وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

# أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

التخصص :أدب عربي

العنوان

## التّشكيل الموضوعيّ والتّشكيل الفنّي في شعر إلياس أبو شبكة

من إعداد

**فوزية لعشاشي**

| | | | |
|---|---|---|---|
| طاطة بن قرماز | أستاذ | جامعة الشلف | رئيسا |
| العربي عميش | أستاذ | جامعة الشلف | مشرفا ومقررا |
| صفية بن زينة | محاضر أ | جامعة الشلف | ممتحنا |
| نبيل حويلي | محاضر أ | جامعة الجزائر2 | ممتحنا |
| أحمد قوفي | محاضر أ | جامعة مستغانم | ممتحنا |
| ليلى مهدان | محاضر أ | جامعة خميس مليانة | ممتحنا |

**الموسم الجامعي:2021/2020**

# الإهداء

إلى زوجي ورفيق دربي أحمد بوزياني الذي كان خير معين ومشجع لمواصلة مسيرتي العلمية

جزاك الله خيراً

إلى رياحين حياتي وفرحتي

اليامين وكندة وميسون وإناس

إلى أبي الغالي لعشاشي المختار وأمي الحبيبة حفظهما الله ورعاهما

وإلى عائلتي الغالية عائلة بوزياني وعلى رأسها أبي محمد بوزياني

وكل من ساعدني وشجعني على إتمام هذا العمل

# الشكر و العرفان

أشكر الله – تعالى – وأحمده، فهو المنعم والمتفضل قبل كل شيء أشكره أن حقق لي ما أصبو إليه في استكمال درجة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها، بأن سخّر لي من سهل التحاقي بجامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف وهو زوجي الفاضل، فله مني جزيل الشكر والعرفان.

و أتقدم بعظيم الشكر و التقدير للأستاذ الدكتور المشرف العربي عمّيش الذي أرشدني كلّ حين إلى الإصلاح من سياق هذا البحث كما أشكر كل الإرشاد العلمي الذي قُدِّم إلي بعد الاستشارات العلمية والمنهجية كما لا يفوتني أن أكبر من أثر مخبر نظرية اللغة الوظيفية بما قدم لي من الرعاية والتوجيه خاصة وأن هذا المخبر صار بأعلامه ومجلاته يملأ الأرض ويشغل الألسنة والأسماع وكيف لي أن لا أرى إلى هيئة تحكيم الأطروحة الموقرة _ الأستاذة الفاضلة طاطا بن قرماز و الأستاذة الفاضلة صفية بن زينة و الأستاذ الفاضل نبيل حويلي و الأستاذ المحترم قوفي أحمد و الأستاذة الفاضلة ليلى همدان _.فلكم مني جزيل الشكر والتقدير.

# المقدمة

**مقدّمة:**

يبرَّر اختيار شعر إلياس أبو شبكة من جوانبه الفنية والموضوعية لعدة أسباب نذكر منها : مدى ما يمثله شعر هذا الشاعر من قيمة عربية إنسانية جعلته ينسجم مع سياق إبداعات الشعراء الرومانسيين الآخرين ، وقد التمسنا عدّة براهين على ذلك فوجدنا الشاعر في مقدمة ديوان أفاعي الفردوس يستشهد بشعريات إنسانية كثيرة تنسجم معه في الرؤية الشعرية ، وتتجاوب معه في كثير من الوظائف الشعرية ، وقد استقر في قناعتنا أن إلياس أبو شبكة يمثل مدرسة شعرية عربية وعالمية نموذجية لذلك فهي جديرة بالبحث والدراسة..

يمكن لشعر إلياس أبو شبكة أن ينسجم مع كثير من شعريات الشعراء العرب فهو يستمدّ حضوره المعرفي مما يستمده من معطيات ثقافية عربية تراثية ، يضيف إليها فلسفته الرومانسية الثورية الحالمة ، لذلك فإن شعره وإن كان عموديا في عموم قصائده إلا أنه تضمن روحا ثورية ، تتبني تغيير القناعات الشعرية العربية التقليدية أي تلك التي تعادي التجديد ، وتتحفظ في الطروحات الفكرية الثورية ، فالروح الغالبة على شعر إلياس أبو شبكة متسمة دائما بالثورة ، واقتراح التغيير الذي ليس هو تغييرا من أجل التغيير ولكنه تغيير يستجيب لدواعي الإبداع التي لا تحدها حدود حسب ثقافته.

الذي لا يمكن إنكاره هو أن مثل هذه الدراسة سبق لكثيرين تناولها بحكم الترتيب الزمني للشاعر فقد كان النقد الأدبي والبحوث الجامعية أفضل ما تتخير خلال الستينيات والسبعينيات مثل هذه التجارب الشعرية وإذا كان لزاما علينا تحديد مؤلف سابق في ما يشبه موضوعنا المختار لدراسة الإيقاع المعنوي واللفظي في شعر إلياس أبو شبكة فإن مؤلف ابتسام أحمد حمدان الموسوم بالأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي هو أكثر البحوث مشاكلة مع بحثنا هذا فقد اتفق في هذا الكتاب بحث بعض القضايا الإيقاعية أجرت ابتسام أحمد حمدان كثيرا من التطبيقات الإيقاعية على البلاغة العربية مثلما سلكنا نحن كذلك ذات

المسلك فقرأنا كثيرا من المواضيع البلاغية والنحوية والأسلوبية والعروضية قراءة إيقاعية من منطلق كون المعرفة الإيقاعية تشيع اليوم في كثير من التطبيقات النقدية الحديثة ، وإذا كانت الأمانة العلمية تحتم علينا التصريح بالمواضيع المتشاكلة بين البحثين بحثنا وبحث ابتسام أحمد حمدان فإننا نذكر من ذلك التوافق العناوين التالية: إيقاع الخبر والإنشاء ، إيقاع الحذف ، إيقاع الفصل والوصل ، إيقاع التقديم والتأخير ، إيقاع التعريف والتنكير ، ثمّ ثمة تعريج على مواضيع أخرى نذكر نعددها في ما يلي: إيقاع التشبيه ، إيقاع الاستعارة ، والحقيقة أن تناول هذه القضايا البلاغية تناولا إيقاعيا ليس مقصورا على البحثين المذكورين بحثنا والبحث الآخر ، وإنما هذا التناول كما رصدناه شائع بين الدراسات النقدية الحداثية التي تناولت الشعرية على العموم ، فلما لم يجد النقاد والدارسون ما يستثيرونه من قضايا الإيقاع في التراث الأدبي العربي القديم استفاضوا في الكلام عليه من منطلق استقراء البلاغة العربية قراءة إيقاعية وهو الذي أسميناه في هذا البحث بالإيقاع المعنوي .

وإلى جانب هذا البحث الذي سبق بحثنا وتقدم عليه ، فإنه لا يفوتنا التنويه بكتاب آخر في ذات السياق هو كتاب شعرية اللغة لعلي عمران مقاربة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاك الشعرية وقد أتى حديثا كذلك هذا البحث له التماس مع بحثنا في نفس القضايا التي اشتركنا فيها مع بحث ابتسام حمدان فشعرية اللغة مبحوثة لدى علي عمران من وجهة نظر بلاغية أو أسلوبية ومن كثرة التركيز على الجوانب النحوية والبلاغية صار بحثه دالا على معاني الإيقاعين اللفظي والمعنوي على نفس طريقة البحث الأول الذي استفدنا منه ، غير أن الموضوعية والأمانة العلمية كانت دائما تملي علينا ضرورة تحري الخصوصية والاحتفاظ لكل باحث بما أبدع في بحثه فكان منا ذلك كما سيتضح من قراءة بحثنا هذا ونقده.

وعلى الرغم من تصنيف شعر الشاعر في تجربة الشعر العربي الحديث موضوعا ولغة إلا أن الشاعر ظل يتشجع في اقتراح الأساليب اللغوية الثورية ، نعني بها تلك الأساليب التعبيرية التي تحاول دائما خرق المعتاد ، وقد تبين لنا بعد قراءة القراءة لشعر الشاعر أن نفصل شعريته من جهة الإيقاع لغة ووزنا ، فكان الإيقاع اللغوي والإيقاع الموضوعي والإيقاع العروضي.

لقد كان التركيز على الوظيفة الإيقاعية سمة غالبة على مجريات المباحث على اختلاف فصولها ، وبالإضافة إلى ذلك فقد شغل موضوع التشكيل قسما كبيرا من مجريات البحث ، وقد استثمرنا البلاغة العربية والنحو وعلم الأسلوب باعتبارها قيما تعبيرية أكثر اختصاصا للغة الشعر ، فقد كان إلياس أبو شبكة جديرا بالبحث من هذه الزاوية نعني بها الأساليب التعبيرية التي وظفها الشاعر لإبراز كثير من القيم الإبداعية ، وبالإضافة إلى هذا فقد تتبعنا مقولات الشاعر النقدية التي وردت في مقدمة ديوان أفاعي الفردوس التي سلك فيها سبيل شعراء الحداثة وشعراء الشعر الحرّ حين كانوا يقدمون في دواوينهم باستعراض كثير من مفاهيم الشعرية وموضوع الحداثة الشعرية ، ومناقشة مسألة الوزن والإيقاع والتشكيل والقصيدة العمودية والشعر الحر أو بالأحرى شعر التفعيلة .

وللأسباب الموضوعية التي شرحنا فيها أسباب وقوع اختيارنا على موضوع شعر إلياس أبو شبكة ارتأينا أن نقسم بحث هذه المذكرة إلى مدخل أثرنا فيه موضوع شعرية الشاعر ، ومدى تجاوبه مع شروط الحداثة الشعرية ثم بحثنا بعد ذلك المدخل الفصل الأول الذي خصصناه للتشكيل الموسيقى في شعر إلياس أبو شبكة وفيه تطرقنا إلى إيقاع الشعر وموسيقاه ،والتشكيل العروضي ، ثم الوزن والقافية وهي مباحث تقليدية ، وأكثرنا من استعراض العينات التطبيقية لعلّ بحثنا هذا يكون بين أيادي الناشئة في صفوف التعليم المختلفة ، وبالإضافة إلى تلك المواضيع المشار إليها درسنا وظيفة القافية بين التقليد والتنويع التجديدي.

وأما الفصل الثاني من البحث فخصصناه لبحث موضوع: التشكيل التركيبي في شعر إلياس أبو شبكة تفرعت تحته جملة من المباحث المكملة للموضوع نذكر منها التشكيل الخبري والإنشائي ، تشكيل بنية الاستفهام ، بنية أسلوب الاستفهام التشكيلية ،فالتقديم والتأخير والمحذوفات ، وهي كما يبدو كلها واقعة في دائرة الوظيفة الإيقاعية والتشكيلية للغة الشعر .

ولما كان شعر إلياس أبو شبكة يستدعي الإحاطة بكثير من المكونات البلاغية والإيقاعية للشعر فقد كان لزاما علينا أن نعرض في الفصل الثالث لموضوع مكلمة لثلاثة الفصول المذكورة فكان الفصل الثالث موسوما بالتشكيل الدلالي في شعر إلياس أبو شبكة سعينا فيه إلى استعراض مختلف المواضيع الشعرية التي بثها إلياس أبو شبكة في دواوينه ، حيث كانت الغنائية السمة الغالبة على مواضيعه الشعرية.

ومثلما هو واضح فإن لشعرية إلياس أبو شبكة سياق ثقافي ومعرفي نستطيع التقاطه من العناوين والقضايا النقدية التي اشتملت عليها الفصول الثلاثة بالإضافة إلى المدخل الذي عوضنا به فصلا من فصول البحث فكأن هذا البحث مشكلا من مقدمة وأربعة فصول هي التي ذكرناها في هذه المقدَّمة.

وأما الكلام على منهج البحث فقد اتبعنا في دراسة شعر الشاعر المنهج الوصفي الذي يتخير الظاهرة الشعرية لغة أو وزنا أو بلاغة أو صورة ثمّ يتبعها بجملة من الإجراءات البحثية ، وحتى وإن كان البحث اللغوي والبحث العروضي غالبين على جملة المواضيع المسطَّرة فلأنها في رأينا تشكل محور كل الشعريات العربية وغير العربية بمعنى إنها خطة عمل عامة لا تقتصر على تجربة شاعر دون شاعر آخر ، وأما التشكيل الذي انصبت عليه كثير من القضايا البحثية فقد جاء ليلخص البناء الشعري الذي يظهر في شعر إلياس أبو شبكة في طريقة توزيع الشاعر للمكونات اللغوية في البيت الشعريّ ، وكان للإجراء التحليلي النصيب الأوفر في مواضيع هذا

البحث لأننا رأيناه يستجيب للبحث التطبيقيّ خاصة عندما يتعلق الموضوع ببحث لغة الشعر أو أساليبه أو قم تشكيله.

وإذا كان من واجب فضل لآبد من ذكر أصحابه فإني أرفع صوت قلمي عاليا لأنوّه بجهود أستاذي الأستاذ دكتور العربي عمّيش على ما بذله من عناء في إنقاذ هذا البحث من صورته الأولية التي كانت تنقصها كثير من التصويبات والاستدراكات فكان من خلال التراسل الألكتروني يوجهني كلما احتجت إلى ذلك فللأستاذ الفاضل وافر العرفان والتشكر كما لا يفوتني أن أثمن الدور العلمي الذي تتميز به جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف ممثلة في كل مصالح مؤسساتها البيداغوجية والعلمية وإنها لذلك لجديرة باحتلال مصاف المراتب الرائدة بين الجامعات العالمية .

# المدخـــــــــــــــــــل:

ـ مفهـــــــــــوم الشّعر.

ـ إيقاع الشّعر وموسيقاه.

ـ التجديد العروضيّ.

**إيقاع الشّعر أو موسيقاه :**

نرى من المنهجيّ أنّ كلّ بحث في قضايا الشعريّة لا بدّ من أن يمرّ بتناول موضوع مفهوم الشعر ، ولعلّ جل الباحثين ف موضوعه متّفقون على نقاط لا بدّ من المرور بها ، نذكر منها: لغة الشعر ، الوزن والإيقاع ، التشكيل ، وهي كما هو ظاهر مترابطة يؤدي بحث إحداها إلى تناول أختها التي تتكامل معها ، ولذلك الترابط يصعب التفريق بين بحث اللغة والتشكيل والوزن لأنه لا يمكن عزل موضوع اللغة الشعرية عن الوزن وكذلك لا يمكن عزل الإثنين عن بحث التشكيل ، فاللغة والوزن بما أنهما عنصران عضويان مترابطان يؤدي إتقان توظيف أحدهما إلى إتقان توظيف الآخر ، هذه القضايا المتكاملة هي التي رأيناها تطبع شعرية إلياس أبو شبكة ، فكان من اللازم المرور ببحث اللغة والوزن والتشكيل ، أما التركيز على الإيقاع فلأنه كما تأملناه واصل بين بلاغة اللغة والوزن العروضي كلاهما يمكن قراءته بمكونات الآخر ، وبالفعل كما نتصور فإن الوزن والإيقاع أفرزه الاستعمال الشعري للغة منذ بدايات الشعرية العربية نعني بها كلَّ ما هو تراثي شعريّ سبق الإسلام.

يستمع الشعراء الرومانسيون كثيرا لإيقاع الطبيعة ، يتعلمون من كل مكوناتها الحسية ، ووضعياته التشكيلية لا يفوتهم شيء مما يستطيعون أن يلحقوه بوظيفة الشعر ، ولتلك الصلة الحميمة التي بينهم وبين مسرح الحياة الطبيعية فهم يستمدون كثيرا من فنيات الشعر ولغته من المعطي الطبيعي ، وعندما نتكلم على الطبيعة فإننا نعني كلما يتعلق بها حسا وفكرا ، فقد سبق لأبي العلاء المعري أن استند إلى طبعه أو حسه في تعريف الشعر تعريفا يتماشى مع ما يعتقد إلياس أبو شبكة في مفهوم الشعر " ... الشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص تفطن له الحسّ ..." [1]، والشعر من هذا المنظور يقترب لينسجم مع باقي مجالات الإبداع الفني حيث يتفوق فيه الحس على العقل والمنطق وكذلك نظنّ أن مذهب إلياس أبو شبكة كان

[1] : أبو العلاء المعري ، رسالة الغفران ، ط:1 دار الشروق العربي ، 2005 ، ص: 119

كذلك فقد ظلّ كباقي الرومانسيين منصتا للطبيعة مطيعا لإيقاعاتها التي تتفق مع إيقاع الفطرة أو الإنسانية ففي مدخل ديوان أفاعي الفردوس أعطى إلياس أبو شبكة على عادة شعراء مدخل الحداثة تصوره لفنّ الشعر فقال:" لا أكتب هذه المقدمة لأحدّد الشعر أو لأعلّم الشاعر كيف ينبغي له أن يشعر ، وأيّ طريق يجب عليه أن يسلك ليصل إلى هيكل النور الأسمى ، أو لأجيء بنظرية أتعصب لها ..."[1] ، يبدو الشاعر واعيا بمهمته في الساحة الثقافية أو الساحة الإبداعية ، فهو لذلك يعرف حدود صوته إزاء الآخرين الذين يبادلهم نفس الرغبة في تنمية الإبداع الفني ، لذلك سبق المبررات المنهجية والموضوعية الكفيلة بتفهّم الآخرين لدوره في مجال الإبداع الشعريّ ، ثمّ أكّد تلك الحيادية من خلال تصريحه أو اعترافه بما هو مناط به كشاعر يساهم في تنمية الرصيد والذوق الفني فقال معرّفا الشعر :"... فالشعر كائن حيّ تحتشد فيه الطبيعة والحياة ،فلا يُقاس ولا يوزن ، والنظريات مذاهب وأغراض لا تعيش إلا في هامش الأدب ، كما يعيش العرَضُ على هامش الجوهر ، أو كما يعيش الدكتاتور الزائل على هامش الأمة الأزلية"[2]. فواضح مما سبق الاستشهاد به أن إلياس أبو شبكة يتبنى حرية التفكير النقدي فالانطباع العفوي الحرّ هو سيد الموقف النقدي ، مثله في ذلك مثل باقي الشعراء الرومانسيين ، من حيث يذهبون في ذلك "... إلى أن الشعر إلهام من قوة غيبية ، والشاعر نبيّ يوحى إليه من السماء ، ومن ثمة فهو لا يكلف نفسه مشقة فيما يكتبه من شعر أو يعمل فكره فيما يريد قوله ..."[3]

ونظرا لهيمنة الطبيعة على خيال شعراء الرومانسية من أمثال إلياس أبو شبكة فقد ظلوا ينظرون إلى الإيقاع على أنه المحرك الأول إلى وزن الشعر أو بلاغته ، فالإيقاع ، إذا لديهم ، في مجال الشّعر هو عبارة عن انتظام الأصوات اللّغويّة ، والمقاطع بالطريقة المستحسنة في السمع

[1] : إلياس أبو شبكة ، أفاعي الفردوس ،مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم ،جمهورية مصر العربية ، ص:7

[2] : نفسه ، ص:7

[3] : فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005 ، ص: 40

أثناء تلفيظ المكوّنات اللّغويّة للشّعر ، والمستعذَبة في اللسان أثناء إنشاد الشعر وهنا يمتزج الثاقفة الشعرية بمختلف مؤثرات الحياة العملية الأخرى الشاعر يستقي مما يرى ، ويوقع بما يسمع ، وينطبع بما يحسّ ، ويصف ما يعجب له من مشاهد طبيعية واقعية ، والحواس تتّزن جميعها بما تصادف من إيقاعات الحياة ، لذلك رأى الرومانسيون إلى الوزن غير مقدّس ، ولا غرابة في ذلك فاللّسان بطبعة يميل إلى الاتزان والاتساق في توالي المكونات الصّوتيّة والمقطعيّة ، ولما كان الإيقاع بالأصوات اللّغويّة التي يتمّ توزيعها وفق تحسّس جماليّ خاصّ بنفسية الشّاعر ، ثمّ نظرا لاختلاف أحاسيس الشعراء وطبائعهم إلى مدى لا يمكن حصره فذلك يشبه بصمة كل إنسان لا يشاركه فيها إنسان آخر ، فإنّ الإيقاع واسع التشكّل ، ولا يمكن الوقوف على صيغة تعبيرية ثابتة مثلما هو الحال الوزن العروضيّ ، والعروض الخليليّ انطلاقا من هذا الفهم لا يمكنه بأيّ حال من الأحوال استيعاب الزخم الانفعالي الذي يسلكه نفسيات الشعراء ، وعلى الرغم من وجود جوازات الزحافات وبعض الخروج على الوزن مثل الخزم بالزيادة في أوّل الشعر والخزم بالانتقاص من أول الشعر إلاّ أن مجال العروض الخليلي يبقى محكوما بالتناقض بين حرية الانفعال بالمادة الشعرية وبين محدودية قواعد العروض.

ولأنّ الإيقاع قيمة فنية جامعة بين كثير من المكونات الشعرية ، ويمكنها لقوة النشاط الحسي الذي يقوم عليه أن يستفيض حتى يمس جوانب كثيرة من الحياة العملية فللحياة هي الأخرى إيقاع بمعنى وتيرتها التي تسير عليها وللقلب إيقاعه وللأحوال إيقاعاتها المتنوعة التي تناوب بين الأذواق والمناسبات .

ويكاد يتفق إيقاع الشعر الذي هو موضوع بحثنا وأصناف الإيقاعات الأخرى في حساب توالي النقرات أو القُرُوع ـ جمع قَرْع ـ على أيّ شيء اللسان يقرن توالي الموادّ الصوتية فتتشكل صورة إيقاعية مشابهة لها في السمع ، وبحسب تلك المتواليات القرعية المؤدات باللسان اللغوي تتحدد الجمل الإيقاعية ، لذلك فإن لكل اللغات إيقاعاتها الشعرية أو البلاغية الخاصّة بها بمعنى خاصة بالنفسية الحضارية التي أنتجتها ، ولما كان الإيقاع لغة إنسانية شائعة فهو

يسمى لدى في اللغات الغربية :Rhytme الذي معناه النظام أو المنوال الذي ذكره ابن خلدون في المقدَّمة ، وإن سرّ الإيقاع المنتج للذّته هو طبيعته العاملة على المفاعلة بين العناصر المختلفة في السياق التعبيري الواحد ، لهذا المغزى يوجد الإيقاع في الرقص وهو عبارة عن أسلوب توظيف الحركات في الرقصة الواحدة ، ذكر عز الدين إسماعيل وهو من أبرز الذين قدموا للحداثة الشعرية العربية مفهوم الإيقاع حين استمده من تعاريف الغربيين فقال مستمدا من الفيلسوف سوريو هو " تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خطّ واحد ، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي ..."[1] ، ونجد في التراث العربي ما يوافق هذا التعريف أو الفهم فهذا ابن سينا يقول:"... الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتّفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإن اتفق أن كانت النقرات محدِثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاع مطلقا ..."[2] ، هذا عندما يتعلق الأمر بتوالي العناصر اللغوية صوتا أو مقطعا ، وهناك إيقاع آخر تبنينا الكلام عليه هو الإيقاع المعنوي ، عنينا به طبيعة إيقاع المعاني في الشعر ، فالمعاني شبيه بالأحوال وهي انعكاس روحي لها ففي طبيعة توالي المعاني متفاوتة متقاطعة متنافرة منسجمة كذلك إيقاع هو شبيه بإيقاع توالي أصوات اللغة ومقاطعها على أن الجامع بين النوعين الإيقاع اللفظي والإيقاع المعنوي هو طريقة المفاعلة بين المتنافرين وهو نفسه الذي يقوم عليه الإيقاع المعنوي بحيث يتحايل حس الشاعر في سرد المتواليات كيفما كانت مادّتها الإيقاعية ، لذلك فإنّ تقدير سياقات الإيقاع المعنوي تفرض على الشاعر وزن الأحوال ثمّ إيجاد الطريقة الفنية التي يستعرضها بها أن يسردها بها .

[1] : عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية ، في النقد العربي ، ط:1 ، دار الفكر العربي جمهورية مصر العربية القاهرة ، 1955 ، ص:120

[2] :ابن سينا جوامع علم الموسيقى ، تحقيق : يوسف زكريا ، وزارة التربية والتعليم القاهرة ، مصر ، 1956 ، ص:81

كل هذه التفاعلات الإيقاعية وجدت لها حيّزا في شعر إلياس أبو شبكة ، وإن ثراءها أتى من ثراء حياة الشاعر النفسية والحسية والثقافية كلها عناصر وأدوات وقناعات تفاعلت فيما بينها لتنتج شعرية عربية مثلت عصرها الإبداعي بامتياز.

واتساقا مع هذا المفهوم الرومانسي للشعر فقد "... تأثرت المدرسة النفسية بالمذهب الرومانسي في تفسير عملية الإبداع فركزت على شخصية الشاعر من خلال عمله ، الفني وكأن القصيدة سيرة نفسية لصاحبها ، فاللاشعور الفردي أو الجمعي هو مصدر الفنّ ..."[1] ، وأبو شبكة نفسه يتساءل :" أليس من الخرق أن نحاول بلغة وضعية تحديد لغة المجاز والكناية ، لغة الروح ، لغة الحسّ الوحداني العميق ؟"[2] ، يبدو أن الشعر الرومانسي بما تضمنه من حرية الانطباع قد وجد في حرية التعبير مجاله المفضل الذي يسمح له بكسر قواعد الشعر ، فكل ميزة فنية أو جمالية هي وليدة قناعة حسية معينة ، والشاعر الرومانسي لا يمكنه أن يتقيد بنظرية لغوية أو عروضية وإنما دائما يقول في انعتاق عن تلك الالتزامات.

نعتقد أنّ الشعر نشأ مقرونا بالتوقيع ، فاللسان العربي في ارتجال المخاطبات ينزع إلى توظيف كل أنواع المؤثرات الإيقاعية من صوت لغوي ومقطع لغويّ ووزن صرفي وأسلوب وتلوين المعنى وتعجيبه ، لتلك الغاية الشعرية كان جعفر بن يحيى يقول لكتابه : "... إن استطعتم أن يكون كلامكم مثل التوقيع فافعلوا ..." والشعر العربي بدأ في مثل هذه الفضاءات اللغوية فقد ذكر الباقلاني أن الشعر نشأ عن طبيعة اللسان الانتظامية فاللسان في طبيعته التذاذ الكلام الموزون اتفق لهم الشعر في الأولّ"... غير مقصود إليه على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعيف الكلام ، ثمّ لما استحسنوه واستطابوه ، ورأوا أنّه قد تألفه الأسماع ، وتقبله النفوس تتبعوه من بعدُ وتعلّموه ..." ، ونظرا لتحسس اللسان للملفوظات اللغوية صوتا ومقطعا وبنية

[1] : المرجع السابق ، ص: 40

[2] : إلياس أبو شبكة ، أفاعي الفردوس ، ص:8

وأسلوبا بمساعدة السمع فإنّ الجملة العصبية تستطيع أن تعدّ غريزيا العناصر العروضية من حركة وسكون وما قد يتخللها من تغيير الزحاف والتلوين المقطعي الناتج عن المزاحفة ، فالتحسس للغة الشعر يجعل الشاعر أو السامع خلال الإنشاد يتابع عن وعي ويقطع ما يسمعه ليس تقطيها خطيا ولكن تقطيع لساني سمعي.

قد لا نبالغ في ذكر جميع التعريفات التي عُرِّف بها الإيقاع لذلك سنكتفي بتعريف عربيّ قديم يجمع بين الفلسفة واللغة والأدب الإيقاع "...فعل فعْلٌ يكيل زمان الصوت ، بفواصل متناسبة متشابغة متعادلة " ومثلما هو واضح فإن الإيقاع يبدو هو روح الوزن لا يستطيع القبض عليه الشاعر عقليا لأنه بمثابة الروح التي تسري في لغة الشّعر ، فحسّ الشاعر يذوق المكونات الوزنية ويكيلها في ذات الوقت يندرج ذلك الفعل المركب في صميم عملية الارتجال وإنشاء الكلام الشعريّ فإذا اختل الوزن الذي يشبه التركيب تفطن له الحسّ ولم يستسغه الذّوق فعمد الشاعر إلى تنقيحه داخليا أي باطنيا ، والشاعر حسب تصورنا يستطيع معرفة الوزن نفسيا لأنه بالعادة والاستعمال يصير لديه طبيعة لغوية يصير كل مرتَجَل خاضعا لإجرائه .

تميّز الشعر العربي في بعض محطاته بالنزعة الغنائية التي أسعفت الشاعر من حيث بات يعتقد بأنه بوابة تغيير العالم الذي ظل يرى إليه دائما بعين النقص ، فالشعر صار في نظر الشاعر العربي على عهد إلياس أبو شبكة منبرا لتغيير الحياة ، وضمنها تحرير الإنسان من عبودية كل شيء عبودية الحكام ، وعبودية النزعة المادية التي غيرت جوهره الإنساني وهذا الحسّ الدرامي كان جديرا بأن يوجد نزوعا ينبني على فكرة التوازن بمعنى هناك "... تقابل وتباين بين عناصر القصيدة وعناصر الحياة ، الغنائية المزعومة ظلّ كثيف لا نستطيع أن ننفذ منه إلى شيء ..."[1] ، وهذا الإحساس هو الذي أوحي إلى الشاعر في كل المناسبات الثورية بأن يثور على

[1] : مصطفى ناصف ، دراسة في الأدب الجاهلي ط:3 ، دار الأندلس بيروت لبنان 1983، ص:244

الثابت الجاهز المكرس والذي اكتسب مع مرور الأيام طابعا قدسيا أو قانونا أخلاقيا فصار بعض الشعراء المحافظين أو المتحفّظين لا يجرؤون على كسر حواجز التجريب الإبداعي.

ما كان لإلياس أبو شبكة أن يسلك المسلك الذي خاضه في قول الشعر لولا توافر شخصيته على مقومات الثورة ، فالموضوع الشعري لديه متميز دائما بروح التغيير والانتقاد ، وهي القيمة الثورية في الموضوع الشعري هي التي يقوم عليها جوهر الشعر ، وإن أفضل باعث على الثورة الفنية هو صدور الحس الشعري عن تلك الحركية التي نراها متجسدة أولا وقبل كل شيء في الأساس الإيقاعي للوزن العروضي نعني به عنصري الحركة والسكون التي هي في جوهرها قيمة لسانية سمعية قبل كل شيء ، وهذا المحرك الجوهري للسان وقبله القلب والنفس والحسّ نراه الماجة الحاسمة في تثوير الموادّ الشعرية انطلاقا من أصغر عنصر في بنيته اللغوية أو الإيقاعية وصولا إلى المستويات المركبة الكبرى نعني بذلك العبارة والأسلوب والوزن العروضي ، كلها نراه منتظمة في قيمة معرفية إلى جانب القيمة النفسية التي تحافظ دائما وعلى مرّ العصور والتجارب على صفاء فنّ الشعر منذ ما شعرية ما قبل العصر الجاهلي إلى يومنا هذا .

يذكر نقاد الشعر العربي والعالمي على العموم ثلاثة مؤثرات وزنية في الوظيفة الشعرية تتمثل حسب التدريج في ما يلي : موسيقى الشّعر ، إيقاع الشّعر ، وزن الشعر ، وهذه المؤثرات التشكيلية الثلاثة يعتمدها النقاد بدرجات مختلفة فالأكثر استعمالا هو الوزن العروضي باعتباره يغطّي تجارب شعرية طويلة قديما وحديثا ، ثمّ الإيقاع الذي عليه مدار الكلام عندما يتعلق الأمر بالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة ، وأما الموسيقى فاستعمال نقدي قصد به النقاد إلى وصف الجوانب التّنغيميّة أو التلحينيّة ، وهذا الجانب متّصل الاتصال الوثيق بالوظيفة الإنشادية من الممارسة الشعرية والشعر في أوليات نشأته لم يكن إلا مُنشَدا .

تؤدّي الاستعانة بالطبيعة في ابتداع الفنون إلى سيرورة متجددة دائما ، فالطبيعة بتنوعها وتجدّدها تعلم الإنسان كثيرا من المعطيات الفنية التي تستمدّ أساليب انسجامها انطلاقا من

معايشة الظواهر الطبيعية ، لذلك واستنادا إلى هذا المعطى الواقعي نستطيع أن نقول : إن الوزن العروضي لا يتماشى مع مختلف المراحل الحضارية أو الروحية المتعاقبة على روح الإنسانية ، إذ لكل عصر روحه وذوقه وقناعاته الحياتية فكيف يمكن لمرحلة شعرية عربية أن تسود كل فصول الحياة العربية التي جاءت بعدها ، نستطيع أن نقف على هذه الرؤية لدى كثير من البلاغيين العرب وغير العرب ، فهذا حازم القرطاجنّي البلاغيّ العربي البليغ يقول في منهاج البلغاء وسراج الأدباء أن موضوع البناء الشعري أو وزنه أو إيقاعه راجع كله إلى ذوق العصر وما يفرزه ذلك المعطى من قناعات فنية إبداعية حيث ربط حازم الشعرية بالبلاغة عبر كل تجلياتها الفنية الجمالية ، وأن القناعات الحياتية هي الكفيلة بإنتاج القيم الشعرية لذلك ينبغي أن يكون لكل عصر ذوقه الشعري "... فإنّ معرفة صناعتهم موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"[1] ،، على أن الإيقاع الذي هو روح الوزن يمكن تشخيصه على أنه طبيعة بناء تعمل على تحقيق التناسب بين المكونات الإيقاعية بحساب من الغريزة وتقدير النفس لها في التوالي والتقابل والتماثل والتكرير والتنويع ، لذلك فالشعر يستمدّ نظامه الوزني أو الإيقاعيّ مما يستمدّه من أدائه الشفوي للغة ، يستلذها ويتذوّقها ، ويتثاقل اللسان في تحقيق أصواتها ومقاطعها فيكون من الطبيعي أن يستدعي هذه المعرفة الحسية بالوزن والإيقاع ، بمعنى أن الحس يحسب غريزيا كل أصناف التركيب والتوالي والتماثل بين العناصر الإيقاعية الضغرى ، فإذا اختلف منها شيء واختلّ تفطن له الحسّ وعمل على تنقيحه بالتعديل ، وبالإضافة إلى هذا المعطى الوظيفي فإن البلاغة كذلك تأتي أساليبها على هذا المنوال لذلك وبناء على هذا التكامل جاز للباحثين إلحاق البلاغة بالدراسة الإيقاعية على اعتبار تكاملهما في الوظيفة.

[1] : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، 1986 ، ص:202

والشعر في هذا الانتظام الحياتي مثله مثل الغناء فلا يُعقَل أن يسري نمط لحني أو غنائي على كل العصور ، وإنما لكل جيل إيقاع لحني أو غنائي خاص يتماشى مع روح عصره ، وإن أبرز ما يمكن ملاحظته في الفوارق الإيقاعية الخاصة بكل عصر هو القيمة الزمنية فالعصور تختلف من حيث إحساسها بالزمن الذي هو نفسه إيقاع الحياة ، فما كان مستخَفّاً في القديم صار اليوم مستثقلا ، وما هو اليوم مستخف قد يستثقل في مستقبل الحياة ، وقد عكست بحور الشعر العربي تلك القيمة الزمنية فمنها ما هو مستخف الإيقاع ومنها ما هو مستثقل ومنها ما هو موافق لسياق موضوعاتي ومنها ما هو غير موافق لأنماط حياتية أخرى وذلك شأن اختلاف إيقاعي الطويل والبسيط فالأول بما أنه متّجه من الأوتاد المجموعة إلى الأسباب الخفيفة يصلح للمواضيع الشريفة الرزينة فلذلك السبب كان يوافق مديح الملوك ورثاء الأشراف ، فين يصلح البسيط للمرح والمسرات لأنه تنطلق من الأسباب الخفيفة إلى الأوتاد المجموعة وهو ما يمكن أن يكون مبدأه عرضة للتغييرات فهو لذلك غير ثابت وإيقاعه متحول فهو لذلك غير نمطيّ.

وفي مرحلة من تطور نقد الشعر الحديث ، أضاف النقاد على الإيقاع مصطلح الموسيقى المرتبط أصلا في أذهان الناس بالعزف والألحان وكانت أضافة الموسيقى إلى الإيقاع سببا في تعميق جمالية اللغة الشعرية في ما ينتجه الشعر من جمال اللغة وعذوبتها ، ومن الأثر الذي يتركه إنشاد الشعر في نفس السامع ، وهو الذي يسمّى : تشنيف الأسماع بسماع جيّد الشّعر ، وإذا كان الوزن العروضيّ قد استقرّ في قوالب وزنية صارت تُعرف بعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي فإن الإيقاع يُستنبط من شعر الشاعر في شكل تشكيل أو توزيع للّغة من خلال توزيع أصوات الحروف وتعديل مواقع مدودها : ا ، و ، ي ، وفق أنماط حسّية لا يستطيع شاعر نقلها من شعر شاعر آخر إلى تجربته ، وهذا الجانب من العملية الشعرية الخفيّ هو الذي يستدعي توصيفا عميقا قال عنه عبد القاهر الشّعر الشّاعر والكلام الفاخر.

نرى أن لغة الشعر سواء في استعمالها المعجمي أو استعمالها الفني تتّجه في سياقين سياق تقليدي لا يستطيع الشاعر الخروج عليه فلكل عصر مفرداته المعجمية التي تشكل ميزته العقلية هذا يشترك فيه معظم الشعراء لأنهم متشابهون فيما يوظفونه فكلهم مثلا يستعمل الجملتين ، الجملة الاسمية والجملة الفعلية وكلهم يوظف المتممات اللفظية لاستكمال دلالات المعاني أو الذهاب بها في جهة الاستعمال الخاصّ ، وأما الاستعمال الفني فهو ما يبتدعه الشاعر من تقديم وتأخير وحذف أو مخالفات نحوية بما تسمح به الضرورة الشعرية على اعتبار أن اللغة تتجدد في الاستعمال الشعري فالانزياحات المجازية توفر للمعجمية اتساعا في الرصيد المعجمي نستطيع أن نقيس به مدى حيوية الإبداع الغالبة على جيل من الأجيال الشعرية.

إنّ أفضل ما يتنافس فيه الشعراء من الإبداع اللغوي هو ما يقبلون عليه من المغامرة في إجراء التشبيهات والاستعارات ، لأن الشاعر يستفيد من قيم الحياة التي يعيشها معرفة جوهر الأشياء وبعد معرفته بالجواهر يستطيع أن يتشجع فيفاعل بين مختلف الدلالات المتباعدة في مرجعياتها الحياتية "... فلغة الشعر لها خصائصها النوعية التي تميّزها عما هو مألوف من القول ، فالشاعر يستخدم الألفاظ الغريبة والممدودة ... والاستعارات ، وكلّ ما يختلف عن الاستعمال العادي..."[1] ، وهذا يتطلب من الشاعر أن يكون واعيا بالتحولات الثقافية التي تميز عصره عن باقي العصور الشعرية الأخرى ، فاللغة بحيويتها تستجيب لدواعي الحياة الإبداعية.

لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا : إن الشعراء الرومانسيين كانوا أول مبشر بحركة التحرر من قيود القصيدة العربية العمودية ، وهم وإن كانوا لم يتعمقوا ظاهرة الوزن فيبحثوا في سبيل الكشف عن البدائل الوزنية أو الإيقاعية ، فلما صعب عليهم ذلك انصرفوا إلى الثورة على الموضوع الشعري مع بعض التحرر من بعض الثوابت التعبيرية والموضوعية التي كان الشعراء

[1] : ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنويرللطباعة والنشر والتوزيع بيروت 2007 ، ص:163

يقدسونها قديما ، وقد ناسب مبدأهم قول بعض النقاد العرب القُدامى : " ...وليس لقدم العهد يُفضَّل القائلُ ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب ، ولكن يُعطى كلّ ما يستحقّ..."[1]

والإيقاع في أساسه هو ناتج عن تذوّق الشاعر نفسه للغته الشعرية ، فلغة الشعر وهي تتصاعد من الباطن مارّة باللسان ، ومهجوسة في السمع تكون المجال المفضّل لانتظام العناصر الإيقاعية ، ولا ننسى أنّ جيل إلياس أبو شبكة من الشعراء كانوا أكثر اعتزازا بأشعارهم يهيمون بها ، ويفتخرون بها ولا شكّ في أنهم كانوا معجبين بترديدها على الأصحاب وفي المنتديات ، والشاعر وهو متعلّق بلغة أشعاره يولي اهتماما بالغا بالخصائص الإيقاعية التي تحصل له أثناء إنشاء الخطاب الشعريّ ، لذلك وتوثيقا لمفهوم الإيقاع هذا يكاد النقاد يجمعون على أن الإيقاع هو "... الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة ، لإحساسات سمعيّة متماثلة تكون مختلفة العناصر النّغميّة..." ، ومن الجدير بالملاحظة أن العناصر الإيقاعية لا يتحسبها العقل ولا يعي نظام تواليها في السلسلة الكلامية ولهذه الأسباب نعتقد صعوبة نقل التجارب الشعرية من شاعر إلى آخر ، أو من جيل شعريّ إلى جيل آخر ، ومن جهة أخرى فإن الشعر بالرجوع إلى مستوياته الإيقاعية يتداخل مع الموسيقى والنغم الذي هو أصل الإيقاع في الحقيقة .

ونحسَبُ أنّ لتلك الخصوصيّة التّركيبيّة لإيقاع الشّعر تفطّن الجاحظ إلى خصوصية التّشكيل الشّعريّ حين قال في كتاب الحيوان : :"... والشّعر لا يُستطاعُ أن يُترجَمَ ، ولا يجوز عليه النّقل ، ومتى حُوِّلَ ، تقطّعَ نظمه ، وبطُلَ وزنه ، وذهب حسنُهُ ، وسقط موضع التعجُّبِ منه ، وصار كالكلام المنثور ، والكلام المنثور المبدوء على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي حُوِّلَ عن موزون الشعر ..." ، وحُسْن الشعر ورونقُه ، كما رأى الجاحظ ، متعلِّقان جوهريا بترتيب الأصوات اللغوية في نسيج الإيقاع لغة الشعر الخاصّ ، فيقرع أسلوب توالي تلك الأصوات اللغوية المنشدة منه أسماع المتلقّين وفق ترتيب يهزّ نفس الذات المتلقية بطريقة منظمة ، ويدفعها

[1] : المبرد أبو العباس ، الكامل في اللغة والأدب ، مكتبة المعارف بيروت لبنان ، ج: 1 ، ص: 18

إلى الافتتان بعذوبة إيقاع الشعر ، بحيث تبرَعُ الألسنة في إصابة المقادير الملذوذة لسانا وسماعا ، وأما قول الجاحظ وتعبيره بالإسناد للمجهول فمبالغة في عدم الاستطاعة لدقة تحسس مواقع الإيقاع الذي نحسبُه نفسيا لا عقليا ، يُحسّ بالغريزة ولا يُعدّ بالعقل ، ولقد توافق لدى إلياس أبو شبكة حضور الإيقاع في شعره لأنه شاعر رومانسي يركّز كثيرا على الجوانب الروحية والعاطفية.

والحقيقة أن كل أشكال التركيب اللغوي هي في حقيقتها تشكيل وبناء يفيد كثيرا في بناء لغة الشعر ، وكأن التقسيم التشكيلي الذي تنتجه النحو والبلاغة والصرف والبلاغة كلها تأتي لتفيد تشكيلا شعريا فالادّغام الذي هو طبيعة لغوية داخلة في صميم بناء الألفاظ يجد له قيمة إيقاعية في الوزن العروضي فالادّغام مقابل لبنية التنوين ، الأول ينصرف إلى: 0/ بينما التنوين : /0 فكل منهما يفيد قيمة تشكيلية خاصة به تتكامل مع قواعد البناء والتشكيل الأخرى "... كلّ شؤون المعنى أو مظاهر النشاط تستحيل إلى مثل هذه الأدوات وتوتدّ إلى هذه المواقف الموجَّهة الثابتة التي لا تزيد خبرتنا بأية حال ولا تستطيع أن تواجه الشعر كخلق ، ولا أن تفهم بنيته وتشكيله ، فهما أو وجدانيا..."[1] ، وأما النشاط الشعري للغة فيبقى فوق القواعد والإلزامات التركيبية وكأن القمة الشعرية توجد سابقة لكل قواعد اللغة العربية ،على اعتبار أن الشعر هو الذي أوجد النحو وليس العكس.

تلائم الطبيعة الرومانسية شروط الشّعريّة في كل الآداب الإنسانية نظرا لأن شعراء هذا المذهب يصدرون عن حسّ واحد هو بمثابة الفلسفة الفنية التي توحّد لديهم مسالك الإبداع ، ومضامين الشعر ، وأساليب التعبير والتوقيع ، "... والشعر حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني ، حيث تكتسب فئة من الخصائص المتميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه، والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف

[1] : تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربيّ ط:1 دار الحوار للنشر والتوزيع سورية 1983 ، ص: 142

بتتبعاتها العبارة الموسيقية " ، وما كان للنفس الشاعرة أن تهتدي إلى صياغة النظام الوزني لولا شغفُها بذوق العناصر اللغوية الدقيقة التي منها تتشكل العبارة وتتألف الأساليب التعبيريّة ومقاربة لهذه الحقيقة الكامنة في النفس البشرية قال ابن جنّي : "... ذوقهم الحركات ، واستثقالهم بعضها واستخفاف الآخر ، فهل هذا ونحوه إلا لإنعامهم النظر في هذا القدر اليسير المحتقر من الأصوات ، فكيف بما فوقه من الحروف التّوامّ ، بل الكلمة من جملة الكلام " .ويمكن اعتبار حيز الشطر الشعري هو نفسه الذي يتكرر في البيت عجُزا ومصراعا وأما ثنائية التشطير فتلك طبيعة قد يكون الشاعر العربي استوحاها من معطيات بيئته أو أساليب معيشته.

إنّ ذوق الحسّ للحركات والأصوات والمقاطع والأساليب هو المطلب الأكثر إشكالا من ذوق العبارات المطوَّلة والأفكار والمعاني ، وهذا شأن توظيف الإيقاع الذي يخصّ أصوات اللّغة ومقاطعها وأساليبها ، وهو أي الإيقاع سرّ الأوزان وروحُها ، والذي يقوم على إتقانه جوهر الشّعر "... أعني ذوقهم الحركات ، واستثقالهم بعضها واستخفافهم الآخر ، فهل هذا ونحوه إلا لإنعامهم النظر في هذا المقدار اليسير المحتَقَر من الأصوات ، فكيف بما فوقه من الحروف التوامّ ، بل الكلمة من جملة الكلام " ، والشاعر إذ يقبل على قول الشعر فإنّه يعمد حسب تصوّرنا على ترديد العبارات في نفسه وكأنه يقوم بعملية التنقيح أو الاختيار الذي يسبق الاستقرار على النسخة النهائية للخطاب ، وبعض الشعراء كما ثبت في سيرهم الشعرية قد يُقدمون على التخلي عن أشعارهم التي قالوها في بداية التجربة لأنهم يعتقدون بأن تلك الأشعار غير الناضجة مضّرة بباقي فصول تجربتهم الشعرية فيلجأون إلى اقتطاعها من سجل أشعارهم ، والبلاغيون العرب الذين فهموا العملية الشعرية والذين يمكننا الاستشهاد بآرائهم حتى عند الكلام على شعر مثل شعر إلياس أبو شبكة كانوا قد استوعبوا شروط الإبداع وهذا ابن جنّي قال:"...ومعلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجو ولا تتملّك قلب السامع ، إنما ذلك فيما طال من الكلام ، وأمتع سامعيه بعذوبة مستَمَعِهِ ورقّة حواشيه ..." ، ونحسب أن لهذا السرّ توالى الشعراء منذ القديم على توظيف وزن عروضيّ من الأوزان الخليلية دون أن ينغلق فنُّه

دونهم أو تضيق مجالاته ، عائد إلى كون كلّ شاعر يأتي في الوزن الواحد بإيقاعات جديدة يوظفها في القصائد التي يقولها على وزن الطويل على سبيل المثال ، وهذا الثراء الإيقاعيّ لكلّ وزن هو الذي سنُخضعه للبحث والمعاينة في شعر إلياس أبو شبكة العموديّ ، فالشاعر لا ينظر إلى قاعدة الوزن أو شروط الشعر النقدية وإنما يلجأ إلى الارتكاز على ما يجده من المتعة حين يمارس قول الشعر لأن خلال تلك اللحظة يرى الشاعر في اللغة والوزن والإيقاع ما لا يجده في القصيدة وقد فرغ من قولها ، ففي ديوان : نداء الحبّ أحصينا طريقة في إقبال الشاعر على توظيف الأوزان العروضية فوجدناها على الطريقة التالية:

الطّويل:04

الوافر: 03

الكامل: 02

الرّجز: 02

الخفيف التّامّ : 02 ، الخفيف المجزوء: 01

السريع : 01

حيث نستخلص أن إلياس أبو شبكة يسير على نمط القدماء في وزن الشعر ، فالطويل فُضِّلَ قديما وما يزال كذلك حديثا ، كما نلاحظ تفاوت إقبال الشاعر على نسبة توظيف الوزن العروضيّ ، فهو ليس على نمط واحد ، مع ملاحظة الإطالة أحيانا وأحيانا التقصير ، قد يكون ذلك التفاوت بين وزن ووزن عائدا إلى مدى قابلية الوزن للمطاوعة. ، فالإيقاع عنصر أساسي من عناصر البناء الشكلي للغة الشعر ، فهو في كثير من الأحيان ينوب عن المعنى ، بل لعلّه أساس البناء الشّعريّ " والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجيّة ، ولا زخرفًا لتزين العمل

الشعري ، بل هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس .

لا يمكن الفصل بين اللغة والإيقاع باعتبارها مادّته الرئيسة ، والإيقاع على الرغم من كثر الكلام على موضوعه في النقد الأدبي الحديث إلاّ أنه تُنُبِّه له قديما حتى وإن لم يفصّلوا في تعديد الموادّ اللغوية والمقطعيّة المكونة له ، ومع ذلك فقد نال حظا وافرا من تفكير البلاغيين والذين نعدُّهم من النقاد الجماليين فقد ظلّوا يؤكّدون على فاعليّته ، فتارة يسمونه الأسلوب ، وتارة بلاغة وتارة عبارة وقد يركزون على ظاهرته الصوتية ، ولأنّ الإيقاع هو روح كلّ وزن عروضيّ فلا يمكن أن نتصوّر عملا شعريا دون تأثيرات إيقاعيّة قد تظهر للعيان وقد تخفى على قارئ الشعر أو سامعه .

تنبه النقاد القدامى إلى ما نسميه اليوم : موسيقى الشعر من حيث التمسوا دلالاتها في الشعر العموديّ من خصائص وزنية ، وأساليب تقفية من حيث أنّهما " ركنان أساسيّان من أركان القصيدة العربيّة ، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما ، وهما حجر الأساس في موسيقى القصيدة الخارجيّة التي يقيسها العروض وحده." ، ونظرا لأهمية هذين الجانبين الأساسيين من الوظيفة الشعرية توسّع الدارسون في تفصيل أنواع الأوزان والقوافي فالوزن الواحد يتفرّع داخليا إلى استعمالات شتّى ، كلّ طريقة استعمال تفسّر أسرارا من أسرار الوزن الشعريّ الواحد ، وكذلك الشأن بالنسبة للقافية فقد أُلِّفت الكتب في تفصيل القوافي الأنواع التي تأتي عليها .

تجدر بنا الإشارة إلى أنّ الشعر العربيّ القديم قام على دعامة الوزن ، ذلك أنّ طبيعة اللّغة العربية ذاتها من حيث نحوها وصرفها وأصواتها ومقاطعها وأساليبها ساعدت على ذلك ، "فالمعوّل عليه في البناء الموسيقي الكلمة ، لما تشتمل عليه من المقاطع أي الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض" ، فالتدقيق في الوزن

العروضيّ ، وإعطائه العناية التطبيقية كان قد بدأ بكتب علم أصول اللغة العربية أو كما نراه لدى ابن جنّي على سبيل المثال ، وسنستعرض جانبا يوضح ما نحن بصدد تبيانه من موضوع كمون الوزن الشعري في المفاهيم الصوفية والنحوية ، سنتخيّر مجموعة من الإشارات البلاغية واللغويّة لها علاقة بإيقاع الشعر:

قال ابن جنّي في موضوع إيقاع تركيب الكلام كلمة وجملة :" ومعلوم أنّ الكلمة الواحدة لا تشجو ، ولا تحزُنُ ، ولا تتملّك قلب السّامع ، وإنّما ذلك فيما طال من الكلام ، وأمتع سامعيه ، بعذوبة مستمَعِه ، ورقَّة حواشيه ..." ، فمواصفات العذوبة ورقّة الحواشي والإمتاع ، وتملّك قلب السامع ، التشجيّة ، وتملّك قلب السامع ، كلها ذات دلالة إيقاعية ملائمة لبلاغة الشعر ، وتلك الجوانب الفنية الجمالية غي التي سنتتبّع آثارها في شعر إلياس أبو شبكة ، وإن بداية النزوع إلى تجويد القول الهادي إلى إنتاج الجمالية الشعرية كان قد بدأ مبكّرا عندما أدرك إصلاح اللغة وترتيبها والمبالغة في التحبير والتحسين كلها قائدة إلى توقيع المعنى ، وأذهب إلى الدلالة على القصد ، والشاعر أكثر ما يراعي تلبية هذا الجانب من جماليات اللغة .

حاول الشعراء المحدثون "التجديد في إطار التشكيل الموسيقي للقصيدة، لكن هذه المحاولات كانت فردية ولم تشكل ظاهرة لها أساس ورواد، حتى وصلت الموشحات الأندلسية التي لم تكن إلا صورة طبق الأصل عن الشكل الموروث ".

وأما في العصر الحديث فقد حاول المعاصرون التحرر من قيود الشكل الموروث للقصيدة، وهذه المحاولة لم تكن نتيجة عجز الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، بل " لسعيهم أن يكون التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة ".

ولعلّ من أهم الأسباب التي أدت إلى نظرة نقد في العصر الحديث لهذه الصورة الموسيقية الموروثة تنبع من طبيعة العصر الذي نحن فيه ، فهي قاصرة بالنسبة إلينا لا بالنسبة إلى أصحابها كما تقول نازك الملائكة: "ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب عصره ، فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سُنّة." ولما كان موضوع التجاوب العملي بين الوزن والقول الشعريّ واقعا في أزمة الاستيعاب فقط تطلّب ذلك التأزّم ضرورة العودة بالممارسة الشعرية إلى أصول حرية الانفعال بها بمعنى التقاط مراحل التجريب الشعري التي سبقت قوانين علم العروض الخليليّ ، فسلك بعض الشعراء سبيل كسر الوزن والمزج بين الأوزان ، والتنثير ونعتقد أنها كلها مجالات تجريبية كان الشعر قد مرّ بها قبل الانغلاق في بوتقة الوزن العروضي الخليليّ.

**التّجديد العروضيّ:**

يجدر بنا التنبيه إلى أنّ التجربة العروضية في جوهرها لا بدّ من فهم سرّها الذي انبثقت عنه ، فالوزن العروضي مثله مثل اللغة ينشأ بناء على دافع اجتماعي أو إنساني وهو يتطلب التطور والنموّ بالضرورة ، فالإنسان تتغير قناعاته الاجتماعية والانسانية ، وإن لكل عصر ومصر ذوقها الذي توظيفه في كلّ نشاط تقتضيه الحياة ، وقد يكون من الموضوعي أن نقول : إن اختصار الأحاسيس العربية في بضعة أوزان أو بحور عروضية لا يعكس حقيقة الإنسان العربي أو النشاط المعرفي الذي كان يمارسه ، والخليل بن أحمد الفراهيدي نفسه لم يخترع العروض وإنما استقرأه من أشعار الشعراء العرب الذين سبقوه ، وأما فضله في ذلك فإنه استطاع ببراعة واقتدار فكّ أسرار حساب الوزن العروضي من حركة وسكون وأسباب وأوتاد وتفاعيل وبحور ومشتقات بحور ، وربما كان قد فات الخليل استيعاب بعض الأوزان فما كان عليه إلا أن أهملها أو عدّها من البحور النادرة أو المهملة كما ظهر ذلك في دوائره العروضية.

تخضع التجارب الإنسانية إلى ضمان سيرورة التطوّر والتجدد والتحيين خاصّة في الممارسة الفنية ، والعروض بما هو ظاهرة اجتماعية ونفسية جامعة بين العلم والفنّ مثله في ذلك

مثل الظاهرة اللغوية تماما ، كان لا ينبغي له أن يستقرّ في نظام واحد مكرس ومحروس من أيّ تجديد ، وبما أن الشعر حس إنساني مستمرّ الفاعلية فقد تحسس الشعراء منذ القديم عدم استجابة القوالب العقلية لفاعلية الحس والعاطفة ، والمعقول في الموضوع أنّ على الإنسان أن يجمع في كل ظاهرة اجتماعية بين المحافظة والتجديد أو التطوير ، وذلك الذي نراه في موضوع تطور الظاهرة الوزنية .

ارتبط التجديد الموسيقي في القصيدة المعاصرة بحركية الحياة التي صار يتأثرها الشاعر العربي الحديث لذلك فإن التجديد في الوزن الشعريّ صار مرتبطا " بتطوّر الرّؤية الشّعريّة ، كما كان لتطوّر لغة الشّعر أثر كبير في البحث على شكل موسيقي جديد من الشاعر المعاصر." هذا وإن الرؤية التي أوعزت إلى الشعراء ومعهم النقاد بضرورة البحث عن بدائل أو إضافات أو وتعديلات هي رؤية إنسانية واجتماعية السرّ فيها أنّها لا تستريح إلى النموذجي المكرّس ، فالثقافات الفنية تقوى ويزداد زخمها وتكثر أدواتها ووسائلها كلما تقدّم الزمن بالإنسانية ، فالبيئة والمعطى الحضاري الذي أنتج أوزان العروض الخليلية لم يعد مجديا ، وإن المؤثرات الحضارية صارت في منأى في واقعها عن تلك المعطيات العربية البدائية ، وإنما الصحيح في الموضوع أن يُشدَّ التوازن في البحث عن التجديد حيث لا إفراط ولا تفريط بمعنى ، أن يعمل الشعراء والنقاد في مساعيهم ابتداع الجديد على بناء ذلك التحوّل على مسوغات حسية وانفعالية واقعية وغير مصطنعة ، يتماشى فيها المستجدُّ ، وينسجم أو يتكامل مع التجارب الشعرية القديمة ، ولقد أقرّ القدامى أنفسهم بحكم كلّ قديم كان جديدا في عصره الكامل في اللغة.

ومهما يكن من أمر ، فإنّ بحث التشكيل الإيقاعي في شعر إلياس أبو شبكة ، لا يدرس حركات التجديد العروضيّ بقدر ما يهتمّ بالظواهر الإيقاعية للشعر وموسيقاه بما لهما من أثر فني في تجديد العمل الأدبي حيث يحضر الإيقاع بكونه عنصرا أساسيا يشخِّص رؤية الشاعر للحياة ، فالعواطف والانفعالات والخيالات والغنائية والانطباع كلها مقامات شعرية انفعالية تضطلع المستويات الإيقاعية على تشخيصها فتتبلور تجربة الشاعر الإبداعية متميزة عن

غيرها من تجارب الشعراء الآخرين ، وقد يسمون ذلك الإيقاع الداخليّ المباين للوزن العروضي الذي هو إيقاع خارجيّ ، وإنّ علامات النبر التي تفرزها إنشادية الشاعر لشعره تجعل بعض الأصوات تبرز متفوقة على ما سواها من العلامات اللغوية فتنقل الدلالة الشعرية من معايير النحو والبلاغة إلى تعبر بطريقة إيحائية تعتري نفسية الشاعر.

يلاحظ قارئ شعر إلياس أبو شبكة اهتمامه بالتنويع في البنية الموسيقية الداخلية ، يحظى لديه هذا العامل الإيقاعيّ ببروز ملحوظ ، تتمثّل الموسيقى الداخليّة لشعره في أشكال تعبيريّة قوامها الإيقاع ، منها الثابت نحو الوزن والقافية التقليديين ، ومنها المتغيِّر من مثل التّصريع والتّرصيع والتكرار والجناس وهذا الجانب نستطيع تصنيفه في الزخرفة اللفظية ذات التأثير الصوتي في السماع لدى إنشاد القصيدة باعتباره جانبا حيا تتفاعل عناصره الإيقاعية لسانيا وسماعيا.

1، -1التّشكيل الموسيقيّ الثّابت : الوزن والقافيّة والرّويّ:

1،1، -1الوزن:

لا شكّ في أن ظاهرة الوزن العروضي لو تأمّلناها في حدّ ذاتها كانت قد مرّت بمرحلة نثرية أو ما نسميه مرحلة وزن تجريبي ، فالوزن الشعريّ مثله مثل الظاهرة اللغوية لا بدّ من أن يمرّ بمرحلة التجريب والتكوُّن ، ونعتقد أنه كان في أوّلياته عبارة عن أغان وتنغيمات تتخللها كسور وخروقات إيقاعية ، ولما كان الوزن حسب اعتقادنا هو نتيجة التأثيرات الاجتماعية والبيئية فاللسان اللغوي أو اللسان الشعريّ يستمدّ قوانين انتظامه من معطيات البيئة والاجتماع ، حيث ما يزال الشعر مرتبطا بالعمل وحركة النشاط التي تنتظم سلوك العمّال أثناء ممارسة العمل ، والوزن الشعري كما هو مجسد في نظام العروض الخليليّ يكون استوى وانتظم بناء على تلك المرجعيّة ، فقد"... اتّفق لهم في الأصل غير مقصود إليه على ما يعرض في تضاعيف الكلام ، ثمّ لما استحسنوه واستطابوه ، ورأوا أنّه قد تألفه الأسماع وتقبله النفوس تتبّعوه من بعدُ وتعلّموه

، وهكذا يُفترض أن الشّعر كان قد مرّ ، حتما ، بمرحلة التّجريب الوزنيّ حيث كان الإيقاع هو الموج{ه الحاسم المؤدّي إلى تشخيص مختلف الأوزان العروضية التي ستستقرّ في أشعار الشعراء الجاهليين ثمّ يأتي الخليل بن أحمد الفراهيدي فيرسّمها في قوانينه الوزنية التي عاشت محافظة على أيقونتها إلى أن جاءت موجة المطالبة بالخروج عن الضوابط الوزنية وكان إلياس أبو شبكة وإن كان قال على أوزان الخليل العروضية إلاّ أنه تحرّر في جانب الموضوع الشعريّ.

يعد الوزن العروضيّ من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشّاعر في تشخيص نسيج قصيدته ، وهو فضلاً عن ذلك " فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر من النثر..." ، فالأوزان العروضية . وإن كانت محدودة العدد ، لا تكاد تزيد على ستة عشر بحرا بما يجعلها ناقصة عن حقيقة الحاجة للانفعال بقيم الحياة كلها دون استثناء إلاّ أنّ كلّ وزن منها غنيّ بثرائه الإيقاعيّ الذي يخص المستويات التركيبية الدقيقة الصوت اللغوي والمقطع اللغوي ، والزحاف ، وصور البحور وكلها عاملة على إثراء الوزن العروضي كلّ هذه الإضافات يمكن اعتبار تداخل الأوزان العروضية مثلما هو الحال بين الكامل والرجز : متفاعلن ، مستفعلن حيث يثري الوزن الرجز إيقاع موسيقى وزن الكامل نظرا لتحوّل تفعيلة الكامل متفاعلن إلى مستفعلن بإضمار الحركة الثانية من التفعيلة ، لذلك نرى الشعراء كلّهم قالوا الشعر على وزن البحر الكامل ولم يتضايق واحد منهم محدودية الطاقة التعبيرية لهذا الوزن ، خاصة وأن وزن البحر الكامل متّسم بوفرة إيقاعية تمنح الشاعر فسحة للاستفاضة في التعبير ، فهو " أخص مميزات الشعر وأبينها لأسلوبه " ، فتمييز الشعر البديع مرتبط بتخيُّر الشاعر نفسيا للوزن الذي يراه مناسبا لإحداث الإيقاع الذي تطرب له النفوس ، فلولا ذلك ما كان للشعر الموزون هذا التأثير الكبير في نفوس سامعيه.

والوزن ، على حدّ تعبير ابن رشيق القيرواني ، " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة " ، " حيث رأى أن الشعر لا يسمى بهذا الاسم شعر حتى تتحقق فيه البنية الخارجية أي الوزن والقافية ".

وبما أن الوزن العروضي عامل عضويّ في بلورة الخصوصية الشعرية فإننا لذلك نقول بتفاوت الشعراء في توظيفه فعلى الرغم من انحصار الشعر في ستة عشر وزنا إلاّ أنه قابل للتنويع والثراء والزيادة والغَناء ، فمثلما يمكن لكلّ شاعر أن يزين الكلام ويحسّنه فيتفرّد بذلك الصنيع عن باقي الشعراء ، فإنّه يمكن للوزن أن يحط من قيمة الكلام إذا لم يحسن الشاعر توظيفه ، وهذا التوظيف لا يكون بالاعتبار العقلي المتحسَّب وإنما يأتي عفويا تتلقفه الذات الشاعرة مندمجا مع إيقاعات الحياة الأخرى ، فالثقافة الإيقاعية مستمدة فِطَنُها من فطن الحياة .

والوزن ، كذلك ، هو الإطار الهيكليّ الذي يحتضن الكلمات نظما ، فالألفاظ على اختلاف أوزانها الصرفية كأنها معدَّة بالطبيعة والحسّ لملاءمة متطلّبات الوزن العروضيّ ، ومن خلال المترادفات التي تشكل الثراء اللغوي للشعراء يلجأ كل شاعر بحسب ما أوتي من ذلك الثراء المعجمي لإنشاء القول الشعريّ ، والقصيدة مهما أخذت من أشكال التعبير المختلفة " لا تستغني عن الوزن في الشعر؛ لأن الوزن يؤكد فعل الكلمة، ويدعم فاعليتها ؛ إذ يبرزها ، ويوجه الانتباه إليها بحيث تبدو علاقة الكلمة به جداً وثيقة " والحقيقة أن الحياة مشتملة على أصناف كثيرة من الوزن والإيقاع تتعدّى المتعارف عليه فمثلما أنتج الحس البشري والإنساني التجارب العروضية القديمة يستطيع حسب تقديرنا إنتاج ثقافة إيقاعية أخرى جديدة ، لأن إيقاع الشعر من إيقاع الحياة والحياة متجددة بإنسانها ، إذ أنّ الوزن عند الشاعر المبدع " ليس كساء يُلقى على جسد التّجربة الشّعريّة بحيث يتكيّف هذا الجسد بحسب لون ذلك الكساء أو حجمه ، وإنّما هما صنوان لا ينفصلان ، ويولدان معاً لحظة شعرية آنية " تأتي هذه التفاعلات اللسانية السماعية متلاحمة تفرزها التجربة في صنيع واحد ، فالشاعر مثلاً في " حالة اليأس ، والجزع يتخيّر وزناً طويلاً كثير المقاطع ، يصبّ فيه أشجانه ، وما ينفِّس عنه حزنه وجزعه " ، وهذا غير مستغرب في طبيعة الممارسة الشعرية ، فاللغة التي جوهر الشعر تصدر عن العوامل النفسيّة الحادّة التي تحرك الذات الشّاعرة إلى قول الشعر " فالشّعر موسيقى تحوّلت الأفكار فيه إلى نبضات. "

إنّ الاهتزازات النفسيّة ، والانفعاليّة التي يعانيها جسم الشاعر هي التي تتحوّل إلى قيمة وزنيّة وهي في حقيقتها قانون المتحرك والساكن الذي تُقطع به لغة الشعر فالمتحرك في اللغة متحرك في الحياة وفي اللسان والساكن ساكن في اللسان وفي الحياة بحيث إن التخطيط الإيقاعي للاهتزازات الإيقاعية نستطيع تفسيرها على أنها مخطط لاهتزاز نفسية الشاعر وانفعالاته ، فالحالة النفسية والعاطفية هي التي تفرض على الشاعر نمط الوزن الذي يختاره عفويا لقول قصيدته ، وقد نتساءل عن السبب في ذلك فنقول إنّ اللغة تصدر عن الباطن مطبوعة بالحسّ ، ومصدر ذلك الصدور هو الذي يلوّن القول الشعري بالخصائص الإيقاعية فالوزن إذا ذو صُدورٍ نفسيّ قد يتعدّى إرادة اختيار الشاعر فيضحى الشاعر هو الذي تقوله القصيدة لا هو الذي يقولها بمعنى لا إرادية السلوك الشعريّ.

لقد تميّز شعر إلياس أبو شبكة بالبساطة في التّعبير والقوة في المعنى ، هذا ما جعل الشاعر مميّزاً عن باقي شعراء عصره ، أعني الشعراء المحدثين الذين عمدوا إلى تحطيم الأوزان والبحور البحور والأوزان شيء ، واهد لا تكتبي شيئا إلا بوعي ما تكتبين ، والثورة على القوافي نحو بدر شاكر السياب و نازك الملائكة و غيرهم، الذين عمدوا إلى الإغماض والترميز الغموض والترميز، والموضوعات الميتافيزيائية ، والفلسفية في مضمون أشعارهم مستوردة من الآداب الأجنبية خاصة من الأدب الفرنسي ، مخالفة للجو الشرقي كما عبّر إلياس أبو شبكة ضائعة عن جذور الشاعر في هذه الديار، غريبة عن تراثه وأصالته ، ولا يمكن أن يظل العربي شاعراً إذا هو تكلف الغموض ، أو اصطنع التأمل والخيال الخالص فيها يقول للناس، أو ينشده أحسن إنشاد ليُطرب أسماعهم.

ظل إلياس أبو شبكة ، بعد تحليل إيقاع شعره ، خاضعا لنظام العروض الخليليّ متّبعاً عمود الشعر العربي الذي قال به المرزوقي في شرحه ديوان الحماسة ، لذلك فإن بعض القصائد التي لم يتقيد فيها بوحدة الوزن ، والقافية في ديوان : الألحان ، لا يشذ عن أساليب الموشّحات الأندلسيّة التي ، وإن عُدَّتْ جديدة ، إلا أنها لا تكاد تخرج عن نظام التفاعيل

المعروفة في البحور العروضيّة ، لا تقيداً من الشاعر بالعروض ، وإنما كان ذلك جرياً على سليقته العربية ، وأنفةً من التكلف والاصطناع والمقياس في ذلك هو الاعتبار بكون إلياس أبو شبكة امتلك روحا شعرية حديثة مع توظيف لإيقاع أوزان الشعر العربي القديم فالبنية العمودية هي الإطار التشكيلي الذي كرّس إلياس أبو شبكة أشعاره لتمثيله خير تمثيل.

أوصى المرزوقي في شرحه ديوان الحماسة بأن يتخيّر الشاعر من الأوزان أحسنها "... لأنّ لذيذه يطرب الذهن لسماعه ، ويمازحه بصفاته ،كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه ..." ، وقد يكون المرزوقي عني بتخيّر الوزن التخيّر النفسي والموافقة المبدئية التي تتمّ داخليا قبل الانطباع اللغوي بالقصيدة وتسييرها بين المتلقّين ، وأما اللذة المعنيّة في هذه الإشارة النّقديّة فهي الالتذاذ اللساني ، والالتذاذ السماعيّ لعناصر الوزن والإيقاع ، فإن حسن انتظام المتواليات الصوتية واللغوية من حيث مقاطعها وأساليبها قد عولج لدى القدامى تحت مُسمَّى الفصاحة التي تعني جمال المنطق وربّما كانت إشادة البلاغيين والنقاد العرب القدامى بتوصيف امتياز شعر النابغة آتية من هذه القناعة الخفية من مثل قولهم : شاعر فاخر الكلام حرّ اللفظ ، وشاعر رقيق الحواشي حلو الشّعر ، وكذلك نعت النقاد القدامى شعر النابغة بأنّه كان عذب المنطق ، رقيق حواشي الكلام ، حيث لا يمكن لروح هذه الثقافة أن تنقطع عن الدوق العربي الحديث لأنها متعلّقة بقناعات لغوية هي من اختصاص الجمالية الشعريّة.

يبدو أن المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة كان قد حدّد شروط الشعر الفنية ، وفصّلها في المعايير فعدّها معيارا لتمييز التليد من الشعر من غيره من الطريف والقديم حيث يعني مصطلح الشعر القديم الشعر التراثي وأما الطرافة في الشعر فتعني الشعر الحديث وهنا معنى الحديث مرتبطة بوقتها فكل قديم كان حديثا في وقته والشعران الجديد أو القديم محكومان بما يحققه الشاعر من شروط عمود الشعر في نظر النقاد البلاغيين العرب ، ومعرفة الصحيح من الزائف والمطبوع من المصنوع ، وكانت تلك الشروط متمثلة في : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ،والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ،والتحام أجزاء النظم والتئامها ، مع

تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، ونستطيع أن نقرأ شروط عمود الشعر كما حدّدها المرزوقي على أنها شروط ثقافية حاول بها الإحاطة بمتطلبات التفاهم بين الشاعر ومتابعي إبداعه .

ولقد أبدع إلياس أبو شبكة في تحقيق الانسجام بين الموضوع والموسيقى الشعرية " بين حرارة العاطفة التي تملي الكلمات وقوة العبارة التي تصور، بين الجو الذي يصف وقوة الألفاظ التي توحي " ، فمثلاً حين تحدث عن سدوم قال: على وزن الكامل.

مُغَنَّاكِ مُلْتَـهِبٌ وَكَأْسُـكِ مُتْـرَعَهْ فَاسْقى أَبَاكِ الخَمْر واضطجِعي مَعَهْ

لَمْ تُبْقِ في شَفَتَيْكِ لَذّاتِ الدّما مَا تَذْكُرينَ بِهِ حَـــــليبَ المُرْضِـعَهْ

قومي يابِنْتَ لوطٍ عَلى الخَنَى وازْني فإنّ أَباكِ مَهّدَ مـــــــَضْجَعَهْ

إنْ تُرْجِعي دَمَكِ الشَّهِيَّ لِنَبْعِهِ كَمْ جَدْوَلٍ في الأَرْضِ راجَـعَ مَنْبَعَهْ

فإيقاع موسيقى وزن الكامل المتّصف بالوفرة الإيقاعية ناسب تتبع الشاعر أبو شبكة في دقة التصوير وتفصيل الحكي الشعريّ ، وإنّ لانتهاء البيت بهاء السّكت دلالة إيقاعية أفادها صوت حرف الهاء مسكوتا به لدى الإنشاد ، فالشاعر يقول الشعر في موضوع فلسفيّ جدليٍّ شائك ذلّت عليه معجمية هي : المغنّي ، الحمر ، السقي ، الاضطجاع ، اللذات ، لوط أي : قوم لوط ، ونبع الحياة ، وهو جهد واضح في تجديد الموضوع الشعريّ ، وإذا عرض لحب هادئ تسلّل على نحوٍ يشاكله إيقاعيا فيقول:على وزن الرجز مستفعلن:

أُحِبُّ فيـكِ صورَةَ عَـذْراءٍ وَإِنْ تَكُنْ أَصْباغُها شَوْهاء

يا صورَة تجْري بِها السّعَادَة الحُبُّ فِيها دونَهُ عِبادَة

حيث نعتقد أن أسلوب أبو شبكة قد ترسّم في هذا التوجّه الشعري وهو أن " يختار اللحن للموضوع ، البحر للفكرة ، ويقطع التفاعيل، ويقسم الأوزان وفق ما ينهيه إليه خياله ، إذ يشرد أو يهدأ ، أو يتسلسل، أو يزمجر، أو يئن، أو يستغفر... " ، إن لكلّ عصر شعريّ أو مرحلة شعريّة قاموسَها الغالبَ على معجميّة شعرائها ، ينهلون منه جميعا خاصّة إذا كان الشعراء ينتمون لمذهب شعريّ بعينه فعلى فلسفة المذهب الفني تلتقي تجارب الشعراء ، وتغدو أشعارهم على اختلاف مناسبات قولها موّحدة في شكل نماذج شعرية متقاربة ، بحيث إذا قرأناها في إطار فلسفة ذلك المذهب بدتْ لنا وكأنها قصيدة واحدة لا تفرق بينها سوى أوزانها وقوافيها .

عيّنات من التّجربة العروضيّة في شعر إلياس أبو شبكة:

سنقتصر في استخلاص تجربة إلياس أبو شبكة في استعمال الوزن العروضيّ على نماذج وردت في ديوان نداء القلب ، فقد لا حظنا ميله إلى التصرّف المخالف لباقي شعراء عصره في إثبات الوزن العروضيّ ، وإن العينات الشعرية التي وقفنا عليها وجدناها تعتمد على الوزن الخليلي مع الإنقاص من كمية التفاعيل فالميل في هذا النموذج الشعري واضح على أنه شبيه بالشعر المقول للغناء والتلحين حيث تأتي الأبيات الشعريّة قصيرة تسمح بالتلحين ، وهذا لا ينطبق على القصائد ذات الموضوع الجادّ التي قالها أبو شبكة على أوزان عروضية تقليدية مثل الطويل والكامل والبسيط والخفيف.

الحبّ والخمر يا ليلَ والشّعرُ

ثالوثنا البكرُ

وزنها حسب قراءتنا:

مستفعلنْ فعلنْ مستفعلنْ فعْلنْ

مستفعلنْ فعْلنْ

والغناء والتلحين أكثر ما يعتمد على مثل هذا التوزيع العروضيّ القصير والمجتزأ من كمية العروض الكاملة التي نجدها في العروض الخليليّ ، وقد يكون هذا النموذج من الشعر موافقا للإنشاد الذي ذكره الشاعر في مفهومه للشعر.

ليلُ الصّيف:

الصّيف يا ليلُ طارْ فارفقْ بأشواقي

واسلخ فضول النهار من بعضه الباقي

ووزنه العروضي:

مستفعلن فعْلنْ مستفعلنْ فعْلنْ

مستفعلن فعلانْ مستفعلن فعْلنْ

فزيادة المدّ أو الفضلة الإيقاعية في حشو الشعر في قوله: ضُولَ نْنَهَارْ وهو تقطيعه: 00//0/0/ هو في تقديرنا تصرّف عفويّ حرّ وهذا يكثر في شعر إلياس أبو شبكة ويدل على ميزة شعرية خاصة به .

ونظرا لاعتماد إلياس أبو شبكة مقدمة ديوان أفاعي الفردوس لبسط كثير من الآراء النقدية التي تتضمن مفهوم الشعر لديه فقد ارتأينا أن نعمد إلى تخريج بعض الآراء والتعليق على مقاصدها الفنية والفلسفية من ذلك قوله:" أليس من الخرق أن نحاول بلغة وضعية تحديد لغة المجاز والكناية لغة الروح ، لغة الحس الوجداني العميق؟" [1] ، يبدو أن إلياس أبو شبكة يفرق بين لغتين لغة وضعية اصطناعية لا روح فيها وبين لغة الكناية التي هي لغة الروح ، وإذا قال إلياس

[1] : إلياس أبو شبكة ، أفاعي الفردوس مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة جمهورية مصر العربية ، ص:4

أبو شبكة هذا فمعناه أنه في مفهومه للشعر يتجاوز اللغة المعيارية ، وينتصر للغة المجاز المتحرر من شروط التفكير المنطقي ، وقد كان إلياس أبو شبكة حقيقة على هذا المذهب اللغوي في شعره والشاعر ينتصر للطبيعة مثلما ينتصر للغة الحرة ، فالشعر لديه قيمة ربانية مطلقة ، فالنفس "... إذا تجرّدت من هذه الأردان بلغت النسبة النورانية ، بلغت مستوى الطبيعة ..."[1] ، قد يفسر النقاد تألق اللغة الشعرية على أنها باعث على الفرح أو الاطمئنان ، أو قد يصفونها بما هو في نفس المعنى فمنذ القديم قال ابن طباطبا[2] : إن الشعر الحقيقي هو الذي تطرب النفس لإيقاعاته ، قال ابن طباطبا منذ القديم بمعنى أن أنصار الشعر الحقيقي لا يختلفون في تعريف الشعر مهما اختلفت بينهم الحقب والحضارات ، ونجد ما أكد عليه إلياس أبو شبكة هو ذاته الذي قال به القدماء ، فلكي يستوفي الشعر شروطه الإبداعية لا بدّ من توفر الذوق الصحيح لدى القارئ أو الناقد ، وصحة الذوق هي التي ذكرها ابن طباطبا في عيار الشعر حين قال:"... فمن صحّ طبعه وذوقه ، لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ..."[3] ، معنى هذا أن العملية الشعرية تصبح بتوفر الذوق الصحيح جزءا من عملية الحياة لا فرق بينهما ، والشاعر الذي يصح طبعه لا يحتاج إلى معرفة تعليمية للعروض لأن العروض أو الوزن يصبح ناتجا عن قناعات الحياة ، وسلوكا حضاريا من سلوكاتها ، ثم دعم النقاد هذه الشرط بموافقة الحياة لأنّ ... للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها "[4] ، وتصبح اللغة هي بدورها قيمة روحية لا يمكن النظر إليها من خارج تجربة حياة الشاعر نفسه.

نقد المضامين الموضوعية في أفاعي الفردوس:

[1] : المرجع السابق ، ص:11

[2] : عيار الشعر ، تحقيق: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ص:52

[3] : نفسه ، ص:41

[4] :نفسه ، ص:55

ينطلق أبو شبكة في أفاعي الفردوس من تلك المقدّمة النظرية التي جاء بها في مفتتح الديوان ، وأبو شبكة على شاكلة الشعراء العرب على ذلك العهد حين دأبوا على المساهمة النقدية التي يضعونها في مقدمة دواوينهم كذلك سعى أبو شبكة من خلال تلك المقدّمة المشار إليها إلى شرح نظريته الشعرية ويبدو أن الشاعر متأثر بالروح الرومانسية التي الموجة الغالبة على إبداعات تلك المرحلة ، لذلك ركّز أبو شبكة على اعتماد القوة الحسية في تجاوز المعطيات الشكلية وذلك عن طريق اعتماد شهادة الحواسّ الذاتية ، وأبو شبكة يعوّل كثيرا على وعي الشاعر الفني والثقافي "... وقدر ما تكون ثقافة الشاعر من الرقيّ والذوق الموسيقيّ في روحه يكون البيان راقيا في شعره..." فهو في ذلك على طريقة الشاعر بول فاليري Paul valéry ، وشارل بودلير Charle Baudlaire ، فهذه الرابطة الفلسفية كانت تتجاوز الحدود السياسية للشعراء ، وتوحّد فيما بينهم فكرا وإبداعا.

واضح أن إلياس أبو شبكة يعتبر بالقيمة الفنية الإنسانية لا فرق فيها لديه بين عربي وأعجمي فهذا هو يتّخذ من بول فاليري نموذجه الإبداعي المفضل ، لذلك واستنادا إلى هذا النظر يمكننا القول إن للشعر قيما إبداعية قد تتجاوز حدود المعطيات المتعارف عليها ، وللشعر قيم جوهرية تتجاوز اللغة المعيارية والوزن العروضي والشكل العمودي وينتقلون منه إلى مفهوم كون الشعر رؤيا بالدرجة الأولى [1]. والشعر كما رآه إلياس أبو شبكة لا يمكن أن نحاصره بالنظريات أو القواعد أو الشروط الموضوعية وإنما عليهم أن يتركوه حرا يعبر مطلق الحرية يستطيع الشعر أن يخوض في كل شيء وإن ذلك الخبط العشواء لا يمكنه أن يخرجة عن إطاره الفني ، فقد اعتمد أبو العباس المبرد قوة الاستعارة للدلالة على مصداقية الجودة الشعرية حتى

[1] : ينظر ، فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ ، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005 ، ص:113

جعل الاستعارة مثل الشعر تماما[1] ، فالاستعارة بقوة إيحاءاتها ذات الدلالة الإيقاعية قد يغطي على جميع المؤثرات الشعرية الأخرى في القصيدة.

يدلّ معجم عناوين قصائد أفاعي الفردوس على هوية دلالية مشحونة بالتخييل والحياة الأسطورية الافتراضية التي تزدان بها جنبات معاني الديوان: شمشون ، القاذورة ، الأفعى ، في هيكل الشهوات ، سدوم ، الخيال النقيّ ،الشهوة الحمراء ، شهوة الموت ، الصلاة الحمراء ، الطرح على سياق فلسفي وفكري مشحون بروح توق الشاعر إلى التحرّر والانعتاق .

تقع هذا الديوان الشعريّ في اثني عشر نشيداً ، نظمها إلياس أبو شبكة ما بين عامي: 1929 و 1938 ، كان عمر الشاعر خلالها يتأرجح بين الخامسة والعشرين والخامسة والثلاثين ، عشر سنوات كان قد أتمّ خلالها مطالعة كتب كثيرة خاصّة أشعار الشعراء الرومانسيين الفرنسيّين ، وبعض الشعراء الإنجليز، وتعمّق دراسة التوراة ، وعاين في الحياة تجارب لم يخض مثلها من قبل في عمر المراهقة ، وقد يخيل إلينا، اليوم أن تجربة الشهوة في شعره كانت مسرفة، متعاظمة بذاتها، وأنه صدر فيها عن غضب مفتعل أو جنوني ، إلا أننا إذا تعرضنا إليها في بيئتها ووجدان صاحبها، تبين لنا أنها تمثل انهيار عالم مثل كامل في نفس الشاعر، وانهيار العصر والحضارة بكاملها، كما يتلامح عبرها شعور باليأس من خلاص الإنسان ، ونجاته لأنّها لم تقتصر على عصر الشاعر بل تغورت في التاريخ ، أغصانها في العصر وجذورها في تربته ، لقد تألف فيها الإنسان والوجدان والفرد والمجموع والحاضر والماضي، بل الزمن كله ، إذ جسد البشرية ، منذ تاريخها القديم، منقاد تحت سوط اللذة والشهوة ، كما يقول إلياس أبو شبكة. ونظرا لتمازج ثقافة المسيحية مع الثقافة الشعرية لدى شعراء المشرق العربي فقد استفاد شعراء الرومانسية كثيرا من معجم التوراة والإنجيل ، وقد اتّفق لهؤلاء الشعراء أن وجد الشعراء حرية

[1] : ينظر ، عبد العزيز لحويدق ، نظرية الاستعارة في التراث العربي البلاغي ، بنية الاستبدال واستراتيجيات البيان ، الندي الأدبي بمراكش إفريقيا الشرق 2016، ص:110

التعبير العاطفي أو الجنسي ، وذلك ما كان يغريهم بتقليد كثير من العبارات ، والاقتباس من الصور الشعرية الواردة في تلك المراجع الدينية التي أشرنا إليها وهذا الذي يدعونه اليوم التناصّ ، فالإيقاع التناصّي بين الثقافات الإنسانية والثقافات الدينية هي الجوّ المفضّل تدلّ على ذلك المعجمية التالية: الإنشاد الذي يعني نشيد الأنشاد ، الحلم الشّهي ،الديدان السكرى المعربدة ، شهوة الطين ، شهوة النار كلها لها سياق فكري هو الذي كان يغرف منه شعراء الفترة التي عايشها إلياس أبو شبكة .

وما أكثر النقاد الذين تناولوا ديوان: أفاعي الفردوس ، فقد قال مخائيل نعيمة وهو أحد دارسيه في كلمة نقدية له : " شاعر يغمس قلمه في قلبه، ... لكنني لا أرى شاعرنا بلغ قمة شاعريته إلا في أفاعي الفردوس، فهذه المجموعة هي بحق تحفة نادرة في شعرنا العربي، وما أعرف شاعراً من شعراء عهدنا الجديد يستطيع أن يأتي بمثلها، أو أن يدانيها في وصف الشهوات الجسدية الجامحة ".

تناول محمد نقاش شعرية إلياس أبو شبكة : " أبرز ما في أفاعي الفردوس جِدّته ، فهو فتح جديد في عالم الشعر العربي على الإطلاق ، إذ لم يسبق لشاعر قبل أبو شبكة أن نفذ إلى أعماق النفس البشرية وعرّاها من شهواتها ، ورسم هذه الشهوات في صراحة وجرأة بعيدتين دون تبذل ولا انحطاط ، ولا تكلف أو زيف..." فالذي يطالع قصائد الشاعر في الديوان المذكور يستطيع أن يقف على جرأة الشاعر في تناول الموضوعات النفسية والاجتماعية والدينية ، ويبدو أن إلياس أبو شبكة يرتكز على حرية التفكير والتجريب الشعري التي تشبع بها المشرق العربي وبخاصّة لبنان باعتباره أرض التقاء الأفكار و التيارات السياسية ، وقد كان الاهتمام بالتجديد الشعري واقعا في نفس دائرة الاهتمام هذه ، وإنّ أهمّ عامل في ذلك الرغبة الجارفة في التجريب الشعريّ ومثل هذا الحسّ متجذّر في البلاغة العربية فلغة الشعر في أعرافهم تُغتفر لها الخروقات والشاعر يستطيع أن يشق المنطق وينشئ الأساليب لذلك فإن لغة الشعر تُحتمَل لها جرأة الخطاب فيه ، ومعنى هذا انفتاح الخطاب على حرية التعبير بما يتجاوز قواعد النحو

العربي على اعتبار أن النحو أصلا وُلِد في حضن فنّ الشعر ، والفنّ لا قاعدة له ولا ضوابط شكليّة أو منطقيّة .

وقال فؤاد سليمان: " اقرأ أفاعي الفردوس لتؤمن مثلي ، بعد أن تقرأه ، أن إلياس أبو شبكة يخيّم بجناحيه على هؤلاء الشعراء الأقزام الذين تحسبهم جبابرة..." ، ومع هذا النقد المتسرّع الذي يشبه مديح النقاد للشاعر إلياس أبو شبكة ، فإنّ بعض المواقف النقدية نراها بإغراقها في الرفع غير المحدود من شعرية الشاعر قد تجانب الموضوعية إذ إنّ لكل شاعر ميزاته الإبداعية وخصوصياته الفنية الجمالية ، فالتفوّق الذي ارتآه هذا الناقد فؤاد سليمان في سلطة الشاعر وهيمنته قد يحتاج إلى تطبيقات وإجراءات ملموسة تفسّر شدة امتداح الناقد للشاعر فالرأي النقدي لا بدّ من أن يتغذّى على معطيات الخطاب الشعريّ وإلا انقلب سلبا على مادحه من الشعراء ، وإن أقل ما يُقال في هذا الموقف هو أن على الناقد أن يمثل لكل مزية شخصها في شعر الشاعر وإلا فإن نقده أقل ما يقال عنه : إنه ليس موضوعيا أو منهجيا أو علميا.

وقال حسن كامل الصيرفي: " إن ديوان : أفاعي الفردوس لجدير بالحياة لأنه صوت الحياة لا رياءَ فيها ولا تزويق ولا خداع ولا تهويل." ، وهذا ضرب من النقد الأدبي الاجتزائي نراه ناقصا عن الإلمام بمتطلبات التوضيح والتحليل والتطبيق الملموس للقضايا النقدية التي لمسها كمال الصيرفي في شعر إلياس أبو شبكة ، فقد أجمل المزايا الشعرية في ديوان أفاعي الفردوس كما أثبت ذلك في قضايا موضوعية ولم ينتقل منها إلى الكلام على الجوانب الفنية واللغوية التي يُجمع النقاد على أنها زينة الشعر في كل عصر ومِصر ، وإن صدق التجربة لدي إلياس أبو شبكة كما ارتآها الناقد في شعر الشاعر تتّصل بروح الشعر المخيمة على أجواء الديوان.

وقال بطرس البستاني ناقدا شعر إلياس أبو شبكة : " وجدير بالذكر أن أفاعي الفردوس لون جديد في الأدب العربي ينفرد به أبو شبكة، ويبقى له لا تمتد إليه يد الفناء..." ،

فتوصيف بطرس البستاني لشعر الشاعر بالديمومة والاستمرارية معناه القول بمناسبة شعر إلياس أبو شبكة للتجاوب مع أذواق الأجيال الشعرية على اختلاف الأعصر والأمصار ، ويبدو أن النقاد المشرقيين قد بُهِروا بحرية التعبير الشعري وتفكيره لدى الشاعر ، تلك الروح الشجاعة التي كانت مفتقدة في البيئات الشعرية العربية الأخرى .

أما الناقد الثقافي والاجتماعي مارون عبود فقد انطبع حول شعر إلياس أبو شبكة قائلا : " إنّ صاحب أفاعي الفردوس أصدق شعراء اليوم على الإطلاق " ، فواضح أن موضوعية الصدق هي الميزة التي لاحظها مارون عبود ، حيث لا ننسى بأن معيار الصدق قد كان أحد أركان عمود الشعر الذي قال به المرزوقي ، والشعر الصادق ليس الذي يصور الواقع بحذافيره كما قد يعتقد المخطئون من النقاد أو المحللون للشعر فالصدق يعني به الصدق الفني الذي يغرف من سيرة الشاعر في معايشة بيئته ومجتمعه ، وهذا ينطبق على خصائص شعرية الشاعر فقد امتاز بشعرية تسجيلية ظلّت تغرف من معين الواقع المعيش ، لينتقل إيقاع الحياة التي يعيشها الشاعر إلى إيقاع القصيدة ، وهذا الذي جعل شعره قابلا لتسميته شعر السيرة .

وثمّةَ شهادة نقدية عن شعر إلياس أبو شبكة مدح فيها زكيّ المحاسني إيقاع ديوان أفاعي الفردوس لما فيه من الانسيابية فقال: " لقد جمعت قصائد هذا الديوان حبائك متلاقية، فكان مثل قيثارة مشدودة الأوتار، عزفت عليه يد صناع بوحي لاحنٍ..." ، تسترعي انتباهنا في هذا التوصيف النقدي خاصيتان إبداعيتان هما : أسلوب اللغة المعبَّر عنه بالسّبك والتّلاحم ، ثمّ الغنائية التي هي إيقاع ظاهرة معالمه في شعر إلياس أبو شبكة حيث لا يمكننا في هذا المستوى من تقييم التجربة الشعرية التمييز بين الشكل والمضمون أو بين الموضوع والإيقاع إذ هما يتداخلان بشكل وظيفي يحقق شعرية الشاعر ، وكيف لا يتسق هذا مع رؤية الشاعر الفلسفية وهو يرى بأن الشعر وليد الطبيعة يصدر عنها وبها يتّزن ، فميزة السبك الإيقاعية والتي هي جوهر الوظيفة الشعرية في جانب اللغة لا يمكن ضبطها عن طريق تصحيح الوزن وإنما تكون أكثر خفاء من الوزن وهي راجعة إلى المهارة اللسانية والمهارة السمعية ، فالسلاسة في اللسان

كان الجاحظ ذكرها في البيان والتبيين كثيرا عندما تكلم مطوَّلا على شروط البيان وقد يكون الجاحظ قد ربطها بالشعر والخطابة معا وفي موضوعها قال: "... وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة" ، ويقد يكون الجاحظ قصد في رأيه هذا إلى الشعر المنشد الذي يتشخص خلاله نسيج لغة الشعر الصوتي ، بمعنى المنطوقة لغته ، وليس الشعر المكتوب كما قد يمارسه بعض الشعراء ، والحقيقة إن الشعر لا يكون إلا منشَدًا.

وأما شوقي ضيف في مؤلّف: دراسات في الشعر العربي المعاصر ، فقد عقد لهذه المجموعة فصلاً كاملاً عنوانه : اللذة الصاخبة في أفاعي الفردوس لأبو شبكة، جاء في ختام قوله: " وأظن من ذلك إنما هو قول الشاعر، يقول ما لا يفعل، وينظم ما لا يعتقد ، ويغني بما لا يحس في نفسه منه أثراً " ، وواضح أنّ الناقد يلتمس للشاعر تبريرات أخلاقية تعفيه من مسؤولية طرق المواضيع التي تتعارض مع قيم المشرق العربيّ فهذا المشرق وإن كان يحتوي على كثير من الانتماءات الدينية أو المذهبية إلا أن معيار الأخلاق ظلّ مرجعية تُقرأ في ضوئها نتاجات الشعراء والأدباء على العموم ، وإن عبقرية الشاعر العربي المشرقي تكمن في كيفية مروره على تلك الحساسيات دون أن يجرح مواطنا له ، ومن جهة أخرى يمكننا القول إن فنّ الشعر يحتمل تلك التلوّنات الفكرية ويتجاوب مع كل غرض إبداعي مادام الفنّ في مضماره خالصا من أجل الفنّ .

وقد نقد رزوق فرج رزوق ما قاله شوقي ضيف عن شعر إلياس أبو شبكة في كتابه إلياس أبو شبكة وشعره، إذ قال: "وأقول إن حقيقة أبو شبكة لم تتضح للدكتور ضيف ، وإن أبو شبكة لم يكن هذا الشاعر الذي يقول في وصفه : يقول ما لا يفعل ، وينظم ما لا يعتقد ، ويغني بما لا يحس في نفسه منه أثراً ، والذي قاده إلى هذا الظن استنتاج بناه على قراءة لديوان هذا الشاعر لا تظاهرها معرفة بأخباره ، أو اطلاع على مقالاته أو اتصال بعارفيه ، أما الحقيقة الواقعة فهي أن المرأة التي يتحدث عنها أبو شبكة في : أفاعي الفردوس ، لاسيما قصيدته البائية ، امرأة من

لحم ودم لا من صنع الخيال ، والإثم الذي يريد الدكتور ضيف أن يبرئه منه يعترف به أبو شبكة نفسه اعترافاً مفصلاً ." ، فمؤاخذة الشاعر بما يقول شكّلت جدلا معرفيا ودينيا جعل حتى النقاد القدامى يذكرونه في مدوّناتهم فقد ذكر الأصمعي أنّ "...الشّعر نَكِدٌ بابه الشّرّ ، فإذا دخل في الخيرِ ضعُفَ ..." ، فالشعر لحركية إيقاعه ، وتقلب أحوال الشعراء يكون التناقض في بعض الأحيان طقسا مناسبا لدلالاته ، وقد شهد القرآن الكريم بهذه الطبيعة في سورة الشعراء : " والشعراء يتَّبِعهم الغاوون ، ألم تر أنهم في كلّ واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون " ، والدلالة الشعرية مثلها مثل باقي الفنون التشكيلية تتعدد قراءاتها ، كل قارئ ينظر وفق السياق المعرفي المهيّأ له ، ويكون بالضرورة أن تتعدد قراءة الدلالات الشعرية فإذا توحّدت مضامينه في قراءة واحدة بطُلَ إبداعه وصار يقينا والشعر ليس كذلك ، وبالإضافة إلى هذا الذي ذكرنا فإنّه لا ينبغي للنقاد قراءة الدلالات الشعريّة مقرونة بالأفعال الحياتية الخاصة بالشاعر ، فالخطاب الشعري لا يرتبط بالضرورة ارتباطا آليا بتفاصيل سيرة الشاعر.

# الفصل الأوّل : التّشكيل الموسيقيّ في شعر إلياس أبو شبكة.

ـ التّشكيل الموسيقيّ الثّابت الوزن والقافيّة والرّويّ.

ـ عيّنات من التّجربة العروضيّة في شعر إلياس أبو شبكة.

ـ وظيفة القافيّة في شعر إلياس أبو شبكة.

ونلاحظ أنّ المضامين الشعرية تكاد جميعها تقع في صنف النقد الثقافي فالشاعر متمرّد لا يتقبّل الواقع على ما هو عليه ، وإنما يستعمل روح النقد أو الانتقاد بما يشبه الثورة الفكرية وتلك الثورة هي التي تنتقل روحها إلى فلسفة الشعر لدى الشاعر التي قد نمثّلُ لها ببيت الشعر التالي:

أرسلتُ فيك الشّعر عفوَ سليقتي والفنُّ أخلصُهُ من الوجدان[1]

وفي نموذج شعريّ آخر بسط إلياس أبو شبكة على غرار شعراء مذهبه فلسفته الشعريّة من خلال قصيدة: الثالوث البكر:

الحبُّ والخمرُ يا ليلَ والشِّعرُ

ثالوثنا البكرُ

كان الهوى قبلنا من بعض ما يُقتَنى

وخدعة في اللسانْ

والشعرُ يا ليلَ كان شيطانه بهلوان

حتّى تغنّى بنا

فجئنا فجاء الخيالْ معطَّرا بالجمالْ

ملوَّنا بالسنا[2]

[1] : إلياس أبو شبكة ، نداء القلب ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة جمهورية مصر العربية ، ص:7

[2] : إلياس أبو شبكة ، نداء القلب ، ص:16

وهذا ما شهِدَ به الصديق المقرب لإلياس أبو شبكة فؤاد حبيش : " فأنت ترى أن إلياس أبو شبكة لم يكن قديساً بالمعنى الرهباني الأصيل، ما نذر العفة، ولا كبح مطالب الجسد، ولا آثر التحرق عملاً بوصية بولوس الرسول، كان إنساناً من لحم ودم وأعصاب، وعاطفياً متدفق العاطفة مشتعلها ، وحساساً رهيف الحس دقيقه، أحب وشقي وتألم كما يحب كل إنسان ويشقى ويتألم ، تارة على شكل خاص به دون سواه، وتارة أخرى على أشكال تلاقي فيها وسائر المخلوقات البشرية، فكان حتماً عليه أن يتعرض للزلل أو يتشوق إلى الكمال كما يتشوق كل آدمي إلى هذا ويتعرض لذاك "[1].

ويقول رزوق فرج رزوق عن ديوان : أفاعي الفردوس : " في أفاعي الفردوس إذن تجربة حقيقية ، هي هذا الحب الجنسي الذي أوثقه حيناً بهذه المرأة التي نأى زوجها وظلت مع طفلها الصغير في منزلها القائم على ربوة من ربى : الزوق ، هذه التجربة الصادقة التي يتحدث عنها أبو شبكة وبدون تفاصيلها ويبرز آثارها ، إذ تتحول من قيمة شعورية إلى قيمة تعبيرية تمر في طرقها بتجارب أخرى عميقة الانطباع في نفس الشاعر، وهي تجارب قديمة تجسدت في أفكاره بمفاهيم عن الحب والمجتمع والحياة، هذه التجارب وهذه المفاهيم نتاج لذلك الصراع الذي نشب بين : واقع ، الشاعر و: مثاله ، وكان من قبل المحور الذي دار حوله شعر : القيثارة ، والمفتاح الذي فتح السبيل إلى كشف معالم نفسيته فيها."[2]

القصيدة الأولى من ديوان : أفاعي الفردوس ، هي قصيدة شمشون، قال فيها على وزن الخفيف: [3]

حَـلِّقيهِ بِـحُـسْـنِـكِ المَـأْجـورِ

حلْلِقيهي/ بِحُسْنِكيلْ/مأ جورِى

[1] : حبيش، فؤاد وآخرون: إلياس أبو شبكة ، دراسات وذكريات ، ص: 124، 125

[2] : رزوق ، رزوق فرج ، إلياس أبو شبكة وشعره ، ص: 181.

[3] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص295.

0/0/0/ | 0//0// | 0/0//0/

فــاعلاتن | متفـعــلن | فاعاتن

وَادْفَعيهِ لِلْإِنْتِقامِ الكَبيرِ

وَدْفعيهي/ للإنتقا / ملْكبيري

0/0//0/ | 0//0/0/ | 0/0//0/

فــاعلاتن | مستفعلن | فاعلاتن

إنَّ في الحُسْنِ يا دَلِيلَةُ أَفْعَى

إننَ فِلحُسْ/نِ يا دَلِي/لَةُ أَفْعَى

0/0/// | 0//0// | 0/0//0/

فـاعــلاتن | متـفعلن | فعلاتن

كَمْ سَمِعْنا فَحيحَها في سَريري

كَمْ سَمِعْنا/ فَحيحَها / في سَريري

0/0//0/ | 0//0// | 0/0//0/

فـاعــلاتن | متـفعلن | فاعلاتن

نوع البحر: الخفيف التامّ الصحيح ، الذي غلبت عليه التفعيلات التامة ، وطغت على إيقاع القصيدة .مع تخلل لبعض الزحافات والعلل لتلوين الإيقاع وتنوعه بها، يتلاءم مع أحاسيس الشاعر الانفعالية منها:

مستفعلن جاءت مُتفعِلن وهذا النوع من الزحافات يسمى زحاف الخبن الذي يحذف فيه الثاني الساكن.

فاعلاتن جاءت على شكل فاعاتن وفعِلاتن ، ويسمى بزحاف الخبن، حذف الثاني الساكن ، فمن جهة المقاطع تحمل التفعيلة كثيرا من المقاطع الطويلة التي توفر للإيقاع إمكان توظيف المدود ثلاثة مقاطع طويلة يتوسطها مقطع واحد قصير : ط ق ط ط ط مع تجاوب واضح في ظهور المدّ بين وزن التفعيلة ووزن الكلمة : قي / هي مقطعان طويلان متتاليان وذلك مما يثري الإنشادية.

اشتملت القصيدة على خمسة وستين بيتاً على وزن الخفيف ، وقد عمد أبو شبكة لهذا الوزن في هذه القصيدة نظرا لخفّة إيقاع وزنها ومناسبته لمعاني قصيدته التي عبر من خلالها عن حقده على المرأة ، ولم تراه يأخذ شمشون ويخذل دليلة ويُشهِّر بها ، ذلك أنّ الشاعر رأى المرأة رمزا للشهوة و الغريزة ، وكذلك رآها زهرة الفتنة السوداء ، كل شهوة من دونها هي شهوة عارضة ، شهوة الخمرة ، والشر وسواهما ، لا دنس فعلياً فيهما ، شهوة المرأة وحدها مدنسة ، وكذلك قال الإنجيل: " إنّ كلّ من ينظر إلى امرأة ليشتهيها فقد زنى بها في قلبهِ " [1] ، لهذه الأسباب ظلّت المرأة محولا الشعر وستبقى .

واستيعابا لروح العصر الشعرية فقد استخدم إلياس أبو شبكة رمزية البحر ليعبر عمّا بداخله بشعور العفّة ، وإيمانه الشديد بتلازم كلّ من السعادة والكرامة والفضيلة ، دليلة هي الشر؛ لأنها التي لا تقهر .

ففي قصيدة : القاذورة قال: [2]

[1] : إنجيل متّى ، الأصحاح الخامس ، ص: 28.

[2]: إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 300

حَـلُمْــتُ بِـدُنْيــا لَيْتَها لا تُبَــدّدُ

حَلُمْتُ/ بِـدُنْيــا لَـيْ/تَها لا / تُبددُو

0//0// | 0/0// | 0/0/0// | /0//

فعول / مفاعلين / فعولن / مفاعلن

لَذائِذُ أَحْلامي وَلا كانَ لي غَدُ

لَذائِ/ ذُ أَحْلامي / وَلا كا / نَ لي غَدُو

0//0// | 0/0// | 0/0/0// | /0//

فعول / مفاعلين / فعولن / مفاعلن

تنتمي هذه القصيدة إلى البحر الطويل عبر فيها الشاعر عن النزاع القائم بين الواقع والمثال شاخص في معظم قصائد الأفاعي ، وبخاصة في قصيدة : القاذورة ، التي كنى فيها عن الدنيا ، ففي وجدان الشاعر عالم جميل، حلم بريء، تشرق فيه شمس السعادة وتزهر فيه الطبيعة أزهار الأمل، ولقد تخلل هذا البحر نوع واحد من الزحافات هو: زحاف القبض حيث جاءت فعولن على شكل فعولُ، جاءت: مفاعيلن على شكل : مفاعِلن.

أبانَ الشاعر ، منذ المطلع ، عن أن وزن البحر الطويل له إيقاع مثل القصائد الحكمية القديمة فالطويل بما هو اتساقه من الأوتاد المجموعة إلى الأسباب الخفيفة يفيد الرصانة والشرف والمتانة وهو في ذلك عكس البسيط المفيد الزهو والترفيه عن النفس ، لذلك فإن إيقاع البحر الطويل في صيغ في قيم مقطعية متثاقلة ، إلا

أن التجربة بدت وجدانية يعاني فيها حيرة عالم بهيٍّ، متبدد زائل تحت وطأة الواقع ، وإذا أخذنا هذا الرأي من منظور تراثي عند تفسير الأوزان ففعلا نجد وزن البحر الطويل متّصفا بالرزانة فهو وزن شريف ينفع للجدّ لا الهزل لأنه وزن لا تستعمل إلا تاما وله من الاستعمالات ثلاثة أساليب الصورة الأولى التي عروضها دائما مقبوضة: مفاعلن وضربها صحيح : مفاعيلن ، والصورة الوزنية الثانية : العروض دائما مقبوضة والضرب مثلها مقبوض: مفاعلن ، والصورة الثالثة : العروض دائما مقبوضة والضرب محذوف: مفاعي أي فعولن مع العلم أن الصورة الثانية من وزن البحر الطويل هي التي يُقبِلُ الشعراء كثيرا على استعمالها باعتبارها قائمة على التوازن والانسجام فالعروض متساوية مع الضرب فيها مفاعلن / مفاعلن ، ولغة الشعر وإيقاعها يميلان دائما إلى الانسجام.

وفي قصيدة :الأفعى قال إلياس أبو شبكة :[1]

أَجيبيهِ أَنّي ما أَزال مُقَرّبَاً

أَجـيـبـيـهِ أَنْنِي ما/ أَزالُ / مُـقَـرْرِبَــنْ

0//0// | /0// | 0/0/0// | 0/0//

فعولن/ مفاعيلن/ فعولُ / مفاعلن

بِنَفْسي إِلى نَجْمٍ يُقالُ لَهُ الشِّعْري

بنفسي / إلى نَجْمِنْ/ يُـقـالُ/ لهُشّشِعْري

0/0/0// | /0// | 0/0/0// | 0/0//

[1] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 306.

فعولن/ مفاعيلن/ فعولُ / مفاعيلن

جاءت على وزن البحر الطويل: فعولن، مفاعيلن، فعولُ، مفاعلن، " وهو من البحور الشعرية التي تتكون وحدتها التكرارية من تفعيلتين مختلفتين هما: الخماسية : فعولن ، والسباعية :مفاعيلن ، والتفعيلتان معاً تكونان وحدة أو جملة عروضية أو وزنية لأنهما تعيشان معا مترابطتين وربما انتقل الترابط من الوزن إلى التعبير فالانفعال بها يأتي مشاكلا لترابطهما في الوزن ، بحيث يمكن القول بأن البيت من الطويل يتكون من : فعولن مفاعيلن ، أربع مرات في كل شطر وحدتان تكراريتان .

ويلاحظ في بداية الحديث عن هذا البحر أن القبض وهو حذف الخامس الساكن سمة بارزة فيه، بحيث يمكن أن تتحول : فعولن إلى : فعول ، ومفاعيلن تتحوّل إلى: مفاعلن ، دونما تأثير على موسيقى البيت"[1] ، وعند تأمل التحوّلات الإيقاعية التي يفرضها الزحاف على وزن بحر الطويل يتبين لنا أن المزاحفة في هذا الوزن تدخل على السبب الخفيف : لن من فعولن أو عي من مفاعيلن فتحوّل المقطع الطويل : /0 إلى مقطع قصير بحذف ساكنه ، ومعنى هذا أن هذا التحول الذي يحدثه الزحاف ينقل لغة الشعر من الانفعال بالمقطع الطويل إلى الهدوء بالمقطع القصير.

استهل أبو شبكة قصيدته هذه : الأفعى ، بنوع من المكابرة المثالية يدعي فيها أن نفسه لا تزال تعشق المثل التي تكنى عليها : نجم الشعري ، وهذا الاستهال قد يبدو تقريرياً أو ذا نزعة فخرية إلا أنه يظل عميق الإيحاء، إذ يفصح عن الخطيئة حتى يحرضه عليها الضمير والشعور بالسقوط والذنب ، و: نجم الشعري ، هو نجم يرمز للطهارة .

[1] : صلاح ، شعبان: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2007 ، ص: 145.

إن لهذه القصيدة إيقاعاً مثل" إيقاع الشعر المعاصر من تنامي التجربة، فيها بالحركة الداخلية وتطورها من حال إلى حال مناقضة لفعل التحولات الوجدانية الحتمية، فتجربة المطلع تتباين عن تجربة النهاية وإن كانت الأخيرة مستمدة من الأولى وخارجة من رحمها في البدء كان الشاعر يتأرجح، يعظ نفسه ويؤنب سواه، يتمنع ويتقدم ويتراجع، ثم إذا هو يقبل كأنما يرتمي في الهاوية ، صائحاً ، مجدفاً من قاعها" [1] ، فالمستفاد من استقراء شعرية إلياس أبو شبكة أنه غالبا ما يتبنى فلسفة الحداثة الشعرية حتى ولو اضطره السياق أو المرحلة إلى التواجد ضمن معطيات القصيدة العمودية.

وفي قصيدة :في هيكل الشهوات قال الشاعر على وزن البسيط : [2]

مَالي أَرَى القَلْبَ في عَيْنَيْكِ يَلْتَهِبُ

مالي أرَلْ/ قَلْبَ في / عَيْنَيْكِ يَلْ/ تَهِبُو

0/// | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

أَلَيْسَ لِلنَّارِ يا أُخْتَ الشَّقا سَبَبُ؟

أَلَيْسَ لِنْ/ نَـارِ يَا / أُخْتَشْشَقا / سَبَبو

0/// | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0//

متفْعلنْ/ فاعلنْ/ مسْتفْعلنْ/ فعِلنْ

[1] : إيليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، إلياس أبو شبكة ، ص:82.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 309.

تنتمي قصيدة : في هيكل الشهوات ، إلى البحر البسيط التام " الذي يتكون من (مستفعلن فاعلن) بحيث تتكرر أربع مرات في البيت الواحد ليكون من البسيط التام." [1] ، وهناك فرق بين أن ينطلق الوزن العروضي من الأوتاد في اتّجاه الأسباب الخفيفة أو العكس من ذلك أي ينتقل الوزن من الأسباب الخفيفة في اتّجاه الأوتاد المجموعة ، ففي الحالة الأولى ينتقل لسان الشاعر وحسُّه من المتسثقل إلى المستخفّ وفي الحالة الثانية ينتقل اللسان ومعه الحسّ من المستخفّ إلى المستثقل ولذلك ولهذه المبررات التي قدّمناها فإن الزحاف في وزن البحر الطويل هو غيره في وزن البحر البسيط فالزحاف عندما يدخل على إيقاع وزن البسيط ينقله من الخفة إلى الثقل لأن مستفعلن /0//0/0 يكون تركيبها المقطعي كالتالي : ق ق ط ق وعندما يدهب الساكن الأول من : /0 يصبح : / وبالتالي تتحوّل الصيغة :/0/0 ، التي هي مقطعان طويلان إلى ما يشبه الوتِدَ المجموع :/×/0 ، والوتد المجموع أوثق من السببين الخفيفين لأنه لا يلحقه الزحاف ، فالسببان الخفيفان قد يُشغلان بمقطعين لغويين طويلين مفتوحين أي مدّين والمدّ هو الإيقاع اللغوي والصوتي والزمني الأكثر مناسبة للتغني بلغة الشعر وإنشاده .

ولقد تخلل هذه التفعيلة زحاف الخبن الذي تمثل في تحويل مستفعلن إلى متْفعلنْ ، وظيفة هذا الزحاق تقصير زمن المقطع الطويل بتحويله إلى مقطع قصير في أوّل التفعيلة : /×/0//0 ، وتحول فاعلنْ إلى فعِلنْ: /×//0 وهذا التحوّل ينقل وزن البسيط من طبيعته إلى ضرب من التّسارع فنحس فيه بالانقضاض ، وهذه الزحافات أعطت للقصيدة دلالة إيقاعية تدل على انفعال الشاعر وتوتره نتيجة اضطرابه النفسي، فهو " حينما يختصر التفعيلة، يختصر بذلك الزمن ، والتحدث بسرعة ليوصل فكره إلى الآخر فلا يجد مسافة فاصلة ين العقل واللسان ، مما يؤدي إلى كسر رتابة التفعيلة عبر الزحافات والعلل الداخلة عليها، مما له أثر مهم على تنوع التموجات النغمية في النص الشعري فضلاً على نوعية الأحرف التي تشكل المفردات الباثة للنغم ، وما لكل

[1] : صلاح شعبان ، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، ص: 122

ذلك من أهمية في تشكيل المعنى." [1] ، والتغيير في الإيقاع ، ودلالته ، وأن الهدف الأساس من هذا الترخيص العروضي ، وإسهامه في تغير إيقاع القصيدة ليس تحطيم النظام بما ينسجم ، ويتلاءم مع خصوصية التجربة وقوانينها الداخلية .[2]

نظم الشاعر هذه القصيدة في موضوع المرأة ذاتها التي وصفها في قصيدة : الأفعى ، بنوع من المماثلة الإبداعية ، إلا أن غضبه ينصب فيها على العصر ، فكأن الرذيلة تنبت في تربته ،كما أن شعوره بالعفة لم يتهالك تهالكاً تاماً ، ولم يستحل إلى وتر على الذات ، إنها الخطيئة في مراحلها الأولى ، والشهوة المكتومة التي تبث بثها وتوحي بسيميائها إلى الخارج ، دون أن تطلق عنانها ، وتخلع عذارها وتتهتك[3]" [4]

وفي قصيدة : سدوم قال الشاعر على وزن الكامل :[5]

لَم تُبقِ في شَفَتَيكِ لذاتُ الدِما

لَمْ تُبْقِ فِيْ/ شَفَتـَيْـكِ لَــذْ/ ذَا تِدْدِما

0//0/0/ - 0//0/// - 0//0/0/

متْفاعلن/ متفاعلن/ متْفاعلن

[1] : ينظر: البستاني ، بشرى حمدي ، جماليات الذاكرة وجدلية الحضور – قراءة في عينية الصمة بن عبدالله القشيري، مجلة ألف– البلاغة المقارنة، لندن ، العدد: 21 / 2000 ، ص: 79.

[2] : ينظر المرجع السابق ، ص: 79.

[3] : تتهتك: تَهَتَّكَ يتهتَّك ، تَهَتُّكًا، فهو مُتهتِّك ، تَهَتَّك الشَّخصُ ، تَهَتَّك في سلوكه: لم يُبالِ أن يُهتك سِتره حين يرتكب خطأً، تَهتك السِّكِّير: افْتَضَح، وقلَّ حياؤه، تَهتك الثوب: تمزق. عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (هـ ت ك).

[4] : إيليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر، إلياس أبو شبكة ، ص: 82.

[5] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 313.

ما تَذكُرينَ بِهِ حَليبَ المرضعهْ

ماتـذْكـرُيـ/ نَ بِهِي حَلي/بـبَلْ مُرْضِعه

0//0/0/ - 0//0/// - 0//0/0/

متْفاعلن / متفاعلن/ متْفاعلن

جاءت القصيدة على إيقاع البحر الكامل : مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ ، مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُن.

وعبّر الشاعر في قصيدة: سَدوم ، عن معاناته وما تعانيه الإنسانية جمعاء ، ما تقدم وما لحق منها، يغضب على مخازي العصر، ويغضب على مخازي التاريخ لأن الإنسان واحد، بالرغم من انتمائه إلى عصر وبيئة.

وأما في قصيدة :الخيال النقي [1] فقد جرّب الشاعر وزن الخفيف حين قال:

يا ابْنَةَ الإِثْمِ هَذِهِ شَفَتايا فارْشُفي مِنْهُما رَحيقَ الخَطايا

يا ابْنَةَ الإِثْمِ هَذِهِ شَفَتايا

يـبْـنَـةَ لْإِثـْ/ مِ هاذِهي/ شَفَتايا

0/0///  |  0//0//  |  0/0//0/

فـاعـلاتــن/ مـتــفعلن/ فعلاتن

[1] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 316.

فارْشُفي مِنْهُما رَحيقَ الخَطايا

فَرْشُفي مِنْ/ هُما رَحي/ قَلْخَطايا

0/0//0/ | 0//0// | 0/0//0/

فاعلاتن/ متفعلن / فاعلاتن

هذا وزن الخفيف الذي وظّفه بعض الحداثيون في قول الشعر الجديد مع تصرّف جديد في توزيع السطور الشعرية ، عمد الشاعر خلال القصيدة إلى توظيف التفعيلات الصافية الصحيحة ، وذلك ما جعل إيقاعها متناغما معبرا عن نفسيته التي أنتجت إيقاعاً انسجم مع تجاربه وعواطفه وخياله ، ولم يعمد الشاعر إلى الزحافات والعلل وإنما جاءت على نوع واحد ، هو زحاف الخبن حيث جاءت فاعلاتن على شكل فعِلاتن، ومستفعلن على شكل متفعلن ، لم يؤثر ذلك على فنية القصيدة وإيقاعها ، لأنه كان زحافاً متناسقاً على نفس الوتيرة الإيقاعية .

قال الشاعر القصيدة معبرا عن " المرأة التي سيطرت على خياله وتفكيره هي : وردة ، التي ليس لها من الوردة إلا اسمها، هي الأفعى الملتهبة التي أغرت الشاعر باللحم والدم، فاصطدمت بإبائه وعنفوانه، لكنها ظلت تصارعه حتى نفثت في لحمه ودمه سمها الزعاف، هي العاشقة الخائنة التي تركت صيحتها اليانعة بين أغلال الحقد والندم والاشمئزاز، وراحت تشحذ المخلب تهيؤاً للغنيمة الجديدة، هي الأم التي لم تلج حرم الأمومة المقدس." [1]

[1] : غريب ، جورج ، إلياس أبو شبكة دراسات ، وذكريات ، ص : 293.

وهناك تجربة عروضية أخرى سلكها الشاعر في قصيدة : عهدان[1]

أَوَ لا تَراهُمْ يَرْتَدونْ اللَيْلَ حَتّى مُنتهاهْ

أَوَ لا تَرا / هُمْ يَـرْتَـــدونْ ألـلَيل حَتْــ/ـتَى مُنْتَـهـاهْ

00//0/0/ | 0//0/0/ 0//0/0/ | 0//0///

مُتَفاعِلن / متْفاعلان مُتْفاعِلن / متْفاعلان

يَسْتَشْرِفونَ دَمَ الشَّبابْ وَيَرْفُصونَ على قِوَاه

يَسْتَشْرِفو/ نَ دَمَشْشبابْ وَيَرْفُصو/ نَ على قِوَاه

00//0/// | 0//0// 0//0/0/ | ///0//

مُتْفاعِلن / متَفاعلان مُتَفْعِلُن / متَفاعلان

نستنتج من هذا التحليل العروضي لقصيدة : عهدان أنها تنتمي إلى البحر الكامل المجزوء ، وهو الذي تتكون بنيته من أربع تفعيلات ، اثنتان منها في كل شطر وصورته : مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ، والعرب لا تقصّر الوزن إلا للغناء والترنّم ، ففي قصيدتنا هذه العروض قد زيد في آخره ساكن ، وكذلك زيادة ساكن على ما جاء في آخره وتد مجموع يسمى عند العروضيين تذييلاً ، فالعروض والضرب كلاهما مُذَالٌ.

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص :317.

تجري القصيدة "على وزن سيّال ، وقافية ساكنة، هادئة وفيها يعبر الشاعر عن تجربة التهتك، وعن أولئك الذين ينفقون لياليهم في مواقعة الخطيئة والشهوة، يستنزفون دم الشباب ويزجونهم إلى الموت، وفيها رثاء للشباب الذاوي في عرس الدم الذي هو مأتمها في آن معاً، بما يذكرنا بقصيدة المسلول للأخطل الصغير، الحب النقي يسعد وينقذ ، والحب المدنس يهلك ويردي ، وهو سنة العصر لا تعف عنه حتى الأم المرضعة."[1] ، وبالإمكان نعت سيولة الوزن بالسلاسة والاتساق حينما يتسم إيقاع الوزن العروضي بالانسيابية فلا تعارض فيه أو اختباس وهذا الذي مدحه الجاحظ في نظرية البيان فقال عن سلاسة الوزن : " ... فهي تجري على اللسان كما يجري الدهان ... "[2]

وفي قصيدة : الشهوة الحمراء[3] ، وظّف الشاعر وزن البسيط على النمط التالي:

اطْفِئْ ضِياكَ وَأَظْلِمْ مِثْلَ إِظْلامي

أطْفِئ ضِيا/ كَ وَأَظْ/ لِمْ مِثْلَ إِظْ/لامي

0/0/ | 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/

مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فِعْلن

وَخَلّني في كَوابيسي وَأحْلامي

وَخَـلْـلِني / في كَـوا/بيسي وَأحْـ/ـلامي

0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0//

[1] : إيليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر ، إلياس أبو شبكة ، ص: 173.

[2] : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:51

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ،ص: 319.

مُتَفْعلن / فاعلن / مستفعلن/ فِعْلن

نستنتج بعد التحليل العروضي أن القصيدة تنتمي إلى إيقاع مشطور البسيط " ...وحتى يستعمل البسيط تامًّا أي غير مجزوء لا تبقى عروضه صحيحة، بل تغير من فاعلن إلى فعَلن ، وضربه كذلك يكون كثيرًا بصيغة فعَلن، وأحيانًا أخرى يكون فاعل ، أي بحذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، وعلى ذلك يصبح وزن البسيط المشهور كالآتي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

فالعروض مخبونه ، أي حذف ثانيها الساكن ، والضرب: إما مخبون مثلها ، وإما مقطوع ، وذلك في حالة فاعل. والقطع: وهو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله؛ أي بعد أن كانت التفعيلة سببًا خفيفًا ووتدًا مجموعًا تصبح سببين خفيفين: فيصير الوزن في هذه الحالة كالآتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

بسكون اللام ."[1] التي به تنتقل من فاعلْ إلى الصيغة المقبولة صرفيا : فِعْلُنْ : /0/0

ويُعدُّ وزن البحر البسيط لموسيقاه الترقيصية أو التعجيبية من أشهر البحور في الشعر العربي بعد البحر الطويل وهو لمرحه ونشاطه المقطعي حُقَّ له أن يختصّ بالتفاؤل والتأميل ، وبعث المسرات وتحريك النفوس إلى التخييل وتهييج العواطف ، ونعتقد أن لذلك السبب قيلت فيه القصائد المديحية المشهورة من مثل البردة أو الاعتذاريات من مثل اعتذرايات النابغة وكثير من شعر الشعراء العذريين المشهورين برقة الحس والتجنّن بالصبابة ، وربما فاق البسيط الطويل رقة وجزالة ، ويقوم إيقاعه على التجاوب الجميل الناشئ عن ترداد التفعيلتين :

[1] : عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، ص: 48.

مستفعلن فاعلن ، معاً إذ تعتبران وحدة إيقاعية أو جملة عروضية متلازمة الوحدتين والشاعر عندما يكابد القول الشعري نعتقد أنه يتحسب هذه البنية ليسهل عليه نظم الكلام والسيطرة على توظيف المعاني اللائقة بالموضوع الذي يقصد إليه.

عبر إلياس أبو شبكة في قصيدته : الشهوة الحمراء ، عن أمنياته بأن تنطفئ أحداق الليل، لتغمر الظلمة عينيه كما تغمر نفسه، فالضوء يثير فيه حنيناً إلى زمن البراءة، ويوجعه بالندم والحسرة، يقول: [1]

اطْفِئ ضِياكَ وَأَظْلِمْ مِثْلِ إظْلامي وخَلِّني في كَوابيسي وَأَحْلامـــي

فَـرُبَ نَبْـرةٍ يـالَيْلُ تـوقِـــظُني إلى العَفَافِ، فَـأَنْسَى عِبْءِ آثامي

أُحِسّ في جَسَدي شَوْقاً يُعَذِّبُني فَفي دَمي سُورَةٌ كَالْخَمْرِ في جامي

فالعذاب عند إلياس أبو شبكة استحال إلى كابوس، أي إلى رؤىً مفزعة فكأنه يشاهد خطاياه بأم عينيه، ذاك أن نار الشهوة تضطرم في أحشائه كالخمرة، بل إنه ليحس دبيب الهلاك، فالآثام ذهبت بعفته كما ذهبت بإيمانه ، تلك هاوية احترقت في قاع نفسه، فأضوت جسمه بينما أبو شبكة لا يجد عذراً لأحد في الشهوة إلا جور الزمان، ولا حاجة للقيام بوأد أيتام، فليس أمر يحلها إلا الحلال.[2]

أما في قصيدة :شهوة الموت[3] فقد سعى الشاعر إلى التصرف الشجاع في استعمال الأوزان العروضية مثلما نشرح ذلك:

نَاقِمٌ عَلى السَّماءْ حاقِدٌ عَلى الْبَشَرْ

[1] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:319.

[2] : ينظر، إيليا الحاوي ، الشعر العربي المعاصر، إلياس أبو شبكة ، ص: 110.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:325.

ناقِمُنْ عَ/ لَسْسَماءْ حَاقِدُنْ عَـ/لَلْبَشَرْ

0//0/ | /0//0/ 00//0/ | / 0//0/

فاعلات / فاعلان فاعلات/ فاعلان

سَاخِطٌ عَلى الْقَضاءْ ثائرٌ عَلى الْقَدَرْ

ساخطن عَـ/لَلْقَضاءْ ثَائِرُنْ عَـ/لَلْقَدَرْ

0//0/ | /0//0/ 00//0/ | / 0//0/

فاعلات / فاعلان فاعلات/ فاعلان

نجد ، بعد تقطيع لغة الشعر ، أن هذه القصيدة تنتمي إلى بحر الرمل ، " وتستخرج القوافي العضوية لبحر الرمل على أساس التدوير الحرفي للتفعيلة الأخيرة من بيت الرمل أو للتفعيلة الأخيرة من شطر الرمل .... لذلك تتشكل القوافي العضوية لبحر الرمل من سبع حالات هي: (فاع، فاعل، فاعلا، فاعلات، فاعلاتن، وفاعلاتن.. فا) وتحول إلى التّوزيع الإحصائيّ التالي :

فان 1 / فعْلن 2 / فاعلن 3 / فاعلان 4 / فاعلاتن 5 / فاعلاتان 6 / فاعلاتاتن 7. "[1]

وظّف الشاعر تفعيلة الرمل التامّة والمقصورة : فاعلاتُ ، حتى يحقق تغييراً إيقاعياً ودلاليا هو ناتج عن هذا الانتقال من حالة التوتر العاطفي التي يعيشها الشاعر إلى توتر أشد منه وأقوى ، حتى شبهت بحمم الزلزال الملتهبة إذ قال رزوق فرج رزوق بهذا الصدد: "قلت إن قصيدة : الصلاة الحمراء ، كانت انطلاقة الشاعر

[1] : أبو نهار، عبدالله ربه صالح: نظرية الرؤية الجديدة لعروض الشعر العربي وموسيقاه ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، 2004 ، ص:145.

الأولى نحو هذا الطراز الفريد من الشعر الذي نقرأه في قصيدة : الأفاعي ، وكانت هذه القصيدة كما سماها يوم نشرها في المعرض : قبل الزلزال ، حقاً ، ففي سنة :1929 ، اندفعت حمم الزلزال حارة ملتهبة لتلهم الشاعر قول قصيدة : في هيكل الشهوات وقصيدة : الأفعى وشهوة الموت ، ولكن الذي تطور من صفة هذه الحمم أنها لم تعد من نصيب النساء الخائنات فحسب، بل شاركهن في التعرض لها الناس الأشرار"[1]، واضح من خلال استقراء بعض الملاحظات النقدية المرافقة لشعرية هذه المرحلة من سيرورة الشعر العربيّ أن النقد كان يغلب عليه الانطباع الصحافي ، فهو لا يتعمّق الظاهرة الشعريّة ويكشف عن أسرارها وإنما يكتفي بالوصف العامّ للظاهرة فلا يتعداها إلى الجوانب التقنية أو الفنية ، لذلك يمكننا تصنيف هذا النوع من النقد على أنه نقد ثقافي اجتماعي ، وفي قصيدة : شهوة الموت : [2] إلياس أبو شبكة:

غَيْرَ قَـــطْرَةِ المِسَاء لا أَحِبُّ في السَّحَرْ

صِرْتُ أَمْقُتُ الصَّفاءْ صِرْتُ أَعْشَقُ الكَدَرْ

غـير مشهد الدمــاء لا أُحِبُّ في الصُّوَرْ

نـاقِـمٌ عَـلى السَّماء وَالبَشَرْ!

استحال الغضب في قصيدة شهوة الغضب " ... إلى قنوط والألم إلى يأس وشهوة اللذة إلى شهوة الموت ، وقد تسر القنوط من نفسه إلى مظاهر الطبيعة ، إلى العالم كله كيقين يعانيه ، وقد أبرم في نفسه دون غضب وضوضاء." [3] فالتحليل الثقافي الاجتماعي يبدو واضحا على آراء النقاد الذين تابعوا شعر هذه المرحلة .

[1] : رزوق، رزوق فرج ، إلياس أبو شبكة وشعره ، ص:65

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 325.

[3] : إيليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، ص:117.

لقد انتقدت "حذوة العنف ، السماء والأرض ينفيان حقده وسخطه لانتفاء العدالة فيها، شاعراً بالهزيمة والفشل في قبضة القدر والزمن، ينظر من خلل الأشياء إلى مآلها، يقنطه الصباح لأنه سيحول إلى ظلمة لا محالة، فوجود الأشياء وهم لأنها زائلة، يقبضها بيديه فتفرُّ منها، ولقد استحال ذلك كله في نفسه إلى شهوة الخراب والدمار، إلى شهوة سادية تفرح بالدمار والأذى" [1] ، وفي مقطع لاحق تغدو شهوته " شهوة وجودية خالصة، ينصرف إليها كما ينصرف المدمن إلى معاقرة الخمرة ، ليصرع بها الزمن وداء الوجود وضنى الغيب." [2]

يقول: [3]

جَـمِّلِي لِيَ الْـجَسَدْ وَاسْكُبِي لِيَ الرَّحيقْ

لا تُـفَـكِّـري بِغَـد قَدْ يَجيءُ وَلا نُفيقْ

بَيْنَ شَهْوَةِ الجَسَد وَالرَّحيقْ

قال إيليا الحاوي عن هذه الأبيات أو التسطرات التشكيلية: " وإني أوثر هذه الأبيات المخنوقة الأنفاس ، المتحشرجة ، المنطفئة الأحداق التي يدبّ فيها الفناء والعبث دبيباً ، على كل معنى متعجرف، متغطرس ذي قعقعة وعويل، هنا الألفاظ خافتة، شاحبة والوزن متسارع برقة وشجو، كأنه يبكي نشيجه، والمرأة ذاتها لم تعد الأفعى ذات الفحيح ولا الجنية المسعورة، بل رفيقة الألم والنّدم في قبضة القضاء ، وإذا كان الشاعر مازال ينهى ويأمر، فإن أمره منسحق منكسر، هو أدنى إلى الرجاء والاستعطاف."[4]

[1] : نفسه ، ص: 117.

[2] : المرجع السابق ، ص:118.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:325.

[4] :إيليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، ص: 118.

وبالرجوع إلى موضوع متابعة التجربة العروضية في شعر إلياس أبو شبكة استعمل الشاعر في قصيدته زحاف الكف : فاعلاتن جاءت فاعلاتُ ، فحذف السابع الساكن، وعلة التذييل زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع فجاءت : فاعلن ، فاعلان.

حديث الكوخ [1] :

سَمِعَتْني أَقولُ شِعْراً شَقِيّاً

سَمِعَتْني/ أَقولُ شِعْ / رَنْ شَقِيْيَنْ

0/0/// | //0// | 0//0/

فَعِلاتن / متفْعِلن/ فاعلاتن

يَسْتَفِزُّ الآلامَ في سامِعيهِ

يَسْتَفِزْزُل/ آلامَ في/ سامِعيهِي

0/0//0/ | 0//0/0/ | 0/0//0/

فاعلاتن/ مستفعلن / فاعلاتن

يتّضح لنا بعد التحليل العروضيّ لقصيدة : حديث في الكوخ أنها قيلت على إيقاع مجزوء الخفيف فجاءت صيغتها على الشكل التالي :

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن متفعلن

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 326.

" وتطرأ على تفاعيل الخفيف التغيرات الآتية:

الخبن: الذي يحيل : مسْتفْعلنْ ، إلى: متفْعلنْ ، ويحيل : فاعلاتنْ إلى: فعلاتن أي حذف الثاني الساكن." [1] ، وإنّ وظيفة الخبن حسب تقديرنا يكمن في التنويع المقطعي المفاجئ بمعنى توظيف الذوق والحسّ في صياغة إيقاع الوزن ، والزحاف وإن بدا لبعض الناس إجراء آليا إلا أن في حقيقته لا يتحقّق إلا بناء على مؤشّر نفسي وانفعالي خاصّة وأن اللغة في ذاتها والمعاني الشعرية تصدر عن باطن الشاعر لا عن عقله بمعنى صدور الشعر عن اللاوعي بصفة نسبية بعض الشيء .

يخاطب الشاعر فتاة عابرة التقاها في إحدى الأمسيات المخمرة داخل كوخ عفيف خاص بالموسيقى والطرب والشعر، هذه الفتاة التي طاردته بنظراتها وروحها العطشى إلى روحه، وامتلأت عيناها شوقًا إلى ما في عينيه، فأحس بأعجابها وثنائها، فراح يتخيل حواراً بينه وبينها استطاع من خلال هذا الخيال أن يكتب قصيدته هذه التي تميزت بالخفة والروعة والجمال وزاد من تميزها نبراتها الموسيقية الهادئة على موسيقى البحر الخفيف، إذ تأخذ بالقارئ إلى هدوء الليل الساكن ونسمة هواء الربيع بلونه وعبيره الذي كان يحتضن هذا الكوخ في تلك الأمسية.

يبدو لنا أن إلياس أبو شبكة يغرف كثيرا من تفصيل سيرته ، وحلال ذلك قد ينتقل تأثر الشعر بعامل السيرة الحياتية لتؤثّر في الجوانب الفنية لغةً وإيقاعاً وبلاغةً ، ولعلّ جانب الوزن العروضيّ هو الأكثر اتصالا بهذا العامل السِّيرِيّ.

يتحوّل الشعر في تجربة إلياس أبو شبكة إلى عزف وتلحين وترنم ، يبدو الشاعر خلالها كالموسيقيّ أو الملحّن يعبر بالإيقاعات الشجية مثلما قال منْطَبِعا حزينا : " فحزنت معجبته وكاتمت دمعها ، وتحرى في

[1] : أبو نهار ، عبدالله ربه صالح: نظرية الرؤية الجديدة لعروض الشعر العربي ، وموسيقاه ، ص: 206.

ضميرها فأحس ببؤسها فشكى إليها الفراغ الذي يملأ نفسه، فبدت حائرة مترددة لما تعرفه عنه من مغامراته مع النساء وطيشه الذي لا حدود له، ولما تراءى الفجر بحت له بإعجابها بشعره، فأدرك أنها تحبه في شعره فتولى وتراجع عنها لأنه كان يخشى أن يملأ الحب قلبه من جديد." [1] ، وقد كان إيقاع الأجواء الشعرية ، كما هو ظاهر من هذا الانطباع السِّيريِّ ، أن شعراء مذهب إلياس أبو شبكة كانوا يخرجون من الشعر إلى النثر الفني الذي يبدو في شكل كتابة مذكرات أو ما شابهها من القص والرواية.

تكمن قيمة هذه القصيدة في "عمق الرؤيا وفي الصورة النفسية التي لا يسعها خيال مارد، بل تأمل روحي وبه استطلع قصيدة العيون وخمرتها وإحساسه بروح المظاهر الطبيعية وضميرها، في عبارة شجية محكمة الأداء لا تشوبها الجمالية المتحذلقة، ولا تزري بها عامية بعض الشعراء المهجريين." [2]

الصّلاة الحمراء[3]:

رَبّاهُ عَفْوُكَ إنّي كافِرٌ جانِ

رَبْبَاهُ عَفْــ/ـوُكَ إنْـ/ــنِي كافِرن /جانِنْ

0/0/ | 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/

مستفعلن/فَعِلُن/مستفعلن/فعْلُن

جَوّعْتُ نَفْسي وَأَشْبَعْتُ الهَوى الفاني

[1] : يُنظر، غرنيب، جورج: إلياس أبو شبكة دراسات وذكريات، ص: 305 ،كذا : الحاوي، إيليا: إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، ص: 171.

[2] : إيليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، ص:171.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:329.

جَوْوَعْتُ نَفْـ/ـسي وَأَشْ/بَعْتُلْهَولْ/ فاني

0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/

مستفعلن/فَاعلن/مستفعلن/فعْلُن

قصيدة الصلاة الحمراء مقولة على وزن البحر البسيط " الذي تتشكل خليته الموسيقية من تفعيلتين هما: مستفعلن ، فاعلن ، وللبحر البسيط ثلاثة أعاريض وست قوافٍ هي: العروض الأولى :فعِلنْ ، وأصلها : فاعلن ، سوّغَ الاستعمال حذف حرفها الثاني، على الرغم من أنها تحولت به من مقطعين إلى مقطع واحد فصارت فعلن ولها قافيتان هما:

أ: فعِلنْ.

ب : فعْلنْ "[1]

ولقد طرأ على هذا البيت الشعري زحاف الخبن الذي من نتائج توظيفه إحداث تغيير في النظام المقطعي الذي نحسبه نظاما موسيقيا بحتا ، إذ جاءت فاعلن على شكل : فَعِلن التي رسم تحوّل تقطيعها : /×//0 ، ثمّ على علة التشعيث[2]، حيث تتحوّل : فاعلن ، إلى : فعْلن ، إذ حذف أول أو ثاني الوتد المجموع ، "... وبفضل تنويعاته السريعة ، والخفيفة التي حصل عليها من دخول الخبن ، وفي تفعيلاته كلها ويسمونه :

[1] : أبو نهار، عبدالله ربه صالح: نظرية الرؤية الجديدة لعروض الشعر العربي وموسيقاه ، ص:177

[2] : علة التشعيث: هو علة جارية مجرى الزحاف، وهو عبارة عن حذف أحد متحركي الوتد المجموع ، و شعَّث الشاعرُ العروض أتى بالتشعيث في شعره ، وهو أن تصبح التفعيلة : فاعلاتن في قافية كلّ من الخفيف والمجتث فالاتن وتنقل إلى مفعولن ، عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة : ش ع ث .

الخبب لشبهه بخبب الخيل ، وما جاء مشعثاً ... لأنه يشبه وقع القطرات من الميزاب[1] ، بعد انقطاع المطر ، وجد الشعراء فيه إيقاعاً راقصاً وطَرِباً ومتحركاً ، حدا بالكثير منهم الإبحار على متنه، ولا سيما بعض شعراء الصوفية الذي مالوا وعلوا عليه... وقد أفاد شعراء التفعيلة منه فنظموا عليه، واستغلوا مختلف أضربه في القصيدة الواحدة."[2] ، فحركة الإيقاع تتسارع لسانيا وسماعيا نتيجة لقلة تخلل السكون للحركة ، تناول حازم القرطاجني هذا الموضوع العروضي الممتع في كتاب منهاج البلاء وسراج الأدباء من وِجهة نظر بلاغية ، وأرجعها إلى قانون التناسب في المسموعات[3] ، فالصوت أو المقطع اللغويين يتأثران المحل أو الموقع من السياق الإيقاعيّ حيث تنتقل الفاعلية الوزنية من المعطيات الكلية إلى نشاط العناصر الإيقاعية الدقيقة ، ففي قصيدة : الصلاة الحمراء ، صوّر الشاعر إنسانا خاطئاً ، يثقل قلبه شعور الأليم بالإثم ، مع توصيف رغبة قوية في التطهير من الإثم والتوبة عنه ، فهو يصلي صلاته لله صارخاً طالباً العفو منه:

**الدينونة[4]**

حَـوِّل خـيـالكَ عني ولا تـُخـــَيّم عـَلَيّا

فَـلـيَـسْ أَهْـلَـكَ مِنّي ولا اللّـــظَى مِنْ يَدَيّا

لم أغْشَ في النفس مأثم ولم أنـادِمْ رِجـــــالَـك

إبْليسُ لَيْسَـت جـهـنَّمُ داري ، فحوِّل خيالك

[1] : الميزاب: قناة أماسورة عمودية يجري فيها الماء منصرفاً من أسطح الدور. عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة : و ز ب.

[2] : الخاتوني ، قاسم ، موفق ، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ، 2013 ، ص:49.

[3] : ينظر ، حازم القرطاجنّي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط:3 ، الدار العربية للكتاب 2008 ، ص:202

[4] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:334.

جليّ للمتأمِّل أن الشاعر عمد في هذا الموقف الشعريّ إلى الإغراب في العنونة : الدينونة ، قد تكون موجة تسميات شعرية جذابة بشعرية إغرابها على ذلك الوقت ، وبالإضافة إلى ذلك فقد عمد إلياس أبو شبكة إلى موضوع سرمدي هو موضوع محاورة إبليس كان شعراء عرب قدامى وآخرون جنحوا إليه من مثل أبو العلاء المعري ، ودانتي ، وإلياس أبو شبكة يظهر تبرما من الشيطان طالبا منه قطع الصلة به ، كأنّه يسعى إلى تنقية نفسه من توابع الخطيئة والإثم ، وأن يتحرر من قيود تأنيب الضمير، والذي يتبع سجل الموضوعات في تجربة أبو شبكة يقف على هذا النسق الموضوعي ولا حرج عليه في ذلك فقد كانت فترة حياة الشاعر غالبا عليها هذا النمط من التفكير القلق المتردّد بين الدين والحياة ، وفي مقام شعريّ آخر قال على وزن :

خُذْهم إليكَ فلا عادَتْ سُلالَتُهم وعَقّمِ النّارَ يا إِبْليسُ بالنارِ[1]

يتبين لنا بعد الدراسة العروضية لهذا الشعر الآنف الإيراد ، البيت الأول والثاني أنه متّزن على موسيقى البحر المجتثّ ، والذي يكون وزنه:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

حَـوِّل خـيـالكَ عني ولا تـُخَيّـم عـَلَـيّا

حوْوِلْ خَيَا/لَك عَنْنِي ولا تُخَيْ/ يِم عَلَيْيا

0/0/// | 0//0/0/ 0//0// | 0/0//0/

مستفعلن / فعلاتن متفعلن / فاعلاتن

[1] – المصدر السابق ، ص: 335.

ونجد لبحر المجتث تفعيلة واحدة :فاعلاتن ، ولها قافية واحدة هي : لاتن ، ولا يستخدم هذا الوزن إلا مجزوءاَ ، وفي بحر المجتث قد يحذف الحرف الثاني من : مستفعلن و: فاعلاتن ، كما في المثال الآنف ، وقد يحذف الحرف الثاني من جميع تفعيلات المجتث كما في المثال الآتي:

فَـلَيَـسْ أَهْـلَـكَ مِنّي ولا اللّظَى مِنْ يَدَيّا

فَـلَيَـسْ أَهْ/ لَـكَ مِنْني ولَلْلَظَى / مِنْ يَدَيْيَا

0/0//0/ | 0//0// 0/0/// | 0//0//

مُتَفعِلن/ فَعِلاتن مُتَفعِلن / فاعلاتن

ولقد استخدم الشاعر زحاف الخبن بتحويل مستفعلن إلى متفعلن بغرض استقامة الإيقاع في السمع، وحتى تكون قصيدته متناسقة في الشكل والإيقاع، فلابد أن تكون على وتيرة واحدة . مع ضرورة التنبيه إلى أنّ أساليب الانسجام في الوزن العروضي العربي لا تكاد تخرج عن التصنيفات التالية :

البحور الصافية : أ × 8 للمتقارب أو المتدارك.

أب أب أب أب × 2 للطويل والبسيط

أ ب أ أ ب أ للخفيف والمديد

أ أ ب أ أ ب للسريع فإذا كان اتفاق لا بدّ من أن يقع أولا

والصيغة : أ ب ب غير مستساغة في الذوق العربي الأصيل .

وهذا نموذج من استعمال الوزن العروضي في قصيدة : الطرح[1]

رَحِم الأمُّ لَعْنَةٌ أنْتَ مَنْه

رَحِمُلْأُمْـ/ـمُ لَعْنَتن / أنْتَ مَنْهو

0/0///  |  //0//  |  0/0//0/

فعلاتن / متفعلن/ فاعلاتن

في دِمائي كانَتْ وَفي أَعْراقي

في دِمائي/ كانَتْ وَفي/ أَعْراقي

0/0//0/  |  0//0/0/  |  0/0/0/

فاعلاتن/ مستفعلن| فالاتن

نلفي بعد تقطيع الشعر أنه على وزن البحر الخفيف ، " ويتكون هذا البحر في صورته التامة من : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ، وفي كل شطر ... ويلاحظ أن : فاعلاتن ، في هذا البحر لحذف الثاني الساكن فتصير: فعلاتن ، كما تتعرض لحذف الثالث المتحرك، ويحدث ذلك في الضرب، فتصير : فالاتنْ ، كما أن : مسْتفْعلنْ ، يحذف ثانيها الساكن غالباً فتصير : مُتفْعلنْ." [2] ، ولقد استخدم الشاعر نوعًا واحدًا من الزحافات وهو زحاف الخبن الذي يلجأ إليه الشاعر في كل مرة من أجل الحفاظ على الوحدة العضوية للنص الشعري، والتناغم الإيقاعي المتناسق الذي تطرب إليه المسامع.

[1] : إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 338.

[2] : صلاح شعبان ، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، ص: 183

أما قصيدة : الطّرح ، فتعبّر " ... عن هلاك الشر بذاته وتسببه بهلاك الآخرين، والطرح قد خرج من رحم والدته، حاملاً القنوط والرعب فكأنه هو الشر مجسداً أو متخذاً وجهاً وعينين وسائر الملامح المنكرة الشوهاء، إنه الجنين الذي يحمله رحم الشر والخطيئة، تدفعه الطبيعة أمام عيون الملأ ليبصر الشرير فداحة خطيئته بذاته، الشر هو مسخ العالم ، مسخ الجمال والخير " [1] ومثلما هو ملاحظ ومتجسد فإن المحمول الثقافي ذي الصبغة الدينية لا يكاد يغيب عن الموضوع الشعري في تجربة إلياس أبو شبكة .

نلاحظ في ديوان أفاعي الفردوس أن البحر البسيط هو أكثر البحور استعمالاً في الديوان ثم يليه توظيفا بحر الخفيف ، فالطويل ثمّ الكامل فالمجتث يليه المديد ، واستخلاصا لهذا التوظيف الدالّ ، فقد تلاءمت نفسية الشاعر ، كما هو جليّ ، مع موسيقى وإيقاع وزن البحر البسيط لأنّه " ... يحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع في الشعر العربي."[2] ، ولم يأت توظيف إيقاع وزن البسيط جزافا ، وإنما لأنّه "من البحور ذات الأوزان الطويلة التي تمتلك العنف والتعبير عن معاني الرقة ."[3] فالصبابة والزهو والمسرة والتأميل كلها سياقات نفسية وعاطفية وانفعالية تتّفق مع إيقاعات معانيه فيتناسب الوزن مع الموضوع ضمن إيقاع وزن البسيط ، وهذا الوزن متسع لاستيعاب التلوين الأسلوبي ، يستطيع الشاعر في أجوائه الإيقاعية ، خلال البيت أو السطر الشعري ، المراوحة والمناورة ، والأسلبة ، وهو لخفة إيقاعاته التي يأتي عليها "يفضل في الرقة حتى على الطويل"[4] ، فوزن البسيط الذي هو معكوس الطويل إيقاعا يجعل الوزنين متباينن الطويل للجدّ والرزانة والمقاصد الشريفة ، والبسيط عكس من ذلك يناسب الهزل والمرح والنسيب والترفيه عن النفس فالحطيئة حين استعطف عمر بن الخطاب قال على إيقاع موسيقى وزن البسيط ، ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ ، زغب الحواصل لا ماء ولا شجر ومن جهة أخرى

[1] : إيليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، ص:167.

[2] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص: 191.

[3] : عبدالله ، الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: الجزء الأول ، ص: 323.

[4] : ينظر ، صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص: 56.

فإن البسيط ، "... رصين من شدة الأسر ، وروعة السرد وصلابة الحوك"[1] ، يستوعب البسيط التكرار الجملي في البيت الواحد كأن تبنى جملة في صدر البيت والأخرة في عجزه .مع ضرورة القول : إن الوحدة الإيقاعية التلازمية مستفعلن فاعلن دائما تجتذب بنية تعبيرية ثنائية مشاكلة لها كأن تتكون من مبتدأ وخبر أو فعل وفاعل نظرا لما بين اللفظين من تلازم بنائي في موضوعه فينتقل ذلك التلازم الثنائي ليؤثر في البنية الإيقاعية لوزن البحر البسيط.

إننا لا نعجب من أن نجد إلياس أبو شبكة يُكثر من قول الشعر على إيقاع أو موسيقى هذا البحر، وذلك لأنه يتماشى في ذلك مع نظمه على بحر الخفيف، كما أن ذلك يؤكد لنا ميل الشاعر إلى البحور ذات المسافات الصوتية الواسعة التي تمنح الشاعر حرية أكبر في طرح أفكاره وموضوعاته، كما يؤكد حرصه على السير على خطى الأقدمين والنسج على منوالهم.

ولكن هذا لا ينفي أن الشاعر قد نوع البحور في دواوين أخرى، حيث نجد في ديوانه : الألحان ، عدداً من البحور الشعرية ، بيد أنه لم يتقيد ببحر واحد، فعلى سبيل المثال قصيدة : الفلاح ، التي نظمها على بحرين هما الوافر والخفيف وقصيدة : لمعصرة ، نظمها على البحر البسيط والوافر، ولقد لجأ الشاعر إلى هذا التنويع في البحور؛ لأن الديوان اسم على مسمى : الألحان ، فهو ديوان موسيقي، ففي قصيدة : المعصرة ، يقول:[2]

يا عِنَب شَكلَ الدُمى لَونَ السَما

وَالذَهَب

اليَومَ فيكَ النَدى حَلَوى وَخَمرٌ غَدا

[1] : الجندي، علي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، القاهرة ، 1969 ، ص:102

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:357.

عَلَيكَ رُؤيا الحَبَب

يا عِنَب

يبدو تلاعب إلياس أبو شبكة بتوزيع السطور الشعرية التي حوّلها عن وزن البيت العروضي واضحا ويبقى اعتماد الشاعر في ذلك التحوّل على صوت القافية التي تحفظ كَمَّ الوزن وسواء قرأنا الشعر في نظام البيت الشعري أم قرأناه موزعا مفرّقا ومشتتا بين عدة سطور شعرية فإن إيقاع الوزن يبقى على ما كان عليه في النظام العموديّ ، ويستمر أبو شبكة في هذا اللعب التوزيعي حتى يبدو في شكل عبث أو حرية تشكيل لغويّ ، فنظرا لما لفعل التلوين الإيقاعي من سحر لساني وسماعيّ فإن الشاعر يجتذب إلى تلك الميزة الشعرية فيعمد إلى حرية تشكيل السطور الشعرية من باب التنويع الموسيقي الذي ساد لدى حركة تجديد الشعر العربيّ.

## 1،1، 2– القافية

القافية هي العنصر الثاني المشكل للإيقاع الخارجي مع الوزن متعلّقة بزخرف الصوت اللغوي فالقافية لذلك لها دورها في الكلام الشعري لا تخالفه فلها بذلك إيقاع تطرب النفس البشرية له يلتذّ إيقاع تواليها اللسان والسمع معا ، ويبدو أن القافية لما كانت كذلك فهي شرط من شروط الشعرية في كل التجارب اللسانية ، وهي في أصل نشأتها كانت مرتبطة بالسلوك الاجتماعي ونشاط العمل كما لا تزال كذلك ، فالإنسان يستهويه التغني والترنّم خلال ممارسته العمل كأنه يجد في اللحن والنغم ما يخفف عنه مشقة الحركة التي يبذلها خلال ذلك ، والقافية ليست إلا " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهمّاً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها"[1]، مما يعطي للأبيات تصويتاً خاصاً مع انتهاء مطالعها، إذ إن " الوزن ليس وحده صاحب الفضل في وجود

[1] : خليف، يوسف: مقدمة ديوان نداء القمم، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة ، 1956 ، ص:15.

الموسيقى، وهو لا يعدو أن يكون واحداً من عوامل متعددة للموسيقى الخارجية."[1]، ولما لهذه التكرارات من أثر في نفوس الناس "فاستعملها الشاعر للتأثير في المتلقى، وتكمن قيمة القافية في الشعر العربي من كونها قرار البيت المحقق للإيقاع المتحكم في ضربات النغم المتتالية فهي الضربة الأخيرة التي تثبت عندها كل لحظة موسيقية." [2]، وهي عنصر بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر، "وتعد سمة مميزة للقصيدة العربية، ولم تتخلَ عنها في أي مرحلة تاريخية، وظلت ملازمة للبناء الشعري عبر عصور الأدب العربي"[3]، وبناءً على ذلك فإنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر." [4]، وحدودها على رأي الخليل " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن وهذا هو الرأي الصائب السائد، وعلى هذا قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة." [5] ، ونظرا لكون الجمالية الثابتة التي تنتج عن التقفية ، وحاجة لغة الشعر إليها فإنها لم تغب عن كلّ أشكال التعبير الشعريّ ، فهي لذلك موجودة في القصيدة العمودية كما هي موجودة في شعر التفعيلة.

**وظيفة القافية في شعر إلياس أبو شبكة :**

القافية في الجذر اللغوي من " قفاه ، واقتفاه ، وتقفّاه: تبعه واقتفى أثره "[6]، وسميت القافية قافية لأن "الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافيةً بمعنى مقفوّة، كما قال تعالى : عيشة راضية[7] بمعنى مرضية ، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها." [8] ، ومع علمنا بأن هذه الشواهد لا تتطابق وظيفتها مع وظيفة القافية لأنّ

[1] : أبو الخشب، إبراهيم: في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص:151.

[2] : ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ط: 9، دار المعارف، القاهرة، د.ت ، ص:103.

[3] : أطيمش، حسن، دير الملاك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986م، ص:331.

[4] : ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 151/1.

[5] : خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ص: 213.

[6] : مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، الجزء الثاني ، ط: 8 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1989، ص: 170

[7] : سورة القارعة/ 21.

[8] : مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، الجزء الأول ، ص: 170.

لكل فنّ سياقه المعرفي والقافية هي تلك النهاية النهائية من صوات الرّويّ والمقاطع اللغوية الواقعة في هذا المحلّ من البيت الشعريّ ، ونعتقد أنه مثلما كان للقصيدة بدايات فكذلك يمكننا النظر إلى القافية على أنها عادات صوتية وتقاليد تنغيميّة كان العرب قديما يستحسنونها في نهايات الكلام المؤثّر ، والشعر هو أحد أبرز تلك المواضع التي ينبغي أن تنتهي كل جملة بيت منها بهذا الصوت المنتظر ، والقافية ركن من أركان الشعر العربي القديم ، وإن كان الأوائل لا يعدّون كل كلام مقفى شعراً ، قال ابن سلّام وهو يتحدث عن محمد بن اسحق: " ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعارًا كثيرة وليست بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقوافٍ"[1]، وهي في معناها الفني الإجرائي "مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً في عدد أحرفها وحركاتها."[2]، فهي عند الخليل بن أحمد" آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت."[3] فللقافية ، إذا ، قوانينها المعقدة بعض الشيء بما لم يسعف الحداثة استيعاب شروطها ففضل الشعراء التحرر من قوانين القافية الصعبة وعادوا بها إلى البساطة والاسترسال.

والقافية في الشعرية الغربية هي " تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالباً ما تكون أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحيانا في النثر (كالسجع عند العرب) أو داخل بيت من الشعر، ويلاحظ أن القافية لم تستعمل دائماً في الشعر الأوروبي ولم تظهر إلا في أوائل القرن الثالث عشر لتحل محل الجناس غير التام أو الروي البطيء، وهناك اتجاه في الشعر الإنجليزي ظهر منذ القرن السادس عشر إلى التزام الوزن دون القافية كما هي الحال في الشعر المرسل blank verse الذي نظمه شكسبير وملتون ووردز ورث في أغراض

[1] : خلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأوّل ، تحقيق: حمد جاد المولى وآخرين ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ص:173.

[2] : العبيدي ، رشيد ، معجم مصطلحات العروض والقوافي ،ط: 8 ، دار البصرة ، بغداد ، 1986 ، ص: 207.

[3] : مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، ط: 2 ، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 ، ص: 282.

مختلفة والاتجاه اليوم إلى عدم التزام القافية وخاصة في الشعر الحر."[1] ، ولعلّ الشعر هو أكثر الثقافات الإنسانية تناقلا بين الشعراء نظرا لالتقائهم على المبدأ والوسيلة والهدف ، والقافية التي هي سجعة ينتهي بها البيت الشعريّ أو السطر محبّبة إلى قلوب هواة الشعر أو غاويه لأنها خاتمة صوتية تحسن سياق المعاني في البيت .

تتشكل القافية في الأساس من " أصوات عدة متكررة في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن."[2]، والقافية يمكننا من خلالها التمييز بين الشعر والنثر " لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها. "[3] ، كما أنّها تحقّق " دوراً في اتساق النغم"[4] العام الذي يهيمن على شكل القصيدة عموماً ، ولهذا فالقافية ، بالنظر إلى جمال زينتها في التشكيل الموسيقي للشعر ، ليست مجرد حِلْية يلجأ إليها الشاعر ليضفي لمسة جمالية على قصيدته وإنما هي " تشكل قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية ."[5]، فهي تؤثر على صلب البنية الداخلية للقصيدة لأنها " عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية."[6]

[1] : نفسه ، ص: 283.

[2] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص: 246.

[3] : كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ط: 8 مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م ، بيروت ، 1987 ، ص: 65.

[4] : صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ط:8 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1979 ، ص: 179.

[5] : موسى، منيف ، الشعر العربي الحديث في لبنان،ط:8 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص: 234.

[6] : عبد المعطي أحمد حجازي ، (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد: 391 ، 1985 .

وبالنظر إلى ما سبق تداوله من موضوع القافية ، فإنها ليست " هي التي تحدد نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تحددها "[1]، فالقافية تصير لدى الشاعر الفطن علامة نفسية ، فبمجرّد تفريغ الشاعر للمقدار اللغوي الذي يتطلبة وزن البيت في الشطرين يجد الشاعر نفسه مُلْزَما بتوقيع المحل بصوت القافية خاضعا له ، لا يستطيع تفويت فرصة ذلك ، وبذلك فالقافية "... لا تحضر إبداعياً قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه وفي سياقه، وتشكل على الصعيد الوزني بؤرة إبداعية يتمثل فيها تركيز الوزن النهائي، وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة."[2]، ومن الناحية الشكلية يمكن أن نعد " القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان."[3]، و القافية " ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري، إنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر لمقتضيات التعبير وضروراته وهي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع على أنها لا يمكن أن تكون موحدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت.[4]

إنّ للقافية جنسا من مثلها متمثل في جمالية الصوت اللغوي المنتهية به العبارة اللغوية هي السجعة التي تأتي في الكلام الموزون غير الشعريّ ، فهي تحمل نفس قيمة النهايات الصوتية الملذوذة سماعيا في النثر الفني "... ولن تجد أيمن طائرا وأحسن أوّلا وآخرا من أن ترسل المعاني على سجيّتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تُرِكت وما تريد لم تكنس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فأما أن تضع

[1] : جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ،ط:8 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1983 ، ص:74.

[2] : أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب، القاهرة ، 1983 ، ص:22.

[3] : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ط: 3 ، دار العودة ، بيروت ، 1981 ، ص: 113.

[4] -:يونس علي ، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص: 147.

في نفسك أنه لا بدّ من أن تُجنّس أو تسجع بلفظين مخصوصين فهو الذي أنت منه بعرَضِ الاستكراه ، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذّمّ..."[1]

وعلى الرّغم من أهميّة القافية في البنية الدلالية والإيقاعية للقصيدة ، إلا أنها في الآونة الأخيرة تعرضت إلى الاهتزاز بسبب ظهور الشعر العربي المعاصر والشعر الحر الذي تجاوز كل القوانين والأنظمة التي تأسس عليها الشعر العمودي ، فاستغنى عنها الكثير من شعراء القصيدة الحديثة واستبدلوها بقوى إيقاعية جديدة، وعلى الرغم من هذا فإن القافية مازالت تؤكد حضورها على نحو أو آخر في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة الحديثة في وضعها الراهن وخير دليل على ذلك هي دواوين الشاعر أبو شبكة الذي ظل محافظاً على النمط التقليدي للقافية اعتزازاً بالشعر العربي القديم فنجد في قصيدته شمشون من ديوان أفاعي الفردوس ترتيب القافية على النحو الآتي: الكبير ، السرير، الشرير، الضرير ، المسحور ، الشحرور، للزئير، المهجور ، هجير ، الديجور ، تنور ، الزمهرير ، المقرور ، النشور ، المخدور ، المأثور ، الصخور ، المنصور ، الحقير ، القبور ، العصير ، الوثير ، الصدور ، مصهور ، الثغور ، الزهور ، إكسيري ، العطور ، الضمير ، المسحور ، المخمور ، الغرير ، المستجير ، الدستور ، بصير ، العور ، غفير ، الغرور ، الزمور ، البرقير ، الفجور ، التكفير ، الخدور ، الأخير ، الجمهور ، المحرور ، الخمور ، التحقير ، المقهور، الماخور ، القدير ، صور ، ثوري ، سعيري ، قشوي ، نذير ، المزمور ، للحمير ، غدور ، سرور ، قفير ، دهور ، نوري ، شعوري.

ومن الجدير بالملاحظة أن معجم هذه القافية تتعايش فيه بنيتان هما : فاعلاتن والبنية الأخرى ، فالاتن التي تُصرَف إلى مفعولن بقطع الوتد الوسط بين السببين الخفيفين في التفعيلة فاعلاتن ، وهناك ملاحظة أخرى هي أن معجم القافية محصور محدود في كل وزن ففي قافية : لاتن ، على رويّ الراء لا يمكن استيعاب بنى معجمية أكثر مما أورده إلياس أبو شبكة .

[1] : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:14

تتمتّع أدوار القوافي بخدمة المعنى الدلالي ، وكفاءتها على تحقيق توازن إيقاعي دقيق وحسّاس، تألفت لإنتاج ذلك الإيقاع من دلالتي صوتي: الراء ، الياء مع تنويع في خاصية الصوت الذي أتى على شكلين أو نمطين.

النّمط الأول : ياء النسبة أو الصفة المشدَّدة التي تأتي في خاتمة الأسماء : إكسيري ، سعيري ، ثوري ، قشوري ، نيري ، نوري ، شعوري.

النّمط الثاني : من صوت الياء مشبع بالكسر: الغرير ، المستجيري ، الدستور ، بصير ، العور ، غفير ، الغرور ، الزهور ، البرقير ، الفجور .

وعلى الرغم هذا التنوّع في صوت حرف الروي وصيغته : صوت حرف الراء ، الواردة في القصيدة إلا أن القيمة الإيقاعية لا تختلف كثيراً فيما بينها ، بل لا يكاد القارئ يشعر به ، وذلك ما نعتبره دليلا على مستوى الرتابة التي تطبع على إيقاع هذه التقفية ، واستجابة لبلوغ التقفية المناسبة لروح الإبداع نوعَّ الشاعر في قصيدة : الشهوة الحمراء ، في القافية ، والروي لتتوالى مفرداتها على النحو الآتي : قدم ، لتنتقمي ، ننهدم ، الألم ، الأكباد ، العماد ، بحبهم ، ليلهم فمي، دمي ، النهم ، البالي ، أثقالي ، أهوالي ، أوصالي ، أذيالي ، دمائي ، الأشقياء ، عالي ، حالي ، محتال ، أغلال ، لأجيال ، عقب ، العرب ، تلتهب، احتجب ، وصب ، خرب. مع ما بين اختلاف أصوات الروي المتنوع من فارق لساني سمعي ، وعلى الرغم من أننا نراعي في القافية صوت الروي بالدرجة الأولى فإن لبنية القافية أثرا واضحا في بثّ الانسجام بين أصواتها المختلفة في بعض مظاهر التجديد العروضي في شعر إلياس أبو شبكة ، للأسباب هذه رأينا أن نقول ضرورة بانقسام القافية إلى :" بناءً على حركة حرف الروي أو سكونه إلى قسمين:

قافية مقيَّدة : وهي ما كان رويّها ساكناً.

قافية مطلَقة: وهي ما كان رويّها متحركاً." [1]

**مفهوم القافية المقيدة:**

هي التي يكون فيها الروي ساكناً ، وهو أقل النوعين استعمالا في الشعر العربي ، وهذا النوع على حسن إيقاعه أحياناً ، بالإضافة إلى ما فيه من حريّة للشاعر في التقيُّد بالنمط الواحد إلاّ أنه قليل الاعتماد ، فهو لا يكاد يتجاوز ما موظف في الشعر العربي ، ولعل العصر العباسي هو أكثر العصور الشعرية شيوعاً لهذه القوافي ، لأن الغناء قد التأَم مع هذا النوع ، وانسجم لكونه أيسر ، وأطوع في التلحين من القافية المطلقة ، ونصادف توظيف هذا النوع من التقفية في وزن الرمل الذي يؤْثرُه المغنّون والملحّنون أكثر من سواه من بحور الشعر [2] ، والسكون غير الحركة لأنّه يوفّر لصوت حرف الرّويّ إمكانية تنويع التلفظ به ، كما يمكن للسكون أن ينصرف إلى إنتاج المدود على اختلاف حركتها ألفا كانت أم واوا أم ياء ، وحروف المدّ هي مقامات إيقاعية لتليين الصوت اللغوي فصوت الحرف إذا مدّ به الصوت اكتسب تنغيما ملذوذا .

وعلى الرُّغم من أن القوافي المقيدة تحرر الشاعر من حركات الإعراب في آخر القافية[3] بناء على ما يُتَجَوَّزُ فيها من الضرورة الشعرية ولزوم ما لا يلزم ، إلا أنه أثر في موسيقى القصيدة الجديدة فأفقدها التنويع وجعل في القصيدة رتابة، وميزها بنوع من الوقف الحاد، وجعل القافية نهاية الشطر الشعري وللتخلص من هذه الرتابة لوّن الشعراء قوافيهم بالحركة والسكون في القصيدة الواحدة[4] ، وهذا ما فعله إلياس أبو شبكة في قصائده، وهذه بعض النماذج الشعرية من شعره عن القافية المقيدة ، فمن الأمثلة على القافية المقيدة في شعر إلياس أبو شبكة

[1] : صلاح ، شعبان ، موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، ص: 22

[2] : ينظر ، موسيقى الشعر، ص: 288 ، 289 .

ـ كذا ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص: 217.

[3] : صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص:217.

[4] : يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 ، دراسة نقدية، مطبعة الأديب ، بغداد ، 1975 ، ص: 148.

قصيدة : أعذب الشعر ، تقع هذه القصيدة في نفس فنّ الشعر العذريّ المشهورين بالتيه والهيام والتعشُّق ، إلا أنها في موضوعها تستفيد من الزخم الحضاري التراكمي الذي يطبع عصر الشاعر، ففيها يقول على وزن بحر الطويل :[1]

أَيا قُبلَةً مَرَّت عَلى ضَفَّتَي فمي كَطَيفِ حَبيبٍ مَرَّ في الحُلمِ وَانطَلَق

فَأَجرَت بِهِ نَهراً مِن الحُبِّ وَالجَوى تَدَفَّق ناراً في عُروقي إِلى الرَمَق

ولقد تألفت هذه القصيدة من ثلاثة عشر بيتاً توالت قوافيها على الشكل الآتي: انطلق ، الرمق ، غرق ، العسق ، الحرق ، خفق ، احترق ، القلق ، الورق ، نطق ، الحدق ، الشفق ، صدق.

قصيدته صلاة المغيب:[2]

أُسجُدي لِلَّهِ يا نَفسي فَقَد وافى المِغيب

هو ذا الفَلّاحُ قَد عادَ من الحَقلِ الجَميل

في يَدَيهِ المِنجَلُ الحاصِد وَالرَفشُ الطَويل

وَعَلى أَكتافِهِ حِملٌ مِن القَمحِ ثَقيل

فَهو تَعبانُ وَفي عَينَيهِ آثارُ اللَهيب

[1] : إلياس أبو شبكة الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 382.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 370.

أنشأ الشاعر واصفا الفلاح المكافح المجتهد الذي يعود في المساء مرهقاً حاملاً غلاله مخلِّفاً وراءه يوماً كاملاً حافلاً بالعمل والنشاط ، اختار الشاعر شخصية الفلاح رمزاً للنفس الطاهرة البسيطة البريئة التي تبحث عن السكينة بعد قضاء يوم شاق ومتعب الشخصية التي لا تهدأ أو لا ترتاح إلا بعد مجيء المغيب بظلامه ، وسكونه ، ولقد ربط الشاعر السجود ، والصلاة بموافات المغيب فخاطب نفسه ورغّبَها في الصلاة ، والتعبد والخشوع .

ونحسب أنّ الشاعر تفنّن في تشكيل القافية الأخيرة التي زادت من جمال إيقاع القصيدة ، فاختارها قافية مقيدة متنوّعة في حرف الرويّ بين حرفي الياء واللام حتى غطّى مذد الياء بليونته على تنوّع صوت الحرف الذي قبله وهو التأسيس ن وقد توالت قوافي القصيدة على النحو الآتي: المغيث ، الجميل ، الطويل ، ثقيل ، اللهيب ، المغيب ، العذاب ، الضباب ، عِذاب ، كئيب ، المغيب ، الراهبات ، الزاهدات ، زفرات ، الصّليب ، المغيب ، وأما في قصيدة : مناجاة الشمعة ، حيث تفنن الشاعر في تأليف البنية الإيقاعية للقصيدة ، فجعل في الرتابة أعلى مستوى لها في هذا النوع من التقفية عند الشاعر، إذ لم يكتفِ بتقفيتة عجز البيت بقافية موحدة وإنما تعدى ذلك إلى ضرب البيت، إذ قال:[1]

في لَيلَةٍ حالِكَةٍ كَالهُمومْ هابِطَةٍ الجَوّ بِثِقلِ الغُيومْ

كَأَنَّها قد حُبِلَت بِالرُجومْ

كانَ الفَتى الشاعِرُ في مخدِعِهْ يَبكي فَيَجري القَلبُ في أَدمُعِهْ

شِعراً يَعيهِ الحُزنُ في مَسمَعِهْ

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 475.

فقد توالت القوافي على النحو الآتي: الهموم ، الغيوم ، الرجوم ، مخدعه ، أدمعه ، مسمعه مع ضرورة ملاحظة دلالة هاء السكْتِ التي تفيد معنى التأوّه والتشكي ، حتّى عُدَّتْ هذه القصيدة من بين أكثر قصائد الشاعر تطريبا لأنها متعددة الأناشيد ، عانق فيها الشاعر الحب والحلم والألم ، فهي لذلك الزخم العاطفي رومنسية الإيقاع الدلاليّ.

وفي قصيدته سدوم التي قالها على وزن الكامل : [1]

لا تَـعبَـأي بِـعِـقـاب رَبِّـكِ إِنَّهُ جُرثومَـــــةٌ من نارِكِ المتَدَفِّعَهْ

في صَدرِكِ المحمومِ كِبريتٌ إِذا لَعِبَت بِهِ الشَهَواتُ فَجَّر أَضلُعُهْ

أَسدومَ هذا العَصر لَن تَتَحَجَّبي فَبِوَجهِ أمكِ ما بَرِحَتِ مُقَنَّعَهْ

كانَت مُنَكَّرَة كَوَجهِكِ عِنـدَمـا هَبَّت عَلَيها مِن جَهَنَّم زَوبَعَهْ

فقد توالت القوافي على النحو الآتي: المتَدَفِّعَهْ ، أَضلُعُهْ ، مُقَنَّعَهْ ، زَوبَعَهْ ، وفي بعض الأبيات من القصيدة استطاع الشاعر أن يحافظ على نفس القافية في شطري البيت ، مثل:[2]

أَسَليلَةَ الفحشاء نازك في دمي فتضرّمي ما شِئْتِ أنْ تَتَضَرّمي

د مي ، ر مي

[1] : المصدر السابق ص: 313.

[2] : نفسه ، ص : 315.

0/ / ، 0/ /

استطاع الشاعر في هذا الإبداع والتجريب الوزني أو التشكيلي أن يوحّد القافية عبر الشطرين ، يقول:[1]

نَاقِمٌ عَلى السَّماءْ حاقِدٌ عَلى الْبَشَرْ

سَاخِطٌ عَلى الْقَضاءْ ثائرٌ عَلى الْقَدَرْ

غَيرَ قَطرَة المِساء لا أُحِبُّ في السَحَر

صِرتُ أَمقتُ الصَفاء صِرتُ أَعشَقُ الكَدَر

غَيرَ مَشهَدِ الدِماء لا أُحِبُّ في الصوَر

ناقم على السماء والبشرْ

وق

كان هذا الزخرف الإيقاعي مما يدعو إليه الغناء والترنّم ، فتوالت القافية المقيدة على الشكل الآتي كل بيت على حده وفق التوزيع الآتي:

ـ السَّماءْ ..... الْبَشَرْ.

ـ الْقَضاءْ ..... الْقَدَرْ.

ـ المِساء ..... السَحَر.

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 325.

ـ الصَفاء ..... الكَدَر.

ـ الدِماء ..... الصوَر.

ـ السَّماءْ ..... الْبَشَرْ .

وعلى رغم إصرار الشاعر على هذه الرتابة الموسيقية وبتية الاقتران بين القافيتين المتلازمتين ، فإنّ الشاعر لم يفرط في اتباع المعنى في الأبيات ، مفضلا الزخرفة الإيقاعية ، وذلك الذي نعتقد أنه أدى إلى أن يزيد إيقاع القافية .

وقال في مناسبة شعرية : [1]

جَمِّلي ليَ الجَسَد وَاِسكُبي ليَ الرَحيقْ

لا تُفَكِّري بَعد قَد يَجي وَلا نَفيقْ

ما لَنا وَلِلأَبَد إِن سَرَّهُ عَميقْ

الهوى إِذا اِتَّقَد كانَ لِلبلى طَريقْ

فَلنَمُت يَداً بِيَد وَلِنُغَيِّب البَريقْ

بين شهوة الجسد والرحيقْ

[1] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة: ص325.

ومع ملاحظة الإيقاع الشعري باحتماع أربعة متحركات متوالية هي : الجَسَدِ وَرْ ، إلا إذا تفادينا ذلك الإثقال بقراءة سين الجسد بالسكون : الجسْدِ ، فقد توالت القافية في هذا الشعر مقيدة في كل بيت على حده على الشكل التالي :

ـ الجَسدْ ..... الرَحيقْ.

ـ غدْ .....نَفيقْ.

ـ لأَبَدْ .....عَميقْ.

ـ تَّقَدْ ..... طَريقْ.

ـ يَدْ ..... البَريقْ .

ـ الجَسدْ ..... الرَحيقْ.

**القافية المطلقة:**

هي القافية التي "يكون فيها حرف الروي محركاً بالفتحة أو الضمة أو الكسرة، وهذا النوع هو الشائع في الشعر العربي القديم "[1] ، إذ إنّ " لكلّ حركة من هذه الحركات الثلاث نغمتها الخاصة التي تقوم بدور بارز في تحديد جرس اللفظ وتأثيره على السمع"[2]، وتشبع هذه الحركات إلى حروف المد وهي : الألف ، الواو ،

[1] : ينظر ، موسيقى الشعر، ص: 288 ، 289

ـ كذا : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص: 117.

[2] : أرديني ، حسن محمد صالح ، ثنائية السرد والإيقاع ، ط: 8 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، 2011 ، ص: 299.

الياء ، وهو ما أسماه العروضيون بالوصل[1] " ، ومما لا شك فيه أن القافية المطلقة تكون أصعب على الشاعر من القافية المقيدة ، إذ يلتزم فيها الشاعر بحركات الإعراب في آخر القافية"[2] ، " ولعل شيوع هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصريح بالمشاعر "[3] ، وبالرغم من هذا فقد جاءت القافية المطلقة لوحدها في شعر إلياس أبو شبكة أكثر من القافية المقيدة، بنسبة بلغت 95% قياساً إلى مجموع قصائده التي بلغت 192 قصيدة ، وتمثيلا لهذا النوع من القافية نعتمد مثالاً ورد في قصيدة : في هيكل الشّهوات [4] ، حيث اتبع الشاعر نسقا صوتيا قوامه الباء مضمومة قال على وزن البسيط :

أَخافُ في اللَيلِ من طَيفٍ يَسيلُ عَلى مَوجاتِ عَينَيكِ حيناً ثُمَّ يَغتَرِبُ

طيفٌ مِنَ الشَهوَةِ الحَمراءِ تَغزِلُه حمرُ اللَيالي وَفي أَعماقِهِ العَطبُ

وَوَجهُكِ الشاحِب الجَذّابُ تُرهِبُني أَلوانُهُ يَتَشَهّى فَوقُها اللَهبُ

يسامر الشاعر المرأة " فيطفو على أحداقها طيف يريبه منها، إنه طيف التجربة يطل ببريق السحر ويتوارى ... هكذا تكون الشهوة، في البدء سحر وفتنة ومرانة، ترتدي غير لباسها، ثم تخلعه وتبدو من دونه في عُريها الكامل ... إنها الخطيئة بالفكر أو اللذة بالنظر دون المواقعة." [5] حيث تمتزج المعنى بالإيقاع فيغدو كل

[1] : الوصل : هو حرف مد الألف ، الواو ، الياء ، ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة أو هاء تلي حرف الروي المتحرك ينظر ابن جني، أبو الفتح عثمان: مختصر القوافي، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، مطبعة الحضارة مصر، ط8، 1957م، ص22،
ـ كذا : يوسف، حسن عبدالجليل: علم القافية عند القدماء والمحثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص19.

[2] : صفاء خلوصي ، فنّ التقطيع الشعري والقافية ، ط: 3 ، دار الكتب ، بيروت، 1966 ، ص: 217.

[3] : أرديني، حسن محمد صالح ، ثنائية السرد والإيقاع ، ص:229

[4] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 309 ، 310.

[5]: إيليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، ص: 83.

منهما دالا على الآخر ، وقد عمد الشاعر إلى توحيد القافية في هذه القصيدة فكان تواليها على التراتبية التالية : يَغتَرِبُ ، العَطبُ ، اللَهبُ وعلى سبيل التحقيق تفصيل القافية كالتالي : يغترب ، /0///0 ، وقعت كلها قافية ي غ ت ر بُو ورويُّها : بُو ، وأما باقي القوافي : ع ط ب التي تقطيعها : ///0 ، فجاءت منتقصة من المتحرِّك الذي يسبق الساكن الأول من جملة إيقاع متحرّكاتها وسكناتها.

وهذا النمط من القافية لبسيطة الموحدة ، يضفي على القصيدة وحدة الإيقاع والنغم وهذا ما كانت تتسم به القصيدة التقليدية، "إن هذا النمط من القافية هو امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وقد تكون المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل استئثاراً بهذا الاستخدام؛ وذلك لأن الروح التراثية الفنية مازالت هي المهيمنة، كما أن روح التمرد والانفلات من قيود الشكل مازالت في بدايتها، وتتسم هذه القافية ببساطتها، لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم."[1]

وكذا قصيدته : في ليلة تنهدت غلواء :[2]

رويّ القافية ميم مجرورة :

وَبَرَزَت عِظامُها في الجِسمِ مُصطَفَّةً عَظماً إزاءَ عَظمِ

فَعَظُمَ الوَهمُ وِفي الأَوهامِ أَفتَكُ بِالعَقلِ من السِرسامِ[1]

[1] : عبيد ، محمد صابر ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمّان ، 2016 ، ص: 110.

[2] : أبو شبكة إلياس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 452.

رويّ القافية المفتوح: [2]

لا أرى في الهـوى علـيك رقـيـباً فاخدعي الحُبَّ واسترقي القلوبا

سَيَبينُ الخـداعُ في الـحُبّ يومـاً إن في مُـقـلـتيْكَ سراً رهيـبـاً

فتوالي مفردات القافية : القلوبا ، رهيباً ، الربيبا ، ذيبا ، وانتهت كلها بألف المد الذي شكل دلالة إيقاعية بطيئة بين كل شطر وما يليه " فزاد من انفتاح واتساع القوافي لتتسع وتتناسب مع مشاعر هذا الحب المتغلغل والممتد امتداد النهار."[3].

**القافية المشتركة:**

هي عبارة عن "اجتماع القافية المطلقة والقافية المقيدة في نص واحد، وهي سمة من سمات شعر التفعيلة التي لوّن الشعراء بها نصوصهم لتخلصهم من قيود ورتابة القافية ذات الشكل الواحد "[4] ، والحسّ الشعريّ لا يشبع من الإقبال على توظيف مزايا الأصوات اللغوية باعتبارها زينة المنطق والسمع .

وإن هذا الجمع بين الإطلاق والتقييد في النص الواحد منحه مستويات إيقاعية متنوعة تنسجم مع مستوياتها الدلالية ، لذا فإنّ "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كالأصوات أكثر مما يثير، بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكثيف للمعنى الذي تشعر به في قصيدة أصلية، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات."[5] ، لذا "

[1] – السِّرْسَامُ : وَرَمٌ في حجاب الدِّماغ تحدث عنه حُمَّى دائمة ، وتتبعها أعراض رديئة كالسَّهر واختلاط الذهن، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، القاهرة، د.ت، مادة : السرسام .

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 184.

[3] : الخاتوني ، موفق قاسم: دلالة الإيقاع وايقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، دار نينوى ، دمشق، 2013 ، ص: 100.

[4] : نفسه ، ص: 101.

[5] : ماكليش ، أرشيبالد ، الشعر والتجربة ، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، 1963 ، ص:23.

كان تنويع حرف الروي وحركته في النص الواحد نابعاً من الحاجة الدلالية والإيقاعية فهي أكثر الوسائل وضوحاً للتأكيد عن النص الشعري والمعنى أيضاً ."[1]

ولأن الوزن مطلب حسي جمالي ظلّ الشعراء منذ بدايات الشعر يسعون إلى البحث عن أفضل الأوزان والإيقاعات اللائقة بالفطرة الإنسانية بحيث يمكن اعتبار الوزن قيمة جمالية راسخة في مواصفات الشعرية وفي كل اللغات، ولتلك الأسباب الإبداعة والمنهجية كان لزاما على الشعر أن يرتبط " بما يبعثه من موسيقى ذات إثارة في النفس والحس معاً، فإن الموسيقى تعظم وتتنامى وتؤثر إذا جاءت القافية وحركة رويها على هذا النوع من التحرر من قيد الإعادة والتكرار في نهاية كل سطر شعري."[2]

ولم يأتِ المزج بين الإطلاق والتقييد في القافية عبثاً، " وإنما هو تناغم موسيقي إيقاعي لازم عواطف الشاعر وأفكاره، إذ أن الإلحاح على قافية موحدة الروي، موحدة الحركة في كثير من الأحيان يفقد الشاعر ربط المعاني بعضها ببعض ربطاً منطقياً ومعنى هذا أنه يفقد عادة التفكير."[3]، ولأن القافية وليدة "الأفكار التي يثيرها موضوع أو فكرة معينة ."[4]، فيأتي المزج مناسباً لتجربة الشاعر ، حيث نعتقد أنّ لا أحد ينكر أهمية القافية للشكل الفني للقصيدة، فهي تؤثر بشكل مباشر في البناء الأسلوبي للنص الشعري، فالقافية لها دور واضح وهام في صناعة الإيقاع الخارجي للقصيدة فبها تطرب أذن السامع وبها يغوص القارئ في عالم القصيدة بداية من جزئياتها إلى شكلها العام، وعلى هذا الأساس خصَّ الشاعر إلياس أبو شبكة القافية بعناية فائقة مما زادت شعره إيقاعاً موسيقياً جميلاً.

---

[1] : نفسه ، ص:24.

[2] : صالح ، عبد الفتاح: عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار الإسلامية ، الكويت . ص: 74.

[3] : جوير، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامر الدروبي، ط: 2 ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965 ، ص: 205.

[4] : الخاتوني ، موفق قاسم: دلالة الإيقاع وايقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، ص:45.

**نماذج من شعر القافية المشتركة لشعر إلياس أبو شبكة:**

قصيدة أشعّة من مُقْلَتَيْكِ مُلْهِبَة:[1]

أشعّة من مُقْلَتَيْـكِ مُـلْهِبَة يا ألمي تجعل نفسي طَرِبَة

أشْرِق على قلْبي بـهيًّا نيّرا فَيورِقَ الشوكُ بــه ويُزهِرا

يا هيكلاً كُـهانُهُ الـقـلـوبُ بخورُهُ الأدْمُعُ والشّـحوبُ

أسْـمَـعُ أجْـراسَكَ من بعيد فهي تناديني إلى السجود

والقافية في هذه القصيدة جاءت على التوالي: طَرِبَة ، يُزهِرا ، الشّحوبُ ، السجود ، تنتقل قوافي القصيدة من التقييد إلى الإطلاق ثم بالرجوع إلى التقييد مرة أخرى لذا "خلق هذا التنقل تناغماً موسيقياً بين القوافي وأنتج دلالات إيقاعية جديدة ومتغيرة مع كل انتقال وتغير في حرف الروي وحركته."[2]

قصيدة : حين أَقْبَلْتِ والهوى فيكِ يَحْبو:[3]

كانَ في قَلبي مِنَ الحُبِّ بَقايا توقظ الماضِيَ وَالماضي خَطايـا

جُنَّتِ الدُنيا كَما نَهوى فَجُنّي إنَّما الدُنيا هَوىً مِنكِ وَمِـــنّي

إنَّ أُنثى غَنَّيتَها مِثلَ هذا الـ شِعرِ نِسيانُها ولَو شِئتَ صَعبُ

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:484.

[2] : الخاتوني ، موفق قاسم: دلالة الإيقاع وايقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، ص: 103.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 416 ، 417.

**يا ، ني ، بُ** جاءت مختارة مفضلة مرتبة على التوالي : يا /خطايا ، ثم ني / منّي ، ثم : ب / صعبُ . وكلها أصوات تقفية محببة إلى النفوس لموقعها من جهاز النطق فهي فصيحة الصوت جهيرته تمثيل جسماني يمكن وصله بلغة الجسد ، فنجد أن الشاعر نوّع في القافية من مقيدة إلى مطلقة : مرفوعة ، وهذا التنويع زاد في قوة الإيقاع وكسر الرتابة الموسيقية مما جعلها قصيدة غنائية بالدرجة الأولى.

## 1،1، 3– الروي:

الروي هو "الحرف الذي يكون أبرز الحروف في القافية، وهو الذي يلزم تكراره في كل بيت، وتنسب إليه القصيدة، فيقال: ميمية، أو بائية، أو دالية .....إلى آخره، إذ يقول إلياس أبو شبكة في قصيدته: [1]

عادَتِ المزنُ إِلى الأَرضِ وَباح بِالأَعاصيرِ وَبِالثَلجِ الجَبل

في الثَرى جُهدٌ وَفي الجَوِّ كِفاح وَعَلى الدُنيا أَماني وَأَمل

وقد كتب الشاعر في معظم الحروف الهجائية مثل:

**القافية التي رويّها على صوت حرف الهمزة:**

أنتَ يا رَبِّ ما خَلَقتَ جَمالاً مِثلَها في الملائِكِ الأَنقِياءِ[2]

**القافية التي رويّها على صوت حرف الباء:**

قُلتِ لي بي أَسى فَهَل مِنكَ نُصحٌ وَبِنَفسي داءٌ فَهَل مِنكَ طِبُّ[1]

[1] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص345–346.

[2] – المصدر نفسه، ص411.

**القافية التي رويّها على صوت حرف التاء:**

يَقولُ رُزِقتهُ أشْهى طعامي ولما اشْتدَّ ساعِدُهُ قَويتُ[2]

**القافية التي رويّها على صوت حرف الجيم:[3]**

أرجِعْ إلينا الصاجْ والجُرنَ والمهباجْ

**القافية التي صوت رويّها على الحاء:**

أمِـنَ العـَدلِ خالِقَ الأَرواحِ أَن يَغيبَ الجِمالُ قَبلَ الصَباحِ[4]

**القافية التي صوت رويّها على حرف الدّال:**

فَطَوَّفتُ في عُمرٍ مِن الـلَيلِ وَالخنا يعربد وَالأَرجاسِ ترغي وَتُزبدُ[5]

**القافيّة التي رويّها على صوت حرف الرّاء:**

يَا حبيبي، سَيملأ الحبُّ سِجني فليَشدوا الحصونَ والأَسوارا[6]

**القافية التي رويّها على صوت حرف السين المشبعة بمدّ الساكن الأخير :**

---

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 415.

[2] : نفسه ، ص: 520.

[3] : نفسه ، ص: 353.

[4] : نفسه ، ص: 441.

[5] : نفسه ، ص: 300 ، 301.

[6] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 435.

الناسُ في المِعتَكَفِ المقَدَّسِ يعلون لله بُخورَ الأنفس[1]

**القافية التي رويّها على صوت حرف الضاد :**

تُخْفضُ الرأس إلى الحضيض ذارِفةً من جَفْنِها المريضِ[2]

**القافية التي رويّها على صوت حرف العين:**

هَل إِنَّ فِكرَك من يراعِك أَسرَعُ أَم إِنَّ نَثرَك من نَظيمِكَ أَبـدَعُ[3]

**القافية التي رويّها على صوت حرف الفاء:**

وَغابَ عَنِّيَ أَنّي عشبَةٌ نَبَتَت عَلى جَوانِبِ إِبـريق مِن الخَــزفِ[4]

**القافية التي قافيتها على صوت حرف القاف:**

هذي الرَوائِعُ مِن ذاكَ اللَظى خُلُقُ ما أَضعَفَ السَيفَ حينَ الخُلُقُ يُمتَشَقُ[5]

**القافية التي قافيتها على صوت حرف الكاف:**

وَلما تَرى أَبـقـى لَنا من ريش حُسنِك جانِحاك[6]

---

[1] – المصدر السابق ، ص: 464 ، 465.

[2] : نفسه ، ص: 465.

[3] : نفسه ، ص: 216.

[4] : نفسه ، ص: 541.

[5] : نفسه ، ص: 550.

[6] : نفسه ، ص: 209.

**القافية التي رويّها على صوت حرف اللام:**

في الثَرى جُهدٌ وَفي الجَوِّ كِفاح وَعَـلى الـدُنيا أَمـاني وَأَمـل[1]

**القافية التي قافيتها على صوت حرف الميم :**

اطْفِئ ضِياكَ وَأَظْلِمْ مِثْلِ إظْلامي وخَلِّني في كَوابيسي وَأَحْلامي[2]

**القافية التي رويها على صوت حرف النّون:**

رَبّـاهُ عَـفْـوُكَ إنّي كافِـرٌ جـانٍ جَوّعْتُ نَفْسي وَأَشْبَعْتُ الهَوى الفاني[3]

**القافية التي رويها على صوت حرف الهاء:**

عَهْدان: عهدُ هوىً نقيٍ ماتَ في شَرَفٍ وجاه[4]

**القافيّة رويّها على صوت حرف الياء:**

إنَّ في قَلبيَ الـبَغـيَّ خَـيـالاً مِن عَفافٍ ما فاجَرته البَغايا[5]

ومن خلال هذه الأمثلة نجد أن الشاعر استطاع أن يستخدم معظم الحروف العربية، إلا أنه جعل حرف (اللام والراء والألف والدال والنون والميم) في المقدمة لاستعمالاته، فقد هيمنت هذه الأصوات على شعره؛ لأنها

[1] :المرجع السابق ، ص : 346.
[2] : نفسه ، ص: 319.
[3] : نفسه ، ص : 329.
[4] : نفسه ، ص:317 ، 318.
[5] : نفسه ، ص:316.

كانت ومازالت الأكثر شيوعاً وذيوعاً واستعمالاً في الشعر العربي، وهو بذلك يؤكد تأثره بالموروث الشعري العربي ومحاكاته له، ولاسيما إذا ما علمنا أن هذه الأصوات هي الأكثر شهرة واستعمالاً عند الشعراء القدامى."[1] ، فصوت حرف اللام : لثوي يساعد حيّز مخرجه ، وجهارته على أداء انفعالي مؤثر في المتلقي لأنّه والنون صوتا حرفي غنّة وقد جاء في الشعر العربي كثير التقفية عليه نظرا لجمال مقطع صوته ، فضلاً عن أنه يضفي على الكلمة فصاحة وذلك مما يولّد عاطفة إيجابية ، وتأثر بموضوع القول الشعريّ ، ويأتي ترتيب قيمته الجمالية في الرتبة الثانية في سجل قوافي الشاعر .

وحرف الراء:" صوت لثوي مجهور، وهو حرف مكرر"[2]، " ومنشأهذه الصفة أن طرف اللسان حين ننطق به يقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا مكرراً ومع تردد هذا الصوت ينشأ تناغم صوتي يثير في ذاته ضرباً من الإلحاح المتزايد."[3]، وهو من الحروف الأثيرة لدى الشاعر، إذ استخدمها بكثرة، ويأتي في المرتبة الأولى لاستخدامات الشاعر للقوافي.

التقفية بصوت حرف النون :"كما هو معلوم حرف نقي، وهو من الحروف المتوسطة منحرفة اللثة ، وله وقع صوتي مؤثر، فالمنشد يستطيع التحكم بطول الصوت وقصره بحسب الحالة الشعورية والوضع النفسي للشاعر"[4].

[1] : خلوصي ، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية ، ص: 215،

ـ كذا : ينظر: عبد الله ، الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب الجزء الأول ، ص: 46.

[2] : ينظر ، ابن جني ، أبو الفتح عثمان: الخصائص الجزء الثاني ، مطبعة الهلال، مصر، 1913 ، ص: 164.

[3] : طه ، بشرى محمد: لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية ، عصر الطوائف ، أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1990 ، ص:299.

[4] : الفلاحي، سلام علي: البناء في شعر ابن جابر الأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمَّان ، 2012 ، ص: 276.

وأما التقفية بصوت حرف الميم: " فهو أيضاً صوت لثوي مجهور فيه غنة وعذوبة وشجو إذا ما أحسن التلفظ به، فيبعث إحساساً حزيناً منغماً، فتنساب الكلمات في روعة وعذوبة تلقي سحراً آخذاً مع ما يفرضه البيت من تأثير "[1].

ويبدو أن سيادة هذه الحروف تمكن من استرسال الشاعر في الكتابة لأنها تملك معجماً لغوياً خاصاً وكبيراً يجعل الشاعر قادراً على الاستفادة منه من دون الوقوع بما يسمى بعيوب القافية وإن وجدت بنسب لا يؤاخذ عليها، كما أن هذه الحروف تعد مجهورة واضحة ولا تحتاج إلى بذل المزيد من الجهد في نطقها كما يحصل مع الأصوات المهموسة.

والواضح أن نسبة بعض حروف الروي تزيد على بعضها الآخر كالراء الذي يشكل أكبر نسبة في شعر إلياس أبو شبكة ، وربما يعود سبب ذلك إلى ما يأتي:" مقدار ورود الحرف في أواخر كلمات اللغة"[2] ، وإنّ هذه الأصوات تمكن الشاعر من الاسترسال بنظم أبيات كثيرة من دون أن يقع في مزالق القافية وعيوبها التي يسببها النظم على قوافٍ أخرى، وذلك لأن أكثر الكلمات العربية المستعملة والمهملة –وكما تكشفه لنا العودة إلى المعاجم العربية الكبرى– تنتهي باللام، والميم، والراء، والدال، والباء وأمثالها، وأن القليل منها ينتهي بالظاء، والذال، والطاء، والضاد، والعين، والخاء، والتاء، وأمثالها.

**صفات أصوت الحروف ، وحسن إيقاعها في اللّسان والسّمع :**

وذلك إشارة إلى جمالية القافية لتكون بها القصيدة جميلة إذ إن طبيعة هذه الأصوات وخصائصها وصفاتها تتصف جميعاً بكونها أصواتاً مجهورة تجمع بين الشدة والرخاوة، فهي أصوات واضحة بل هي من أكثر

[1] : المرجع السابق ، ص: 276.

[2] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص:247.

الأصوات وضوحاً، فضلاً عن سهولة النطق بها: إذ لا تعد مجهدة للنفس بسبب التقارب الحاصل في مخارجها، فاللام والراء والدال : مخارجها من أول اللسان بما فيه طرفه والثنايا العليا بما فيها أصولها ، وأما الميم والباء فصوتان شفويان ، وفضلاً عن ميل الشاعر إلى بعض حروف الروي التي يتناسب جرسها مع الأغراض التي يقول فيها .

وأما الأصوات اللغوية المجسدة للقافية من حيث نسبة الورود فهي كالتالي : القاف، والياء، والكاف، والفاء، والعين، فقد جاءت مكررة بنسب أقل من المجموعة الأولى، إذ شكلت نسبة ضعيفة في ديوان الشاعر، وهذه الأصوات تشترك مع المجموعة الأولى بالوضوح الصوتي وسهولة النطق وكثرة دورانها في قوافي الشعر العربي القديمة والحديثة، فالمجموعتان تنتميان إلى ما يسميه المجذوب بالقوافي الذلل[1]، ولقد نالت هذه الأصوات نصيبها من شعر إلياس أبو شبكة ولكن بنسب متفاوتة، "ويمكن عدها ضمن الأصوات الثقيلة والنادرة "[2] ، وهذه الأصوات هي: الفاء، والتاء، والطاء، والجيم، والواو، والثاء، والضاد، والراي، والسين " فهي من الأصوات التي قل استخدامها في الشعر العربي القديم إذ ترد فيه بنسب قليلة "[3] ، كما لم يوظّف الشاعر أصوات : الحاء، والدال، والظاء، والغين، والشين ، والتي اتصفت طبيعتها بالنقل وينظر الباحثون على أنها حروف شبه مهجورة"[4]، وتسمى القوافي الحوش.[1] وإذا تأملنا الأصوات اللغوية المستثناة من التقفية وجدناها غير لائقة بجمال المنطق العربيّ الفصيح فغي إما غير صافية أو مثيرة لبعض الانحرافات اللسانية الشائنة .

[1] : القوافي الذلل ، هي : اللام والميم والباء والراء والدال والهمزة والألف والعين والياء والجيم والتاء والفاء والسين والحاء والقاف والكاف والنون.

كذا : ينظر: عبدالله، الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها الجزء الأول ص: 44.

[2] : ينظر:خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ص215.

[3] : الفلاحي، سلام علي: البناء في شعر ابن جابر الأندلسي، ص278.

[4] : عبد الرؤوف، محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، مطبعة الكيلاني، القاهرة، 1977م، 75/1.

والصوت اللغوي حسب تقديرنا لقيمته الفنية والجمالية خاصة عندما يتعلّق الأمر بالتقفية به يُنظر إليه من منظورين ، المنظور الأول هو الصفة المخرجيّة التي يتمتّع بها ومدى اتصال تلك الصفة المخرجية بصفات الصوت الرقة الفخامة الصفيرية لما لها من تمثيل دلالي لمخردها ، وأما المنظور الثاني فمتعلق بالتمثيل الجسدي الذي يفرزه إخراج صوت الخرف ، تظهر على قسمات الوجه ويبلغ تشكل صوت الحرف كثيرا من أنحاء جسم الوجه فيلفت الشاعر لذى إنشاده الشعر انتباه السامع أو المتلقي فتكون علامات الوجه واليدين بدلالاتها التمثيلية مكملة لدلالة اللغة ، ونظرا لأهمية دلالة الصوت اللغوي في حيّز الوظيفة الشعرية أو البيانية قال الجاحظ :"والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت ، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف ، وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان ، مع الذي يكون مع الإشارة من الدلِّ والشكل والتقتل والتّثنّي ، واستدعاء الشهوة ، وغير ذلك من الأمور "[2] ، وهذه التفاعلات يبرزها الإنشاد الصحيح للغة الشعر وتعدّ عاملا مكملا لوظيفة اللغة الشعرية.

لقد تميز إلياس أبو شبكة بكفاءته في نظم البديع من الصيغ والأساليب ؛ فإذا أراد نظمه على طريقة القدامى تقيد بالبحر الواحد والقافية الواحدة والروي الواحد وخير دليل على ذلك ديوانه أفاعي الفردوس الذي تميزت قصائده بوحدة البحر والقافية والروي إلا قصيدة واحدة، وهي قصيدة : الشهوة الحمراء ، حيث تقيد بنفس البحر : البسيط ، ولكنه لم يتقيد بوحدة الروي.

البيت (18- 19) الروي: الدال.

[1] : ينظر، عبدالله ، الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها الجزء الأول ، ص: 63 ، القوافي الحوش: هي : الثاء، الخاء، الذال، الشين، الظاء، الغين.

[2] : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ، 1968 ، ص:58

البيت (20- 24) الروي: الميم.

البيت (25- 29) الروي: اللام.

البيت (30- 31) الروي: الهمزة

البيت (32- 36) الروي: اللام.

البيت (37- 41) الروي: الباء

البيت (42- 43) الروي: الراء

البيت (44-48) الروي: الباء.

يصادفنا في ديوان :ألحان ، وهو ديوان غنائي ، وإيقاعي بالدرجة الأولى ، اهتم الشاعر من خلاله بالجانب الموسيقي ، والطربي والشكلي للقصيدة مما استهوى العديد من المطربين لغناء بعض من قصائده أمثال:

ناظم الغزالي: الذي لحن وغنى قصيدة : مالي أرى ، وكذا المطربة فيروز التي غنّت : امطري ، ولحنها الأخوان رحباني ، يقول فيها الشاعر:[1]

أَمطِري وَاعصُفي وَارقُصي وَاعزِفي

وَاخلُقي الجَمال وَانسُجي الخَيال

القَمحُ في أَعدالِنا وَالزَيتُ في قِلالِنا

[1]-: إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 345 ، 347.

وَالتينُ في السِلال وَكُلُّها حَلال

مِن جبالنا

عادَتِ المزنُ إِلى الأَرضِ وَباح بِالأَعاصيرِ وَبِالثَلجِ الجَبل

في الثَرى جُهدٌ وَفي الجَوِّ كِفاح وَعَلى الدُنيا أَماني وَأَمل

فَالشَجَر نَشوانُ ما نَفَضَت عَنهُ الصِبا إِلّا عَسَل

وَالمطَر مِن السَما عَلى الأَرضِ قُبل

أَمطِري مِن دَمي الأخضر

بُرعُمَ الزَهَر

واقطفي الثمر

خُمورُنا في الخابِيَة

جَنى كُرومِ الرابِيَة

وَعِندَنا الكِبَر وَالحُبُّ وَالخَفَر ، وَالعافِيَة

فَجَّر البَرقُ مِنَ اللَيلِ جراح

سَقَتِ النَبعَ زُلالاً فَجَرى

لِلرَّبيعِ الطِفلِ عطرٌ في الرِياح

فَارقُبي فيها الجَنينَ الأَخضَرا

وَاصطَلي في النارِ دِفـءٌ وَهَنا

وَاللهُ يَرعى طفلَنا

أَنت لي وَالحُبُّ وَالدُنيا لَنا

وَالحُبُّ وَالدُنيا لَنا

ثورة الشاعر هي ما يميز موضوع هذا الشعر ، وقد التقت ثورتا الموضوع والفنّ معا في روح الشاعر عبر عن ذلك بالثورة على جميع القيود ، وقد جرت هذه القصيدة في نظمها على نسق الموشحات الأندلسية ، حيث تختلف فيها البحور والتفاعيل ، وتتنوع القوافي ، ويسكن الرويّ ، وقد يحرك في مواضع قليلة ، وهي بذلك نزوع تنويعيّ في شعر الشاعر.

ومن النماذج الشعرية الأخرى قصائد : ألحان الشتاء ، و: ألحان الربيع ، و: ألحان الصيف ، و:ألحان القرية ، و: ألحان الطيور ، و: المعصرة ، و: عرس في القرية ، و : عيد في القرية ، و: يا بلادي ، فقصيدة : عرس في القرية ، على سبيل المثال ، " مستمدة من أجواء القرية وتقاليدها وتعابيرها وأغانيها ، حيث كان للأعراس طقوس من النشوة ، والفرح والألفة وسحقتها عجلة الحضارة والمتسارعة وعفّرها الإنسان المهرول في طلب رزقه البائس ، القائم في عزلته كتمثال من الملح ، أعراس القرية كمواسمها أيادٍ جماعية ، الجميع ذات واحدة ، وفرح بخصب الأرض والصّلب ، وتجدد الحياة وتبدّلها "[1].

[1] : إيليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم و النعيم ، ص: 113.

ففي ذلك قال:[1]

أوها / الحُسْنُ لوّحْ ففي خَد الحبيب أسرارْ / أوها / والحُبّ سلّح دَم الغصنِ الرطيب بالنارْ / أوها

زين الشّباب الملامح فاصلاً لنا الأقداحْ

أوها

وانْثُر عليه التّهاني والزّبيب يا جارْ

لي لي لي لي لي

إذ نجد الشاعر في هذه القصيدة قد نوّع في الروي، فكان على التوالي : راء، حاء، راء، هاء، فاء، هاء كاف، هاء، نون، هاء، ميم، نون، راء، دال، راء ، والغرض من هذا التنويع هو التنويع في الموسيقى والإيقاع مما يطرب ويمتع السامع والقارئ على حد سواء.

ونجد طائفة أخرى من القصائد لم يعمد الشاعر إلى كل ما هدف إليه في القصائد السابقة من مخالفة في البحور والتفاعيل، وتنويع في القافية، وتسكين الروي، ففي قصيدة : الفلاح ، التزم بحراً واحداً ، ولكنه تصرف بالقوافي فجعل لكل بيتين قافية والتزم قافية واحدة في صدري كل بيتين أيضاً، إذ جاء فيها:[2]

زارِعَ الحَقلِ في البُكور عَيشُكَ الدَهرُ أَخضَرُ

أَنتَ في هَيكَلِ الزُهور فَيلَسوفٌ مُفَـــــكِّرُ

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 365 ، 366.

[2] :إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 359.

والخلاصة في حديثنا عن الروي أن معظم القصائد في ديوان " الألحان ، جارية في نظمها على نسق الموشحات الأندلسية، تختلف فيها البحور والتفاعيل، وتتنوع القوافي، ويسكن الروي وقد يحرك في مواضيع قليلة، وأمثلة ذلك في ألحان الشتاء و ألحان الربيع و ألحان الصيف و ألحان القرية و ألحان الطيور و المعصرة و عرس في القرية و عيد في القرية و يا بلادي ، ونجد طائفة أخرى من القصائد لم يعمد فيها الشاعر إلى كل ما هدف إليه في القصائد السابقة من مخالفة في البحور والتفاعيل وتنويع في القافية وتسكين الروي، ففي قصيدة : الفلاح التزم بحراً واحداً و هو الخفيف"[1] وليس ارتباط إيقاع وزن الخفيف بالتغني والتلحين إلا لكثرة مقاطعه الطويلة التي تكون بين طويلة مُغْلقة أو طويلة مفتوحة.

وفي قصيدة : نهر الصلب ، التزم القافية الموحدة في كل ثلاثة أبيات كما التزمها في صدري البيتين الأولين من الأبيات الثلاثة.

وفي قصيدة صلاة المغيب ، التزم ثلاث قوافٍ هي : اللام- الباء- والتاء ، وهن مقيدات بحيث يتم تنويع البحور والقوافي.

## 1، 2- التشكيل الموسيقي المتغير:

لا تقتصر موسيقى إيقاع الشعر على ما يدعى بالبنية الإيقاعية الخارجية فقط ،بل تتعدّاها إلى مجمل المكونات اللسانية والسمعية والحركية ، وذلك لأنّ " وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينهما من تلاؤم من الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع شكل كل حرف وحركة بوضوح تام."[2] ، ومن الملاحظ والمحسوس أن الفاعلية الإيقاعية أو الموسيقية كما

[1] : رزوق ، رزوق فرج: إلياس أبو شبكة وشعره ، ص: 284.

[2] : شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف، القاهرة ، ط: 3 ، 1969 ، ص: 97.

تُدعى في ثقافة الحداثة تحدثها المتواليات الصوتية والمقطعية اللغوية التي يتركب منها تقطيع البيت الشعري لسانيا وسماعيا ، فالذي يدغدغ مسامعنا ويبعث فيها المتعة هو ذلك الانسجام الذي عليه نسيج اللغة الشعرية وهذا النمط من الإيقاع الخفي عن الخطّ والظاهر للحس ينتجه الانتظام الحسي الذي تتمتع به نفسية الذات الشاعرة ، بمعنى أن موسيقى الشعر كفيلة بأن " تتجلى في الإيقاع الشعري من وزن وتنسيق داخلي بين المقاطع في الأبيات."[1] ، فالذي يتشخص في وزن الشعر ليس العناصر العروضية من أوتاد وأسباب وليس في بنية وزن التفعيلة ولا في كامل الوزن وإنما يتشخص في المؤثرات الصوتية والمقطعية التي تتوالى بكيفيات مقدرة نفسيا لأن تؤثّر ذلك التأثير الشعري الخاصّ بها ، فلا يمكن أن تكون جماليات الموسيقى في الوزن فقط الذي يمثل قالباً واحداً يستوعب جميع أبيات القصيدة – فثمة حالة نفسية– للشاعر تتغير وتتقلب من معنى لآخر ومن مقطع لآخر ومن بيت لآخر مما يقود إلى تغير الموسيقى الداخلية، حيث يتلاءم مع شدة الانفعال وليونته، لذلك "يجب أن ننصت أيضاً إلى اتباع الناظم لها، بل ننصت أيضاً إلى الإيقاع الخاص لكل كلمة لغوية، وإلى الجرس الذي تصدره الحروف، وإلى انسجام الإيقاع والجرس في النغم الشعري للبيت الكامل، ثم للأبيات المتعاقبة."[2]

ويرى رجاء عيد أن " الإيقاع الداخلي يتأسس وذلك بالاتكاء على موسيقى الفكرة، ليعتمد بناء القصيدة على التوازي، والترادف، وتكرار الأشطر، وتكرار الكلمات في مجموعة مختلفة."[3]، أي أن "موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ حتى تصبح انعكاساً للحالات الانفعالية عند الشاعر، ووصفوا هذه العملية بالموسيقى الداخلية."[4] بما يسهم في بلورة إيقاع يضارع الإيقاع المتبلور من الوزن والقافية فيعملان سوية في تشكيل الإيقاع

[1] : العمراني ، فاروق: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1988 ، ص:97.

[2] : محمد النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الجزء الأول ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، ص: 40.

[3] : رجاء عيد ، تجديد الموسيقى في الشعر العربي الحديث، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم ، والجديد لموسيقى الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ص: 228.

[4] : جواد ، عبد الستار ، التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988، ص: 16.

العام للقصيدة، ويرى أحد الباحثين "أن الموسيقى الداخلية هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، وبين وقع المعنى والشكل، وبين الشاعر والمتلقي "[1] ، ويضيف أن موسيقى الشعر هي التي تمكن ألفاظ الشعر من تعدي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي الذي تقف دونها الألفاظ المنثورة "[2] ، في حين تذهب ناقدة غربية إلى أبعد من ذلك ، حينما تقر بأن الإيقاع الداخلي ينشأ من " إيقاع الجملة ، وعلاقات النغمات بالمعاني، والقوة المثيرة للكلمات، والحد الغامض للإيحاء "[3] ، وقد تختلف الإيقاعات في التجارب اللسانية العالمية أي في أشعار الحضارات اللسانية غير أنها تجتمع على بعض القيم الفنية والجمالية باعتبارها صادرة عن فطرة الإنسان التي تَدين لمرجعية طبيعية واحدة.

تسهم مختلف المؤثرات الإيقاعية في إثارة مشاعر القارئ ، واستثارة خياله وتصوره في صنع إيقاع بديل عن الإيقاع الخارجي، فينشأ الإيقاع الداخلي من بعض الأساليب البلاغية البديعية من مثل : الجناس ، والتكرار بأنواعه المختلفة الانتظام ، ورد العجز على الصدر والتدوير ، وما شاكلها من أساليب بلاغة الشعر الأخرى ، وقد وقفنا على أن إلياس أبو شبكة اعتمد تلك الأساليب كلها في تشكيل إيقاعاته الشعرية الداخلية ، وهذا ما سنعرض له بالبحث لاحقاً.

## 1، 2، 1– التّصريع:

التّصريع هو " استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية"[4]، أي أن عروض البيت لم تساوي ضربه قبل التصريع، لأن التصريع "هو أن يغير صيغة العروض فيجعلها صيغة الضرب، ويستصحب

[1] : ثامر، فاضل الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 1992 ، ص:42.

[2] : نفسه ، ص:43.

[3] : بيرنا ، سوزان ، قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس ، دار المأمون للترجمة، بغداد ، 1993 ، ص: 16.

[4] : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص: 62.

اللوازم في الموضعين "[1] ، وبهذا فالتصريع يعتبر جانبا من الزخرفة الصوتية التي لا تحصل أو تتحقّق إلا خلال إنشاد الشعر ، فالتلفظ بالأصوات اللغوية ومقاطعها يكشف عن ذلك الجانب الإيقاعي أو الموسيقي الذي يتجسّد في حسّ السامعين لإنشاد الشعر ، وربما فات النقاد أن ينبهوا على الجانب الحيوي الذي يعكسه الترصيع في ملفوظ الخطاب الشعريّ ، والذي يستقرئ تراث الشعر العربي سيقف حتما على اختصاص وزن بحر الطويل في موضوع التصريع فقد جاءت معظم الأشعار التي على الطويل مصرعة فكأنه بذلك الاختصاص والتلازم بين الوزن وهذه الظاهرة البلاغية أو الزخرفية خاص به لأنه يقل في الأوزان الأخرى خلافا لما هو عليه في وزن البحر الطويل.

والتصريع في الشعر كذلك هو "بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور وفائدته في الشعر أنه قفل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها "[2] ، وفي جملة الموضوع فإن الحس العربي أو لنقُلْ الفطري في كلّ إنسان يحتفل بتكرار أصوات اللغة في مواضع معينة كأن تكون في النهايات أو الأوساط والترصيع مثله مثل القافية يدخل في عداد الزينة اللفظية والسمعية معا ، فالتصريع بما هو قيمة صوتية أو إيقاعية حضورها " يلهب إحساس السامع ويدلُّه على قافية القصيدة "[3]، وبذلك يجعله "يتواصل فيها حتى نهاية المقطع أو القصيدة ."[4] ، والترصيع دليل على " اقتدار الشاعر وسعة بحره "[5] كما يدل الترصيع حسب تقديرنا على الكفاءة اللغوية والنشاط الإيقاعي والتشكيل اللغوي للشعر.

[1] : ابن الأثير ، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، 1939 ، ص:295.

[2] : التنوخي ، أبو يعلى ،كتاب القوافي ، تحقيق: عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1978 ، ص: 76

[3] : الجندي ، علي الشعراء وإنشاء الشعر، ص:51.

[4] : عصفور، جابر أحمد ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ط: 5 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1995 ، ص: 492.

يحقق استخدام الأسلوب إيقاع التصريع زينة إيقاعية ذات قيمة صوتية بارزة في مكونات الخطاب الشعري وذلك مما ينتج تناسقاً في بنية اللغة الشعرية ، وهو من الأساليب الجمالية الزخرفية في القصيدة لكنه لا يخلو من فوائد دلالية وموسيقية تثري المعنى وتعززه ، والتصريع من الفنون الشعرية المشهورة التي عمد إليها الشعراء الفحول لإثبات قدرتهم فلم يغادره معظم شعراء العرب إن لم يكن كلهم، ولعل ذلك الاهتمام ، ناجم عن الجمال الموسيقي الذي يحققه التصريع[1].

ومن أمثلة التصريع في شعر إلياس أبو شبكة قوله: [2]

يا ابْنَةَ الإِثْمِ هَذِهِ شَفَتايا فارْشُفي مِنْهُما رَحيقَ الخَطايا

وهنا التصريع يتحقق من خلال التطابق في القيمة الصوتية الموسيقية بين خاتمة الشطر الأول والشطر الثاني للبيت أي في لفظتي (شفتايا- الخطايا) وبذلك لايتحقق العروض في الشطر الأول وإنما يتحقق قان+ون الضرب على غير المعتاد في قوانين القصيدة العربية، أي أن الشطر الأول ينطبق على الشطر الثاني من جانب الإيقاع والتقفية وكأنه ختام للبيت وليس للشطر مما يحقق تناغماً دلالياً يتناسب والتناغم الإيقاعي، ومن ذلك قوله: [3]

اطْفِئْ ضِياكَ وَأَظْلِمْ مِثْلَ إِظْلامي وَخَلّني في كَوابيسي وَأَحْلامي

(إظلامي – أحلامي) فلا شك أن التصريع في هذا البيت يتحقق بمجيء خاتمة الشطر الثاني وبالتالي حدوث التطابق الإيقاعي بين شطري البيت، وهو شكل من أشكال الموسيقى الداخلية، هذا الأخير الذي من شأنه أن يرفع بقيمة البيت الفنية من جهة والدلالية من جهة أخرى على حد سواء.

[1] : ما تزال البيئة الجزائرية تستعمل مصطلح التصريع ، تستعمله في الدلالة على تقييد قدمي الدابّة الأماميتين فيقولون: صرّع الدابة حصانا كان أم حمارا.

[2] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص316.

[3] : المصدر نفسه ، ص:319.

وقوله: [1]

حَلُمْتُ بدُنْيا لَيْتها لا تُبَددُ لذائِذ أحلامي لا كان لي غَدُ

يظهر التصريع من خلال : تبددُ / غدُ ، الذي حقق نوعاً من الموسيقى الداخلية في البيت ترتقي في أدائها الفني وفي ظهورها إلى مستوى يكاد يصل إلى الموسيقى الخارجية نسبة إلى طرب أذن المتلقي وإحساسه بها، وكذا في قوله: [2]

مَالي أَرَى القَلْبَ في عَيْنَيْكِ يَلْتَهِبُ أَلَيْسَ لِلنَّارِ يا أُخْتَ الشَّقا سَبَبُ؟

يظهر التصريع في : يَلْتَهِبُ ، سَبَبُ ، ولعل موضوع البيت يعبّر الشاعر فيه عن نار القلب المشتعلة والملتهبة وهو ما دفع بالشاعر إلى رفع مستوى الشكل الموسيقي للبيت، ويرفع هذا من إيقاعه الأخير الذي يخاطب النفس التواقة إلى موضوع القصيدة : المتلقي ، وهذا ما أخذه الشاعر بالحسبان.

وقوله في قصيدة أخرى على وزن الخفيف : [3]

ملِّقيهِ بِحُسْنِكِ المأجورِ وادْفَعيهِ للانتقامِ الكبيرِ

فنجد أن هناك اتفاقًا في نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني في حرف : الراء ، وكذا قوله في قصيدة الفلاح: [4]

الحَقلِ في زارِعَ البُكور عَيشُكَ الدَهرَ أَخضَرُ

[1] : المصدر نفسه، ص: 300.

[2] : المصدر نفسه ، ص: 309

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 295

[4] : المصدر السابق ص: 359.

أَنتَ في هَيكَلِ الزُهـور فَيلَسوفٌ مُـــفَكِّرُ

يا بعيداً عن الـبـشرْ أنتَ لا تعرف الشّرورْ

تعرفُ الماءَ والحـجرْ والأعاصيرَ والــزّهورْ

يظهر التصريعُ في الكلمات التالية : البُكور ، أخضر ، الزهور ، مفكر ، البشر ، الشرور ، الحجر ، الزهور ، ولأن القصيدة غنائية بالدرجة الأولى فإن طبيعة العاطفة والانفعال تطلّبا أن يعمد الشاعر إلى رفع وتوفير أعلى مستويات الموسيقى التي تتناسب وذلك المستوى من التوتّر العاطفيّ ، ويبدو أن الشاعر يتغنى عاطفيا بحياة الفلاح البسيطة والسعيدة التي لا تخلو من القيم الرومنسية التي تبدو روح الشاعر مفْعمةً بها ، وفي نسق شعريّ آخر قال إلياس أبو شبكة : [1]

حَلوى المعلَّل سكَّر مُشَكَّل

التصريع : المعلَّل ، مُشَكَّل ، ويبدو أن هذا النوع من التصريع يرتكز على قوة البنية الصرفية للكلمتين : المفعّل ، فالوزن الصرفي في لغة الشعر يأخذ أبعادا تأثيرية أكثر من الدلالات الأخرى المعجمية والنحوية .

وفي ضرب آخر من التكرار التصريعيّ يقول :[2]

غزلان رِعيانْ مُلوك الجِنانْ خليل العربانْ

والتصريع في : رِعيانْ الجِنان ، العِربان.

وقال إلياس أبو شبكة قصيدة على وزن مجزوء الخفيف ، يبدو فيه متغنيا بالقيم الانسانية العالميّة :[1]

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 368.

[2] : المصدر السابق ، ص: 368.

للطغاة المهدمينْ للبناة المشيدينْ

للملوك المخلعينْ للعبيد المتوجينْ

للصعاليك للذينْ حدروا الأسد في العرينْ

للزناة المسيطرينْ للأباة المستعبدينْ

لا لقومٍ ولا لدِينْ أنتَ للناسِ أجمعينْ

نحِسّ في بعض المواقف الشعريّة أن إلياس أبو شبكة يغلِّب حماسة القول على المكوِّنات الشعرية الأخرى ، وقد ينحطّ أسلوبه التعبيري ولكن تبقى الميزة أو النبرة العالية أو الثورية التي تميّز شعرية أبو شبكة ، وبالفعل فكأنّ الشاعر في هذا النمط من الشعر يتبنى مذهب الفنّ الاشتراكي الذي يفضل الالتزام بالموضوع أو المضمون على الجوانب الفنية الأخرى التي يضحّي بها في مثل هذه المواقف.

ومن خلال هذه الأبيات نجد أن هذه القصيدة طربية غنائية بالدرجة الأولى فعمد الشاعر للترصيع ليرفع من المستوى الموسيقي للقصيدة فيعطيها جرساً موسيقياً قوياً يدق قلوب السامعين.

## 1، 2، 2– الترصيع

أن يرصّع الشاعر شعره هو " أنّ يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة أو شبه مسجوعة أو من جنس واحد في التصريف وكأن ذلك أشبه بترصيع الجوهر في الحلى"[2] ، لهذه الأسباب سمي كلّ صنعة لفظية زخرفا إيقاعيا ، والترصيع في أبسط تعريفاته "مساواة أجزاء البيت لبعضها

[1] : نفسه ، ص: 508.

[2] – الأندلسي، ابن جابر: نظم العقدين في مدح سيد الكونين، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، 2005م، ص245.

وزناً وقافية بحيث تبدو مسجوعة أو شبه مسجوعة"[1] ، فالسجع أو الترصيع أو التصريع كلها زيادات أو فضلة إيقاعية فوق عروضية بمعنى أن ما هو كذلك فهو متروك لنشاط الحسّ فكيفياته أو كمياتها يسهر الحس على تقدير كمياتها وأشكالها.

ويعد الترصيع من أجمل فنون البديع التي تعنى بالموسيقى الداخلية ولا سيما في المطلع ولا يشترط أن تكون أجزاؤه مقفاة بل " كلما كانت الفواصل على زنة واحدة وحرف واحد كانت الموسيقى المنبعثة عنها أكمل."[2] وتماشيا مع هذا النسق الإبداعي ، ورد هذا النوع من الزينة والزخرف في شعر إلياس أبو شبكة من مثل قوله على وزن مجزوء الخفيف :[3]

للطّغاة المهدّمينْ للبناة المشيّدينْ

للزناة المسيطرينْ للأباة المستعبدينْ

ففي البيت الأول ترصيع ضمّ لفظين في الشطر الأوّل ، ثمّ إشفاع ذلك بلفظين آخرين مصرعين في الشطر الآخر المقابل في شكل من شدّ التوازن والتلاؤم متفقين في الوزن العروضي وصوت التقفية كما يتّضح من التوزيع البياني التالي:

| الشّطر الأوّل | الشطر الثاني |
|---|---|
| للطغاةِ الـ ـمهدمين | للبناةِ الـ ـمشيدين |

[1] – ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص398.

[2]– إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص222.

[3] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص508.

| | |
|---|---|
| 0/0//0/ 00//0// | 0/0//0/ 00//0// |
| فاعلاتن متفعلات | فاعلاتن متفعلات |
| للزناة الـ ـمسيطرين | للأباة الـ ـمستعبدين |
| 0/0//0/ 00//0// | 0/0//0/ 00//0/0/ |
| فاعلاتن متفعلات | فاعلاتن مستفعلات |

واستخلاصا لما سبق بسطه ، فإنّ ترصيع البيت الشعريّ نلفيه قائما بشكل شبه تامّ في هذين البيتين الشعريين ليكون لكلّ لفظة في الشّطر الأوّل نظيرها البنائي في الشطر الآخر ، وذلك ما يعزز إيقاع الوزن ، ويوثق أسلوب تشكيل الشعر على مستويي الوزن العروضيّ والتقفيّة معا .

وتطبيقا لنفس النسق الفني ورد في قول الشاعر : [1]

عَبْلى وعَنْتَرْ حَلْوى يا سُكَّر

| الشطر الأول | الشطر الثاني | وزن اللفظ |
|---|---|---|
| عَبْلى | حلوى | |
| 0/0/ | 0/0/ | فاعل أو فِعْلُنْ |
| فاعل | فاعل | |

[1] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 368.

| | | |
|---|---|---|
| عَنْتَرْ<br>0/0/<br>فاعل | سُكَّر<br>0/0/<br>فاعل | فاعل أو فِعْلُنْ |

ليبقى حرف واحد وهو (الواو) مشفوع بصوت آخر وهو حرف النداء (يا) على وزن عروضي واحد وبذلك يتحقق الترصيع بشكل شبه تام.

وقال في مقام شعريّ آخر :[1]

ورُعاةٌ أنْبِياء وأباة حلفاء

| الشطر الأول | الشطر الثاني | وزن اللفظ |
|---|---|---|
| ورُعاةٌ<br>0/0/// | وأباةٌ<br>0/0/// | فعلاتن |
| أنْبِياء<br>0/0//0/ | حلفاء<br>0/0/// | فاعلاتن – فعِلاتن |

[1] : المصدر السابق ، ص: 373.

| | | |
|---|---|---|
| | | |

لقد تحقق الترصيع التام في هذا البيت ، لأن كل لفظة من الشطر الأول لها ما يقابلها في الشطر الثاني ، والاختلاف في الوزن بين أنبياء : فاعلاتن ، وحلفاء ، فعِلاتن ، من الجوازات الشعرية التي لا تؤثر على الرتابة الموسيقية للفظ في أذن السامع ، وقد كان العربيّ عمّيش بحث هذا الموضوع في مؤلّفه خصائص الإيقاع الشعريّ تحت مُسمَّى التجاوب البنائي بين الوزنين الصرفي والتفعيليّ.[1] والتصريع بما هو زينة زخرفية لا علاقة لها بأسلوب وزني أو عروضي يكون قيمة إيقاعية صوتية ولسانية تتجاوز هيمنة الشكل الشعريّ ، والزخرف الصوتي أو اللفظي بذلك التواجد الحسي يمكن أن يتواجد مجددا في رغبات الشعراء النفسية كما كان موجودا في سلوكات الشعراء القدامى لأن مثل هذه الغايات الإيقاعية الشعرية ليست محدودة بزمن ولا مقصورة على حضارة إنسانية دون أخرى.

وقال في عينة إيقاعية تصريعية أخرى :[2]

أنْتِ كالفَجْرِ فَتيّه أنْتِ كالشَّمسِ غَنِيّه

| الشطر الأول | الشطر الثاني | وزن اللفظ |
|---|---|---|
| أنت كالفجـ | أنت كالشمـ | فاعلاتن |

[1] : ينظر العربي عمّيش ، خصائص الإيقاع الشعري ،دار الأديب للنشر والتوزيع ، 2005 ، ص:63

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 373.

| | | |
|---|---|---|
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | |
| ـر فتيه<br>0/0/// | ـس غنيه<br>0/0/// | فعلاتن |

ويمكن القول إن هذا البيت من البيوت الجميلة والمميزة في فن الترصيع عند شاعرنا، وهو يمثل قيمة فنية عالية الاتقان.

وقوله كذلك: [1]

اعْصروا العِنَبْ واملأوا القرَبْ

شـمـسـنا ندى خـمـرنـا أدبْ

| الشطر الأول | الشطر الثاني | وزن اللفظ |
|---|---|---|
| اعْصروا العِنَبْ<br>0// 0//0/ | واملأوا القرَبْ<br>0// 0//0/ | فاعلن فعلْ |
| شـمـسـنا ندى | خـمـرنـا أدبْ | فاعلن فعلْ |

[1] : نفسه ، ص: 358.

| | | |
|---|---|---|
| 0// 0//0/ | 0// 0//0/ | |

وهذا النوع من الترصيع يسمى الترصيع التام فكل شطر يطابق الآخر بنفس الوزن والرتابة الموسيقية مما يعطي جرساً موسيقياً منتظماً يطرب السامع فهو يشحن شاعرية النص الشعري بشكل كبير

وقوله:[1]

قانِعٌ تُغنيهِ غَيْمه واسِعٌ تحميهِ خيمه

| الشطر الأول | الشطر الثاني | وزن اللفظ |
|---|---|---|
| قانِعٌ تُغ<br>0/0//0/ | واسِعٌ تح<br>0/0//0/ | فاعلاتن |
| ـنيهِ غَيْمه<br>0/0//0/ | ـميهِ خيمه<br>0/0//0/ | فاعلاتن |

من الملاحظ أن الترصيع يتوافر بصورة تامة في هذا البيت وهذا التطابق التام حقق جرساً إيقاعياً يحاكي بعضه بعضاً مما زاد من قوة النص الشعري وبلاغته الفنية.

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 366.

وقوله:[1]

نَسقي الأَعمارَ وَيُسقينا وَنَرَشُّ الأَرضَ تَلاحينا

من الملاحظ أن الترصيع في هذا البيت يتوافر بصورة جزئية وتحديداً في اللفظ : الأعمار ، المقابل للفظة : الأرض ، ولكن عند القراءة الجهرية يجد القارئ أن موسيقى الشطر الأول لا تكاد تختلف عن موسيقى الشطر الثاني وهنا تكمن قوة الإيقاع الموسيقي للبيت ، وكذلك يظهر التصريع بشكل جزئيّ أيضاً في البيتين :[2]

وَأَنتُمُ الـصِغار من السَما أَزهار

ما زالَ لِلمَلاك في روحِكُم أَسلاك

وقول الشاعر في مقام شعريّ آخر :[3]

صِرْتُ أَمْقُتُ الصَّفاءْ صِرْتُ أَعْشَقُ الكَدَرْ

| الشّطر الأوّل | الشّطر الثانيّ | وزن اللفظ عروضيّا |
|---|---|---|
| صِرْتُ أمقـ<br>/0//0/ | صِرْتُ أعشـ<br>/0//0/ | فاعلات |

[1] : المصدر السابق ، ص: 368.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 369.

[3] : نفسه ، ص:325.

| ت الصفاء | ت الكدر | |
|---|---|---|
| 00//0/ | 0//0/ | فاعلات – فاعلا |

في هذه البنية التوزيعية تنطبق أجزاء الشطر الأول على أجزاء الشطر الآخر وزناً وقافية ، مما يعني أن الشاعر حقّق لسانيا وإيقاعيا بنية الترصيع التامّ.

نستخلص أنّ " ... وجود الترصيع في قصيدة ما يحقق تطابقاً في الوزن والقافية بين جزئي البيت التي تحقق بدورها العذوبة الموسيقية التي يتذوقها المتلقي للوهلة الأولى."[1]، ولقد تحقق هذا الإيقاع بشكل ملفت للانتباه في شعر إلياس أبو شبكة ، ونحسب أن ذلك عائد إلى أنّ الشاعر اهتم بالجانب الموسيقي والإيقاعي للقصيدة فلم يجد خيراً من الترصيع ليمكنه من ذلك ، فاستطاع بذلك إبراز موهبته الفنية وقدرته الإبداعية بشكل كبير خاصة وأن الترصيع يحتاج إلى ضبط إيقاعي في العبارة ودقة في استعمال الألفاظ والصيغ المتشابهة مما يجعله صعب المنال لغيره من الشعراء، وظهر هذا النوع بالتحديد في ديوانه الألحان لما تميز به من قوة من الناحية الإيقاعية الغنائية التي تتناسب ومواضيع القصائد التي كانت كلها تعبر عن الألحان فتردد توظيف لفظة اللحن لمرّاتٍ في عنونة القصائد : ألحان الصيف ، ألحان الربيع ، ألحان الطيور ، عرس في القرية.

## 1، 2، 3– التّكرار .

[1] : الفلاحي، سلام علي: البناء في شعر ابن جابر الأندلسي ، ص: 329.

تتمثّل بنية التكرار في لغة الشعر في طبيعة انتظام شكلي للغة يتجول أثر ذلك التشكيل ليصير قيمة إيقاعية تمس آثارها الزخرفية اللسان والسمع معا ولتلك الأسباب فالتكرار من حيث توصيفه النقدي هو " الإتيان بعناصر متماثلة في العمل الأدبي"[1]، أو هو " إعادتك للوحدة التي بدأت بها على نظام مخصوص"[2]، ولكننا "نقصد من التكرار الدلالات الإيجابية. "[3] ، التي نعني بها " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يقصدُ الناظم في شعره "[4].والشعر إن نحن أحصينا مظاهر التكرار في بنيته ألفيناها كثيرة متعدّدة نذكر منها تكرار العناصر العروضية من أوتاد وأسباب وتكرار التفاعيل والأشطر والأبيات وقد يتعدى تلك المعطيات الجزئية إلى تكرار التجارب وتماثل القصائد والموضوعات ، هذه هي طبيعة الشعر قائم على التكرار منذ بداياته ولا يمكن أن يخالف تلك الطبيعة البنائية.

ولا شك في أنّ لهذا الأسلوب أثراً واضحاً في "تعزيز موسيقى القصيدة ومنحها جواً تنغيمياً واضحاً ، فهو ضرب من ضروب النغم الذي يترنم به الشاعر،، ليقوي به جرس الألفاظ وأثرها." [5] وإنما يلجأ إليه الشاعر ليضفي على شعره ألواناً من التناسق النغيمي الآسر لمسامع المتلقين[6] فضلاً عن أن هناك " غاية ثابتة معنوية من التكرار، تسهم في تعميق المعنى المكرر وزيادة بيانه فالكلمة المكررة تحقق دلالة شعرية يستجيب لها وجدان

[1] : وهبة ، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 ، ص:437.

[2] : المجذوب ، عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط: 2 ، 1970 ، ص: 420.

[3] : الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد ، ط: 2 ، 1965 ، ص: 243.

[4] : هلال ، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص: 249.

[5] : ينظر، نفسه ، ص: 259.

[6] : البشير، بشري محمد طه: لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف ، دار الآداب ، بغداد ، 1990 ، ص: 80.

المتلقي وإحساس الشاعر "[1] ، وحين استقرأنا شعر إلياس أبو شبكة وجدنا أن التكرار عنده يظهر في أشكال عدة هي:

**ـ تكرار الحرف :**

يخطئ النقاد كثيرا عندما يقولون بتكرار الحرف ، والصحيح في ذلك هو تكرار الصوت اللغوي ، لأنّه لا ينبغي تقييم لغة الشعر بصورة الحروف المسْكَتَة ، وإنما الاعتبار في تكرار أصوات حروف لغة الشعر عائد إلى ما تؤثّره في لشان المنشد وسمع المستمع لذلك الإنشاد سواء أكان الإنشاد أو التغني بالشعر من طرف الشاعر نفسه أم من لسان المتقنين لإنشاد الشّعر ، ومن ثم بلورة الإيقاع الكلي للقصيدة وهو " يعني الإعادة والتكرار مرة بعد أخرى ."[2]، وهذه الإعادة لأصوات الحروف ، والإلحاح على تزويد هذه الألفاظ نجده يتحرك على المستوى النفسي والشعوري " إذ يدق اللفظ بعدد ما يتكرر أبواب القلب موحياً بالاهتمام الخاص بمدلول، فيشغل شعور المخاطب ، إن كان خافتاً ، ويوقظ عاطفته إن كانت غافية "[3] ، فالتكرار من هذه الزاوية له وظيفة تنبيهية ، يُسْهِمُ مكرّرا في بلورة المستويين الصوتيّ والدلالي وتكثيفهما إيقاعيا ، حيث " لا تظل الوحدة المكررة هي نفسها وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ماتخضع للتكرار.... إننا نقرأ في المقطع المكرر نفسه وشيئاً آخر "[4]، ويذهب عبد الكريم راضي جعفر إلى أن" تكرار ألفاظ مخصوصة يشكل إضاءة للنص بحيث يستطيع الدارس أن ينمي تخيلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعرية ومحاولة فك رموزها ووضع الأصبع على بؤرة حساسة يجلوها التكرار. "[5] ، أي أن الحرف

[1] : السيد، شفيع : أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء ، مجلة إبداع، العدد السادس، 2يونيو 1984 ، ص:9.

[2] : مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها الجزء :2 ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ، 1986 ،ص: 331.

[3] : السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير ، ط:2 ، عالم الكتب، بيروت ، 1986، ص:198.

[4] : كريستيفيا ، جوليا: علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991 ، ص:81.

[5] : جعفر، عبدالكريم راضي: تكرار التراكم وتكرار التلاشي، مجلة آفاق العربية، العدد : 9، 17 أيلول 1992 ، ص:122 ، 123.

والكلمة المكررة أو السياق المكرر تولد دلالات مغايرة، هذا فضلاً عن إسهامها الفعال في بلورة الإيقاع الكلي للنص، وبذلك " يستعين الشاعر لإشاعة موسيقاه الداخلية بتردد حرف معين في سياقه الشعري أو لمجموعة من الحروف التي تجمعها ميزة أو خصيصة معينة كأن تشترك في كونها شديدة، أو مجهورة ، أو رخوة ، أو مهموسة إلى غير ذلك، بحيث يصدر من هذا التكرار نغم موسيقي واضح، يثير انتباه السامع "[1]، فاستخدام الحرف ينطوي على شيء أشبه بالسحر، وهو سحر الصوت المنسجم مع معنى القصيدة، هذا السحر الصوتي هو الشيء الذي لا يمكن معرفته بدقة "[2] ، ولنقرأ قوله في تكرار حرف النون لما فيه من جمال الغنّة وهو بذلك معدود في حروف اللين الطريّة الليّنة .

غِزلانُ رِعيانْ مُلوكُ الجِنانْ خَليلُ العربانْ

من الواضح تكرار حرف : النون ، في هذا البيت أربع مرات، مما ألقى بدلالاته على أذن السامع لا سيما وأنه جاء في نهاية كل لفظة مما وحدّ الجرس الموسيقي للألفاظ فأصبحت على إيقاع واحد وكأن الشاعر يسلط الأضواء على هذا الحرف لإظهار جرسه الموسيقي.

وقوله في قصيدته :عرس في القرية : [3]

أوها

الحُسْنُ لَوْحٌ ففي خَدِّ الحَبيبِ أسْرارْ

[1] : الفلاحي ، سلام علي: البناء في شعر ابن جابر الأندلسي، ص:289.

[2] : مبارك ، محمد رضا: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي ، دار الشؤون الثقافية ، 1993 ، ص: 201.

[3] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 365.

إذ تكررت : أوها ، في هذه القصيدة ثمان مرات وهذا الصوت هو صوت لنوع من الزغاريد العربية التي اشتهرت بها لبنان ودول الشام بالتحديد، وكذا تكرار: لي لي لي لي ، وهذا التكرار هو عبارة عن زغاريد طربية أعطى للأنشودة إيقاعاً صوتياً قوياً.

تكرار حرف الراء: [1]

زارِعَ الحَقلِ في البُكور عَيشُكَ الدَهرُ أَخضَرُ

أَنتَ في هَيكَلِ الزُهور فَـيلَسـوفٌ مُــفـكِّرُ

حيث تكرر حرف الراء في البيتين ست مرات وهو ما يمكن قراءته إلا من باب الغاية الإيقاعية

تكرار حرف اللام في الشعر التالي الذي قاله على وزن : [2]

أَنا الحجل ريشي أَلوانُ الجبل عَلى ثُديّ الأَرضُ أُلقيه قُبَل

في بيت الشعر هذا تكرر صوت حرف اللام تسع مرات فأسهم في تحقيق قدر عالٍ من الرقّة واللّين ، وقد ناسب ذلك موضوع الشعر فانسجم مع معناه ، فالحجل من الطيور الجبلية الرقيقة الأنيقة المعبرة عن صفاء الطبيعة والوداعة والسلام و قد كان الشاعر يوحي بعاطفة مشحونة ببراءة حب الطبيعة وقد كان ذلك راسخا لدى الشعراء جميعهم عبر كل العصور.

[1] : المصدر السابق ، ص: 359.

[2] : نفسه ، ص: 356.

وبعد أن ذكرنا جانباً من حضور بعض أصوات الحروف بنسب متباينة في مساحة شعرية محدودة لا تتجاوز البيت الواحد، نعرج الآن إلى إحدى قصائد الشاعر بوصفها أنموذجاً من شعره، فنذكر أكثر الأحرف شيوعاً فيها: للوقوف على الخصائص الصوتية التي طبعت بها القصيدة.

قصيدة : عرس في القرية ، قال فيها:[1]

أوها....

الحُسْنُ لوّحْ ففي خَد الحبيب أسرارْ

أوها...

والحُبّ سَلّحَ دَمَ الغصنِ الرطيبِ بالنّارْ

أوها ....

زين الشّباب المِلامِح فاصِلاً لنا الأقداحْ

أوها....

وانْثُر عَلَيهِ التَّهاني والزّبيب يا جارْ

لي لي لي لي

زفَّة العروس

[1] – المصدر نفسه: ص365-367.

أوها...

مِنْ ثوبكِ الياسمين ..... من جيدكِ المرْمَرْ

أوها...

أنفاسك النادرين ..... والمِسْك والعَنْبَرْ

أوها...

هبّتْ على العاشقين..... في روضة الوادي

أوها

وعطرت حُلمهم ..... في مهدها الأخضر

لي لي لي لي

فالتشكيل الشعري المشحون بحرية التعبير والنقلات المفاجئة يطبع هذه المقاطع الغنائية ، ومن جهة أخرى فقد عكس التوزيع التمثيلي للكلمات ، والعبارات طابعا شعريا خاصا يتّبعه إلياس أبو شبكة كثيرا في قصائده تعبيرا منه عن روح العصر وتشبع شعراء الرومانسية بالرغبة في الثورة على الثابت المنمَّط .

تكشف البنية الصوتية الطاغية على مكونات الإيقاع الشعريّ عن هيمنة واضحة لبعض الأصوات اللغوية ذات الأثر الإيقاعيّ الواضح نعدّدها في صوت حرف النون، وصوت حرف اللام ، وصوت حرف الراء ، وصوت حرف الميم، وصوت حرف الدال، وصوت حرف الفاء ، وصوت حرف الألف، وصوت حرف السين ، إذ تكرر صوت حرف النون: 38 مرة ، وتكرر صوت اللام : 75 مرة كما تكرر صوت حرف الراء

: 21 مرة ، وتكرر صوت الميم : 21 مرة ، وتكرر صوت حرف الدال : 15 مرة ، ثمّ تكرر صوت حرف الفاء : 16 مرة ، وكذا تكرر صوت حرف المدّ بالألف : 36 مرة ، وتكرر صوت حرف السين : 9 مرات.

لا يمكن لحس الشعراء إلاّ أن يتخيّر فطريا أسباب الإقبال على توظيف صوت حرف بديلا عن صوت حرف آخر ، وذلك بحسب ما يتمتع به الصوت اللغوي من قيمة صوتية مخرجيّة تمنحه أبعادا إيقاعية زائدة على التي يسديها حضوره في سياق الإدراج في العبارة .

لقد أكسب الخطاب تفاوت الأصوات وطبيعة توزيع الأصاوات بين الارتفاع والانخفاظ ، وبين التكثيف والتقليل تنوعاً موسيقياً داخلياً متموجاً ، ينسجم مع موضوع النص ، ولهجة القصيدة الدالة على الغزل الصريح ذي اللين والمستوى الشفاف والبسيط من اللغة ، وقد كان لطبيعة تلك الأصوات أثر في تعزيز هذه الدلالات ، ذات الخصائص المختلفة مع أجواء الغزل والفرح والطرب التي هيمنت على النص، وبذلك خلق دوامة صوتية مثيرة أكسبت النص دفقاً موسيقياً مؤثراً ومبهجاً، كما أن توزيعها على الأبيات بالطريقة التي جاءت عليها ترك أثراً واضحاً في تصعيد التوقيع إلى درجة الإثارة وخلق أنظمة نغمية متشابكة تولد دلالات متشابهة ومتناقضة.

**ب ـ تكرار الألفاظ :**

يدلّ تكرار اللفظ في اللغة العربية وظيفة دلالية ما تكتسب من الإيحاء الإيقاعي بعيدا عن دلالات النحو والصرف والبلاغة النمطية ، ومن جهة أخرى فالتكرار نوع من الإصرار أو التوكيد اللفظي على إبراز قيمة وإظهارها مسيطرة على ما سواها من الألفاظ المفردة ، وأما التكرار في بنية لغة الشعر أو تشكيلها فهو أن يقوم الشاعر " بتكرار لفظة بعينها في البيت الشعري الواحد أو ما بعده من الأبيات لغرض زيادة النغم وتقوية الجرس "[1] ومثلما هو واضح فإن حيّز البيت أو مجاله شرط ثابت لاعتبار التكرار ضربا من الموسيقية الشعرية أو إيقاعه

[1] : المجذوب ، عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،الجزء الثاني ص: 495.

، ومن جهة أخرى فإنّ التكرار يوظَّفُ لإظهار "عاطفته في النصوص الشعرية" [1] ، نقول عاطفة أو فكرن ما يقصد الشاعر إلى تغليبها على باقي الدلالات الأخرى ، لذلك غالبا ما نرى الشعراء يركزون على تكرار الكلمات في شعر النشيد ، فكأن تكرار الكلمات الرنانة دال على قوّة المعنى في ذلك .

وفضلاً عن تعزيز تكرار المعنى ، وتقوية الدلالة ، فإنّه حين يكون التكرار عفويا غير متكلَّف ، نابعا من من صميم فطرة اللاوعي، أو من دفقات الإلهام ، والمخاضات الشّعريّة المشحونة [2] ، فإنّه يكون صادق الإيقاع في بنية الخطاب الشعريّ .

وقد استعان إلياس أبو شبكة كثيرا بهذا النوع من التكرار ذي الوظيفة الإيقاعية ، ومن ذلك قوله:[3]

يا بلادي لكِ قَلْبي /فاعلاتن فعلاتن لكِ أمالي وَحُبي/ فعلاتن فاعلاتن

وجِهادي/ فعلاتن

يا بلادي / فاعلاتن

تتجسد حصيلة توزيع التكرار في ظهور لفظة : يا بلادي المشحونة بإيقاع النداء ، ست مرات في القصيدة ، وهذا التكرار جاء في مواطن متناظرة من البيت مما دل دلالة واضحة على أن الشاعر يركز اهتمامه على هذه المعاني التي تدل عليها الخصائص الصوتية النغمية لهذه اللفظة ومن جهة أخرى فإن الشاعر تحرّى

ـ كذا ينظر: مطلوب ، أحمد ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ص: 338.

[1] : علوان ، علي عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1975 ، ص:313.

[2] : الفلاحي، سلام علي: البناء في شعر ابن جابر الأندلسي ، ص: 293.

[3] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:372.

إيقاع بنية تشكيلية معيّنة ترجمها التوزيع التناظري ، ومن جهة أخرى فقد أسهم أسلوب النداء في منح النص قوة نغمية هائلة ، وحماسة تليق بمقام مخاطبة الوطن و مناجاته ، وقد تعززت تلك الوظيفة بقوة جرس الألفاظ ورنينها الذي ينسجم مع سعي الشاعر، وقد كان للتكرار أثر واضح من بين سائر تلك الأساليب في تقوية نغم الكلام، ومسايرة الوزن، وتعزيز جرس الألفاظ وتقويته في الأذهان فضلاً عن تعزيز الجانب الدلالي، إذ أن اللفظة المكررة : يا بلادي ، شكلت الأساس المحوري في الدلالة لهذا النص، ومن التكرار اللفظي قوله أيضاً على وزن الخفيف :[1]

واعْصِرِي ما اسْتَطَعْتِ قَلْبِي فَقَلْبِي لمْ يزلْ فيهِ مِنْ غرامِي بَقايا

إِنْ تَكُن حِفنَتي المُدْمّاةُ مِلْكِي فَخَيالُ العَفافِ مِلْكُ سِوايا

واضافة إلى ذلك يكرر الشاعر لفظة : قلبي ، في البيت الأول شاكياً من الحب وما فعله بقلبه وهذه اللفظة من الألفاظ ذات الجرس الموسيقي والدلالي القوي على حدٍ سواء فكلمة القلب دلالة على الحب والرومنسية والألم وكل ما يخص روح الإنسان وعنفوانه، وكذلك تكرر كلمة : ملك ، في شطري البيت بشكل متناظر فموطن اللفظة الأولى : ملكي ، في الشطر الأول يناظر موطنها في الشطر الثاني : ملك.

وكل ما تقدم من تكرار لفظي –مهما كان نوعه– أسهم في ترسيخ الصورة وإعادة رسمها بشكل لا يسأم منه المتلقي لاهتمام الشاعر بهذه الصورة؛ لأن التكرار في حقيقته "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها."[2] ، ومن التكرار اللفظي في قصيدته الشهوة الحمراء[3]:

[1] : المصدر السابق ، ص: 316.

[2] : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص: 242.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 319 ، 324.

البيت الأول:

اطْفِئ ضِياكَ وَأَظْلِمْ مِثْلِ إظْلامي وخَلِّني في كَوابيسي وَأَحْلامي

البيت الرابع:

لَم يَبقَ في حِفنَتي نارٌ لِغَير هَوىً يودي بِجِسمي كَما أودى بِأَجسامِ

البيت الخامس:

حُبّي النَقِيُّ كَإيماني القَديمِ مَضى وَهمٌ هَذيتُ بهِ من بَعضِ أَوهامي

البيت الثاني عشر:

وَتُنجزَ الشَهوَةُ الحَمراءِ دورَتَها فَيمحي رَحمٌ مِن بَينِ أَرحامِ

البيت الثالث عشر:

أَميرَةَ الشَهْوَةِ الحَمراءِ إنَّ دَمي مِن نَسلِكِ الهادِمِ المهدومِ فَاحتَرِمي

البيت الرابع عشر:

خُلِقتِ تَحتَرفينَ الموتَ فَاقتَرِبي مِنّي فَإنّي اِحتَرَفتُ الموتَ مِن قِدَمِ

البيت السادس عشر:

هاتي مِن العُهرِ أَشكالاً مُلَوَّنَةً نمهر بِها بَعضنا بَعضاً وَنَنهَدِمِ

البيت الثاني والعشرون:

وَسَوفَ تَنسينَ يا أَخت الدما فَمهم كَما نَسيتِ عَلى رُغمِ الدِماء فَمي

البيت الثالث والعشرون:

عُشرونَ قَلباً شَرِبتِ الحُبَّ مِن دَمِها وَما شَبِعتِ وَلَم يُشبِعكِ شُربُ دمي

البيت التاسع والعشرون:

غَيرَ أَنّي وَلي يَراعٌ مدمّى سَوفَ يَنقى ذِكري وَتَنقى دِمائي

وفي البيت الثلاثين :

سَتَقولُ الأَجيالُ كانَ شَقِيّاً فَليقدَّس فيجملَة الأَشقِياءِ

وفي البيتين الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين :

وَكُلَّما ذَكَر اِسـمي مَرَّ في فَـمِـه ذِكرُ الَّتي صَقَلَت لِلمَوت أَغلالي

ذكرُ الَّتي اِختَصَرَت عُمري بِشَهوَتِها وَخَلَّدَت عُهرَها الدامي لِأَجيالي

وفي البيت السادس والثلاثين :

أَجل سَتُذَكِّرُكِ الأَعقابُ وَالحقبُ ما دا مَ في الأَرضِ مِن صُلب الزِنى عَقبُ

وفي البيتين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين :

لا مِثلَم اذكر الإِفرَنج لـورهـمُ وَلا كَما ذَكرت عَفراءُها العربُ

بَل مِثلَما ذَكَرت روما قَبائِحَها في مُقلَتي مسلّينا وَهيَ تَضطَرِبُ

وفي البيتين : الوحد والأربعين والثاني والأربعين :

وَلتَكُن هذِهِ الإشارَة رَمـزاً لِإصفِرارٍ عَلى المَلَذّات مرّا

لَوّنيها بِالإصفِرارِ إلى أَن يَختامَ المَوتُ نَزعَها المستَمِرّا

وفي البيت السابع والأربعين :

خَرَّبتُ قَلبي وَأَطعَمتُ الوُحوشَ دَمي في كُلِّ مَخلَبِ وَحشٍ مِنهُما خِربُ

فإذا أحصينا تكرار الألفاظ المتجانسة من جهة وقوعها متماثلة بين شطري البيت الواحد أدركنا أن حيّز التناظر التشطيري للبيت الشعريّ في نظام الشعر العربي يعتبر بنية تشكيلية تجمع بين الاعتبارين الاعتبار اللغوي والاعتبار الوزني ، وقد يكون مجال البيت الشعري القائم على بنية التناظر له تفسير نفسي وانفعالي بحيث يسمح للشاعر أن يوقع بالتناظر بين حيّزيْ الشطرين يشدّ وِثاق البينة التشكيلية ، بمعنى أن الشاعر وهو يرتجل القصيدة العمودية يستوي لديه إيقاع المماثلة ، وإننا نرى في هذا التعالق الوظيفي بين اللفظين المتجانسين ضربا من بنية التشبيه من حيث تلازم أركان التشبيه خاصة تلازم المشبه والمشبَّه به ضمن حيّز دلالي لا يمكن للعنصرين إلا أن يكونا مقترنين أحدهما بالآخر .

ونلاحظ أن معظم أبيات هذه القصيدة لا تكاد تخلو من التكرار والشعر لا يمكنه أن يمضي ضمن سياق تبديلي للألفاظ مثلما هو الحال في السرد المتواليات اللفظية في لغة النثر الفني ، ولعلّ هذا التكرار الوظيفيّ هو ما ميز زخرفة لغة الشعر لدى إلياس أبو شبكة في هذه النماذج وفي باقي قصائد تجربته الشعرية ، وفضلا على ذلك فقد أعطى التكرار لمقروئية شعره رتابة إيقاع موسيقي مثير يتّسم بالانسجام وقد تفسَّر على أنها أسلوب محاكاة اللغة لدلالاتها الواقعية فالشعر لدى شعراء هذه المرحلة من الشعر العربي كان يستقي

إيقاعه من إيقاع الحياة ، بكثير من الاستجابة التشكيلية ، فكلّ بيت مرتبط ارتباطاً إيقاعياً ودلاليا بالبيت الذي يليه ، لتبدو القصيدة في شكل جملة واحدة أو نَفَسٍ واحد وهذا الذي كان قال به الجاحظ في البيان والتبيين .

ومن الجدير بالذكر أن التكرار اللفظي عند شاعرنا يشكل ظاهرة بارزة في شعره، بيد أن الشاعر يحرص على أن لا تتكرر اللفظة – في حال تكرارها – كثيراً مثل : ذكر ، التي تكررت في القصيدة : عشر مرات ، ولكن كان تكرارها مزدوجاً : التقابل ، على شاكلة ما ذكرناه ، وعلة هذا النهج عند الشاعر يعود إلى رغبته بأن لا يصاب المتلقي بالملل ، وهذا ما يجيده الشاعر ويعد من براعة الشاعر الفنية.

وكذلك كان التكرار في قصيدته "في هيكل الشهوات" على الترتيب التالي:

تكرار كلمة : طيف ، في البيت : السادس والسابع.

تكرار كلمة : بؤس ، في البيت الثاني عشر.

تكرار كلمة :اختلس ، اختلسوا ، أذأب ، ذئبوا ، في البيت الرابع عشر.

تكرار كلمة الخمر في أبيات كثيرة : البيت العشرون ، الثاني والعشرون ، الثالث والعشرون ، الرابع والعشرون، الخامس والعشرون ، الثلاثون .

تكرار الفعل : ذهب ، في البيت الثامن والعشرين.

تكرار الفعل : انتخب ، في البيت الثلاثين .

تكرار كلمة :العذول ، في البيت الواحد والثلاثين .

**ث_ تكرار العبارة:**

لقد تنبّه البلاغيون العرب المشحونون بالرغبة في تغليب الجانب الجمالي على الجانب الموضوعي ، أو الدلالة على الموضوع عن طريق الفاعلية الإيقاعية فقد ذكر ابن جنّي في كتاب الخصائص ما يفيد هذه الوظيفة الإيقاعية حن قال عن قيمة بنية الجملة في لغة الشعر :" ومعلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجو ، ولا تتملَّكُ قلب السامع ، إنّما ذلك فيما طال من الكلام ، وأمتع سامعيه بعذوبة مستمَعِهِ ورقّة حواشيه ..." [1] ، حيث يتعدى التأثيرين الدلالي والإيقاعي بنية اللفظة الواحدة فيقع على البنيات التّوامّ"... وهذا لا يكون عن نبرة واحدة ، ولا رزَمَةٍ مختلَسةٍ ، إنّما يكون مع البدء فيه والرّجع ، وتثنّي الحنين على صفحات السّمع ..."[2] ، فقد استعمل إلياس أبو شبكة أسلوباً آخر من التكرار وهو تكرار العبارة أو تكرار الجملة ، وقد ورد هذا التكرار بنسبة أقل من تكرار الألفاظ المفردة "وقد يزداد حجم تكرار البنية الصوتية ليصل إلى ما فوق اللفظة " ، ومثال هذا قوله:[3]

لبنانُ أَنـآهُ وَلـكِـن لَه ذكرٌ بِقَلبي المِسكُ وَالعَنبَرُ

عَسى أَراهُ مُرجِعاً مجدَه لبنانُ فيهِ المِسكُ وَالعَنبَرُ

في هذه الأبيات كرر الشاعر عبارة : المِسك والعَنْبَر ، وتعد هذه العبارة هي المرتكز الدلالي للنص فضلاً عن أهميتها النغمية التي تؤديها، فقد أعطت للقصيدة جرساً موسيقياً قوياً.

[1] : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الأوّل ، ص:27

[2] : نفسه ، الجزء الأوّل ، ص:29

[3] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:142.

ومثاله:[1]

اسجُدي للَّهِ يا نَفسُ فَقَد وافى المغِيبْ

اسجُدي لِلَّهِ وَاِسلي فَترَةً ذِكرى العَذاب

اسجُدي لِلَّهِ يا نَفسي فَقَد وافى المغِيب

اسجُدي لِلَّهِ يا نَفسي فَقَد وافى المغِيب

يمكننا تسمية هذا التكرار نمطا تأسيسيا يأتي موقَّعة به المبادئ ولا يأتي في المحاشي والقوافي أي الانتهاءات ، فالتكرار في هذا المقام الشعريّ لم يكن حشوا ، وإنما هو واقع في صميم الجمالية الشعريّة التي يبتغيها الشاعر ويؤسس عليها رؤياه الإبداعية ، تفنن الشاعر فيه فأحسن التكرار الذي كان يدل على الألم والحنين والندم والحسرة فهذه الأبيات عبارة عن اعتراف وبوح ومناجاة تستحيل إلى صلاة، والغرض من هذا التكرار دلالي أكثر مما هو موسيقى إيقاعي، فالشاعر هنا يخص نفسه بالسجود أي الخضوع لمشيئة الله والقبول بما قدر له؛ لأن نفسه تأبى الخشوع والرضى، ومثاله: [2]

رَبّـاهُ عَـفْـوُكَ إنّي كافِـرٌ جـانٍ جَوّعْتُ نَفْسي وَأَشْبَعْتُ الهَوى الفاني

تَبِعـتُ في الناسِ أَهواءً مُـحَرّمـةً وَقلتُ لِلـنّاسِ قَـولاً عَـنـهُ تَنـــــهاني

وَلم أُفِق مِن جُنونِ القَلبِ في سُبُلي إلا وَقَـد مَـحَـتِ الأَهواءُ إيـمـاني

رَبّـاهُ عَـفْـوُكَ إنّي كـــافِـرٌ جـــانٍ

[1] : نفسه ، ص: 370 ، 371.

[2] : المصدر السابق ، ص:329.

لقد تكررت العبارة : رَبّــاهُ عَــفْــوُكَ إنّي كــــافِــرٌ جــانٍ ، بداية القصيدة والشاهد بقبول تكرارها أنها تأتي في سياق ضراعة ودعاء ، وعند نهاية كل مقطع منها فقد تكررت خمس مرات في أربع مقاطع ، ونجد أن الغرض من هذا التكرار هو تحويل القصيدة إلى صلاة فعمق المعنى بهذا التكرار وأكده فهو يدل على معاناة الشقاء والاعتراف بالذنب، إنه دلاله على التوبة بعد المعصية، ودلالة على صحوة النفس بعد أن غرقت في مفاتن الشهوة ، وغفلة السكر.

وقوله: [1]

نَاقِمٌ عَلى السَّماءْ حاقِدٌ عَلى الْبَشَرْ

ناقم على السماء والبشرْ

## 1، 2، 4– إيقاع التجنيس:

وأما إيقاع التجنيس فثابت في اللسان العربي والسمع ، جرسه إيقاعه مفضّل حتى صار بابا في الدرس البلاغيّ متعارفا عليه ، وأما كونه فهو يعني تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى[2] ، فهما بذلك التمازج الصوتي الجزئيّ متجانسان صوتيا ، ولأنه كذلك فهو " ضرب من ضروب التكرار المؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي والجزئي في تركيب الألفاظ فهذا التشابه في ضروب التكرار المؤكد للنغم ، وكذلك من حيث الجرس يدفع الذهن إلى التماس معنى تتصرف إليه اللفظتان "[3] ، والصوت اللغوي المفرد أو المكرّر هو الأكثر دلالة إيقاعيا

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 325

[2] : ابن جابر الأندلسي ، ديوان الصالح في مدح الملك الصالح ، تحقيق: أحمد فوزي الهيب ، دار سعد الدين ، 2008 ، ص: 347

[3] : هلال ، ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، ص:284

من دلالات البنيات المنطقية الأخرى لأنّ لغة الشعر تثير المعنى ولا تمليه ، وتوقّع الدلالة في النفس ولا تسمّيه فهذا النشاط الدلالي الإيقاعي في نفس الوقت هو الذي يدفع بالشعراء إلى التحرر من قواعد اللغة حاصة الحداثيون منهم .

ومن الجدير بالمعرفة أن نعلم أن الجناس هو نوع من التكرار ؛ لأنه يقوم على تشابه الألفاظ من حيث الحروف وإعدادها وهيئتها وترتيبها[1]، ولهذا فهو عنصر إثراء لغوي يسهم في إضفاء الرونق والإغناء الموسيقي والدلالي ، فالشاعر يسعى من خلاله إلى إظهار الفرق الدلالي عبر درجة قصوى من التشابه ، ولأنه كذلك ، "... فإنّ الفجوة مسافة التوتر أكثر حدة وبروزاً ، وهو أكثر خلخلة لبنية التوقّعات لدى المتلقي "[2]

والجناس نوعان : جناس تام : "وهو أن تتفق الألفاظ في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها وترتيبها."[3]، وأما غير التام أو الناقص: "فهو اختلاف اللفظتين في نوع الحروف أو عددها أو هيأتها أو ترتيبها." [4] ويبدو أن الجناس الذي هو إيقاع تؤديه زخرفة أصوات حروف اللغة لا ينتج المعنى أو الدلالة إلا من خارج الشروط النحوية ، فحين نستقرئ معنى في لغة شعرية مزخرفة إنما ننتبه للمؤثرات الإيقاعية ونغض الطرف عن المعاني اليقينية ، وإلياس أبو شبكة حين يركز على الزخم الزخرفي إنما يرتفع بالمعنى إلى مستويات الإيقاع الموحي بتناهض المعاني في نفوس القراء ، كلّ قارئ يجد له مشروع قراءة شعرية خاصة به .

[1] : الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978 ، .ص: 50.

[2] : كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ط: 1 ، مؤسسة الأبحاث العلمية ، بيروت ، 1987 ، ص: 79.

[3] : القزويني ، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مكتبة المثنى، بغداد ، ص: 294.

[4] : العلوي ، يحي بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، مطبعة المقتطف ، مصر، 1914 ، ص:356.

يتفرع الجناس بالكيفيات التي يتلبّسها إلى أنواع كثيرة ثرية ، وقد استعان إلياس أبو شبكة بهذه التقفية الإيقاعية كثيراً ، إذ طرز بها شعره فاكتسب من خلالها إيحاءات نغمية ودلالية مكثفة تثير الخيال وتحرك الذهن من خلال النغم الصوتي الذي تحدثه فيحملنا على التأمل والتعلق بمعانيه، ولا سيما حين يأتي الجناس عفواً متصلاً بالتخييل، ونرى استعمالاً واسعاً لهذه الآلية البديعية وفي ضوء ما تقدم يمكن تقسيم الجناس إلى ما يأتي:

**إيقاع الجناس التامّ:**

وتحقيقا لزخرف الجناس في لغة الشعر قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر الطويل : [1]

وَفي طَرَفِ الأجْفانِ سُلّتْ مَضارِبٌ تقومُ على أحْداقِها كالمضارِبِ

جاء تكرار لفظة : مضارب ، بمعنيين مختلفين أما الأول فهو اسم بمعنى سيوف ، وأما الآخر فهو اسم بمعنى : مِضْرب كرة التنس ، وهذان المعنيان أسهما في تلوين الإيقاع الداخلي للبيت، وذلك بتكرار المجموعة الصوتية لفظة : مضارب ، برمتها مما يعني التكرار الكلي لجرس هذه الأصوات، وكذلك دلالة على براعة وقوة بلاغة الشاعر على اختيار اللفظ المناسب للمعنى المناسب .

وتحقيقا لإيقاع المجانسة قال الشاعر على وزن بحر الطويل :[2]

وَكوني عَلى رُغْمِ النّوائِب لَبْوَةً تَسيرُ مَعَ الأشبالِ فوقَ النوائبِ

ففي الشطر الأول من البيت وردتْ لفظة :النوائب ، التي تكررت في نهاية الشطر الثاني، فلفظة النوائب الأولى تعني المصائب والثانية تعني الشوك، ورغم اختلاف دلالة اللفظتين إلا أنهما أعطيا للبيت قوة في

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:87

[2] : نفسه ، ص: 89.

المعنى وجمالاً في الإيقاع، إذ أن تطابق البنية الصوتية لكل من طرفي الجناس تطابقاً تاماً ولد لنا دلالتين مختلفتين اختلافاً جذرياً، وهذا يعني جودة الصورة الشعرية المتأتية من الجناس وبلوغها الدرجة العالية من الإبداع ، ومن الجناس التام قوله:[1]

إن قاضي المستعبدين لعبد وقضاة عورٌ قضاة العور

تكررت في النموذج الشعريّ لفظة : عور ، في الشطر الثاني من البيت ولكن الدلالة تختلف فالأولى: قضاة عور ، بمعنى قضاة العمي والكفيف لا يبصر، والثانية : قضاة العور ، هي قضاة العبيد والرقيق ، ومن هنا نجد رغم تطابق الإيقاع الصوتي للفظتين إلا أنهما يختلفان في الدلالة والمعنى فكلاهما يخلق لنا حقلاً دلالياً خاصاً ومختلفاً تماماً عن نظيره ، وهذا هو هدف الشاعر الذي يظهر في حبه من أجل إبراز قدرته الفنية والبلاغية في شعره.

ويقول كذلك على وزن بحر البسيط :[2]

سَترجِعينَ وَلا أُقْصيكِ عَنْ جَسَدِي حَتَّى تَحلَّ اللَيالي الحُمْرِ أَوْصَالِي

حَتّى يحلَّ وَباءُ الخُلدِ في كَبِدِي وَيَعْلَقَ العارُ مِنْ بَعْدِي بِأَذْيَالِي

أما في هذا المقام الشعري فالشاعر أتى بتوزيع تكراري فريد من نوعه صورة لفظية في الشطر الثاني من البيت الأول ، وأخرى أتي بها في الشطر الأول من البيت الثاني ، فتكرار الفعل :حلّ ، فالأول : تحل ، بمعنى تفكُّ وتكرر ثانية ببنية فعلية : يحل ، بمعنى مختلف عما أفاد في الأول هو: يسكن ، ويُقيم ، حيث جدير بهذا التكرار اللفظي البديع أن يعطي المعنى قوة ذات دلالة إيقاعية وثراء تنغيميا في الجانب الموسيقي من شخصية

[1] : نفسه ، ص: 297.

[2] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 322.

الخطاب الشعريّ وذلك نحسبه ممّا يجذب انتباه المتلقي ، ويقوي اهتمامه بمعايشة دلالات الخطاب الشعري الإيحائية فتقارع أجراس الأصوات اللغوية وهي تتناهض في جنبات إنشاديّة الخطاب يضفي على البيت الشعريّ جمالية إيقاعية تطرب لها الآذان ، ومن قوله في القصيدة نفسها:[1]

وَلتَكُن هذِهِ الإِشارَة رَمزاً لِإصفِرارٍ عَلى المِلَذّات مرّا

لَوّنيها بِالإِصفِرارِ إِلى أَن يَختم المِوتُ نَزعَها المِستَمِرّا

وثمّة جناس آخر هو الجناس التامّ تحقّق جرّاء تكرار اللفظة : إصفرار ، في الشّطر الثاني من البيت الأول ، وفي الشطر الأول من البيت الثاني ، ومعنى الأولى هو الابتعاد عن الملذات ، والثانية بمعنى اللون الأصفر فنجد هنا تطابق في النسبية الصوتية ، واختلاف تامّ في النسبية الدّلاليّة ، وهذا سمة إبداعية لا تخفى معالمها .

وقوله على وزن الخفيف :[2]

ما خُمورُ الكؤوسِ مهما تلظّت كَخمورِ القَلْبِ الذي تَعْصرينَهْ

وثمّة تكرار إيقاعيّ آخر هو ورود لفظة : خمور ، مترددة بين شطري البيت ، ففي الظهور الأول دلّت على التي تُشرب للسكر ، وفي البروز الثاني عَنَتْ : عذاب القلب ، والدلالتان تجتمعان على معنى الإذهاب والتضييع ، وكما سقت الإشارة إليه فاللفظتان تتطابقان في جانب الإيقاع الصوتي وتتّفقان اتفاقا تاماً ، مع تباين دلالي بينهما ظاهر فالتوحّد في اللفظ والاختلاف في المعنى من التوقيعات المحبّبة إلى النفوس لأنها ترى شيئين وتحس بهما في آن واحد .

[1] : المرجع السابق ، ص: 323.

[2] : نفسه ، ص:326.

**بلاغة الجناس الناقص الشعريّة وإيقاعه :**

الجناس الناقص هو بنية صوتية تتمثل في اختلاف اللفظتين في عدد الحروف[1]، أو بالأخرى في عدد الأصوات ، بمعنى " أن تزيد لفظة ما على لفظة أخرى بحرف أو أكثر مع تطابق في الحروف الأخرى ."[2]

ومن ذلك قوله على وزن السريع :[3]

لي فيهِ شطْرٌ منْ حَياتي وَلِي مِنْ مُهْجَتي فِي صَدْرِهِ أَشْطُرُ

فزيادة لفظة :أشطر ، على لفظة :شطر ، بحرف الألف ، وبذلك يتمّ التوافق الصّوتيّ بين هاتين اللفظتين ، ليُلْقِيَ بظلاله على وعي المتلقي وفهمه.

ونقرأ له أيضاً على وزن الطويل :[4]

فليس نصر الظلم الا معاقباً سيلقى من الأيام شر العواقب

وقع الشاعر اللغة الشعرية بالجمع بين لفظتي : معاقباً ، العواقب ، إذ زاد الكلمة الأولى بحرف الميم والثانية بحرف الواو ليحقق توافقاً صوتياً من خلال الأصوات الأخرى ليحقق أحد أنواع الجناسات غير التامة وهو الجناس الناقص.

وله أيضاً على وزن الخفيف :[1]

[1] : ينظر القزويني ، جلال الدين محمد ، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، ص:385.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:385.

[3] : المصدر السابق ، ص:139.

[4] : نفسه ، ص: 88.

حين أقبلت والهوى فيك يحبو كان حبي يفنى وناري تخبو

تمّ توقيع الدلالة الشعرية في هذا البيت بالجمع بين لفظتي : يحبو ، يخبو ، أما لفظة :يحبو ، فتعني يقترب ، والثانية المجانسة لها صوتا وبنية صرفية : تخبو ، فتعني سكنت وهمدت وخمد لهبها ،حيث جمع الشاعر في هذه البنية التجنيسية بين لفظتين شبه متطابقتين صوتا ومتضادتين معنىً ، فكان للشاعر بذلك التوقيع أثر بارز في تجويد الصياغة الشعرية ، وتحقيق أثر إيقاعها في نفسية المتلقي من جهة أخرى.

وقوله:[2]

ومَضتْ أشْهر وتلك الأحاديثُ يُدَبُّ الهوى بها ويُرَبُّ

نعتقد أن بنية التجنيس نشأت مع القصيدة العربية العمودية فكان لها أثر إثراء المكونات الإيقاعية لسانيا وسماعيا في فترة من الشعرية العربية كان العروض أو الوزن تغطي على شكل القصيدة الخارجيّ ، وتكاد مختلف الزخارف الصوتية والبنائية أن تغطي على النقائص الشعرية الأخرى التي لم تسمح البنية العمودية ظهورها في القصيدة العربية ، والتجنيس سواء أكان ناقصا أم تاما فإنه لا يمكنه أن يغيب عن مكونات الشعرية العربية سواء أكان ذلك قديما أم حديثا.

يتم الجمع بين إيقاعي اللفظتين : يُدَبُّ و يُرَبُّ ، فأمّا الأولى فتعني سَرَتْ فيه الحيَويَّة ، وتحرّك في نفسه الحب والهوى ، وأما الصورة الصوتية الثانية : يُرَبُّ ، فعنِيَتْ: وَصَلَ إلى قمته وحده الأقصى ، والمفاعلة بين اللفظتين يعني توافر الجناس الناقص ، والواضح أن رغم اختلاف اللفظتين دلاليا فإنّ لهما إيقاعا صوتيا يثري الجانب الإنشادي .

[1] : نفسه ، ص: 415.

[2] : المصدر السابق ، ص: 415.

# الفصل الثاني: التّشكيل التّركيبيّ في شعر إلياس أبو شبكة.

- التشكيل الخبري والتشكيل الإنشائيّ.
- التشكيل اللغويّ الإنشائيّ في شعر إلياس أبو شبكة.
- تشكيل بنية الاستفهام الحقيقي أو الموضوعيّ.
- تشكيل بنية الاستفهام بغرض الإنكار.
- بنية أسلوب النداء التشكيلية في شعر ألياس أبو شبكة.
- التقديم والتأخير في الجملة الفعلية.
- المحذوفات .

## 2، 1- التّشكيل الخبريّ والتّشكيل الإنشائيّ:

كان لزاما علينا منهجيا أن نربط مبحث التشكيل التركيبي في شعر إلياس أبو شبكة بالتوزيع اللغوي في العبارة ، وهذا الذي يسمّونه الأسلوب ، والتركيب أو التشكيل لا يمكن عزله عن الجانب الدلاليّ ، فاللفظ والمعنى مترابطان قد يكون من المجادلة القول أيهما يسبق الآخر في الوجود والمرجعية المبدئية غير أننا نقرّ حين نتأمّل الموضوع لأنّ اللفظ أو تراكيب الألفاظ هي التي تثير المعنى ، وتقدح شرارة تصور الدلالة ، بينما نرى أن الدلالة أو المعنى كفيل بأن يتعلق بكثير من الألفاظ والتراكيب خاصة إذا كانت مترابطة ترادفيا .

ومن جهة أخرى أكثر اتصالا بالتفسير النفسي أو الانفعالي للأساليب التعبيرية فإن الأسلوب الخبري تقريريّ قوامه العقل ، فالموضوع الخبري غير قابل للتصرف البلاغيّ لذلك حين يقبل الشاعر على هذا النوع من التفكير فإنّه لا يعول على الأساليب التي يحتاج متلقيها إلى التأويل فالفكرة أو الموضوع تصل المتلقي وفق الشروط الدلالية التي أرسلت عليها ، وإذا قصد الشاعر إلى الإغراب أو المبالغات أو جرّ المتلقي إلى المساهمة في إبداع الخطاب فإنه يوظف المعاني التي أسلوبها الإنشاء ، ففي خلال ذلك ينفتح الخطاب الشعري خاصة على الإضافات أو الزيادات المعنوية التي تقوم على نوع من حرية القراءة الشعرية للغة.

تناولت الباحثة ابتسام أحمد جمدان موضوع إيقاع أسلوبي الخبر والإنشاء وأعطاه بعدا إيقاعيا فاعلا بمعنى أن إيقاع الأسلوبين كفيل بتمويج الدلالة وتحريكها ، فالبلاغة تتحول في أسلوبيهما إلى إيقاع بمعنى أن بلاغتهما تهزّ نفس المتلقي ، وذلك ما سيغذي الإيقاع البلاغيّ لأنه "... يخلق حركة متموّجة ممتدّة تضفي على النص حيوية ونشاطا ملحوظين ..."[1] ، من هذا المنطلق يمكن للإيقاع أن يمتزج

[1] : ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ط:1 دار القلم العربي بحلب سورية 1997 ، ص:217

بالبلاغة العربية لأنهما يصبان في القيم الجمالية الواحدة ، والشاعر إذا أراد التأثير الإيقاعي من خلال أسلوبي الخبر والإنشاء عليه أن يعرف كيفية المفاعلة بين الموصوفات وأدوات الاستفهام ، والنهي والقسم وما جرى مجراها من الأساليب الإنشائية التي تليق بالتعبير الشعريّ.

يكون مفهوم التشكيل قد انتقل من المِصَرات إلى المفهومات ومن أشكال الأشياء إلى الأشكال التعبيرية ، والشكل الذي مادّته غير اللغة مثلما هو في الفنون التشكيلية قد يسهل ابتداع النموذج في اختصاص فنّه فهو متنوّع كثير ، أما في اختصاص الشعر فإنّ التّشكيل في الشعر قليل التنوّع ، ولنا أن نذكر هنا شكل القصيدة العمودية الذي استقرّ منذ القديم وهو ما يزال يفرض توزيعه على بعض الشعراء المحدثين وإلياس أبو شبكة واحد منهم ، وقد تكون صعوبة تنوع الشكل التعبيري في الشعر عائدا إلى كون اللغة الشعرية تتضمّن جملة من الشروط التركيبية هي ذاتها عبارة عن قوانين النحو والصرف والبلاغة فتراكب القوانين ضمن الوظيفة التشكيلية الواحدة تجعل ابتداع الشكل صعبا ، والحقيقة أن لدينا في الشعر شكلان : شكل عمودي ، وشكل حرّ أو تفعيليّ ، ولكلّ من التشكيلين فلسفته ومبادئه والكيفيات التي ينبغي للشاعر القول في إطاره ، وبما أن التشكيل في الشعر هو بنائي لغويّ فإن أي بنية لغوية محلّ إبراز يكون الشاعر قد قصد بها إلى التشكيل الشعريّ ، وبما أن لغة الشعر تميل إلى التكرار فإن الحسّ الفني يبحث دائما عن دعامة البناء التشكيلي يكون دلك التوجه في القصيدة العمودية عن طريق بثّ مقامات الانسجام والانتظام ويكون ذلك عن طريق " المقايسة المعنوية ، والتناسب الصوتي " [1]حتى يتجول الموقف التعبيري إلى بؤرة تعبيرية يبرز فيها الشاعر قيمة بنائية خاصّة .

ولقد أتفق جلّ البلاغيين على أن يصنفوا الأساليب التعبيرية إلى أسلوبين تنحصر الأساليب هما الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي " ... فالخبري كل كلام يحتمل الصدق والكذب ، وأما الإنشائي

[1] : عبد الرحيم كنوان ، من جماليات إيقاع الشعر العربيّ ، دراسة ط:1 ، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر الرباط 2002 ، ص:153

فهو كل كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب ؛ فضروب الكلام التي يعبّر بها الشاعر عن أفكاره ومشاعره لا تتعدى أسلوبي الخبر والإنشاء ."[1] ، ولغة الشعر ومواضيعه تحتاج إلى النمطين معا ، فالذات الشاعرة تارة تجنح إلى التفكير فتغلب التقرير والحجاج ، وتارة تنتقل منه إلى التعبير فتتبع الأساليب وتتصرف في إنتاج إيقاعاتها ، وخصائصها الجمالية ، ويمكننا أن نرجع هذا التبديل في الأسلوب إلى تناوب الحسّ والعقل في تداول الأفكار ، ومعالجة المعاني الشعرية ، والشاعر تارة يخبر وتارة ينشئ فإذا أخبر فإنه يرتكز على المعطيات الواقعية وإذا أنشأ فمعنى ذلك أنه اخترع وأبدأ فكان الأول في إنشاء العبارة واقتراح الأسلوب.

ومن الطبيعي أن تؤدّي المعاني الشعرية إلى نوع من التشكيل اللغوي ينتجه ميل إيقاع الشعر إلى تحسّس الألفاظ والجمل ، ولأنّ كل معنى شعريّ يتطلّب ترتيبا لفظيا نفسيا خاصا به ، وهذا الذي عناه عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم ، فالمعاني الشعرية إذا كانت تقريرية أو إخبارية تتطلب انتظاما للعناصر النحوية منسقة نسقا منطقيا ، فعل فاعل مفعول ، وإما إذا كانت المعاني إنشائية فإنّ المعنى يتطلب ترتيبا ملتويا كأن يوظّف الشاعر التقديم والتأخير والحذف والتكرار والتدوير ومختلف الزينة اللفظية ، ولنا أن نتمثل في موضوع انتظام الألفاظ وفق الأسلوبين الإنشائي والخبري بما أورده عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز فقد روى عن الأصمعي قوله : كان خلف الأحمر وأبو عمرو بن العلاء يأتيان بشّارا يدارسانه بلاغة الشعر ، وكانا معجبيْن بما يحدِثه من ابتداع الشعر ويتطلعان إلى سماع الجديد وكانا جادلاه في قصيدة قالها جديدة طريفة ، والتي نصّها :

بَكّْرَا صَاحِبَيَّ قَبْلَ الهَجِيرِ إِنّ ذَاكَ النَّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

وكان خلف الأحمر ارتأى صيغة أخرى فضلها على تلك التي ابتدعها بشار وقال لله : لو قلت في الشطر الثاني : بكّرا فالنجاح في التبكير على أسلوب تكرار بكّرا مرتين الأولى في بداية الشطر الأوّل

[1] : شرتح ، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العربي ، 2005 ، ص: 185.

والأخرى في بداية الشطر الثاني ، ما كان من بشار إلاّ أن ثبت على أسلوبه الذي ابتدأ به وانطبع به وفسّر ذلك الثبات على المبدأ الإبداعي قائلا: "... إنّما بنيتها أعرابية وحشية فقلت : إنّ ذاك النجاح في التبكير ، كما تقول الأعراب البدويّون ، ولو قلت: بكّرا فالنجاح ، كان هذا من كلام المولَّدين ، ولا يشبه ذاك الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة ..."[1] ، ولو عدنا إلى الموازنة بين الأسلوبية وجدناهما غير مختلفين كثيرا وإنما السر في الفارق بين الأسلوبين أن أحدهما مباشر والآخر ملتوٍ يستعين بالزينة اللفظية والأسلوبية أكثر من التركيز على الدلالة النحوية المباشرة .

وإذا تأملنا كلاّ من أسلوبي الإنشاء والخبر وجدناهما يفيدان ضربا من تأليف العبارة ، فالإنشاء له أسلوبه ، والخبر كذلك له أسلوبه ، بحيث كلّ أسلوب يقتضي بنية تعبيريّة تتعلّق بما هو فوق الكلمة الواحدة بمعنى متعلق بالجملة أو التركيب بمعنى بنية فوق معجمية ، والأسلوب والإنشاء وإن كانا بنيتين جاهزتين مثلهما مثل الوزن أو الجملة النحوية إلا أن الشعراء كثيرا ما يوظفونهما في سياقات نظمية مختلفة.

ونظرا لقيمة هذا التفسير البلاغيّ الجمالي من لدن بشار بن برد ، فقد وجدنا هذا الشعر يتكرر في كثير من كتب البلاغة العربية ، وأفضل ما وردت في كتاب مفتاح العلوم للسّكاكي ، فقد زاد في تفسير جماليّة الشّعر الأسلوبيّة حين نسب التّشكيل اللّغويّ في ذلك الشّعر بتشبّه الشاعر "... بأئمّة صناعة البلاغة المهتدين بفطرتهم إلى تطبيق مفاصلها زهم الأعراب ، وهم الأعراب الخلّص من كلّ خارش يربوع وضبّ تلقاه في بلاغته يضع الهناء مواضع النقب دون المولّدين الذين قصارى أمرهم في مضمر البلاغة أوان الاستباق إذا استفرغوا مجهودهم الاقتداء مجهودهم الاقتداء بأولئك ..." [2] ، أما تفسير السكاكي لتفضيل بشار لأسلوبه الأعرابي على أسلوب الملولّدين أن الشاعر قد تعمّد أن "..

[1] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت لبنان ، 1981 ، ص: 211

[2] : السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق: نعيم زرزور ، ط:2 ، دار الكنب العلمية بيروت لبنان ، 1987 ، ص:75

يهدر بشقشقة سكان مهافي الريح من كلّ ماضغ قيصوم وشيح ..." [1] ، وأشعار إلياس أبو شبكة كذلك قابلة بأن تُنْظم على أكثر من طريقة تعبير ، وتُنْسجَ على منوال أكثر من أسلوب ، وهذا الذي له علاقة بتنقيح الشعر ، فالشاعر قبل أن يقول القصيدة ويذيعها في الناس يكون حسب تقديرنا قد أدارها في نفسه مرارا وتكرارا ، وإن الصورة اللفظية والأسلوبية التي قد يستقرّ عليها في نهاية المطاف هي ذاتها قلبة للتنقيح والتغيير ، لذلك فالشعراء كثيرا ما يخرجون خلال إنشاد أشعارهم على النصّ.

## 2، 1، 1– التّشكيل الخبريّ :

يقول القزويني في تحديد أسلوب الخبر " من المعلوم لكل عاقل أن قصد المخبر بخبره إفادة المخاطب إما نفس الحكم كقولك: زيدٌ قائم لمن لا يعلم أنت قائم ، ويسمى هذا فائدة الخبر ، وإما كون المخبر عالماً بالحكم كقولك : لمن زيد عنده ، ولا يعلم أنك تعلم ذلك زيد ، ويسمى عندك هذا : لازم الفائدة "[2] ، فالموضوع إذا متّصل الاتصال الوثيق بعملية التواصل بين طرفين مرسل ومتلقٍّ مع العلم أن الرسالة قابلة للتنوع والتعدّد فالفكرة تفرُق بين أن تكون في سياق شعريّ وبين أو تكون في سياق نثريّ تقريريّ ، وربّما يكون هذا الذي فات البلاغيين العرب فلم يميّزوا بين أنواع الرسائل ، ويُفهم من هذا أنّ الخبر باعتباره رسالة موجّهة إلى طرف آخر ، يُلقى لأحد الغرضين :

أ : إفادة المخاطب حكماً تتضمّنه الجملة

ب : إفادة المخاطب أن المتكلم عالم بالحكم ، وقد يخرج الخبر عن هذين الغرضين إلى أغراض تفهم من السياق ، منها: الفخر، وإظهار الضعف والعجز ، والاسترحام والاستعطاف ، والتحسر ، والحث ، والندم ، وإظهار الحزن ، لحقيقة أن الشعر لا يعالج موضوعا بحدافيره ، وإنما شير إلى معان وأفكار تظهر لقارئ غير مكتملة ، فالمعاني الشعرية توجد في نفس المتلقّي ، وليس بالضرورة أن المعاني متطابقة

[1] : نفسه ، ص:75

[2] : القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، ص:43.

[1]مواضيعها أو ضورها بين لشاعر والمتلقي."... وهذا هو الشعر فحسب ، تبالغ في التفضيل وتجعل حقيقة الجنسية مقصورة على المذكور ..."[2] ، ومن الموضوعي أن الكلام على الأساليب الشعرية بين إنشاء وخبر يجرّنا منهجيا إلى التطرّق لمفهوم الشعر.

ونظرا لغلبة التقريرية على الموضوع الشعري العربي القديم فقد ساد الأسلوب الخبري ، فالشاعر يقف ساردا للأحداث يكون قد التقطها من أحداث وقعت في قبيلته ، فالخبر لا يمكنه أن يهزنا إلا إذا جاء الشاعر في تقريره بالقضايا الغريبة المستغربة الحدوث وقد كان إلياس أبو شبكة يورد كثيرا من هذه الشعرية الخبرية التي تفاجئك بالمضامين المستغربة كما نقف على ذلك في ديوان أفاعي الفردوس في سياق الحكاية عن الأحداث المغربة فالقصيدتان : القاذورة أو الأفعي التي بها سمي الديوان تأتي في سياق سردي حكائي يناوب فيها الشاعر بين الخبر اليقيني والإغراب في نهاية تلك الأخبار ، تأتي في هذا السياق كل الأخبار المغربة متلبسة إطار الحلم فإلياس أبو شبكة يؤطر كل خبر خارق بالحلم فكل ما يسرده حكائيا يندرج تحت تأثير رؤيا الحلم قال على وزن بحر الطويل الصورة الثانية :

حلمتُ بدنيا ليتها لا تُبَدَّدُ لذائذ أحلامي ولا كان لي غدُ[3]

فالأدوات الإنشائية الموظفة في هذا الشعر : ليت ،كلها تزيد إنشائية كونها مؤطرة بفعل حلمتُ.

ولقد استخدم إلياس أبو شبكة الأسلوب الخبري في كثير من المواضع وذلك طبيعي لأنّ مذهب الشاعر يتماشى مع ذلك النمط من التفكير الشعريّ ، والشاعر يكثر من الأسلوب الخبري للتعبير عن أغراض شبه موضوعية متنوعة لكنّها ذات علاقة بمذهب الشعر الرومنسي الذي يتبناه أبو شبكة ، وهو الشكوى ، والحنين ، وهاتان العاطفتان وإن نراهما متّصلتين الاتصال الوثيق بالقيم الانفعالية إلا أن

[2] : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:60

[3] : إلياس أبو شبكة ، أفاعي الفردوس ، ص:18

الشاعر يوردها في شكل تعابير صريحة تسمّي الأشياء وتوضحها بشكل تقريريّ لا تكاد تخفى أساليبه على المتمعّن.

لقد استمدّ إلياس أبو شبكة كثيرا من أساليب الشعر العربي القديم ، فهو متمدرس على شعرية المعلقات حتى وإن جرّته روح النقد والانتقاد إلى تبني روح ثورية قد لا تتقبل طبيعة التفكير العربي القديم ، بناء على كان ينشده من حرية التفكير في الحياة فما بالك إذا كان التفكير شعريا.

أوّلا : الفخر على وزن السريع :[1]

ما مصرُ إلّا زَهرَةٌ في العُلى وَالنَيلُ من برعمِها يقطُرُ
فَالحُرُّ فيها أَسدٌ رابِضٌ إذا دُعي لِلوَثبِ لا يَغدرُ
يحرسُها فِرعَونُ في قَبرِه فِرعونُ حيٌّ فيهِ لا يُنكَرُ

ثانيا : التحسّر والشّكوى كما في قوله :[2]

أَنا أَسيرٌ في بِلادي فَهل في مِصر أفْكارُ الفَتى تُؤسَرُ

وقوله:[3]

سَأهجر الأَوطانَ لا كارِهاً لكِن لِأَسبابٍ دَعَت أَهجُرُ
رِجالُها مَأجورَةٌ جلَّها كَأَنَّها الآلَة تُستَأجـــرُ

فيفيد الخبر في هذه الأبيات الشكوى والتحسر لما آلت إليه لبنان وللتعبير عن شدة الإحساس بهذا الشعور المؤلم يستخدم الشاعر الأسلوب الخبري.

[1] : أبو شبكة، إلياس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 142.
[2] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 142.
[3] : المصدر السابق ، ص:141.

ثالثا : سرد حقائق تاريخية ويعتبر هذا النمط من التفكير الشعري أكثر ارتباطا بالأسلوب الخبريّ لذلك قال :[1]

ما الجِسمُ في هذا الوُجودِ سِوى بَلىً تَمشي العُصورُ عَلى أَديمِ تُرابِهِ
مِن عَهدِ آدَمَ وَالضَريحُ مهيّأ وَجَميعُ هذا الخَلقِ رَهنُ طِلابِهِ
كُلٌّ يُغَيبهُ الزَمانُ إِلى الهبا وَكَذا الزَمانُ يَحينُ يَومُ غِيابِه

لقد أجاء إلياس أبو شبكة في سرد الحكاية عن التطور والتحوّل ثمّ ذكر الفناء في شكل فلسفي واضح ، فالزمان في نظره كذلك يفنى .

وقال في مناسبة أخرى موظّفا كم الخبرية على وزن الكامل :[2]

كَم مِن عُصورٍ قَبلَ آدم أَدبَرَتْ وَمَضى بِها النِسيانُ عِندَ إِيابِهِ

: السرد القصصي قال إلياس أبو شبكة على وزن الخفيف وسنلاحظ عند تقطيع وزن القصيدة إنّ فيها ميزة أسلوبية أو تشكيلية تتمثل في انشطار لفظة أو كلمة بين الشطرين ، يقع بعضها في الشطر الأول ليستكمل باقيها في بداية الشطر الثاني : الشبا/ب ، الهضا / ب ، تغيـ/ ب :[3]

في ذِمَّةِ الماضي اِنطَوَت ساعاتُ أَحلامي العِذاب
أَيّامَ لا هَمٌّ سِوى هَمِّ المعلِّمِ وَالكِتاب
أَيّامَ كانَ أَبي الشَبا بَ وَكنتُ نوراً لِلشَّباب
أَيّامَ حُلمي لَم يَكُن إِلّا شُعاعاً من شِهاب

[1] : نفسه: ص : 182.
[2] : المصدر السابق : ص : 183.
[3] : نفسه ، ص: 63

إِن أُنسَ لا أَنسَ الهِضا ب وَما عَلى تِلكَ الهِضاب
والشَّمس توشِكُ أن تغيـ ـبَ وَيُعْلَن الجَرَسُ الغِياب

والحكاية الشعرية مثلها مثل الحكاية النثرية تتطلب نسقا مباشرا تتوالى فيه الأحداث ، وتنظم تنظيما تاريخيا أو زمنيا ، وقد كان السكاكي أشار في المفتاح إلى مقام الحكاية الشعرية [1] ، فالسياق الحكائي يمنح اللغة نسقا سرديا تتحوّل في أزمان الأفعال إلى مجرد تأطير لزمن الحكاية.

رابعا : التهديد والوعيد:[2]

فَلَيسَ نَصيرُ الظُلم إلا معاقِباً سَيَلقى من الأَيّام شرّ العَواقِبِ

خامسا : المدح:[3]

جَعَلتِ دِياناتِ الشُعوبِ شَقائِقاً وَآخَيتِ في الأَكوانِ كلّ المذاهِبِ

خامسا : ويعتبر مقام إظهار الحب في القصيدة من المجالات التشكيلية التي تستوعب التنويع الأسلوبي كما يظهر من الموقف التعبيري التالي :[4]

لَم أَنسَ أَترابي الأولى كانوا وَكنتُ لَهُم مداما

سادسا : وللوصف اللغوي صلة بإنشاء الأساليب مثلما نقف عليه في العينة الشعرية التالية :[5]

أشْجاره ذاهِبة في الفضاء يَروع مِنها ذَلِك المَنْظر
كَأَنَّها المُراد قامت عـلى آكامه ساهِرة تـخـفـر

[1] : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص:77
[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 88
[3] : نفسه ، ص: 88.
[4] : نفسه ، ص : 63.
[5] : نفسه ، ص: 138.

وينبغي في مقام الوصف الشعريّ أن تأخذ اللغة الواصفة طابعا أسلوبيا مستقرا لأن في الوصف ينبغي استعمال حاسة البصر وهو الذي من شأنه أن يصف الأشياء والأجسام مستقرة على هيئة ثابتة ، ومن الملاحظ أن الأسلوبي اللغوي الواصف تناسبه الجملة الاسمية التي فيها مبتدأ وخبر فبنيتها ثابتة وعناصرها واضحة المراتب مستقرّة ، وذلك خلاف الجلمة الفعلية التي تتطلب الحركة .

وقوله على وزن الرجز :[1]

كَم قَد تَبارى الشِعرُ في وَصفِها وَكُلُّنا في وَصفِـها قَصَّرُ
سَـمـاؤُهـا وَحـيٌ وَأَزهـــارُهـا شعـرٌ وَبردونيُّها أَسطُرُ

وقوله على وزن بحر السريع :[2]

كَم أَنجَبتُ من شاعِرٍ نابِغٍ إِذا اِنبَرى في مَوقِفٍ يسحرُ
كَـأَنَّما هاروتُ في شِعرِهِ بِالرُغمِ عَن إِخفائِهِ يَظهَرُ

أوّلا : التذمر والسخط على وزن بحر الطويل :[3]

هذه الدُّنيا ، يُذري رِمادُهـا لِريحِ الـفَـنـا ، إلّا جَحيمٌ مُرَمَّدُ
تلاشَتْ بهِ النيران غير بَقيـة تَشُبُّ لها في شَهْوة الطينِ موقدُ
ففي طبق وَما مُسْتنقَع في صَقيعِه نمت حَشَرات فـاجِـرات تـوقـدُ

وقال في شعر آخر على وزن بحر الطويل :[4]

وَما زُمرَةُ الجَـهّالِ إلا غَـيـاهـبٌ سَيخرقُ نورُ الفَجرِ لَيلَ الغَياهِبِ
بصرتُ بِها وَالدَمعُ فَوق خدودِها وَما دَمعُها إلا رموزُ المِـــصائِبِ

[1] : نفسه ، ص: 138.
[2] : أبو شبكة، إلياس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 138 ، 139.
[3] : المرجع السابق ، ص: 301.
[4] : المرجع السابق ، ص : 88.

ثانيا : التعظيم وإظهار جمال لبنان ومكانتها في قلبه قال على وزن الرجز :[1]

كمْ قَد تَبارى الشِّعر وكلُّنا في وصْفها قُصرُ

وقال في شعر آخر :[2]

حَوْراءُ والعُشاق تَرْتادها وكلُّ مَن يَعْشقها أَحْوَرُ

وهكذا نلاحظ أن الخبر في شعر إلياس أبو شبكة لا ينحصر في الإخبار فحسب بل يتجاوزه إلى أغراض أخرى، فالجزء المحذوف قد سبقت الدلالة عليه، أو الحديث عنه، فغدا مفهوماً من السياق ومن ثمّ يصبح ذكره ضرباً من التزيد لا ضرورة له ويدخل في هذا الضرب من التعليل ما وصفه عبد القاهر بأنه : " مما اعتيد فيه أن يجيء خبراً قد بني على مبتدأ محذوف قولهم بعد أن يذكروا الرجل فتر من صفته كذا ، وأغر من صفته كيت وكيت"[3] ، ولغة الشّعر أكثر ما تستثمر الحذف والتقديم والتأخير والتفاضل في العبارة أو الإحالة خدمة لمقصديّة تشكيليّة.

## 2، 1، 2– التشكيل اللغويّ الإنشائي في شعر إلياس أبو شبكة :

اللغة مثلها مثل الوزن العروضي كلاهما يصدر عن لا شعور الشاعر ، ومتى كانت اللغة لا إرادية كانت انطباعية يمارسها الشاعر بالفطرة ، ولا يمكن لقارئ الشهر أو متلقّيه أن يستوعب رسائل الشعراء في أشعارهم إلا إذا كان يملك نصيبا من الشاعرية ، لا نعني بها شاعرية القول ، ولكننا نعني شاعرة القراءة أو شاعرية التلقي ، لذلك ذُكِر هذا الصنف في القرآن الكريم بالغوين ، فغاوي الشعر هو المفتتن بسماع الشعر وتذوّق بلاغاته في السان وفي السمع ، لذلك يبدو من الطبيعي أن لا يقبل كل الناس على الاستماع لإنشاد الشعر أو مطالعة نصوصه وإنما ذلك خاص بالذين أشرنا إليهم وهو غُوَّاةُ الشعر

[1] : نفسه ، ص: 138

[2] : المرجع السابق ، ص : 138.

[3] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 146.

إذا كان الخبر " يمثل اللغة في جانبها الثابت فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك "[1] ، والإنشاء معناه الإبداء ، وهو أن يقول الشاعر شعرا لا يتبع فيه أحدا من الشعراء كان قد سبقه ، فقد رأى محمد الهادي الطرابلسي " أن الأساليب الإنشائية تنشط مراحل النص إذا داخلته ، وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة المرسل إلى مساهمة المستقبل الذي يتحول فيها من مستقبل إلى طرف مشارك."[2] وتعتبر الرومانسية في الشعر من أبرز الدوافع إلى توظيف الأساليب الإنشائية لأنها "... في حدمة الغرض العاطفي بدلا من أن يكون في خدمة الغرض العقلي ..." [3] ومن شأن اللغة الواردة من تلك الجهة التهيّج والانفعال ، والرومانسيّون في ذلك التوجّه يشبهون الشعراء العذريين في تاريخ الشعرية العربية ، فالعشق والهيام والشكوى والألم هي حوافز نفسية وروحية تدفع الشاعر الرومانسي إلى الإكثار من تصوير مواقف الشكوى والعذاب.

وقد جاءت الجمل الإنشائية أقل عدداً من الجمل الخبرية، في هذه الأشعار، وبالرغم من قلتها فإن لحضورها في هذه النصوص الشعرية دلالات خاصة ؛ إذ تتجاوز وظائفها اللغوية إلى وظائف جديدة.

استعمل إلياس أبو شبكة معظم الصيغ الإنشائية المتعارف عليها في قاموس اللغة العربية ، احتاج إلى توظيفها بدافع بلاغيّ أو إيقاعيّ يحتّمه الموقف الشعري الانفعالي في مذهب الشاعر ، وقد جاء أسلوب الاستفهام بين مختلف الأدوات الإنشائية وأساليبها في صدارة سجلّ الاستعمالات بعد إحصاء تردّد كل استعمال في شعر الشاعر ، ثمّ تلا الاستفهام أسلوب الشرط ، ثم الأمر والدعاء والنداء

[1] : سيدي محمد ، عبدالله محمد ، المعتمد ابن عباد حياته من خلال شعره ، دراسة أدبية أسلوبية ، دار الكتاب المصري، القاهرة ، 2009 ، ص: 246.

[2] : الطرابلسي ، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، تونس ، الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، 1981 ، ص: 350.

[3] : ميشال عاصي ، الفنّ والأدب ، ط:3 مؤسسة نوفل 1980 ، ص:201

والتعجّب ، والنّهي ، والتمنّي ، والتّخصيص. وسنعمد إلى استعراض أبرز خصائص هذه الأساليب الإنشائية ، وكيفية توظيف الشاعر لها :

أوّلا : تشكيل بنية أسلوب الاستفهام :

إنّ أشهر استفهام في تاريخ الشعر العربيّ هو استفهام عنترة بن شداد :

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدار بعد توهم[1]

بمعنى أنهم لم يغادروا طبيعة أخذ بعضهم عن بعض وأن ما يقولون إلا معادا مكرورا ، فبلاغة آخرهم مستمدّة من بلاغة أولهم لا يستطيع الحديث من الشعر الانقطاع تماما عن تجارب الشعراء الأوّلين ، ومثل هذا الاستفهام هو استفهام فني بلاغيّ غير نحوي يفيد معنىً ولا يفيد لفظا.

والاستفهام لغةً : طلب الفهم ، جاء في لسان العرب " استفهمه سأله أن يُفْهِمَهُ "[2] ، وهو بذلك ضرب من التواصل طلبي يعزّز صلة التواصل بين المتسائلين ، وأما الاستفهام اصطلاحاً فهو: " طلب العلم بالشيء بأدوات معروفة "[3] ، ومن جهة أخرى الاستفهام هو " من أساليب الإنشاء الطلبي التي يستعين بها الشاعر لتكون الدافع إلى التأثير في نفس المتلقي وإشراكه في العملية الشعرية من جهة وللتعبير عن معاناة الشاعر النفسية والشعرية من جهة أخرى، فالاستفهام ينأى بالنص عن الوقوع في الصورة التقريرية المباشرة، ويرسم صوراً إيحائية تزيد من المعنى دلالة وعمقاً، ويتقبلها المتلقي ، القارئ بشغف ولهفة ، فهو " يمتلك قدرة طيبة على إدخال المتلقي في صميم الصورة ."[4] ، وهو عند إلياس أبو شبكة من الأساليب التي اتكأ عليها في كثير من المقامات الشعريّة لبناء قصائده على المستوى التركيبي

[1] : عنترة بن شداد ، شرح ديوان عنترة ، الخطيب التبريزي ، ط:1 ، دار الكتاب العربيّ بيروت لبنان ، 1993 ص:147

[2] : ابن منظور ، لسان العرب، مادة : ف هـ م .

[3] : القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: محمد هاشم دويدري، منشورات دار الحكمة ، دمشق، 1970 ، ص: 83.

[4] : الصائغ، عبد الإله: الصورة الفنية معياراً نقدياً ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1987 ، ص: 398.

وتشكيلها ، إذ يعمد الشاعر إلى هذا الأسلوب ولاسيما استخدامه لأدوات الاستفهام المختلفة ، إذ توزّعت بين : أيُّ ، كيف، هل، أين، من ، وذلك ممّا يعطي للغة الشعر تنويعاً أسلوبياً ، يُبعد الملل والتكرار عن المتلقّي ، ويضفي هذا التنويع الاستفهامي سهولة الإنشاء ، وحرية القارئ في التوصل إلى الدلالات والمعاني المطلوبة التي أعطت القصائد بعداً تساؤلياً قائماً على الحيرة والاندهاش من بعض الحوادث ، ويميل إلياس أبو شبكة في أحيان كثيرة إلى ترديد الاستفهام ، إذ خرج الاستفهام عنده إلى أغراض بلاغية متعددة منها:

**أ ـ تشكيل بنية الاستفهام الحقيقي أو الموضوعيّ :**

كلّ تعبير في الشعر يأخذ بعدا قرائيا مزدوجا فإما أنه يقصد بموضوعية فيتناول الفكرة أو الموضوع بجدية مباشرة ، وإما أنه يوجّه الخطاب الشعري توجيها بلاغيا غير مباشر ، ويترك للمتلقى فرصة لتأويل ما عبّر عنه في شعره ، والاستفهام الذي هو لغة انفعالية ذات قيمة إيقاعية أو أسلوبية تبدو محدودة اللفظ فلفظها متقاصر متسارع : كم ، هل ، أين وما شاكلها هنا يكون الاستفهام على الأصل، أي هو سؤال يطلب من المخاطب الجواب عليه كقوله :[1]

كُنْت تَنْوي أمْراً، فهالَك وجْـهـي أَتَرى لي إلى حبيبي سَبيلُ

أَنا أرْضى بِنَظْرةٍ مِنهُ، هلْ ينشقُ عنْها سِتارُها المـسـدولُ ؟

الشاعر في هذه الأبيات يتحاور مع الطائر الزائر بل يستعطفه ويتسوّل ولو بنظرة يتخيل فيها وجه محبوبته، وراح يفصح عن مشاعره وألمه الكامن بين ضلوعه، ولأن الشاعر يبحث عن أحد يجيبه هل هناك سبيل إلى كسب قلب محبوبته ؟ فلجأ إلى سؤال الطائرِ ، الطائر الذي يرمز إلى الحرية والصفاء والأمان، لأنه رأى فيه الطائر الرومنسي العذري الذي لا يكف عن الغناء، أي أنه يترنم ولا هم له في الحياة.

[1] : أبو شبكة ، إلياس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 413.

ثم يخاطب الرسول الواصل بين المتحابين في مناجاة روحية قائلاً:[1]

يا رَسولَ الحبيبِ ، كيفَ حبيبي؟ أصحيح ما يَدَّعيهِ العَذولُ

فمثل هذا النداء المعزّز بالاستفهام ليس الغرض منه التساؤل الفعلي لأنّ إلياس أبو شبكة في مقام مناجاة والمناجاة هي من أبرز الأحوال الانفعالية التي تشيع في الخطاب الشعريّ دلالات هي شبيهة بما يتصوره كلّ شاعر رومانسي ، وإلياس أبو شبكة وإن كنا نعدّه على عقيدة غير الإسلامية فإنه في نهاية المطاف شاعر صادق مع نفسه ، والشاعر يتمتع بعقيدة الإنسانية لا يمكنه أن يقف موقفا يعادي الأديان أو الإنسان أو البيئة ، فلذلك نحسّ بأن الشاعر في هذا المقام المناجي ينفعل حقيقة بما توسّله من الانفعال باللغة الشعرية موظّفا النداء والاستفهام وهذا التشكيل الأسلوبي كثيرا ما يتكرر في لغة الشعر لدي الشعراء على اختلاف عصورهم وأمصارهم.

يبدو الشاعر متألماً من فراق حبيبه ، والأسئلة تدور في خاطره عما سمع من إدعاءات العذول ، فلجأ إلى الطائر لعله يجيبه ويريح قلبه وهذا توظيف رمزي تتكرّر صورة فيه صورة الطائر منذ القديم ، فالشاعر يشعر دائما بالوحدة والاغتراب على شاكلة ما كان جرّبه شارك بودلير Charle Baudlaire في ديوان : أزهار الشرّ ، حيث فاعل دلاليا بين الجمال والشرّ وهما لا يلتقيان في حس كلّ إنسان [2]

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers[3]

[1] : نفسه ، ص: 43.

[2] : https://www.bacdefrancais.net/albatros-baud.php#:~:text=L'albatros%20traduit%20chez%20Baudelaire,au%20monde%20qui%20l'entoure.

[3] : :www.poesie-francaise.fr

لقد كان اتفاق شعراء الرومانسية في الهُوِيّة الروحية سببا مباشرا في توحيدهم ضمن شياق شعريّ يبدو متجانسا كثيرا إذا لم نقل موحَّدا ، فمعجمهم واحد ، وإيقاع معانيهم كذلك واحد ، فالسياق الشعريّ يتساوى بين تجربتي كل من بودلير أو لا مرتين أو إلياس أبو شبكة.

حيث يبدو رمز الطائر مشبها به الشاعر مرجعا شعريا حاسما لدى شعراء الرومانسية على اختلاف ألسنتهم ، وتفاوت تجاربهم.

وفي قوله أيضا:[1]

إنْ تَكنْ تحرمُ العَزاءَ المحبين فماذا تركتَ للشُّعراءِ ؟

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات الله مناجيا ، في صلاته ، راجيا منه الإعانة على احتمال مشقات الحياة ، وهذا المقام الانكساري هو طبيعة في سير الشعراء ، يستمدّون منها تحفُّزهم للإبداع البلاغيّ ، وفي مثل هذه المواقف الأكثر مأسوية ينتقل منها الشاعر مستغلا ما يعتريه خلالها من روح المقاومة والمثابرة لاقتراح الأساليب اللغوية الثورية ، نعني بها تلك الأساليب التي تقترح بنية أسلوبية تشكيلية مثلما يظهر ذلك من خلال المواقف الشعرية الانفعالية أو المتوتّرة التي يقفها إلياس أبو شبكة.

من خلال هذه الأمثلة السابقة نجد الشاعر ينوّع في استعماله لأدوات الاستفهام ، مما يضفي على النص بعداً أسلوبياً متنوعاً ، والأساليب الإنشائية على اختلاف ألفاظها كلها مبنية على الانفعال الدلالي فالنداء والاستفهام والتعجّب كلها أدوات لغوية انفعالية تفيد تحريك السامع أو المتلقّي .

**أ ـ تشكيل بنية الاستفهام المتوجّه به إلى معنى الغزل :**

وهو ضرب من الاستفهام جرّبه إلياس أبو شبكة في قصيدته أنت أم أنا ؟ " ، وهي القصيدة في غرض الغزل الصوفي الخالص وتجدر الإشارة إلى أن التجربة الصوفية في شعر الشعراء يلتقي عليها شعراء الإنسانية فليست مختصة بالشعراء العرب ، لأن التصوّف على أيلديهم يتحوّل إلى رؤية شعرية تمتزج مع

[1] : المصدر السابق ، ص :411.

كثير من الرؤية الغنائية ، إذ تتّحد ذاتا المحبين اتحاداً كلياً ، فلا يدرك أحدهما ما يختص به ويلازمه ، وما يختص بحبيبه ويلازمه، وتلتبس نفس المحب على ذاتها، بل إنها تزول وتضمحل، فيبصر بعيني الحبيب ويسمع بأذنيه ويستهدي بروحه وينظّم بلسانه، كأن روح كل منهما جارية في الآخر، وفي النهاية يخلص الشاعر إلى أنه إلى الجزء الضائع من نفسه في الحبيبة "[1].

وقال إلياس أبو شبكة في مناسبة أخرى على وزن بحر الطويل [2]:

جَمالُكِ هذا أَم جَـمالي فَـإِنَّـني أَرى فيكِ إِنساناً جَميلَ الـهَوى مِثـلي
وَهذا الَّـذي أَحيا بِهِ أَنـتِ أَم أَنا وَهـذا الَّذي أَهواهُ شَكـلُـكِ أَم شَـكـلي
وَحينَ أَرى في الحُلمِ لِلحُبِّ صورَةً أَظِـلُّكِ يَـجـري في ضَميـريَ أَم ظِلّي
تَـرَبَّع كلُّ الـحُبِّ في كُلِّ ما أَرى أَم روحـك الكُـلّـيِّ هذا السّنى الكلّي
خَلَقتُكِ في دُنيا الرُؤى أَم خَلَقتِني وَقَبلَكِ جِئتُ الـوَحيَ أَم جِـئتِهِ قَبلي
وَعَـيّ قُلتِ الشِعرَ أَم عَنكِ قُلتُه وَمَن في الهَوى يُمـــلي عَلَيهِ وَمن يُملي
أُحِـسُّ خَـيالي في خَيالِكِ جارِياً وَروحَكِ في روحي وَعَقلَكِ في عَـقلي

**ب ـ تشكيل بنية الاستفهام بغرض الإنكار :**

مثلما ورد في قوله على وزن بحر الخفيف :[3]

أَمِـنَ الـعَــدلِ خـالِـقَ الأَرواحِ أَن يَغيبَ الجِمالُ قَبلَ الصَبـاحِ؟
أَمن العَدل أَن يُرى القَلبُ عَطشا نَ وَخمرُ القُلوبِ في الأَقــداحِ؟
أَمن العدل أَن تَحولَ عُـيـونٌ في ظَلامٍ والزيتُ في المِصبــاحِ؟

[1] : إيليا حاوي : إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم الجزء الأوّل ص: 98.
[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : 402.
[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص:441.

إن تَكُن تَحرمُ الطُيورَ سَـماهـا فَـلِماذا خَـلَقـتَ ريشَ الجَناحِ؟

أ : وأما في تشكيل في الاستفهام بغرض التحسّر ومثل هذا التعبير الشعريّ يجمع بين انفعالية المعنى وتشكيل أسلوب التعبير :[1]

أَينَ شَمشونُ يا صَحارى يَهوذا؟ أَينَ حامي ضَعيفِك المستَجيرِ؟

ب : تشكيل بنية لغة الاستفهام الذي الغرض منه التّعجّب:[2]

مالي أَرَى القَلْبَ في عَيْنَيْكِ يَلْتَهِبُ أَلَيْسَ لِلنَّارِ يا أُخْتَ الشَّقا سَبَبُ؟

ب : بنية تشكيل لغة الاستفهام المفيد الحيرة والتّنازع :[3]

يا شَمعَتي ماذا وَراءَ النَزاع ما هذِهِ القَطرَةُ تَحتَ الشُعاع؟

وَلِم أَرى فيها اصفِرارَ الوَداع

في دَمعِكِ الشاحِبِ نورٌ يَذوب ماذا تَقولينَ بهِ لِلقُلوب؟

لِم يَغمُر الشُعلَة هذا الشُحوب؟

أَيَنتَهي الحُبُّ كما تَنتَهين؟ يا شَمعَتي يا مَثَل العاشِقين

لَذّاتُهُ تَأتي وَتَمضي سِراع؟

وَإِذ تَلاشى نَفَسُ الشَمعَةِ مِثلَ تَلاشي الروحِ في المَيّتِ

قالَ الفَتى الشَّاعِرُ للظُّلْمة

[1] : المصدر السابق ، ص:297.

[2] : نفسه ، ص: 309.

[3] : نفسه ، ص : 475 ، 476.

يا مَدفَنَ الإنوارِ ماذا وَراء هذا الدُجى الحالِكِ هذا الغِطاء؟

ماذا وَراءَ اللَيلِ هَل من ضِياء؟

لِم يَنقَضي اللَيلُ وَيَأتي السَحَر؟

ولقد ألم في الشواهد السابقة بمعظم أدوات الاستفهام : ما هذه ؟ ، لم ، ماذا ، وهمزة الاستفهام ،والشاعر خلال توظيفها يرتكز على سياق المعنى ، فالمعنى الشعريّ لا يتحقّق من ملفوظ الخطاب ، وإنما مثلما شرحناه في كثير من المواقف يرتكز على إيقاع الإشارة أو التلميح التي يوجه القارئ أو المتلقيّ بها " ... وليس العمل على نيّة المتكلّم ، إنّما العمل على توجيه ألفاظه..."[1] ، فخلال انفعال الشاعر بالمعاني البديعة يلجأ لا إراديا إلى اقتراح الأساليب اللغوية التشكيلية التي تتجاوب مع ذلك الغرض التعبيري وذلك "... بالبحث عن طريق ربط البنى الأسلوبية ، وطرائق تشكّلها بالدلالة والإيقاع ..."[2]

حين يوظف الشاعر في هذه الأبيات أدوات الاستفهام : الهمزة، أين، أليس، من، كيف.. ، يتوقع أن ينتظر جواباً لهذا الاستفهام ، " وهذا على الأصل ، ولكن هذا الاستفهام خرج عن معناه الحقيقي إلى أغراض بلاغية أخرى، فالاستفهام المباشر ، الحقيقي ، لا يثير تخيل المتلقي لما له من المباشرة والوضوح في الوقت الذي يتحقق التخيل وبنسبة عالية في مخيلة السامع جراء عبارة الشاعر الاستفهامية إذ أقل ما يمكن التعبير عنه عملية الكد الذهنية لدى المتلقي في بحثه عن الحالة التي تحقق الجملة الاستفهامية. "[3] ، بمعنى أنّ المتلقّي يحاول أن يجد في مخيّلته إجابة عن ذلك الذي يستفهم عنه الشاعر ومسرح الحياة هو الذي يلهم كلا من الشاعر والمتلقي لقراءة الرسالة الشعرية ، وحينما يعجز المتلقي عن

[1] : الامدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة ، ص:159

[2] : حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب ، ط: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، 2002 ، ص: 145

[3] – الفلاحي، سلام علي: البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، ص 108.

إدراك ضالته الذي افترضناه وهو الاستفهام وبالتالي فإن شاعرية التركيب في البيت أعلى بكثير من الجملة التي افترضناها، فهنا تحول معنى الاستفهام من استفهام إلى غرض الحيرة والتنازع ، وبهذا يصل إلى المعنى .

## 1 ـ بنية تشكيل أسلوب الأمر :

يعمل أسلوب الإنشاء على محورين محور المعنى ومحور البناء التشكيليّ

يفيد الأمر طلب حدوث الفعل من لدن الغير على جهة الاستعلاء[1] ، وعكسه بلاغيا الدعاء الذي يقتضي انتقال الطلب من أدنى إلى أعلى وهذا على الأصل ، وحينما نقول من قبل الغير يعني أن أسلوب الأمر ينبغي أن يتحقّق بين اثنين في مرّتين متباينتين ، وقد يعترض البعض بأن الإنسان يمكن أن يأمر نفسه كقولنا : يا نفس توبي ، نقول هذا على غير الأصل وحينما نقول على جهة الاستعلاء يعني أن الأمر أعلى رتبة من المأمور ، وإذا اختلف هذا الأمر فثمة خروج إلى معانٍ بلاغية تبتعد عن حقيقة الأمر كالدعاء والالتماس ، وقد اتخذ إلياس أبو شبكة من أسلوب الأمر وسيلة فنية لإيصال أفكاره وأخيلته إلى المتلقي، لما لهذا الأسلوب من أهمية في بناء النص الأدبي وإثرائه ، إذ أن أغراضه ومعانيه تسبح في فضاء العواطف النقية للشاعر وكثيراً ما يخرج عن المعاني الحقيقية للأمر إلى معانٍ مجازية ، لأنها تمنحه فضاءً واسعاً في التعبير عن إحساسه ، وتجعل المتلقي على صلة وثيقة مع الحدث الذي يعبر عنه الشاعر فهو يفرح لفرحه ويحزن لحزنه وينصرف إلى النصح ، والإرشاد الذي يوليه الشاعر له ، كقول إلياس أبو شبكة بغرض الفخر:[2]

أَجـيـبيهِ أَنّـي مـا أَزال مُـقَـرّبَـاً بِنَفْسي إِلى نَجْمٍ يُقالُ لَهُ الشِّعْري
وأنّـي لَـمْ أَنسَل في سِرْبِ الدُّجى بغاءَ لاقيهِ على دُعـْري سِتْـرا

[1] : العلوي ، يحي بن حمزة : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلم حقائق الاعجاز الجزء الثالث ، 81-282

[2] : أبو شبكة ، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 306.

وَلَمْ أغْشَ أحْدارَ النِّساءِ من الكوى فاجعل سنين المِغـارَةِ والخِـدْرا

ومن قوله كذلك:[1]

اِمسحِ الدّمعَ فلا تَرْوي الحَياة دمعةُ العَيْنَيْنِ
اِهْجُرِ الكَوْنَ فَمِصْباحُ الوُجودِ لَيْسَ فيهِ زَيْت
واطْلبِ الأنْوارَ في مَأْوى الخُلودِ في قُصورِ المَوْتِ
اِنْزَعوا منِّي قَلْبي رَحْمةً كَيْ أستريح

ظاهر النص أن الشاعر يوجه الكلام إلى شخص آخر (غير محدد) على شاكلة الحكمة والنصيحة والإرشاد على أن الحكمة والإرشاد يصدران من شخص أكثر خبرة ودراية من الشخص الموجه إليه الكلام وبالتالي فإن الأمر هنا أعلى رتبة من المأمور وهذا ما يجري على أصل الأمر، ففي هذه الأبيات يأمر الشاعر الآخرين بـ( امسح، اهجر، اطلب، انزعوا) هذه أفعال أمر صادرة من الأعلى إلى الأدنى.

وكذلك قوله:[2]

تَـصَـوَّر الأَزْهـارَ فـي نـوارِ تُنْعِشُها ارْتِعاشَةُ الأنْوارِ
تَصَـوَّر النَّسيمَ في الصَّباحِ يَهُزُ ساقَ الفُلِّ والأقاحِ
تَـصَـوَّر السَّماءَ في روائها كَأنَّها الأحلامُ في صَفائِها
تَصَوَّر الأعشابَ في الجِبالِ تَحْلمُ في مَهْدٍ من الظِّلالِ
تَـصَـوَّر الرّابِية الجَميلَة لَوْنُها ظِلٌّ مِنَ الخَميلة

[1] : المصدر نفسه ، ص :173

[2] : المصدر السابق ، ص : 443 ، 444 .

يوظف الشاعر فعل الأمر : صَوَّر ، في خمسة أبيات متتالية ، إذ ينطبق هذا الفعل على غرض النصح ، والإرشاد.

وتجدر الإشارة إلى عدم اتضاح صورة المخاطب، الأمر الذي دعانا إلى أن نقرر "أن الأمْر موظف توظيفاً مقيداً فنياً في الوقت الذي يمكن أن يكون المأمور : المخاطب ، في رتبة الآمر : المتكلم نفسها مما يعني خروج الأمر إلى غرض بلاغي يسمى الالتماس وهو أحد الأغراض البلاغية التي يخرج إليها الأمر."[1] ، ففي هذا المثال يبدو أن الالتماس أوضح من الأمر، حيث الغياب النسبي لمعنى النصح والإرشاد أي غياب الاستعلاء الواجب توافره في الأمر على الأصل.

ومن قوله على نفس الأسلوب التشكيليّ شعرُه :[2]

وَانظر أخيراً نظرةً سَريعَةً مختلف الجَمالِ في الطَّبيعة

وكذلك قال :[3]

اطْفِئ ضِياكَ وَأَظْلِمْ مِثْلَ إظْلامي وخَلِّني في كَوابيسي وَأَحْلامي

إذ نجد في كلا المثالين غياب الاستعلاء الواجب توافره في الأمر، أما في هذا المثال فنجد الاستفهام خرج إلى غرض النداء حين قال:[4] ، ويأتي توظيف الاستفهام ضمن التوقيع الأسلوبي المؤدي إلى البنية اللغوية التشكيلية ضمن ارتكاز الشاعر خلال البناء التشكيلي على البنية الثابتة لغويا والتي وظيفتها عضْد نفسها بنفسها ، وفي المقامات التي يوظَّفُ فيها أسلوب الاستفهام يمكننا أن نقف على

[1] : ينظر، العلوي ، يحيى بن حمزة ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلم حقائق الاعجاز الجزء الثالث ص: 282.

[2] : أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 444.

[3] : المصدر نفسه ، ص: 319.

[4] : إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 448.

حقيقة كونها محطات تشبه البنية العروضية نظرا لثبات حيّزها التشكيلي [1]، فالشعراء كلهم يتساوون في استعمالها وإنما يمكن تقييم إبداعات الشعراء بحسب ما يأتون به من اقتراح البنى التشكيلية تالية لتلك البنية التشكيلية الثابتة.

أَيا سائِلَ الصَّخرِ عَنْ جارِهِ دَعِ الصّخرَ يَنْطِقُ بأخبارِهِ

وَظَّف الشاعر في الشعر السابق أسلوب النداء والأمر معاً في بيت واحد بغرض التلهف لمعرفة أسرار وأخبار الصخر التاريخية : أطلال صور.

ومن قول الشاعر كذلك:[2]

نَـم يـا حَبيبي نَومَ الـهَـنـا نامَت عُيونُ الزَهَر

...

نَـم يـا حَـبـيـبـي نَـم النَّهرُ في الوادي

...

قُـم يـا حَبـيـبي لاح الضّـحى وَباح الفُلُّ والأقاح

...

قُمْ يا حَبيبي يَدُ الظَّلامِ وَدّعت مَهدكَ وخمْرَةُ الأحلام وَرَدَت خدّك

ورد في القصيدة أكثر من فعل أمر : نَمْ، قمْ ، يوظف الشاعر أفعال الأمر : نَمْ ، قمْ ، إذ ينطبق معنى النصح ، والإرشاد ، ولا سيما إذا علمنا أنّ رتبة المتكلم أعلى من رتبة المخاطب.

## 1 ـ بنية أسلوب النداء التشكيلية في شعر ألياس أبو شبكة :

[1] : ينظر ، حسن ناظم ، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب ، ص: 147

[2] : المصدر نفسه ، ص: 348.

يعد النداء من الأساليب المهمة في البلاغة العربية وهو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب ، أنادي ، المنقول من الخبر إلى الإنشاء "[1]، وقد اعتمد إلياس أبو شبكة هذا الأسلوب كثيراً للتعبير عن أغراضه وأفكاره، "ومع كثرة : النداء ، في الكلام ، فهو ليس مقصوداً بالذات ، بل هو لتنبيه المخاطب ليصغي إلى ما يجيئ بعده من الكلام المنادى له ، فأنت تلجأ إلى النداء لتنبيه المخاطب وعطفه عليك حتى تختصه من بين الناس بأمرك، أو نهيك أو استفهامك أو خبرك."[2]

يقول سيبويه بهذا الخصوص " إن المنادى مختص من بين أمته لأمرك ، أو نهيك أو خبرك"[3]، كقول الشاعر:[4]

يا أولغا مرَّ الصَّفا عابراً كلّ صَفاءٍ في الوَرى يَعبر

إذ ينادي الشاعر في هذا البيت محبوبته : أولغا ، مستعملاً أداة النداء : يا ، غرضه التحسر على مرور الصفاء ، وعبوره وأيام الهناء والحب الذي عاشه الشاعر برفقتها.

وفي قوله كذلك:[5]

أيها الهائِم في هَذِهِ الفَلاة أين تَنْوي أيْن؟

إذ ينادي الشاعر في هذا البيت نفسه : الهائم في هذه الحياة ، ويسألها ماذا تنوى وما آخر حبها مستعملاً أداة : الياء ، المحذوفة ودلَّ عليها المنادى : أي والأصل : يا أيها الهائم ، ومثل ذلك قوله:[6]

[1] : ينظر، أوسي، إسماعيل ، قيس: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، مطبعة بيت الحكمة ، بغداد ، 1988 ، ص: 218.

[2] : ينظر ، المرجع نفسه ، ص: 218.

[3] : سيبويه: الكتاب ، تحقيق: وشرح عبدالسلام هارون ، ط: 3 ، عالم الكتب ، بيروت ، 1983 ، ص:208

[4] : أبو شبكة، إلياس ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص : 139

[5] : المصدر نفسه ، ص: 173.

[6] : المصدر نفسه ، ص: 455.

أيُّها العُمر، كم تُعِدُّ صباحاً تَعْدُ لي في أيامك المِحْطومَة

و تخاطب غلواء هنا تنادي العمر وتسأله هل مازال لحياتها بقية؟ رفقة هذه الأيام المحتومة أي كناية عن رغبتها في الموت والرحيل وأن حياتها أصبحت محتومة لكثرة الألم.

وكذلك قال في نفس السياق وفي نفس التشكيل الأسلوبي :[1]

يا سُلَيْمى وَكَم أُنادي سُلَيْمى فاسمها بَلْسَمٌ لقلبي الحَزين

للنداء قيمة انغعالية تليق بلغة الشعر وتفيد ضروبا من تمثيل المعاني الشعرية ، ذكر السكاكي موضوع النداء قال " ... ولكن ههنا نوع من الكلام صورته صورة النداء وليس بنداء فننبه عليه " معنى هذا أن النداء دو قيمة انفعالية فهو يدل بالصوت وزمن المقطع اللغوي الطويل أي المدّ أكثر من الدلالة النحوية ، وهو بذلك يلائم لغة الشعر ، والنداء أكثر ما تظهر بلاغته أو إيقاعه عندما يتحقّق زمن مقطعه في إنشاد الشعر ، حيث لا يمكننا أن نتصور شاعرا يلقي قصيدة مشحونة باللغة الانفعالية دون أن يشير بيديه ، ويحرك رأسه ، ويعدّل من نظره إلى ما يحيط به سواء أكان أناسا أم طبيعة ، لهذه الأسباب البلاغية يدرج اللغويون النداء مرة في النحو ، وأخرى في البلاغة كما فعل السكاكي في المفتاح فقال: ولقد جاءت أداة النداء : يا ، بغرض تعظيم المدعو وتبيان قدره وحبه في قلب الشاعر الولهان:[2]

هذا الشَّقَاءُ يا غَلْوَ، يا حَبيبتي يا أُخْتي، يا عَروس، يا رَفيقَتي

من خلال هذا المثال نجد أن الشاعر كرر أداة النداء (يا) خمس مرات والغرض من هذا التكرار التوكيد وتبيان قدر : غَلْوَ ، على قلبه ، فهي بالنسبة له الحبيبة والأخت والعروس والرفيقة.

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 239.

[2] : نفسه ، ص:489.

ومن قوله كذلك على وزن الرجز المجزوء بمعنى إنقاص تفعيلة في نهاية كل شطر :[1]

يا أُمِّ رِفْقاً واصْبري لا بدَّ لي أنْ أُكمله

في هذا البيت ينادي الشاعر أمه بغرض الرفق والصبر عليه، و" (يا) أعم أدوات النداء وأوسعها استعمالاً؛ لأنها تدور في جميع وجوهه فهي تُستعمل في نداء القريب والبعيد والمستيقظ والنائم والعاقل والمقبل، كما تستعمل في الاستغاثة والتعجب وقد تدخل في الندبة بدلاً من (وا)، فلما كانت تدور فيه هذا الدوران عدّها النحاة أم الباب وأصل أدوات النداء."[2]

وقال إلياس أبو شبكة في نفس موضوع كذلك:[3]

أيا جَرسًا في هوّةِ الدَّمعِ ناحِباً نَحيبك أَلْحانَ الطَّبيعةِ والعُمُرْ

ولقد استعمل الشاعر أداة النداء : أيا ، الموضوعة للمنادى البعيد[4] ، وهي التي نقدّرها مكوَّنة من ألف الاستفهام وياء النداء ، وتركيب هاتين الأداتين فيه مبالغة واضحة لأنها قائمة على تكثيف المنبهات اللفظية ، وقد أتى بها إلياس أبو شبكة لغرض المواساة فشبه الشاعر دموع النحب بألحان الطبيعة والعمر.

وقول إلياس أبو شبكة في موقف تعبيريّ آخر :[5]

ما جَرى لـلـفَتاةِ بَعْدَ فَـتـاهـا أيُّها الحُبُّ يا سَليلَ الخَرابِ
ما جَرى للفَتاةِ أَيْنَ هِيَ اليَوْم أجِبْني يا باعِثَ الأَوْصـاب

[1] : المصدر السابق ، ص : 64.
[2] : ينظر: المرتجل لابن الخشاب،تحقيق:علي حيدر ، دمشق ، 1972، ص: 191 .
ـ كذا : الزمخشري شرح المفصل ، دار الكتب العلمية الجزء : 8 ، 2001، ص: 118.
ـ كذا ينظر : ابن عصفور المقترب ، تحقيق: عبد الستارالجواري ، وعبد الله الجبوري الجزء الأول ، ص: 175، 176.
[3] : إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة، ص210.
[4] : ينظر: الأوسي ، إسماعيل ، قيس: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين ، ص: 227.
[5] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:281

جاء النداء في هذا المثال بأداة النداء : يَا المحذوفة ، والأصل في ذلك : يا أيُّها ، إذ يخاطب وينادي الشاعر الحب ونعته بسليل الخراب ، والزيادة في اللفظ زيادة في المبالغة ، فكان الغرض من هذا النداء : الندبة ، لأن الحب بالنسبة للشاعر في هذا البيت مصدر بلاء وخراب وبسببه انقطعت عنه أخبار محبوبته الضائعة.

ومن قوله كذلك عل وزن الوجز : مستفعلن ×6 :[1]

**يا** صورةً تَجْري بها السَّعادة الحُبُّ فيها دونه العبادة
يا أَرَجَ الـمُـروجِ والآكـهـام يا وَتَراً أسمَعني أنْغامي
يا زهرةً تـائِـبَـة مُـقَـدَّسـة يا خُبْزَ قُربانَةِ نَفْسي التَّعِسة

في كلّ هذه الأبيات نجد الشاعر ينادي منفعلا بما يراه أو يتصوّره أو يتخيّله وقد اتفق وزن الرجز مع الجملة الاسمية لأن فيها نوعا من الثبات والاستقرار يسمح للشاعر بتوظيف المرئيات أو المبصَرات ، فانبرى خلال هذا الشعر يخاطب محبوبته مستعملا أداة النداء والنداء كما نرى تطلب منه سرد مجموعة من الإحساسات : صورة تجري بها السعادة ، الحبّ فيها ، أرج المروج ، الأكمام ، الوتر الذي أسمع الشاعر أنغامه ، الزهرة التائبة المقدّسة خبز القربان فالجملة الاسمية طاغية على ما سواها من الأساليب التشكيلية وسنفصل في ما وظفه إلياس أبو شبكة وهي: يا ، فخرج النداء عن معناه الأصلي إلى غرض الإغراء والغزل ، فراح الشاعر ينادي محبوبته بأجمل الأسماء والصِّفات : يا ، صورةً تَجْري بها السَّعادة : يا وَتَراً ، يا زهرةً ، يا خُبْزَ قُربانَةِ نَفْسي التَّعِسة .

ومن قوله كذلك:[2]

يا بلادي لكِ قَلْبي لك أمالي وَحُبي

[1] : المصدر السابق ، ص :486.
[2] : نفسه ، ص : 372.

وجِهادي
يا بلادي

ينادي الشاعر بلاده لغرض المناجاة[1] ، والمناجاة أسلوب تفاعلي يقوم على توظيف النداء ، والنداء محبّب أسلوبه إلى النفوس لزمن المدّ الذي يسمح بالتنغيم والمبالغة في المواقف الشعريّة الإنشادية ، والعيّنة الأخيرة المستشهد بها تعبر عن عمق المشاعر ، وصدقها فالإيقاع في مثل هذه المواقف الشعرية هو الذي يقوم برهانا على صدق التجربة ، واستناد الشاعر إلى قواه الروحية في هزّ عواطف المتلقين ، فهو ينادي بلاده التي في الحقيقة الموضوعية لا تنادي فالنداء الحقيقّ للعاقل وليس للأشياء التي لا تعقل ، يختارها إلياس أبو شبكة للتعبير عن حبّه ، وإخلاصه ، ووفائه لها ، ونحسب أن نفسية الشاعر لم تجد أفضل من أسلوب النداء لتوقيع الموقف التعبيريّ .

## 2 ـ أثر أسلوب الشّرط في تشكيل البنية الشعرية:

أمّا أسلوب الشرط المفيد فهو : "تعليق حصول مضمون جملة هي جملة جواب الشرط بحصول مضمون جملة أخرى هي جملة الشرط."[2]، وهو بترابط أقسام العبارة في أسلوبه ، وانبنائها على لفظين متلازمين هما : فعل الشرط وجوابه أو جزاؤه يشكل بنية تعبيرية أسلوبية وهي وإن كانت تلازمية جاهزة إلا أن الشعراء كل منهم يوقعها حسب السياقات الفنية والبلاغية التي تنسجم مع خصويته الفنية والجمالية ، ويبدو لنا لدى تأمل بنية الشرط التلازميّة أنها تشبه بنية الوزن العروضي ففعل الشطر يعني بنية الصدر ، وبنية جواب الشرط تعني عجز البيت الشعريّ ، وبناء على بنية أسلوب الشرط التشكيلية

[1] : المناجاة : مصدرها ناجى ومعناها في الثقافة والفنون "سطور أدبية تعبّر بها الشخصية في عمل أدبي عمَّا يدور بداخلها من أفكار ومشاعر، بطريقة غير مترابطة أحياناً ويخاطب فيها الكاتب شخصاً غائباً أو شيئاً مجرداً أوجماداً"، انظر: عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة : ن ج و .

[2] : الجرجاني، محمد علي: التعريفات، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983 ، ص: 73.

فقد يكون " الشرط من باب الخبر وقد يكون من باب الإنشاء"[1] بحسب السياق المجري فيه الاشتراط ، قال الفلاحي في موضوع أسلوب الشرط في شعر ابن جابر الأندلسي " نحن من جهتنا نتفق مع هذا المذهب في شيء ونختلف معه في شيء آخر، أما اتفاقنا فيكمن في مسألة أن الشرط يشمل الأسلوبين معاً، وأما اختلافنا فيكمن في دلالة حرف التعليل : قَدْ ، الوارد في النص الذي يقلل من كون ورود أساليب الشرط وكذلك الحال في الخبر، فالذي يبدو من النص أنه بمثابة الخبر بين الأسلوبين الخبر والإنشاء الذين نعدهما قائمين معاً في أسلوب الشرط، أما الخبر فيتمثل في دلالة الشرط برمته، لأنه لو قيل لنا من يقرأ ينجح فدلالة هذا المعنى برمته قد تكون صادقة ، وقد تكون كاذبة ، فهذا هو معنى الخبر."[2]، وله وجهة نظر خاصة بالإنشاء كذلك ، حيث قال" أما الإنشاء فيكمن في النظرة الجزئية للشرط ولا سيما جملة فعل الشرط لا يمكن أن نقول لقائلها : بأنه صادق أو كاذب ، وهنا هو معنى الإنشاء."[3]

نستخلص مما سبق استعراضه أن جملة فعل الشرط على أقل تقدير هي جملة إنشائية ، وجملة الشرط برمته هي جملة خبرية .

نحو قول إلياس أبو شبكة على وزن بحر الوافر مفاعلتن مفاعلتن فعولن :[4]

إذا امْتَزَجَتْ بِأَضْواءِ المرافِئْ يَكون مِن الخَيالِ بها مَزيجُ

إذا استثنينا أداة الشرط :إذا [1] ، من البيت نجد أن البيت مقسوم على جزأين ، أما الجزء الأول فيتمثل في قوله : امْتَزَجَتْ بِأَضْواءِ المرافِئْ .

[1] : عباس، حسن، فاضل: البلاغة فنونها وأفنانها، ط:2 ، دار الفرقان عمان ، 1982 ، ص:237.

[2] : الفلاحي، سلام علي ، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، ص: 124.

[3] : نفسه ، ص : 124.

[4] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 457.

وهو جملة فعل الشرط، أما الجزء الثاني فيتمثل في قوله : يَكون مِن الخَيالِ بها مَزيجُ ، وهو جملة جواب الشرط، فإذا سلطنا الضوء على جملة فعل الشرط نجد أنها جملة خبرية، إذ لا نستطيع أن نقول لمن قال : إذا امْتَزَجَتْ بِأضْواءِ المرافِئْ ، أنه صادق أو كاذب، أما جواب الشرط فهو خبري، لأن جملة جواب الشرط قد تحتمل الصدق كما قد تحتمل الكذب، حيث يشتمل الشرط على مساحة بنية البيت الشعري كلّه ، حيث أن الأداة ، وفعل الشرط يشتملان معا على الشطر الأوّل في الوقت الذي يشتمل جواب الشرط على الشطر الآخر من البيت ، وفي هذا دليل على أنّ توزيع بنية أسلوب الشرط في الوظيفة الشعرية تتلاءم مع بنية البيت التّشطيريّة يقع فعل الشرط في صدر البيت ، ويقع جوابه في مصراعه ، حيث لا شكّ في أنّ هذا التجاوب البنائي يقوم على توافق في الإحساس بالقيمتين الشعريتين ، قيمة البناء من جهة وقيمة التعبير من جهة ثانية ، على أنّ هذا التوزيع لركني الشرط على البيت يدل على عقلية شعرية فذة ، من شأنها أن تحقق الأثر البالغ في المتلقي، ويصير التوافق بين بنيتي الشرط والتشكيل البيتي دليلا على صدور حس الإبداع الشعريّ عن تلك القناعة الإبداعية التي عندما نتأملها نجدها قائمة على حربة الانطباع باللغة تعبيرا وتصويرا وتفكيرا ثمّ وزنا وإيقاعا ، وهذا الوجه التشكيلي هو ما نجده كذلك مكرّرا تشكيله في البيت الآتي على وزن الرجز مستفعلن × 6 :[2]

وَلَو دَرى أنَّ هُناكَ عَقْرَبٌ لَآثرَ الغَصّ على أَنْ يَشْرَب

فالشّطر الأوّل يحتوي على جملة فعل الشرط ، والأداة ، أما الشطر الثاني فيحتوي على جملة جواب الشرط وهذا في حدّ ذاته نوع من الوزن غير العروضي بمعنى الوزن الأسلوبي ، والتشكيل الذي نحن بصدد الكلام عليه أفضل ما يتحقّق في المقامات الشعرية التي تعتمد الأساليب النحوية الثابتة ، وهذا ما

[1] : إذا: ظرف لما يستقبل من الزمان متضمنة معنى الشرط، ولذلك تجاب بما يجاب به أدوات الشرط، ينظر: المرادي، الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حرف المعاني، تحقيق: فخر الدين فباوة ، ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992 ، ص: 367.

[2]: إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 445.

يؤكد كفاءة الشاعر العقلية التي يتمتع بها وسعة ثقافته التي تؤهله إلى توظيف الأساليب التعبيرية الطريفة ، وقد نجد في بعض الأحيان تكثيفا ملحوظا في حضور أسلوب الشرط مثلما هو متجسد في قوله على وزن بحر الطويل :[1]

إذا قدمَتْ خَفَّ اللَّهيبُ بِمُهجَتي وإِنْ غادَرْتَني عاودت مُهجَتي الحَرْقْ

وهذا الأسلوب هو أسلوب خبري قد يحتمل الصدق كما قد يحتمل الكذب وغرضه الاسترحام وإظهار الضعف، ففي الشطر الأول نجد جملة فعل الشرط : قامت ، وجوابها في نفس الشطر هو :خَفَّ اللَّهيبُ بِمُهجَتي ، وفي الشطر الثاني نجد أسلوب شرط ثانٍ أداته : إن ، وجملة فعل الشرط: غادرتني ، وجملة جواب الشرط :عاودت مُهجَتي الحَرْقْ.

ونجد من خلال هذا التّكثيف لأسلوب الشرط لما له من بنية توزيعية قائمة على التناظر التشكيلي والتوازن التعبيريّ ، وإن ارتباط أسلوب الشرط بالإيجاز وتكثيف المعنى كفيل بأن يثري البنية التشكيلية التي تميل إلى الاتسام بها لغة الشعر.

ولقد تعدد هذا الأسلوب في شعر الشاعر إذ قال كذلك:[2]

إذا ما لَحاهمْ مُؤمن فَهُوَ فاجِر وإِنْ نَدَّ من أغلالهم فَهوَ مُلْحِد

والجديد في هذا البيت عن سابقه هو اقتران الفاء بجملة جواب الشرط، إذ نجد أن في الشطر الأول جملة فعل الشطر تتمثل في : ما لحاهم مؤمن ، وجملة فعل الشرط المقترنة بالفاء هي :فهو فاجر ، وفي الشطر الثاني أسلوب شرط ثاني جملة فعل الشطر فيه هي : نَدَّ من أغلالهم ، وجوابها هو :فهو ملحد .

[1] : نفسه: ص: 382.

[2] – المصدر نفسه: ص303

ومن خلال كل الأمثلة السابقة كلها جاءت بالأسلوب الخبري من فعل الشرط إلى جوابه.

أما الإنشائي فمنه قوله على وزن بحر الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن :[1]

وإذا هَزَّكَ التَّـذكر بـالـرَّغْـ ـمِ وشـاءَ الـوِدادُ أنْ تَنـــكْريني
فَخُذي في الظَّلام قيثار وحيي واقصدي القَبرَ في ظلالِ السكونِ
وانْقُري نَـقـرةَ عـليه يَسْمعـ ـكِ أنيناً كَـزفـرَتـي وأنـيـني

فجملة فعل الشطر في هذا المثال تمثلت في البيت الأول كاملاً وجاءت بِأسلوبٍ خبري بينما جملة جواب الشرط جاءت في ثلاثة أبيات متتالية كلها أمرية ابتدأت بأفعال الأمر الآتية على الترتيب : فخذي ، اقصدي ، انقري ، أي جاءت بأسلوب إنشائي : أمري .

وكذلك حين قال[2]:

إنْ كانَ جَبَّارُ الطَّبيعةِ عادلاً أيْنَ المساواةُ التي بِحسابِهِ؟

فجملة فعل الشرط في هذا المثال جاءت في الشطر الأول من البيت بأسلوب خبري : كانَ جَبَّارُ الطَّبيعةِ عادلاً ، بينما جملة جواب الشرط فتمثلت في الشطر الثاني بأسلوب إنشائي استفهامي : أين .

وفي قوله كذلك على وزن بحر الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن :[3]

فإذا كانَ قاضياً ذَلِكَ الحسـ ـن يَدين العِبادَ تحتَ الخفاء
أجلِسوهُ عَلى المِنصَّةِ جَهراً واسْتَعيضوا بِهِ عن الزُّعماء

[1] – المصدر نفسه، ص239.
[2] : المصدر نفسه ، ص: 183
[3] : المصدر نفسه ، ص: 77.

جاءت جملة فعل الشرط في الأول كاملاً بينما جاءت جملة فعل الشرط في البيت الثاني : أجلسوه ، استعيضوا ، وجاءت أمرية إنشائية.

وقال إلياس أبو شبكة على وزن الخفيف :[1]

إنْ تَكُن سافِكاً فَكُن مُسْتَبِداً لا تَخَفْ ما هناكَ غير القَضاء

فجملة فعل الشرط هي : تَكُن سافِكاً ، وجملة جواب الشرط هي : فَكُن مُسْتَبِداً لا تَخَفْ ما هناكَ غير القَضاء .

ففي هذا المثال جاءت جملة جواب الشرط إنشائية على نوعين هما الأمر والنهي.

وكذلك في قوله على وزن الخفيف :[2]

إن تَكُن تحرُم العَزاءَ المحِبينَ فماذا تَرَكْتَ للشُّعراءِ

تمثلت جملة فعل الشّرط في الشطر الأوّل من البيت ، وجاء جوابها في الشطر الثاني الذي جاء بأسلوب إنشائي استفهامي :ماذا ؟.:

## 3 ـ أثر أسلوب النّفي في البنية التّشكيليّة :

وهو من الأساليب التي اعتمدها الشعراء والأدباء في فنهم منذ القديم ومن بينهم إلياس أبو شبكة الذي زخر فنه بهذا النوع من الأساليب فالنفي :" إنما يكون على حسب الإيجاب لأنه انجذاب له فينبغي أن يكون على وفق لفظة لا فرق بينهما إلا أن أحدهما نفي والآخر إيجاب، وحروف النفي ستة : ما، لا، لم، لما، لن، أن "[3] ، و كذلك إذا أردنا التعمّق في دلالة أسلوب النفي وأثره في تشكيل لغة الشعر فهو "

[1] : إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 79.

[2] : المصدر السابق: ص: 411.

[3] : النحوي ، موفق الدين بن علي يعيش: شرح المفصل، الجزء الثامن ، عالم الكتب ، بيروت ، ص: 107.

... باب من أبواب المعنى يرمي به المتكلم إلى إخراج حكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده وتحويل معنى ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه ."[1] والحقيقة أنّ أكثر الأساليب التي يستعملها الشعراء في مخاطباتهم النفي أو الإثبات ، فهذه الثنائية غالبا ما تُعتمد في الحجاج الفكري ، وهما الثنائية التي تشكل سياقا تعبيريا غالبا على لغة الشعر ، فالشاعر ينفي بالسالب ويثبت بالموجب وخلال المناوبة بين أسلوبي النفي والإثبات تنشأ مداولات لمعاني وأفكار القصيدة ، والشعراء إذ ينفون أو يثبتون ليس أسلوبهم في ذلك كأسلوب الناثرين لأن لغة الشعر تقوم على المراوحة فالشاعر قد يتناقض في كثير من أفكاره وهو خلال ذلك إنما يتناقض ليثبت هوية فنية أو جمالية ليس معيارها اليقين .

وحتى نكتف ثقافة الشاعر لهذا النوع من الأسلوب سنقوم بتسليط الضوء عليه من خلال بعض الأمثلة.

فمن قوله:[2]

لا تَقولي قَدْ أحْرَقَتْها البَلايا كلُّ نَفْسٍ لا تَحْتَرِق لا تُنير

لقد وظف الشاعر أداة النفي : لم ، أن النفس إن لم تحترق لا تنير مثلها مثل الشمعة التي لا تنير إلا إذا احترقت واشتعلت ناراً، والقصد باحتراق النفس هو كثرة البلاء عليها.

و من قوله كذلك:[3]

لا يستطيعُ شاعِرٌ أنْ يُبدِعا قصيدَةً أجْمَلَ مِنْها مَطْلَعا

[1] : عمايرة ، أحمد: أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، جامعة اليرموك ، الأردن ، ص : 56.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 40.

[3] : نفسه ، ص:443.

وهنا يوظف الشاعر أداة النفي : لا ، التي هيمنت على معظم نصوصه، وهنا في هذا المقام يقوم الشاعر بنفي استطاعة أي شاعر أن يبدع قصيدة أحسن من قصيدته مطلعاً ، وهذا نوع من الفخر والثقة بالنفس.

ومن قول إلياس أبو شبكة كذلك على وزن الرجز :[1]

لا تَقطَعِ الأوْتارَ مِن قيثارةٍ نغماتُها في الشِّعرِ لا تَتَقطَّعُ

استهل الشاعر بيته بأداة النهي لا، إذ نهى عن قطع أوتار القيثارة، ونفى تقطع نغماتها في الشعر، حيث استخدم أداة النفي : لا ، في الشطر الثاني من البيت لينفي تقطع نغمات القيثارة في الشعر.

وكذلك من قوله على وزن بحر الخفيف :[2]

لَيْسَ يُجدي حُلمٌ ولا اللّين يُجدي لِنفوسٍ شِعارُها التَّدمير
خُلِقَ المِجْدُ للتَّـقديرِ فَـجِـدّوا لا ينال الرُّقيَّ إلا التَّقدير

لقد استخدم الشاعر في هذين البيتين أداتين للنفي : ليس و: لا ، حيث نفى البيت الأول جدوى الحلم واللين مع النفوس التي شعارها العنف والتدمير، وفي البيت الثاني استخدم أداة النفي : لا ، حتى ينفي نيل المنال إلا بالتقدير.

و من قوله كذلك على وزن الخفيف :[3]

لستِ زَوْجي بلْ أنْتِ أنثى عقاب شَرِسٍ في فُؤاديَ المِسْعورِ

[1] : المصدر السابق ، ص: 217.
[2] : نفسه ، ص:41.
[3] : نفسه ، ص:297.

استعمل الشاعر في هذا البيت أداة النفي : لستِ ، إذ ينفي كون هذه المرأة زوجته بل هي أنثى العقاب الشرس في فؤاده المسعور كناية عن شراستها وقوتها .

و من قوله كذلك على وزن البسيط مستفعلن فاعلن ×4 :[1]

لَمْ يَبْقَ مِنْ رومة إلّا صِغارُها ومن قَياصِرها إلَّا دُمى كِسْرَى

من خلال هذا البيت وظف الشاعر أداة النفي: لم ، التي ينفي بها بقاء روما إلا بعضاً من صِغارها وكذا ينفي بقاء قياصرها[2] إلا دمى مكسرة.

ومن قوله كذلك على وزن بحر الطّويل الذي عروضه : مفاعلنْ ، وضربه : مفاعلنْ :[3]

فمِن جَبَلٍ وَعْرٍ إلى صَخْرِ شاطِئٍ ومَنْ حَمَلَ الآمالَ لا يَتكسَّر

نعتقد أن الشاعر توصّل إلى تحقيق بنية التفكير الحِكَميّ والشاعر في ذلك يستند إلى القناعات الحياتية ، والخبرة التي استفادها من مدرسة الحياة ، وظّف التفكير الحِكْمِيّ والإرشاديّ بأسلوب يقترب من نهج المتنبي وأبي تمام اللذين كان يهدفان بالمقامات الشعرية الحكْميَّة إلى إبراز قناعات في الحياة جرباها في مُعترك الحياة وبما أن الشاعر يعبر بطريقة غير مباشرة فقد فضّل الشاعران المذكوران أسلوب : الغزل والفخر رامزا ، فشبه وطنه الأمّ : لبنان ، بجبل وعرٍ ، وصخرِ شاطئ صلب يتحدى الأمواج و قوتها عبر السنين ، وهذا دلالة على قوة البلد وصلابتها ومن ثم نفى أن يتكسر هذا البلد لأن من يحمل الآمال لا يتكسر ، فأطرها بأداة النفي : لا ، لتحقيق إيقاع هذا المعنى.

[1] : نفسه ، ص : 533.

[2] : قياصرة : مفردها قيصر ، لقب كل ملك من ملوك الرومان ، ينظر: المعجم الوسيط، مادة : قيصر .

[3] : إلياس أبو شبكة الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 549.

## 2، 2– المتغيّرات التركيبيّة : التقديم ، التأخير والحذف.

### 2–2–1– التقديم والتأخير.

تعكس بنية التقديم والتأخير والحذف حقيقة كون لغة الشعر ذات ارتداد نفسي ، فالانفعالات النفسية هي التي تنطبع أسلوبيا ، والتشكيل يتغذّى على القيم الأسلوبية ، وإن أبرز المؤثرات التشكيلية التقديم والتأخير والحذف باعتبار هذه البنى الثلاث ذات صلة بالجانب التشكيلي ، ومن جهة أخرى فإن التقديم والتأخير والحذف يتلاءم مع التشكيل الشعري لأنّها تكسر سياق البناء النحوي ، لأن العقل غالبا ما ينتظر الانتظام المنطقي للعناصر النحوية فعل فاعل مفعول ثم متممات الجملة سواء أكانت اسمية أم فعلية ، ولما كانت لغة الشعر تحتاج إلى مخالفة البنية التعبيرية الثابتة فإنّ في النحو جوازات تعبيرية يلجأ إليها الشعراء لكسر السياق المنطقي في لغة الشعر ، فالقارئ عندما يمرّ بفراغ لغويّ مؤوّل يندمج في صميم الخطاب الشعريّ بمعنى أن الشاعر يترك للسامع فراغات وظيفية هي عبارة عن مجال لتدخّل السامع أو القارئ باعتبار لغة التقديم والتأخير والحذف غير مكتملة فهي لا تقول كلّ شيء ، وهي حين تشحن بالفراغات الدالة إنما تستدعي القارئ لكي يساهم في استكمال الخطاب الشعريّ.

تُعدُّ بنية التقديم والتأخير والحذف التشكيلية باباً مهما في لغة الشعر التكرارية ، لذلك فالتقديم والتأخير يبدو "كثير الفوائد، جمَّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتُرُ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان."[1]، والتقديم والتأخير يعني تغير قوانين اللغة وإعادة تشكيلها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة وقوانين الخطاب[2]، "والتقديم والتأخير منوط بالاهتمام بشأن المقدّم ومبني عليه، فما يعنيكَ شأنه تحرص دوماً على أن تجعله

[1]: عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم البيان، دار المعرفة ، بيروت ، 1978 ، ص:137.

[2] : جان كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 1986 ، ص: 176.

في المقدمة."[1]، ولقد راجت عند أهل اللغة والأدب مقولة سيبويه " كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى"[2] ، وقد شاع التقديم والتأخير في شعر إلياس أبو شبكة وشمل معظم أنواعه ليسهم ذلك في خلق الانزياح الذي أسهم في تحقيق لغته الشعرية، وهذه أهم أنواع التقديم والتأخير عنده:

**وظيفة التقديم والتأخير الشعرية في الجملة الاسمية:**

ومن النماذج التشكيلية التي يفرزها أسلوب تقديم الخبر على المبتدأ في شعر إلياس أبو شبكة قوله على وزن بحر الخفيف :[3]

لكِ عِندي وَصيَّةٌ فَاِحفَظيها هيَ بَعد المماتِ أَن تَنسيني

إذ قدّم شبه الجملة من الجار والمجرور : لك ، على المبتدأ : وصية ، على أن شبه الجملة هنا تمثل خبر المبتدأ مع الإقرار بأن التقديم هنا واجب في حكم النحو العربيّ ، لأن المبتدأ نكرة ، فإنّ ثمة من التقديم منها : الحصر ، أي حصر الوصيّة على المخاطب ، وعلى غيره على حد سواء ، ولكن دلالة قول الشاعر : لك عندي وصية ، لا تشير إلى خطٍ من هذه الوصية إلى غير المخاطب أي أن الوصية مخصوصة للمخاطب فحسب وهذا معنى الحصر فضلاً عن فائدة التقديم في رصد إيقاع البيت، وهذا ما قاله علماء البيان ومنهم الزمخشري : " إن تقديم هذه الصورة المذكورة إنما هو للاختصاص، وليس كذلك، والذي عندي فيه أن يستعمل على وجهين: أحدهما الاختصاص، والآخر مراعاة نظم الكلام، وذاك أن يكون نظمه لا يحسن إلا بالتقديم، وإذا أخر المقدّم ذهب ذلك الحسن، وهذا الوجه أبلغ وأوكد من الاختصاص."[4]

[1] : الفهيد، جاسم ، مولد البلاغة ، مكتبة آفاق، كلية الآداب ، جامعة الكويت ، ص: 150.

[2] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص :108.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 239.

[4] : ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر الجزء الثاني ص: 36.

والأهم من ذلك كله إحداث قدر عال جداً من الإنزياح الذي يحقق لهذا البيت قدراً عالياً من الشاعرية، وليس بعيداً عن ذلك قوله أيضاً على وزن السريع :[1]

لي فيه شطر من حياتي ولي  من مُهجتي في صدره أشْطُر

إذ قدم شبه الجملة من الجار والمجرور : لي ، على المبتدأ : شطر ، ودلالته البلاغية هنا أن شطراً من حياته مختص به وحده ، وهنا تقديم واجب لأن المبتدأ نكرة غير مخصصة[2]، والنكرة غير المخصصة هي نكرة غير موصوفة ولا مضافة.

وأما في قول الشاعر على وزن الوافر :[3]

عذيري من مماليك موال  لَهم خطط وليسَ لهمْ سُموتُ

إذ قدّم شبه الجملة من الجار والمجرور : لهم ، على المبتدأ :خطط ، فشبه الجملة هنا خبر المبتدأ النكرة ومن فوائد هذا التقديم حصر الخطط على شبه الجملة : لهم ، التي تعود على المماليك بالإضافة إلى إحداث نغمة موسيقية تطرب لها النفس وترتاح لها الأذن، كما قدم المسند هنا : لهم ، لتنبيهه، بمعنى تنبيه المماليك ، يقول عبد القاهر الجرجاني: " وهذا الذي قد ذكرت من أن تقديم ذكر المحدث عنه يفيد التنبيه له، قد ذكره صاحب الكتاب في المفعول إذا قدم فرفع بالابتداء، وبني الفعل الناصب كان له عليه، وعدي إلى ضميره ، فشغل به كقولنا في : ضربت عبد الله ، عبد الله ضربته ، فقال : وإنما قلت عبد الله فنبهته له ، ثم بنيت عليه الفعل ، ورفعته بالابتداء ."[4]

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 139.

[2] : النكرة غير المخصصة: هي النكرة غير الموصوفة أو غير المضافة ، ينظر: حسن ، عباس: النحو الوافي: الجزء الثالث ، ط: 3 ، دار المعارف ، ص: 213.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 522.

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز، ص: 138

ويظهر لنا تقديم الخبر على المبتدأ وجوباً أيضاً في هذا التكرار المتناسق في قوله:[1]

في قُلوبِنا هِمَمُ في صدورنا رحبُ
في دمائِنا شرفُ في عروقنا حسبُ
في سِيوفِنا شَررُ في يراعنا أدبُ

إذ قدّم الشاعر شبه الجمل من الجار والجرور على الترتيب (في قُلوبِنا) (في صدورنا) (في دمائِنا) (في عروقنا) (في سِيوفِنا) (في يراعنا) على المبتدأ (همٌ) (رحبُ) (شرفُ) (حسبُ) (شَررُ) (أدبُ).

فالمبتدأ في كل هذه الأمثلة جاء نكرة وكانت فائدة التقديم الخبر على المبتدأ هنا أيضاً الحصر فحصر الهمم على القلوب والرحب على الصدور والشرف على الدماء والحسب على العروق....وهكذا إلخ.

كما نجد أن تأخير المبتدأ قد أحدث إيقاعاً موسيقياً في القصيدة، حيث يرى بعض العلماء أن ذلك يكون بسبب الوزن أو بسبب القافية وكنتيجة لانفعال الشاعر، وليس نتيجة لضعف لغة الشاعر أو قصده في اختيار الفصيح، يقول ابن جني في ذلك " متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دلّ من وجه على جوره وتعسُّفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمُّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام"[2]

وفي قوله: [3]

إن كانَ جَبّارُ الطَبيعَةِ عادِلاً أَينَ المساواةُ الَّتي بِحِسابِهِ

[1] : إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 112.
[2] : ابن جني، أبو الفتح عثمان ، الخصائص الجزء الثاني ص:392.
[3] : إلياس أبو شبكة الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:183.

قد تقدم الخبر على المبتدأ وجوباً لأن الخبر من الألفاظ التي لها الصدارة في الكلام، فهو اسم من أسماء الاستفهام التي تبتدئ بها الجملة الاسمية ولا يجوز تأخيرها وخبره هو كلمة (المساواة)

وأيضاً قول في مقام شعريّ آخر ناصّا بين الحضارتين الأدبيتين اليونانية والعربية ، هوميروس فرجيل ، المعرّي :[1]

كيف فرجيل[2] ، والمعري ، وهو ميروس في ذلكَ المكانِ الهوائي

فنرى أن الخبر : كيف ، وهو اسم استفهام قد تقدم على المبتدأ فرجيل فله الحق في صدارة الجملة.

وفي قوله:[3]

أَينَ شَمشونُ يا صَحارى يَهوذا؟ أَينَ حامي ضَعيفِك المستَجيرِ؟

فالخبر: أين ، قد تقدم على المبتدأ : شمشون ، لأنّه من الأسماء التي لها صدارة في الكلام العربيّ ، وكذلك لزيادة المعنى مع تحسين اللفظ ، ومن الجدير بالذّكر أن لغة الشعر تقبل الانزياح في الرتبة إلا في مثل هذه الأساليب الثابتة التي إذا نُقْلَت عن موضعها لم يجز ذلك الاستعمال ، فلما كانت الصدارة للاستفهام فإنه لا يجوز تحويلها عن تلك الرتبة في سياق الكلام وبناء الجمل ، وإن مما يفيده هذا التموضع زيادة المعنى والمبالغة فيه وأما الفائدة الفنية لهذا الأسلوب فهو التشويق في السؤال عن شمشون.

ونرى قوله على وزن بحر الطويل : [4]

---

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 119.

[2] : فرجيل: هو بوبليوس ، ورغيليوس فرجيل شاعر روماني ولد في العام 70 قبل الميلاد ، وهو صاحب ملحمة الإنياذة ، يُنظر: عبد المعطي شعراوي ، مقدمة الإنيادة لفرجيليوس ، ترجمة: مجموعة من المختصين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة 1971.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 297.

[4] : المصدر السابق ، ص: 88.

بصُرتُ بها والدمع فوقَ خُدودِها وما دَمْعُها إلا رموز المصائب

تقدم الخبر في العبارة السابقة : دمعها ، على المبتدأ : رموز ، وجوباً بغرض القصر، فالخبر مقصور على المبتدأ المعرفة فظهور دمعها دائماً هو رمز للمصائب .

وفي قوله على وزن بحر الكامل :[1]

ما الدّمعُ إلا الرّاح في كَأسِ الوَرى وَسَتُسكِرُ الأكوانَ هذي الرَاحُ

فالخبر : الدمع ، تقدم على المبتدأ : الراح ، وجوباً لأنّ الخبر مقصور على المبتدأ ، وقد كان أسلوب القصر هنا بطريقة النّفي والاستثناء ، فاستعمل أداة النّفي : ما ، وأداة الاستثناء : إلّا .

و أيضاً في قوله:[2]

لا تَخوضي الهَوى فَما هُوَ إلّا نَزواتُ الأَرواحِ في الأَجسادِ

لقد تمّ تقديم الخبر على المبتدأ في هذا التعبير الشعريّ فتوجّه الشاعر به توجُّها تشكيليا أو نظميّا توخّى فيه الترابط النحوي بين الكلمات في الجملة اللغوية ، وقد حقق الشاعر بنية أسلوبية تحترم ما يسمح به النحو العربي ، فشعراء هذه المرحلة كانوا لا يزالون يحترمون المعايير النحوية في بناء العبارة الشعرية ، فالشرط اللغويّ كان المدخل المفضل لتحقيق درجات الشعرية العالية ، وكان أسلوب الشاعر في المقام الشعري المثبت سابقا واقعا في صميم موضوع أثر النحو في تحديد البنية اللغوية التشكيلية وهي في نفس الوقت بنية أسلوبية متداولة تتعلق بشروط تقديم الخبر على المبتدأ فكان تقديم الشاعر للخبر بحكم الوجوب – الذي ورد ضميراً منفصلاً للفرد الغائب الذي يعود على : الهوى الواقع إعرابا مبتدأً : نزوات ، فالخبر مقصور على المبتدأ بمعنى أنّ الهوى مقصور على كونه نزوة روحيّة .

[1] : نفسه ، ص: 187.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 137.

وقد يتقدم الخبر المتمثل في بنية شبه الجملة من الجار والمجرور جوازاً فيأخذ بنية تشكيلية أو أسلوبية ثابتة لا تغيّرها شروط الشعر الأخرى من مثل الوزن والشطر والبيت والقافية خاصة إذا ما كان المبتدأ معرفة كما في قوله:[1]

سمعتُ بِلادَكَ الثَّكْلى تُنادي: لِيَ الغطريف[2] والرَّجلُ الثبيت

ومعلوم أن المبتدأ هنا : الغطريف ، المعرّف باللّام والألف ، ودلالة التقديم هنا هي الحصر بالدرجة الأولى ، أي حصر الغطريف على المتكلم الذي هو الشاعر ذاته فحسب ، ولأنّ دلالته هنا أبلغ منه في البيت السابق لأن التقديم هنا جواز ، وهناك وجوب ، وفي هذا الغرض يقول شفيع السيد" فإنّ تقديم الجملة إذا وقع خبراً أو كان متعلقاً بفعلٍ بعده يفيد التشخيص ، والتقديم هنا لما حقه أن يؤخر ، أو هو تقديم على نية التأخير ."[3]

ومن ذلك قوله على وزن بحر الوافر :[4]

لِيَ الأَنْوارُ في عَنَتِ الليالي إذا ما راغَتِ الدنيا العَنوتُ
لِيَ الفصحى على أدبٍ بليغ ومن ألبانِ ثدييْها سُقيتُ

فالخبر هنا شبه جملة من جار ومجرور : لي ، قد تقدم على المبتدأ : الفصحى ، المعرف بالألف والكلام بغرض الحصر أي حصر الفصحى على المتكلم : الأنا الشاعرة ، والحصر هنا أقوى وأبلغ ، ومن خلال السياق يظهر غرض الفخر ، فالشاعر يفتخر بفصاحته ، وبلاغته.

[1] : نفسه ، ص: 521.

[2] : الغطريف: تَغَطْرَفَ ، يَتَغَطْرَفُ ، مصدر تَغَطْرُفٌ وتَغطْرَفَ الرَّجُلُ :- : اِخْتَالَ ، تَبَخْتَرَ، تَغَطْرَفَ عَلَى أَقْرَانِهِ: تَكَبَّرَ ، تَغَطْرَسَ، المعجم الوسيط، مادة : غ ط ر ف.

[3] : السيد ، شفيع ، أساليب البديع في البلاغة العربية ، ص:208.

[4] : إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 521

وليس بعيداً عن ذلك قوله أيضاً:[1]

يا بِلادي لكِ قَلْبي
لَكِ آمالي وحُبي
وجهادي

وهنا تقديم الخبر المتمثل بشبه الجملة من الجار والمجرور : لَكِ ، على المبتدأ : قلبي ، و:آمالي ، ومعلوم أنّ المبتدأ هنا معرَّفٌ بالإضافة إلى ياء المتكلم التي هي ياء النسبة ، وبالتالي فإنّ تقديم الخبر يكون جوازاً ، مما يعني أن الحصر أبلغ منه مما لو كان التقديم وجوباً ، هذه الدلالة أي الحصر يدل عليها تقديم الخبر كما لاحظنا في الأبيات السابقة، ولكن لتأخير المبتدأ دلالة أيضاً وكثيراً ما تكون في الشعر للتشويق، كما في هذا البيت أي أن الشاعر أخر لفظة : قلبي ، ليشوق بها المتلقي وذلك لمعرفة ما يقدمه الشاعر لبلاده بعبارة أخرى لو افترضنا أن الشاعر توقف في إنشائه بعد لفظة : لك ، لوجدنا المتلقي متلهفاً لسماع تتمة الكلام : المبتدأ المؤخر ، بشكل أكبر منه في حال كونه في الخبر، وهذا ما رآه السكاكي في الشاهد الشعري:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو إسحاق والقمر

فتقديم المسند : " ثلاثة " ، في هذا المقام جعل القارئ متشوقاً لمعرفة من هم ؟ ، وخلال ذلك التشوّق تتحقّق الشعرية النحوية حسب تقديرنا ، فالنحو الذي هو معيار الكلام يحتوي على بعض الأساليب الفنية من مثل هذا الذي نحن نخوض في تفسيره وتحليله ، ولعلّ بنية التقديم والتأخير والحذف هي أفضل الأساليب ذات الإيقاع البلاغي الشعري بين المواضيع النحوية الأخرى ، فالمتلقي أو السامع يلتذّ البحث عن دلالة إشارة الشاعر في أسلوب التقديم السابق : من هم هؤلاء الثلاثة التي تشرق الدنيا ببهجتها لهم ؟ حيث قال السكاكي عن هذا الشاهد : " إن تقديم المسند "ثلاثة "قد أثار نوعاً

[1] : نفسه ، ص: 372.

من التشويق إلى ذكر المسند إليه "شمس الضحى وأبوإسحاق والقمر"، مما جعل نفس المتلقي متطلعة لمعرفة من هم هؤلاء الثلاثة حتى إذا استحكم ذلك منها ذكرهم لها، فكان هذا أدعى لتقبلها وتوكيد المعنى لديها وإحداث الاستجابة فيها لانشغالها عن تفقد موضع المبالغة غير المقبولة بما أثارته الظاهرة فيها من انفعال التشويق والتطلع."[1]

وقد يقول قائل إن تأخير المبتدأ يكون لرصد القافية ولرصد الوزن الشعري، نقول هنا صحيح، ولكن ليس الغاية المنشودة من التأخير، فلو كان ذلك حقاً ليقترب الشعر إلى الصيغة الفنية بل إلى التكلف، في الوقت الذي تقتضي الأسس الفنية للشعر أن تكون بهذه الشكليات عرضية ، وتكون ملحقة بالمعنى وليس العكس أي أن الاهتمام هنا كان بالمعنى أكثر من المبنى، وهذا ما أشار إليه الخليل بن أحمد حين قال: " والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده... ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل ."[2]

وإذا تأملنا قوله:[3]

في عَينيكِ النَّجلاء سرُّ الهوى وفي لماكِ[4] العذبِ ما يسكرُ

[1] : السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تقديم ، أكرم عثمان يوسف ، مطبعة الرسالة بغداد ، 1981 ، ص: 221.

[2] : حازم القرطاجنّي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 2008 ، ص: 143 ، 144.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 140.

[4] : اللَّمى لون في الشفتين يميل إلى الازرقاق ، ويبدو أنه علامة حسن في الذوق العربيّ .

نجد أن الخبر المتمثل في شبه الجملة من الجار والمجرور : في عينيك ، قد تقدم جوازا على المبتدأ : سر ، لأنه معرف بإضافة إلى كلمة : الهوى ، فقد حصر : سر الهوى ، على : عيني المخاطب ، ومن فائدة هذا التقديم الحصر.

ويجوز أيضاً تقديم الخبر على المبتدأ إذا كان نكرة مخصصة أو موصوفة كقول الشاعر على وزن السريع :[1]

لي فيه بَدْرٌ مُشْرِقٌ نير له جمالٌ مُشْرِقٌ نيّرٌ

فقد جاز تقديم الخبر : لي ، وهو جار ومجرور على المبتدأ : بدر ، لأنه نكرة مخصصة أي موصوفة، فقد وصف البدر بأنه : مشرقٌ ، ونجد ذلك أيضاً في قوله:[2]

لي حلّ هذا في بلادي ولي في البيتِ أختٌ شعرُها أشْقَرُ

فقد تقدم الخبر من الجار والمجرور : لي ، على المبتدأ : أخت ، لأنه نكرة موصوفة بجملة اسمية في : شعرها أشقر .

**وظيفة التقديم والتأخير الشعرية في الجملة الفعلية:**

ومنه بالدرجة الأساس تقديم المفعول به على فاعله ومن ذلك قوله: [3]

ويَراها أسطورةً كُلّ قَلبٍ لم تحركه خَمْرُ ذاك الساقي

[1] : نفسه ، ص: 139.

[2] : نفسه ، ص: 140.

[3]: إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 434.

إذ قدم الشاعر المفعول به : أسطورة ، على فاعله : كلُّ ، على خلاف أصل الكلام الذي يقتضي تأخير المفعول به على دلالة التقديم هنا، بغرض تعظيم هذه المرأة وإبراز مكانتها في كل القلوب، وهي الغرض بالذكر، فجعلها أسطورة واعتنى بها الشاعر وسيق الكلام لأجلها، يقول الجرجاني " وإنما يكون التقديم والتأخير على قدر العناية والاهتمام "[1] لأن المتلقي يعي أن الكلام يدور حول الفاعل : كلّ قلب ، ولكنّه لا يعني ما يراها كلُّ قلبٍ ، وإدراك الشاعر لهذه الأمور وجهته لتقديم ما هو أهم كقولنا : ديناراً زيداً أعطى محمدٌ ، إذ قدم المفعول الثاني على الأول وتقديمهما على الفعل والفاعل وذلك للأهمية الناجمة عن عدم معرفة السامع بهوية المفعولين في الوقت الذي يعرف أن الكلام يدور حول الفاعل محمد وعلى عطائه، فضلاً عن المفاصلة في الأهمية بين المفعولين على هذا البيت، إذا اقتضى حال السامع أن يقدم ما يحصله على ما يعلمه أي تقديم المفعول به : أسطورة ، على الفاعل : كلّ ، كما تم ذلك أيضاً لغرض بلاغي هو لتعظيم المفعول به : أسطورة ، وتفخيمه في نفس المتلقي وإثارة الانفعال المناسب عنده، يقول المغربي: " قلنا :تعجيل ، لأن إظهار التعظيم والتحقير حاصل بالتأخير أيضاً والمختص بالتقديم تعجيل الإظهار أو شبه ذلك كالاحتراز من أن يحصل في قلبه تخيل غير المحكوم عليه."[2]

ومن ذلك قوله أيضاً على وزن الخفيف :[3]

ويميعُ الفراشَ ماءُ عيوني كنَّ يعزفنَ والصدى في الرَّقيعِ

وهنا تقديم المفعول به : الفراش ، على فاعله : ماء ، يدل على أهمية الفراش عند الشاعر وعنايته به وهو ما أشار إليه الجرجاني بقوله: " واعلم أن لم تجدهم اعتمدوا فيه شيئاً يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام قال صاحب الكتاب و هو يذكر الفاعل و المفعول : كأنهم [إنما] يقدمون الذي بيانه أهم لهم

[1] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص: 138.

[2] : مواهب الفتاح الجزء الأول ص: 395

كذا : ينظر ، الطراز الجزء الثاني ص: 13-14.

[3]: إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : 473.

و هم ببيانه أعنى، و إن كانا جميعا يُهمانِهم و يعنيانِهم" [1]وقد تكون دلالة التقديم هنا للحصر إلى حد ما أي حصر المعنى على المفعول به فحسب.

أيضاً تقديم المفعول به على فاعله وجوباً في قوله على وزن بحر الطّويل :[2]

ألا تُبصر الاغصان بللها القطر فمالت سكارى لا رحيق ولا خمرُ

فقد ورد المفعول به متصلاً في الفعل : بللها ، والفاعل : القطر ، اسماً ظاهراً ، فالهاء تعود على الأغصان ، فكانت العناية بالمفعول به أكثر من العناية بذكر غيره، أي أنه كان يهمه أمر الأغصان وحالها، فراح يصفها أكثر من اهتمامه بالفاعل : القطر ، كما قال سيبويه في الكتاب وهو يذكر الفاعل والمفعول.

يؤكد عبد القاهر الجرجاني ما ذهب إليه السيوطي من أن التقديم والتأخير من أسرار بلاغة الكلام، وبالتالي أسراره من أسرار البلاغة، وبما أن النحو له علاقة وثيقة بالدلالة، هذه العلاقة الحميمة "يقوم فيها بالإمداد بالمعنى الأساسي"[3]، لأن الوصف النحوي يهتم بالجملة وبالعلاقات القائمة بين عناصرها، لذلك كانت الجملة هي موضوع النحو، وهي أهم وحدات المعنى، أما في الشعر فإن نسيجه المتلائم يجعلك تبحث في جوانبه الفنية، وتراكيبه لذلك كان للجملة قي الشعر شكل آخر يختلف عمَّ هي عليه في النثر، لأن الشاعر " يتعامل مع تراكيب تقوم فيها المفردات بوظائف تكتسب بها معانٍ جديدة."[4] لم تكن متوافرة لها من قبل فالتركيب إذن بما أنه نظم للمفردات وربطها ببعضها يساعد الشاعر على نظم كلماته في شكلها الذي يريده .

[1] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص:138

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 150.

[3] : عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ، ص:108.

[4] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص: 112.

ومن خلال ما تقدم نستطيع أن نخلص إلى أن التركيب له علاقة وثيقة بالنحو والدلالة ومن مراعاة الدلالة في التركيب يقول عبد القاهر الجرجاني " ليس الغرض بنظم الكلم أنْ توالت ألفاظها في النطق، بل إنْ تناسقتْ دلالاتها وتلاقتْ معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يُتصور أنْ يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق بعد أنْ ثبت أنه نظم يُعتبرُ فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنّه نظير الصياغة والتحبير[1] والتفويف[2] والنقش"[3]، وعند دراستنا لشعر إلياس أبو شبكة وجدنا أن التقديم والتأخير عنده قد صحبه تغير في الأغراض التي تعبر عنها اللغة، فالتقديم والتأخير إنما هو لتحقيق بعض المعاني المقصودة والتي هي عبارة عن طاقات تعبيرية تلحق المعاني الظاهرة، فتزيدها تأكيداً وقوةً وقد أسهم التقديم والتأخير في شعره، إذ خلق الانزياح الذي أسهم في تحقيق فرادته الشعرية.

ومثل ذلك قوله على وزن بحر الطّويل :[4]

هنا تَحْتَ هذا الأَرزِ تَحْتَ جَلالِهِ وتَحتَ غُصونٍ قَدْ تَقَيَّأها الدَّهْر

فقد ورد المفعول به ضميرًا متصلاً في : تقيأها ، متقدماً على الفاعل : الدهر ، وهو اسم ظاهر ، والغرض البلاغي للتقديم هنا هو وصف الغصون فقد اعتنى بها الشاعر وكانت جل اهتمامه أكثر من

---

[1] : تحبير : اسم مصدر حبر ، **تَحْبِيرُ** الكَلاَمِ : تَحْسِينُهُ ، تَزْيِينُهُ ، ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، مادة : ح ب ر .

[2] : فوف البياض الذي يكون في أظفار الأحداث والفُوف جمع فُوفَة والفُوفَة والفُوف القشرة التي على حَبَّة القلب ، والنواةِ دون لَحْمة التَّمْرة ، وكل قِشْرَة فُوفٌ التهذيب ، الفُوفَة القِشْرة الرقيقة ، ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة : ف و ف .

[3] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص: 112.

[4] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:151.

الفاعل : الدهر ، وفي هذه الحالة يقول إلياس ديب : " بيان الأهمية أهم الدواعي البيانية لتعليل التقديم وأصلاً لباقي المتعلقات البلاغية الأخرى."[1] ، أما قوله على وزن بحر الطّويل :[2]

هِيَ ابنة آمالي ولكن سجينة تَناسى هواها الكلُّ حتى عَشيقُها

فقد اهتم الشاعر بأمر المفعول به على الفاعل، فراح يقدم المفعول به : هواها ، على الفاعل : الكل ، فالمتلقي يعلم أن الكلام يدور حول الفاعل : الكل ، ولكنه لا يعلم ما تناسى الكل، والغرض البلاغي هنا هو إظهار التحسر على هواها الذي لم تبقَ له أي قيمة فقد تناساها الجميع حتى عشيقها، لذلك فقد قدم الشاعر في هذا البيت ما هو أهم، يقول السكاكي: " والحالة المقتضية للنوع الثالث هي كونه العناية بما يقدم أتم وإيراده في الذكر أهم، والعناية التامة بتقديم ما يقدم والاهتمام بشأنه نوعان: أحدهما أن يكون أصل الكلام في ذلك هو التقديم ولا يكون في مقتضى الحال ما يدعو على العدول عنه... وثانيهما أن تكون العناية بتقديمه والاهتمام بشأنه لكونه في نفسه نصب عينك وأن التفات الخاطر إليه في التزايد كما تجدك إذا وارى قناع الهجر وجه من روحك في خدمته، وقيل لك ما الذي تتمنى تقول وجه الحبيب أتمنى."[3]

وقد يكون تقديم المفعول على فعله وفاعله معاً ، ومن ذلك قوله:[4]

ماذا نُجيبُ الأبْناءَ إذا سألونا: أيَّ أرضٍ أَنَـــرتم يا بُدور؟

أي عارٍ خـلـفـتم لـفـراخ رَغب الذلُّ فيهم يا نسور؟

[1]: إلياس ديب ، أساليب التأكيد في اللغة العربية ، دار الفكر العربي القاهرة ، 1984 ، ص: 66

[2]: إلياس أبو شبكة الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:148.

[3] : السكاكي، مفتاح العلوم ، مطبعة الرسالة ، بغداد ، 1981، ص: 236 ، 237.

[4] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 41

فالمفعول به هنا : أيَ ، المقدم على عنصري الجملة الفعلية : الفعل والفاعل ، المتمثلين في قوله : أنرتم ، ودلالة التقديم هنا تقترب من الحصر إلى حدٍّ كبير، ومن الجدير بالذكر أن ما يدفع لتقديم المفعول هنا الأداة : أي ، التي غالباً ، وليس دائما ، ما تكون ناسخة للاستبداء، وبالتالي هي سبب مباشر لتقديم المفعول على فعله وفاعله، كما أن المفعول به : أيّ ، يعد اسماً من أسماء الاستفهام، وقد تقدم على الفاعل وجوباً لأن له حق الصدارة، وقد جاء بعده فعل متعدٍ لم يسوف مفعوله وهو : أنرتم .

ومن تقديم المفعول على فعله وفاعله قوله أيضاً :[1]

ماذا تريدُ الناس مني فإنني أرى البعض منهم قد رماني بالسخر

فقد تقدم المفعول به : ماذا ، على فعله وفاعله : تريد الناس ، ودلالة التقديم هنا العموم ، فالشاعر لم يخصّص الذي يريده الناس منه بل عممه باستعمال لماذا ، فـ:ماذا ، هو اسم استفهام له الحق في صدارة الكلام وقد جاء مفعولاً به لأن الفعل بعده : تريد ، متعد لم يستوف مفعوله.

وهذا القول ينطبق أيضاً على قوله على وزن الوافر : [2]

تُرى ماذا يحلّ بنا إذا ما أُصيب بِنَكبة الله أدرى

فالمفعول به هنا : ماذا ، المقدم على عنصري الجملة الفعلية : الفعل والفاعل ، ضمير مستتر ، المتمثلين في قوله : يحل ، وقد تلاه فعل متعدٍ لم يستوفِ مفعوله فكانت ماذا هي المفعول به.

ومن أمثلة تقديم المفعول به على الفعل والفاعل وجوباً قوله:[3]

أعورت شهوة الحب عينيه وكم أعور الهوى من بصير

[1] : نفسه ، ص:187.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 528.

[3] – المصدر السابق ، ص: 297.

فالمفعول به هنا هو :كم ، الخبرية قد تقدم على فعله وفاعله : أعور الهوى ، ودلالة التقديم هنا هي التكثير ، فالشاعر في هذا البيت يخبر المتلقي أثر الهوى على الإنسان إذ يجعله فاقدًا للوعي ، فاستعمل : كم الخبرية ، للدلالة على كثرة تأثير الهوى في الإنسان الميت.

**وظيفة تقديم الفضلة اللغوية الشعرية:**

لعلّ أهمّ داع إلى التنويع الأسلوبي هو نشاط لغة الشعر ، فسواء كان الشعر قديما أو حديثا فإن اللغة فيه دائما تجنح إلى المبالغات ، وتلك المبالغات لا تخصّ الجانب اللفظي وإنما تتعداه إلى الاجتهاد في بناء الجمل ، ويعتبر التقديم والتأخير من بين أهم الأساليب الشعرية نظرا لنشاط تموضع العبارات في البيت الشعريّ ، ولعل أوسع مظاهر التقديم عند شاعرنا هو تقديم الفضلة على العمدة ، سواء أكان ذلك في الجملة الاسمية أم الجملة الفعلية ، يكون ذلك بصرف النظر عن ماهية الفضلة ، فمنه ما كان شبه الجملة من الجار والمجرور أو شبه الجملة الظرفية أو الحال أو الصفة أو المفاعيل الأخرى .

ومن ذلك قول إلياس أبو شبكة على وزن الخفيف :[1]

فاسمعيني أعِيدُها عنْ قريبٍ فقريباً يحين يومُ الدّين

إذ قدم : قريباً الظرفية ، على الجملة الفعلية :يحين يومُ ، أي أنّه قدم مفعولاً فيه : ظرف زمان ، على عناصر الجملة الفعلية : الفعل والفاعل : يحينُ يومُ .

ودلالة التقديم في هذه الحالة لا تخرج — في تقدير البحث– عن سبق مكان يوم الدين بغرض التذكير فهو قد ركز على أن قرب وليس بالبعيد ، ومن جهة أخرى فهذا التلاعب بالرتب النحوية له تأثير إيقاعي فاعل في الدلالة الشعريّة لا يخفى على متأمّله.

ومن ذلك قوله أيضاً على وزن بحر الطّويل :[1]

[1] – نفسه ، ص: 240.

تَهَوّلُ لي فيها طُيوفٌ كَبيرٌ وَكُلُّ كَبيرٍ حينَ أَلقاكَ يَصغُرُ

فقد قدّم : حين ، على الجملة الفعلية : ألقاك ، في الشطر الثاني من البيت أي تقدم المفعول فيه : ظرف الزمان ، على عناصر الجملة الفعلية : الفعل ألقى+ الفاعل ضمير مستتر+ المفعول به الكاف . والمعنى الذي أراد أن يوضحه الشاعر هو أن كل كبير لا يصغر إلا في زمن لقائه فالأهم عنده هو هذا الزمان لا غير فتقدمت : حين ، على ترتيبها الأصلي في الجملة وتقدم –في الشطر الأول– من البيت شبه الجملة من الجار والمجرور : فيها ، على الفاعل : طيوف ، لنفس الدلالة . ففائدة التقديم هنا هي تعظيم هذا الزمان بمعنى أن التقديم هنا أفاد إيقاعيا ما هو زائد في المعنى عن الحكم النحويّ.

ومن ذلك قوله أيضاً على وزن بحر الوافر :[2]

يقعقعُ في مشافرها سميجُ وأدردُ أشنعُ الدعوى هريتُ

وهنا قدم شبه الجملة من الجار والمجرور : في مشارفها ، على الفاعل : سميجُ ، ودلالة التقديم هنا تقترب من الحصر أي حصر السميج على مشارفها و الأصل هنا: يقعقع سميج في مشارفها ، فقد حرك الشاعر الدوال من أماكنها ، وهو ما أطلق عليه القدماء التقديم و التأخير وهو ظاهرة تعتمد "الحركة الأفقيّة للصياغة ،كما تعتمد بعض الوظائف النحوية التي يؤدي تحريكها إلى نواتج دلالية بالغة الأهمية ما كان يمكن الوصول إليها إلا بها" [3]و الناتج الدلالي لهذا المثال هو الحصر.

أما في قول الشاعر على وزن بحر الخفيف :[4]

لمْ تحوِّل عنهُ النواظرَ إلّا عندما أوْشكَ الأسى أنْ يَثورا

---

[1] : إلياس أبو شبكة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 418.

[2] : نفسه ، ص : 522.

[3] – عبد المطلب ،محمد ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1995 ، ص: 32.

[4]: نفسه ، ص:271.

قدم شبه الجملة من الجار والمجرور : عنه ، على المفعول به : النواظر ، ودلالة التقديم في هذه الحالة التخصيص أي تخصيص : هو بالنواظر على نمط ما قال إلياس أبو شبكة : [1]

يدغدغ بالظل عشب الحقول ويطبع ألوانه في الزهر

تقدم هنا الجار والمجرور :بالظل ، المتمثل بشبه الجملة على المفعول به :عشب ، فالأصل هنا : يدغدغ عشب الحقول بالظل ، ودلالة التقديم التي وظّفها إلياس أبو شبكة هنا هي وصف الظل فكانت عنايته بالمكان : الظل أكثر من : العشب ، الذي لم يكن وصفه غاية هنا و إنما اهتم الشاعر بالمكان و أعطاه حقه من الاهتمام " إذا كان الابداع الشعري في شكله المنجز يتم داخل إطار المكان، فإن الشاعر المبدع هو الذي يستطيع أن يتعامل معه تعاملاً فنياً...ويتخذه شخصية فاعلة و مؤثرة في شخوصه"[2] وكذلك الرغبة الإبداعية تكون في مثل هذا المقام التعبيريّ بمثابة الدافع إلى ابتداع مثل هذه الأبنية الأسلوبية ، و الابتعاد عمّا ألف السامع تلقّيه لأنّ "الاختيارات الابداعية لم تحتفظ بهذه البنية المثالية ، وآثرت عليها بناء مفارقاً لتحقيق أهداف انتاجية ما كان من الممكن تحقيقها لو حافظ السطر على نمطه المألوف ، إذ أن البناء الشعري يدفع الذات الراغبة الى صدر الدفقة الشعرية بوصفها مركز الثقل الدلالي"[3]

وكذلك قال الشاعر على وزن :[4]

ويبني على الهضبات متاح فَ تسْخَرُ منْ هَذَيَانِ البَشَرْ

قدم شبه الجملة أسلوبيا وتشكيليا من الجار والمجرور : على الهضبات ، على المفعول به : متاحفَ ، وذلك لتشويق القارئ ماذا يبنى على الهضبات.

---

[1] : نفسه ، ص: 481.

[2] : ينظر ، بن يحي ،سعدية ، دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي ، مذكرة لنيل درجة الماجستير ،جامعة الجزائر ، 2007 ، 2008 ، ص: 20.

[3] : عبد المطلب،محمد ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995 ، ص: 33.

[4] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 481.

وكذلك قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر المتقارب :[1]

وأيقَت على العشبِ جسْماً هزيلاً كغصنٍ من الياسمينِ انكسرْ

وأيضاً قدم الشاعر تشكيليا وأسلوبيا شبه الجملة من الجار والمجرور :على العشب ، عن المفعول به : جسماً .

مثل ذلك قول الشاعر :[2]

وقال لقد خلعَ الحقلُ عنهُ رداء الشتاءِ وغطى الحجرَ

قدم الشاعر شبه الجملة : عنه ، على المفعول به : رداء ، ودلالة التقديمِ هنا هي التخصيص أي تخصيص الضمير المتصل بحرف الجر : عنه ، الذي يعود على الحقل برداء الشتاء.

## 2، 2، 2– وظيفة الحذف الشعرية :

ظاهرة الحذف هي الأخرى من مميزات اللغة العربية وخصائصها التشكيلية لكون الحذف يعني الإيجاز الذي يحقق كماً وافراً من البلاغة الساحرة في قوة التأثير ، والحدف في لغة الشعر تفيد قيمة أسلوبية أو إيقاعية قد تكون الحرية التي يتبناها المذهب الرومانسي دافعا إلى توظيف الشاعر مثل هذه الأبنية التشكيلية .

ومن جهة أخرى يعتبر الحذف ظاهرة بلاغية دقيقة لأنّ "المتذوّق للأدب لا يجد متاع نفسه في السياق الواضح جداً والمكشوف إلى حد التعرية...، وحين يدرك مراده ويقع على طلبه من المعنى، ويكون

[1] : نفسه ، ص : 482.

[2] : نفسه ، ص: 482.

ذلك أمكن في نفسه وأملك لها من المعاني التي يجدها مبذولة في خلق اللفظ"[1]، ولذلك يقول الجرجاني عن الحذف إنه: "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به نزل الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، ونجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبيّن"[2]

والحذف لا يكون اعتباطياً –كيفما اتفق– بل أكد النقاد وجوب وجود القرينة التي تدل على ذلك الحذف، إذ يقول صاحب المثل السائر: "الأصل في المحذوفات جميعاً على اختلافِ خروجها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هنالك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث."[3]

أما صاحب الصناعتين فيرى: " أن يسقط من الكلام ما يكون الكلام مع إسقاطه تاماً غير منقوصٍ ولا يكون في زيادته فائدة "[4] ، ليدل ما ذكر منه على ما حذف بالاعتماد على القرائن ، وشعر

أبو شبكة حافل بظاهرة الحذف ولعل ما يقف وراء شيوع هذه الظاهرة بكثرة مفرطة ميله إلى الإيجاز ، أما أنواع الحذف عند إلياس أبو شبكة فقد جاءت على النحو الآتي:

وغالباً ما جاء حذف المبتدأ عنده من باب علم السامع به ، كقول الشاعر على وزن السريع :[5]

حوراء والعشاق ترتاده وكل من يعشقها أحورُ

[1] : أبو موسى ، محمد: خصائص التركيب ، دراسة تحليلية لمسائل علم البيان ، ط: 2 ، دار التضامن للطباعة ، 1980 ، ص: 111 ، 112.

[2] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 112.

[3] – ابن الأثير: المثل السائر، الجزء الثاني ، ص: 81.

[4]: أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو القصل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ، 1971 ، ص: 42.

[5] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 138.

فكلمة :حوراء وقعت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هي العائد على مياه الروض ، حيث تجدر الإشارة إلى ما يصادفه القارئ أو السامع من قيمة بلاغية تشكيلية وفي نفس الوقت أسلوبية عندما يتنقل ذهنه بين الملفوظ والمحذوف المقدَّر ، وثمّة فرق بين الملفوظ والمفهوم في لغة الشعر ، فالمعنى الشعري غالبا ما يستنبط من الكلام المحذوف المقدّر ، ومن منظور آخر فإن الكلام المحذوف تشكيليا لا يتطلب إثباتا نصيا وإنما يتواجد في الذهن فيترتب على ذلك الإحراء النفسي وجود بعض من لغة القصيدة فضاؤه لا يتطلب متابعة بصريّة ، وفي موضع آخر شكل إلياس أبو شبكة بنية أسلوبية عندما قال على وزن السريع:[1]

ضحّاكةً كالزهرِ في روْضِهِ رقّاصةً غنّاجةً تَخْطُرُ

صغيرةُ السنّ لها أَعْيُـنٌ زِرْقٌ وخَدٌّ أَبْيَضٌ أَحْمَرُ

فكلمة :ضحّاكة ، خبر لمبتدأ محذوف تقديره : هي ، العائد على الموصوف : أخته.

وأما قوله :صغيرة ، في البيت الثاني فهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي العائد على الموصوف أيضا، ويمكن أن تعد ضحاكة خبر أول لمبتدأ محذوف تقديره هي على أن تكون : صغيرة ، خبر ثانٍ ، ولكن البحث لا يذهب إلى هذا التأوّل ، ويرى أن لكل من هذه الأخبار مبتدأً محذوفاً ، لأن سمة الشاعر الفنية مثال إلى جعل البيت وحدة فنية تفيد نوعا من التشكيل اللغوي في الوظيفة الشعرية ، مستقلة عن وحدة البيت السابق، ووحدة البيت اللاحق، وتأتي فائدة الحذف هذه من حيث استئناف الشاعر كلامه على موصوفه : أخته ، فيأتي بالإخبار متجاوزاً المبتدأ ، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله : " ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ : القطع والاستئناف ، يبدؤون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاماً آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في الأمر بخبر من غير المبتدأ"[2]

[1]: نفسه ، ص: 140.

[2] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق: محمود شاكر ، ط: 3 ، مطبعة المدني، القاهرة ، 1992 ، ص: 174.

وفي مقام أسلوبي تشكيلي آخر قال إلياس أبو شبكة قوله على وزن السريع :[1]

فهيَ خميرُ الألمِ المعجونْ وفلذةُ القلوبِ في العيونْ

وسُبعة النفوس في العذابْ تُجمعُ في سلكٍ من الأهدابْ

ولؤلؤ في قعر بحر خاطي يقذِفُهُ الموجُ في الشَّواطئ

نجد أن كلمة : فلذة ، هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره : هي الضمير المنفصل العائد على : كلمة : أدمعُ التوبة ، وأما قوله : سُبعة في البيت الثاني من الشعر المستعرض فهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره : هي ، العائد على أدمع أيضاً، فالتصريح بالمبتدأ بذكره مما لا يستغنيه الذوق ويبقى الحذف أجمل وقعاً في النفس وذلك ما أكّد عبد القاهر الجرجاني على أهمية انطلاقا مما يحدثه أسلوب الحذف في تشكيل صورة المعنى في نفس السامع أو المتلقّي فقال: " تأمَّل الآن هذه الأبيات كلها، واسْتَقْرِها واحدًا واحدًا، وانظر إلى موقعها من نفسك ، وإلى ما تجده من اللُّطف والظرف ، إذا أنت مَرَرتَ بموضع الحذف منها ، ثم قَلّبت النفس عما تجد ، وألطَفْتَ النظر فيما تحسُّ به ، فإنَّك تعلم أنَّ الذي قلت كما قلت ، وأنَّ رُبَّ حذفٍ هو قِلادة الجِيد ، وقاعدة التجويد."[2] وكلام الجرجاني إن تأملناه وجدناه متعلق بوصف أثر التوقيع البلاغي الذي يحدثه الحذف في نفس السامع ، فالحذف يحرك السامع إلى إعادة تشكيل سياق الخطاب ، والانفعال بالاجتهاد في ملء الفراغ الذي تركه الشاعر للسامع لكي يملأه .

وكذلك قال إلياس أبو شبكة مشكلا من أسلوب الحذف بنية إيقاعية متميّزة تليق بالأساليب الشعرية فقال :[3]

[1] : إلياس أبو شبكة الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:488.

[2] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 151.

[3] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 372.

وعيون الكوثر

وسرير الأعصر

فكلمة :عيون ، هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره : أنتِ ، العائد على بلاده في قوله : يا بلادي ، وأما قوله : سرير ، فهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره: أنتِ ، العائد على بلاده أيضاً ، وفي موضع آخر أشار عبد القاهر إلى سلاسة أسلوب الحذف وربما كان يعني القيمة الفنية والجمالية التي تنجم عن تقدير المحذوف المؤوّل فقال : " ألا ترى أنك ترى النفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره ؟ و ترى الملاحة كيف تذهب إن أنت رمْتَ التكلم به ؟ "[1].

وقد يحذف المبتدأ جوازا بعد القول مثل على نمط ما قال الشاعر:[2]

قلتُ ماذا فقلتِ إكليلُ حبّ هكذا يكرّم الحبيبَ الحبيبُ

فكلمة : إكليل ، واقعة خبرا لمبتدأ محذوف تقديره : هذا ، مفهوم من السياق ، وقد حذف المبتدأ هنا بعد الفعل : قلتِ ، للإيجاز والاختصار ، وأصل الجملة : هذا إكليل حبٍّ ، أو تقديره :هو إكليل حب ، لذلك " فقد يعرض لبناء الجملة المنطوقة أي يحذف أحد العناصر المكونة بهذا البناء وذلك لا يتم إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف معنياً في الدلالة كافياً في أداء المعنى"[3] ، فالبنية التشكيلية للغة الشعر كما هو باد وواضح تستعين في أساليبها بالمتخيَّل أو المتصوّر سواء أكان ذلك على مستوى الشاعر أو السامع المتلقيّ ، فالمعنى الشعري كثير النشاط التشكيلي ، وكل عبارة تستطيع أن تبدو في عدة نسخ كل واحدة منها هي بمثابة التنقيح على العبارة المذكورة .

[1]– الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص152.

[2] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة: ص 432.

[3] – الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص153.

وأما في قوله على وزن بحر الطّويل :[1]

فقالوا : دماءٌ ما تَحُلّ قُيودَنا فهاتِ قوانينا لغيرِ قضاءِ

فكلمة : دماء ، هي واقعة خبرا لمبتدأ محذوف تقديره : هي ، المؤوّلة من السياق ، وقد حذف المبتدأ هنا بعد الفعل : قالوا ، وفي هذا الأسلوب التشكيلي قال الزركشي: " من شروط الحذف أن تكون في المذكور دلالة على المحذوف ، إما لفظه أو سياقه ، وإلا لم يتمكن من معرفته، فيصير اللفظ مخلاً بالفهم."[2] ، فالمحذوف لا يأخذ رتبة لغوية في سياق التعبير إلا بعد أن يكون في متناول الفهم وذلك الذي نعته الزركشي بدلالة المذكور والمصرح به لفظا وتكون محيلة على المحذوف ، فحيّز المحذوف يأخذ ترتيبه اللفظي المسكوت خلال سياق بناء المعنى أو الدلالة ، وانطلاقا من هذا يتبيّن لنا مدى أهمية توظيف الشعراء لإيقاع بلاغة الحذف فليس كل شاعر يقوى على توظيف هذا المقام ، والحس ومعه العقل يغبط بمروره بالتعلق بالمحذوفات التي يستطيع الفهم تصورها ، فتكون بفضل ذلك الاستدعاء بنية تشكيلية لا يمكن للقارئ إهمالها مهما غيّبها الخطّ عن بنية الخطاب الشعريّ.

**وظيفة حذف الخبر الشعرية :**

نَدُرَ حذف الخبر عند شاعرنا بالقياس إلى حضور البنى اللغوية التشكيلية الأخرى التي ذكرناها في سياق الكلام على أثر الحذف في تشكيل لغة الشعر ، بل لم نُحْصِ خبر مبتدأ محذوف ما عدا ما جاء متّصلا بوظيفة : لولا التي للاستثناء لوجود كما في قول الشاعر على وزن مجزوء الخفيف :[3]

لولاكِ جفّت عروقي وساد روحي الضباب

إذ الخبر محذوف تقديره موجود بما تقديره : لولاك موجودٌ ، يقول البلاغيون المتأخرون في حذف المسند: " إن المسنَد يحذف من الكلام للأغراض التي من أجلها يحذف المسند إليه ، من الاحتراز عن

[1] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة: ص 378.

[2] – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972م، 111/3

[3] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص390

العبث في ذكره بناءً على الظاهر ، ومن اختبار تنبه السامع، أو مقدار تنبهه عند قيام القرينة ضيق المقام بسبب التحسر أو التوجع أو المحافظة على وزن القافية ومن اتباع الاستعمال الوارد."[1] فالقيمة البلاغية الانفعالية المصحوبة في الخطاب بالحركة والإشارة والتمثيل الجسدي قد تكون هي السبب المبرر لإيقاع الحذف ، لذلك قرنوا هذا النوع من الحذف بأساليب التحسُّر والتوجّع وهي مقامات انفعالية تتلوّن لغة الشعر بمؤثراتها الانفعالية ، ولغة الشعر أكثر ما تقوى وتتفاعل عندما تكون في هذه المقامات التعبيرية والانفعالية.

وفي ذات سياق أسلوب حذف الخبر وامتناع التصريح به لوجود قول الشاعر على وزن السريع :[2]

أقعدني عن نيلِ مستقبلي همٌ ولولا الهم لم أقعد

حيث يمكننا تقدير الكلام وتخريجه على التشكيل التالي : لولا الهم موجود ، حذف الخبر لأنه كونٌ عامٌ : كلمة بمعنى موجود ، ولوجود : لولا ، قبله والتي هي : حرف امتناع لوجود ، وهذا يعني امتناع عدم القعود لوجود الهم ، والغرض البلاغي للحذف هنا ضيق المقام عن ذكر المسند ومبعثه الإحساس بالحزن ، والضجر حتى يبدو ذكره ثقيلاً على النفس شديد الوطأة عليها ، ولعبد القاهر الجرجاني تخريج أو قراءة لمثل هذا النوع من الأسلوب اللغوي التشكيليّ متعلق بجمالية الحذف في هذا المقام التعبيريّ : " أي حسبته من شدة التثاؤب ومما به من الجهد يقذف نفسه من جوفه ، ويخرجها من صدره , كما يدسع البعير جرته ، ثم إنّك ترى نصبة الكلام ، وهيئته تروم منك أن تنسى هذا المبتدأ ، وتباعده عن وهمك ، وتجتهد أن لا يدور في خلدك ، ولا يعرض لخاطرك ، وتراك كأنك تتوقاه توقي الشيء تكره مكانه ، والثقيل تخشى هجومه"[3] ، وقد استعنّا بهذا الدليل لاتّخاذه معيارا أسلوبيا وتشكيليا يمكن اعتماده قياسا على حذف المسند بأن الأغراض البلاغية لحذف المسند إليه تكون تماماً هي أغراض حذف المسند و لا شك أن مثل هذه

[1] – السكاكي: مفتاح العلوم، ص305-306.

[2] – أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص251.

[3] : عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص:151.

الأبنية"تدخل دائرة الشعرية من أوسع أبوابها ، لأنها لا تطرح نواتجها طرحاً مباشراً ،وإنما تجعل بينها و بين المتلقي حاجزاً عليه أن يخترقه في جهد ، وإن بدا أن الأمر سهل الاختراق"[1].

ومن الجدير بالذكر أن الخبر غالباً ما يحذفُ مع : لولا ، بل يندر أن يذكر الخبر مع هذه الأداة ، وأما حذف الخبر عند شاعرنا فهو كما قلنا نادر جداً بل إنه حريص على ذكر الخبر حتى مع : لولا ، في بعض الأحيان كما في قول الشاعر :[2]

بقايا مِن الغُرفاتِ خوالي خواليَ لولا الحبيبة وردة

فالمبتدأ : الحبيبة ، خبر الاسم الظاهر : وردة .

**وظيفة حذف المفعول به الشعرية :**

ومن أسلوب التشكيل حذف المفعول به مثل قول الشاعر على وزن السريع :[3]

أذكره وكيف لا أذكر لبنان فيه المِسكُ والعَنبَر

نعني بالمفعول به المحذوف من الجملة الفعلية التي فعلها : أذكر ، إذ من المعروف أن هذا فعلٌ متعدٍ، ولكن لم يستوف مفعوله في هذا البيت ، مما يعني أن الشاعر وظف هذا الفعل ليكون لازماً ، وهذا التوظيف له دواعٍ ودلالات ، أما دواعي جعله فعلاً لازماً فللعلم بمفعوله من توجيه الكلام جملة وتفصيلاً للفاعل من جهة أخرى ، أي قصر معنى الفعل على الفاعل فحسب" الصياغة الأدبية يجب أن تبتعد عن الوضوح الكامل ،لأنّ مثل هذا الوضوح في الخطاب الأدبي يبعده عن كثافته ، و يعود به إلى الشفافية مما يعني احتماله للعبثية الصياغية "[4] ، ولعل في موقف الجرجاني إشارة إلى ما ذكرنا فهو يقول في سياق

---

[1] : عبد المطلب ، محمد:قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1995 ، ص: 28

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 450.

[3] : نفسه ، ص: 138.

[4] : عبد المطلب ، محمد:البلاغة و الأسلوبية ،مكتبة لبنان ، المكتبة المصرية اللبنانية للنشر ،1994، ص: 217

الموضوع : " اعلم أن أغراض الناس تختلف في ذكر الأفعال المتعدية فهم يذكرونها تارة ، ومرادهم أن يقتصروا على إثبات المعاني المشتقة منها للفاعلين من غير أن يتعرضوا لذكر المفعولين فيكون الفعل المتعدي كغير التعدي في أنك لا ترى له مفعولًا لا لفظًا ولا تقديرًا." فالتصور الذي يتساند إليه الشاعر في التعبير عن المعنى أو ما يمكن تسميته النظم اللغوي للمعنى الشعري هو الذي يسهر على إخراج العبارة اللغوي وبما أن لغة الشعر محكومة بقوانين النظم المختلفة من وزن عروضيّ ونحو وتصريف وبلاغة فإن ارتحال القول الشعري يتحقّق محكوما بالمؤثرات التشكيلية التي ذكرناها وهي كثيرة متعدّدة ، وإنما الذات الشاعرة تستوعبها وتتجاوب مع شروطها بناء على ما يمكننا تسميته تخمير الموضوع أو المعنى أو الفكرة فبقدر سيطرة الذات الشاعر على ذلك الباعث النفسي والفكري تستطيع أن تبتدع ألأساليب التعبيرية.

ومن أساليب حذف المفعول به التشكيلية في شعر الشاعر ما قاله على وزن بحر السريع :[1]

كأنها المرّاد قامت على آكامِهِ ساهرةً تَحفرُ

فقد حذف المفعول به من الجملة الفعلية التي فعلها : تحفر ، الذي تقديره :تحفر لبنان ، ودواعي الحذف هنا أن المفعول به معلوم بدلالة الحال ، وقد اتّضح ذلك من المقام ، والسياق ، وهو مقام وصف وطنه ، لبنان ، وقد "يكون دفع توهم المتلقي في أول الأمر إرادة غير المراد"[2] وهذا ما نوه إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله : " وذلك أن من حذف الشاعر أنه يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعاً يمنعه من أن يتوهم في بدء الأمر شيئاً غير المراد ثم ينصرف إلى المراد."[3] و هذا ما يطلق عليه : المناورة الأسلوبية .

وأمّا قول الشاعر على وزن بحر السريع :[4]

كم ليلةٍ أَحْيَيْتُها قُرْبه والحُبّ يُعطينا ولا يخسرُ

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 138.

[2]: شفيع السيد ، أساليب البديع في البلاغة العربية ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006 ، ص: 98.

[3] : عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، ص: 171 ، 172.

[4]: إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 139.

فإنّ حذف المفعول به الثاني في الجملة الفعلية : يعطينا ، بعد أن ذكر المفعول به الأوّل ، وهو ضمير الشّأن : نا ، وحذف المفعول به الثاني لأن الفعل أعطى من الأفعال المتعدية إلى مفعولين ، وأيضاً حذف المفعول به في الجملة الفعلية التي فعلها : يخسر ، ودلالة الحذف هنا هي إثبات الفعل للفاعل ، ففي قوله :يعطينا ولا يخسر ، فلا يهمنا ماذا يعطينا ويخسر فالشاعر قصد إلى أن يجعل هذه الصفة له وباستطاعته ، وفي ضوء هذا الغرض البلاغي، يقول شفيع السيد في قوله تعالى: { وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى. وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا}[1] "فالأفعال الأربعة في الآيتين الكريمتين متعديه ، لكن الغرض لا يتعلق بذكر المفعول الذي يتعدى إليه كل منها، وإنما الهدف والغاية إثبات هذه الأفعال في ذاتها لله –عز وجل– بغض النظر عمّن وقعت عليه."[2] فالتناصّ في شعر إلياس أبو شبكة يأخذ بعدين ، بعد لغوي أسلوبيّ ، وبعد موضوعي .

ومن الأساليب التشكيلية التي تنعش شعرية الشاعر أسلوب حذف الشاعر المفعول به أيضاً في قوله على وزن السريع :[3]

أنتَ الذي أوحيتَ شعري فلا أَجْحَدُ ما تُوحي وَلا أَنْكُرُ

ففي الشطر الآخر من البيت ذكر مفعول الفعل : أجحد ، وهو : ما ، ولكنه حذف مفعول الفعل : أَنْكر ، المعطوف على الفعل : أجْحد ، وفي ذلك دلالة واضحة مفادها تخصيص فعل الجحود بمفعول المخصوص وهو : الاسم الموصول ما ، وتعميم فعل الإنكار على غير مفعول، أي أن الجملة تدل على أن الشاعر لا ينكر وحيه ولا ينكر جميله ولا ينكر علمه وكثير من الأمور التي يمكن أن يفيدها السياق ، كل هذه المفاعيل يمكن أن تؤجل بفعل حذف مفعول الفعل : أُنْكِرُ ، وجعله لازماً ، وهذا ما تحدث عنه شفيع السيد من حيث رأى أنّ "دلالة حذف المفعول به هي قصد التعميم مع الاختصار كما في قولهم : قد كان منك ما يؤلم ، أي كل أحد، فقد حذف المفعول لغرض العموم بقرينة أن المقام

[1] : سورة النجم ، الآية: 43 ، 44.

[2]: شفيع السيد ، أساليب البديع في البلاغة العربية ، ص: 87.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 140.

مقام الغلو في الوصف بالإيلام وذلك يقتضي إرادة العموم في من وقع عليه الألم قضاءً لحق المبالغة... وإنما قلنا : مع الاختصار ، أن التعميم يمكن أن يستفاد من ذكر المفعول بصيغة العموم... لكن يفوت الاختصار وهو مطلوب أيضاً."[1]

ومن أساليب حذف المفعول به التشكيلية عند الشاعر قوله على وزن السريع :[2]

كمْ مرّةً جاءتْ إلى مكتبي بينا أنا أنظم أو أنثُرُ

ففي الشّطر الثاني من البيت وظّف الشاعر أسلوب حذف مفعول الفعل الأول : أنظم ، الذي تقديره : أنظم الشعر ، وحذف مفعول الفعل : أنثر ، وتقديره : أنثر النثر ، هذا وإنّ دلالة الحذف في الأسلوب السابق هو أنّ المفعول به معلوم فحذفه على قاعدة: وحذف ما يعلم جائز.

ومن أساليب الحذف التشكيلية كذلك أسلوب حذف المفعول به مثلما في قوله على وزن بحر البسيط :[3]

قد أشربُ الخَمْر لكن لا أُدنِّسها وأقرَبُ الإثمَ لكن لَستُ أرْتكبُ

ففي الشطر الثاني من البيت قد حذف مفعول الفعل : أرتكبُ ، وتقديره : أرتكبه ، ويعود الضمير الهاء على الإثم وجاز الحذف هنا لأن المفعول قد دل عليه ودليل في البيت فلم يؤد حذفه إلى إفساد في تركيب الجملة أو معناها ، وقد أدى هذا الحذف إلى الاختصار في الكلام ، وقد قدم شفيع السيد مثالاً على ذلك في قوله تعالى: { وَالضُّحَى (1) وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى (2) مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى (3)}[4] ، أي وما قلاك ، وقال بعضهم إن حذف المفعول به هنا لأجل اختصار اللفظ لظهور

[1] : شفيع السيد ، أساليب البديع في البلاغة العربية ، ص :100

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 141.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 312.

[4] : سورة الضحى، الآية: 1 ، 3.

المحذوف."[1] و يقول محمد عبد المطلب بهذا الصدد "و أهمية هذا السياق- كسابقه- في أنه يتنافى مع طبيعة الوضوح المطلق الذي يناسب الخطاب المألوف ، إذ يتيح للمتلقي أن يتدخل مباشرة بإحضار الغائب اعتمادا على السياق وقرائنه الإشارية."[2]

يتبيّن لنا جليا أنّ لغة الشّعر أكثر ما تعتمد التشكيل الأسلوبي فإنها تلجأ إلى توظيف البنى النحوية بما يمكن تسميته الأساليب النحوية النظمية ، ولغة الشعر زيادة على مستوياتها البنائية الأخرى تناسب أساليب التقديم ، والتأخير ، والتكرير ، وخلال تلك التنويعات البنائية تستطيع الذات الشاعرة المشاكلة بين الجانبين اللغوي والوزني ، لذلك فإن الأوزان تتناسب بنائيا وتشكيليا مع بعض المواضيع النحوية نتيجة لما يتفقان عليه النحو والوزن من جهة الكمّ والتوزيع أو البناء .

[1] : شفيع السيد ، أساليب البديع في البلاغة العربية ، ص: 101.

[2] : عبد المطلب ،محمد ، البلاغة و الأسلوبية ،ص:217 .

# الفصل الثالث : التّشكيل الدّلاليّ في شعر إلياس أبو شبكة.

**1- التّشكيل التّشبيهيّ .**

**2- التشكيل الاستعاري.**

**3 ـ أثر التّشكيل الكنائيّ في بناء لغة الشّعر.**

## التّشكيل الدّلاليّ في شعر إلياس أبو شبكة:

تعد الصورة البيانية عنصرًا أساسياً في الإبداع الشعري، وبموجبها يتأكّد حذق الشاعر، وتثبت براعته، في عملية الخلق الفني[1]، وقد تباينت آراء النقاد وتعددت في تحديد ماهية الصورة، فاختلفوا حول المفهوم الدقيق للصورة، فمنهم من يرى "أنها رسم قوامه الكلمات"[2] ، فهي تسعى عن طريق اللّفظ، إلى تجسيد اللوحة أو الصورة في ذهن المتلقي.

نوضّح بدءٍ من مدخل هذا المبحث من موضوع التشكيل في شعر إلياس أبو شبكة أنّ التشكيل الدلالي قد يبدو متضمّنا بعض التناقص في التسمية اعتبارا بأنّ الدلالة التي هي المعنى شيء معنويّ يصعب القبض عليه وتأطيره ، ولما كان المعنى الشعريّ من أكثر المعاني أو الدلالات زئبقية وتفلّتا فقد راينا أن نوضّح أنّ المعنى يتشكل مرتبطا بالصياغة اللغوية أو الأساليب حيث لا يمكن الفصل بين الجهتين ، جهة اللفظ وجهة المعنى وهذا التماس التفاعلي بين الجهتين هو الذي سمّاه ابن جني التصاقب حيث يستدعي المعنى تشاكلا بنائيا بينه وبين اللفظ الذي يدلّ عليه.[3] فإذا كان هذا منشأ التشاكل بين اللفظ ومعناه فكيف لا يسري ذلك على بناء العمل الأدبي وخاصة بنية الشعر الذي هو فنّ يركز فيه الشاعر على قوة تحسس المؤثرات البنائية.

ومن النقاد من أعطى الصورة بعداً حسيًّا فـ"هي إدراك حسي، ولكنه إدراك ينفذ إلى باطن الأشياء"[4] ، لذلك يعد مصطلح الصورة الشعرية أو الصورة الفنية مصطلحاً قديماً ، حيث لا يمكن

[1] : ينظر : بكاي أخذاري ، الخطاب الشعري ، وزارة الثّقافة ، الجزائر ، 2007 ، ص: 98.

[2] : لويس، سي دي ، الصورة الشعرية ، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ، مؤسسة الخليج للطّباعة والنشر، الكويت ، 1982 ، ص: 21

[3] : ينظر ، ابن جنّي ، الخصائص ، الجزء الثاني ، ص:145

[4] : عبد الرحمن ، نصرت ، النقد الحديث ، مكتبة الأقصى 1979 ، ص: 197.

اعتباره مصطلحاً حديثاً تمّ نقله من الغرب ، إذ يقول الجاحظ: " وإنما الشعر صياغَةٌ ، وضرب من التصوير"[1]، فالشاعر لا يكتفي بقول اللغة وإنما ينتقل من مستواها الدلالي إلى ممارسة فنّ التصوير ، وإذا كان الرسام التشكيليّ يصوّر بالخطوط والأشكال والألوان فإن الشاعر يلون بالكلمات المعاني والصور والخيالات فالطبيعة في فلسفة إلياس أبو شبكة هي قيثارة الشاعر منها يغرف وإليها يشكو وبها يتسلى ، والطبيعة كما هي لدى الرومانسيين الحالمين المرجعية الفلسفية والفكرية التي ينبغي للشاعر الصّدور عنها[2] ، وبما أن الذات الشاعرة تقوم بعملية تحويل المرئيات الطبيعية إلى مؤثرات شعرية فإنّ الشاعر ، وفق تقدير إلياس أبو شبكة ، إذا "... نظره في معرض الطبيعة واجترّت عيناه مشهدا من مشاهد ثم خبزه على نار هذا الجوهر فيكون قد أعطاك من نفسه ..." [3] ، أما عبد القاهر الجرجاني فيستخدم مصطلح الصورة استخداماً نقدياً صريحاً، إذ يعرفها بقوله: "واعلم أن قولنا: الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين، وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق ، وتلك البينونة، بأن قلنا للمعنى ، في هذا صورة، غير صورته في ذلك"[4]

يشتمل مصطلح الصورة على الفنون البيانية تشبيها واستعارة وكناية ، إضافة إلى أدوات أخرى تعمل على جعل المعنى الشعريّ يتجلّى في صورة فنية مؤثرة وفاعلة في نفسية المتلقي لأنّ الصورة الشعرية " هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ ، والعبارات ، بعد أن ينظُمها الشاعر في سياق بياني خاص ، ليعبر عن جانب ، من جوانب التجربة الشعرية الكاملة، مستخدمًا طاقات اللّغة، وإمكانات، في الدلالة والتركيب ، والإيقاع ، والحقيقة ، والرمز ، والترادف، والتضاد ، والمقابلة ، والتجانس"[5]،

[1] : الجاحظ ، الحيوان، ، الجزء الثالث تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ص: 132.

[2] : ينظر ، إلياس إبو شبكة ، أفاعي الفردوس ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة القاهرة مصر ، ص:8

[3] : إلياس أبو شبكة ، أفاعي الفردوس ، ص: 10

[4] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 507

[5] : رابح بوحوش ، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم، عنابة ، 2006 ، ص: 152 .

فلغة الشعر تستقي تشكيلها أو أساليبها انطلاقا من ذلك التفاعل النفسي حين تكون في حيّز انفعال الذات الشاعرة بمعجمها وألفاظها ووزنها ، تتمخض تلك العوامل جميعها من أجل الإخراج المناسب للبنية التعبيرية ، فالصورة لا يمكن أن تتشخّص باستخدام فنّ واحد بل لابد من استخدام عدد من الأدوات البلاغية ، والبيانية لرسم الصورة التي تقرب الدّلالة إلى ذهن المتلقي وتؤثر فيه .

وإذا تمعنا مختلف أنواع التشكيل اللغوي الذي هو في جوهره تشكيل أسلوبي وجدناه منتظَما في مستويات دلالية نذكر منها المستوى النحوي المستوى المعجمي والمستوى الإيقاعي أو الوزني حيث يكون من الوظيفي أن تتفاعل هذه المستويات لتتحول في نهاية المطاف إلى قيمة شعرية هي التي تميّز شعرية صاحبها الشاعر .

## 3، 1– التّشكيل التّشبيهيّ:

يُعد التشبيه من الأساليب البلاغيّة المهمّة التي تُسهم في بناء الصورة الشّعرية ، والتشبيه بمحورية وظيفته البنائية والدلالية يعتبر من أقدم الصور البيانية لذلك يعدّ من أبرز الصور وأوسعها استعمالا وهو إلى جانب المؤثرات الشعرية الأخرى يعتبر التشبيه ذا قيمة اجتماعية لأنه لا يغيب عن استعمالات المجتمع في التواصل اليومي ، ولتلك القيمة المحورية يُعدُّ من أقدم الفنون اللغوية استعمالاً في الشعر العربي ، وقد يكون كافيا أن نذكر أن أرسطو أسماه المحاكاة وأعطاه القيمة المحورية في كتاب فن الشعر ، فالشعر بعد هذا الرسوخ في الأهمية ليس إلا إتقانا لتوقيع التشبيهات ، وجعلها مثيرة للتصوّر والتّخييل ، والتّشبيه في مجال الشعر لا بدّ من أن يمرّ بما يمكن تسميته بالاستيعاب الثقافي ، فالشاعر لا يمكنه توظيف قيمة تشبيهية إلا بعد أن يتعمّق كل جوانبها المعرفية ، وتكون خاضعة للمتعارف عليه بين بني المجتمع المحتضن للشعر التشبيهيّ ، ففي فضاء تلك التفاهمات يتمّ

إنتاج الشعرية وتلقيها ضمن دائرة معارف واحدة موحّدة ، لهذه المبررات الموضوعية والمنهجية أوجد عبد القاهر مصطلح بناء التشبيه [1].

يقول قدامة بن جعفر في تعريف التشبيه: " يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد."[2] والتشبيه بحسب تعريف الرماني "هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسٍّ أو عقل."[3]، لهذا فالتشبيه وسيلة من وسائل التعبير عن مشاعر وأحاسيس وأفكار الشاعر وكل مكوناته، لأنه " يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ولم يستغن أحد."[4] في حين يذهب الجرجاني إلى أبعد من ذلك " استقربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، والنفوس لها أطرب..."[5] ، إذا فإنّ لإيقاعي التعجيب والإغراب صلةً بوظيفة التشبيه في المعاني الشعرية ، يوظّفه إلياس أبو شبكة لتحقيق غايات إغرابيّة تهزّ المتلقي وتجعله أكثر تعجيبا وذلك لأنّ التبعيد بين هويتي المتشابهين أو إيقاع معنيهما مرتبط بالإبداع فما على الشاعر سوى تقدير التوافق والتلاؤم بين المادتين مادة المشبه ومادة المشبه به "... لأنّ الشيء من غير معدنه اغرب ، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وملّما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلّما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان

[1] : ينظر ، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:198

[2] : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص: 124

[3] : الرماني، علي بن عبدالله ، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة ، 1948 ، ص: 80.

[4] : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة ، والشعر، ص: 349.

[5] : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، تحقيق: د. ريتر، مطبعة وزارة المعارف ، اسطنبول، 1979 ، ص: 116.

أبدع ..."[1] ، والشاعر دائما في مشاريع إبداعاته البلاغيه يبحث عن الفضاءات التي تصلها مخيّلات الشعراء فكلما وظيف قيمة تشبيهية نادرة كلما تحققت له فرادة الإبتداع.

وللشعر بنية تشكيلية لا يمكن للمشبِّه أن يخطئ بناءها وإنما يتفاوت الشعراء في بلاغة التشبيه من حيث إقدامهم على تفعيل المتشابهات ، والشعراء يختلفون جرأة من شاعر إلى آخر فمنهم من يتحرّر ومنهم من يتحفّظ ، ومنهم من يأتي بالتشبيه المسْتَعْسِرِ التفسير والقراءة ومنهم من يأتي به بسيطا عاميا فلا يكون للشاعر في ذلك فضل إبداع .

وكذلك يتفق توزيع أركان التشبيه وأدواته مع بنية تشكيل القصيدة العمودية من حيث التبييت والتشطير حتى كأن الشطر الأول يحتضن مقدمة التشبيه أو صدره ثم يأتي الشطر الثاني من التشبيه في العجُزِ ، أو يأتي التشبيه كامل الأركان مذكورة في الصدر ثم يفرغ في الشطر الثاني للتوضيح والتتميم والتفاضل في الكلام.

وعلى هذا الأساس يجب التفريق بين صورتين مختلفتين ، الأولى منهما هي الصورة البسيطة الواضحة المفاهيم ، وهي التي أشار إليها الرّماني في مجازه ، والثانية تختصّ بالصورة المعقدة المركّبة ، عميقة المفهوم فتستعصي على الإحاطة بمعانيها ودلالاتها ، وتلك هي التي تحدث عنها الجرجاني وأشبعها تفسيرا في أسرار البلاغة ، حيث يمكن التمييز بين الصورتين : البسيطة والمركبة ، من خلال السياق والتركيب اللغوي ، والخصائص الأسلوبية المميزة لكلّ أسلوب شعري لشاعر من الشعراء .

ومما يميز بنية أسلوب التشبيه عن الفنون البيانية الأخرى هو " أنّ التشبيه لا يلغي الحدود بين الأشياء أو الكائنات بل يظل محافظاً على تمايزها وانفصالها "[2]، ولذلك فإن كثيرا من مرجعيات تفسير التشبيه تُستفاد من واقع الحياة المعيشة ، فالذي يجمع بين المتراسلين شعراءَ ومتلقين للشعر هو وظيفة

[1] : الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، ص:65

[2] : جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط:3 المركز الثقافي العربي ، 1992 ، ص: 174

الشيء المشبه في واقع الحياة ، فمدرسة الحياة تمنح الشعراء والنقاد مفاهيم تفسيرية ، يعود كل واحد منهما إليه لتفسيرها ، ولذلك فالشاعر المتقن لإيقاع التشبيه هو الذي يغوص في معطيات الواقع قبل تحويل ذلك الغوص إلى مادة شعرية ، إذ أنّه في التّشبيه لا يكون المشبه هو عين المشبه به ، بل يحافظ كل منهما على استقلاليته رغم أوجه الشبه التي تجمعهما فالفارق الكوني بين المتشابهين هو الذي يعطي الشاعر المشبِّه مسافة التفعيل بين القيم الدلالية .

وجريا على هذا النسق ، واتساقا مع هذا السياق ، فإنّ " نواة التصوير التشبيهي وفن التشبيه عموماً يكاد يجمع البلاغيون على أن التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى "[1] ، فالصورة التشبيهية والتشكيلية في ذات الوقت تتجسد من خلال بناء الصورة الشعرية بالكلمات أو ما يسهى المعجم الفني ، ثمّ تحويلها من صيغة أو أسلوب إلى أسلوب تعبيريّ آخر ، ويكون ترتيب الكلمات وتشكيلها أو بناؤها ناتجا عن تخيُّل الشاعر للمعنى أو الدلالة التي ترتسم في ذهنه ، ومن جهة أخرى فإن مجمل الصور التشبيهية التي ابتدعها إلياس بعد أن يكون قد استقاها من التفاعلات الاجتماعية ، والشاعر خلال معايشته للواقع المعيش يوميا ترسخ في نفسيته تلك القيم التواصلية والعواطف التي يسلكها إزاء المجريات ثمّ تتخمّر تلك المعايشات وتتحول طاقة إبداعية تعمل الشاعر على تحويل الأحداث من مجرد علاقات اجتماعية بسيطة ساذجة إلى قيم فنية وجمالية جديرة بالتداول بين الناس، يحدث كل هذا التحوّل بناء عل ما يراه المبدع " وعلاقات الأشياء على وفق هذا النحو في الصورة يجعلها تظهر الكثير في فاعليتها وتأثيرها الجمالي."[2] ، لذلك فإن رؤية الشاعر إلى الواقع تختلف عن الرؤية العادية " فالشاعر في بناء صورته تلك يجعل الصورة تدور في فلك الصفات الحسية أو الذهنية

[1] : القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق: لجنة من أساتذة الجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ، ص:213.

[2] : الصغير، محمد حسين علي: الصورة في المثل القرآني ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1981 ، ص:167.

المشتركة التي تجمع بين الأشياء المتباعدة وتصل إلى عقل المبدع من دون عناء."[1]، "فيحاول تأويلها إلى منطقة الخيال الشعري التي تقوم بتقديم الصورة الشعرية، فتنتقل الصورة التشبيهية من عقل المبدع إلى عقل المتلقي بواسطة قراءة خاصة بهذا الأسلوب وهي : وجه الشبه، أداة التشبيه، والمشبه به، الأسلوب والسياق المناسبين ، لتصل إلى المتلقّي بعد قراءات خاصّة فيما بعد ، ومن خلال تأويل معين"[2] ،ومثلما ذكرنا مؤكدين فإنّ البنية التشبيهية هي في جوهرها بنية تشكيلية فالشعر المتضمن للصور التشبيهية تختص ببنية تعبيرية لا يمكن مخالفة تراتبية عناصرها أو أركانها .

يُعبِّر التشبيه عن رؤية الشاعر إلى الكون والأشياء ، وإن تفاعل الشاعر النّفسيّ مع الصّورة التي يريد رسمها ، فالشّاعر " يُعد نفسه لحالة عقليّة مركزة ، تسيطر وتحكم وتوجه، وتقبض على كل ما يراه ضرورياً للتعبير الحقيقي عما يعانيه أو يواجهه ، وفي سبيل ذلك ، يلجأ الشاعر إلى التشبيهات "[3] ، وإذا تأملنا المكونات البنائية البانية لتشكيل القصيدة نقول : إن التشكيل الشعري لا يخرج عن المناوبة بين الأسلوبين ، التفكير والتعبير ، ففي التفكير يعمد الشاعر إلى توظيف المضامين الموضوعية التي لا تقبل الاجتهاد في القراءة فدلالتها منطقية ، وفي التعبير ينخرط الشاعر في الاعتماد على الإمتاع اللغوي والإيقاعي والتخييليّ ، ومثلما هو جليّ فالذي يوافق مبادئ الشعر هو التعبير لأنّ الشاعر يكون فيه حرّ التعبير والانفعال والتخييل وقد كان شعراء الرومانسية كلهم واقعين في صميم هذا المذهب الثاني الذي هو مذهب التعبير والتوقيع.

تتعدّد أنواع التّشبيهات بتعدد تقسيماته من حيث ذكر أركان التشبيه والتقسيم هنا يعني البنية التشكيلية فتوزيع العناصر أو الأركان يعطي صورة لفظية خاصة بتلك البنية التشبيهية ، وهي: طرفا

[1] : ينظر: الجطيب ، علي عز الدين ، لغة الشعر في ديوان الأخطل الصغير ، رسالة ماجستير، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 2000 ، ص:11.

[2] : الفلاحي ، سلام علي ، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي ، ص: 170.

[3] : عصفور ، جابر أحمد ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص: 193.

التّشبيه اللّذان يذكران بالضرورة في البنية التشبيهية ، وأداة التشبيه مثلما هو متعارف عليها : الكاف ، كأن، ونحوهما ، ووجه الشبه ، وبنية حذف أحد أركان التشبيه كالأداة ووجه الشبه ذات الوظيفة البنائية التشكيلية ، أو بنية جعل المشبَّه به صورة منتزعة من أمرين أو عدّة أمور كما في بنية التّشبيه التّمثيليّ يكون تبعاً لغرض الشاعر من توظيف الأثر التشكيلي لبنية التشبيه.

تنبع الصورة التشبيهية في شعر إلياس أبو شبكة من خاصّية ذهنية متقدة ، وخيال خصب يظهر جلياً في قول الشاعر على وزن بحر البسيط :[1]

لي مُهْجَةٌ كدموعِ الفَجْرِ صافيةٌ نَقاوتي والتّقى أمٌّ لها وأبُ

نجد أن الشاعر في هذا البيت لجأ إلى التشبيه المرسل[2] للتعبير عن أفكاره حيث ذكر كل أركان التشبيه.

| المشبه | المشبه به | الأداة | وجه الشبه |
|---|---|---|---|
| مهجة | دموع الفجر | الكاف | الصفاء |

حيث شبه مهجته : روحه ، بدموع الفجر في الصفاء والنقاوة فذكر المشبه : مهجته ، والمشبه به : دموع الفجر ، والأداة : الكاف ، ووجه الشبه : الصفاء ، حيث لا تقل هذه البنية عن مجموعة من الألفاظ المحتّم إبرازها في السياق التعبيريّ ، وإن نقصان واحدة منها يعني فساد البنية التعبيرية ، وبطلان الشكل الشعريّ ، ومن هذا الباب يعتبر التشبيه بنية شعرية كان من اللازم حسب تقديرنا أن تناسب بنية القصيدة العربية العمودية فكان لها ذلك ، ومن جهة تفكيرية اكثر جرأة يمكننا أن

[1] : إلياس أبو شبكة الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 310.

[2] : التشبيه المرسل: هو التشبيه الذي تذكر فيه أداته ، يُنظر : مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية ، وتطورها، الجزء الثاني ، ص: 201.

مثل بنية التشبيه تكون قد ساهمت في إملاء البنية الشعرية العربية القديمة باعتبار التشبيه أسبق من القصيدة لذلك فإنها تمحورت حوله وتطورت ، والشعراء يقاس إبداعهم بقدر إجادتهم فنّ التشبيه.

وكذلك قوله على وزن بحر الخفيف :[1]

يا سُلَيمى وَكم أُنادي سُلَيمى فَاِسمُها بِلسمٌ لِقَلبي الحَزينِ

فاسمها : بلسم ، تشبيه بليغ إذ شبه اسمها بالبلسم أو الدواء الشافي ، فأبقى الشاعر على طرفي التشبيه المشبه : اسمها ، والمشبه به : بلسم ، وحذف الأداة ووجه الشبه ، ونلاحظ أن تركيب المعنى التشبيهي مضمّن لتركيب تشكيل اللغة حيث يحتفظ كل ركن في العبارة بالمقام الذي تستوجبه بلاغة التشبيه ، والتشبيه من هذا المنظور يعتبر من الأبنية التشكيلية التي تلائم بنية القصيدة وهو مثله مثل البنية النحوية لا يمكن التصرف في مراتب الألفاظ في الجملة النحوية كلّ لفظ مخصوص برتبة في الترتيب اللفظي ، وهذا القانون أو المنوال الذي يتكرر في كل العبارات أو الجمل المبنية على وزن التشبيه تأخذ نظاما تشكيليا ثابتا لا يمكن مخالفته.

وقال إلياس أبو شبكة في شعر آخر على وزن بحر السريع :[2]

ساكنةً في السَّاعة السَّاكنهْ كشيخةٍ في أمْسِها تَحْلُمُ

يشبه الشاعر الطبيعة في هذا الشعر مصورا في سكون الطبيعة في المساء بسكون شيخة تستغرق في أحلامها ، وقد استخدم أداة التشبيه : كـ ، للتقريب بين طرفي التشبيه باعتبار هذه الأداة أخف إيقاعا في الملاءمة بين المتشابهين ، وأتى بهذا التشبيه لتصوير الطبيعة من خلال الصورة الشعرية التالية : "ساعة خشوع بل حزن للمساء ، أو أنها حالة وداع لا نحيب فيها بل هدوء وصمت، وحلم كئيب

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 239.

[2] : المرجع السابق ، ص: 363

بلحظات السعادة، لقد انتهى مهرجان النهار ودنت ساعة اليقين وعادت الطبيعة تواجه مرارة الواقع."[1]، وقد استخدم إلياس أبو شبكة التشبيه المرسل في رسم هذه الصورة .

وكذلك نجه يشبه في شعره الذي قال فيه على وزن :[2]

كَأَنَّما أَمواهُهُ خَمرَةٌ مُذ يَستَقيها رَوضُهُ يسكُر

هذا النوع من التشبيه هو التشبيه التامّ المرسل ، إذ شبه الشاعر مياه الروض بالخمرة المسكرة فذكر كل أركان التشبيه ، وهي: المشبه الذي لفظه :المياه ، والمشبَّه به الذي لفظه : الخمرة ، ثم أداة التشبيه التي هي : الكاف ، ووجه الشبه المفيد : الإحساس بالنشوة .

ومن تشبيهاته الشاعر المرسلة قوله على وزن مجزوء الرجز أو السريع :[3]

صَغيرةٌ بَيْنَ الدّوَلْ كبيرةٌ مِثل الأمَلْ

يشبه إلياس أبو شبكة كِبَرَ بلاده وترامي أنائها بتوهّج الأمل وما يزرعه في النفس من القوة والانتعاش والشعور بالاعتزاز مستخدماً أداة التشبيه التّمثيليّة : مثل ، ونلحظ أنه في هذا التشبيه سار على ما يسير عيه في عديد من تشبيهاته ، إذ أن تشبيهاته غالباً ما تكون مستوحاة "من وحي خياله وفضل ابتكاره، وكان أكثرها تشبيه محسوس بمعقول." [4] ، بعد أن يكون إلياس أبو شبكة قد تغذّى على مختلف التفاعلات الاجتماعية التي تصير بالتجارب والمعايشة شبه قناعات تستطيع ذاته الشاعرة إن تعتمدها كقيمة فنّية أو جماليّة يوظفها الشاعر في بلورة شعريته الخاصة به.

[1] : إيليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم و النعيم ، الجزء الثالث ، ص:31-32.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 138.

[3] : نفسه ، ص: 334.

[4] : رزوق ، رزوق فرج ، إلياس أبو شبكة وشعره ، ص: 217.

ومن بين القيم التشكيلية كذلك تشبيه الشاعر زرقة المنديل بالحلم مستخدماً في تشبيهه المرسل الكاف أداة تشبيه :[1]

كالحُلْمِ زرقةُ مِنديلكْ

توفّر دلالة الحلم الشعرية للشاعر حيّزا واسعا خصبا للمناورة البلاغية ، ومع ذلك يبكرّر تشبيه المعقول بالمحسوس عند إلياس أبو شبكة على اعتبارهما واقعين في ذائرة التفاعل الشعريّ في نفس الشاعر ، ومن ذلك تشبيهه : شعلة الوحي بالكهرباء في نورها ، وذلك في قوله: [2]

شُعْلَةُ الوَحْيِ مِنْكِ كالكهرباء

...

إنّما البُؤس في ترابي ثَراء

على اعتبار أن الوحي ، والحلم والوحي كلها مفردات تقع في صميم المعجمية الرومانسية ، وأما مفردة الكهرباء ذات الدلالة التكنولوجية فيكون على الشاعر أن يوفر لها سياقا تفاعليا تصبح في السياق التعبيري والدلالي حاملة لشحنة شعرية .

وفي مقام شعريّ آخر قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر الخفيف :[3]

وكَأنَّ النّجومَ في شرفة اللّيْـ ـلِ شموعُ الأكْفانِ للأحياء

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 366.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 117 ، 118.

[3] : المصدر السابق ، ص: 270.

استخدم الشاعر هنا أداة التشبيه : كأن ، للربط بين المشبه : نجوم السماء ، والمشبه به : شموع الأكفان ، وهي الشموع التي تشعل للميت كي يرتاح في موته ، وهذا النوع من التشبيه يُسمّى التشبيه المرسَل الذي صور به مشهداً واضحاً للميت ، وهو وسط الشموع ، فرسم هذا المهد في مخيلة المتلقي كأنه يعيش الموقف ويراه بعينيه .

نرى أن الحالة الشعورية الحزينة المخيمة على نفسية الشاعر قد اتضحت في هذه الصورة التي رسمها تشبيهيا ، فقد شبه نجوم الليل بالشموع التي تشعل عند الأكفان ، فتشابهت عند الشاعر دلالة الحزن التي تحملها تلك الشموع بما أثارته النجوم في نفسه من أحزان .

يتأكّد لنا بعد استقراء النماذج الشعرية المسوقة شاهدا على التوظيفات المختلفة في شعر الشاعر إلياس أبو شبكة ، أنّ الحالة النفسيّة والانفعاليّة التي يمر بها الشاعر سواء كانت فرحًا أو حزنًا تنعكس على صوره التشبيهية فعلى سبيل المثال : نجوم السماء التي قد يرى فيها البعض تعبيراً عن الطموح أو الفرح أو الضياء ، ولكن اتخذها الشاعر للتعبير عن انفعاله الحزين فشبهها بالشموع التي توضع عند الأكفان .

وفي عيّنة شعرية أخرى قوله على وزن بحر السّريع :[1]

لي كلُّ هذا في بِلادي وَلي  في البَيتِ أُختٌ شعرُها أَشقُر

ضَحّاكةٌ كَالزَهرِ في رَوضِهِ  رَقّاصَةٌ غَـنّـــاجَـةٌ تَـخـطـرُ

تفيد جملة :لي في البيت أخت ضحاكة كالزهر في روضه ، تشبيها تمثيليا شبه فيه إلياس أبو شبكة أخته واصفا إياها : فرحة بشوشة وضحاكة راقصة بصورة الزهور في الروض والحقول ، ولقد جسّد

[1] : المصدر السابق ، ص:140.

الشاعر هنا صورة حركيّة ، ومشهداً فنياً يتمثّل في الرّقص ، واللغة العربية في جوهرها لغة تصويريّة [1] ، فالصّورة هي الإطار الذي يصبّ فيه الشاعر ما في نفسه تجاه الواقع لإلقائه على المتلقي ، وتحريك مشاعره فليست هناك قصيدة من قصائد العرب إلا وهي مزدانة بأنواع من الصور الشعرية كالتي تعرّض إليها إلياس أبو شبكة في هذا المثال ، وليست الصورة الشعرية التي صورّها الشاعر للزينة التي تعارض الكلام ، بل " هي جوهر فن الشعر"[2] وعنصر من عناصره بل هي أهم عناصر الشعر.

وكذلك قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر الطويل :[3]

ألستِ ابنة البستيل يوم خَرَبْتِهِ وشيّدتِ برجَ العَدلِ فوقَ الخرائبِ

هذا النوع من التشبيه هو التشبيه البليغ بإضافة المشبه به إلى المشبه إذ شبه العدل بالبرج، وحذف أداة التشبيه ، ووجه الشّبَه.

ويردف إلياس أبو شبكة واصفا بلادِهِ : فاعلاتن فعلاتن:[4]

أنتِ كَالفَجْرِ فَتِيَّهْ

أَنتِ كَالشَمسِ غَنِيَّهْ

استخدم الشاعر في رسم صورة بلاده تشبيهين مرْسَلَيْن ذكر فيهما كل أدوات التشبيه، ففي التشبيه الأول رسم صورة فتوتها بتشبيهها بالفجر الذي يبتدأ النهار به ويكون أول إشراقةِ للشمس ، فسحر فتوة بلاده ، وقوتها هو كسحر فتوة الفجر وقوته ، ويقارب بين طرفي التشبيه بأداة التشبيه :

[1] : ينظر ، الراغب ، عبدالسلام أحمد ، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم ، ص: 52

[2]: صلاح فضل ، النّظريّة البنائية في النقد الأدبي ، ص: 238.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 88

[4] : نفسه: ص: 373

الكاف ، ويفصل في تشبيهه بذكر وجه الشبه ، وهو : الفتوة ، التي جمعت بين بلاد الشاعر والفجر، لأن الفجر رمز للصحة والانبلاج.

وفي الصورة التشبيهية الثانية صور إلياس أبو شبكة غنى بلاده بغنى الشمس التي لا ينضب ضوؤها فيكون بذلك مانحا الحياة لبني المعمورة ، وقد وظّف الشاعر في التشبيهين أداة التشبيه نفسها :الكاف ، وقد تكرّرت هنا أداة التشبيه ، وهذ لأنّ الحال يقتضي هذا التكرار " بأن يكون المشبه متعدد الجوانب متداخل الأوصاف فنذكر المشبه، ثم نذكر الأوصاف واحداً بعد الآخر على سبيل التشبيه"[1] ، وقد يكون ذكر الأوصاف المتتابعة بتكرار استخدام أداة التشبيه، أو باستخدام حرف العطف : الواو.

مصداق ذلك قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر الخفيف :[2]

أَنتِ حَسناءُ مِثل حَيَّة عَدنٍ كَورودِ الشارونِ ذاتِ العُطورِ

استخدم الشاعر هنا تشبيهين مرسَلَيْن ليرسم بهما صورة حسن تلك المرأة، وذلك ليكمل صورتها بكافة جوانبها، فحسنها الأخاذ كانت له جوانب أخرى، وقد استخدم أداة التشبيه مثل في التشبيه الأول ، ليقارب بين المشبه : الحسناء ، و: حَيَّة عَدنٍ ، فالشاعر يشبه جمال تلك المرأة بجمال جنّة عدن من منظور كونها : "كحية عدن جميلة ، لينة ، لكنها تخرج من عدن البراءة والعافية والكرامة، لها جمال سام ."[3] ، وقد عمد إلى رسم صورة أسطورية مدللا بها على مكر جمال هذه المرأة، وكما ركز في تشبيهه الأول على صفة المكر التي تحيط بهذه الحسناء قام في التشبيه الثاني بوصف جمالها فشبهها بوردة الشارون وهو بذلك يضفي على جمالها ملامح أسطورية عريقة "وهل أدل على الجمال

[1] : حسين ، عبد القادر، القرآن والصورة البيانية ،ط:2 ، عالم الكتب ، بيروت ، 1985 ، ص: 83.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 297.

[3] : ايليا الحاوي ، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم و النعيم الجزء الثاني ص: 29.

من وردة الشارون؟ إنها ورود عريقة في الزمن حتى كأنها ورود أسطورية."[1] ، والشاعر يعبر بتشبيهاته تلك عن موقفه من الجمال الذي رغم سحره كثيراً ما يكون فخاً فكثيراً ما كان الجمال الخارجي غطاء لقبح داخلي متمثلا في الاعتقاد الشعبي : مكر المرأة .

وقال إلياس أبو شبكة في مقام شعريّ آخر على وزن بحر الطويل :

أرِحْ قَلْبَكَ الخَفّاقَ مِنْ شَقْوَةِ الهَوَى فكل هوى بؤس الحياة يراوحهْ

إذا النّسْرُ لَمْ يَجْثِمْ وَقَدْ ظَلّ صاعِدًا يُحَلِّقُ في الأجْوَاءْ تَبْرى جَوَانِحُهْ

نجد في هذين البيتين وظّف التشبيه الضمني[2] الذي له إيقاعه البلاغيّ الخاصّ ، فهو يحتاج إلى إعمال حسّ التأويل والاستقراء والاجتهاد في تخريج الدّلالات والمعاني الشعرية ، كما نجد أن أركان التشبيه غير واضحة ، ولكن يمكن للقارئ أن يستشفها ، ويفهم مضامين الكلام من خلال التأويل ، فالشاعر قصد إلى المبالغة في توقيع المعاني الشعرية ، حيث شبه الإنسان الذي يريح قلبه من شقاء الهوى فيلقى العذاب ، والحزن بالنسر الذي لا يحط في مكان ويبقى صاعداً يحلّق في الأجواء حتى يلقى التعب وتتعب جوانحه عن الطيران.

ويقول إلياس أبو شبكة على إيقاع وزن بحر الطويل :[3]

كَأَنَّكِ شَطرٌ مِن كَياني أَضَعتُه وَلما تَلاقينا اِهتَدَيتُ إِلى أَصلي

[1] : المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص: 29.

[2] : التشبيه الضمني: هو تشبيه لا يوضع فيه المشبه، والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه، والمشبه به، ويفهمان من المعنى، ينظر ، الهاشمي أحمد بن إبراهيم ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تدقيق: يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ص: 242

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 403.

يجسد إلياس أبو شبكة في هذا البيت مشاعره في تشبيه محبوبه بشطر من كيانه مستخدماً التشبيه المرسل، وكأنه هو ومحبوبه كيان واحد، وتتضح هنا وظيفة التشبيه الذي يلجأ إليه الشاعر ليصور ماهو معنوي في نفسه، ولا يستطيع وصفه وصفاً مباشراً فيلجأ للتشبيه لينقل خلجات نفسه، وقد استخدم الشاعر أداة التشبيه كأن لأن " التشبيه بكأن أبلغ من التشبيه بالكاف، ولذلك تستعمل حين يقوى الشبه بين الطرفين، ولا يكان الرائي يشك في قوة التماثل بين المشبه والمشبه به."[1] ، ومن الجدير بالذكر أن الإيقاع البلاغيّ يتسع لمختلف التجارب الإبداعية ليجد كل شاعر حيّزا أو فضاء للمناورة ، والمغايرة ، فإذا وقع حافر شاعر على حافر شاعر آخر وتداخل معه في النموذج الإبداعي فإن ذلك لا يُغتفَرُ له ، والشعراء الرومانسيون الذين إلياس أبو شبكة أحد أعلامهم لا يمكن أن يتخلّف عن توظيف كثير من الخصائص الإبداعية الدالة على هذا المذهب ، فالمعجم الشعري يكاد يكون واحدا ومع ذلك فإنه ينبغي للشاعر منهم أن يبحث عن البصمة الإبداعية التي تحفظ له هويته الإبداعية.

وكذلك قال الشاعر في مناسبة إبداعية أخرى على وزن السريع مفْتعلنْ مفْتعلنْ فاعلنْ :[2]

لِي نَفَسٌ يَعْسُرُ تِرْدَادُه كَنورِ مِصْباحٍ بَدا يَنْطَفي

يتصرّف إلياس أبو شبكة في كثير من المناسبات الشعرية وفق الشعرية العربية القديمة فهو يحافظ على كثير من الجوازات اللغوية أو الوزنية ، واضح ذلك من خلال استعماله لقصر الممدود في : ينطفي التي أصل الاستعمال فيها : ينطفئ ، وأما التشبيه الوارد في الشعر السابق هذا فهو من صنف النوع تشبيه التمثيل الذي له رتبة أعلى من التشبيه العادي ، إذ شبّه الشاعر صعوبة ترداد نفسه بحالة نور المصباح الذي يبدأ في الانطفاء فوجه الشبه هنا منتزع من متعدد : شبّه عوْدة النفَس إلى صدره

[1] : حسين، عبد القادر، القرآن والصورة البيانية ، ص: 78.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:231.

بعودة النور إلى المصباح ، وشبّه انقطاع النفس في صدره بانطفاء النور في المصباح ، فاستفاد من الوسيلة الحضارية التي هي المصباح بعد أن يكون قد استوعبها من الاستعمال ، ولقد وظّف الشاعر هذا النوع من التّشبيه ليحقّق صورته الشّعريّة.

ومن صور إلياس أبو شبكة التشبيهية قوله في التشبيه البليغ[1] أن الكثير من القدامى والمحدثين يرون أن حذف الأداة يكسب التشبيه قيمة جمالية وبلاغية عالية حيث يقول ابن الأثير : "التشبيه المضمر أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز ، أما لكونه أبلغ فلجعل المشبه مشبهاً به من غير واسطة فيكون هو إياه "[2] ، فالتشبيه بزيادته في توسيع فضاء الدلالة أو المعنى الشعري يكون قد هيّأ تشكيليا لقيام تركيب دلالي ، واحد مقروأ خطّاً والآخر متأوَّل فيصبح بذلك عبارة عن تناصّ يتداخل فيه عملان شعريان ، ظاهر وخفيّ ، وقد يؤدّي ذلك إلى أن تتهيّأ للخطاب الشعري مقروئيتان ، مقروئية بسيطة ينجزها كل قارئ مهما ضعف تخريجه للغة ، وقارئ ماهر ثاقب الفكر يذهب في تخريجه للدلالات والمعاني إلى الخفيّ منها والذي لا يستطيع كل قارئ استيعابه.

يوظّف إلياس أبو شبكة التشبيه البليغ في المقام الشعري الذي يقول فيه :[3]

أَنْتِ هـــذا العِـطرُ يأتي من فم الوادي مع الصُّبْحِ الطَّري

أَنْـــتِ كلُّ الحسنِ أَنْـــتِ نَظْرَةُ اللهِ إلى القَلبِ البَري

وعيون الكوثر

[1] : التشبيه البليغ: هو التشبيه الذي يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه، وسموا مثل هذا بليغاً لما فيه من اختصار من جهة وما فيه من تصويل وتخييل من جهة أخرى لأن وجه الشبه إذا حذف ذهب الظن فيه كل مذهب وفتح باب التأويل، وفي ذلك ما يكسب التشبيه قوة وروعة وتأثيراً، ينظر: مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، الجزء الثاني ص: 180.

[2] : ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص: 129.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 372

وسرير الأعصر

وجلال الخلد بادِ

في توزيع الأبيات أو السطور الشعرية قيمة تشكيلية واضحة المعالم ، فيبدو أن الشاعر بعد أو جرّب التشكيل اللغوي المرتكز على بعثرة كثير من المراتب اللفظية في الجملة النحوية أو توظيف التقديم والتأخير والحذف والكناية والاستعارة والتشبيه انتقل منها إلياس أبو شبكة إلى التشكيل الوزني فقدّم ما يشبه البيتين بصورة غير نظامية بمعنى متفاوتة ، ثمّ ابتهى بالتشكيل إلى وضع تسطير منفرد بثلاثة سطور شعرية كل واحد منها استوعب تفعيليتين :

فعلاتن فاعلاتن

فعلاتن فاعلن

فعلاتن فعلن

وقد جاءت السطور الثلاثة جميعها على نفس الإيقاع والتوزيع النحوي بمعنى توظيف الإضافة في شكل مستَتْبَعات سرديّة أو عطفيّة.

يستخدم إلياس أبو شبكة هنا سلسلة من التشبيهات البليغة في رسم صورة وطنه، وكان المشبه في تلك التشبيهات واحداً : وطنه ، وتعددت المشبهات به بتعدد صفات المشبه، فشبهه بأنه العِـطــرُ الذي يــأتي من فم الوادي وبأنه نَظْرَةُ اللهِ إلى القَلبِ البَري وبأنه عيون الكوثر وسرير الأعصر وجلال الخلد بادِ.

حذف أبو شبكة الأداة في تلك التشبيهات لكي يؤدي التشبيه معناه بدقة، إذ أراد أبو شبكة أن يوحد بين صورة بلاده وبين تلك المشبهات بحيث لا يكون هناك مجال للتفاوت بين طرفي

التشبيه ، ففي التشبيه البليغ "لا تكاد ترى شيئين بينهما وجوه اتفاق ووجوه اختلاف ، وإنما ترى شيئاً واحداً لا مجال للتفاوت فيه."[1] وهذا ما يوضح تحقق التوافق بين المشبه وبين ما شبه به في شكل قيمة تشكيلية إبداعية قد تُعتمَد عينة للدلالة على الخصوصية الشعرية .

كذلك نلفيه قال في مقام شعريّ آخر بحر السريع :[2]

سَماؤُها وَحيٌ وَأَزهارُها شعرٌ وَبردونيُّها أَسطُرُ

وظف الشاعر جملة : سَماؤُها وَحيٌ ، ليعبر عن مدى حسن وطنه لبنان ، فزيّنها بأجمل الصفات فشبه سماءها بالوحي من شدة صفائها فحذف الأداة ووجه الشبه حيث على القارئ التمعن في المعنى حتى يتمكن من استخلاصه وهذا النوع من التشبيه هو التشبيه البليغ، وكذلك يتجلى ذلك البناء والتشكيل في عبارة: وأَزهارُها شعرٌ ، شبه فيها الأزهار بالشّعر فحذف الأداة ووجه الشبه ، وعلى المتلقي أن يستنبط ويؤوّل الأسلوب بعد أن يستوعب إيحاءاته الخفية ، وكذلك قول الاعر على نفس النسق في نهاية نفس البيت بردونيُّها بالأَسطُر فحذف الأداة ، ووجه الشبه وهذا أيضاً في عداد نمط التشبيه البليغ ، وتبعا لذلك نلاحظ توظيف الشاعر ثلاثة تشبيهات بليغة في بيت واحد ، وفي ذلك دلالة على قدرة الشاعر التعبيرية ذات النسق الأسلوبي والإيحاءات الخيالية الممتِّنه للإبداع ، كثيرا ما كان يظهر انفعال إلياس أبو شبكة متمثّلا في هذا النوع من التشبيه ، إذ أنه أعمق في الدلالة على المبالغة ، يقول على وزن بحر الخفيف :[3]

رَحِمُ الأُمُّ لَعْنةٌ أنتِ مِنْه في دِمائي كانَتْ وفي أعْراقي

[1] : حسين ، عبد القادر، القرآن والصورة البيانية ، ص: 86.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 138

[3] : نفسه ، ص : 338.

وظف الشاعر التشبيه البليغ ليصور الشر الذي انبثق من رحمِ تلك الأم فشبه رحم الأم باللعنة التي بسببها يعم الشر، وقد عبر عن انفعاله وموقفه باستخدام التشبيه البليغ الذي طابق فيه بين اللعنة والرحم ليرسم الصورة التي يراها في رحم تلك الأم.

ويقول إلياس أبو شبكة في مقام آخر على وزن مستفعلن فاعلان / مستفعلن فاعلن :[1]

أنْفاسكِ النارديـن والمِسْكُ والعَنبرُ

شبه الشاعر أنفاس العروس ، في هذا الشعر ، بأنفاس العروس بالنارديـن ، وهو نبات عطري ، وبالمسك والعنبر ، موظّفا ثلاثة تشبيهات بليغة ، رابطا بها بين المشبه : أنفاس العروس ، وبين المشبَّهات بها الثلاثة : النارديـن و المسك و العنبر ، وذلك في وصف عبق رائحته .

يبدو أن الشاعر قد تنبه في الشعر السابق إلى هذه القيمة الجمالية البلاغية المتأنية المنتجة للقيم التشكيلية ، أسلوبها حذف أداة التشبيه إذ نجده يعمد كثيراً إلى التشبيهات التي تحذف منها أداة التشبيه في صوره الشعرية ، مع ضرورة التنبُّه إلى أنّ انتقاص ركن من أركان البنية التشبيهية داخل في عداد التشكيل الشعريّ ، فالحسّ القارئ للشعر يكون قد اعتاد بداهة على التقاط تلك البنية دون إخلال بها عندما يتعلق الأمر بالتشبيه البسيط أو الواضح البنية والظاهر المعالم ، وأما إقبال الشاعر على التصرف الفني في توزيع عناصر البناء البلاغي فهذا لا شكّ في أنّ له صلةً باستهداف الشاعر ضربا من التشكيل البنائي في أيقونة القصيدة لا تخفى معالمها ، ولعل أبرز هذه التشبيهات هو ما حذف فيه وجه الشبه فضلاً عن حذف الأداة وهو ما يسمى بالتشبيه البليغ، وقد سمَّى بذلك "لأن حذف وجه الشبه والأداة يوهم اتحاد الطرفين ، وعدم تفاضلهما فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به

[1] –أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:367.

وهذه هي المبالغة في قوة التشبيه"[1] ، وقد يكون من الموضوعي القول: إن الحسّ أو الشعور أو الوعي الأوّل الذي أنتج بلاغة التشبيه في اللغة العربية لم يسدّ الطريق أمام إقبال الشعراء دائما على البحث عن الجديد ، فالبنية التشبيهية وإن كانت محفوظة التوزيع إلاّ أنّ ثمة أنواعا من البناء التشبيهي تركها الحسّ اللغوي العربي ليجد كل مبتدع مجالا يستطيع التحرّك فيه ، وقد سبق أن تكلمنا على الثراء الإيقاعي أو البلاغي الذي يمكن أن يُثمْرَ به بناء التقديم والتأخير والحذف والتكرار.

## 3، 2– التشكيل الاستعاري:

تؤدّي البنية الاستعارية وظيفة دلالية بالتزامن مع الوظيفة التشكيلية ، فالتوزيع اللغوي لأسلوب الاستعارة تتلاءم فيه بنيتا المعنى والتعبير ، بمعنى تلاءم جهتي اللفظ والمعنى باعتبارهما صادرتين عن حسّ ذات شاعرة واحدة.

وإذا عدنا إلى تمحيص الجهة المنتجة لبلاغة الاستعارة قلنا : إنها تُعدُّ من الوسائل التعبيرية والبنائية المهمة في تشكيل الصورة ، وهي وسيلة من وسائل التعبير والإبداع ، والاستعارة هي " أن تذكر أحد طرفي التشبيه ، وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به "[2] ، ومن خصائص الاستعارة "... أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ "[3] ، معنى هذا أن لغة الشعر تتوزع عبر المنطوق والمخطوط كما تتوزع عبر الفضاءات المرافقة لذلك ، فاللغة الشعرية تقارب الدلالات وتشير إليها دون أن تتطابق معها ، والشاعر المبدع حقا هو الذي لا يسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقية وإنما يشير إليها ويومئ ويحيل

[1] – ينظر، المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة ، ص: 233.

[2] : السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم ، ص:599.

[3] : القزويني ، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ، التلخيص في علوم البلاغة ، ص: 300.

ويرمز فيكون بذلك الأسلوب التعبيري سببا في تحريك وعي القارئ إلى التجاوب الوظيفي مع مكونات الخطاب الشعرية.

وأما عن موضوع الدلالة الشعرية فيمكننا القول : إنّ الشاعر يجد متنفَّساً للتعبير عن مشاعره ، ودواخل نفسه ، تتهيّأ له المعاني والدلالات فيبحث عن التعبير المتشاكل معها ، فيركب اللغة ويشكِّلها بأسلوب يخدم أغراضه الفنية الجمالية التي يسعى إلى التعبير عنها ، والشاعر إذ يسلك هذا الأسلوب أو ذاك إنما يهدف إلى أن يُحمِّل اللغة طاقة إيحائية مناسبة لما يرتئيه يستطيع بفضلها توقيع المعنى في نفس المتلقّي ، يتجسَّد ذلك السلوك الإبداعي من خلال نقل العبارة من موضع استعمالها اللغوي العادي إلى أسلوب استعمال طارئ أقلُّ ما يُقال عنه : إنه تعبير مجازي يصيب الحقيقة ويصل إليها بعد المرور بالظنّ والإيهام والشكّ والمواربة ، وهذه الوظيفة الاستعارية هي التي أشار إليها الجرجاني بقوله " اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة "[1] ، وبخروج لغة الاستعارة عن المألوف والتحاقها بالتجريبي والمرتجل والمقترح من القول والمعنى فإنها تفسح للشاعر حيّز المناورة التعبيرية ، والاستعارة مثلها مثل التشبيه كلاهما يحمل في أساسه بنية تشكيلية نستطيع تحسسها معنويا ولفظيا.

والاستعارة في أصلها " تشبيهٌ حُذِفَ منه المشَبّه وأداةُ التشبه ووجْهُ الشَّبَه، ولم يبق منه إلاَّ ما يدلُّ على المشبّه به، بأسلوب استعارة اللفظ الدالّ على المشبَّه به، أو استعارة بعض مشتقّاته، أوْ بعض لوازمه، واستعمالها في الكلام بدلاً عن ذكر لفظ المشبَّه، مُلاَحَظاً في هذا الاستعمال ادّعاءُ أنَّ المشبَّه داخل في جنس أو نوع أو صِنْف المشبّه به، بسبب مشاركته له في الصفة الّتي هي وجه الشَّبَهِ

[1] : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص: 30.

بينهما، في رؤية صاحب التعبير ..."[1] ، ويعرفها علي بن محمد الجرجاني بأنها : " ادّعاء الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين كقولك : لقيت أسدا و أنت تعني به الرجل الشجاع "[2] ، غير أنّ هذا الاستعمال غير الحقيقي يكون بعد الوقوع في إيقاعه أكثر مصداقية من الحقيقة العارية من أساليبه ، فالفكرة إذا جاءتك من حيث لم ترقبها كانت أكثر إيقاعا في قلبك ، فيكون بذلك أبلغ من الحقيقة لأنّه في إيقاعه الدلالي " ...ذاك إفادته إياك على مجيئه مجيء ما لا يُعوَّلُ عليه ، ولا طائل للسامع لديه فيكون مثله مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترقبها والنافلة أتتك ولم تحتسبها ..."[3] ليتبين لنا أنّ القراءة الفنية للخطاب الشعري لها مرتكزان مرتكز معلوم متوقع ومعلم غير متوقع ، يتكاملان في استيضاح المعاني الشعرية يتساهم خلال استنباط الدلالة الشعرية مجهول بمعلوم.

لا بُد في الاستعارة من عدم ذكر وجه الشبه، ولا أداة التشبيه "بل لا بدّ ، أيضاً ، من : تناسي التشبيه الذي من أجله وقعت الاستعارة فقط ، مع ادّعاء أن المشبه عين المشبه به ، أو أدعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به الكلي"[4] فالاستعارة تجاوز إيقاع بلاغة التشبيه وترقيه لبنيتها ، والدخول في التخييل الاستعاري لا بدّ من أن ينسي القارئ أو السامع أصل دلالة الاستعارة التي كانت تشبيها ، فلا ينبغي إذا تصور إيقاع التشبيه في بلاغة الاستعارة باعتبارهما مختلفين في الوظيفة كل منهما له حدٌّ لا يتجاوزه إلى إيقاع الآخر.

ولأسباب إيقاع الإخفاء والإبانة بدرجات تتناسب مع عمل العقل والوعي جاءت الاستعارةُ متدرجة بين البسيطة والعميقة ليتباين حيالها القراء فالقارئ يتفطّن للإلغاز بحسب الفطنة

[1]– الدمشقي، عبدالرحمن: البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، 1996م، 229/2.

[2] – الجرجاني، علي بن محمد: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م، ص20.

[3] ــ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص:14

[4] : الهاشمي، أحمد بن إبراهيم ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص: 258.

التي يتمتع بها وهو في ذلك مكافئ للشاعر الذي يواري المعنى أو يخفيه بأدوات بلاغية أو تشكيلية تكون قابلة للتعايش مع الوظيفة الشعرية ، تنتجها وتفسرها وتبرهن نقديا عليها ، ولهذه المبررات المعرفية والمنهجية كانت الاستعارة ترقية للتشبيه ، فالشاعر المبتدئ يشبه والشاعر القوي يستعير فالاستعارة بناء على ذلك تكون أقوى من التشبيه وأمتع لأسباب عديدة: "السبب الأوّل: أنّها أكثر من التشبيه توغُّلاً في أساليب البيان غير المباشر ، السبب الثاني: ما فيها من تجاهل التشبيه الذي هو أصلها، إذ الاستعارة تُشْعِرُ بادِّعَاء اتِّحاد المشبّه بالمشبَّه به ، السبب الثالث: ما فيها من استثارةٍ لإعجاب أذكياء ذَوَّاقي الأدب، وَتَمَلُّكٍ لانتباههم وتأثيرٍ فيهم، ولا سيما حينما تكون استعارةً غريبة غير متداولة، ولا يتنبَّهُ لاصطيادها إلاَّ فُطنَاء البلغاء." [1]

توضّح التعريفات الأساس اللغوي للاستعارة ، وبنية التشكيل الأسلوبي الذي يتطلبه نظامها البنائي فهي لذلك عبارة عن "عقد اتفاق قريني وصلة مطابقة بين المستعار والمستعار له ،"[2] ووفق هذه المفاهيم فقد قسّم البلاغيّون الاستعارة إلى أقسام وتفريعات ومستويات من أهمّها : الاستعارة التصريحية ، والاستعارة المكنيّة .

فأما الاستعارة التصريحية منهما فهي " أن يكون الطرف المذكور المشبه به"[3] وفي طريقة هذا التوزيع للدلالة أو المعنى فإن ثمة رسما لمسار تصور المعنى لها نصيب من التشكيل يصبح التوزيع الاستعاري للألفاظ بمثابة الوزن الذي يدل على الاستعارة لا يستطيع الشاعر مهما أوتي من الكفاءة الإبداعية مخالفته لذلك فإن البلاغة العربية تكون قد ترعرعت وفق تقاليد اجتماعية هي التي رسّخت التفكير بها أو التصور في مجالها أو طقسها اللغوي ، والاستعارة مثلها مثل الوزن العروضي كانت قد

[1] : الدمشقي، عبدالرحمن: البلاغة العربية ،الجزء الثاني ، ص: 263.

[2] : الفلاحي ، سلام علي ، البناء في شعر ابن جابر الأندلسي ، ص: 189.

[3] : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص:64.

استقرت في الأعراف واستعملها الشعراء قبل الجاهلية المعروفة ثم استنبطها البلاغيون وصيروها قاعدة تعبير أو طريقة تفكير شعري يجد الشاعر أو القارئ لذّة التعامل معه ، والاستعارة التصريحية هي تلك التي صرح فيها بلفظ المستعار والتصريح بمعنى الكشف والإعلان والإظهار ، وأما الاستعارة المكنية فهي " أن تذكر المشبه ، وتريد المشبه به ، دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصها ، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبه به المساوية."[1] ، وعلى الحس الشاعر أن يختار بين الإيقاعي ، إيقاع التصريح أو إيقاع التكنية. فلكل واحد من الأسلوبين غاية فنية وجمالية يحفز الحس الشاعر إلى توظيفه.

وأما على صعيد الصورة الشعرية فإن الاستعارة تقضي إلى تحقيق وظيفتين هما التجسيد والتشخيص، فأما التجسيد فيتم بواسطته " تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادة الحسية"[2]، وأما التشخيص فهو: الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره"[3] مع العلم أن الشاعر أو قارئ شعره يدركان غاية الإدراك أن وظيفة الاستعارة لا تنطيق معطياتها المصرح بها على الواقع المعيش ، وإنما فيها كثير من التصرف المجازي الذي يغيّر من طبيعة الأشياء ، فتتحول قيم بعض الأشياء وتلبس لأشياء غيرها بناء على مبدأ التشابه في أحد الجوانب الوظيفية في الحياة.

كان إلياس أبو شبكة يعتمد كثيراً على هذا الفن البلاغي في تشكيل الصورة الشّعريّة مما يمنحها حلّة جديدة أو بعبارة أخرى حسب ما قال الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة : " فإنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقًا ، والأعجم فصيحًا ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفيّة بادية جليّة "[4] ،

[1] : نفسه ، ص: 69.

[2] : الرباعي، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك، الأردن، 1980 ، ص: 168.

[3] : نفسه ، ص: 196.

[4] : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص: 33.

ويبدو أنّ إلياس أبو شبكة اعتمد ، في تشكيل صوره الشعرية ، على هذا الأسلوب البلاغي في أغلب قصائده حتى صار لديه هذا الأسلوب علامة إبداع أو ميزة شعر يكاد يُعرَف بها ، وذلك الاتسام أو الاتصاف الفنيّ هو ما يمنح الصورة الشعرية الطاقة الإيحائية و التعبيرية القائمة على الذهنية المرتبطة ارتباطاً منطقياً ببناء عناصر القصيدة الشعرية وبثّ الانسجام بين المكونات الاستعارية ، وهذا ما يمنحها بعداً متسلسلاً قائماً على إقامة علاقات التشابه ، والتطابق بين المستعار والمستعار له ، ومن النماذج الشعرية الموظّفة فيها الاستعارة قول الشاعر على وزن بحر السريع :[1]

نَبعُ الصَّفا يقطُر مِن صَدرِهِ وَالرَوضُ سَكرانُ فَلا يَشعُر

سعى الشاعر إلى تجسيد جمال بلده لبنان ، وصفاء ينابيعه ، والتماسا لذلك ، شبه الروض المسقي بالماء الصافي والروض بالإنسان السكران الذي لايشعر، وعليه فإن الشاعر استخدم في هذا البيت صورتين شعريتين أي استعارتين، الأولى: نَبعُ الصَّفا يقطُر مِن صَدرِهِ ، إذ شبه لبنان بالإنسان الذي لديه صدر فحذف المشبه به : الإنسان ، وجاء بقرينة من قرائنه : صدره ، على سبيل الاستعارة المكنية ليتجسّد الغرض الأسلوبي والتشكيلي في نفس الوقت ، حيث أضفى الشاعر صفات إنسانية على وطنه ليكون الإحساس بما أسبغه عليه قويّا.

وفي الصورة البلاغية الثانية البارزة في الشطر الثاني ، يعاود الشاعر توظيف التشخيص فيشبه الروض بالإنسان الذي يسكر ويشعر ، فيحذف المشبه به : الإنسان لغاية الإخفاء ثمّ يغطّي على ذلك الإخفاء ، أو يسعف المخفيّ بإيقاع القرينة الدالة على المخْفَى أو المغيَّب : سكران ، لا يشعر ،على سبيل الاستعارة المكنية ، فالاستعارة هي الصورة الشعرية العميقة التي تمنح الحياة للنص

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:138.

الإبداعي ، من حيث كونها مشحونة بالنشاط الدلالي التأويلي ، فبالاستقراء الذي يشغل فكر القارئ تحصل متعة الاستنباط والتخريج ، ويتعدد بناء على ذلك النشاط تعدد القراءة الشعرية.

سنعمد إلى تعليم التوزيع البنائي أو التشكيلي لأسلوبي التشبيه أولا ثمّ التحوّل إلى البنية الاستعارية ترقية للتشبيه من خلال الجدول التالي:

| التشبيه | | من لوازم المشبه به | الاستعارة | |
|---|---|---|---|---|
| المشبه | المشبه به | | المستعار له | المستعار |
| نبع الصفا | الإنسان | الصدر | نبع الصفا | صدره |
| الروض | الإنسان | يسكر ولا يشعر | الروض | سكران فلا يشعر |

قال إلياس أبو شبكة في مقام شعري آخر على وزن بحر المتقارب :[1]

فَلَمْ تَتَرَدَّدْ بَأَنْ قَطَفَتْنِي فَشَعَّتْ عَلَى شَعْرِها نَجْمَتي

وكقيمة شعرية صور الشاعر مدى إعجابه بالفتاة المارة التي خطف جمالها عقله ، فانبرى يشبّه نفسه بالوردة التي تقطف ويُزَيّن بها شعر الحسْناوات وذلك على سبيل الاستعارة المكنيّة التي حذف منها المشبه به : الوردة ، وترك علامة قرينة اللغوية دالة على المعطى اللغويّ المحذوف ألا وهو : قطفتني . فالقطف لا يكون لغير الورد أو الزهر كما ترسخ في العرف اللغوي العربيّ.

وقال إلياس أبو شبكة في شعر آخر على وزن بحر الخفيف : [1]

[1] : إلياس أبو أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 211

سَجَدَ المجْدُ تَحْتَ قَوْسِكِ سَكْرا ..... نَ سُجودَ الفقيرِ للأغْنياء[2]

سجد المجد: لا تُقرأ إلا كونها استعارة مكنية اعتمدا الشاعر لترقية دلالة المجد وقيمته فشبّه المجد بالإنسان الذي من سلوكه السجود فحذف المشبه به : الإنسان ، وجاء بقرينة من قرائنه هي : السجود .

وكذلك قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر الوافر :[3]

سَمِعْتُ المِنْبرَ المحْزونَ يَشْكو فَتتضع الأرائِك والتُّخوت

هنا شبه الشاعر المنبر المحزون بالإنسان الذي يستطيع الشكوى ويمكن للآخرين سماعه وسماع شكواه وكذلك شبه الأرائك بالإنسان الذي يتضع، فذكر المشبه ( المنبر المحزون- الأرائك والتخوت) وحذف المشبه به : الإنسان ، وأبقى على لوازمه هي : الشكوى ، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

وقال إلياس أبو شبكة على وزن بحر السريع :[4]

تَذَكَّري وَاللّيْلُ في حُلْمِهِ مُسْتجْمِعاً أفْكارَهُ الشَّارِدَهْ

نجد أن الشاعر استعار الصفات الخاصة بالإنسان لليل، إذ شبه الليل بالإنسان الذي يحلم ويستجمع أفكاره فحذف المشبه به : الإنسان ، وذكر قرينة تدل عليه : حلمه ، مستجمعاً أفكاره ، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، ويقول السكاكي عن الاستعارة المكنية أنها " لا تنفك عن الإستعارة

---

[1] : نفسه، ص: 117.

[2] : ملاحظة: وضعت النقاط الرابطة بين الشطرين لأدلّ بها على وقوع كلمة: سكرا / ن مشتركة بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني وتلك ميزة إيقاعية تتواجد كثيرا في وزن بحر الخفيف وإننا نقدر ذلك على أنه إيقاع تواصل : فاعلاتن التي في نهاية الشطر الأول مع فاعلاتن التي في بداية الشطر الثاني .

[3] : نفسه ، ص: 520.

[4] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 224.

التخييلية "[1] ليكون هذا النمط الاستعاري وجها من أوجه الأساليب الإبداعية يكون إلياس أبو شبكة قد جربها استغراقا لما تزخر به البلاغة العربية ، برزت كفاءته الإبداعية من خلال تبنيه ل هذا التصوير المجازي ، ويمكن الحكم على أن الشاعر مبدع في تشكيل صوره الشعرية ، فهو " يتعامل مع معطيات اللغة تعاملاً يتصاعد فيه خطه التعبيري والتصويري والفني ، فالموهبة وحدها لا تكفي لصناعة مبدع متفوق ، ولا بد من الثقافة والوعي بمدركات الواقع المحيط، والاستعداد الفطري للتعامل مع الصور الفنية تعاملاً قادراً على الابتكار والخلق"[2] والحقيقة أن الإبداع لا ينبني على التفوق والغلبة لأنّ حلبته تتسع لجميع الشعراء ومجال الإبداع لا يضيق على أحد ولا يستنفده .

وفي مناسبة إبداعية أخرى قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر الخفيف :[3]

يا أميرَ الكَلامِ أيّ ضَريح أَنْتَ تختار في التُّرابِ البَعيدِ

أمير الكلام: استعارة تصريحيّة ، إذ شبه سليمان بأمير الكلام فحذف المشبه : سليمان ، وصرَّح بالمشبه به الذي هو : أمير الكلام فانتهى إلى بنية تعبيرية بديعة :

| التشبيه | | الاستعارة | |
|---|---|---|---|
| المشبه | المشبه به | المستعار | المستعار له |
| سليمان | أمير الكلام | أمير الكلام | سليمان |

وكذلك وظّف بنية التشكيل الاستعاري في قوله على وزن مجزوء الكامل :

[1] : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص: 379

[2] : شرتح، عصام ، ملفات حوارية في الحداثة الشعرية ، دار الأمل الجديدة، دمشق ، ص: 83.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 163.

ماذا تُسَرُّ إلى القــمــر يـا أَيُّها الطَيرُ السَّجين

هَل أَنتَ مِثلي في السَهر تَشكو عَذابَكَ لِلسِّنين

والملاحظ من خلال هذا التحليل أن الشاعر اهتم بالخيال بشكل كبير و الغرض من هذه الكثرة ليس الابتذال و إنما هو نوع من أسلوب المناورة و المراوغة التي تشد انتباه المتلقي فقد استطاع الشاعر أن يعدد من الاستعارات التي تقوي المعنى و تزيده جمالاً بأسلوب غير مباشر و هو ما يطلق عليه : المناورة الأسلوبية أو ما يسمَّى كسر السياق الذي هو إيقاع لغوي ودلالي وتلك ميزة " ترفع شعرية القصيدة وترتقي بأسهمها الإبداعية ، فالشاعر المبدع حقاً هو الذي يخلق مناورته الأسلوبية الفاعلة بالشكل الفني الرائق الذي يحرك النسق الشعري جمالياً ، ويضمن له قدراً من المتعة والاستثارة الجمالية."[1] فالجمالية الشعرية لا ينفد معينها ولا هي مقصورة على عصر دون عصر أو جيل شعري دون جيل.

## 3، 3– أثر التّشكيل الكنائيّ في توقيع بلاغة الشّعر:

تعد الكناية ركناً أساسياً من أركان الصورة الشعرية قديما وحديثا ، كما أنها وسيلة من وسائل الأداء الشعري ، إذ إن المتلقي يذهب إلى ما وراء الألفاظ للوقوف على دلالات المعنى الأول فالصورة الثانية المتبلورة بوساطة التأويل هي المقصودة من هذه السياقات البلاغية ، والكناية " هي اللّفظ المستعمل فيما وضِع له في اصطلاح التخاطب للدّلالة به على معنىً آخر لازمٍ له ، أو مصاحبٍ له ، أو يُشار به عادةً إليه ، لما بينهما من الملابسة بوجهٍ من الوجوه ."[2] والكناية على الرغم من كونها ذات تأثير معنوي فإيقاعها هو كذلك بمعنى أن الكناية ذات تأثير دلالي لا لفظي ،

[1] : شرتح ، عصام: فضاء التخيل الشعري ، دار الينابيع ، دمشق ، 2010 ، ص: 22.

[2] – الدمشقي، عبدالرحمن: البلاغة العربية، 127/2.

إلا أنها بطريقة دلالتها أو أسلوبها تتلازم مع بنية تعبيرية راسخة في بلاغة اللغة العربية مثلها مثل التشبيه والاستعارة ، فالشاعر لكي يكنّي لا بدّ له من أن يتبع سياقا تعبيريا ، أو نظاما تركيبيا يفضي في النهاية إلى تشكيل التعبير الكنائي لغة ومعنى.

قال الجاحظ عن بلاغة التكنية : "ومن البصر بالحُجة ، والمعرفة بمواضع الفُرصة ، أن تدع الإفصاح ، إلى الكناية عنها ، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة"[1] ، ففائدتها لذلك الغرض هي الإخفاء الذي هو عكس الإظهار والتصريح ، فاللفظ في الدلالة الكنائية يقلّ ويخفى ليحل محله إيقاع المعنى في لغة الشعر ، وفي لسان العرب قال عنها ابن منظور : "كنّى ، الكناية على ثلاثة أوجه ،أحدها أن يُكَنى عن الشيء الذي يُستفحَش ذكره ،والثاني أن يُكنى الرجل باسم توقيرا وتعظيما ، والثالث أن تقوم الكنية مقام الاسم فيُعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه..."[2] ، وبما أن إيقاع التكنية ذو مرجعية إنسانية ، وإنّ "... طريق الحسّ موضع تتلاقى عليه طباع البشر ، ويتحاكم إليه الأسود والأحمر ..."[3] وهي في لسان الغربيين موجودة تحت مصطلح :métaphore ، ولها نفس الوظيفة الفنية والبلاغية يعتمدها الشعراء لإخفاء دلالة السرّ في شعريتها يكمن في لذّة الاستنباط الذي يشغل وعي القارئ .

ومن جهته يرى الجرجاني أن إيقاع التكنية توظّف لغرض بلاغيّ خاصّ والموقِّعُ بها يريد " إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكنه يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة ، وكثير الرماد، يعنون كثير القرى "[4] ، فالمتلقي هنا يترك الدلالات الأولية إلى دلالات أخرى يستخلصها من خلال تأويل خاص أراده الشاعر لتتضح صورة

[1] – الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر للنشر، بيروت، 1968م ، 68/1.

[2] : ابن منظور ، لسان العرب ، ك ن ي.

[3] : ابن جني ، الخصائص ، الجزء الأول ، ص:90

[4] : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص: 571.

النص بعد جهد ليس بالهيّن ، إذ أن التصوير بأسلوب الكناية يعطي الصورة بعداً جمالياً من خلال الإيحاء والإثارة لأن اللفظ فيها يطلق ويراد به لزام معناه مع جواز إرادة المعنى ذاته"[1] ، ومهما تنوّعت الأشكال التعبيرية الشعرية قصيدة أو شعر تفعيلة قديما وحديثا فإن أسلوب التكنية أو تشكيلها لا يمكن أن ينقطع الشعراء عن اعتماده في إنتاج الشعرية ، وتحصيل درجات الإبداع العليا.

عرّف علي بن محمد الجرجاني الكناية على بأنها : " كلام استتر المراد منه بالاستعمال ، وإن كان معناه ظاهرًا في اللغة، سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز ، فيكون تردد فيما أريد به ، فلا بد من النية، أو ما يقوم مقامها من دلالة الحال، كحال مذاكرة الطلاق ليزول التردد ، ويتعين ما أريد منه "[2] ، هذا فضلاً عن إرادة القريب والبعيد من المعنى في الوقت لنفسه ، فالأسلوب الكنائي هو : "ما هو إلا تغليف للمعنى المقصود بستار شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسر من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله " [3] ، وكلما كثر الإنقاص من الألفاظ البانية للدلالة كلما زاد إشراك الشاعر للمتلقي في الاندماج مع مكونات الخطاب الشعريّ ، بمعنى أنّ الشاعر يجتذب القارئ إلى المساهمة في بناء شخصية الخطاب الشعري ، فيتولّد عن ذلك التّسَاهُم خطابان خطاب هو الذي قال به الشاعر ، وخطاب افتراضيّ آخر هو الذي يملأ به القارئ فراغات الكناية ، فيشكل بما هو مذكور من اللفظ وبما هو غير مصح به خطابا يشترك فيه الشاعر والقارئ معا .

[1] : ينظر، القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص:456.

[2] : الجرجاني، علي بن محمد: التعريفات ، ص: 187.

[3] : الضاوي ، أحمد: فن الاستعارة ، دراسة تحليلية في البلاغة مع التطبيق على الأدب الجاهلي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، الاسكندرية ، 1971 ، ص: 233.

تُعدُّ بنية أسلوب الكناية أحد العناصر الرئيسة التي يستخدمها الشعراء ويشكل منها صوره ، وللكناية أهمية بالغة وحضور مهم في تشكيل الصورة الشعرية ، لأنّها تسهم في تشكيل الصورة مستقلة بذاتها دون الامتزاج مع فنون بلاغية أخرى أو عناصر أخرى . بمعنى أن للاستعارة بعداً نفسياً يتمثل في الخفاء والستر الذي يصطنعه الشاعر وهذا مما يجعل "المعنى أوقع في النفس، والصورة أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة "[1] ، وتبعا لذلك فإنّ " القرائن موجودة وكذلك الشفرة ، وفكّ سرّها داخل السّياق الكلّي للنّصّ بعد جهد القراءة والخيال المضني القائم على جملة من القراءات المتأنية قصد الوصول إلى الصورة الكنائية النهائية "[2] ، وأما الفضل الفني الذي تتمتع به بنية اللغة الكنائية هو أنها بمثابة انفتاح العبارة على تعدد التخريجات التفسيرية ، فكل قارئ يستثمر مخزونه المعرفي ، ومعطيات بيئته فيوظفها في بناء الصورة الشعرية الكنائية.

لم يفت إلياس أبو شبكة أن يغرف من معين الكناية البلاغي فكان أسلوبها البلاغي حاضراً في شعر ه ، مبينا من خلال توظيفها عن تجاربه الشعورية المختلفة وفي ما يلي سنعرض لجملة من العيّنات الشعرية التطبيقية المبينة عن أساليب حضور الكناية في شعر إلياس أبو شبكة.

قال إلياس أبو شبكة في موقف تعبيري كنائي على وزن بحر الرّمل :[3]

حينَ أَشرَفْتِ عَلى قَلبي اِمَّحَتْ غَسَلَتْ رُوحُكِ بُؤسي ، وَشَقايا

يكمن توظيف بنية الكناية التشكيلية في الشطر الثاني من بيت الشعر المستشهد به سابقا متمثلة في قوله: غَسَلَت روحُكِ بُؤسي ، وَشَقايا ، لو تأملنا العبارة عرفنا أن المقصود ليس المعنى الحقيقي

[1] : ناجي، مجيد عبد الحميد ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1984 ، ص: 230.

[2] : الفلاحي ، سلام علي: البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي ، ص: 203.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص:416.

المصرّح به المتمثل في : غسل الروح ، وإنما يتعدّى ملفوظ القول المصرَّح به وتخطيه إلى مستوى آخر أعلى منه هو: المعنى الخيالي أو التخييلي متمثّلا في العبارة المقدّرة دلالتها : تخلص الروح من الحزن والبؤس ، كنَّى بذلك عن سعادة الشاعر بحبها ، وتغيّر حياته للأفضل ، وغياب همومه وأحزانه ، وهذا النوع من الكناية هو: كناية عن صفة .

وفي سياق نفس النمط الكنائيّ قوله على وزن بحر الخفيف :[1]

كَم سَهِرتُ الساعاتِ في الظلماءِ أَرصدُ النُجمَ في فَسيحِ الفَضاءِ

في الشطر الثاني معنى تعبّر عنه الصورة الكنائية لذلك فإن الكناية هي التعبير عن الحزن والهم اللذين يحس بهما الشاعر ، ففعل الحزن بالشاعر التأريق وإطالة الليل ، فما استطاع إلى النوم سبيلا وظلّ حيران مشغولا برصد النجوم ، والمقصود من هذه الكناية ليس المعنى الحقيقي متمثّلا رصد النجوم في الليل المصرَّح به ، وإنما المقصود من ذلك معنى الخيالي يتلخص في طول السهر وتكاثر الهموم ، وهذا النوع من الكناية هو كالذي سبق نعته : كناية عن صفة أو عن حال يعسر القبض عليها .

وكذلك قال إلياس أبو شبكة تطبيقا للكناية الخيالية على وزن بحر الخفيف :[2]

بَسَمَ المرجُ للرَّبيع وجفَّتْ أدمعُ الغيثِ في عُيونِ الشِّتاءِ

وجفَّتْ أدمعُ الغيثِ في عُيونِ الشِّتاءِ ، لقد وظف الشاعر صورتين استعاريتين ليستثمر دلالتيهما في رسم صورة كنائية حين قال: جفَّتْ أدمعُ الغيث ، فشبه الغيث بالإنسان الذي تجف دموعه فجاءَ بلازمة من لوازمه : الدموع ، وكذا قوله : عيون الشِّتاء ، فشبه الشتاء بالإنسان الذي له عيون ، فذكر المشبه : الشِّتاء ، وحذف المشبه به : الإنسان ، وجاء بلازمة من لوازمه :عيون حيث تمثل

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 192.

[2] : نفسه ، ص: 192.

الغرض من الاستعارتين في الإحاطة برسم الصورة الشعرية الكنائية الدالة على المبالغة في تمثيل الحزن والجفاء .

ومن الصور الكنائية الأخرى قول الشاعر على وزن بحر الخفيف :[1]

أيّ جَمالِ النِّساءِ أوليتَ حُكْماً فاحْتَكِمْ ما تَشاء في الضُّعَفاءِ

تتجلّى الصورة الكنائية في الشطر الأول من البيت واضحة والتي عبارتها : أيّ جَمالِ النِّساءِ أوليتَ حُكْماً ، والمقصود من هذه الصورة ليس المعنى الحقيقي الساذج أو غير الفني متمثلا في جمال النساء الذي يجري التناعت به بين الناس ، وإنما المقصود من ذلك ترقية معنى شعريّ متمثل في المعنى المجازي الخيالي دلالته : الظلم الحاصل جراء مجانبة العدل ، وهذا النوع من الكناية : كناية عن صفة يصعب القبض عليها بالتعبير المباشر الصريح .

وقال إلياس أبو شبكة في مقام شعريّ آخر على وزن المتقارب :[2]

لَقَد مَرَّ بي أَمسِ بِالصُدفَةِ فَتاةٌ لَها الحُسنُ في الوُجنَةِ

فَلَم تَـتَرَدَّد بِأَن قَطَـفَتني فَشَعَّت عَلى شعرِها نِجمَتي

وَصِـرتُ أُداسُ بِأَقدامِـها إِلى أَن رَمَتني مِن الشُرفَةِ

تتجسد الصورة الكنائية هنا في الشطر الأول من البيت الرابع، فبعدما مهَّد الشاعر لهذه الصورة في الأبيات الأولى تمهيداً يضع المتلقي في عتبات هذه الصورة بشكل يجعله يدرك ما تتأوّل إليه الصورة الكنائية المتمثلة في قوله : وَصِرتُ أُداسُ بِأَقدامِها ، وهذه الصورة بوجهها الظاهر صورة مرئية تتضح

[1] : المصدر السابق ، ص: 79.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 211.

معالمها من خلال حاسة البصر، ولكن هذا ظاهر الصورة، أما ما تشير إليه هذه الصورة فهو حبُّ الشاعر الكبير لهذه الفتاة إلى درجة الإذلال والدوس بالأقدام، وهي كناية عن صفة.

ومن توظيفات الشاعر للتشكيل الكنائي على وزن بحر الكامل :[1]

بئِستْ حياتي في بِلادٍ غَدَتْ تَرْتاحُ للأنْذالِ مِنْ حُسَّدي

تُؤثِرُ صَوْتَ البومِ في نَحْسِهِ على أغاني البُلبُلِ المنْشِدِ

لقد مهد الشاعر للصورة الكنائية في الشطر الأول من البيت ثم راح يجسدها في الشطر الثاني منه حين قال على أغاني البلبل المنشد فكلمة المنشد كناية عن السعادة والفرح والسروح، فقد مزج الشاعر ما بين التصوير المجازي في قوله : البوم في نحسِهِ ، وبين التصوير الكنائي : البلبل المنشِد ، حيث يمكن تأويل هذه المعاني بناء على ما يفرزه السياق التعبير .

وكذلك إلياس أبو شبكة في شعر آخر :[2]

إلى مَ تَظَلّونَ في رَقْدَةٍ لا تُبْعَثونَ من الرَّقْدة

هنا نجد أسلوباً جديداً من الصُّوَر الكنائية، إذ كثيراً ما وجدنا في الشطر الأول تمهيداً للصور الكنائية في الشطر الآخر، أما في هذا المثال نجد أن الشاعر صرح بالصورة الكنائية في الشطر الأول، فلا حاجة إلى تمهيد لهذه الصورة في قوله: : إلى مَا تَظَلّونَ في رَقْدَةٍ ، فهي كناية عن الغفلة وعدم الاكتراث، وهذا النوع من الكناية هو كناية عن صفة.

وقال في مقام آخر على وزن المتقارب:

[1] : المصدر السابق ، ص: 251.

[2] : المرجع السابق ، ص: 115.

إلى ما نَظَرتِ إلى وَجْهِهِ رَأَيتِ على كلِّ خَدٍّ قَمَر

وهذه عودة إلى الأسلوب السابق المتمثل في التمهيد للصورة الكنائية، ذلك التمهيد المتجسد في الشطر الأول وهو النظر إلى الوجه ثم تظهر الكناية في الشطر الثاني حين قال : على كلِّ خَدٍّ قَمَر ، فمعنى الكناية هنا هي دلالة على صفة الجمال .

كذلك من قول الشاعر مكنيا على وزن الخفيف : [1]

يا ابْنَةَ الضَّادِ لا تَنوحي عَلَيْهِ فَهوَ ابْقى مِنْ رُكْنِكِ المهْدودِ

لقد عبر الشاعر في هذا البيت عن اعتزازه بلغة أمته وتاريخها، فراح يستعمل الأسلوب الكنائي في الشطر الأول مباشرةً من دون تمهيد كعادته ليصفها بابنة الضاد حينَ قال: يا ابْنَةَ الضَّادِ ، فهي كناية عن موصوف أي كناية عن اللغة العربية ولقد ذكر لازمة من لوازم المعنى المحذوف وهي : ابنة الضاد ، ولعل هذه الكناية لم تغادر ألسنة العرب فلا زلنا نقصد بلغة الضاد اللغة العربية لأنها اللغة الوحيدة التي تحوي هذا الحرف، كما أن العرب هم أفصح من نطقوا حرف : الضاد ، فمن المعروف أن حرف : الضاد ، من الحروف التي يصعب نطقها فصار ارتياضها علامة جمالية للعربيّ القُحّ ، فلذلك خُصَّ العربي بذلك النعت دون غيره من الألسنة .

ويسمى هذا النوع من الكناية بكناية عن الموصوف.

وتظهر كذلك الكناية عن موصوف في قوله على وزن بحر الطويل :[2]

فَيا حبَّذا تِلْكَ الكِنَانَةُ مَوْرِدا تَحدَّر فيها النّيل عَذْبَ الموارد

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 163

[2] : المصدر السابق : ص: 190

صرّح إلياس أبو شبكة بالوظيفة البلاغية المركزة في الكنانة العربية ، يعلم القارئ ليزيد من الاحتياط في قراءة الخطاب ، وأن تصير الوسيلة الفنية موضوعا شعريا فهذا من بديع ما وظفه إلياس أبو شبكة في شعره حتى غدا ميزة إيقاعا معنويا بارزا في الخطاب الشعريّ لديه ، ذكر الكناية مباشرة في الشطر الأول من دون الحاجة إلى التمهيد لها فقال : تلك الكنانة ، من حيث ارتآها لازمة من لوازم المعنى المحذوف ، وهو : مصر ، لما تمتاز به هذه الدولة من ثروات مائية فكلمة كنانة تعني : " أرض الماء أو أرض البحر"[1] ومصر هي حاضرة نهر النيل وتشرف على البحر الأبيض المتوسط وكذلك تشرف على البحر الأحمر لذلك هي أرض مياه من كل اتجاه وحاضرة سواحل البحرين ، وأول من أسماها عمرو بن العاص رضي الله عنه- عندما قام بفتحها بعهد الخليفة عمر بن الخطاب -رضي الله عنه-.

ومن الصور الكنائية الموظفة في شعر الشاعر قوله على وزن بحر الخفيف :[2]

بِنتَ حَوّاءَ إِنَّ قَلبَكِ صَخرٌ كَيفَ عَدُّوكِ من ذَواتِ الدَلالِ

فبنية عبارة : بنت حواء ، وقعت كناية عن موصوف هي حبيبة الشاعر : سلمى.

[1] : الحموي ، ياقوت بن عبد الله: معجم البلدان ، دار صادر ، 1993 ، مادّة : كنانة.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 235

## 3، 4- التشكيل المجازي في شعر إلياس أبو شبكة :

يعد المجاز من أهم المباحث البيانية التي نالت اهتمام الدارسين القدماء والمحدثين، كما أنه يعد ركناً مهماً من أركان بناء الصورة الفنية في الأدب، فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أن المجاز " إذا عدلَ باللّفظ، عما يوجِبه أصل اللّغة، وصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً "[1]، وفي موضعٍ آخر عرفها بأنها "كل كلمة أريد بها غير ما توقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول "[2].

ويعرف المجاز أيضاً بأنه " اللَّفظ المستعمل في غير مَا وُضِع له في اصطلاحٍ به التخاطب، على وجْهٍ يَصِحُّ ضمْن الأصول الفكرية واللّغويّة العامّة، بقرينة صارفة عن إرادة ما وُضِع له اللّفظ، فالقرينةُ هي الصارف عن الحقيقة إلى المجاز، إذِ اللّفظ لا يَدُلُّ على المعنى المجازيّ بنفسه دون قرينة"[3] فإنّ استعمال اللّفظ، للدلالة على معنى، لم يخصص له في أصل الوضع، يعد مجازاً، ولهذا يجب على الأديب الإتيان بما يربط المعنى المجازي بالمعنى المراد وهو الدليل اللفظي (: القرينة ،كي لا يظن المتلقي أنّ المعنى الحقيقي للفظ هو المراد، وإنما أريد به معنىً آخر على سبيل المجاز، وذلك مما يعني " أن هذا الفن أدخل الفنون في باب الصورة الشعرية لأنه يمكن قائله من التصرف في دلالات ألفاظه ويحوِّل بعضها عن بعض؛ لأن المجاز يكون أحياناً أبلغ من الحقيقة موقعاً في القلوب لذلك كثر في كلام العرب."[4]

---

[1] : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص:291.

[2] : نفسه ، ص: 325.

[3] : الدمشقي، عبدالرحمن ، البلاغة العربية ، الجزء الثاني ص: 218.

[4] : ابن رشيق ، العمدة ، الجزء الأول ، ص: 266.

ويرى دي لوييس أن " كل صورة شعرية .... هي إلى حد ما مجازية "[1] ، على أن المجاز العقلي نال حظاً وافراً من شعر إلياس أبو شبكة ، سيما المجاز العقلي ، إذا أدركنا أن مفهوم الصورة المجازية يعني إسناد الفعل إلى غير فاعله وتبين لنا أن الصورة المحققة بواسطة هذا الفن البلاغي تلتقي بالصورة الاستعارية في جانب وتفرق عنها في جوانب أخرى، إذ من الممكن أن نعد الصورة الاستعارية المكنية متحققة من المجاز العقلي –هذا ما وضحناه في مبحث التشكيل الاستعاري إلا أنه في معظم الأحيان يكون للصورة المجازية العقلية استقلالاً واضحاً يعطي لها بصمة تختلف عن الاستعارة مما جعلنا نفرد لها مبحثاً خاصاً نرصد فيه بعض الصور المجازية الفعلية عند الشاعر .

وتحقيقا للتشكيل المجازي قال إلياس أبو شبكة على وزن بحر الطويل : [2]

فَلَيسَ نَصيرُ الظُلم إلا معاقِباً سَيَلقى من الأَيّام شرّ العَواقِب

يتبين لنا جلياً في هذا البيت توظيف الشاعر المجاز العقلي وتحديداً في قوله : سَيَلقى من الأَيّام شرّ العَواقِب ، فقد أسند الفعل لغير فاعله الحقيقي فالأيام لا تعاقب ، وإنما يحدث فيها من مصائب وحوادث هذا ما يعاقب به الظالم، ولقد تم الإسناد في هذا المثال إلى الزمان : الأيام ، إذن هي علاقة زمانية.

وكذلك قال تحقيقا للتشكيل المجازي في شعره على وزن بحر الرمل :[3]

فَإِذا غَنَّيتُ شَعَّت في غِنايا جُنَّتِ الدُنيا كَما نَهوى فَجُنّي

[1] : سي، دي لوييس ، الصورة الشعرية ، ترجمة: أحمد الجنابي وآخرون ، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1892 ، ص: 21.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 88.

[3] : نفسه ، ص: 417.

ويظهر في هذا المثال المجاز العقلي في قوله "جنت الدنيا" إذ من البديهي أن الدنيا ليس لها القدرة على الجنون، إذن فالفعل : جنّت ، في هذا البيت ليس مسندا إلى غير فاعله ، وفي هذا الاسناد استنارة واضحة لمخيلة السامع، لأن للمجاز العقلي القدرة على خلق أكبر قدر ممكن من الخيال، فتصور فاعلاً ما لفعلٍ ليس له على وجه الحقيقة، كتصورنا أن الدنيا تجن.

ومن توظيفات الشاعر للمجاز في شكل بنية شعرية قال على وزن بحر الخفيف[1] :

عِشْ طويلاً وضحّ ماشِئْت ياحـ ..... بُّ إلى أن يُثْنيكَ يومُ الحساب

يتمثّل المجاز العقلي في الشعر في هذا النموذج في إسناد فعل : التضحية ، إلى سلوك عاطفي هو الحب أو التعشّق ، والمتعارف عليه بين الناس أن هذه العاطفة سلوك حسّيّ فكيف له أن يصدر عنه فعل التضحية الذي له اختصاص آخر في الحياة قوامها البذل والالتزام والتفاني والبذل وما شاكلها من السلوكات الإنسانية ، فهذا التوظيف الشعري لا يُسد عادة إلا للعاقل الذي هو : الإنسان ، فإذا ما انحرفنا عن سياق ذلك التوظيف انتقلنا من الحقيقة إلى تصور تخييلي هو تقمص الحب للتضحية تبين لنا صورة مجازية بديعة ، وقيمة وشعرية جديرة بالتمعّن ، وإن وقوع تلك القيمة في دائرة إحساس المتلقي يُكسبه لذّة واحتفالية ذات أثر نفسي وانفعالي يتجسد في شكل تقبل لذلك الشعر الموظف للقيمة المجازية إياها ، هذا مع ضرورة التنبيه على أن العلاقة بين المتناسبين الحبّ والتضحية هي علاقة سببية ، والشعراء إن أحصينا عينات مما أبدعوه في توظيف المجازات ألفيناهم يسارعون في غالب الأحيان إلى توتير الدلالة الشعرية من خلال المفاعلة بين المتحاورات اللفظية الفعل وفاعله الفعل والمفعول ، المضاف والمضاف إليه المبتدأ وخبره فينزاحون بالمسند جهة دلالة ليست ثابتة في أعراف الاستعمال.

[1] : المصدر السابق ، ص: 282.

وقال إلياس أبو شبكة موظفا للمجاز لتحصيل قيمة لغوية تشكيلية على وزن بحر المتقارب :[1]

بَناهُ الجَلالُ وَشَيَّدَهُ مَجْدُهُ وَقَدْ كانْ عَهْدُ الجَبابَرِ عَهْدَهُ

لا يكتفي الشاعر في النموذج الشعري السابق بإسناد فعلٍ واحد لغير فاعله المعقول أو الحقيقيّ ، وإنما بالغ بإسناد فعلين لغير فاعلهما الواقعيّ ، كل ذلك كان سعيا منه لتحقيق إيقاع معنوي دلالي مادته المجاز العقلي مزدوج ، يظهر الأول منهما في قوله : بناه الجلال ، فمن المعروف أن الجلال لا يُبني فأسند فعل البناء المادي إلى غير فاعله غير المناسب فالتنافر بين القيمتين المتلازمتين هو المولّد بإيقاعه التّوتيريّ للذة البلاغية أو اللّذّة الشّعريّة ، وزيادة على ما سبق بسطه فكذلك يتجلى توظيف المجاز العقلي الثاني في قوله: وشيده مجده ، فالمجد بكونه قيمة روحية غير قابل للاستعمال المادي فهو بذلك لا يقبض عليه فيشيد ، وإنما الذي يبني ويشيد هم الفاتحون ودليل ذلك قوله في البيت الآتي على وزن بحر المتقارب [2]

بَنَتْهُ يَدُ الفاتِحِينَ الأُلى أَهابوا بِفينيقيا لِلْعُلى

والعلاقة في الوظيفة البلاغية هي علاقة سببية.

وكذلك قوله:[3]

لَمَ تَبرَحِ الثَورَةُ العُظمى تُراوِدُهُ ثَديُّها الحُمرُ في عَينَيهِ تَندَلِقُ.

تتجسد الصورة المجازية العقلية في هذا البيت في عبارة : الثورة العظمى تراود ، إذ أسند فعل : تراود ، إلى الثورة العظمى ، والمتعارف عليه والشائع المتداول هو أن الثورة لا تراود ، وإنما تنسب

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 448

[2] : المرجع السابق ، ص: 448

[3] : نفسه ، ص: 551.

المراودة للمرأة على قياس قوله تعالى :" وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلّقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنّه ربّي أحسن مثواي إنّه لا يفلح الظالمون "[1] ، وبذلك فإن الكلام هنا مُسند الى المجاز فأسهم في تشكيل صورة شعرية مجازية ، ومن شأن هذا التشكيل اللغوي المجازي في هذا المقام الشعريّ أن يثري مخيلة المتلقي ، وتزيد في تخييلاته المرافقة لتلقي هذه الصورة الشعرية ، وهذا النوع من الأسلوب "يعد خاصيةً جوهرية في الإبداع ، أو هو السمة اللاصقة التي تلازم الإبداع دوماً."[2] ، ومن وجهة قراءة أخرى أو تخريج نقدي يمكننا اعتبار توظيف الصورة المجازية بمثابة المرجعية البلاغية التي لا يمكن للشعراء إلاّ أن يوظفوها للذلالة على شعرية الشعر لأنه لا يستطيع التخلي عنها.

## 3، 5- **التشكيل التقابلي** :

بدخولنا في الكلام على البنية التقابلية نكون قد شرعنا في توصيف تشكيل لغة الشعر ، فاللغة في الشعر لا يمكنها إلا أن تصدر عن حسّ بنائي تتلاقى خلاله جميع المكونات الشعرية لخدمة غرض واحد هو الإبداع الشعريّ ، وبنية الطباق البلاغية أو إيقاع معناها لا يمكن أن يخرج عن الجمالية البلاغية المستندة إلى ذوق عربي عريق يكون الشعراء قد استمدوا لذّته الجمالية أو الفنية لما كان يجري بينهم من المخاطبات التي تتحرى التلعُّبَ باللغة فأن تجمع في اللفظ الواحد بين المعنى وضدّه فهذه ميزة لغوية قلما توجد في الألسنة الإنسانية الأخرى ، والبنية الطباقية تحتاج لندرة معناها وامتيازه البلاغي إلى ثقافة وتجريب كما تحتاج إلى حسّ متوقد ليتمكن الشاعر أو البليغ من توظيفها في الخطاب اللغوي الفني.

[1] : يوسف / 23

[2] – الشايب، أحمد: الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص50.

يعد الطباق من أبواب البديع المهمة وهو وارد من جهة الثراء الترادفي أو الاتساع في الدلالات الذي تزخر به معجمية اللغة العربية ، والطباق لتلك الأسباب الدلالية والبنائية في نفس الوقت يدخل في صميم الوظيفة التشكيلية للغة الشعر ، فالتوزيع التطابقي للمعنى ينصرف به الشاعر إلى خدمة بنية تشكيلية يفيدها توزيع الدلالة على جسد القصيدة ، والطباق هو من الدلالات الخارجية التي تأخذ من اللغة طابع المناورة ، فهو من المحسنات المعنوية التي يلجأ إليها الشاعر ليخلط بوساطتها صوراً فنية تتجسد من خلال حركة الثنائيات الضدية في النصوص والطباق في اللغة هو: " مصدر طوبقَتْ طِباقاً وفي التنزيل {أَلَم تَرَوْا كيف خلق الله سَبْعَ سَمَواتٍ طِباقاً}[1] ، قال الزّجاج معنى طِباقاً مُطْبَقٌ بعضها على بعض، ... والطَّبَقُ غطاء كل شيء والجمع أَطْباق وقد أَطْبَقَه وطَبَّقَه انْطَبَقَ وتَطَبَّقَ غَطَّاه وجعله مُطَبَّقاً ومنه قولهم لو تَطَبَّقَت السماء على الأَرض ما فعلت كذا"[2] ، نلاحظ كيف أن معنى المطابقة انتقل من الاستعمال العادي إلى الاستعمال الشعري أو لنقل الفني .

أما الطباق في الاصطلاح فهو " الجمع بين الشيء وضده جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار والحر والبرد "[3] ، والجمع هنا نوعان " الأول: يتكون بين الألفاظ المفردة، والآخر: يترشح من خلال مدلول التراكيب اللسانية للجمل"[4]، أما ابن قتيبة فيعرفه بأنه : " يوصف الشيء بضد صفته للتطير والتفاؤل، وللمبالغة في الوصف كقولهم للشمس: جونه لشدة ضوئها"[5] ، والجون للأسود والأخضر في أصل دلالته العربية وفي هذا توضيح لواحدة من أهم فوائد الطباق البلاغية ، فقد يستخدم الطباق ليحقق غرض التطير أو

[1] : سورة نوح ، الآية : 16.

[2] : ابن منظور ، لسان العرب، مادة : ط . ب . ق .

[3] : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، ص: 316.

[4] : عبدالله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص: 672.

[5] : ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق: أحمد صقر ، ط: 3 ، 1973 ، ص: 185.

التفاؤل وهو معنى قد لا يظهر في واقع الخطاب إلا أنه يصدر نفسيا عنه فالمطابقة لا تعني المساواة والتكافؤ بقدر ما تعني في حقيقة الأمر الاختلاف والتباين غير أننا في الواقع غالبا ما نتصور الشيء في ضدّه ونقيضه ، والطباق بهذا المفهوم يتعدى كونه زخرفاً كلامياً إلى أداة بلاغية وفنية تخدم المعنى الذي يهزّ الشاعر ببنيته الخلافية نفسية المتلقي أو وعيه ، ويعد الطباق أو شبيهه التضادّ ، من زاوية رؤية أخرى " من ضروب الرياضة العقلية ولوناً من ألوان التسابق الذهني ، والفكري ومظهراً من مظاهر الترف العقلي"[1] ، فالشعر أو البلاغة التي هي جوهره لا يدل كفاية بالمعاني وإنما قد يتجاوزها الشاعر المبدع إلى توظيف التشكيل اللغوي الذي هو ضرب من ضروب التلعّب باللغة ليدل بتلك الوسيلة التشكيلية بما هو خارج النحو والبلاغة وقواعد التعبير المتحفّظة.

وأما عبد القاهر الجرجاني فيُس في تعريف الطباق حين يشير إلى ما يستطيعه فنّ المطابقة من ابتداع للمعاني وتوقيعها مستحسنة في نفس المتلقي ، وما يثيره من أحوال التوتر والانفعال تدفع وعي المتلقي وتستنهضه إلى المساهمة في إنتاج شعرية المقروئية من خارج مكونات الخطاب الشعري الذي هو محلّ قراءة وتأمّل ، ذلك حين يقول : " وهل تشكّ في أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المسئم والمعرق ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين."[2] ، وهذه الوظيفة البلاغية نسميها وظيفة الخرق والتجاوز ، وتلك ميزة في البلاغة العربية قلما نجدها في الشّعريات الإنسانيّة الأخرى لأنها في صميمها دلالة جامعة بين المعقول واللامعقول أو الشيء ونقيضه وهذا في حدّ ذاته إيقاع معنوي أو دلالي ملذوذ يهفو النفس البشرية إلى ممارسته.

[1] – هدارة ، محمد مصطفى: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، ص: 141.

[2] – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ص:32.

ويقول عنه شفيع السيد في أساليب البديع : " ووجه ما في أسلوب المقابلة من جمال الفن وبلاغة الأداء ، أنها تستثير التفكير والإدراك ، ومنافذ الإحساس لدى المتلقي ، فاجتماع الأضداد في المدركات المادية المحسوسة يخلق هذه الإثارة ، وكذلك المدركات المعنوية أيضاً، ومن هنا ندرك سر بناء كثير من الأقوال السائرة، والعبارات المأثورة على ذلك الأسلوب."[1] ، فتنازع الضدين على المحلّ اللفظي الواحد هو في حدّ ذاته لغة خارقة للمعتاد بما تشتمل عليه من النكْتِ والإلغاز المحبّبن إلى النفوس..

والطباق ، إضافة إلى تأثيره في إيصال المعنى وتأثيره في نفوس المتلقين ، يضيف أسلوبه التشكيلي إيقاعاً حسيًّا يزيد من حيوية النص الأدبي ، وبالإضافة إلى ذلك فهو جدير بأن يولّد " حالة من التوتر تنشأ على المستوى التصويري في لغة الشعر بإتمام مفهومين أو أكثر أو تصويرين أو موقفين المتجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل كل منهما مكوناً أساسياً وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العالقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية "[2] ، من هذا المنظور يتجلى لنا الطباق على أنه ضرب من التكثيف اللغوي المفيد كثرة المعنى في قليل من اللفظ .

إذ أن استخدام الألفاظ استخداماً ضدياً متعاكساً يخلق صوراً فنية تثير استجابة المتلقي، وتمنح النص (الشعري – نثري) إيحاءات ودلالات عميقة فيحقق بذلك وظائف جمالية ودلالية خاصة وأنه يثبت المعنى في النفس لأن الطباق والتضاد أقرب حضوراً إلى الذهن إذا ذكر ضده[3].

وإلى جانب ذلك فإن للتضاد في النص دلالة معنوية واضحة لما له من فاعلية في " إظهار مشاعر تضفي على النص جواً مشحوناً بالحركات الضدية التي ترتبط بالموقف الفكري والوجداني الذي يريده

[1] : السيد ، شفيع ، أساليب البديع في البلاغة العربية ، ص: 26

[2] : كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ط:8 ، مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ، ص:41.

[3] : ينظر: أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، دار نهضة مصر، القاهرة ، 1979 ، ص:441.

الشاعر ويرمي إليه، إذ ليست القيمة الفنية في إيراد المتضادات وكثرتها في القصيدة أو ترتيبها في تشكيلات معينة، بل في قيمة إثارتها داخل السياق الأسلوبي لمشاعر ثرية تتصل بالصورة العامة للموقف." [1]

لقد أدرك إلياس أبو شبكة قيمة هذا الأسلوب البلاغي الجميل، فأخذ يبحث عن المتناقضات في الحياة ويسخرها في شعره، فأكثر من التضاد كثرة كبيرة حتى شكل ظاهرة بارزة في شعره، ويمكن أن نرى هذه الصورة من خلال هذه المتناقضات في شعره الذي على وزن بحر الخفيف [2]:

يا سُلَيمى أَنا أَموتُ ضحوكا لَيسَ هذا الوجودُ عَبرَ مجونِ

إِنَّ مَن عاشَ فيهِ عمراً قَصيراً كَالَّذي عاشَ فيهِ بَعضُ قُرونِ

نجد أن الشاعر في البيت الثاني وظف نقيضين بقوله : قصيراً ، بعض قرون ، وهذا النوع من التعبير يزيد من قوة الخيال عند المتلقي كأنّ " نفرض اللون الأسود بجوار اللون البني ، إذ لا يمكن إدراك معالمه مثلما لو كان بجوار اللون الأبيض ، فالانتقال الكبير من اللون الأسود إلى اللون الأبيض له فائدة كبيرة جداً في إدراك كل من اللونين"[3] ، واللون في الإبصار والمعنى في الفهم كلاهما ذو مسلك نفسي واحد من حيث التداخل والتباين فالمعاني يشتق بعضها من بعض والألوان كذلك يمكنها أو تتفرع عن الأصل لذلك نجد في البلاغة العربية ما يشبه توثيق أوليات المعاني فيقال أول هذا المعنى للشاعر فلان.

[1] : عيد رجاء ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعرف بالإسكندرية ، ط:2 ، ص: 469.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 239

[3] : الفلاحي ، سلام علي ، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي ، ص: 214.

وإنّ من أهم فوائد الطباق "الإدراك الأمثل للعنصرين المتناقضين ، مما يعني أن أهمية التضاد في صناعة الصورة الشعرية تتمثل بوصفه مصدراً للفجوة القائمة بين الأشياء المتناقضة وأن ازدهار هذه الدرجة يؤدي إلى بلوغ التضاد المطلق الذي يكون قادراً على الإيحاء بصورة أكبر في النصوص الشعرية."[1] وحتى وإن بدا تنازع المعنيين على المحل الواحد فإن باستطاعة العقل أو الغريزة أن تستوعب هذه البنية التشكيلية الخاصة ببلاغة اللغة العربية .

ولذا نستنتج أن الطباق يسهم بدرجة كبيرة في بناء البيت لاسيما في الاستخدام الأمثل لشطري البيت مثل ما هو موضح في المثال، إذ وظف الشاعر الشطر الأول لاستيعاب طرف من كل نقيض ليستوعب الشطر الآخر الطرف الآخر للنقيض.

ويقول أيضاً على وزن بحر السريع :[2]

أَذكُره وَكَيفَ لا أَذكُرُ لُبنانُ فيهِ المِسكُ وَالعَنبَرُ

يتجسد الطباق في هذا الشعر في عبارة : أذكره ولا أذكر ، إذ نعد كلاً من الكلمتين نقيضة للأخرى : طباق السلب ، ووقوع الصورة في المساحة المحصورة بين هاتين الدلالتين يعطي من الخيال ما يثري من مخيلة المتلقي ويجعلها أكثر حيوية في ملاحقة المعنى، وذلك لأن الشعر "نتاج لفاعلية الخيال وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة تشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة والمتباعدة."[3] ، والشاعر لا يستطيع أن يصطنع أسلوب الطباق إلا إذا أتى ذلك منه عفو الخاطر ، وفي ذلك برهان على أن الإيقاعات البلاغية لا بدّ أن ترتسم في التصور والانفعال قبل أن تنطبع بها الذات الشاعر من خلال العبارة اللغوية .

[1] : قطوس ، بسام استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي ، إربد ، 1998 ، ص: 147.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 138

[3] : جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص: 71.

ومما يزيد من رونق إيقاع بلاغة الطباق وقوة تأثيره في النفس وقوع النقيضتين في البيت الواحد نفسه ، و على مستوى الشطر الواحد كذلك ، وكأن الشاعر قصد عن وعي إلى وضع طرفي الطباق في كفة واحدة من البيت ، غير أنّ هذا الأسلوب ذا التشكيل البنائي لا يشمل جميع الطباق الموظف في شعره ، وإنما يعمد في بعض الأحيان إلى جعل طرفي الطباق في موقعين متناظرين في البيت الواحد باعتبار ذلك التوظيف ميزة إبداعية في شعر إلياس أبو شبكة وقد أثنى البلاغيون العرب على مزية الندرة حين تتفرّد بها عبارة في القصيدة دون ما سواها من العبارات التي تحفل بها القصيدة " ... وكان يحسُنُ ذلك منهم إذا أتى نادرا ، ويزداد حِظوة بين الكلام المرسل ..."[1] ، وسنتمثّل بعينة شعرية أخرى للشاعر على وزن بحر الطّويل :[2]

وَحَكَّمتِ سَيفَ الحَقِّ في عُنقِ الريا فَسالَت دِماءُ الجورِ من كُلِّ خائِبِ

نجد أن الشاعر في هذا البيت وظف المتضادين : الحق ، الجور ، فجاء الطرف الأول من الطباق في الشطر الأول من البيت : الحق ، وجاء الطرف الثاني في الشطر الثاني من البيت : الجور ، إذ نجد أن هذا النوع من الطباق أعطى بصمة خاصة في بناء هذا البيت خاصة وقوع كل من الطرفين في موقع من شطري البيت يناظر الموقع الآخر وكأن الشاعر متقصداً في وضع كل طرف من طرفي الطباق ليس في كل شطر فحسب وإنما في موقعين متناظرين. وكان إلياس أبو شبكة قال في نفس المضمار على وزن بحر الرجز :[3]

أَحْمَدُكَ اليَوْمَ كَأَمسِ وغَداً وكُلَّما غابَ النهارُ وبَدا

[1] : ابن المعتزّ ، كتاب البديع ، ط:2 دار ، المسيرة ، بيروت لبنان، 1971 ، ص:1

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 88

[3] : نفسه ، ص: 486

يحشد إلياس أبو شبكة في الشعر السابق مجموعة من الدلالات الضدية هي: أمس، غداً أو : غاب ، بدا ، وهي وظيفيا واصلة دلاليا بين قطبين دلاليين متناقضين لأكثر من مرة ، فتارة يتمثل قطب النقيضين : أمس/ غداً ، وتارة يتمثل القطبان النقيضان في ثنائية: غاب ، بدا ، إذ يرصد المتلقي دلالتين ضدّيتين ، حيث يكون الجمع بين قطبي كل طباق بحد ذاته ينتج فضاءً خياليا من الخيال فعلى سبيل الافتراض عندما يتخيل المتلقي دلالتي الأمس والغد المتجاذبتين دلاليا ويكون تأثيرهما الدلالي واقعا في وعي المتلقي دفعة واحدة ، فإن كل طرف منهما يهيئ له إدراك الطرف الآخر في آن التعاطي مع النقيض الثاني ، وقد مثّلنا لهذا التفاعل بين المتغايرين بسهولة المقارنة بين اللون الأبيض واللون الأسود أحسن من أي مقارنة بين أي لون آخر ، لأنّ الشيء مع نقيضه أظهر حسب تقدير عبد القاهر الجرجاني[1] ، وفي توقيع بلاغي مادته المطابقة قال إلياس أبو شبكة في مقام شعريّ آخر على وزن بحر الخفيف[2]:

صِرْتُ أخْشى مِنكِ انْقلاباً وأخْشى أنْ يَصيرَ الغَزالُ يا مَيُّ ذِيباً

في هذا الشعر نوع من توظيف الطباق عند الشاعر ففي صورة الطباق الأول : الغزال ، والطباق الآخر المتمثل في : ذيبا ، و أهم ما يمكن رصده أن كلاً من المتاضدين جاءا في الشطر الثاني من البيت وكذلك نجد أن كلا الطرفين يعادي الآخر ويرمز إلى عكسه، فالغزال حيوان يرمز إلى الحرية والطيبة وحسن النية والصفاء، بينما الذئب يرمز للغدر والخيانة والمكر والجفاء، فالعداء أمر لا يبتعد كثيراً عن فكرة الطباق، إذ أن وظيفة الطباق عند الشاعر تتعدى التزيين إلى فضاءات أرحب

[1] : ينظر ، ابن جني الخصائص الجزء الأول ، ص: 57

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 315.

وأوسع، إذ كان الغرض من تسخيرها في قصائده هو تقوية دلالة السياق وإثارة ذهن المتلقي وتحفيزه فكان التضاد مطلباً جماليا ودلالياً "يعكس حاجة إنسانية في الواقع المتغير والحياة غير المستقرة"[1]

ولعل هذه العلاقة التضادية غير المباشرة بين طرفي الطباق هي علاقات لا تبتعد كثيراً عمّا يراه معظم الباحثين متمثلا في كون بلاغة الطباق تزداد جودة "حين يقيم علاقات بين الأشياء التي لا علاقة بينها"[2] ، بمعنى حين يقرب الشاعر ما الدلالتين المتباعدتين ،

ومن قول الشاعر كذلك:[3]

أَنتِ حُبٌّ في مُهجَتي فَتَعالَي أنتِ هزءٌ في ناظِري فَاتْرُكيني

يبدو واضحا للمتأمل أنّ (حب) نقيض (هزء) و(تعالي) نقيض (اتركيني) والجميل في هذا النوع من الطباق يكون في الشطر الثاني نقيض الشطر الأول جملةً وتفصيلاً وكأن الشاعر بنى سوراً من الحب والسعادة في الشطر الأول ثم هدمها بالشطر الثاني بالكثير من الحزن والأسى.

ونشبيه ذلك ذلك ما قاله ألياس أبو شبكة على وزن بحر الكامل :[4]

هذا يَحف به الغِنى في راحةٍ ويَعم دا فَقْرٍ جَزا أتْعابه

[1] : الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص: 177.

[2] : العوادي ، عدنان حسين ، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 ، ص: 25.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 419.

[4] : نفسه ، ص: 183

ومن الطباق ما هو مزدوج : الغنى ، نقيض :الفقر و : الراحة ، نقيضة : التعب ، واللاّفتُ للنظر أن الشطر الثاني في الشعر السابق جاء نقيض الشطر الأول في الدلالة فكان أن أنتج تشكيلا شعريا أو لغويا ظاهرة آثاره على شخصية الخطاب الشعريّ ، وهذا ما نتفهّمه من سياق المعنى.

وكذلك قال في مقام شعريّ على وزن بحر الخفيف:[1]

قُلتِ لي بي أَسى فَهَل مِنكَ نُصحٌ وَبِنَفسي داءٌ فَهَل مِنكَ طِبُّ

وظف الشاعر في هذا الشعر نوعين من الطباق ، طباق حقيقي حين قال : داء/ طب ، وطباق آخر وظفه في السياق لتكون : أسى/ نصح ، معنى أصل اللغة لا يمكن عد : أسى ، نقيض : نصح ، ولكن داخل السياق يفهم من لفظة : نصح : غير الأسى ، وبذلك يتحقق الطباق .

ويقول في موضع آخر:[2]

وَما زُمرَةُ الجَهّالِ إلا غَياهبٌ سَيخرقُ نورُ الفَجرِ لَيلَ الغَياهِبِ

إذ يوظف الشاعر الصورة الطباقية في الشطر الثاني من البيت ولم يفصل بينهما بفاصل دلالة على التأثير المباشر لنور الفجر على ليل الغياهب ويتمثل الطباق في هذا البيت تضاد للدلالة على الاستغراق الزماني : الفجر– ليل.

وكذلك في قوله على وزن بحر الخفيف :[3]

أنا أَهْوى الشَّقاءَ لا لَسْتُ أهْوا هـ تعالي إلَيَّ لا بلْ دَعيني

[1] : المصدر السابق ، ص: 415.

[2] : نفسه ، ص: 88.

[3] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 419

لقد وظف الشاعر مجموعة من الصور التضادية في البيت الواحد والغرض من ذلك قوة دلالة المعنى ، وكذلك قدرة الشاعر اللغوية، فنجد أنه في هذا المثال وظف الطباق الحقيقي فقط بشكل مباشر لا يستدعي الكثير من التأمل كفهم المعنى ودلالة البيت:

| طباق حقيقي | | |
|---|---|---|
| 1 | أنا أهوى | لا لست أهواه |
| 2 | تعالي | دعيني |

وتفهم من خلال السياق أن هذا الطباق يعبّر عن حالة نفسية مليئة بالتناقضات داخل وجدان الشاعر فالحب جعل من الشاعر مضطرباً لا يعرف ما يريد فنار الحب تلسعه حين الاقتراب وحين البعاد.

وكذلك وظّف الطباق الحقيقي في قوله على وزن بحر الخفيف :[1]

فطَريقُ الوادي بَعيدٌ فَلا نَخ شى ذَهاباً مِن عابِر أَو إِيابا

وهناك كذلك طباق السلب في قول الشاعر :[2]

وَشُفِيَت غَلواءُ من آلامِها لكِنَّها لَم تَشفَ من أَوهامِها

فط؟؟؟

[1] : المصدر السابق ، ص: 426

[2] : نفسه ، ص: 461.

ومن ذلك قوله على وزن مجزوء الخفيف:[1]

أَنتِ عرسٌ في مَأتَمي بَسمَةٌ في جَهَنَّمي

وَجَحيمٌ في مَبسِمي

فالتوزيعات السطرية أو الشطرية في هذا الشعر تتّخذ من الترابط النحوي وظيفة تشكيلية لأنّ السطور الشعرية الثلاثة متعلقة بإسناد نحويّ واحد هو المبتدأ في بداية السطر الأوّل أخباره : عرسٌ ، بسمة ، جحيم ، ومن ثمة فالترابط النحوي ظلّ يبرر أسلوب التشكيل الشعريّ ، ومن جماليات هذا التوزيع مجيئه على بِنَى تعبيريّة متشاكلة فالسطور الثلاثة تنتهي بشبه جملة من جارّ ومجرور : في كذا.

كما أن هذا التوزيع التشكيلي يمكن قراءته على أنّه بصمة إبداع لدى الشاعر نوّع فيها من أساليب توظيف بلاغة الطباق ، ميزته أن يتصدر البيتَ بنية طباقية ، ثمّ تأتي بنية طباقية أخرى في الآخر ، وكأن الشاعر قد قصد إلى حصر البيت الشعري بين طباق مزدوج ، أما الطباق الأول الذي يتصدر كل سطر شعريّ فهو: عرس/ جحيم ، والآخر : مأتمي/ مبسمي ، وقد يُفرزُ إيقاع تلك البنية التشكيلية المقصودة نوعا من إثارة مخيلة المتلقي بناء على اختلاف دلالتي كل من الطباقين المتناظرين في المقام الشعري الواحد بناء على اختلاف الأحوال الموحي بها كل طباق منهما ، إذ الأول موحٍ بالسعادة ، دلّ عليها لفظ :عرس ، وفي المقابل دلّ لفظ: الجحيم ، على نقيض السعادة الذي هو الحزن المعكِّر لصفوِ الأحوال . هذا وفي التوظيف الآخر دلّ الطباق الثاني على ذات دلالة الطباق الأول مع فارق في كون الأول تحوُّلٌ من الموجب إلى السالب ، ليخالفه الثاني مبتدئا بالسالب ومتحوّلا إلى الموجب ، حيث يكون من شأن هذه البنية التوزيعية أن تعمل على تحريك نفس القارئ إلى معايشة دلالات الشعر.

[1] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 419.

والطباق قد يكون مستخلصا من سياق اللفظ وليس حقيقياً حسب إيحاءات السياق، وهذا ما أشار إليه شفيع السيد حين قال: " لا يجدي في مثل هذه الأعمال... الوقوف أمام بعض الكلمات في سطر أو سطرين ، فالنصّ.. أرحب أفقاً ، وأطول مدى من تلك المقابلات الجزئية البسيطة ."[1] ، لأنّ لغة الشعر لا يقف عند حدود اللفظ بل تتعداه لتبلغ الإشارة والإيحاء. على نمط ما جاء في هذا شعر على وزن بحر الطويل :[2]

رَأَيتُكِ في قَلبي فَحُلمي مُنَوَّرُ وَصُبحيَ مِشرقٌ وَلَيليَ مُقمِرُ

يتشخص الطباق هنا في صورتين ، الأولى في قوله: صبحي/ ليلي ، والثاني تتمه لمعنى الطباق الأول واتّساق معه فلم يَتِمَّ معنى المبتدأ :صبحي ، حتى أسند أليه الخبر : مشرق ، وكذلك لم يتم معنى المسند إليه : ليلي ، من دون المسند : مقمر ، فالطرفان مترابطان في الدلالة ، وكل ما تقدم من أنواع الطباق هو دلالة الإيجاب الذي يجمع بين الكلمة وضدها وهو توظيف بنائي وتشكيلي يليق بالدلالة الشعرية باعتباره زخرفا لغويا ممتعا ، وثمّة ضرب من طباق السّلب الذي ينجم عن إيراد الكلمة موجبة يليها إيرادها سالبة منفية بأدوات النفي ليحصل في الأخير الجمع بين النقيضين نحو قول الشاعر على وزن بحر الرجز :[3]

غَلْواءُ فِرْدَوْسُ الحَيَاةِ ههنا فَأَنْتِ لَمْ تَزْني بَلِ الوَهْمُ زَنى.

لا تكاد تقرأ قصائد الشاعر إلا وتقرع سمعكَ جملة من صور الطباق فكثيراً ما يعمد الشاعر إلى هذا الفن التوقيعيّ فيوظفه في صوره الشعرية الشبيهة بالتقريرية ، قال شفيع السيد عن توظيف الطباق في شعر إلياس : "ووجه ما في أسلوب المقابلة من جمال الفن وبلاغة الأداء ، أنها تستثير

[1] : السيد ، شفيع: أساليب البديع في البلاغة العربية ، ص:36.

[2] : إلياس أبو شبكة ، الأعمال الشعرية الكاملة ص: 417.

[3] : نفسه ، ص: 489.

التفكير والإدراك ومنافذ الإحساس لدى المتلقي؛ فاجتماع الأضداد في المدركات المادية المحسوسة يخلق هذه الإثارة، وكذلك المدركات المعنوية المؤثرة أيضاً، ومن هنا ندرك سر بناء كثير من الأقوال السائرة، والعبارات المأثورة على ذلك الأسلوب، فذلك أدعى إلى قوة تأثيرها، وأعون على الاستيعاب، وسرعة الاستظهار، والاستبقاء في الذاكرة."[1] ولكن المهم في ذلك كله أنها شكلت نسبة عالية جداً من صور إلياس أبو شبكة.

[1] : السيد ، شفيع : أساليب البديع في البلاغة العربية ، ص: 26.

# الخاتمة

**الخاتمة:**

تقوم شعرية إلياس أبو شبكة على مقومات إبداعيّة جديرة بأن تجعل منها النّموذج الشعريّ العربيّ الذي يتفق أعلامه على خصائص إبداعية استقامت لها بفضل التشبع الحضاري الذي نهل منه الشاعر العربي خلال تلك الفترة من تحولات الحياة العربية .

لذلك وانطلاقا من القناعات التي استقرأناها من شعر إلياس أبو شبكة فقد توافرت لشعر هذا الشاعر كل أسباب التّمدرس الفني الذي له طابعه على مستويات عدة نذكر منها المميزات اللغوية والمميزات الوزنية أو الإيقاعية ، بالإضافة إلى المميزات التشكيلية .

والمميزات التشكيلية رأيناها الغالبة على التجربة الشعرية لذى إلياس أبو شبكة ، فالتلاعب باللغة ، وشجاعة اقتراح الأساليب ولجوء الشاعر إلى التجريب في الأساليب التعبيرية ومحاولة خلخلة الأوزان الخليلية وتلك كلها علامات فنية وإبداعية مائزة لشعرية هذا الشاعر .

نحسب أن الذي وفرناه من بحث شعر إلياس أبو شبكة متمثل في الزخم التطبيقي على القضايا الشعرية التي تحتاج الطالب الجامعي إلى استعمالها في دراسة النصوص الشعرية على اختلاف مبدعيها.

توافرت للشاعر إلياس أبو شبكة نفسية إبداعية أهلته للإقبال على تجريب كثير من مظاهر الإبداع الشعريّ ، وفي ذلك التجريب دليل قاطع كما لاحظناه على معدن الشعر ، وأن فنّ الشعر لا يمكن أن يتغير أو يتحول مهما اكتنفته شروط الحداثة والتجديد.

للغة الشعر طبيعة إبداعية لا يمكن أن تتغير فاللغة التي قال بها إلياس أبو شبكة الشعر هي نفس لغة الإبداع الشعري التي قال بها الشعراء الجاهليون وإنما الاختلاف يكمن في مدى

كفاءة الشاعر في تلوين لغته بروح عصره ، بمعنى أن في شعر إلياس أبو شبكة منحيين هما منحى اللغة الراسخة التي لا يصيبها التغيير ، ولغة متحولة هي من وحي عصر الشاعر ، واللغتان حسب ما وقفنا عليه لا تنفصل إداهما عن الأخرى أو تقاطعها ، وإنما تنصهران وتنسجمان إلى درجة من التكامل والتداخل ، وهذا نراه ميزة إبداعية أتقنها إلياس أبو شبكة ، فالجديد اللغوي عنده يأتي نادرا على شاكلة ما كان يشترطه ابن المعتزّ في تمييز البديع ، فالقليل النادر يمكنه أن يكفي عن ملء الصفحات ، والجديد النادر له إيقاع يمكنه أن يثوِّر باقي النص أو الخطاب .

وظف إلياس أبو شبكة الوزن العروضي الخليلي مع بعض الخروقات أو الخروجات الإبداعية التي جاءت متعقلة لا مبالغة في إحداثها فالشاعر على الرغم من انغماسه في طلب الحداثة وتجديد الشعر إلاّ أنه يبدو متحملا لمسؤولية المثقف العربي الذي يشعر بضرورة المساهمة في إنتاج حضارة الأدب العربية.

الوقوف على حقيقة قابلية لغة الشعر في كل عصر للتحول والتغير والتكيف مع ما تتطلبه المكونات الشعرية ذاتها من التطور والتجديد ، فالوزن الذي ظلّ يُنظر إليه على أنه قيمة شعرية ثابتة صار أكثر المكونات الشعرية عرضة للتجديد ، لذلك فإن الإيقاع الذي هو جوهر الوزن العروضي من طبيعته التحول والتجدد فلا يُعقل أن يقوم النشاط الإيقاعي على الثورة الدائمة ويبقى الوزن العروضي الذي هو غطاؤه الخارجي دون مواكبته.

ومن القيم المتوصل إليها بعد بحث مظاهر التشكيل وأساليبه في إلياس أبو شبكة هو أن الحسّ الرومانسي في أشعار الشعراء العرب على اختلاف أزمانهم هو في حدّ ذاته ثورة شعرية كان مضمونها التحديث والثورة على القيم الشعرية التقليدية ، فمثلما يركز الرومانسيون ،

والذين إلياس أبو شبكة أحد أبرز أصواتهم ، على التمرد والانعتاق فإن تلك الثورة هي ثورة طبيعية لكل الفنون ، بها تنشأ وبنشاطها تغنى ، وبالتجديد والثورة في إطارها تتحقق الغايات الإبداعية الكثيرة ، وإلياس أبو شبكة وإن ظلّ يمارس الشعر في إطار القالب العمودي إلاّ أنه مثل ثورة المضمون خير تمثيل ، وقد قاده ذلك المشروع الإبداعي إلى تجريب محاولات كثيرة للتغيير في الوزن والقافية والتشكيل الهيكلي للقصيدة العربية.

# قائمة المصادر و المراجع

**المصادر والمراجع :**


ـ ـ أثير ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر الجزء الثاني.

ـ أحمد كشك ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب، القاهرة ، 1983

ـ ـ أطيمش، حسن، دير الملاك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط2، 1986..

ـ العبيدي ، رشيد ، معجم مصطلحات العروض والقوافي ،ط: 8 ، دار البصرة ، بغداد ، 1986 .

ـ الفهيد، جاسم ، مولد البلاغة ، مكتبة آفاق، كلية الآداب ، جامعة الكويت .

ـ ابن جني ، أبو الفتح عثمان: الخصائص الجزء الثاني ، مطبعة الهلال، مصر، 1913 .

ـ الخاتوني ، قاسم ، موفق ، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ، 2013 ،

ـ صفاء خلوصي ، فنّ التقطيع الشعري والقافية ، ط: 3 ، دار الكتب ، بيروت، 1966 .

ـ صلاح ، شعبان: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2007 .

ـ عبد الرحمن ، نصرت ، النقد الحديث ، مكتبة الأقصى 1979 .

ـ عبد المطلب ، محمد:البلاغة و الأسلوبية ،مكتبة لبنان ، المكتبة المصرية اللبنانية للنشر ،1994.

ـ القزويني ، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مكتبة المثنى، بغداد .

ـ الخشاب ابن الخشاب ، المرتجل ،تحقيق:علي حيدر ، دمشق ، 1972.

ـ الرباعي، عبد القادر ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك، الأردن، 1980 .

ـ العربي عمّيش ، خصائص الإيقاع الشعري ،دار الأديب للنشر والتوزيع وهران الجزائر ، 2005 .

ـ إلياس أبو شبكة ، أفاعي الفردوس ،مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم ،جمهورية مصر العربية .

ـ إلياس أبو شبكة ، نداء القلب ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة جمهورية مصر العربية .

ـ إلياس ديب ، أساليب التأكيد في اللغة العربية ، دار الفكر العربي القاهرة ، 1984 .

ـ أوسي، إسماعيل ، قيس: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، مطبعة بيت الحكمة ، بغداد ، 1988 .

ـ البشير، بشري محمد طه: لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف ، دار الآداب ، بغداد ، 1990 .

ـ بكاي أخذاري ، الخطاب الشعري ، وزارة الثّقافة ، الجزائر ، 2007 .

ـ بيرنا ، سوزان ، قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس ، دار المأمون للترجمة، بغداد ، 1993:

ـ ثامر، فاضل الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، 1992 .

ـ جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب .

ـ الجاحظ ، الحيوان، ، الجزء الثالث تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

ـ الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر للنشر، بيروت، 1968.

ـ جرجاني الجرجاني ، محمد علي: التعريفات، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1983 .

ـ جرجاني الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978 .

ـ جندي الجندي، علي: الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، القاهرة ، 1969 .

ـ جواد ، عبد الستار ، التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988.

ـ حازم القرطاجنّي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط:3 ، الدار العربية للكتاب 2008 .

ـ حسن ، عباس: النحو الوافي: الجزء الثالث ، ط: 3 ، دار المعارف بمصر.

ـ حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب ، ط: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، 2002 .

ـ خشب أبو الخشب، إبراهيم: في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.

ـ خطيب الجطيب ، علي عز الدين ، لغة الشعر في ديوان الأخطل الصغير ، رسالة ماجستير، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، 2000

ـ جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء الأوّل ، تحقيق: حمد جاد المولى وآخرين ، المكتبة العصرية ، بيروت

ـ رابح بوحوش ، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم، عنابة ، 2006 .

ـ رجاء عيد ، تجديد الموسيقى في الشعر العربي الحديث، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم ، والجديد لموسيقى الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية.

ـ السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق: نعيم زرزور ، ط:2 ، دار الكنب العلمية بيروت لبنان ، 1987 .

ـ السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تقديم ، أكرم عثمان يوسف ، مطبعة الرسالة بغداد ، 1981.

ـ سيبويه: الكتاب ، تحقيق: وشرح عبدالسلام هارون ، ط: 3 ، عالم الكتب ، بيروت ، 1983 .

ـ السيد، شفيع : أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء ، مجلة إبداع، العدد السادس، 2يونيو 1984 .

ـ السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير ، ط:2 ، عالم الكتب، بيروت ، 1986، ص:198.

ـ شرتح ، عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العربي ، 2005 .

ـ شفيع السيد ، أساليب البديع في البلاغة العربية ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006 .

ـ صالح ، عبد الفتاح: عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار الإسلامية ، الكويت .

ـ الضاوي ، أحمد: فن الاستعارة ، دراسة تحليلية في البلاغة مع التطبيق على الأدب الجاهلي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، الاسكندرية ، 1971 .

ـ الطرابلسي ، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، تونس ، الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، 1981.

ـ عباس، حسن، فاضل: البلاغة فنونها وأفنانها، ط:2 ، دار الفرقان عمان ، 1982 .

ـ عبد الرحيم كنوان ، من جماليات إيقاع الشعر العربيّ ، دراسة ط:1 ، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر الرباط 2002 .

ـ عبد العزيز لحويدق ، نظرية الاستعارة في التراث العربي البلاغي ، بنية الاستبدال واستراتيجيات البيان ، الندي الأدبي بمراكش إفريقيا الشرق 2016 .

ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم البيان، دار المعرفة ، بيروت ، 1978 .

ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق: محمود شاكر ، ط: 3 ، مطبعة المدني، القاهرة ، 1992 .

ـ عبد المطلب ، محمد:قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1995 .

ـ عبد المطلب،محمد ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995 .

ـ عبد المعطي أحمد حجازي ، (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد: 391 ، 1985.

ـ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ط: 3 ، دار العودة ، بيروت ، 1981 .

ـ عز الدين إسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط:1 ، دار الفكر العربي جمهورية مصر العربية القاهرة ، 1955 .

ـ العسكري أبوهلال ، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو القصل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ، 1971 .

ـ علوان ، علي عباس: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1975.

ـ العلوي ، يحي بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، مطبعة المقتطف ، مصر، 1914

ـ عمايرة ، أحمد: أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، جامعة اليرموك ، الأردن .

ـ عنترة بن شداد ، شرح ديوان عنترة ، الخطيب التبريزي ، ط:1 ، دار الكتاب العربيّ بيروت لبنان ، 1993.

ـ العوادي ، عدنان حسين ، لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1985 .

ـ عيد رجاء ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ط: 2 ، منشأة المعرف بالإسكندرية .

ـ فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005 .

ـ القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: محمد هاشم دويدري، منشورات دار الحكمة ، دمشق، 1970 .

ـ قطوس ، بسام استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي ، إربد ، 1998 .

ـ كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ط: 1 ، مؤسسة الأبحاث العلمية ، بيروت ، 1987 .

ـ لويس، سي دي ، الصورة الشعرية ، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ، مؤسسة الخليج للطّباعة والنشر، الكويت ، 1982

ـ ماكليش ، أرشيبالد ، الشعر والتجربة ، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، 1963

ـ مبارك ، محمد رضا: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي ، دار الشؤون الثقافية ، 1993 .

ـ المبرد أبو العباس ، الكامل في اللغة والأدب ، مكتبة المعارف بيروت لبنان .

ـ المجذوب ، عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط: 2 ، 1970 .

ـ مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، ط: 2 ، مكتبة لبنان، بيروت، 1984

ـ مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، الجزء الثاني ، ط: 8 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1989.

ـ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد ، ط: 2 ، 1965 .

ـ أبو موسى ، محمد: خصائص التركيب ، دراسة تحليلية لمسائل علم البيان ، ط: 2 ، دار التضامن للطباعة ، 1980 .

ـ نحوي النحوي ، موفق الدين بن علي يعيش: شرح المفصل، الجزء الثامن ، عالم الكتب ، بيروت .

ـ أبو نهار، عبدالله ربه صالح: نظرية الرؤية الجديدة لعروض الشعر العربي وموسيقاه ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، 2004 .

ـ الهاشمي أحمد بن إبراهيم ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تدقيق: يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، بيروت .

ـ هلال ، ماهر مهدي : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب .

ـ وهبة ، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

ـ بن يحي ،سعدية ، دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي ، مذكرة لنيل درجة الماجستير ،جامعة الجزائر ، 2007 ، 2008 .

ـ يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 ، دراسة نقدية، مطبعة الأديب ، بغداد ، 1975 .

ـ يوسف، حسن عبدالجليل: علم القافية عند القدماء والمحثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

ـ ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغيّ في العصر العباسي ، ط:1 دار القلم العربي حلب سورية 1997.

ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 151/1.

ـ ابن قتيبة ، عيار الشعر ، تحقيق: محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية .

ـ ابن الأثير ، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، 1939 .

ـ أرديني ، حسن محمد صالح ، ثنائية السرد والإيقاع ، ط: 8 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، 2011 .

– إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة .

– الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1972.

ـ ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنويرللطباعة والنشر والتوزيع بيروت 2007 .

ـ القرآن الكريم.

ـ إلياس أبو شبكة ، أفاعي الفردوس مؤسسة هنداوي للنعليم والثقافة جمهورية مصر العربية .

ـ الآمدي ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار المسيرة .

– أندلسي الأندلسي، ابن جابر: نظم العقدين في مدح سيد الكونين، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، 2005.

ـ بدوي أحمد ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، دار نهضة مصر، القاهرة ، 1979 .

ـ البستاني ، بشرى حمدي ، جماليات الذاكرة وجدلية الحضور – قراءة في عينية الصمة بن عبدالله القشيري، مجلة ألف– البلاغة المقارنة، لندن ، العدد: 21 / 2000

ـ تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربيّ ،ط:1 دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1983 .

ـ التنوخي ، أبو يعلى ، كتاب القوافي ، تحقيق: عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1978 .

ـ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط:3 المركز الثقافي العربي ، 1992 .

ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، المجلد الأول ، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ، 1968

ـ ابن جابر الأندلسي ، ديوان الصالح في مدح الملك الصالح ، تحقيق: أحمد فوزي الهيب ، دار سعد الدين ، 2008 .

– الجرجاني، علي بن محمد: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

ـ ابن جني، أبو الفتح عثمان: مختصر القوافي، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، مطبعة الحضارة مصر، ط8، 1957.

ـ حازم القرطاجنّي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 2008 .

ـ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، الدار العربية للكتاب ، 1986 .

ـ الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حرف المعاني، تحقيق: فخر الدين فباوة ، ومحمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992 .

ـ حسين ، عبد القادر، القرآن والصورة البيانية ،ط:2 ، عالم الكتب ، بيروت ، 1985 .

ـ الخاتوني ، موفق قاسم: دلالة الإيقاع وايقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، دار نينوى ، دمشق، 2013 .

ـ خليف، يوسف: مقدمة ديوان نداء القمم، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة ، 1956 .

– دمشقي الدمشقي، عبدالرحمن: البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، 1996.

ـ سيدي محمد ، عبدالله محمد ، المعتمد ابن عباد حياته من خلال شعره ، دراسة أدبية أسلوبية ، دار الكتاب المصري، القاهرة ، 2009 .

ـ ابن سينا جوامع علم الموسيقى ، تحقيق : يوسف زكريا ، وزارة التربية والتعليم القاهرة ، مصر ، 1956 .

ـ شرتح ، عصام: فضاء التخيل الشعري ، دار الينابيع ، دمشق ، 2010 .

ـ شرتح، عصام ، ملفات حوارية في الحداثة الشعرية ، دار الأمل الجديدة، دمشق .

ـ شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف، القاهرة ، ط: 3 ، 1969 .

ـ صالح أبو إصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ط:8 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1979 .

ـ صائغ الصائغ، عبد الإله: الصورة الفنية معياراً نقدياً ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1987 .

ـ صغير الصغير، محمد حسين علي: الصورة في المثل القرآني ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1981.

ـ ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ط: 9، دار المعارف، القاهرة، د.ت .

ـ طه ، بشرى محمد: لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية ، عصر الطوائف ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1990 .

ـ عبد الرؤوف، محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، مطبعة الكيلاني، القاهرة، 1977.

ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، تحقيق: د. ريتر، مطبعة وزارة المعارف ، اسطنبول، 1979 .

ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت لبنان ، 1981 .

– عبد المطلب ،محمد ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1995 .

ـ عبد المعطي شعراوي ، مقدمة الإنيادة لفرجيليوس ، ترجمة: مجموعة من المختصين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة 1971.

ـ عبيد ، محمد صابر ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمّان ، 2016

ـ عصفور ابن عصفور المقترب ، تحقيق: عبد الستارالجواري ، وعبد الله الجبوري الجزء الأول .

ـ عصفور، جابر أحمد ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ط: 5 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1995 .

ـ عمراني العمراني ، فاروق: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1988 .

ـ فلاحي الفلاحي، سلام علي: البناء في شعر ابن جابر الأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمَّان ، 2012 .

ـ قزويني القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق: لجنة من أساتذة الجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ..

ـ الرماني، علي بن عبدالله ، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة ، 1948 .

ـ كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ط: 8 مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م ، بيروت ، 1987 .

ـ محمد النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الجزء الأول ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة .

ـ مصطفى ناصف ، دراسة في الأدب الجاهلي ط:3 ، دار الأندلس بيروت لبنان 1983.

ـ مطلوب ، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها الجزء :2 ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ، 1986

ـ معتز ابن المعتزّ ،كتاب البديع ، ط:2 دار ، المسيرة ، بيروت لبنان، 1971

ـ ميشال عاصي ، الفنّ والأدب ، ط:3 مؤسسة نوفل 1980 .

ـ ـ موسى، منيف ، الشعر العربي الحديث في لبنان،ط:8 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986

ـ ناجي، مجيد عبد الحميد ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1984

- هدارة ، محمد مصطفى: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة .

ـ هلال ، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980

ـ قتيبة ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق: أحمد صقر ، ط: 3 ، 1973 .

ـ أبو نهار، عبدالله ربه صالح: نظرية الرؤية الجديدة لعروض الشعر العربي وموسيقاه ، ص:177

- يونس علي ، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 .

**المراجع الأجنبية المترجمة:**

ـ جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ،ط:8 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1983 ـ

ـ جان كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،

ـ جوير، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامر الدروبي، ط: 2 ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965

ـ سي، دي لوييس ، الصورة الشعرية ، ترجمة: أحمد الجنابي وآخرون ، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1892 .

ـ كريستيفيا ، جوليا: علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، 1991

**المراجع الأجنبية :**

https://www.bacdefrancais.net/albatros- :
baud.php#:~:text=L'albatros traduit chez Baudelaire,aumonde
.qui l'entoure

www.poesie-francaise.fr

**المعاجم:**

ـ ياقوت الحموي ، معجم البلدان دار صادر 1993

ـ: ابن منظور ، لسان العرب .دار المعارف بمصر .

ـ ـ عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة ، ك:1 عالم الكتب القاهرة ، 2008 .

**الدوريات :**

ـ مجلة آفاق العربية، العدد : 9، 17 أيلول 1992

# فهرس الموضوعات

**مقدّمـــة** :..... أ/ ج

**المدخـــل**: مفهوم الشعر :

. إيقاع الشعر وموسيقاه : .....7.

. التجديد العروضي : .....23

**الفصل الأوّل**: التشكيل الموسيقي في شعر الياس أبو شبكة

**القافية** .....71

. مفهوم القافية المقيدة .....78

. القافية المطلقة .....84

القافية المشتركة ..... 87

. نماذج من القافية المشتركة.....89

. صفات أصوات الحروف وحسن إيقاعها في اللسان والسمع ..... 95.

. التصريع .....104

. التكرار .....118

. تكرار الألفاظ .....124

. ايقاع التجنيس.....133

. إيقاع الجناس التام ..... 135

. بلاغة الجناس الناقص الشعرية وإيقاعه .....138

**الفصل الثاني: التشكيل التركيبي في شعرإلياس أبو شبكة**

ـالتشكيل الخبري والتشكيل الإنشائي.....142
. التشكيل الخبري .....146
. التشكيل اللغوي الانشائي في شعر الياس أبو شبكة.....152
– تشكيل بنية الاستفهام الحقيقي أو الموضوعي.....155
. تشكيل بنية الاستفهام المتوجّه به إلى معنى الغزل.....157
– أثر أسلوب الشرط في تشكيل البنية الشعرية.....169

**الفصل الثالث:** التشكيل الدلالي في شعرإلياس أبو شبكة

. التشكيل الدلالي في شعر الياس ابو شبكة.....209
. التشكيل التشبيهي .....211
. التشكيل الاستعاري .....229
. أثرالتشكيل الكنائي في توقيع بلاغة الشعر.....238
. التشكيل المجازي في شعر إلياس أبو شبكة .....247
. التشكيل التقابلي .....251
**. الخاتمـة**..... 266
**. المصادر والمراجع** : .....270
**. فهرس الموضوعات:** ..... 286

# ABSTRACT

(The artistic and objective formation in Elias Abu Shabaka's poetry)

The poetry of Elias Abu Shabakais based on creative elements worthy of making it the model of Arabic poetry whose famous poetsagree on creative characteristics created due to civilizational saturation by which the Arab poet was inspired at that period of Arabic life transformation.

Therefore, based on the convictions we have studied in Elias Abu Shabaka's poetry, this poet' poetry had all the reasons of artistic schooling which stamps its character on several levels including the linguistic features, metrical or rhythmical features, in addition to figurative features.

As it appears, figurative features dominate the poetic experience of Elias Abu Shabaka, alongside with language manipulation, the courage to suggest methods, the poet's resort to experimentation with expressive methods and his attempt to shake Halilian meters, which are all special artistic and creative signs of this poet's poetry.

Elias Abu Shabaka had a creative psychology that enabled him to experience many aspects of poetic creativity, in which the experimentation is a significant conclusive evidence on the origine of poetry, and that the art of poetry cannot be changed or transformed no matter howmuch beset by modernism and renovation conditions.

Poetic language has a creative nature that cannot be changed. The language that Elias Abu Shabaka uses in his poetry is the same language of poetic creation as that of the pre-IslamicArab poets. However, the difference lies in the efficiency of the poet in reflecting his era with his language. In other words, Elias Abu Shabaka's poetry has two curves which are a well-established language who is not effected by change and a transformed language inspired by the poet's era. These two languagescannot be separated or intersected from one another, but rather fuse and harmonize to a degree of integration and interference, which we recognize as a creative feature mastered by Elias Abu Shabaka. According to the latter, linguistic newness rarely emerges in the Image of what Ibn Moutaz required in the distinction of magnificent poetry. The rare few may suffice to fillingpages; however, the rare new possesses a rhythm that may revolt the rest of the text or speech.

Elias Abu Shabaka employed Halilian meters with some violations and creative breaches, which appears as rational and unexaggerated. The poet, despite his

indulgence in seeking modernism and renewing poetry, seems to bear the responsibility of the Arab intellectual who feels the need to contribute to the production of the civilization of the Arab literature.

Identifying the fact that the language of poetry in each era can be transformed, changed and adapted to what the poetic components requires of evolution and renewal. The meter that has been perceived as a constant poetic value has become the most renewable component of poetry. Therefore, it is only natural for the rhythm, which is the core of the meter, to transform and regenerate as it's inconceivable for the rhythmical activity to be based on the constant revolution while the meter, which represents its exterior cover, remains behind.

One of the values acquired after examining aspects and methods of formation in Elias Abu Shabaka's poetry is that the romantic sense in the Arab poets' poetry of different eras is itself a poetic revolution whose content was about modernization and revolution over traditional poetic values. As the romantics, whose most prominent voice is Elias Abu Shabaka, emphasize on rebellion and emancipation. This revolution is natural for all arts, by which it arises and with its activity enriches and through renovation and revolution, many creative goals are achieved. Even if Elias Abu Shabaka kept writing poetry according to the traditional Arabic poetry, he represented content revolution in its best way. As that creative project led him to experiment many attempts to change the meter, the rhyme and the structural formation of the Arabic poem.

## RESUME

(La formation artistique et objective dans la poésie d’Elias Abu Shabaka)

La poésie d'Elias Abu Shabaka est basée sur des éléments créatifs dignes d'en faire le modèle de la poésie arabe dont les célèbres poètes s'accordent sur les caractéristiques créatives créées en raison de la saturation civilisationnelle dont le poète arabe s'est inspiré à cette période de transformation de la vie arabe.

Ainsi, sur la base des convictions que nous avons étudiées dans la poésie d’Elias Abu Shabaka, la celle-ci avait toutes les raisons de la perception artistique qui imprime son caractère à plusieurs niveaux, à savoir ; les traits linguistiques, métriques ou rythmiques, en plus des traits figuratifs.

Comme il apparaît, les traits figuratifs dominent l'expérience poétique d'Elias Abu Shabaka, aux côtés de la manipulation du langage, du courage de suggérer des méthodes, du recours du poète à l'expérimentation de méthodes expressives et de sa tentative de secouer les compteurs khaliliens, qui sont tous des signes artistiques et créatifs particuliers de la poésie de ce poète.

Elias Abu Shabaka avait une psychologie créative qui lui a permis d'expérimenter de nombreux aspects de la créativité poétique, dans laquelle l'expérimentation est une preuve concluante et significative sur l'origine de la poésie, et que l'art de la poésie ne peut pas être changé ou transformé, peu importe combien assailli par modernisme et conditions de rénovation.

Le langage poétique a une nature créative qui ne peut être changée. Le langage qu'Elias Abu Shabaka utilise dans sa poésie est le même langage de création poétique que celui des poètes arabes préislamiques. Cependant, la différence réside dans l'efficacité du poète à refléter son époque avec sa langue. En d’autres termes, la poésie d’Elias Abu Shabaka a deux courbes qui sont une langue bien établie qui n’est pas affectée par le changement et une langue transformée inspirée de l’époque du poète. Ces deux langues ne peuvent pas être séparées ou croisées l'une de l'autre, mais elles fusionnent et s'harmonisent à un degré d'intégration et d'interférence que nous reconnaissons comme une caractéristique créative maîtrisée par Elias Abu Shabaka. Selon ce dernier, la nouveauté linguistique émerge rarement dans l'image de ce qu'Ibn Moutaz exigeait dans la distinction de la magnifique poésie. Les rares peuvent suffire à remplir des pages ; cependant, les rares modernes possèdent un rythme qui peut révolter le reste du texte ou du discours.

Elias Abu Shabaka a utilisé des compteurs khaliliens avec quelques violations et brèches créatives, ce qui semble rationnel et non exagéré. Le poète, malgré son indulgence à rechercher le modernisme et à renouveler la poésie, semble porter la responsabilité de l'intellectuel arabe qui ressent le besoin de contribuer à la production de la civilisation de la littérature arabe.

Identifier le fait que le langage de la poésie à chaque époque peut être transformé, changé et adapté à ce que les composantes poétiques exigent de l'évolution et du renouvellement. Le figure qui a été perçu comme une valeur poétique constante est devenu l'élément le plus renouvelable de la poésie. Par conséquent, il est naturel que le rythme, qui est le cœur du compteur, se transforme et se régénère comme il est inconcevable que l'activité rythmique soit basée sur la révolution constante tandis que le compteur, qui représente sa couverture extérieure, reste à la traîne.

L'une des valeurs acquises après avoir examiné les aspects et les méthodes de formation de la poésie d'Elias Abu Shabaka est que le sens romantique de la poésie des poètes arabes en dépit des différentes époques, est en soi une révolution poétique dont le contenu portait sur la modernisation et la révolution des valeurs poétiques traditionnelles. Car tout comme les romantiques, dont la voix la plus importante est Elias Abu Shabaka, mettent l'accent sur la rébellion et l'émancipation, cette révolution est naturelle pour tous arts, activité par laquelle elle naît et s'enrichit, et par la rénovation et la révolution, de nombreux objectifs créatifs sont atteints. Même si Elias Abu Shabaka a continué à écrire de la poésie selon la poésie arabe traditionnelle, il a représenté la révolution du contenu de sa meilleure façon. Ce projet créatif l'a amené à expérimenter de nombreuses tentatives pour changer la figure, la rime et la formation structurelle du poème arabe.