتها مطلق الجمع والترتيب، إضافة إلى هذا فإن التكرار ربط بين الأبيات، ونوَّع الإيقاع فمال إلى السرعة في النهاية.

ب- التدوير والزحاف:

يلحظ أن التدوير في قصيدتنا تكرَّر في اثني عشر بيتا، أي: بنسبة ٣٤,٢٨% من أبيات القصيدة، وقد جاء الفاصل في الأبيات المدورة بالمد في خمسة مواضع، وباللين في خمسة مواضع وبالصامت في موضعين، وهذا حقَّق أمرين؛ الأول: انسيابية هذا البحر وتواصله[٢]، الثاني: أنه أسهم في خلق إيقاعات سريعة متدفقة ومتلاحقة داخل القصيدة؛ وبهذا تعددت الإمكانات الإنشادية، إن شاعرنا في قوله [٣]:

(١) طاهر، حامد- محمد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥، وانظر البيتين ١٦، ٢٦ من القصيدة، ص٤٦.

(٢) د. كشك، أحمد، التدوير في الشعر دارسة في النحو والمعنى والإيقاع، ص ١١٥ وما بعدها.

(٣) طاهر، حامد- محمد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص ٤٦.

والصِّغار الجِيـع في داخِلِ الخَيِ(م) مـــة.. بـــؤس لم يعـــرف الجِلْبـــابا

ينعت حال الصغار الجياع حيث حلوا في داخل الخيمة؛ للإمعان في نعت الحاجة إلى الدفء بمستوييه المعنوي والحسي، ودلَّت الجملة الاسمية على هذه الحالة الملازمة للصغار، وتساوقت معها ملازمة البؤس، وقد حذف المبتدأ؛ لأن الذي يشغل المبدع هو الخبر، وقد أتى النعت بالجملة الفعليَّة المنفيَّة (لم يعرف الجلبابا)؛ للدلالة على تأكيد الفقر، وهذا حديث طويل تتوه فيه سكتة العروض، وهذا يناسب القص والسرد في النصِ.

ج- بنية التقابل:

يميل شاعرنا إلى الإفادة من التقابل المعجمي في بعده الزمني[1]، فجمع الشاعر بين ضمه الليل، واحتواه الشروق، إذ يقول [2]:

ضَـــمَّهَ اللَيلُ..لَوعَـــةً وعـــذَابا وحيينَـــا.. مؤرِقًـــا.. واغْـــترَابا"

تتضح في هذه البداية لحظة الألم والصراع بين الذات والموضوع من خلال الجملة الفعليَّة الماضية (ضمه الليل)، وما تعلَّق بها من مفردات: لوعة- عذابا- حنينا- مؤرقا- اغترابا، واستغلَّ الشاعر الشكل الطباعي في وضع نقاط، وكأن ما ذُكر لم يكن كافيا لحمل الشحنة الدلالية التي رامها المبدع، وتمتد هذه اللحظة إلى البيت السَادس عشر، وطَغت النَّغمة الباكية عن طريق هذا السياق، فالذات وإن كانت حية بالفعل فإنها ميتة بالقوة، ثم يأتي قول المبدع في البيت الأخير[3]:

واحتَـواه الشُّـروقُ.. والـدَّم يَجْـري دَافقًـا مـن حشَـاه يـروي التُّـرابا

في هذا البيت تأتي خاتمة القصيدة مفعمة بالأمل المشرق، والنغم البهيج من خلال الجملة الفعلية الماضية (واحتواه الشروق)، فجملة النهاية في سياقها تقابل جملة البداية

(١) د. عبدالمطلب، مُحَمَّد (١٩٩٥ م)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) ط ٢، مصر: دار المعارف، ص ١٥٢.

(٢) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٥.

(٣) طاهر، حامد- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف- أحمد درويش، المرجع نفسه، ص٤٧.

معجميًّا وزمانيًّا ودلاليًّا، فالذات مع موتها بالفعل إلا أنها حية بالقوة، وصارت رمزا للحياة والأمل الوضيء.

وإذا كان التقابل في المثال السابق في صورة رأسية حقَّق الترابط بين الأبيات من خلال استدعاء الألفاظ المتقابلة لبعضها، فإن التقابل بين (الليل ومفرداته المتعددة) بوصفه رمزا للألم و(الشروق ودواله) بوصفه رمزا للأمل، قد ورد في صورة أفقية، ومن أمثلة ذلك قول المبدع (١):

غَـام فيـه الْأَسـى.. وأَشْـرقَ أَمـس عَـاش فيـه انْطِلَاقَـةً وشَـبابا

(١) طاهر، حامد– محمد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، ثلاثة ألحان مصرية، ص٤٦، وانظر البيت ٢٨ من القصيدة ص ٤٦.

النتائج:

لقد تبيَّن من خلال دراسة اللغة والإيقاع في قصيدة (حكاية مع الليل) للمبدع مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، أهم النتائج الآتية:

١. أن المنهج اللغوي في تحليل النصوص مقنع؛ لأنه قائم على النصِ عينه.

٢. أن عنوان القصيدة جاء لصيقًا بمجراها، وأن اختيار المفردات والتراكيب وانتقاءهما في قصيدة (**حكاية مع الليل**) له دوره في تفسيرها.

٣. وأن حركة الضمائر والمخالفة بينها أسهمت في تشكيل رؤي الشاعر، وأن حركة الأفعال وأبعادها الزمانية، وفاعلية الجملة الاسمية أسهمتا في رسم الصراع بين الذات والموضوع.

٤. أن الشاعر استخدم بحر الخفيف في صورته الموروثة، لكن بطريقته الخاصة المقصودة، وجدَّد في تفعيلاته مما أكسب نغم البحرِ جلالًا ينسجم مع دلالات القصيدة.

٥. أن الشاعر وظَّف ظاهرة التكرار بأشكالها المتعددة من تكرار الحرف، والكلمة، والتكرار الاستهلالي، والتكرار العباري، فأثرى الدلالة، وحقق سبكَ النص، ونوَّع الإيقاع.

٦. أن التدوير تكرر في اثني عشر بيتا في قصيدتنا؛ وهذا أسهم في انسيابية بحر الخفيف، وخلق إيقاعات سريعة متدفقة ومتلاحقة داخل القصيدة، وبهذا تعددت الإمكانات الإنشادية، وهذا يناسب القص والسرد في قصيدتنا.

٧. أن القصيدة مالت إلى التقابل المعجمي في بعده الزمني مما أسهم في سبك النصِ وإثراء الدلالة، وتنويع الإيقاع.

التوصيات:

وختاما توصي الدراسة بضرورة الأخذ بالمنهج النقدي اللغوي في قراءة النصوص، ولا سيما القرآن الكريم؛ لأنه يقوم على البناء اللغوي للنص عينه.

وتوصي الدراسة بقراءة ثانية لما قدَّمه لنا علماؤنا الأجلاء خدمة للغة العربية، من أمثال الدكتور مُحَمَّد حماسة، والدكتور أحمد كشك وغيرهما.

المصادر والمراجع

١- د. أنيس: إبراهيم (د.ت)، الأصوات اللغوية: د. ط، مصر: طبعة مكتبة نهضة.

٣- د. إسماعيل: عز الدين (د.ت)، التفسير النفسي للأدب، ط٤، القاهرة، دار غريب.

٣- الجرجاني: عبد القاهر (٢٠٠٠م)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود مُحَمَّد شاكر، د. ط، القاهرة، مكتبة الخانجى.

٤- د. الجزار، مُحَمَّد فكري، (١٩٩٨م) العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، د. ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥- ابن جعفر: قدامة (د. ت) نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي د. ط، بيروت، دار الكتب العلمية.

٦- ابن جني: أبو الفتح عثمان (د. ت)، الخصائص، تحقيق مُحَمَّد علي النجار، د. ط، بيروت: المكتبة العلمية.

٧- د. حماسة، مُحَمَّد، (٢٠٠١ م) الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر:، د. ط، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

٨- د. حماسة، مُحَمَّد البناء العروضي للقصيدة العربية (١٤٢٠هـ-١٩٩م.)، ط١، القاهرة: دار الشروق.

٩- د. حماسة، مُحَمَّد (١٩٩٢م) اللغة وبناء الشعر، ط ١، القاهرة: مكتبة الزهراء.

١٠- الريحاني، مُحَمَّد عبد الرحمن، (د. ت): مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، مجموعة دراسات علمية، محكمة مهداة إليه من تلامذته، وزملائه، وأحبابه، د. ط، القاهرة، الناشر التيسير.

١١- سيبويه، أبو بشر عمرو (١٩٨٨ م)الكتاب:، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط ٣، القاهرة: مكتبة الخانجي.

١٢- السيد: عز الدين علي (١٤٠٧ هـ ١٩٨٦م)، التكرير بين المثير والتأثير:، ط٢، القاهرة: عالم الكتب.

١٣- طاهر، حامد– مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف– أحمد درويش، (١٩٧١م.) ثلاثة ألحان مصرية: تقديم د. أحمد هيكل، مصر، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٤- الطيب، عبد الله، (١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩م)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ط٢، الكويت: مطبعة حكومة الكويت.

١٥- د. عبد المطلب، مُحَمَّد (١٩٩٥ م.) بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي): ط٢، مصر: دار المعارف.

١٦- د. عبد المطلب، مُحَمَّد (١٩٩٦م)، مناورات الشعرية، ط١، القاهرة، دار الشروق.

١٧- ابن عقيل: بهاء الدين عبدالله بن عقيل (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، تأليف: مُحَمَّد محي الدين عبدالحميد، ط٢٠، القاهرة: دار التراث.

١٨- القرطاجني: حازم (د.ت)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق مُحَمَّد حبيب ابن الخوجة، د. ط، دار الغرب الإسلامي.

١٩- القزويني، مُحَمَّد بن عبد الرحمن بن عمر،(د.ت)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، ط٣، بيروت: دار الجيل.

٢٠- د. كشك، أحمد، (١٤١٠هـ -١٩٨٩م) التدوير في الشعر دارسة في النحو والمعنى والإيقاع، د.ط، القاهرة.

٢١- د. كشك، أحمد، (د.ت)، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع:، د. ط، مصر، مكتبة النهضة المصرية.

٢٢- د. كشك، أحمد (٢٠١٤م)، اللغة والإيقاع، د. ط، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

٢٣- ابن مالك: جمال الدين مُحَمَّد، (١٤١٠هـ - ١٩٩٠م). شرح تسهيل الفوائد: تحقيق د. عبد الرحمن السيد، د. مُحَمَّد بدوي المختون، ط١، مصر: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان.

٢٤- المبرد، أبو العباس مُحَمَّد، (د.ت)، المقتضب: تحقيق مُحَمَّد عبد الخالق عضيمة، د. ط، مصر، عالم الكتب، بيروت.

٢٥- د. هلال، مُحَمَّد غيمي (١٩٧٧م) النقد الأدبي الحديث، د. ط، القاهرة: نهضة مصر.

٢٦- ابن يعيش، يعيش بن علي (٢٠٠١ م) شرح المفصل للزمخشري، قدم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.